

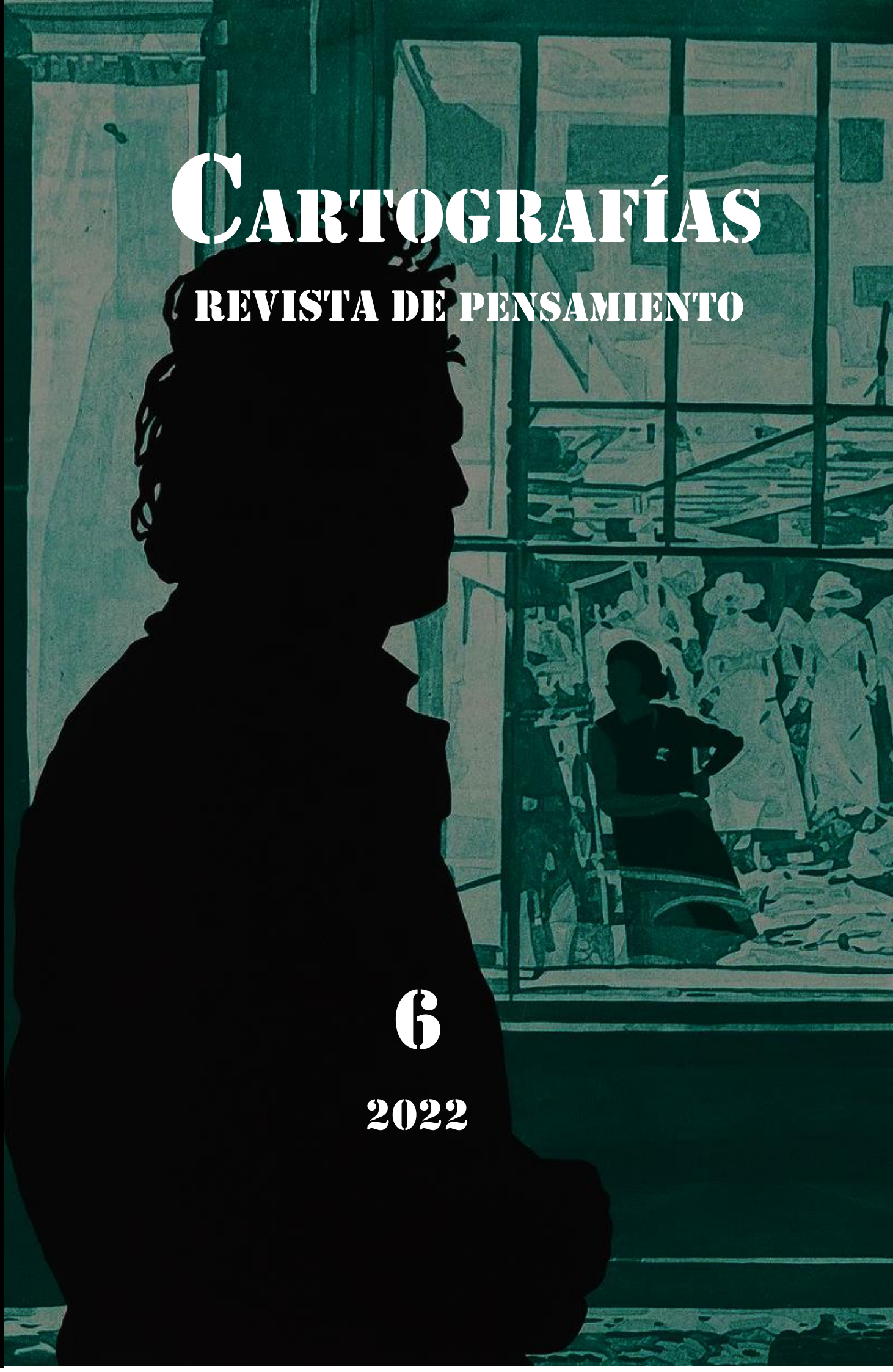
# CARTOGRAFÍAS

REVISTA DE PENSAMIENTO

Revista editada pel GRUP DE FILOSOFIA DEL GARRAF - nº 6 - Setembre 2022

6

2022



# **CARTOGRAFÍAS**

**REVISTA DE PENSAMIENTO**

**NÚMERO 6**

**SEPTIEMBRE 2022**

**ISSN 2565-1692**

**Editor**

Grup de Filosofia del Garraf

**Directora**

Alín Salom

**Consejo de redacción**

Josefina Aranda, Ester Astudillo, Carles Urgellès

**Diseño y compaginación**

Alín Salom

**Edición electrónica**

Núria González

# Editorial

Con la íntima convicción de que nadie va a leer esta editorial, emprendo la tarea de verter unas pocas frases de introducción a este sexto número de nuestras *Cartografías*. No sé para quién.

Se lee mucho hoy en día: muchos mensajes cortos, muchos tweets, píos y cacareos. Se lee artículos de Wikipedia, noticias de periódico, prospectos de medicamentos, etiquetas de alimentos, instrucciones para montar... Y está bien que así sea. Leer en serio es difícil. ¿Por qué lo íbamos a exigir?

En fin. A nosotros nos gusta escribir. Aunque no nos lean. Y seguimos haciendo nuestros mapas para navegar por ese mundo, aunque los miren unos pocos.

Hemos preparado para este número un dossier sobre Deleuze, algo incompleto por supuesto; pero ¿cómo íbamos a pretender a la completud sobre semejante autor? Hemos agregado al Dossier algún artículo sobre la dodecafonía, una reflexión sobre la lectura, otra sobre la historia del *bitcoin*, un artículo sobre el cine de mujeres de ciencia y un par de reseñas sobre libros de Bauman y Han. Lo extraordinario del número (y lo más sólido) son seguramente los poemas de Ester Astudillo. Destacan. Por su fuerza y su belleza.

Alín Salom

# SUMARIO

## **Dossier Deleuze**

- 7      Introducción a Deleuze  
ESTER ASTUDILLO
- 16     La lógica del sentido de Gilles Deleuze  
JOSEFINA ARANDA ARMENGOD
- 22     Kafka, una literatura menor  
PILAR RUIZ GIMENO
- 30     La fascinación ante la perversión  
ALÍN SALOM
- 44     Deleuze y el Anti-Edipo  
ANTONI PUIMEDON
- 53     Gilles Deleuze: entorn les obres de Gérard Fromanger  
CARLES URGELLÈS

## **Miscelánea**

- 55     La ceremonia de la lectura. Steiner *versus* Bayard  
ALICIA SAUCE
- 66     Sostenibilidad y capitalismo inmaterial: la extraña pareja  
ESTER ASTUDILLO
- 69     Satoshi o la muerte del padre  
MARTA PUIMEDON ESTEVE
- 74     Lorca en Nueva York  
RAÚL BASAS BOYA

## **Arte**

- 82     La relevancia ética de la dodecafonía  
ALMA LEH

## **Poesía**

- 86     Mosaico de un hundimiento  
ESTER ASTUDILLO

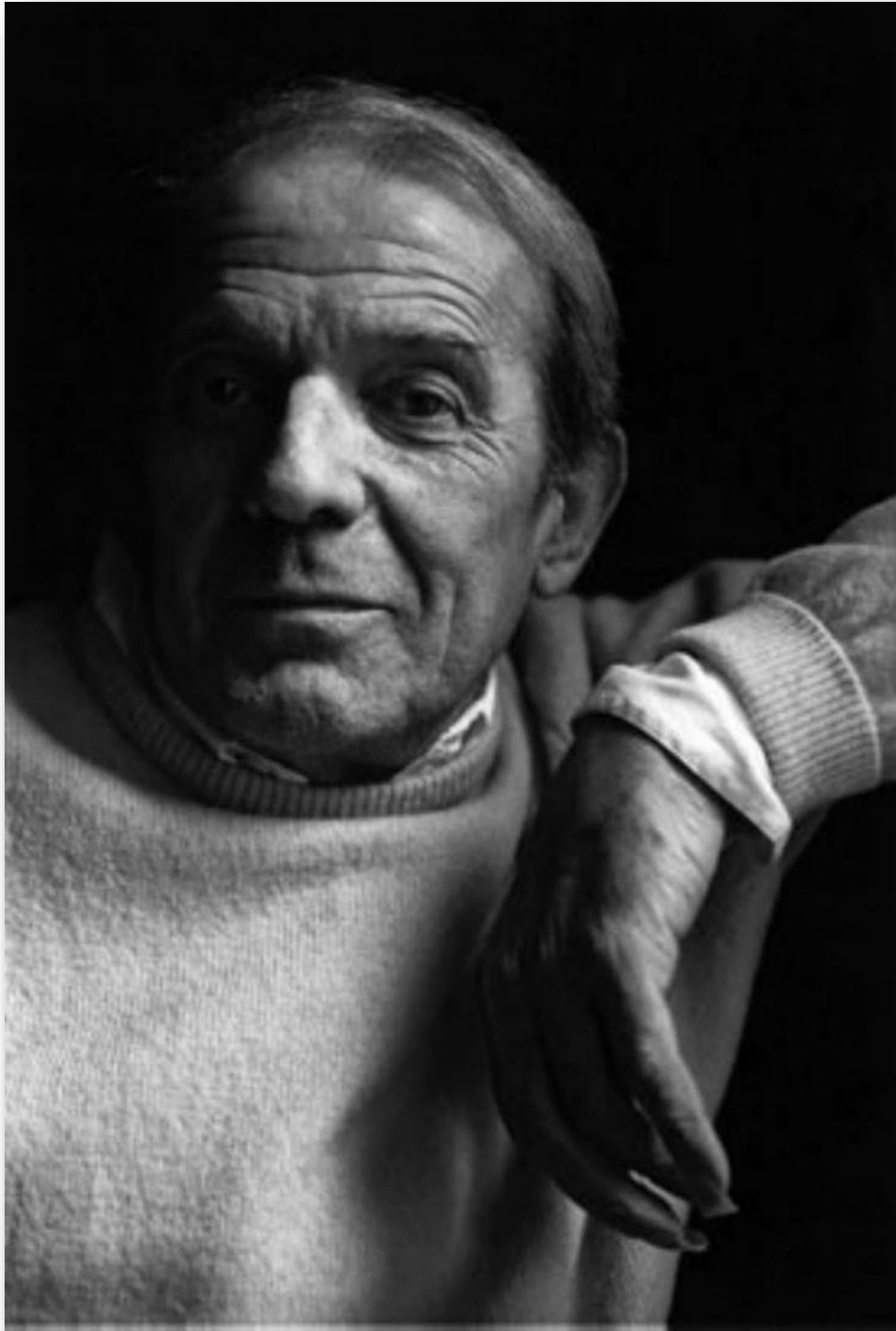
## **Cine**

- 92     Mujeres con ciencia  
CARMEN GALLEGO CRUZ

## **Reseñas**

- 110    El Holocausto, un indicador en la era de la Modernidad  
RAÚL BASAS BOYA
- 114    *Se non è vero è ben trovato*  
JOSEFINA ARANDA

# **DOSSIER GILLES DELEUZE**



# Introducción a la filosofía de Gilles Deleuze

ESTER ASTUDILLO

Gilles Deleuze nació en París en enero de 1925, aunque pasó la mayor parte de su infancia entre la capital francesa y la casa de los Deleuze en Deauville, situado en la Baja Normandía. Entre los acontecimientos más significativos de su adolescencia destaca la muerte de su hermano mayor, Georges, oficial del ejército francés capturado por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, fallecido en el trayecto hacia un campo de concentración. Debido a esta pronta pérdida, la relación de Gilles con su familia se resentirá notablemente dada la heroificación de su hermano por parte de sus padres, que a partir de entonces considerarán cualquier logro conseguido por Gilles insignificante.

En plena Francia ocupada, Deleuze, tras terminar el liceo, decide no entrar en la Resistencia francesa y comienza sus estudios de Filosofía en La Sorbona, donde tendrá como profesores al fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Georges Canguilhem, Jean Hyppolite, y Maurice de Gandillac, quien será su director de tesis de licenciatura. Sus primeros trabajos publicados antes de 1948, fecha en la que termina la licenciatura en Filosofía, están fuertemente marcados por la obra de Sartre, a quien sigue defendiendo a comienzos de la década de los sesenta, cuando el existencialismo comienza a ser suplantado por el estructuralismo lingüístico.

Entre 1948 y 1952 realiza sus estudios de doctorado sobre David Hume, que culminan en 1953 con la publicación de *Empirismo y subjetividad*, obra en la que ya aparece la influencia de uno de los filósofos que estará presente en todo el trabajo desarrollado posteriormente por Deleuze: Henri Bergson.

Entre 1952 y 1964, fecha en la que entrará en la Universidad de Lyon como profesor de filosofía moral, Deleuze impartirá clases en diversos institutos como el Liceo de Orléans o el Louis le Grand en París. En dichos años, aparte del matrimonio con Fanny Grandjouan, con quien permanecerá casado hasta su muerte en 1995, la actividad de Deleuze está marcada por una ausencia de publicaciones, actividad que retomará en 1962 con su libro *Nietzsche y la filosofía* y al que seguirán sus libros sobre Kant en 1963, Proust en 1964, Bergson en 1966 y Spinoza en 1968.

A partir de 1969, tras la publicación de sus dos grandes trabajos *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969), Deleuze permanecerá en la Universidad París VIII, invitado por Michel Foucault, hasta su retirada del mundo académico en 1987 debido a razones de salud. En este retorno a París conoce, en 1969, a Félix Guattari, asiduo de los cursos de Lacan, que ejerce como psicoanalista en la clínica

experimental de La Borde. En ese momento, Deleuze planea junto a Félix Guattari la que será la obra que les dará la fama: *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Tras su publicación, en 1972, este libro será inmediatamente proclamado como el paradigma teórico del “espíritu” de Mayo del 68. En él, la crítica al psicoanálisis tanto de Freud como de Lacan se funde con las críticas al marxismo, la dialéctica, y el estructuralismo para generar una nueva teoría del psicoanálisis que reniega de la influencia directa de la familia sobre la formación del inconsciente, y amplía dichas influencias al carácter histórico y sociopolítico del entorno. Esta nueva forma de psicoanálisis, llamada esquizoanálisis, estaba encaminada a la «liberación» que todo sujeto debe ejercer respecto a la opresión de las ideologías e instituciones sociales devenidas históricamente.

En 1980 se publica la segunda parte de *El AntiEdipo*, titulada *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Deleuze y Guattari participan activamente de la vida cultural y política tanto francesa como internacional.

Durante la década de los ochenta, Deleuze volverá a su interés hacia la estética y el arte ya introducidos en *Mil Mesetas*, mediante la publicación de *Bacon. Una lógica de la sensación*, en 1981, y sus libros sobre cine *La imagen movimiento*, en 1983, y *La imagen tiempo*, en 1985, donde aplica las teorías de la imagen de Bergson y las del signo de Peirce en aras de elaborar una teoría del cine como arte del espacio y el tiempo propiamente moderno. Tras una última colaboración con Félix Guattari en *¿Qué es la Filosofía?*, publicado en 1991, Deleuze, encerrado en su casa de la avenida Niel debido a la constante necesidad de oxígeno para poder respirar, se defenestrará a sí mismo el 4 de noviembre de 1995 tras una aguda crisis respiratoria que no pudo soportar. Félix Guattari muere de una crisis cardíaca el 29 de agosto de 1992 a la edad de 62 años.

## **1. Resumen de la recepción de su filosofía: el indiferente a la posmodernidad**

La apuesta filosófica de Deleuze consiste prioritariamente en un intento de ir más allá de la filosofía moderna mediante la superación de todo lo que implica el concepto de representación y la división sujeto-objeto. Para ello lleva hasta el extremo el potencial no desarrollado de conceptos o problemáticas fundamentales en el ámbito de esta misma filosofía moderna que trata de superar. Debido a ello, algunos comentaristas han resaltado cómo la filosofía de Deleuze, al igual que la de Derrida, es una filosofía que se realiza siempre desde textos ajenos. Es decir, el método de construcción y avance de la filosofía se realiza como crítica a lo ya escrito, partiendo de un problema planteado por otro autor, normalmente uno afianzado dentro de la historia de la filosofía, en este caso Hume, Spinoza, Leibniz, Kant, Hegel, Bergson, etc. El principal problema es, pues, la cuestión de la autoría y el rigor histórico. A este respecto, es corriente entre los comentaristas de este filósofo francés el caracterizar su método de análisis y crítica de



otros filósofos como la creación de un «monstruo» en el que los autores originales jamás pensaron, una tergiversación.

Por otra parte, existe una divergencia fundamental de opiniones en lo referente a su recepción.

- a) Unos opinan que la filosofía realmente propia del pensamiento deleuziano es la que realizó durante los años setenta en colaboración con Félix Guattari, de corte más político.
- b) Otros, en cambio, mantienen que el verdadero potencial filosófico del trabajo de Deleuze está contenido en sus dos grandes textos previos: *Diferencia y repetición*, y *Lógica del sentido*, de corte plenamente filosófico.

Sea como fuere, se ha de reconocer la postura mantenida por Slavoj Žižek, según la cual, el obrar metodológico de Deleuze en sus obras en solitario consiste en partir de lo ya conformado, sea la materia, el pensamiento, o el lenguaje, para llegar al «acontecimiento del sentido como devenir incorporal» —postura metodológica que el materialismo del autor esloveno apoya y defiende—, mientras que en el trabajo desarrollado con Guattari prevalece «la lógica del devenir como producción de seres materiales». Es decir, mientras que antes de la colaboración con Guattari la metodología consistía en explicar lo inmaterial (lo virtual) a partir de lo material (lo actual), con posterioridad a la misma el método pasa a explicar lo material (lo actual) a partir de su producción desde lo inmaterial (lo virtual). Una postura que Žižek critica como idealista.

Además, este es el argumento básico de la crítica materialista al pensamiento deleuziano, originalmente desarrollada por Alain Badiou, cuyo culmen literario se produjo con la publicación de su libro sobre la obra deleuziana en 1997. En él, se caracteriza a Deleuze como un pensador completamente tradicional y académico cuyo principal problema es la cuestión, ya clásica, de lo uno y lo múltiple, o cómo poder explicar la multiplicidad actual a partir del devenir único virtual en que consiste el “despliegue” de lo Uno. Una posición, la de Badiou, ampliamente criticada a su vez por seguidores de Deleuze como François Dosse, Anne Sauvagnargues o Michael Hardt, quienes han realizado un gran esfuerzo por difundir, ampliar y desarrollar el pensamiento deleuziano en los ámbitos de la historia de la filosofía, la estética y la teoría política, respectivamente

Sí se da, sin embargo, un consenso tanto entre sus seguidores como sus detractores, que consideran su obra como ajena al vago concepto de «postmodernidad», relacionado directamente con la obra de Rorty, Vattimo o Rovatti. En lugar de ello, ha sido creada *ex profeso* una nueva «etiqueta» o «pseudo-corriente» filosófica para caracterizar de forma concreta el objetivo filosófico tanto de su pensamiento como del de Foucault o Derrida: la filosofía de la diferencia, no humanista y post-estructuralista (Deleuze es claramente anti-saussuraniano y anti-lacanian). Deleuze nunca cae en la trampa de los juegos del lenguaje que ya había inaugurado Wittgenstein y que está tan en boga en la

postmodernidad: todo se reduce al lenguaje, no existe nada más allá. Tal afirmación no tiene ningún valor para él. Hay posibilidad de conocimiento en el sujeto, pero necesita liberarse, desterritorializarse, en su terminología.

## 2. Hacia una filosofía de la diferencia

Una previa: nociones capitales para entender a Deleuze:

- a) Virtual/actual no opuesto a real; lo virtual también es real, solo que no está actualizado.
- b) Noción de sujeto: algo que damos por hecho pero que no existe hasta después, una vez las percepciones y sensaciones han hecho su tarea. La percepción por sí es ya sustantiva (Hume), aunque luego Deleuze se separe de Hume y el suyo sea un empirismo trascendental.
- c) La filosofía es ante todo creación de conceptos desde un plano de inmanencia absoluto, que es aquel desde donde se formulan las preguntas. No hay afuera posible. La filosofía no es reflexión, no es historización, no es meditación. Tampoco equivale a la historia de la filosofía, que es solo un relato. El tiempo es un factor capital aquí: los conceptos están vivos, se trata de recuperarlos y elaborarlos, en analogía a lo que sucede en el interior del sujeto que evoluciona, sintetiza, elabora, avanza en su vida tomando conciencia de sus determinaciones y liberándose de ellas. El tiempo permite el devenir, y que pasado y presente estén vivos simultáneamente, en síntesis. Deleuze acabó con cierto malentendido del eterno retorno nietzscheano.
- d) Si la filosofía es creación ante todo, ahí tenemos otro escollo, porque a menudo los términos utilizados son los mismos que los de la tradición filosófica, pero los conceptos no lo son. Esto remite a lo dicho anteriormente, al efecto del tiempo y al relato de la historia. Pero además de los conceptos, el filósofo debe establecer el plano al que los conceptos pertenecen, el plano de inmanencia, que nunca es exactamente el mismo. El plano de inmanencia filosófico en realidad está laminado, estratificado como un hojaldre, y él dice que los filósofos recurren a él y lo agujerean para ‘pescar’ conceptos de la tradición y ‘refrescarlos’ y ‘ponerlos al día’ según el plano de relevancia del momento dado, no voy a decir ‘actualizarlos’ porque eso en Deleuze tiene otro significado. Sin embargo, la noción de *concepto* no es la noción al uso. Leyéndolo me recordó a la noción de *prototipicidad*, que está bastante estudiada es psicolingüística: la reducción por abstracción al mínimo indispensable de características necesarias para determinar que x es efectivamente (x). (x) pertenece al plano virtual, pero no es discursivo, ni referencial, ni acontece. Pensemos en el prototipo de árbol (algo claramente creado por nosotros que no existe fuera de su plano de inmanencia correspondiente) y que determinará que nos

decantemos por calificar algo que sí acontece fuera del plano de inmanencia, ahí fuera, como efectivamente árbol (x) o arbusto (y) o matorral (z), por ejemplo. La discriminación no siempre es fácil ni meridiana.

- e) ¿Qué es lo dado en filosofía? La filosofía necesita un presupuesto pre-filosófico para existir: la existencia del caos, que la filosofía vendría a ‘ordenar’. Es lo necesario para poder pensar sin en realidad pensarlo, un plano de inmanencia, para que devenga necesario convenir su establecimiento, que es algo que no se decreta. Ese es un implícito que viene de fuera de lo propiamente filosófico. La filosofía entonces juega con ese afuera-adentro, que irá surgiendo en todo el pensamiento de Deleuze y que solucionará al final de su carrera con la idea de *pliege*, que inventa en su estudio sobre Leibniz y el Barroco.

Un afuera-adentro que es del todo relevante también para la noción de la emergencia del sujeto: ¿cuándo podemos decir que ‘emerge’ el sujeto desde un no-sujeto indeterminado? A ese no-sujeto lo llamaré espíritu, un término clásico que debe ser entendido de otra forma, como potencia, movimiento, síntesis dentro del (o gracias al) tiempo. ¿Y cómo pueden darse los cambios en el sujeto una vez subjetivado? ¿Desde dónde? ¿Desde fuera o desde dentro? ¿Cómo se ejerce la desterritorialización, según su teoría del esquizoanálisis en su fase filosófica más política, y vuelve este a territorializarse de acuerdo con los cambios que ‘libremente’ decide para/desde su nueva subjetividad? Todo el pensamiento de Deleuze está atravesado por una cierta paradoja, la del dentro-fuera, sujeto-mundo. En concreto, para la cuestión de los cambios de la subjetividad, junto con Guattari, inventaron el término-concepto de *rizoma*.

- f) La filosofía debe ser relevante para los no-filósofos. Si no, ¿qué sentido tendría? Pero a su vez, cabe señalar otra paradoja: la filosofía depende de un presupuesto no-filosófico, que ya hemos reseñado en el punto (e). Pero entonces la filosofía está haciendo trampa. ¿Podemos fiarnos de ella? ¿Qué legitimidad tiene?
- g) Su discurso más político, el esquizoanálisis (para los no iniciados podríamos decir que tiene semejanzas con el de Freud y el de Marx), es un poco un híbrido de ambos: de Freud toma la tesis de ciertas determinaciones que modelarán el ‘espíritu’ en una subjetividad singular, solo que estas determinaciones no son las familiares, como defiende Freud, sino las del modo de producción capitalista (¿de eso ya hace 50 años! ¿Qué diría hoy?). En este cambio de paradigma se acerca a Marx, pero claro está, la preocupación de Marx no era la subjetividad individual, sino lo social en cuanto resultado de las determinaciones del modo de producción.
- h) Deleuze se cuida mucho de distinguir la filosofía de la ciencia y de las creencias/opiniones/religión. La verdad de la filosofía tiene otra naturaleza, y nunca podrá ser substituida por esos otros tipos de verdades. No hay que temer que la ciencia jamás suplante a la filosofía, puesto que parten de planos de inmanencia diferentes.

Deleuze dedica su tiempo al análisis de las que, para él, serán las figuras clave de una filosofía propiamente moderna que esconde el potencial de una ontología y una teoría del conocimiento que eviten todo rastro de trascendencia, platonismo, mecanicismo, y hegelianismo. Así, tras la publicación de su estudio sobre Hume, seguirán los textos dedicados a Nietzsche, Proust, Kant, Bergson y Spinoza.

Se centra inicialmente en la caracterización del sujeto como el efecto de un proceso, de una síntesis temporal de sensaciones. Para Deleuze, el sujeto no es un principio primero del conocimiento de la realidad sino, antes que nada, algo que ha devenido ontológicamente desde un fondo pre-subjetivo no indiferenciado. Si bien qué sea ese fondo y cómo esté estructurado es algo que Deleuze, al inicio de su carrera, deja para más adelante: ahora tiene claro que no se puede partir de lo pensado por *un* sujeto directamente sin antes problematizar la supuesta unidad de ese mismo sujeto. Así pues, dado que el sujeto es un haz de percepciones –como afirmaba Hume–, una de las tareas primordiales de la filosofía será analizar el modo en que esa multiplicidad de percepciones va a devenir un sujeto. Pero en este punto Deleuze se separa de Hume, pues no invocará ningún principio estricto que determine la naturaleza del sujeto en la formación de su propia subjetividad. En lugar de ello, el propio sujeto ya conformado tendrá la posibilidad de *desterritorializarse* a sí mismo, para *devenir* con el mundo de otras maneras con las que se conformó inicialmente su subjetividad. Este será el punto nodal de su teoría del *esquizoanálisis*: devenir con el mundo en algo diferente.

En las ciencias biológicas también existe este posicionamiento relativamente ‘nuevo’ o innovador, llamado *emergencia*, de finales del s. XX: no hay individuo dado ni ‘acabado’, está permanentemente en emergencia, en equilibrio homeostático con el medio, permanentemente en construcción o autopoiesis (Maturana y Varela). Enfoque también de arriba-abajo. Paradigma aplicado a la biología, pero especialmente prolífico en las ciencias sociales y la psicología.

Para Deleuze, el elemento capital que sintetice las percepciones y haga de algo indeterminado un sujeto es el tiempo *à la Bergson*: el sujeto conforma junto con el tiempo un haz que actualiza simultáneamente el pasado y el presente (actualizar no en sentido aristotélico, como potencia, sino como opuesto a virtual, a idea, es decir: realiza, materializa). Así pues, la afirmación deleuziana de que el sujeto no es un principio dado es obviamente anticartesiana; sin embargo, Deleuze nunca afirmará que el sujeto no exista, sino que únicamente no es primero: Pero, ¿qué es lo dado? Es, nos dice Hume, el flujo de lo sensible, una colección de impresiones e imágenes, un conjunto de percepciones. Es el conjunto de lo que aparece, el ser igual a la apariencia; es el movimiento, el cambio, sin identidad ni ley. ¿Cómo denominar entonces este ámbito de lo pre-subjetivo no indiferenciado?

En este respecto, Deleuze retoma un concepto clásico de la filosofía y lo afirma rotundamente. Este no es sino el de *espíritu*, pero de un espíritu diferenciado por completo de la noción de sujeto: «El espíritu no es sujeto; no necesita de un sujeto del

que sea el espíritu». El último gran principio rector de la filosofía que Deleuze deduce de su análisis de Hume es la primacía de la acción sobre la existencia: el devenir, el movimiento.

### **2.1. Nietzsche y el eterno retorno**

Deleuze propone una nueva lectura de Nietzsche y enuncia que el eterno retorno no debe ser confundido de ninguna manera con un retorno de lo idéntico, en el que lo que vuelve es algo ya reconocido como idéntico a sí mismo. Por el contrario, la diferencia temporal –primera diferencia respecto a la identidad de lo percibido como idéntico– es precisamente el objeto propio del eterno retorno. Lo que vuelve, para el Nietzsche de Deleuze es, pues, la diferencia. Pero, ¿diferencia de qué? De sí misma. Éste y no otro es, por tanto, para Deleuze, el problema fundamental del tiempo, que hace posible que el presente pase y que, por tanto, existan tanto el pasado como el futuro.

De nuevo es aplicable aquí la noción de *emergencia* para entender la concepción de Deleuze sobre el tiempo, el pasado y el presente: Deleuze ha concluido que el efecto del tiempo es el sujeto, la subjetividad. Pero su indagación no se para ahí: ahora se pregunta directamente, de forma empírica y material, ¿qué es el tiempo? Y su respuesta es: «diferencia en sí misma», puesto que es la única manera de que el pasado –la memoria– se constituya en el presente, en el acto. O, en otras palabras, el pasado, si bien diferenciado del presente, está dentro del mismo, pero no como una cosa está dentro de otra, sino como dos efectos de un mismo proceso de diferenciación. Lo cual implica que no existe esa sucesión cronológica de instantes presentes idénticos cada uno a sí mismo y diferenciados de cada otro instante –como si fueran cosas–, de modo que el conjunto de instantes por detrás de uno determinado en que ahora percibimos y actuamos fuera el pasado, y el conjunto de instantes por venir, el futuro. El pasado es la síntesis presente de impresiones y sensaciones y el presente es, en cambio, la diferenciación misma en presente y pasado que se deriva de esta síntesis (símil con la historia de la filosofía).

### **2.2. Crítica de las filosofías representacionistas**

Esta diferencia –propiamente hablando, este ir diferenciándose– conlleva una gran cantidad de consecuencias con respecto al devenir de la filosofía misma, lo que conduce a Deleuze a realizar un análisis sistemático de cómo el verdadero potencial filosófico de la primacía de la diferencia ha sido obviado históricamente mediante la teoría de la representación, que implica la primacía de lo idéntico sobre lo diferente. Deleuze determina ocho postulados no críticos aceptados por la tradición filosófica que han hecho posible dicha subordinación de la diferencia a la identidad.

Según esos postulados, la verdad no podrá consistir en un proceso de reconocimiento del original idéntico virtual que se repite actualizado-degradado (la Idea platónica), sino

que este concepto representacionista de verdad estallará completamente mediante una lógica de las apariencias nietzscheanas. Ya no existirán originales ni copias, sino que todo serán *simulacros* cuya verdad ni siquiera podrá consistir simplemente en el aparecer de su apariencia –en su desvelamiento heideggeriano– pues para Deleuze, no es verdad únicamente lo que aparece actualizado, sino que también existe su doble virtual. En palabras del mismo Deleuze, «ya no hay punto de vista privilegiado», ni siquiera desde el punto de vista relativo del aparecer de algo a alguien. No es, pues, que la verdad sea perspectivista, sino que se torna imposible cualquier concepto de verdad de corte representacionista. Dicho abandono de la primacía de lo idéntico sobre la diferencia es un problema tan crucial para el desarrollo de la filosofía moderna, y está tan enraizado en su propia lógica oculta por la historia de la filosofía y la dialéctica hegeliana, que Deleuze llega a afirmar que «definimos la modernidad por la potencia del simulacro», siendo este último el concepto destinado a sustituir la noción platónica de «copia de un modelo original» por la de «copia sin modelo original».

### **3. Capitalismo y esquizofrenia (en colaboración con Guattari)**

Estos textos presentan una gran dificultad intrínseca de comprensión, causada por el gran número de neologismos inventados y conceptos creados –como ya hemos visto, esa es una función primaria de la filosofía según los propios autores.

A diferencia del psicoanálisis, que construye un inconsciente (léase virtualidad de la conciencia) fijo estructurado en torno a las relaciones familiares primarias (Freud) o de parentesco, organizadas según una estructura lingüística (Lacan, Lévi-Strauss), el esquizoanálisis prescinde de una primacía de las relaciones familiares en la individuación. Gran parte –si no toda– la concepción de lo virtual en Deleuze es transportada al ámbito del inconsciente para desarrollar los fundamentos de una nueva práctica psiquiátrica.

Dado que el ámbito de relaciones de formación del inconsciente no incluye únicamente la familia, sino toda relación social institucionalizada o no en tanto que síntesis de un pasado sociohistórico con el que cada individuo debe mediar, es preciso establecer unos conceptos primarios que permitan entablar las relaciones entre dichas formaciones sociohistóricas y la conformación del inconsciente. Con este fin son definidos los conceptos de *territorialización*, *desterritorialización*, y *reterritorialización*, basados en los algo más abstractos de *codificación*, *descodificación*, y *recodificación*.

Existen tres grandes momentos del desarrollo de las relaciones sociales en función de sus formaciones sociohistóricas: los salvajes, los bárbaros, y los civilizados, a los que corresponden tres máquinas: la máquina territorial primitiva, la máquina despótica y la máquina capitalista, cada una de las cuales no es más que una lógica productiva, un proceso o devenir. El único concepto completamente positivo e intensivo capaz de

ejercer la función del devenir o del eterno retorno no es sino el deseo, que los autores opondrán al falo lacaniano.

El esquizoanálisis intentará proponerse a sí mismo como forma de liberación, no tanto de las instituciones sociohistóricas, como de las reterritorializaciones psíquicas efectuadas sobre los individuos por la sociedad burguesa. El punto al que tanto Deleuze como Guattari señalan es la conceptualización del «deseo como instancia revolucionaria», dado que «la sociedad capitalista puede soportar muchas manifestaciones de interés, pero ninguna manifestación de deseo, pues esta bastaría para hacer estallar sus estructuras básicas, incluso al nivel de la escuela materna». Ahora bien, para que dicha irrupción del acontecimiento sea posible, lo primero que hay que realizar es la descodificación y desterritorialización de la propia subjetividad, que permita el libre pensamiento individual.

En los años ochenta, la incursión de Gilles Deleuze en el ámbito estético supone la concepción del arte –de la práctica artística en tanto que desarrollo de las capacidades creativas– como lugar propio en el que realizar la desalienación subjetiva y la autoliberación respecto a las codificaciones y territorializaciones sociales impuestas en la formación de la subjetividad y devenir con el mundo mediante la práctica artística.

#### **4. El otro**

Se abre a la subjetividad propia la posibilidad de una relación dinámica con la otredad. La única condición para ello es no concebir esta relación con el otro como una relación intersubjetiva o personal. Ningún rastro de humanismo, personalismo, o subjetivismo se halla en el pensamiento de Deleuze. Para éste, el otro no es sino la «expresión de un mundo posible». El otro es un hábito en el campo de inmanencia del yo, según ya dijo Spinoza, igual que el sujeto es un hábito en el campo de inmanencia de la conciencia. Deleuze defiende el devenir inhumano, devenir-con-el-mundo, de forma semejante a como lo hizo Spinoza. No es una perspectiva de abajo arriba, el ser para llegar a conquistar la esencia que se nos presupone a los humanos; sino de arriba abajo, el hombre es aquello que puede ser, movimiento constante, potencia, emergencia, desterritorialización constante de sus determinaciones sociohistóricas. Es en ese sentido en el que debemos interpretar su caracterización de filósofo no-humanista.

# La lógica del sentido de Gilles Deleuze

## O cómo pensar sin presupuestos

JOSEFINA ARANDA ARMENGOD

Empezar a leer un autor exige siempre una voluntad de comprensión que no podemos abandonar, al menos, hasta haber creído captar alguna idea con una buena dosis de claridad y distinción, a la manera cartesiana. Cayó en mis manos una introducción de Miguel Morey al libro académico de Deleuze, *Diferencia y repetición*<sup>1</sup>, que junto al capítulo III, Sobre la imagen del pensamiento, me ayudó a ver algo en aquellos trazos que Deleuze dibuja en su *Lógica del sentido*.

La pregunta de Deleuze es la pregunta sobre: ¿qué significa pensar y qué es lo que nos fuerza a pensar? El autor se posiciona en contra de la imagen clásica del pensamiento, al que considera dogmático y paralizador del juego mismo del pensar, ya que agotaría las preguntas sobre el problema. Pensar no es simplemente reconocer; esta afirmación del reconocimiento, como imagen clásica de lo que es conocer, es uno de los ocho postulados con los que caracteriza el pensar en el capítulo tercero de *Diferencia y repetición*. Si en *Diferencia y repetición* Deleuze nos presenta su método, incluyendo la crítica a la manera clásica del pensar, en *La lógica del Sentido* Deleuze pone en práctica este método. Expresando su teoría sobre del sentido en 34 series de paradojas. Mi trabajo se limita a las tres primeras series. Según Deleuze, la paradoja actúa contra la forma de representación clásica, contra el elemento del sentido común, que es el punto de partida de la imagen clásica del pensamiento. Se trata del primer postulado denominado *Principio de cogitatio natura universalis* que toma las verdades del sentido común y de la naturaleza recta del pensamiento como base de toda reflexión filosófica.

### **No nos libramos del presupuesto subjetivo, y el sentido común sigue siendo el mejor de los sentidos**

Deleuze nos propone pensar sin presupuestos, empezar a pensar, inaugurar el pensamiento, como con un “el ser es” o un “todo fluye”. Pero la filosofía, que se ha presentado siempre como pensamiento crítico contra los prejuicios del sentido común, no ha logrado más que partir de los mismos prejuicios. Analizando presupuestos objetivos y subjetivos del pensamiento de los que parte la filosofía, Deleuze declara que la filosofía no ha superado los presupuestos subjetivos. Descartes, en la II Meditación, no acepta definir el hombre como “animal racional”, ya que exige el reconocimiento del concepto “animal” y “racional”. Pero al definirlo como un ser pensante, supone un saber



universal, que todo el mundo sabe qué significa el yo, pensar y ser. Una aceptación general atribuida a la buena voluntad del pensador y a la aceptación de una recta naturaleza del pensamiento. Según Deleuze, que aquí ve claro el presupuesto subjetivo. En la filosofía no hay un verdadero comienzo, como punto de partida hay la aceptación de este presupuesto subjetivo, la aceptación del sentido común como el mejor de los sentidos y de la buena voluntad como la cosa mejor repartida del mundo ha dado comienzo al punto de partida de la filosofía. La unión de dos figuras, Eudoxo y Ortodoxo (el pensar bien y correctamente) un prejuicio atribuido a todo pensador posible, al hombre particular, al pensamiento supuesto natural. La imagen prefilosófica tomada del sentido común con un pensamiento que es afín a lo verdadero.

*La Lógica del sentido* pretende mostrar la insatisfacción a este presupuesto. No hay buen sentido, ya que se insiste en que el sentido circula en muchas direcciones e incluso está directamente relacionado con el sinsentido, va en contrasentido, y así, la paradoja expresa su sentido literal: lo que va en contra de la opinión común. Dice Deleuze en el prólogo de *La lógica del sentido* que es imposible separar el sentido de la paradoja, ya que el sentido no existe sino en relación al sinsentido.

### **La paradoja del puro devenir**

Cabe destacar el lugar capital que ocupa Lewis Carroll en la obra de Deleuze, donde instauro la puesta en acción de su teoría del sentido. Las aventuras de Alicia exponen en la paradoja del puro devenir, la ontología del ser, de lo real, como puro devenir. El ser de lo real como un devenir constante, no hay una realidad fija, permanente, todo está en constante cambio y la figura que representa este constante cambio será la de Alicia. Los acontecimientos de “Alicia crece” siempre en los dos sentidos, un devenir-loco, que se produce en ambos sentidos, nunca queda fijado. No hay, pues, un buen sentido: la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez. Alicia deviene más grande de lo que era y se hace más pequeña de lo que deviene.

Según Deleuze, Platón nos enseña a distinguir dos dimensiones: los seres limitados, medidos, que pueden ser capturados en las Ideas y un puro devenir sin medida, el verdadero devenir-loco, que escapa a la Idea. Más allá de la idea y sus copias, habla de los simulacros, que sería el puro devenir ilimitado, lo que se hace más joven y más viejo, si se detiene este devenir constante, dejaría de devenir y serían. Platón se pregunta si este devenir constante no tendrá una relación con el lenguaje. La paradoja es la expresión de este devenir, la afirmación de los dos sentidos a la vez. El lenguaje, quien fija los límites, los fija, pero también los sobrepasa, tal y como defiende en la segunda serie de paradojas, “Sobre los efectos de superficie”. Lo que se está dando, lo que sucede, el acontecimiento, deviene; y el devenir coexiste con el lenguaje (expresado en las paradojas). Alicia es la expresión del devenir constante, donde no rigen ni la identidad, ni la causalidad, ni la permanencia. la identidad de Alicia es perdida por la pérdida del nombre propio. Se invierte la lógica de la causalidad. Se experimenta el ser

castigado antes de cometer la falta, gritar antes de pincharse. La paradoja destruye el buen sentido, el sentido único, el sentido común.

Todo el devenir y las paradojas afloran en el lenguaje. En la segunda serie de paradojas, nos dice que toda paradoja es siempre *sorites* (*montón*, en griego), que está basada en el supuesto sentido común, que los montones de arena tienen ciertas propiedades, y estas son inconsistentes para la lógica: ¿en qué momento un montón de arena deja de serlo? Dos o tres granos de arena no forman un montón, pero un millón sí lo constituye. Si *n* granos de arena no forman un montón, si le agregamos un grano de arena más tampoco lo formarán, y si le quitamos un grano seguirá siendo un montón.

### **Designación, manifestación y significación**

En la tercera serie –“De la proposición”– hallamos una referencia al sexto postulado de la imagen clásica del pensamiento: el postulado de la función lógica o de la proposición, donde Deleuze nos expone, siguiendo a Benveniste, las tres relaciones, niveles, dimensiones, de la proposición: designación, manifestación y significación, y el presupuesto donde se privilegia la designación, como lugar de la proposición donde reside la alternativa mayor del pensar, donde se juega lo verdadero y lo falso en detrimento del sentido.

El primer nivel es el de la designación o indicación, que es la relación de una proposición con un estado de cosas exteriores e individuales. En este ámbito, se da el juego de lo verdadero y de lo falso. La segunda relación es la manifestación, constituido por las relaciones de la proposición con el sujeto que habla y se expresa, donde se da el juego de la veracidad y del engaño. El manifestante de base es el YO, que constituye el dominio de lo personal, que sirve de base a toda designación posible. Expuesto en el célebre análisis del trozo de cera, Descartes no busca lo que permanece en la cera; busca confirmar su primera verdad descubierta, el yo manifestado en el *cogito* fundador de cualquier juicio, en este caso la designación según el cual la cera es identificada. La tercera dimensión es la de la significación, se trata de la relación de las palabras con los conceptos, así como de los nexos que implican estos conceptos. En esta relación se da el juego de la condición de verdad/posibilidad del error y el absurdo. El valor lógico de la significación no es la verdad, sino la condición de verdad. La significación no funda la verdad, sin hacer posible también el error. Por ello, la condición de verdad no se opone a lo falso, sino a lo absurdo, lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso. Parece entonces que la significación sea el ámbito del sentido, se identifique con él.

Respecto a qué funda qué, nos dice Deleuze que en el orden del habla la manifestación, el Yo es lo primero, pero en el orden del lenguaje la significación vale por sí misma y funda la manifestación. Así pues, la significación fundaría la designación; pero aquí nos hallamos con otro problema: el de la relación entre los enunciados entre sí, donde los nexos de conexión, los implicadores se basan en la



verdad de estos enunciados. Es decir, si se pretende una conclusión verdadera, ésta no se puede separar de las premisas de las que depende, y éstas habrán de ser igualmente verdaderas. Nos hallamos ante la paradoja de Lewis Carroll, expresada en lo que Aquiles dijo a la tortuga; y comprobamos que la implicación nunca alcanza a fundar la designación (que era el lugar donde se juega lo V/F), sino en dependencia de las premisas o de la conclusión. Estamos atrapados en el círculo de la proposición.

### **¿Dónde se halla el sentido?**

La pregunta es dónde se halla el sentido. ¿En alguna de estas dimensiones? En la enunciación hay una correspondencia palabras-cosas: *¿Cómo evitar que un carro pase por tu boca?* La enunciación presupone el sentido. El sentido en relación con la manifestación podría tener más éxito, entonces el sentido estaría en los deseos y las creencias: *“cuando empleo una palabra –dice Humpty Dumpty–, significa lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos... La cuestión es saber quién manda, y basta”*. Pero este orden se funda en las implicaciones conceptuales de la significación. El yo depende del orden de la lengua. Entonces, ¿habrá que identificar el sentido con la significación? La significación no puede ejercer su papel de último fundamento y presupone una designación irreductible. El sentido sería algo distinto a la condición de verdad, un “estrato ideal, “una cuarta dimensión, extraproposicional. Está en el límite entre el lenguaje y las cosas; es lo que lo que la proposición expresa, lo que no puede existir fuera de la proposición que lo expresa.

Foucault, en *Theatrum Philosophicum*, caracteriza la cuarta dimensión, la del sentido con un ejemplo que me pareció muy claro. “Marco Antonio está muerto” designa un estado de cosas; expresa una opinión o creencia que se tiene; significa una afirmación y, además, tiene un sentido: el “morir”, sentido impalpable del que una cara está girada hacia las cosas, y la otra está girada hacia la proposición, puesto que *morir* es lo que se dice de Antonio en un enunciado. *Morir*, de lo que se habla, discurre en la superficie de las cosas, se halla entre el límite de las cosas y de las palabras, lo que se dice de la cosa y lo que sucede. Lo que expresa esta frase de Foucault es el empirismo trascendental: el sentido es lo que solo puede ser dicho, pero sin estar contenido en ninguna de las dimensiones empíricas de la proposición: el ser de lo decible.

*Sentido*, explica Morey, se confunde con *problema*. Y “el pensar se nos presenta como la facultad de los problemas en tanto que problemas”<sup>2</sup>. Es aquello de lo que no se puede dejar de hablar, son formas positivas y en tanto que tales, no tienen solución. Las soluciones vienen dadas en el modo como se determina el problema. La verdad depende directamente del sentido, le es constitutiva.” Cada pensamiento tiene la verdad que se merece de acuerdo con el modo como produce su sentido”<sup>3</sup>. Lo que está en juego aquí no es cómo evitar el error sino cómo producir sentido. Aquí denuncia Deleuze otro postulado de la imagen clásica del pensamiento, el postulado de lo negativo del error,

coloca el error como algo negativo del pensamiento y su riesgo específico. Los problemas no se disuelven, siguen perviviendo como formas positivas a través de las soluciones, aunque la mayoría de ellos persisten como aquello que no se puede dejar de hablar. Los problemas permiten no detener el juego del pensar, el viaje mismo de la filosofía que ha sido más una aprender que un saber.

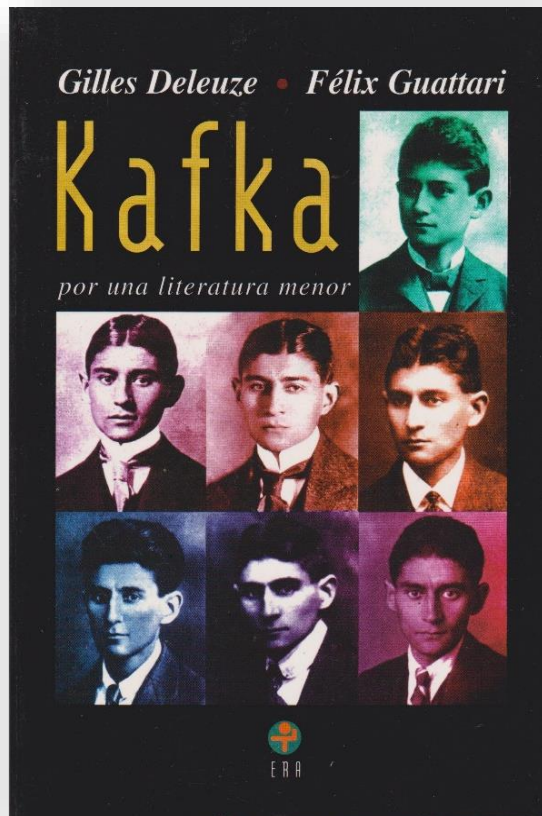
Hay algo en el mundo que nos fuerza a pensar: el objeto de encuentro fundamental y no un reconocimiento. Lo que encontramos, el encuentro, se experimenta, se capta bajo tonalidades diversas: admiración, odio, amor, dolor... Pero eso solo puede ser sentido, no reconocido. Esto que se siente conmueve al alma y la deja perpleja, forzándole a plantearse el problema. Empezamos a producir sentido –que no verdad. En la filosofía ha habido intentos de ir más allá de la relación V/F. En el otro lado del error nos hallamos con la superstición (Lucrecio), con la ignorancia y el olvido (Platón), con la ilusión, como algo interno de la razón (en Kant). Con la *stultitia* estoica, la locura y la estupidez. A parte del error hay otros contratiempos, la locura, la estupidez, la maldad desde los que producimos también sentido. Dice Deleuze que la cobardía, la crueldad, la bajeza, la necesidad no son simplemente potencias corporales o hechos de carácter social, sino estructuras del pensamiento como tal. La cuestión es saber desde dónde se emiten los juicios de sentido. La pregunta no es: ¿cómo es posible el error?, sino ¿cómo es posible la necesidad? Formulado nietzscheanamente por Deleuze: ¿Qué tipo de humano – tirano, esclavo, imbecil– hay detrás del que crea sentido?

## Notas

1. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid, Jucar Universidad, 1998.
2. “Del pensar como forma de patología superior”. Introducción a *Diferencia y Repetición*, *op. cit.*, p. 22.
3. *Ibid.*, p. 264.

# Kafka, una literatura menor

PILAR RUIZ GIMENO



En *Kafka. Por una literatura menor*<sup>1</sup>, Deleuze y Guattari parten de la premisa de que la obra del escritor es un rizoma, una compleja y enmarañada «madriguera» que tiene «múltiples entradas» para engañar al enemigo, el significante, y sus interpretaciones. Es una literatura que solo puede ser experimentada. Ellos hablan de abordarla por un extremo cualquiera, que se ramifica en entradas-detalle cada vez más complejas y laberínticas.

La última obra de Kafka fue *Der Bau*<sup>2</sup>, *La obra*, *La madriguera*. Para Steiner<sup>3</sup>, es una parábola del extrañamiento, del artista afirmado en su idioma. Por mucho que anhele refugiarse en la intimidad de su arte

para estar a salvo, como en casa o en un

escondrijo, el constructor perseguido sabe que hay un agujero en la pared, que lo exterior está esperando para abalanzársele encima. Kafka lo dijo: “Yo soy el huésped del idioma alemán”.

## 1. Definición de literatura menor

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la que una minoría construye dentro de una lengua mayor. “Menor” califica las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada “mayor” o establecida.

## 2. Las tres características de una literatura menor

### 2.1. La desterritorialización de la lengua

En tiempos de Kafka, el alemán de Praga era una lengua desterritorializada. La misma minoría opresora alemana hablaba un idioma ajeno a las masas. Era una “lengua de papel o artificial”. Los judíos de clase media también formaban parte de esa minoría, aunque eran excluidos de ella. Al abandonar el campo y emigrar a la ciudad, habían renunciado al checo y adoptado el alemán con la esperanza de su emancipación. Kafka sabía que esa esperanza era vana.

Dice Steiner que el alemán de Kafka era chirriante para los oídos checos y que, sobre todo en sus encuentros con Milena, se sentía culpable de no utilizar sus fuerzas intelectuales en el renacimiento de la conciencia nacional checa. Al tiempo que le resultaba extraño el alemán hablado por los estudiantes y negociantes alemanes que visitaban Praga, sentía, además, que era “el idioma de los enemigos”. Como judío percibía la pujanza del nacionalismo alemán. En 1921, Kafka le habló a Brod de “[la] imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de modo diferente. Se puede añadir una cuarta imposibilidad: la imposibilidad de escribir”.



Deleuze y Guattari dicen que estas palabras definen el callejón sin salida que impedía a los judíos el acceso a la escritura y hacía imposible su literatura. Sin embargo, para Steiner, son “expresión de la ambigua mirada que Kafka vertía sobre la literatura y sus propios escritos”. Añade que su deficiencia o falla evoca el motivo en el Antiguo Testamento de los tartamudos afligidos por el mensaje divino, o de los videntes que quieren esconderse de la presencia y arrobo provocado por la Palabra. Además, la imposibilidad de escribir era la tentación suprema de Kafka, y resuenan sus palabras: “Todo esto sin excepción existe para ser quemado”. “Si desaparecieran todas mis obras

se cumplirían mis verdaderos deseos”. Subraya que las obras y los silencios de Kafka, habría que ubicarlos en el contexto de las relaciones de la sensibilidad judía con la literatura y los idiomas europeos. La casa de las palabras no era suya. Como los emigrantes y sus hijos, que no conocen su propia lengua y conocen mal la que están obligados a hablar.

## **2.2. La articulación de lo individual en lo inmediato político**

En las literaturas menores todo es político. En las mayores, el problema individual (familiar, conyugal, edípico...) tiende a unirse con otros también individuales, mientras el medio social queda como telón de fondo. El espacio reducido de la literatura menor hace que cada problema individual se conecte inmediatamente con la política. Para Kafka, “entre los fines de una literatura menor está el ennoblecimiento y la posibilidad de debate de la oposición entre padres e hijos”, que no es un fantasma edípico sino un programa político, añaden Deleuze y Guattari.

## **2.3. El dispositivo colectivo de enunciación**

En la literatura mayor se da la enunciación del “maestro”, mientras en la menor, al no abundar los maestros, todo se vuelve enunciación colectiva. Todo lo que se dice o hace es político. La literatura hace la función de conciencia colectiva o nacional, ya que esta no existe en la vida pública. El escritor marginal está en la mejor situación para expresar otra sensibilidad, dibujar otra comunidad potencial. De esta manera, la máquina literaria releva a la revolucionaria, porque puede crear las condiciones de una enunciación colectiva, y no por razones ideológicas. “La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo”. Se puede ver en *Josefina la cantora*.<sup>4</sup>

Kafka admiraba a Goethe, pero huyó de hacer una literatura de autor o de maestro. Porque estaba absolutamente solo, pudo conectar con lo colectivo de manera que la letra K. no designe a un narrador, ni a un personaje, sino a un dispositivo maquinal o un agente colectivo.

Deleuze y Guattari afirman que todo escritor debe escribir en su lengua (incluso el que ha tenido la desgracia de nacer en un país con una literatura mayor) como un judío checo escribe en alemán o un uzbekistano, en ruso. Ha de escribir como un perro que excava su hoyo o una rata que hace su agujero para encontrar su propio punto de subdesarrollo, como en el caso de la rata de *Der Bau*.

## **3. Cómo hacer una literatura menor en la propia lengua**

Los autores Deleuze y Guattari se preguntan cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor capaz de minar el lenguaje y llevarlo por una línea revolucionaria y



sobria. Cómo volvernos el nómada, el inmigrante o el gitano de nuestra lengua. Y responden que hay que luchar contra el sentido porque toda lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización del sentido. El escritor ha de habitar su propia lengua como un extranjero.

Es necesario que deje bien claro que estoy aquí en mi país y que, a pesar de todos mis esfuerzos, no entiendo una palabra del idioma que usted habla.<sup>5</sup>

Kafka optó por el alemán de Praga desecado y mezclado con el yiddish para escribir, ahondando en la desterritorialización a fuerza de sobriedad. Despojándolo de resonancias contextuales: históricas, locales y metafóricas. Borró las riquezas y matizaciones de los precedentes literarios e históricos del alemán.

Deleuze y Guattari observan cierto paralelismo entre la literatura en alemán de los judíos de Praga y las condiciones de literatura menor que se daban en los irlandeses Joyce y Beckett. Por una parte, dicen que Max Brod o Gustav Meyrink optaron por enriquecer artificialmente aquel alemán, lo que suponía un gran esfuerzo de reterritorialización simbólica a base de arquetipos y de distanciar la lengua del pueblo, por lo que la salida que les quedaba era la política, el sionismo; sin embargo, Kafka hizo un uso puramente intensivo<sup>4</sup> de la lengua, nada simbólico. En el caso de los irlandeses, dicen que Joyce trabajó el inglés y otras lenguas con exuberancia y sobredeterminación, realizando todas las reterritorializaciones mundiales; mientras, Samuel Beckett desterritorializó el francés y el inglés al usarlos con sequedad y pobreza. Desprestigió la palabra como medio de expresión artística y creó una poética de imágenes. Ser menor es la gloria de esa literatura, es un hito revolucionario para toda la Literatura.

Los autores abordan la oposición entre contenido y expresión en relación con la disyunción comer y hablar, o comer y ayunar. Observan que todo lenguaje, al articular sonidos, se desterritorializa de la boca, de la lengua y de los dientes, ya que los órganos tienen su territorialidad primitiva en los alimentos. Hay una disyunción entre comer y hablar<sup>5</sup> y entre hablar y escribir. La escritura transforma las palabras en cosas que pueden rivalizar con los alimentos; por eso pueden “atragantarse” o “se devora un libro”, por ejemplo. Hablar y, sobre todo, escribir es ayunar. Kafka estaba obsesionado por los alimentos, por la carne, por los dientes. Era vegetariano y parece que solo comía carne cuando se acostaba con Felice. Ayunar es el tema de *El artista del hambre*.

En la desterritorialización de la lengua, el sonido o la palabra no son lenguaje comprensible, tampoco música o canto, aunque lo parezcan. El graznido de Gregor, el silbido del ratón o la tos del mono desfiguran las palabras. Los perros músicos no hacen música. En *Josefina la cantora*, el canto surge de no cantar. Cuando Kafka dice: “Vivo únicamente a ratos en una pequeña palabra, en cuya vocal modificada pierdo mi inútil cabeza durante un segundo”, lo que hace es neutralizar el lenguaje quitándole el sentido, al fijarse en un acento o en una inflexión de la palabra. Como si se tratara del juego de

niños de repetir una palabra cuyo sentido escasamente se percibe, para hacerla vibrar en sí misma. Cuenta que de niño repetía “fin de mes, fin de mes” hasta llegar al sinsentido. El nombre propio es muy adecuado para este juego, ya que no tiene sentido en sí mismo. Los nombres propios lo fascinaban. Podemos verlo por ejemplo en *La condena*.

Cuando el sentido es activamente neutralizado, la palabra da nacimiento directo a la imagen y esta se convierte en devenir: devenir-perro del hombre; devenir-hombre del perro; devenir mono o coleóptero del hombre y a la inversa. En una lengua rica, normal, la palabra *perro* designaría un animal y se aplicaría como metáfora a otras cosas (duerme o vive como un perro). Kafka elimina cualquier metáfora o simbolismo. “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar en mi actividad literaria”, dice. Los animales kafkianos no son *como*, no hablan *como*; sino que son perros, ratones, insectos lingüísticos. Ese es un uso intensivo del significante de la lengua.

Intensivo o tensor es todo instrumento lingüístico que permite llevar al límite una noción o rebasarla: palabras paspartú, baúl o comodín; verbos, conjunciones, exclamaciones, adverbios o preposiciones que adoptan cualquier sentido; verbos pronominales propiamente intensivos; en hebreo, como *Giben*, ‘poner, sentarse, colocar, quitar’; términos que connotan dolor; por ejemplo, las palabras se vuelven graznido doloroso en Gregor; el acento como tensión interior de la palabra o la distribución de vocales y consonantes con discordancia interna. Todos ellos son rasgos de austeridad lingüística que Kafka usa con función creadora, al servicio de una nueva expresividad o intensidad.

Casi ninguna de las palabras que escribo armoniza con otra, oigo restregarse entre sí las consonantes con un ruido de hojalata, y las vocales unen a ellas su canto como negros de barraca de feria.

Deleuze y Guattari también ponen los ejemplos de Céline, que usa el francés exclamativo, y de Godard, quien hace del francés una lengua menor, cuando los personajes de sus películas hablan una lengua pobre, de frases constituidas con acumulación de adverbios y conjunciones estereotipadas.

#### **4. Funciones del lenguaje. Bilingüismo, multilingüismo**

Los autores proponen un modelo tetralingüístico para analizar las funciones del lenguaje que pueden ser ejercidas por un mismo grupo en diferentes lenguas y evaluar su uso al servicio del poder o su resistencia a él. Después analizan la relación de los judíos de Praga con las cuatro lenguas:

- *lengua vernácula*, materna, territorial, de origen o comunidad rural;

- *lengua vehicular*, urbana, estatal o mundial, de sociedad de intercambio comercial, de gestión burocrática; de primera desterritorialización;
- *lengua referencial*, del sentido, de cultura;
- *lengua mítica*, en el horizonte de las culturas y de reterritorialización espiritual o religiosa.

Desde la perspectiva espacio-temporal, la lengua *vernácula es aquí*; la *vehicular, por todas partes*; la *referencial, allá*, y la *mítica, más allá*.

La distribución de estas lenguas varía de grupo a grupo y dentro del mismo grupo. Por ejemplo, el latín fue vehicular en Europa durante mucho tiempo antes de volverse referencial y después, mítica. Hoy el inglés es vehicular mundial al servicio de una tecnocracia mundial.

La situación de los judíos de Praga era la siguiente: la lengua vernácula para los procedentes del mundo rural era el checo, reprimido y olvidado. El yiddish era despreciado o temido frecuentemente. La lengua vehicular era el alemán, en las ciudades, entre la burocracia estatal, comercial y de intercambio. El inglés comenzaba a tomar esta función. La lengua referencial y de cultura era el alemán de Goethe y también el francés. La lengua mítica era el hebreo.

Kafka era uno de los pocos escritores judíos de Praga que entendía y hablaba el checo (lengua de relación con Milena). El alemán era su lengua vehicular y de cultura. Aprendió hebreo. Conocía el francés, el italiano, y algo de inglés. El yiddish le fascinaba como lengua de teatro popular, que apoyaba económicamente. Se trata de una lengua sin gramática, que vive de palabras robadas, emigradas, que opera sobre el alemán tan desde dentro que no se puede traducir al alemán sin destruirla. Kafka dijo de él:

Es una lengua que da miedo mezclado con una cierta repugnancia.

Entonces verdaderamente estarán sintiendo lo que es la unidad irrefutable del yiddish y lo sentirán tan violentamente que les dará miedo, ya no del yiddish, sino de ustedes mismos... Gócenlo como puedan.

El capítulo sobre Kafka y la literatura menor acaba con la reflexión sobre lo que sucede cuando, para un escritor, ya no funciona la “máquina creativa”. Deleuze y Guattari hablan de las “líneas de fuga del lenguaje”: el silencio, la interrupción, lo interminable o “lo peor” (suponemos que se refieren eufemísticamente a la muerte). Comentan que Louis Ferdinand Céline, después de *Viaje al fin de la noche* y *Muerte a crédito*, ya no tenía nada que decir y solo escribía para conseguir dinero y quejarse.

Para entender la vía del silencio, nos aproximamos a *Lenguaje y silencio* de Steiner.

Allí leemos que el lenguaje impone a los seres hablantes el deber de transmitir incluso las experiencias que están en el límite de la posibilidad de ser articuladas; aunque ante los extremos de lo atroz y lo sublime parece imponerse el silencio. Steiner se refiere a la tentación del silencio cuando ante ciertas realidades se cree que el arte resulta trivial o impertinente. Se pregunta si es posible la voz literaria en los tiempos en que los hombres son forzados a escarbar o chillar sus tormentos como perros, sabandijas o ratas. ¿El poeta debería rendirse? En Kafka, la cuestión del silencio está presente de manera radical. Él sabía que en el principio era la Palabra, pero, ¿y en el final?

Mis amigos se apoderan de lo que he escrito [...] Acaban publicándose cosas que no fueron al principio más que fragmentos privados o divertimentos. Vestigios íntimos de mi fragilidad humana [...] Max Brod, sobre todo, está empeñado en hacer literatura con ellos, y también porque no soy bastante fuerte para destruir esos testimonios de mi soledad.

Si desaparecieran todas, se cumplirían mis verdaderos deseos. Sólo que, dado que existen públicamente, no quiero impedir que las conserve el que quiera hacerlo.

Mi última petición. Todo lo que dejo atrás [...] en forma de cuadernos, manuscritos, cartas, borradores, etcétera, deberá incinerarse sin leerse y hasta la última página.

Creo que Paul Celan hace una literatura menor en alemán. Igual que Kafka, no podía escribir en alemán, no podía hacerlo en alemán y no podía no escribir. Celan transformó el alemán hasta donde pudo y optó por la peor de las fugas. También el Kertész de *Sin destino* practica una literatura menor en húngaro.

Finalmente, podríamos concluir que Deleuze y Guattari consideran que toda lengua puede ser usada intensivamente, que la literatura menor es grande, revolucionaria y ha de ser el objetivo de todo escritor exigente y comprometido con su trabajo –o mejor, con su destino–.

## Notas

1. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Méjico, Era, 1990.
2. K. narra en primera persona su vida dedicada a la excavación de túneles cada vez más complejos. Está obsesionado por la idea de que la compleja obra arquitectónica, la madriguera, será atacada por potenciales enemigos que en ningún momento dan reales indicios de existencia. La guarida, creada con un constante y paranoico afán de perfección,

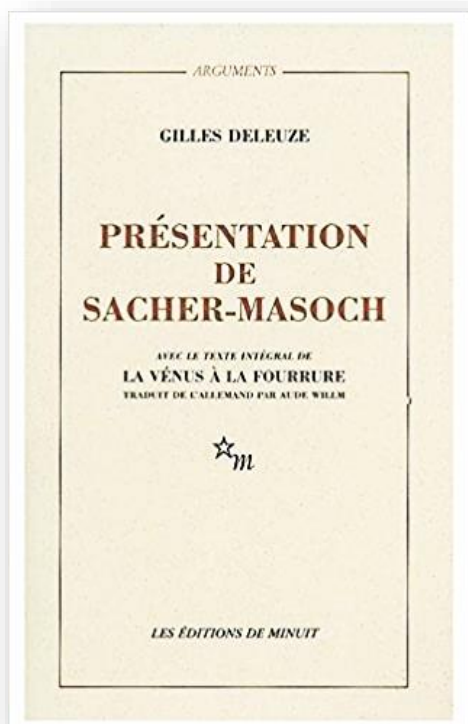
no provoca en su autor la paz y el sosiego que él espera encontrar allí; más bien, le causa angustias cada vez mayores: “incluso ahora, que está en su apogeo, mi vida apenas cuenta con una hora de tranquilidad”.

3. STEINER, George. *K*, en *Lenguaje y silencio*. Sevilla, Gedisa, 2006, p. 146.
4. El cantor, a diferencia del cantante, es alguien que debe cantar, que tiene la responsabilidad de hacerlo, ya que el canto más que una protesta es testimonio de lo que sucede y su papel es exponer la realidad como es. “Si se calla el cantor, se calla la vida”, cantaba Mercedes Sosa.
5. KAFKA, F. *El gran nadador*. Barcelona, De Bolsillo, 2018, p. 192.
6. Lectura intensiva: minuciosa, cada palabra es comprendida. Extensiva: relajada y amena. Cuenta con el contexto.

# La fascinación ante la perversión

## La presentación de Sacher-Masoch por Deleuze

ALÍN SALOM



Después de la II Guerra Mundial hubo en Europa una renovación del interés por el marqués de Sade. Sus obras fueron reeditadas. Apareció una especie de sadomanía en el escenario de la filosofía.

Vieron la luz una multitud de estudios sobre el marqués. En 1944 Adorno y Horkheimer publican “*Juliette* o Iluminismo y moral”; en 1947 Klossowski saca a la luz *Sade, mi prójimo*; en 1949 Blanchot, *Lautréamont y Sade*; en 1950 Gilbert Lély, *Le marquis de Sade*; en 1951 Simone de Beauvoir, *¿Hay que quemar a Sade?*; en 1957 Bataille, *La literatura y el mal*; en 1963 Lacan, “Kant con Sade”; en 1965 Mishima, *Madame de Sade*; en 1971 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, etc. El siglo XX descubre que el Marqués

de Sade, al revés de la perversión bautizada con su nombre, fue en su vida no un verdugo, sino una víctima, tanto del *ancien régime* monárquico como del nuevo régimen de la Francia post-revolucionaria.

A contracorriente de la sadomanía, Deleuze irrumpe, en 1967, con una *Presentación de Sacher-Masoch*. Plantea que es una injusticia que Sacher-Masoch quede ignorado, cuando Sade despierta tanto interés. Lo dice explícitamente en la penúltima página de su *Presentación*:

Es injusto no leer a Masoch, cuando Sade es objeto de profundos estudios realizados con rigor científico y teniendo en cuenta las aportaciones de una crítica literaria y las interpretaciones psicoanalíticas. Pero no sería menos injusto leer a Masoch buscando en él un simple complemento de Sade. [...] El genio de Sade y el genio de Masoch son completamente diferentes; su mundo incomunicado y sus técnicas literarias no tienen ninguna relación. [...] Esta confrontación [Sade *versus* Sacher-Masoch] no tiene por qué ir en perjuicio de Masoch.<sup>1</sup>

En definitiva, Deleuze sí *presenta* a Masoch, o sea, no le parece un *impresentable*. Lo considera como un gran escritor, un maestro del fantasma, un maestro del suspense. Deleuze compara a Sade con Masoch y piensa que hay entre ellos una asimetría irreductible. Masoch no es menos que Sade. Incluso Deleuze prefiere a Sacher-Masoch. Piensa, además, que sadismo y masoquismo no van juntos, es decir, el concepto de sadomasoquismo es, para él, un “monstruo semiótico”<sup>2</sup>. Deleuze rechaza cualquier complementariedad entre las dos posiciones. Evidentemente no podemos acompañarlo tan lejos: Deleuze se equivoca; sabemos que de hecho existen *switchers*.

El texto de Deleuze está empapado de psicoanálisis. Sería un craso reduccionismo el pensar que Deleuze es únicamente un detractor del psicoanálisis o que su relación con el psicoanálisis pasa únicamente por Guattari. Vemos en este texto que la relación de Deleuze con el psicoanálisis es anterior, muy estrecha y muy rica. La referencia al masoquismo no desaparece en Deleuze. Su *Presentación de Sacher-Masoch* es un preludio del *Anti-Edipo*, donde Deleuze elabora su filosofía del deseo.

Prestemos también atención a la fecha en que se publica esta *Presentación de Sacher-Masoch*: 1967. Se está elaborando lo que podríamos denominar “el pensamiento del 68”. Se va a llevar a cabo una revolución sexual. La represión sexual es denostada; se piensa que la sociedad hipócrita y reprimida ha llevado a dos guerras mundiales. Se aboga con pasión por la libertad sexual. Hay cierta fascinación, en esta época, por la perversión, mejor dicho, por lo que ha sido considerado hasta entonces como “perversión” y ya no lo es. En definitiva, el pensamiento del 68 le atribuye al supuesto perverso un rol emancipador<sup>3</sup>. Por ejemplo, muchos intelectuales firman en 1977 un manifiesto a favor de la abolición de la ley de “edad de consentimiento”, o sea que reivindican la libertad de pederastia. Entre ellos están Foucault<sup>4</sup>, Deleuze, Guattari, Lyotard, Derrida, Althusser, Sartre, Beauvoir, Barthes e incluso Françoise Dolto. Hubo cierta fascinación por la “perversión” o “la licencia sexual”, en la segunda mitad del siglo XX.

Hoy en día sopla otro viento, un viento de cierto puritanismo al lado de la permisividad generalizada: se siente horror por la pederastia; han surgido los movimientos *metoo*, *woke*, etc. El movimiento *woke* en EEUU va derribando estatuas; ve racismo, machismo, colonialismo en todas partes. Los wokistas no pueden leer *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald, ni *La cabaña del tío Tom* sin arder de indignación. Pronto no podrán disfrutar de Shakespeare, ni del *Othello* de Verdi. La globalización tiende más bien a extender ese puritanismo angloamericano, de raíces protestantes, a los países europeos, incluso a los de raíces católicas, que se caracterizaron más bien por cierta tolerancia hacia el “pecado” (al fin y al cabo, en el catolicismo bastaba una confesión para borrar la culpa).

## Sexo 4.0

¿En qué sentido evoluciona la sexualidad en la sociedad actual? Podríamos llamar esta sexualidad *Sexo 4.0* –la expresión es de Valérie Tasso. ¿Qué ocurre hoy en día? Hay una *hipersesexualización* y, a la vez, hay una normalización, incluso una *sobrenormalización* del sexo. Por ejemplo, durante el covid se publicó en *La Vanguardia* una noticia que decía:

El estado australiano de Queensland fomenta la masturbación por razones sanitarias. Masturbarse es sano y hablar de ello, liberador. El Gobierno de Queensland ha sorprendido a su población con una fresca campaña en las redes sociales donde anima a todos a darse placer.<sup>5</sup>

Hace un tiempo pasaban en la televisión en *prime time* publicidades de Durex, no de preservativos sino de geles lubricantes. Decía la publicidad: *Sentir más es mágico, Love sexe...* La *e* final de *love* y la *s* del principio de la palabra *sexe* se daban un beso y brotaban pequeños corazones. Pero *Love sexe!* es un imperativo, que conste. ¡Ama el sexo!, es un imperativo de goce. Es un corolario del empuje general a un hedonismo pulsional, empuje esencial al discurso capitalista. En la publicidad se veían parejas de diferentes edades, muy alegres, teniendo sexo para divertirse. Con la sobrenormalización del sexo no solo se pierde el pudor, sino que se pierde sobre todo el morbo. Mucha gente joven y no tan joven mantiene relaciones sexuales el sábado por la noche, porque toca –aunque sea para un polvo *express*. Como quien toma una copa. Las redes sociales ofrecen vitrinas humanas con toda naturalidad, por ejemplo, Tinder, Meetic, Grindr, Wapa, Badoo... Por otro lado, cada vez hay más sexo virtual.

Cabe preguntarse: ¿Por qué toda esa sobrenormalización del sexo? ¿No será por exigencia del neoliberalismo que quiere convertir el sexo en un terreno de consumo masivo? El sexo ya no se consume, sino que se consuma. Todo el mundo debe comprar geles, *sextoys*, *satisfiers*, acudir a portales. No solo lo deben hacer cuatro pícaros perversos. Hay ahí un mercado brutal que el capitalismo se ha dedicado a conquistar. Los juguetes sexuales van más allá del ámbito de la masturbación con promesas de orgasmos múltiples y compartidos. Aparte de los juguetes sexuales, que se han vuelto imprescindibles, y los portales de encuentro, existe, además, la cirugía estética. Las mujeres se operan no solo de pechos, sino de los labios de la vulva para parecerse a las actrices porno. Cada vez más hombres recurren a la cirugía peneana. Sin contar con la cirugía de cambio de sexo.

Con la normalización del sexo –en aras de su comercialización– hay también una higienización del sexo. El sexo ya no puede ser algo sucio, pecaminoso. La gente no lo consumiría (por lo menos en masa). Ha de ser limpio e higiénico. Esta es la condición para que se puede comercializar bien, ampliarse el mercado. Venden sorprendentemente blanqueadores anales<sup>6</sup>.

Simultáneamente, hoy en día se llama *agresión* al más mínimo comportamiento de sometimiento; se habla de micromachismo, nanomachismo, etc. Ese puritanismo



también forma parte de la higienización del sexo. Se trata de higienización moral, necesaria para la normalización y la comercialización masiva del sexo.

Así que, paradójicamente, la sociedad oscila hoy en día entre la hipersexualización y cierta higienización mojigata del sexo.

Hasta el sadomasoquismo está siendo “normalizado” hasta cierto punto. Se habla de BDSM: *Bondage*, Disciplina, Sadismo, Masoquismo. El BDSM tiene incluso un día Internacional, el 24 de julio. Hoy en día mucha gente piensa que fuera de la cama el BDSM es una aberración; pero dentro de la cama puede ser lícito, es un juego, algo consensuado, una erótica teatral. En este sentido la *Presentación* de Deleuze fue perspicaz; fue un texto que se anticipó a su tiempo y abrió el espacio de la legitimación del masoquismo<sup>7</sup>.

Ahora bien, el BDSM acarrea conflictos en el interior del movimiento feminista. Algunas feministas están contra del BDSM, igual que están contra la prostitución, contra la pornografía, etc. Otras feministas están a favor; reivindican la libertad sexual, porque piensan que es un componente esencial de la libertad de las mujeres. Hay feminismo prosexo *versus* un feminismo puritano-mojigato. El feminismo prosexo ha hecho, por ejemplo, que haya una pornografía feminista.

Hay ahí una dialéctica: hubo en el siglo XIX un puritanismo victoriano desmesurado, que condujo a la reivindicación de la libertad sexual. Luego apareció una exacerbación de la libertad sexual, una hipersexualización. Eso ha generado el neopuritanismo. Hay, por lo tanto, un movimiento pendular, si no dialéctico<sup>8</sup>.

En resumen, para situar la *Presentación de Sacher-Masoch* en el tiempo, hay que tomar en cuenta todos esos factores: que es una respuesta de Deleuze a los estudios sobre Sade; que es donde Deleuze comienza su diálogo y su contencioso con el psicoanálisis; que la figura del masoquista no desaparece de la filosofía del deseo de Deleuze; repunta en el *Anti-Edipo* y *Mil mesetas*; y que es un prolegómeno del Pensamiento de mayo del 68. ¿Y tal vez la perversión de la sociedad patriarcal-feminista?



### ¿Quién fue Leopold von Sacher-Masoch?

Deleuze hace una biografía de Leopold von Sacher-Masoch en el Prólogo a su *Presentación*. Sacher-Masoch (1836-1895) pertenece a la segunda mitad del siglo XIX (en cambio Sade es anterior, pertenece a la segunda mitad del XVIII). Nace en Lemberg, provincia polaca del Imperio austrohúngaro. Su apellido paterno era von Sacher; su apellido materno, von Masoch. El abuelo materno, por temor a que se perdiera el apellido,

quiso que la familia von Sacher se llamara *von Sacher-Masoch*. El padre de Leopold era comisario de policía, lo cual es un dato a tomar en cuenta vista la curiosa posición del hijo ante la ley. Leopold estudia derecho e historia. Tiene muchas aventuras femeninas. Se casa tres veces a lo largo de su vida<sup>9</sup>. Es profe de historia; escribe novelas históricas. Luego llega a ser un escritor de éxito. Goza de mucho reconocimiento en vida; es “condecorado y agasajado”, dice Deleuze. Escribe no solo novelas picantes, sino también cuentos, novela negra, ensayos sobre minorías étnicas, etc. Pero pasa de moda, muere olvidado de todos, tanto él como su obra. Sin embargo, Deleuze dice que “la obra de Masoch es *importante e insólita*”<sup>10</sup>.

### *La Venus de las pieles*

Veamos de cerca una de las novelas de Sacher-Masoch, la más conocida: *La Venus de las pieles*. Hay en la novela una construcción *en abîme*. La novela comienza con un sueño del narrador. Se ha quedado dormido con un libro en la mano, leyendo a Hegel. ¿Qué lee de Hegel? Sacher-Masoch no lo aclara. Yo apuntaría a *La fenomenología del espíritu*, en concreto el fragmento de la dialéctica del amo y el esclavo que jocosamente podría ser interpretado en clave sadomasoquista.

El narrador es despertado por su criado que le dice que tiene que espabilar, pues le esperan para un té en casa de su amigo, Severino. El narrador se precipita a casa de Severino; la chimenea está encendida, el samovar preparado. Le cuenta su sueño; hablan de la pintura de *la Venus del espejo* de Tiziano. Entra la mujer de Severino para traer algo de comer y Severino la trata muy mal... “¡No te había dicho que quería los huevos apenas cocidos!” le chilla. “¡Debes obedecer!” Y hace el amago de coger un látigo. Ella huye. El narrador le pregunta a Severino por qué la trata tan mal. Y Severino, en lugar de explicárselo, le entrega un manuscrito: *Confesiones de un suprasensual*. Al final de las *Confesiones*, el narrador volverá a dialogar con Severino.

Los dos personajes principales de las *Confesiones* son Severino von Kusiemski y Wanda von Dunajew, de 24 y 26 años. Wanda es viuda; es una mujer joven, rica y bella; es pelirroja, de ojos verdes, traviesa y casquivana. Severino y Wanda se conocen en una estación termal de los Cárpatos. Son vecinos. Severino (el pequeño severo, pero consigo mismo) se dedica a leer, a escribir poemas, obras de teatro, a pintar. Pero es un *amateur*: nunca va más allá de la primera capa de pintura, la primera estrofa, la primera escena. Le gusta Judith, envidia la suerte de Holofernes; está fascinado con Sansón y Dalila; le interesa la Circe de la *Odisea* que transforma en cerdos a los hombres, Agamenón, etc. Es un enamorado de la Antigüedad, un pagano. Ya cuando era pequeño, en lugar de rezar en la iglesia, iba a rezarle a una estatua de Venus que estaba en la biblioteca de su padre. Del cristianismo le gusta la vida de los mártires, el relato de los deliciosos tormentos. “Soy un sensual, un suprasensual”, dice. El término es fundamental. ¿Qué quiere decir un “suprasensual”?

“Yo encuentro un extraño atractivo al dolor y nada puede excitarme tanto como la tiranía, la crueldad y sobre todo la infidelidad de una bella mujer”.

Estos dos, Severino y Wanda, se ven, se espían, hacen amistad; pasan los días juntos. Pintan, leen. Él le escribe poemas; le besa los pies, etc. Severino se enamora, quiere casarse con Wanda. A ella Severino le gusta mucho, pero duda, no se decide. Él teme tanto que ella le abandone que se ofrece a ella como esclavo. Está dispuesto a ser su perro, su objeto, a ser pisoteado por ella. Eso sí: con la condición de que ella se ponga pieles. Entonces ella compra unos látigos. Lo azota un poco. Pero a ella le sabe mal, no quiere hacerle daño; y siempre entre paliza y paliza, le dice que se siente avergonzada; se abrazan, se besan y hacen el amor. El texto es bastante pudoroso.

Ella dice que viviendo en el mismo país él no puede ser su esclavo; tienen que irse al extranjero. Se van a Florencia. Ella lo convierte en su lacayo, le cambia el nombre; lo llama Gregorio. Le hace viajar en tercera clase, lo hambrea, le hace pasar frío, lo despoja de su pasaporte, le quita el dinero, etc. Le hace firmar un contrato donde él acepta ser su esclavo. Le hace escribir de su puño y letra y firmar, incluso, una carta de suicidio, para poder matarle si a ella le da la gana. Entre maltrato y maltrato, entre humillación y humillación, le abraza, se preocupa por él y hacen el amor.

En Florencia ella se hace cortejar por un pintor alemán, que la pinta desnuda. Ella, mientras posa, come bombones y hace pelotas con el papel de los bombones y se los tira. A todo eso Severino está observando la escena. Al final, el pintor no puede resistir más, deja el pincel, se le acerca, cae de rodillas y le pide que lo azote a él también.

Un día en un paseo Wanda se cruza un hombre hermoso, que lleva la ropa ceñida, tiene un cuerpo musculoso, es un león, un hombre cruel y déspota. Es griego, o sea pagano (recuérdese la Helena del Fausto de Goethe). Wanda se enamora instantáneamente de ese tal Alexis Papadópoli. Ella dice que *una mujer necesita un amo*. Wanda deja de hacerle caso a Severino, ya ni lo ata, ni lo azota. Severino se desespera; un día coge un puñal y dice que se va a suicidar. Ella replica que tiene mucho sueño, que lo haga ya, pero que le deje dormir, pues está muy cansada. Severino no aguanta la afrenta, decide abandonarla. Va a la estación de trenes, pero no tiene dinero para comprarse un billete y volver a su país. Se desespera. Decide suicidarse; se tira al río, el Arno, en Florencia. Pero a último momento se acobarda, se agarra a una rama, sale del río y vuelve a casa chorreando. Le dice a Wanda que no puede abandonarla. Ella se enfada, le arroja el dinero a la cara para que pueda comprarse el billete de tren y se largue de una vez. Pero Severino dice que se queda. Ella se cabrea, llama a sus tres criadas negras y muy guapas, quienes lo atan. Severino escucha restallar un látigo. Se alegra. Pero el chasquido del látigo es mucho más fuerte que de costumbre. De repente ve que quien ha hecho restañar el látigo no es Wanda, sino Alexis, el griego. Severino se muere de vergüenza y desesperación; pero siente un placer fantástico y *suprasensual*. No obstante, el griego despoja su placer de toda poesía. Después de la paliza, Severino abandona a Wanda, vuelve a casa de su padre y se “normaliza” (o sea, maltrata a su mujer, en definitiva). Así es cómo Wanda cura a Severino de su suprasensualidad.

El narrador le pregunta a Severino qué lección ha sacado de toda esa experiencia. Severino le dice que *entre el hombre y la mujer no puede haber más que guerra, la guerra de los sexos. Se es o yunque, o martillo*. Y él ha decidido ser martillo. El que se deja azotar merece que lo azoten. Es una lástima que él no haya azotado a Wanda, declara Severino.

Pasemos ahora a la reflexión de Deleuze sobre Sacher-Masoch.

### **La comparación de Sacher-Masoch con Sade**

Deleuze compara a lo largo de toda la obra a Sacher-Masoch con Sade. Sade es mucho más duro, cruel, repetitivo, espeluznante y a la larga un poco cansino. Sade es más “demostrativo”, dice Deleuze. Es decir, Sade es argumentativo: desarrolla reflexiones, sermones filosóficos sobre la naturaleza y elabora finalmente una especie de imperativo de sumisión a la crueldad.

En cambio, Sacher-Masoch es mucho más blando, pudoroso, estético y esteticista. Sus escritos son casi incensurables. Tienen una parte de literatura rosa, una parte de literatura negra. El masoquista tiene que convencer, persuadir, “formar”, al verdugo, al “ama”. Deleuze ve allí incluso una ascesis, un impulso dialéctico, platónico. ¿No exagera un poco Deleuze? En todo caso, el masoquista tiene que hacer un *contrato*. Para eso, es necesario imaginar, verbalizar, enumerar todas las exacciones a las que el ama va a someter al masoquista. Hay en Sacher-Masoch un goce de la imaginación y la palabra, antes que de la acción. Sacher-Masoch es un “maestro del fantasma” –dice Deleuze–, un maestro de la fantasía sexual, de la pornografía hablada. Bajo ningún concepto, el ama puede ser una sádica de verdad. De ahí el chiste de Deleuze:

En cierta ocasión se encontraron un sádico y un masoquista; éste le dijo al sádico: “Tortúrame”. Y el sádico respondió: “No quiero...”.<sup>11</sup>

Deleuze señala que el ritmo en la narrativa de los dos autores es totalmente diferente. Sade apuesta por la cantidad; hay en Sade precipitación, desenfreno. En cambio, Sacher-Masoch retrasa el placer; acumula la expectación, la espera, la demora, el *suspense*. Hay escenas fijas como los *tableaux vivants* del siglo XIX. La forma del masoquismo es la espera, dice Deleuze<sup>12</sup>.

En definitiva, Sade y Masoch son muy diferentes. Aunque algún personaje de Sade pida que le hagan daño o que algún personaje de Masoch se vuelva un poco sádico, hay básicamente *asimetría* entre esos dos autores. Esta es la tesis de Deleuze.

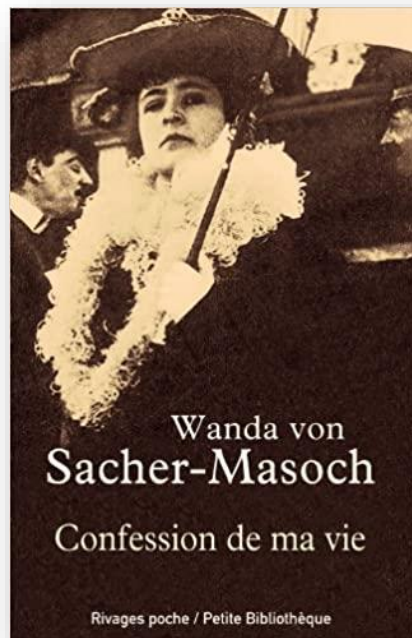
Ahí donde Sade y Sacher-Masoch son parecidos es en su carácter humorístico e irónico. Deleuze dice que tenemos una tendencia a leer mal, a distorsionar los textos con un sentimiento trágico pueril. No vemos la vis cómica de los textos. Tanto Sade como Sacher-Masoch son irónicos, cómico-agresivos. Ambos se burlan de la ley. Deben ser

leídos riendo, del mismo modo que escribieron ellos sus obras –riendo (como Kafka, posteriormente).

### La mujer y el matriarcado en Sacher-Masoch

Para Sacher-Masoch, el verdugo debe ser una mujer, y una mujer más bien ingenua. Debe querer al masoquista y sacrificarse haciendo el teatro que éste le pide, aunque le incomode. Ella representa una figura materna –de ahí su severidad. Lo castiga, pero nunca lo daña irreversiblemente. Ahora bien, el dolor no es fingido. A pesar de la teatralidad, el dolor es real.

Deleuze dice que Sacher-Masoch lee atentamente a Bachofen, el teórico del matriarcado<sup>13</sup>. El masoquismo, según Deleuze, es el orden simbólico de la madre. La madre domina; es una madre fálica, una Madre que encarna la Ley. Lo esencial, para Deleuze, es esa identificación de la ley con la imagen de la madre. “El padre no es nada”<sup>14</sup>, está humillado, excluido, anulado, en el universo de Sacher-Masoch, dice Deleuze<sup>15</sup>. Está expulsado del orden simbólico. Sacher-Masoch enaltece a la madre<sup>16</sup>. En cambio, el Marqués de Sade niega a la madre, la tortura, y sitúa al padre por encima de la Ley. Hay como una inflación del padre, en el sadismo. Ahí queda patente la disimetría entre sadismo y masoquismo.



A Deleuze le gusta que el masoquismo presente un orden simbólico maternal. Eso entra en contradicción con el psicoanálisis lacaniano de la época (el primer Lacan) que insistía en que la instauración del orden simbólico tenía que ver siempre con el Nombre del Padre, o sea con la función paterna<sup>17</sup>. Ahí ya empieza el forcejeo de Deleuze con el psicoanálisis. Pero se trata de un forcejeo sobre la base de muchos acuerdos, de una conceptualidad común. Deleuze piensa que el masoquismo levanta la prohibición del incesto. Y efectivamente ahí sigue la línea psicoanalítica. Deleuze dice que el masoquismo conjura el retorno del padre con el Contrato con la mujer.

¿Cuál es el rasgo del ideal del ama de Sacher-Masoch, según Deleuze? Es la frialdad. Por eso el subtítulo de la obra es: *Lo frío, lo cruel* (mal traducido en Taurus como *Presentación de Sacher-Masoch. El frío, el cruel*). La mujer ideal de Masoch es de piedra, de mármol, de hielo. Su frialdad e indiferencia es el castigo a la grosería del hombre en el patriarcado, dice Deleuze. Así que su crueldad no es secundaria; es un ideal. La mujer ha de ser fría, pero no frígida. Wanda, la segunda mujer de Sacher-Masoch (que adoptó *a posteriori* este nombre, identificándose con el personaje de *La Venus de las pieles*) cuenta en sus *Confesiones* que Sacher-Masoch la persuadía para

que se prostituyera. Decía: “Resulta maravilloso poder encontrar en nuestra limpia y honrada mujer aquellas voluptuosidades que sólo podríamos hallar en prostitutas”. El masoquismo permite hacer emerger y liberar el deseo femenino y el fantasma de “pegan a un niño”.

### **El contrato**

No existe masoquismo sin contrato. En el masoquismo hay derechos y deberes. El contrato expresa el consentimiento de la víctima. Es condición necesaria para la relación amorosa. Deleuze dice: Sade es naturalista; Masoch, en cambio, es culturalista. En el patriarcado las mujeres entran en el contrato a título de objetos. En cambio, Sacher-Masoch hace que el contrato se realice *con* la mujer. Ahora bien, el contrato es, en el fondo, una caricatura en Sacher-Masoch.

### **La constelación masoquista: denegación, suspensión, espera, castigo, fetichismo y fantasma**

Deleuze acude masivamente al psicoanálisis para explicar el masoquismo. Acude a Freud, a Theodor Reik y a Lacan. Tanto en Freud como en Lacan, la estructura clínica de la perversión se caracteriza por un mecanismo de defensa: la denegación. La denegación<sup>18</sup> es el mecanismo mediante el cual el sujeto acepta y a la vez niega la falta. Dice sí y no a la falta, a la vez. Se las arregla para atribuir finalmente un falo a la mujer. De ahí que una de las prácticas más comunes de la perversión sea el fetichismo. La función del fetiche (las pieles, los zapatos de tacón, el látigo, etc.) es velar la falta. En el masoquismo está claro que la mujer queda dotada de significación fálica. Ella lo tiene: tiene el látigo, el poder, la autoridad. El suspense es producido por la tensión sexual, la espera, la angustia. En cuanto al castigo, el masoquista exhibe el sufrimiento, la humillación. El masoquista reclama el castigo como algo que le soluciona la angustia que le genera la tensión sexual y le permite acceder al placer prohibido. El fantasma es una escena soñada, dramatizada, indispensable para gozar. Es meramente pensada en el neurótico; en cambio es actuado por el perverso. La perversión asoma también en el hecho de que el masoquista trunca el placer sexual, suprime la genitalidad. Además, Deleuze señala que Sacher-Masoch levanta la prohibición del incesto. Para Deleuze, no hay propiamente culpa en el masoquismo. Hay un rechazo de la culpa. La culpa es puro humor, chiste, caricatura. No hay culpa sino deseo de ser castigado. El castigo no es más que un placer preliminar. Prepara y hace posible el placer sexual

### **La paradoja del masoquismo**

El masoquismo parece incomprensible, paradójico. ¿Cómo alguien puede disfrutar del dolor? ¿Cómo se puede asociar el placer con el dolor? De entrada, parece ilógico. Deleuze recurre, entonces, a Hume:

El filósofo Hume había observado ya que en la vida psíquica existen placeres y existen dolores; pero por más que profundicemos en las ideas de placer y de dolor, nunca lograremos dar con el principio que explique que busquemos el placer y rechacemos el dolor.<sup>19</sup>

Luego recurre a Freud, a su concepto de “coexcitación libidinal”<sup>20</sup>. Freud dice que cuando las excitaciones de cualquier tipo sobrepasan cierto límite, se erotizan. Escribe Deleuze:

La excitación sexual nace, como efecto secundario, de toda una serie de procesos internos, en cuanto la intensidad de los mismos sobrepasa determinados límites cuantitativos. Puede incluso decirse que todo proceso algo importante aporta algún componente a la excitación del instinto sexual. En consecuencia, también la excitación provocada por el dolor y el displacer ha de tener tal consecuencia. Esta co-excitación libidinal en la tensión correspondiente al dolor o al displacer sería un mecanismo fisiológico infantil que desaparecería luego. Variable en importancia, según la constitución sexual del sujeto, suministraría en todo caso la base sobre la cual puede alzarse más tarde, como superestructura psíquica, el masoquismo erógeno.

Pero esta explicación no es suficiente. Deleuze va a ir al dualismo pulsional en Freud para explicar el masoquismo.

### ***Eros y Thanatos: intrincación y desintrincación***

Para Freud, el sujeto está zarandeado por dos pulsiones: las de vida (Eros) y las de muerte (Thánatos). El Freud de la madurez va más allá del principio de placer. Freud inicialmente creía que todos los sujetos deseaban el máximo placer, el mínimo dolor. Pero la clínica le obliga a reconocer que hay un *más allá del placer*. Hay, en sus pacientes, una compulsión a la repetición incluso –mejor dicho, sobre todo– de experiencias dolorosas; hay en ellos una resistencia a curarse. Eso obliga a Freud a plantear que el ser humano alberga una compulsión al sufrimiento y la autodestrucción. Freud dice que la vida es un combate y una transacción entre ambas tendencias<sup>21</sup>. El masoquismo, en concreto, pone de manifiesto de manera fehaciente la existencia de *Thánatos*. Ya no cabe ninguna duda: el deseo está situado más allá de todo bien.

La idea de *Thánatos*, de que existieran pulsiones autodestructivas en el ser humano, fue una bomba e hizo que muchos discípulos abandonaran a Freud. Pocos aceptaron que los seres humanos quisiéramos nuestro propio mal, nuestra desgracia. De hecho, también supuso una ruptura con la filosofía que se atuvo a una antropología *naïve*. El sujeto no siempre busca su propio bien, dice el psicoanálisis. Y esto es algo que ni los antiguos ni los modernos podían concebir. Y los filósofos en su gran mayoría siguen sin aceptar, a pesar de su obviedad empírica.

Ahora bien, Freud decía: las pulsiones no permanecen separadas: se enlazan, mezclan y alían entre sí. Por ejemplo, para alimentarse y sobrevivir, el ser humano ha de destruir el alimento. Hay una *intrincación* de las pulsiones (es el término de Deleuze;

Freud habla de *combinación*), que es absolutamente necesaria y esencial. Pero también es posible, dice Deleuze, una *desintrincación*, una disociación de las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte más o menos completa. El sadismo y el masoquismo implican una tendencia a la desintrincación de las pulsiones.

Deleuze dice: sadismo y masoquismo suponen que la libido sea neutralizada, desexualizada, desplazada, puesta al servicio de Thánatos. En la perversión se produce (1) desexualización, (2) frialdad (consecuente), (3) resexualización. El masoquista abjura del placer, renuncia al placer, deniega el placer; pero es sólo para encontrarlo más adelante como recompensa y como ley. Eros es desexualizado, se resexualiza Thánatos.

No hay una misteriosa vinculación entre placer y dolor. Hay desexualización-resexualización. Esta es la explicación deleuziana del masoquismo.

## Epílogo

Hubo en las décadas de los 60 y 70, sobre todo en el escenario cultural francés, un esfuerzo por integrar los descubrimientos del psicoanálisis en la filosofía, en debate al discurso de Jacques Lacan. Derrida, Deleuze, Foucault *et altri* se enfrentaron con el psicoanálisis lacaniano, inventando conceptos como los de “fallogocentrismo”, “máquinas deseantes” o reescribiendo la historia de la sexualidad. Por otro lado, hubo también una mística de la liberación sexual y una fascinación generalizada ante la perversión, la cual es manifiesta tanto en Deleuze y Guattari como en Foucault. ¿Cabe pensar que Deleuze elucidó la esencia del masoquismo en este texto? Su teoría de la desintrincación y reintrincación de las pulsiones es muy limitada. Las herramientas conceptuales que elaboran Freud y Lacan –como, por ejemplo, el concepto de *voluntad de goce* lacaniano, que sitúa el placer y el dolor en una banda de Moebius, dotada de una sola superficie, y que pone de manifiesto que el empeñamiento en la búsqueda de placer conduce necesariamente al dolor– son infinitamente más operativos a la hora de aprehender el masoquismo. El valor de la *Presentación de Sacher-Masoch* de Deleuze proviene más bien del hecho de que se adelanta a su época y desvela la importancia del fantasma masoquista, el cual subyace no solo al movimiento de emancipación sexual que sigue abriéndose aún camino en la cultura actual, sino también a toda cultura que avanza hacia una especie de matriarcado.

## Notas

1. DELEUZE, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 130-131.
2. *Ibid.*, p. 131. Deleuze está discutiendo con el psicoanalista Lagache, que insistió, en un trabajo de 1960, en el concepto de sadomasoquismo. LAGACHE, D., “Situation de l’agressivité”, 1960, *Bulletin Psycho.*, XIV; *Œuvres*, París, PUF, 1982, p. 145.



3. Evidentemente esta afirmación ha de ser matizada. Ni Adorno, ni Lacan, ni Pasolini ven en Sade un emancipador. Adorno ve en él más bien la prefiguración del sujeto fascista. Pasolini ambienta las 120 jornadas de Sade en el Estado de Saló que fue un Estado italiano, títere de la Alemania nazi. Lacan ve en Sade la encarnación del imperativo categórico de goce, la voluntad de goce, de autodestrucción, de muerte. En cambio, los otros construyen un mito de Sade. Éric Marty explica el mito así: “Mito de un Sade cuasi comunista, de un Sade inocente y víctima de todos los poderes, del poder monárquico, del poder republicano, del poder revolucionario, que lo encierran sucesivamente en Vincennes (1778-1784), en la Bastilla (1784-1789), en el hospicio religioso de Charenton (1789-1790), en Madelonettes, en la casa de los Carmes, en la prisión de Saint-Lazare, después en Picpus (1793-1794), en Sainte-Plélagie y en Bicêtre (1801-1803), y de nuevo en Charenton, desde 1803 hasta su muerte... Figura que se ocupan de redimir grandes editores y biógrafos, como Maurice Heine y Gilbert Lély, y definen a Sade como “el genio más atrozmente calumniado de la historia de los hombres” y cuya existencia puede ser calificada de “heroica”. Éric MARTY, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, París, Seuil, 2011, “Preámbulo”.
4. FOUCAULT, Michel, “La loi de la pudeur”, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. II, p. 776.
5. *La Vanguardia*, 15.01.2021.
6. El blanqueamiento anal y genital es la decoloración de la pigmentación oscura de la piel alrededor de la zona anal y genitales externos con propósitos estéticos. Ofrecen el tratamiento muchos centros de estética.
7. Hubo en los años 70/80 un grupo lesbianas sadomasoquistas, en EEUU, San Francisco, que se llamaba *Samois*; publicaron un libro que se titulaba: *Coming to power...* La feminista y antropóloga Gayle Rubin pertenecía a este movimiento. Wikipedia da el dato jocoso de que formó parte de la junta directiva del Museo y archivos de la cultura de la peletería. Escribió el ensayo *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* (1984).
8. En el fondo, la sexualidad tiene en sí un carácter antisocial, un componente pulsional, y que no se puede “normalizar”. No se puede pensar en un sexo políticamente correcto. Lo sexual es en esencia políticamente incorrecto. Siempre. Tiene un punto de demoníaco. El sexo normalizado es sexo descafeinado, *light*, puritano; no es sexo.
9. Sacher Masoch se casa, primero, con Fanny Pistor –con la que tiene las aventuras que cuenta en *La Venus de las pieles*; firma un contrato para ser seis meses su esclavo y viaja con ella como su lacayo. En segundo lugar, con Aurora Rümelin que toma el nombre de Wanda de Dunajew –con ésta hace un triángulo con Luis II de Baviera. Se divorcian porque Wanda no consigue sostener la figura de ama, se convierte más bien en una arpía. En tercer lugar, con Hulda Meister.
10. DELEUZE, *op. cit.*, p. 12.
11. *Ibid.*, p. 43.
12. *Ibid.*, p. 74.

13. La obra más célebre de Bachofen es *El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica* (1861). Bachofen plantea que el matriarcado fue el régimen más antiguo y que existió una mitología —de índole femenina— sobre la madre originaria. Interpreta el hecho de que se hayan encontrado tantas venus paleolíticas y ninguna figura de hombre prácticamente como prueba de un matriarcado primitivo, anterior al patriarcado. Bachofen recopila numerosa documentación con el objeto de demostrar que la maternidad es la fuente de la sociedad humana, de la religión, la moralidad y el «decoro». Bachofen propone cuatro fases de la evolución cultural supuestamente superadas: (1) La fase de hetairismo: una fase «telúrica», nómada y salvaje, caracterizada según él por el comunismo y el poliamor. La deidad predominante habría sido una proto-Afrodita terrena; (2) La fase *das Mutterrecht*: una fase «lunar» matrifocal basada en la agricultura, caracterizada por la aparición de los cultos místicos ctónicos y de la ley. La deidad predominante habría sido una temprana Deméter, según Bachofen. (3) La fase dionisiaca: una fase transitoria en la que las tradiciones se habrían masculinizado a medida que empezaba a emerger el patriarcado. La deidad predominante habría sido el Dionisos original. (4) La fase apolínea: fase «solar» patriarcal, en la cual se suprimió todo rastro de la sociedad matrifocal y de pasado dionisiaco y surgió la civilización moderna.
14. *Op. cit.*, p. 67. Cuando el hombre es reintroducido (por ej., en *La Venus de las pieles*, el griego), aparece como un sádico y disuelve el masoquismo.
15. En Sade la madre es la madre y se presenta como tal, no hay duda. Pero en Masoch este paso de la *mujer* a la *madre* de entrada parece que requiera justificación, porque Wanda no es la madre de Severino y no aparece en Sacher-Masoch ningún personaje de madre. ¿Es la madre el prototipo del ama? Hay regularmente una infantilización del sujeto masoquista, que permite pensar al ama sobre el modelo de la madre. Por ejemplo, en una carta que escribe James Joyce a su mujer, Nora, Joyce dice: “Soy tu niño, como ya te lo he dicho, debes ser severa conmigo, mi madrecita. Castígame cuanto quieras. Estaré encantado de sentir que mi carne restalla bajo tus golpes. ¿Sabes lo que quiero decir, mi querida Nora? Quisiera que me golpearas con la mano o con el látigo. No para reírnos, querida, en serio y sobre mi carne desnuda. Me gustaría que fueras fuerte, fuerte, querida, y que tuvieras grandes tetas, un pecho ancho y orgulloso, y unos buenos y gruesos muslos. ¡Me gustaría ser golpeado por ti con el látigo, mi amor! Me gustaría haber hecho algo que te hubiera desagradado, [...] quizás alguno de mis hábitos bastante sucios que te hacen reír. Y luego oír que me llamas a tu habitación y encontrarte sentada en un sillón, con tus gruesos muslos muy abiertos, el rostro rojo de cólera, un bastón en la mano. Carta del 13 de diciembre de 1909. JOYCE, James, “Choix de lettres” (1901-19155), *Œuvres*, t. 1, pp. 1282-3. LAURENT, Éric, *El reverso de la política*, Buenos Aires, Grama, 2016, p. 144.
16. *Ibid.*, p. 66.
17. *Ibid.*
18. Hay tres operaciones, mecanismos de defensa fundamentales. Cada uno abre a una estructura clínica, una categoría nosográfica. *Verdrängung*, represión, operación paradigmática de la estructura neurótica; *Verleugnung*, denegación, operación

paradigmática de la estructura perversa; *Verwerfung*, forclusión, operación paradigmática de la estructura psicótica.

19. DELEUZE, *op. cit.*, p. 112.

20. FREUD, Sigmund, “El problema económico del masoquismo”, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, vol. III, p. 2754.

21. FREUD, Sigmund, *El yo y el ello*, *op. cit.*, pp. 2717 y ss.

# Deleuze y el Anti-Edipo

En torno a la entrevista “Capitalismo y esquizofrenia”

ANTONI PUIMEDON

Dividiremos este artículo en dos partes. En la primera parte, hablaremos del Edipo en Freud y Lacan. En la segunda parte, comentaremos la entrevista “Capitalismo y esquizofrenia” realizada a Deleuze y Guattari<sup>1</sup>.

## I. Edipo (Freud y Lacan)

### Narciso

El Edipo es, según Freud, el complejo en el que entran los niños alrededor de los 4 años. Pero ¿qué ocurre antes de esta edad?

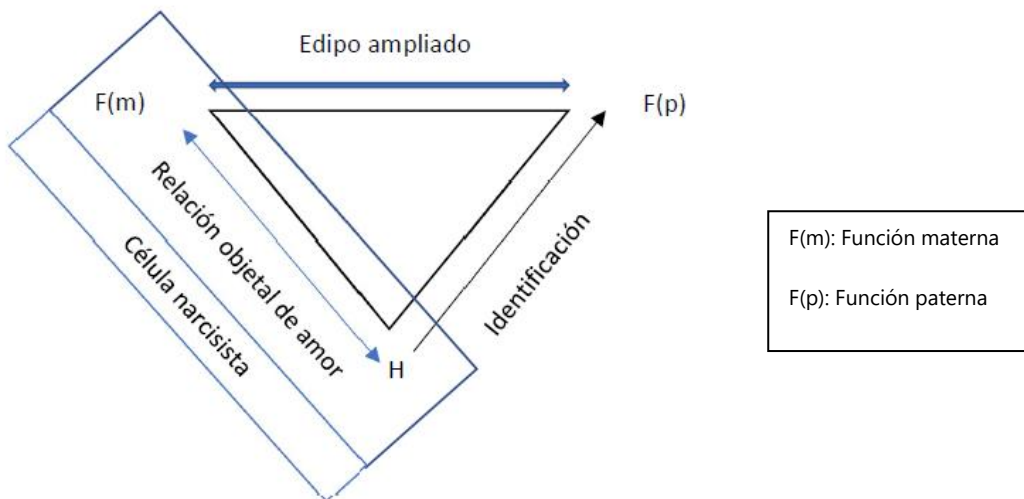
Todo empieza con el narcisismo. Antes de Edipo tenemos que hablar de Narciso. Antes de nacer, el niño/a ya es un proyecto y un deseo en la mente de sus padres. O, normalmente, debería serlo. El deseo de los padres, a su vez, lleva la marca del paso por el Edipo que tuvieron sus padres. A diferencia de lo que ocurre con los animales, el niño nace indefenso y no podría sobrevivir sin el cuidado de los padres. Los padres cuidan de él y cubren sus necesidades, pero, más allá de esas necesidades, se crea la pulsión y el goce. El niño/a debe ser narcisizado y constituirse, primero, como objeto. Se crea la célula narcisista, una dupla madre-hijo. Por tanto, al principio, el niño está atrapado en el deseo paterno, pero ese atrapamiento en esos momentos de su vida le permite sobrevivir. Es así como se crea una imagen especular en la que el niño imagina ser el falo de la madre y, por tanto, cree que la completa. Se forma a través de una imagen especular que conforma el yo. El niño es el deseo de la madre. En la teoría psicoanalítica a eso se le llama *estar en posición fálica*. Al moverse en el terreno de la imagen, lo más importante se juega en el cuerpo. El niño se convierte así en el rey de la casa, en el centro de gravedad de la familia y se siente muy cómodo en esa relación dual. Está encantado con la madre y quiere ser lo que la madre desea para él. Su deseo es ser amado por ella. El niño se convierte en objeto de la madre y siente que es gracias a él que la madre es feliz. El niño se identifica así con el deseo de la madre. Niño y madre son una unidad, una célula narcisista. Cada uno crea en el otro la ilusión de perfección. La madre valora lo que es positivo o negativo para el hijo y éste queda convertido así en una parte idealizada de ella misma. Esto crea una relación que tiende a la fusión e indiscriminación con respecto al deseo del otro.

## Edipo

Como hemos dicho antes, hacia los 4 años el niño/a entra en el complejo de Edipo. Sale de la célula narcisista y entra en la relación triangular, lo que le supone tener que resolver un enigma. Al final, el Edipo quedará sepultado (¿resuelto?), o aparecerá en nuestras dificultades cuando aparezca un tercero... La aparición de la figura del Padre o función paterna,  $F(p)$ , como lo llaman algunos psicoanalistas, es fundamental en el complejo para que se dé la relación triangular. La función paterna va referida a lo que Lacan llamó el *complejo paterno* que tiene en cuenta dos cuestiones que él plantea en su retorno a Freud:

*El parricidio*: El asesinato del padre en la horda primitiva descrito en *Tótem y tabú*. Es un padre que quiere satisfacción sexual sin medida con todas las mujeres del clan. A causa de ello los hijos acaban con él, pero la culpa del asesinato hace que los hijos conviertan al padre en Tótem y así el padre de la ley se convierte en Ley. La prohibición del incesto sería así el primer rudimento de ley que aparece en la humanidad y que persiste en toda cultura (Lévi-Strauss).

De ahí nace el Complejo de Edipo. Sus bases serán el deseo, la prohibición, la elección de objeto, la identificación, el ideal del yo y el superyó.



La función paterna es necesaria para la *separación* de la célula narcisista madre-hijo e instala la castración simbólica. El niño deja de ocupar la posición fálica y pierde también el lugar de la omnipotencia narcisista. El niño ya no completa a la madre y pierde el lugar del Ideal. La función paterna hará que el hijo renuncie a ese lugar fálico respecto a la madre y dejará claro que ella no solo desea al hijo. Así el hijo ya no ocupará ese lugar de objeto de la madre, queriendo ser todo para ella, y se abrirá una nueva etapa donde se constituirá como sujeto deseante más allá de la familia. Además, se establecerá una identificación del sujeto con el otro del triángulo edípico, pudiendo salir así de la fusión narcisística.

La función paterna será así la base del retorno a lo simbólico, a la espiritualidad, a la civilización y al progreso, dando también una salida a la sensibilidad. El complejo de Edipo hará posible el paso del sujeto a la cultura y al pensamiento, en una lucha en la que, como le ocurre a Edipo, el sujeto intentará liberarse de su destino, del destino que tenía como objeto atrapado en el deseo de otro. Asimismo, saldrá de la intemporalidad del goce narcisista para entrar como sujeto deseante en la temporalidad. Narciso dará paso así a Edipo. *El Edipo es el otro nombre del inconsciente.*<sup>2</sup>

## II. Anti-Edipo (Deleuze y Guattari)

### El inconsciente no es un teatro

Deleuze formula básicamente dos críticas al psicoanálisis. La primera es: “El inconsciente no es un teatro”. Cuando Deleuze habla de teatro se refiere al Edipo. Deleuze no cree que el inconsciente se estructure en torno a este complejo. El inconsciente no es, para Deleuze, ese teatro familiar donde se dan una serie de relaciones específicas triangulares, tal como hemos visto en el apartado anterior.

Para Deleuze, el inconsciente es una fábrica, produce. Es un conjunto de máquinas deseantes, un mecanismo que produce otros mecanismos, donde se hacen extracciones, se interrumpen y se dejan correr flujos. Es así un sistema deseante. Ese sistema no tiene sentido, no tiene interpretación; solo debemos saber cómo funciona. Esta sería la segunda crítica directa al psicoanálisis, citándolo esta vez literalmente.

Seguramente, desde el psicoanálisis, dirían que la interpretación no es algo que tenga que ver con una interpretación en el sentido de la verdad, sino que la interpretación sería como un mecanismo que levanta la represión de la fábrica productiva del inconsciente y le da un lugar más allá de la verdad. No se trata de sentido ni de significación, sino de averiguar el código máquina y ver cómo funciona. En Lacan, cuando dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, no quiere decir que hay que entender su sentido; se trata de ver cómo funciona una estructura donde hay diferentes elementos que se relacionan e influyen mutuamente unos a otros de diferente manera en el espacio y en el tiempo.

### El deseo

Otra crítica al psicoanálisis, la hace Deleuze cuando afirma que el deseo no depende de una carencia. Para él desear no es carecer de algo, no tiene que ver con la ausencia de algo. Por el contrario, afirma que el deseo produce.

Obviamente, la respuesta desde el psicoanálisis sería que la producción del deseo sería la expresión de una carencia. El deseo es una producción generada por una carencia y que, a su vez, vuelve a generar una carencia *ad infinitum*. El deseo produce el objeto en tanto en cuanto el objeto primordial en el que se basa está perdido, como

hemos visto antes cuando hablábamos del narcisismo. El objeto del deseo es, pues, un objeto que expresa una falta, un vacío, lo que convierte el deseo en una búsqueda infinita de algo que no existe. No hay satisfacción posible del deseo. Toda satisfacción abre inmediatamente una insatisfacción. Se encuentra un placer que no es definitivo, puesto que se abre el circuito otra vez. Es la estructura nostálgica de una satisfacción que se tuvo. Sin embargo, como hemos dicho, Deleuze lo ve de forma distinta a como lo ve el psicoanálisis.

Según Deleuze, el psicoanálisis reduce el deseo al Edipo, en el sentido de que el pasaje por el Edipo significa la renuncia a lo pulsional y la entrada en lo simbólico y en la cultura. El niño/a deja de ser objeto deseado para convertirse en sujeto deseante. Sin embargo, para Deleuze, el deseo nada tiene que ver con una renuncia y con la entrada en la ley y la cultura como sujeto deseante, sino todo lo contrario. Para él, el deseo es revolucionario, puesto que puede hacer saltar algo o desplazar el tejido social. Ello quiere decir que la interpretación psicoanalítica del deseo parece el efecto más de la represión social, que de una producción deseante revolucionaria. Sin embargo, para el psicoanálisis, es precisamente todo lo contrario: el pasaje por el Edipo es la condición de posibilidad de que haya sujeto y deseo. De lo contrario solo está el deseo de la madre donde uno queda atrapado como objeto.

### **Capitalismo y esquizofrenia**

La pregunta que responden en la entrevista es porqué han dado el subtítulo de “Capitalismo y esquizofrenia” a su obra del *Anti-Edipo*.

Guattari responde que la existencia humana se reduce a categorías abstractas. Ellos toman estos dos polos del sinsentido: la locura (esquizofrenia) y el capitalismo. La relación entre los dos podría ser que la sociedad moderna enloquece a la gente. Pero también se trata de ver que, para entender la alienación y la represión del sistema, tendríamos que usar los mismos conceptos que para interpretar la esquizofrenia. Pero no podemos encontrar la manera de acceder a la psicosis, ni siquiera desde el psicoanálisis. Por otra parte, la hospitalización que han sufrido históricamente también cierra también el acceso: les impide expresar su locura. Aquí vuelve a haber una crítica al psicoanálisis; Deleuze y Guattari dicen que algo no funciona y está bloqueado en el psicoanálisis para poder entender la psicosis. Ello es debido a que se vuelve interminable el círculo de interpretaciones en el que siempre se trata del padre y de la madre y de escucharlo todo en esos términos.

Según Deleuze, el psicoanálisis es todavía heredero de una tendencia de la psiquiatría del siglo XIX cuando se liga locura y familia como Michel Foucault expresa muy bien en su *Historia de la locura*.

Deleuze y Guattari afirman también que tratar con funciones simbólicas no arregla nada, es lo que ocurre cuando el psicoanálisis sustituye al padre y a la madre por *función paterna* y *función materna* [ $f(p)$  y  $f(m)$ ].

Al tratar de la esquizofrenia y de las dificultades del psicoanálisis con la misma, Deleuze pone el ejemplo del caso Schreber, comentado por Freud al hablar de la psicosis. Para Deleuze, el caso Schreber no es más que un delirio racial, racista e histórico con un gran contenido político y cultural. Pero Freud aniquila todo eso y solo hace referencia al padre. Pero el padre no es nombrado nunca por Schreber en sus memorias, según Deleuze. El problema de ese delirio no es familiar, según Deleuze, y solo concierne secundariamente al padre y a la madre, suponiendo que tenga que ver con ellos. Schreber es un reaccionario y un fascista. Él dice: “Soy de una raza superior”. Hay que decir que, a pesar de lo que Deleuze afirma y sin entrar a cuestionar la interpretación que él hace del caso Schreber, Schreber, en sus *Memorias*, nombra a su padre al menos unas treinta veces.

### **Estudios lingüísticos**

En la entrevista, preguntan a Deleuze y Guattari si los estudios lingüísticos podrían ayudar a interpretar el lenguaje del esquizofrénico. Quizá esta pregunta sea en alusión al papel que los mismos tienen en Lacan cuando habla del concepto de significante. Sin embargo, en la entrevista hacen una crítica al concepto de significante. Dicen que hay que dar tiempo para la maduración del concepto, ya que se ha abusado del mismo. Quizá en clara alusión al uso que ha hecho de él el psicoanálisis lacaniano. Posteriormente, hacen una crítica al autonomismo de las diversas disciplinas. Afirman que habría que abandonar la compartimentación de las mismas y actuar más como el esquizofrénico, que se desplaza de un plano a otro arrastrado por la realidad.

Según Guattari, las ciencias humanas deberían *esquizofrenizarse* para poder abarcar el conjunto de todos los dominios. Haría falta también revisar la conceptualización que se ha hecho hasta ahora. Se trataría de reagrupar cierto número de máquinas dotadas de posibilidad revolucionaria: la máquina literaria, la psicoanalítica y la política. No deja de ser curioso que en esta parte de la entrevista la máquina psicoanalítica sea considerada más revolucionaria que reaccionaria, como se desprende de algunas de las críticas que anteriormente se han hecho en esta misma entrevista.

Más adelante, a la pregunta de si la psiquiatría podría desempeñar ese carácter reagrupador de las ciencias humanas, como ciencia del hombre, Deleuze y Guattari dejan claro que no es posible, y atribuyen un carácter reaccionario a la psiquiatría. Afirman que la psiquiatría no puede tener ese papel reagrupador de los compartimentos de las ciencias humanas por su familiarismo que parece altamente reaccionario.

### **Pensamiento filosófico-científico versus pensamiento mítico**

En un momento de la entrevista, se hace una pregunta muy extensa que viene a interrogar sobre si el pensamiento filosófico-científico pertenece al mundo de los conceptos y el pensamiento mítico al mundo sensible. También se afirma que, mientras



que el de los conceptos pertenece más a la lógica, el de lo sensible estaría más del lado de una cierta “paleológica” o de lo mítico. Al final, se atribuye a la esquizofrenia un desafío al mundo lógico de los conceptos desde ese estado paleológico relacionado con el mundo sensible del pensamiento mítico.

A Deleuze le parece esta una pregunta demasiado técnica y la pasa a Guattari. Atribuir al pensamiento mítico una paleológica no le gusta a Guattari. Le suena a segregacionismo, a entender la enfermedad mental como algo inferior, como una *prelógica*.

Finalmente, Deleuze afirma que no se trata de una lógica de las cualidades sensibles, sino de lo vivido, de lo sentido. Lo que importa en la esquizofrenia es la *intensidad*. Así que, podemos ver en el discurso del psicótico frases como: “siento que me estoy convirtiendo en mujer” o “siento que me estoy convirtiendo en Dios”. Esto, según Deleuze, podría verse como un *gradiente de intensidad* y que, de todo esto, no da cuenta el análisis tradicional. También afirma que la *farmacología* plantea también la psicosis en términos de *intensidad*. Y, de facto, es así, porque los neurolépticos interfieren en los procesos dopaminérgicos para bajar su intensidad y así controlar delirios y alucinaciones. Deleuze propone interpretar la esquizofrenia en términos de intensidad.

### **Inteligibilidad del discurso esquizofrénico**

La pregunta siguiente es sobre la inteligibilidad del discurso esquizofrénico, sobre qué significa eso de “inteligibilidad”, aplicado al discurso del esquizofrénico.

Guattari afirma que la inteligibilidad puede proceder de distintos órdenes: racional, semántico y maquínico. El ámbito de inteligibilidad del psicoanálisis estaría relacionado con los dos primeros órdenes. Por ello, las descripciones que se ofrecen en el marco del psicoanálisis, las edípicas, constituyen una *representación represiva* todavía basada en lo lógico y lo racional, en la cultura. Incluso en el terreno de las pulsiones parciales, donde todavía se considera al niño como un perverso polimorfo, donde no hay organización de la pulsión, tan solo fragmentación, donde no hay todavía ni padre ni madre, según Guattari, en el psicoanálisis se sigue hablando de micro-edipismo, no admitiéndose así otra inteligibilidad posible.

### **El lenguaje del esquizofrénico**

La pregunta siguiente es si algo del lenguaje esquizofrénico sería equiparable a ciertas categorías sociales: militares, políticas, etc. La respuesta de Guattari es que hay una *parafrenización* del lenguaje militar y político. Según él, psiquiatras y psicoanalistas recurren a un lenguaje de *clausura de la representación*. Lo que producen las máquinas deseantes lo reducen a síntesis limitativas, excluyentes, *categorías dualistas*. Parece que

este estilo no puede corregirse, puesto que es la tendencia del propio funcionamiento de los mecanismos sociales: del deseo, las luchas revolucionarias o las ciencias y la industria; siempre llevan a la necesidad de reconstruir nuevos estereotipos y modelos.

Las expresiones militares, políticas y científicas tienden hacia una *anti-producción represiva*, que quiere detener la labor de cuestionamiento del movimiento de las cosas. Ésta parece una apreciación muy nietzscheana.

### **La enfermedad mental en el caso de los genios**

En la entrevista se cita a algunos genios que sufrieron enfermedad mental: Nietzsche, Artaud, Van Gogh, etc. Según Deleuze, lo que de *grosso modo* llamamos locura posee dos movimientos: *apertura y hundimiento*. Se trata de una iluminación súbita en la fase de apertura y un posterior desmoronamiento. Según Deleuze, es como una intrusión, un agujerear un muro para hacer una apertura en algo muy reprimido en nuestras sociedades, que puede coincidir o producir un hundimiento. Agujerear el muro del significante, el muro de papá-y-mamá, pero con el peligro del posterior hundimiento. Otra vez aquí vemos una crítica a lo edípico.

### **Esquizoanálisis**

En una de las últimas preguntas, se habla de una escena en un hospital psiquiátrico. Es el caso del desafío de los internos, que se ponen a jugar a cartas en la habitación de un enfermo catatónico. Eso lo hacen rompiendo las normas del hospital. El enfermo, de repente, pronuncia una sola frase: “Ahí está el director”. Y ya no vuelve a decir nada más hasta que muere al cabo de diez años.

El esquizoanálisis consistiría, en primer lugar, en no preguntarse qué significa, cosa que si ocurriría en el psicoanálisis. En segundo lugar, se trataría de preguntarse qué ha sucedido para que el enfermo haya construido una máquina que le ha servido para producir algo en ese instante después de mucho tiempo y, posteriormente, volverse a sumir otra vez en la enfermedad.

Respecto a la explicación de lo que ha sucedido, se comenta que no es necesario que haya visto al director, ya que en la escena se ha producido un cambio que transgrede las reglas del hospital sostenidas por el director. El psicoanálisis seguramente atribuiría al director una función paterna. Se comenta que el juego de cartas induce seguramente en el enfermo la emergencia de la *figura jerárquica del director*. No es un psicoanalista quien interpreta la estructura de la situación, sino un *grito* que interpreta la alienación que afecta a todos.

En la pregunta final, se comenta la cuestión de si el enfermo es consciente de sí mismo. Guattari responde con un tópico: el loco siempre dice la verdad, porque está

enfocados hacia los engranajes que constituyen el grupo en su unidad objetiva. Es un vidente, es el Tiresias de la tragedia de Edipo. Está enfocado a esos engranajes por estar excluido.

Sin embargo, ¿no es cierto también que el grito interpreta y debe a su vez ser interpretado?

## Notas

1. DELEUZE, Gilles, “Capitalismo y esquizofrènia”, *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos, 2005. La entrevista fue realizada por Vittorio Machetti y publicada inicialmente en 1972, en el nº 12 de *Tempi moderni*.
2. RUEDA, Juan José, “La metáfora edípica. El Edipo como mediador de la entrada en la cultura”, *En clave psicoanalítica*, nº 12, diciembre 2018, pp. 47-52. [https://www.escuelapsicoanalitica.com/en\\_clave/numero-12/](https://www.escuelapsicoanalitica.com/en_clave/numero-12/)



**Gilles Deleuze:**  
**entorn les obres de Gérard Fromanger**

**“Lo frío y lo cálido” de Deleuze;**  
***Le peintre et le modèle* de Fromanger.**

CARLES URGELLÈS

VEURE POWER POINT  
ANCORAT A  
LA PÀGINA WEB

# MISCELÁNEA



*Le philosophe lisant de Chardin*

# La ceremonia de la lectura. Steiner *versus* Bayard

ALICIA SAUCE

George Steiner, en su artículo “El lector infrecuente”, recogido en su obra *Pasión Intacta*, comenta una pintura de Chardin. Se titula *Le philosophe lisant*. Sin embargo, el modelo que utilizó Chardin no era un filósofo, sino su amigo Aved, un pintor. La pintura no es insólita: su tema y composición son frecuentes; pertenece a un subgénero de interiores domésticos. Steiner llama la atención sobre seis elementos del cuadro:

(1) El traje del lector: consiste en una capa y un sombrero de pieles. El lector no emprende la lectura, vestido de manera informal o desaliñada; está vestido para la ocasión. Es este un rasgo de *cortesía*. La lectura es una ceremonia intelectual y el lector debe estar correctamente ataviado.

(2) El reloj de arena: aparece junto al codo del lector indicando que *ars longa, vita brevis*. La vida del lector se cuenta en años; en cambio la del libro, en siglos. Píndaro decía: “Cuando la ciudad que celebro haya muerto, cuando los hombres a quienes canto se hayan desvanecido en el olvido, mis palabras perdurarán”. Así pues, mientras lee, la vida del lector se acorta. Steiner señala la fascinación y la desesperación de todo lector ante el volumen de libros por leer:

El que no haya experimentado la fascinación llena de reproches de las grandes estanterías llenas de libros no leídos, de las bibliotecas nocturnas de las cuales Borges es el fabulador, no es un verdadero lector, un *philosophe lisant*.<sup>1</sup>

(3) Tres discos de metal: aparecen frente al libro. Son medallas de bronce que se utilizaban para mantener estirada la página.

(4) El libro mismo, foco y centro compositivo del cuadro: es un *infolio* majestuoso. No es un libro de bolsillo de los que se venden actualmente en los vestíbulos de los aeropuertos. Hay más *infolios* detrás del reloj de arena.

(5) El cálamo del lector: define la lectura como acción. Leer bien es contestar al texto, dialogar con él, escribir notas marginales. Las notas pueden ser laudatorias, irónicas, negativas o potenciadoras. El lector puede incluso apoderarse de la parte superior o inferior de la página e incluso de los espacios interlineales. ¡No se puede leer sin un cálamo en la mano!, señala Steiner:

Aquel que pasa por encima de errores tipográficos sin corregirlos no es un mero filisteo: es un perjuro del espíritu y del sentido.<sup>2</sup>

Con el cálamo, *le philosophe lisant* transcribirá extractos que pueden oscilar entre la cita breve y la transcripción larga. Hasta muy entrado el siglo XIX era habitual entre los lectores transcribir extensos fragmentos, páginas en verso y en prosa, artículos de enciclopedia, capítulos enteros.

La transcripción comporta un compromiso absoluto con el texto, una reciprocidad dinámica entre el lector y el libro.<sup>3</sup>

(6) El último elemento es el silencio: envuelve al lector de Chardin, a su *infolio*, su reloj de arena, sus medallones grabados y su cálamo preparado. El silencio es palpable en el grueso paño del mantel y de la cortina, en el equilibrio de la pared del fondo, en el brillo apagado de las pieles del ropaje. La lectura genuina exige silencio, una soledad poblada por la vida de la palabra. El silencio es la condición esencial para que el lector se pueda concentrar. La concentración es un arte, piensa Steiner; Malebranche la definía como “la piedad natural del alma”.

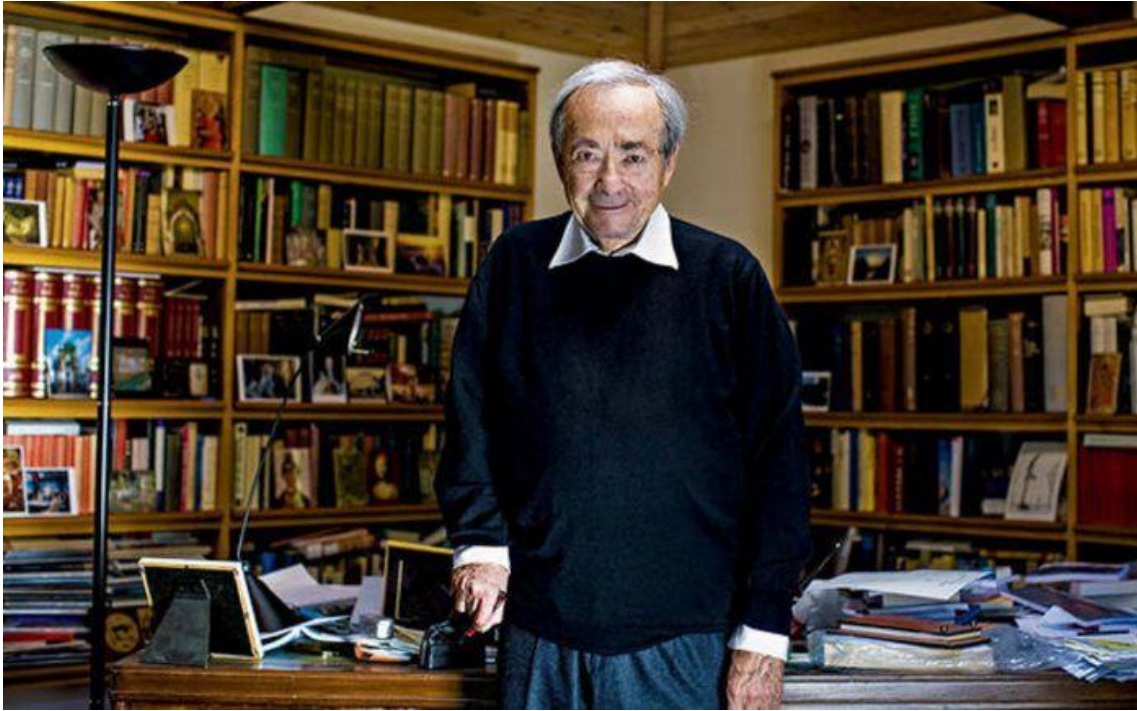
### **La pérdida de la ceremonia de la lectura**

Ahora bien, ¿qué pasa con el acto de la lectura en nuestros días? No queda nada de la ceremonia de la lectura del cuadro de Chardin. La capacidad de leer hoy en día es difusa e irreverente, dice Steiner<sup>4</sup>. El libro ha cambiado como objeto. Nadie tiene hoy libros encuadernados a mano. El formato y la atmósfera que transmite el *infolio* de Chardin sugiere que *le philosophe lisant* está en una biblioteca privada. Ya no existen casi bibliotecas privadas. Los libros son de bolsillo, efímeros. Raras veces podemos contar con obras completas. Pocos escribimos notas marginales. ¿Quién de nosotros se molesta en transcribir?, se pregunta Steiner<sup>5</sup>. El lector clásico aprendía fragmentos de memoria. Nadie lo hace hoy en día. El rasgo dominante de nuestra época es la atrofia de la memoria, más aún, el olvido planificado:

Ya no aprendemos de memoria. Nuestros espacios interiores han enmudecido o están obstruidos por estridentes trivialidades.<sup>6</sup>

Además, el vigor de la memoria solo puede sostenerse donde hay silencio, ese silencio tan bien plasmado por Chardin. En la actualidad el silencio es un lujo o una extravagancia. Muchos jóvenes declaran que son incapaces de leer sin música, sin un sonido de fondo organizado. En definitiva, las disposiciones y técnicas simbolizadas por *Le philosophe lisant* han desaparecido. La dislexia se ha apoderado de los actuales hábitos de lectura. Los hábitos de la pintura de Chardin sólo permanecen en los estudios de los catedráticos (*sic*), dice Steiner.





GEORGE STEINER

### La erótica de la lectura

Steiner habla del goce de la lectura y de la relación con los libros con gravedad. No se trata, para él, de un placer fugaz, un entretenimiento, sino algo que da sentido a la vida:

El libro es nuestra contraseña para llegar a ser lo que somos. [...] El encuentro con el libro, como con el hombre o la mujer, que va a cambiar nuestra vida, a menudo en un instante de reconocimiento del que no tenemos conciencia, puede ser puro azar. El texto nos convertirá a una fe, nos adherirá a una ideología, dará a nuestra existencia una finalidad, y un criterio podría esperarnos en la sección de libros de ocasión, de libros deteriorados o de saldos. Puede hallarse, polvoriento y olvidado, en una sección justo al lado del volumen que buscamos.<sup>7</sup>

Así es como Steiner encontró su primer libro de Celan, en una estación de ferrocarril, a mitad de precio. Con esta lectura su vida se transformó. Esta lectura impactó a Steiner. Steiner es un superviviente angustiado del Holocausto, un judío europeo torturado por la Shoah a pesar de haber logrado escaparse de ella. De niño, Steiner se salva del Holocausto; viaja a Nueva York con sus padres, unos quince días antes de que todos sus compañeros de clase de París sean enviados a los *läger*. Y cuando descubre a Celan, tiene la impresión de que Celan lo lee a él:

Nuestras intimidades con un libro son completamente dialécticas y recíprocas: leemos el libro, pero, quizá más profundamente, el libro nos lee a nosotros.<sup>8</sup>

Esta idea me parece extraordinaria. Steiner intuye los elementos inconscientes que intervienen en estos flechazos por un libro. Y compara la lectura –¡como no!– con el amor:

Seres humanos muy próximos entre sí por sus orígenes, por su sensibilidad y por su ideología pueden adorar un libro que es detestado, pueden juzgar *kitsch* lo que se considera una obra maestra. Coleridge hablaba de “átomos ganchudos” de la conciencia, que se entremezclan de maneras imprevisibles; Goethe hablaba de las “afinidades electivas”; pero no son más que imágenes. Las complicidades entre el autor y el lector, entre el libro y la lectura que hacemos de él, son tan imprevisibles, tan vulnerables al cambio y están tan misteriosamente arraigadas como las del *eros*. O tal vez, como las del odio, pues hay textos inolvidables, que nos transforman y que acabamos odiando: yo no soporto ver el *Otelo* de Shakespeare en el teatro ni puedo enseñarlo, pero la versión de Verdi me parece en muchos aspectos, la más coherente, un milagro humano.<sup>9</sup>

La lectura es un asunto de *eros* y, como tal, está sujeto a oscilaciones de amor y desamor. Resulta enigmático como el amor. También fascinante como él. De hecho, Steiner reúne en un solo capítulo de su autobiografía (el capítulo “Cuatro” de *Errata*), dos experiencias iniciáticas: su iniciación a la vida sexual y su iniciación a la transmisión de la lectura. Es un capítulo tan extraordinario que temo destruirlo haciendo de él un comentario mediocre.<sup>10</sup>

Corren los años cuarenta. Chicago es una ciudad que nunca duerme. La brutalidad resulta palpable en la política, en el arte, en el jazz, la ciencia atómica, el comercio, el boxeo. Hace un calor terrible (37°C) en el *campus* de la Universidad de Chicago, donde va a parar el joven Steiner. George es un joven de clase alta, mimado, protegido, vestido convencionalmente y cargado de libros. Le toca como compañero de habitación un tal Alfie, un fornido exparacaidista, que aparece un día en su habitación, se pone en cuclillas y sube de un salto a la litera de arriba con un salto tan extraordinario que ni siquiera Nureyev hubiera podido competir con él. “Me quedé paralizado –escribe Steiner–, a punto de llorar por mi ineptitud y la sencilla belleza de aquel gesto. Nos hicimos amigos.” George le ayuda a aprobar sus asignaturas y Alfie se convierte en su mentor. Nadie se atreve a tocar un solo pelo de Steiner para no vérselas con la navaja o el golpe de *karate* de aquel paracaidista. Alfie intenta convertirlo en un adulto, es decir, enseñarle a jugar al *poker*, escuchar jazz (Dizzy Gillespie en un antro que se llama Beehive), superar su miedo a las ratas y a los retretes con la puerta rota. La virginidad de George a los diecinueve años ofende a Alfie; le parece ostentoso. “Follar no te matará”, sentencia. Entonces organiza una iniciación tan concienzuda como bondadosa, en un pueblo próximo de Illinois, un pueblo de mala fama, pero que tiene un nombre que le inspira mucha confianza a Steiner; se llama Cicero. Alfie le ha dado instrucciones precisas a la mujer, que muestra mucha paciencia y amabilidad con el joven. “Y es esa extraña bondad, el cuidado que él puso en circunstancias aparentemente tan burdas, lo que aún siento como una bendición.” Cuando regresan, George invita a Alfie a langosta, entran por la ventana en la casa, cantan desafinando espantosamente y Alfie le da de puñetazos en la ducha, porque George ya se ha convertido en “hombre”. “No lo era ni

mucho menos, escribe Steiner. Pero se había desatado un nudo central, el miedo se había tornado risible”.

La segunda experiencia iniciática, relatada justamente en el mismo capítulo, es la siguiente. Al cabo de unos meses, Steiner se traslada a la Universidad de Yale. Allí el *campus* está lleno de falsos y verdaderos comunistas que cantan tristes baladas de Cataluña, trotskistas, activistas negros del movimiento sindical, estudiantes maduros y un enjambre de mujeres en un ambiente de bucólico consumo de drogas. Se acercan los exámenes. Un grupo de estudiantes se le acerca. ¿Podría ayudar con un relato de Joyce, *Los muertos*? Se instalan en su habitación en las literas y en el suelo. El joven Steiner comienza a leer en voz alta y a comentar el texto. Los ve tomar apuntes, subrayar el texto, escribir en los márgenes. Lee el último párrafo:

*Yes the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Fury lamed buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.<sup>11</sup>*

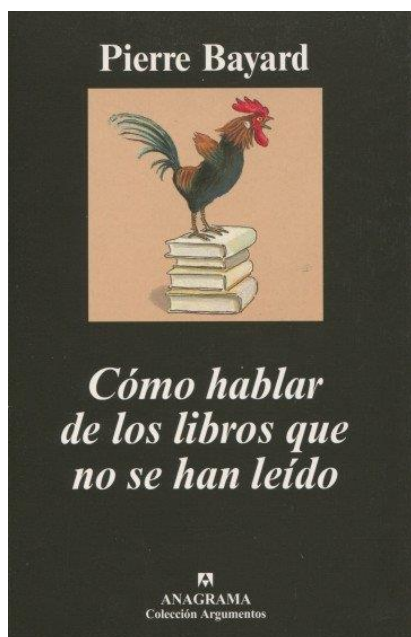
Se encuentra en plena noche impartiendo un seminario a hombres adultos mucho mayores que él, más familiarizados con la vida que él. ¿Han observado, pregunta Steiner, que “caía dulcemente”, “*falling softly*”, se transforma en “dulcemente caía”, “*softly falling*”, como preludio del final “*falling faintly*” y “*faintly falling*”? ¿O los sonidos sibilantes que anuncian la llegada del sueño en “*his soul swooned slowly*”? ¿Han observado que las lanzas y las espinas (“*the spears*” and “*the barren thorns*”) son emblemáticas de la pasión de Cristo en otra montaña? Se hace tarde, el ambiente de la habitación está muy cargado. Intenta evitar lágrimas absurdas y las ve de repente en uno de aquellos rostros sin afeitar:

Entonces supe que podía conducir a otros hasta las fuentes del significado. Fue un descubrimiento fatal. Desde esa noche, las sirenas de la enseñanza y la interpretación no han cesado de cantar para mí.<sup>12</sup>

Así se define el destino de George Steiner, porque cuaja una modalidad de goce particular, para él. La lectura y la transmisión de la lectura: *voilà* lo que le hace disfrutar, más allá de decisiones de orden moral. Vuelvo a insistir en que no es casualidad que los dos relatos, de la iniciación al sexo y la iniciación a la transmisión, se sigan uno al otro, en el mismo capítulo. Se trata de iniciaciones a dos eróticas, la del sexo y la de la lectura.

## *¿Cómo hablar de los libros que uno no ha leído?*

En oposición diametral a Steiner en su posición frente a la lectura se sitúa Pierre Bayard. Steiner es un sacerdote de la cultura que tiende a sacralizar la lectura; en cambio Bayard se esfuerza por desacralizar la lectura.



Uno de los libros más interesantes y más divertidos que versan sobre la lectura es el texto de Pierre Bayard, titulado: *¿Cómo hablar de los libros que uno no ha leído?*<sup>13</sup>. Bayard denuncia en su ensayo el malestar en la cultura libresca. Afirma que muchos han dejado de percibir la lectura como una práctica lúdica, placentera; viven aplastados bajo el imperativo absurdo de leer, de haber leído *todos* los libros de la tradición cultural. Experimentan *angustia* al descubrir que han olvidado lo que han leído, sienten *vergüenza* por no haber leído tal o cual libro y *culpa* por no leer suficiente; éstos son los sentimientos que envenenan nuestra vida intelectual, junto con una concepción equivocada de la lectura y la cultura.

Nuestra relación con los libros no es un proceso continuo y homogéneo, según la ilusión que crean en nosotros algunos críticos; ni es el lugar de un conocimiento transparente, sino un espacio oscuro, habitado por fragmentos de recuerdos, y cuyo valor, incluido la creativa, reside en los fantasmas imprecisos que circulan en él.<sup>14</sup>

Solemos ignorar que un libro es un objeto infinitamente móvil. La lectura no es, ni puede ser, ni debe ser un proceso continuo, homogéneo ni transparente, ni siquiera para el propio lector, sino un proceso hecho de aproximaciones. Cada lector lee desde su “biblioteca interior”, el conjunto de sus lecturas, sus leyendas privadas, sus fantasmas; y es una suerte que así sea, porque de allí deriva la creatividad de la lectura.

Un libro es reinventado en cada lectura.<sup>15</sup>

Toda cultura, incluso profunda se construye alrededor de agujeros, fallas. Nadie puede leer todos los libros, ni los ha leído. Hemos de enfrentarnos a nuestras limitaciones y también a las de los demás, y dejar de creer que “el Otro sabe”. En el universo académico se hace, sin cesar, exhibición de cultura, se disimula la ignorancia y la fragmentación del saber. Es necesario liberarnos de la imagen opresiva de una cultura sin falla, liberarnos de la angustia de la propia ignorancia ante el Saber del Otro, que no nos deja ni vivir ni pensar. Nos posicionamos como niños asustados en este universo. Estos prejuicios, esos sentimientos de vergüenza, culpa y angustia bloquean nuestra lectura, castran nuestra creatividad, hacen de nosotros personas asustadas de la cultura, lectores pasivos, dice Bayard<sup>16</sup>.

### **La biblioteca interior**

Bayard señala que nuestra relación con los libros es muy íntima. Tenemos una “*bibliothèque intérieure*”, un subconjunto de la “biblioteca colectiva” en la cual habitamos culturalmente, sobre la cual se ha construido nuestra personalidad. Esta biblioteca interior organiza nuestra relación con los textos y los otros. En ella figuran unos pocos libros, sobre todo fragmentos de libros olvidados y libros imaginarios, a través de los cuales aprehendemos el mundo. Como cada uno tiene una biblioteca interior diferente, las conversaciones sobre los libros parecen a veces diálogos de besugos y nos desaniman. Por otro lado, si desprecian un libro de nuestra biblioteca interior, nos ofenden en lo más íntimo de nuestro ser. La razón es que:

No nos limitamos a albergar estas bibliotecas; somos también la totalidad de estos libros acumulados, que nos han fabricado poco a poco y no pueden ser separados de nosotros sin sufrimiento. [...] Las palabras que rayan los libros de nuestras bibliotecas interiores, atacando lo que ha llegado a ser una parte de nuestra identidad, nos desgarran a veces hasta lo más profundo de nuestro ser.<sup>17</sup>

Así que Bayard no es un desacralizador irreverente, ni es un trivializador de la lectura, como parece sugerir el título de su obra, y como parecen haber creído algunos críticos. Lo que ocurre es que cierta dosis de desacralización le parece necesaria para vivificar la lectura, sobre todo en la actualidad, cuando se produce un extraño fenómeno contradictorio, de sacralización y, a la vez, decadencia de la cultura.

Bayard da ejemplos graciosísimos de la desacralización de la lectura por parte de grandes escritores, que son justamente los que han accedido a una lectura activa y a la creación. Montaigne, por ejemplo, cuenta que no puede levantarse a buscar una información en su biblioteca, sin olvidarse por el camino de qué es lo que estaba buscando, ni para qué se había levantado. Incluso cuando habla, confiesa perder el hilo de sus pensamientos. Además, evidentemente tiende a olvidar lo que ha leído, no solamente el contenido, sino también al autor y el acto mismo de leer. Le ocurre querer leer libros pensando que le son desconocidos y los encuentra llenos de sus propias notas, cuidadosamente escritas en los márgenes del libro. Entonces decide tomar la precaución de agregar al final de cada libro una nota con la idea general que ha sacado y su valoración.

Montaigne tiene la desfachatez encantadora de contar con toda sinceridad su relación desacralizada con los libros:

Hojeo los libros, no los estudio: lo que me queda de ellos es algo que no reconozco como perteneciente a otra persona; solo de eso mi juicio saca provecho, los discursos y las imaginaciones de los cuales me he imbuido; el autor, el lugar, las palabras y otras circunstancias, las olvido sin contención alguna.<sup>18</sup>

“Sin contención alguna”: ¡qué fantástico! Montaigne cuenta que ni siquiera reconoce los textos que él mismo ha escrito, cuando los citan delante de él! Así que el olvido no es en absoluto signo de un menosprecio hacia textos ajenos, pues afecta también los propios.

Hay no solo en Montaigne, sino en todos los lectores, *un movimiento incesante de olvido de los libros*, movimiento al cual Bayard denomina “*délecture*”. Se trata de un movimiento que hace desaparecer o confunde las referencias, transforma los libros, los reduce a sus títulos y a unas pocas páginas aproximativas, “vagas sombras que se deslizan en la superficie de nuestra conciencia”.

Bayard cita a Valéry, que parece haber sido un impúdico, que reconocía no haber leído más que un volumen de la *Recherche* de Proust, y no en una charla, sino en un artículo de la *Nouvelle Revue Française*, en 1923, que presentaba un homenaje a Proust tras su muerte:

Aunque conozco apenas un solo volumen de la gran obra de Proust y que el arte del novelista me es casi desconocido, sé muy bien, sin embargo, por lo poco de *En busca del tiempo perdido* que he tenido el placer de leer, qué pérdida excepcional las Letras acaban de padecer...<sup>19</sup>

Valéry tiene incluso la desfachatez de decir, en el discurso en el cual toma posesión del asiento de Anatole France, en la *Académie Française*:

En verdad, Señores, no sé cómo un alma puede salvaguardar su coraje ante el mero pensamiento de las inmensas reservas de escritura que se acumulan en el mundo. ¿Hay algo más vertiginoso, desorientador para el espíritu que la contemplación de los muros acorazados y dorados de una vasta biblioteca? Y ¿qué puede ser más penoso que contemplar esos bancos de volúmenes, parapetos de obras del espíritu que se forman en los muelles del río?, esos millones de tomos, folletos encallados sobre los bordes del Sena, como pecios intelectuales rechazados por la corriente del tiempo, que se descarga y se purifica de nuestros pensamientos.<sup>20</sup>

Bayard, imitando la irreverencia de Valéry, nos confía que no ha leído el *Ulises* de James Joyce, y que lo más verosímil es que no llegue a leerlo nunca. Y cita a Musil en cuyo *Hombre sin atributos* aparece el personaje de un bibliotecario que declara no leer nunca ningún libro de su biblioteca:

El secreto de todo buen bibliotecario es no leer jamás, de toda la literatura que le ha sido confiada más que los títulos y los índices. “El que mete las narices en el contenido está perdido para la biblioteca, me explicó. ¡Jamás podrá tener una visión de conjunto!”<sup>21</sup>

En el fondo, el asunto no es tan descabellado como parece. Bayard dice que la cultura no es cuestión de leer tal o cual libro en particular, sino de “orientarse” en la maraña de libros, ser capaz de situar cada elemento en relación con los otros en el conjunto que forman. Por eso uno puede hablar de los libros que no ha leído; porque los sitúa perfectamente en el lugar que les corresponde en la “biblioteca colectiva”. De allí su teoría tan particular de la lectura, según la cual una posible y fecunda forma de leer es *recorrer* los libros de una forma en cierto sentido superficial (corriendo y saltando) y, sin embargo, sacar mucho provecho de ese trayecto. Los que leen atentamente y en profundidad un libro, pero no saben situarlo, no necesariamente hacen una lectura mejor. Como dice Oscar Wilde:

Para apreciar la calidad de un vino no hace falta beber todo el tonel. Es fácil darse cuenta en una media hora si un libro vale algo o no.<sup>22</sup>

Un ejemplo perfecto de cómo uno puede conocer bien un texto sin haberlo leído es el de Baskerville en la novela *El nombre de la rosa* de Eco, donde el personaje reconstruye ese supuesto texto de Aristóteles sobre la comedia, sin leerlo, a partir de una investigación periférica.



PIERRE BAYARD AL LADO DE UMBERTO ECO

### **La lectura subjetiva**

La paradoja de la lectura es que la lectura debe ser *una travesía*; el lector no ha de quedarse en el libro sino ir hacia sí mismo, su reflexión propia. La lectura es necesariamente subjetiva y, además, debe serlo para desembocar en creatividad<sup>23</sup>. Posiblemente uno habla bien de los libros sólo cuando habla de sí mismo a través de los libros. *Son los puntos de encuentro entre la obra y la propia subjetividad los que constituyen la lectura*. Finalmente, la obra acaba desvaneciéndose y se convierte en un objeto alucinatorio fugaz, que atrae todo tipo de proyecciones. Los libros tienden a transformarse en *libro-pantalla*, *libro-fantasma*. Si el lector se libera de la palabra (la letra) de los demás, encuentra en sí la fuerza para *inventar su propio texto* y convertirse en un escritor. Bayard es un humanista. En las últimas líneas de su ensayo, acaba hablando del deber que siente (en el fondo es un deseo y no un deber) de ayudar a los

demás (¿a sus estudiantes, a sus pacientes?) a vencer su miedo a la cultura, su angustia y sus sentimientos de culpa por no leer o no haber leído, para comenzar a escribir. Bayard es profesor en la Universidad de París VIII y psicoanalista. Tal vez sea un humanista un poco ingenuo, al creer que la razón por la cual sufren sus estudiantes es por un exceso de respeto y sacralización de las obras, y no por su general compulsión neurótica a sufrir o las características inherentes a la práctica de la lectura, que implica algo de esfuerzo y tolerar franjas de incompreensión, espera.

Recojo del ensayo de Bayard la idea de que la lectura no solo produce placer, éxtasis, alegría y felicidad, sino que conlleva también sentimientos de miedo, perplejidad, angustia, confusión, aburrimiento, culpabilidad. Tolerarlos y superarlos posiblemente conduzca al lector a la posibilidad de la escritura.

Steiner es un apocalíptico; en cambio Bayard, a pesar de su aspecto rebelde, de *enfant terrible*, es un integrado. Lo característico de Steiner es que además de reconocer el goce que hay en la lectura (habla de “pavor y deleite”), exige “precisión”<sup>24</sup>. En cambio, la idea de “precisión” no es mencionada ni una sola vez por Bayard. Steiner hace del Goce una Ley. Pretende reconstruir “el arte de la lectura”, pero en el fondo se trata para él de un arte normativo. Steiner es un crítico canónico, como Bloom (aunque Bloom es increíblemente divertido y a ratos muy caprichoso, un verdadero *jouisseur* que nos hace reír a carcajadas en cada página que escribe). Bayard, en cambio, es anticanónico; se trata, para él, de recuperar el placer de la lectura, más allá de la cultura de la culpa que embarga a muchos intelectuales.

Sin embargo, tanto para Bayard como para Steiner, la lectura está atada a la donación de sentido a la vida. Una lectura rigurosa es aquella lectura fértil y creativa, de los textos, que les permite eventualmente formar parte de nuestra “biblioteca interior”. En definitiva, hay que dejarse leer por los libros.

## Notas

1. STEINER, George, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997, p. 23.
2. *Ibid.*, p. 27.
3. *Ibid.*, p. 29.
4. *Ibid.*, p. 34.
5. Sin embargo, hay tanta transcripción en los blogs.
6. *Op. cit.*, p. 39.
7. STEINER, George *Los logócratas*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 54 - 5.
8. *Op. cit.*, pp. 56-7
9. *Ibid.* En *Otelo*, por ejemplo, Verdi conseguía infundir espíritu trágico un miserable caso de maltrato de la mujer y asesinato.
10. STEINER, George, *Errata*, Madrid, Siruela, 1998, pp. 57-67.



11. James JOYCE, *The dead*.
12. *Errata*, ed. cit, p. 67.
13. BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu?*, París, Minuit, 2007,
14. *Op. cit.*, p. 18. Las traducciones del texto de Bayard son nuestras.
15. *Ibid.*, p. 161.
16. *Ibid.*, pp. 112-3.
17. *Ibid.*, p. 75.
18. *Ibid.*, p. 57.
19. *Ibid.*, p. 32.
20. *Ibid.*, p. 37.
21. *Ibid.*, p. 24.
22. *Ibid.*, p. 42.
23. Es lo que dice también Harold BLOOM: “Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea –y creativa–, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores.” *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 18.
24. “La labor de la crítica literaria es ayudarnos a leer como seres humanos íntegros, mediante el ejemplo de la precisión, del pavor y del deleite.” George STEINER, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 27.

# Sostenibilidad y capitalismo inmaterial: la extraña pareja

ELISABET FERRET

En el año 1970, J. Baudrillard ya señaló que

el problema fundamental del capitalismo contemporáneo no es ya la contradicción entre obtención del máximo beneficio y racionalización de la producción, sino entre una productividad virtualmente ilimitada (a nivel de la tecnoestructura) y la necesidad de dar salida a los productos. En esta fase se vuelve vital para el sistema controlar no solo el aparato de producción, sino la demanda de consumo. [...] El sistema de las necesidades es el producto del sistema de producción.<sup>1</sup>

Dicho de forma fácil, el mundo al revés: el sistema de producción no atiende a necesidades previamente existentes, sino que las crea. El capitalismo de hoy –desde hace unas décadas en realidad– exige generar constantemente entre los consumidores la percepción de nuevas necesidades a satisfacer a través del consumo: depende de ello su supervivencia. El capitalismo no sirve ya a la atención de necesidades básicas o primarias (tales como la nutrición, por ejemplo), hecho que alimentó y dio sentido –incluso sentido moral– a un primer capitalismo, sino a lo que clásicamente se consideraron 'lujos'.

El capitalismo actual –postindustrial en tanto que capitalismo financiero, por una parte, y de servicios más que de industria, por la otra– ha sido tildado de capitalismo inmaterial, porque buena parte de los bienes que comercializa son intangibles: el capitalismo financiero se basa en la especulación, una proyección de valor de futuro que ha generado ya diversas crisis mundiales, evidenciando la fatuidad del valor que se les supone a las acciones con las que ‘trafica’; en cuanto al capitalismo de servicios, busca ante todo satisfacer la *psiquis* del consumidor antes que sus necesidades ‘reales’ (léase la interpretación que hace de ello B.-C. Han vs. la que hizo en su día Foucault). El capital hoy mercadea con productos etéreos y evanescentes, líquidos, también en sus menudeos con el consumidor de a pie; con humo en realidad, tanto a ese nivel como a nivel financiero: conceptos abstractos y altamente subjetivos como la felicidad, el bienestar, la solidaridad, la autorrealización, el tiempo personal, la libertad, la paz interior, la espiritualidad, el zen, el tao... todos ellos son 'bienes' a la venta. Por lógica, deberíamos entonces ser optimistas. ¿Por qué se sirve la sostenibilidad diariamente de primer plato en todos los menús de los noticiarios?

En efecto, esta constatada derivada del capital no es obstáculo, sin embargo, para la consternación. “La tendencia es encaminarnos hacia un consumo transitorio y desmaterializado, que pueda acelerarse hasta el infinito, que no *dure* nada. De esta forma, el consumo puede volverse permanente e interminable”.<sup>2</sup> Porque a lo que se aspira, de alguna forma, es a alcanzar la velocidad de la luz y, así, a trascender la disyuntiva a la que la vida biológica hasta ahora conocida nos arroja entre tiempo y materia, con la pretensión de habitar de tal manera un tiempo infinito y eludir de tal modo la vejez, el deterioro y la muerte, acabando convertidos, entonces, en consumidores impenitentes y eternos.

Pero centrándonos en los nocivos efectos actuales de ese capitalismo inmaterial sobre la sostenibilidad de la especie —me parece más acertada esa expresión que la de sostenibilidad del planeta, puesto que es la especie quien está en riesgo de sucumbir; al planeta, por supuesto, tal coyuntura le es indiferente—, reparemos en que la representación social y *mainstream* de la felicidad —y con la felicidad, el resto de conceptos abstractos abiertos a transacción mercantil— difundida y publicitada está mediatizada por el consumo; no exclusiva ni prioritariamente de productos materiales, sino especialmente del consumo de servicios, de conceptos y de atributos para un ego siempre en construcción y siempre insatisfecho. Un ego líquido también, igual que los bienes que consume, absolutamente fungibles, un ego fluido. Porque es el ego, en primer lugar, el producto estrella con el que el capitalismo ha dado en mercadear: advenido el sujeto débil tras la caída de los Grandes Relatos, el yo queda a la deriva, sujeto a la esfera de la realidad solo por sus ‘derechos’, por su Deseo.

Un ego que debe, pues, construirse según su pulsión, liberándose de toda posible rémora biológica, genética, histórica, abriéndose por completo al posibilismo del ser que le ofrece un futuro de total libertad —en otras palabras, a una desenfadada carrera consumista que presuntamente le llevará a ser lo que quiera ser, según rezan literalmente no pocos *spots* publicitarios—. Porque para llegar a ser quien desea ser requiere atributos, adminículos, prótesis, atavíos... Y, en primer lugar, necesita proyectar imaginariamente su yo ideal, convenientemente similar o disimilar al de una u otra figura mediática de éxito tan fulgurante como exiguo, y arrullado sin duda por una estela de favoritos, de seguidores, de *trendsetters*, de *influencers*, de *likes* y *dislikes*...

Ya el capitalismo había dado tiempo atrás un salto en el vacío transformándose en algo radicalmente diferente de lo que fuera anteriormente: los nichos de consumo se habían hecho abiertamente ilimitados no solo por el aumento planetario de consumidores a raíz del crecimiento del nivel de vida, sino además porque los bienes comercializables ya no se reducían a bienes materiales útiles, sino a símbolos, a iconos inmatriciales; a intangibles. Se había dado una revolución en los valores de uso y los valores de cambio de los bienes. Y como icono, todo es presuntamente comercializable, si va acompañado de una potente campaña de *marketing* que se inserte de pleno en la ideología de su tiempo. Hoy, en tándem con la ideología al uso,

[e]l arma que brande el capitalismo nihilista para hipnotizarnos es la libertad obligada. La misión de una vida sin salida consiste en mantener abierta esta paradoja: soportar la obligación de *realizarla* escogiendo libremente sus formas más rentables.<sup>3</sup>

Así, no son pocos los sectores industriales, a parte del tecnológico, que están emergiendo gracias a la necesidad de generar constantemente en los potenciales consumidores la percepción de obsolescencia de los bienes, por un lado, y la percepción de novedad por el otro (sector del embalaje, el cartón, el papel, industria de las imitaciones, de los tintes y colores...), jugando con la percepción de provisionalidad a la que incluso el mismo ego está sometido: hoy soy así, pero mañana quizás desearé ser otra cosa distinta (íntimamente en relación con esto está la cuestión de la versatilidad sexual entre los jóvenes).

Son también muchos los comercios que se establecen y transaccionan con un solo tipo de producto, del cual comercializan una multiplicidad de versiones: p. e. los comercios de profilácticos de colores llamativos y con diversidad de 'sabores', colores y formas. También en esta línea, la ubicua etiqueta de “*New collection*” o “Nueva colección” en las tiendas de indumentaria personal. Incluso se podría concluir, juzgando por su alta prevalencia en el sector, que se esté convirtiendo en estrategia de mercado planificada de antemano la apertura de negocios que nada más establecerse, ‘liquidan’ existencias por ‘cierre’ con el ya característico cartel del *70% off* sobre el precio original. Si tal cosa fuera cierta, podríamos llegar a sospechar que no solo se programa y se planifica la *obsolescencia* del producto, sino también su *liquidación*. Y de nuevo hay que subrayar la conexión semántica entre ‘liquidación’ y ‘desmaterialización’.

Repárese en las connotaciones del término *liquidar*, que claramente incorpora un matiz de violencia. ¿Podría algo condensar más gráficamente la imperiosa necesidad no solo al cambio perpetuo, condensado y llevado al paroxismo en ese ego siempre provisional e inacabado, motor del capitalismo actual, sino, como escribe Baudrillard, a la *liquidación* de los consumibles? La diferencia estriba en que ahora ya no se trata de una acción que deba ser llevada a cabo por los consumidores como estrategia para alimentar su pulsión consumista, el clásico *wear and tear* de los bienes materiales; es la propia firma comercial la que necesita *destruir violentamente* las mercancías que produce, quien planifica dicha liquidación como estrategia comercial para dar salida a su producción en una perversa, desquiciada huida hacia adelante. ¿Podría otra metáfora ser más transparente sobre la contradicción esencial en la que se sustenta el capitalismo postindustrial? ¿Podría algo ser más siniestro en cuanto a las inevitables consecuencias sobre el ecosistema del que el capitalismo se sirve, ya que estamos a vueltas con la sostenibilidad? El futuro es incierto y no hay espacio para el optimismo.

## Notas

1. BAUDRILLARD, J. *La sociedad de consumo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1970.
2. CONCHEIRO, L. *Contra el tiempo*. Barcelona, Anagrama, 2016.
3. ANCAROLA, N. *et al.* (ed.). *Polititzacions del malestar*. Barcelona, Raig Verd Editorial, 2017.

# Satoshi o la muerte del padre

## La historia del bitcoin

MARTA PUIMEDON ESTEVE

Según Freud, para el nacimiento de la ley y, por ende, de la humanidad, es necesario que la horda primitiva asesine al padre, para convertirlo en un padre simbólico el cual, una vez muerto, nos libera de su omnipotencia y de su absoluto poder, para convertirnos en seres humanos deseantes, pero, al mismo tiempo, sujetos a la ley y a la prohibición que se instaura a partir de su muerte. El padre real se convierte en un padre que simboliza la ley, o lo que Lacan llamará “el nombre del padre”, aquello que queda en el inconsciente y es capaz de generar orden y deseo, a la vez.

Es lo que ocurre con Satoshi Nakamoto, el inventor de la criptomoneda, tal como nos lo cuenta la serie *Satoshi, la historia del bitc oin*<sup>1</sup>. Satoshi no es ni un héroe ni un criminal, sino las dos cosas a la vez. Alguien que comete un exceso de poder creando algo muy poderoso y que, con su acto, nos hace conscientes de que el poder que tiene el dinero se basa en el deseo, es decir, se basa en algo vacío, en la nada, en otorgar valor a lo que no lo tiene, en otorgarlo por el mero hecho de que se desea. Es así como ese deseo se convertir a en deseo y valor, creando una experiencia colectiva. Al revelar el secreto inconsciente de cómo se crea el valor colectivo de algo y al crear una moneda que es valor de cambio dentro del mundo virtual, con un valor que ya no está garantizado por la confianza que nos merecen otros padres simbólicos como el Estado o los Bancos Centrales, Satoshi ha de seguir el proceso de todos los padres simbólicos y convertirse en un padre muerto, asesinado, anónimo –en el sentido de que su nombre es un nombre simbólico, ya que *es* un padre simbólico. El único nombre posible para un padre que funda una ley que quedar a inscrita en el inconsciente de cada uno de nosotros, generando deseo y valor.

La historia del bitcoin sigue así los viejos derroteros que ya explicó Freud en *Tótem y Tabú* y que, según él, dieron lugar al nacimiento de la cultura. Así, Satoshi da lugar al nacimiento del dinero virtual como valor de cambio en esta nueva cultura virtual en la que parece que va a seguir desarrollándose la humanidad en el futuro.

Vemos, pues, que esa historia se repite y es de sobra ya conocida. En primer lugar, algunos hijos de ese padre simbólico utilizan la ley que instaura el padre para pervertir la convivencia, en vez de para fundar y desarrollarla. Esos son los que utilizan los *bitcoins* para fines que pervierten el orden social y que podrían acabar con la humanidad: los cárteles, el terrorismo, los cuales, vengan de donde vengan, representan lo que Freud llamó *puls ion de muerte*. Así que, cada acto fundacional que crea la vida y

que la organiza, lleva en sí su propia destrucción y su violencia sin sentido. El instinto de muerte, dijo Freud, es algo connatural al ser humano y existe precisamente para que pueda existir la vida como nuevo orden que nace y renace. La vida misma engendra aquello que la destruye. Pero nunca la destrucción es total y siempre pueden aparecer nuevas formas organizativas que pueden ampliar las ganas de vivir y que, por tanto, nos atan a la vida.



En la historia del bitcoin, como se ve en el vídeo, al principio Satoshi es concebido como el padre perverso de la horda primitiva que comete excesos y, por ello, es perseguido y se le obliga a desaparecer, o sea, a morir; es la reproducción pura del asesinato del padre. La herencia que deja es el primer millón de *bitcoins* que puso en circulación, ese que es intocable, puesto que es sagrado, ya que forma parte del acto fundacional. Ese primer millón de bitcoins se constituye así en un símbolo del nombre del padre.

Por otra parte, la ideología de los *hackers*, desde este punto de vista, no es más que el deseo de liberarse del control y de los excesos de las figuras de poder paternas que constituyen nuestra sociedad: los Estados, las multinacionales, etc., y devolver ese poder a las personas, a los hijos, para que puedan desarrollar y vivir su propio deseo, más allá de ese deseo paterno fundador, protector y generador de confianza, pero que también puede ser invasor y puede no dejar ser, no dejar que el hijo llegue a ser persona, sea un individuo y pueda crear, dejando de ser un apéndice del padre. Si lo consigue, quizá con el tiempo pueda convertirse él mismo en padre, como lo hace Satoshi.

Es el deseo legítimo del hijo de no dejarse invadir del todo por la ley del padre y de retener una parte para sí, para constituir una vida a la que pueda llamar propia, porque

está más allá del control de toda institución paterna que le diga cómo debe ser. Un espacio propio más allá del orden donde poder decidir, aunque sea inconscientemente, el orden o desorden propio.

Por supuesto, más allá del deseo del padre y una vez abierta la posibilidad del deseo del hijo, al instaurarse la muerte simbólica del padre, las posibilidades que se abren son múltiples y son la garantía de que se ha abierto un espacio de libertad, para el deseo de los hijos, y de que ya no están sometidos al control paterno. O muere simbólicamente el padre o no hay vida posible para el hijo, puesto que éste nada podría desear por sí mismo, más allá del deseo paterno. Por ello, como aparece en el vídeo, los hijos harán con el bitcoin lo que quieran en función de su propio deseo, puesto que ya no estarán bajo el control del padre. En la sociedad, tanto en la real como en la virtual, existen muchos usos del deseo propio.

Algunos fundarán deseos perversos, pervertirán la ley. Saben de la ley, pero la ignoran. Su deseo no tiene en cuenta al otro como deseante, ni tampoco al deseo del otro y, por lo tanto, vuelven a creer que poseen la omnipotencia, puesto que, para ellos, los demás no son más que objetos de su deseo, y solo hay un deseo, el suyo. Un deseo que no tiene en cuenta a los otros como sujetos deseantes. Los demás solo existen en tanto en cuanto son instrumentos para conseguir el deseo propio. Estos aparecen en el vídeo como los que pueden esconder esas intenciones tras la ley fundada por el bitcoin; hacen uso de la libertad que funda la ley, para someter a los demás. Esto es posible porque toda ley deja una libertad fuera de lo que prohíbe. Se ve también en el vídeo que algunos quieren imitar, por puro narcisismo, ese acto fundacional del padre del bitcoin, Satoshi, creando otras criptomonedas más perfectas que la anterior, algo que realmente acaba siendo innecesario. O también aparecen los que quieren atribuirse falsamente el haber creado el bitcoin. Eso aparece como algo imposible, puesto que convertirse en padre simbólico solo es algo posible a través de los hijos. Son los hijos los que convierten al padre en un padre simbólico. No importa ya quién es el autor, puesto que no se trata del acto creador del padre, sino de que los hijos le hayan matado, convirtiéndole en un símbolo que hace posible su deseo. En el vídeo aparece esto, cuando se habla de que no se sabe si fue uno el creador o si fue un grupo. Imposible saberlo. Tampoco importa. Fuimos todos, pues un símbolo solo puede ser instaurado por un colectivo, solo el colectivo puede darle valor y significado.

Así pues, queda claro que el bitcoin funda en su ley un nuevo orden donde cabe el deseo del individuo, pero también cabe el deseo totalitario de Estados totalitarios como China, o el deseo que tienen algunos Estados democráticos europeos de circunscribir y limitar cada vez más la libertad individual. Siempre ha existido y seguirá existiendo. Y siempre seguiremos teniendo la posibilidad de que los individuos podamos poner límites a ese deseo totalitario de los padres que creen ser ellos la ley y no quieren saber que ellos mismos están atravesados por la ley. Siempre se podrá asesinar a esos padres excesivos que, con el disfraz de protectores y generadores de confianza, se convierten siempre en dictadores y autoritarios.



La historia deberá moverse así siempre entre el exceso y el defecto, es la ley del péndulo. No podemos vivir sin ley, pero tampoco podemos vivir con una ley que nos asfixie y no nos deje ser. No podemos vivir sin padre, pero tampoco con un padre que no nos deje un lugar para ser nosotros mismos y para vivir nuestra propia vida.

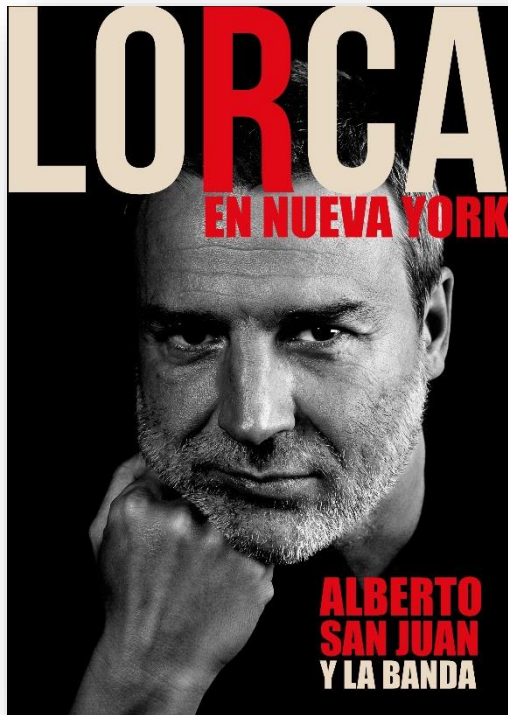
## Notas

1. <https://www.arte.tv/es/videos/RC-021581/satoshi-la-historia-del-bitcoin/>  
También en YouTube, bajo el título “*Satoshi, la historia del bitcoin*”.

# Lorca en Nueva York

Por Alberto San Juan en Barcelona

RAÚL BASAS BOYA



Entre el 12 y 15 de mayo en el Teatro Condal, el público de Barcelona tuvo la oportunidad de asistir a la representación a cargo de Alberto San Juan del espectáculo *Lorca en Nueva York*. Acompañado por la “Banda Obrera”, formada por guitarra, contrabajo, saxo, batería y clarinete, el actor madrileño daba voz al propio Federico García Lorca al escenificar la *Conferencia-recital sobre Poeta en Nueva York* que el poeta granadino leyó en repetidas ocasiones entre 1932 y 1935.

Lorca pronunció por primera vez esta conferencia el 16 de marzo de 1932 en la Residencia de Señoritas de Madrid, entidad vinculada a La Institución Libre de Enseñanza y dirigida por María de Maeztu. Consciente de que estos poemas constituían la parte más críptica de su obra, y con el fin de llegar a un público más amplio antes de entregarla para su edición, Federico García Lorca da en esta conferencia-recital una interpretación unívoca de carácter social: visión negativa de la gran urbe como espacio deshumanizador.

Los elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje.<sup>1</sup>

Federico García Lorca estructura la conferencia-recital para que el público fácilmente pueda seguir el hilo de esta interpretación que el poeta hace de su obra y las etapas de su viaje:

- I. Llegada a la gran urbe. El viajero queda impactado por la ciudad y siente un desarraigo que le lleva a evocar su infancia.
- II. Descubrimiento del mundo de los negros, símbolo de la explotación del hombre.
- III. Wall Street, centro del poder frío y cruel.
- IV. Estancia en el campo durante el verano, en Eden Mills.
- V. Vuelta al ritmo frenético de la ciudad.
- VI. Despedida de Nueva York y llegada a La Habana.

Entre el 10 y el 12 de julio de 1936, Federico entrega a José Bergamín, director de la revista *Cruz y Raya*, el manuscrito mecanografiado de los poemas y una serie de ilustraciones para que acompañen la edición. Asesinado en Granada un mes más tarde, no llegará a ver publicada su obra cuyas dos primeras ediciones, casi simultáneas, no aparecerán hasta 1940 en las editoriales Norton y Séneca de Nueva York y Méjico respectivamente (esta última dirigida por el ya exiliado José Bergamín). Comenzaba aquí uno de los procesos de transmisión textual más complejos y, a decir de algunos críticos, “laberíntico” con un intenso debate lingüístico y estructural que aún hoy continúa.

Se ha dicho anteriormente que Lorca, en la Conferencia-recital y en la obra, traslada una visión negativa de Nueva York. Pero ¿cómo se refleja esta visión en la propia obra poética?

Nueva York es, por su falta de armonía y solidaridad, un espacio adverso para el hombre, y contrario y destructor también de la naturaleza, atacada por la industrialización y la tecnología. En este universo no hay esperanza para el hombre, el trabajo es una maldición y la vida debe sacrificarse para saciar a la gran urbe:

Todos los días se matan en Nueva York  
cuatro millones de patos  
cinco millones de cerdos  
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes  
un millón de vacas  
un millón de corderos  
y dos millones de gallos  
que dejan los cielos hechos añicos<sup>2</sup>

Paradójicamente, esta lucha salvaje del hombre por la supervivencia es, al mismo tiempo, la que da entrada al mundo selvático (la presencia de todo tipo de bestias y alimañas es abundantísima en el conjunto de la obra) que, el poeta profetiza, acabará destruyendo la ciudad, tomándose así la naturaleza cumplida venganza:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.  
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.  
Que ya la bolsa será una pirámide de musgo,  
Que ya vendrán lianas después de los fusiles  
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.  
¡Ay, Wall Street!<sup>3</sup>

Una ley salvaje y sádica divide a los hombres en opresores y oprimidos. Los negros, símbolo de los oprimidos, están (como el propio poeta) a punto de perder su identidad. El lugar del que emana esta ley salvaje que rige la ciudad es Wall Street. Centro neurálgico del poder, “impresionante por frío y cruel”, donde el poeta siente como en ningún otro sitio la “falta total de espíritu”. No dejará de señalar a su principal cómplice: la Iglesia. Una Iglesia entregada al lucro que ha olvidado el mensaje del Evangelio, no está al lado de los que sufren y condena su sexualidad.

El hombre que desprecia la paloma debía hablar,  
debía gritar desnudo entre las columnas  
y ponerse una inyección para adquirir la lepra  
y llorar un llanto terrible  
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.<sup>4</sup>

Pero este significado social que la conferencia da al poemario, ¿puede acaso contener el significado íntegro de *Poeta en Nueva York*? ¿Se puede afirmar que el tema de *Poeta en Nueva York* es el *shock* que provoca en el autor el descubrimiento de la modernidad, al encontrarse con la gran urbe industrial y deshumanizada?

\*\*\*

En 1928 Federico García Lorca atraviesa una profunda crisis personal. El abandono de su último amor, Emilio Aladrén, que lo ha dejado por Eleanor Drove, y el distanciamiento de Salvador Dalí dejan al poeta hundido en la angustia y el desamparo. A sus treinta años la dependencia económica respecto de su padre contribuye a la

infelicidad del poeta que se halla sumido en una profunda depresión y al que asaltan pensamientos suicidas.

En lo literario, Federico García Lorca también está viviendo un momento crítico. En julio de 1928 aparece la primera edición del *Romancero gitano* que inmediatamente obtiene el reconocimiento generalizado de la crítica especializada y un éxito arrollador entre el gran público. Sin embargo, el poeta, que había estado años trabajando en la composición de este poemario, ya albergaba dudas respecto a su arte. Su amigo Salvador Dalí en una agudísima carta le recriminará su tradicionalismo convencional, “ligado de pies y brazos a la poesía vieja”<sup>5</sup>, invitándole a romper con los estereotipos y abrazar el surrealismo con el que el pintor ampurdanés ya ha entrado en contacto:

el día que pierdas el miedo, te cagues con los Salinas, abandones la Rima, en fin, el arte tal como se entiende entre los puercos, aras cosas orripilantes, crispadas poéticas como ningún poeta a realizado. (*sic*)<sup>6</sup>

Federico García Lorca estaba ya cansado del “tema gitano” y era consciente del peligro que corría de ser encasillado como “poeta andalucista” por la crítica, que él considera que no ha entendido su libro: “Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí”<sup>7</sup> muy pronto proclamará en sendas conferencias de octubre de 1928 su ruptura con la “literatura vieja” y el “gitanismo”, y su adhesión al nuevo método creativo basado en la “inspiración poética”, no sujeta a la “inspiración lógica”. Sin nombrarlo Lorca estaba anunciando su acercamiento al Surrealismo. Por otra parte, ya había tenido conocimiento indirecto del último proyecto de su gran amigo Salvador Dalí, el rodaje de la película surrealista *Un perro andaluz*, junto a Luis Buñuel, y sobre cuyo título y parte del guion el poeta granadino no tenía dudas de que contenía claras alusiones a su persona, hecho que contribuía a acrecentar su sentimiento de abandono y su angustia.

En esta difícil circunstancia personal, y con el beneplácito y soporte de su padre, Federico García Rodríguez, Lorca aceptará la invitación de su antiguo profesor y amigo Fernando de los Ríos para acompañarle y pronunciar unas conferencias en la Universidad de Columbia de Nueva York, adonde finalmente llegará el 26 de junio de 1929.

Ya se ha explicado anteriormente la impresión brutal y el *shock* que Nueva York causó en el poeta, así como el sentido unívoco y social que el autor da al conjunto de sus poemas en la conferencia-recital. Pero será la estrecha relación entre este sentimiento de profundo dolor y la simbología infame de Nueva York lo que dará sentido completo a la obra. En palabras de María Clementa Millán, “Federico García Lorca hace en este libro su más importante confesión poética utilizando Nueva York como símbolo negativo”<sup>8</sup>.

El autor está viviendo un infierno personal al que, como se ha explicado anteriormente, ha sido arrojado tras la ruptura de su relación con Emilio Aladrén, una ruptura que el poeta vive como una traición. Nueva York, la ciudad deshumanizada, regida por “un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello”<sup>9</sup> es el símbolo de ese infierno personal por el que el poeta pasea su dolor en una doble línea de significación que comprende toda la obra:

No es el infierno, es la calle.  
No es la muerte. Es la tienda de frutas  
(...) ¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?  
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,  
que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?<sup>10</sup>

Para García Posada, *Poeta en Nueva York* es un conjunto de poemas estructurado y organizado según una “cosmogonía judeo-cristiana”<sup>11</sup>, que se articula en torno al mito de la caída y resurrección: pérdida del Paraíso, caída al Infierno, Apocalipsis y esperanza de un nuevo Paraíso. Si Nueva York, como hemos visto en esta doble línea de significación, representa tanto el infierno personal del poeta como el infierno social, la infancia será el símbolo del Paraíso perdido y la felicidad pasada que contrasta con su dolor actual:

Estás aquí bebiendo mi sangre,  
bebiendo mi humor de niño pasado,  
mientras mis ojos se quiebran en el viento,  
con el aluminio y las voces de los borrachos.<sup>12</sup>

Este sentimiento de soledad y desarraigo que siente el poeta en la ciudad-infierno es el que le lleva a identificarse con aquellos que sufren el mismo desamparo y abandono. La tragedia individual adquiere una dimensión colectiva y le llevará a denunciar la indiferencia y la insolidaridad hacia el dolor ajeno que es también su propio dolor, reivindicando con rabia su derecho a proclamar su verdad más íntima:

Yo denuncio a toda la gente  
que ignora la otra mitad,  
la mitad irredimible  
que levanta sus montes de cemento  
donde latén los corazones  
de los animalitos que se olvidan  
y donde caeremos todos  
en la última fiesta de los taladros.

Os escupo en la cara.<sup>13</sup>

Quiero llorar porque me da la gana,  
como lloran los niños del último banco,  
porque no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,  
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.  
Quiero llorar diciendo mi nombre,  
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,  
para decir mi verdad de hombre de sangre  
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.<sup>14</sup>

El poeta, adoptando un tono profético, anuncia el apocalipsis de la ciudad y el fracaso de esta civilización a manos de una naturaleza a la que somete al mismo tiempo que invoca su ley natural para justificar su iniquidad:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.  
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.  
Que ya la bolsa será una pirámide de musgo,  
Que ya vendrán lianas después de los fusiles  
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.  
¡Ay, Wall Street!<sup>15</sup>

Proclama su deseo y su esperanza de alcanzar un mundo pleno, tanto en su dimensión social, como ontológica, en el que la naturaleza y el hombre recuperen sus raíces y su carácter sagrado. El autor abandona su voz angustiada dando paso a su voz libertada, la voz de la esperanza y el anhelo de un nuevo Paraíso:

Quiero que el aire fuerte de la noche más honda  
quite flores y letras al arco donde duermes,  
y un niño negro anuncie a los blancos del oro  
la llegada del reino de la espiga.<sup>16</sup>

Otro día  
Veremos la resurrección de las mariposas disecadas  
Y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos  
Veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua.<sup>17</sup>

Pese al general tono trágico del poemario, Lorca declara que abandonó Nueva York con “sentimiento y admiración profunda” y reconoce “haber recibido la experiencia más útil de toda su vida”<sup>18</sup>. Tras una estancia de tres meses en Cuba, donde Lorca alcanza un éxito sin precedentes con sus conferencias, el poeta llega a España en junio de 1930 y

enseguida retoma su actividad artística. Se embarca en la escritura de nuevas obras de teatro (*Bodas de sangre*, *Yerma*) que le reportarán un éxito sin precedentes y unos importantes ingresos económicos que le permitirán enviar a su padre una cantidad astronómica con la que al mismo tiempo saldará una deuda probablemente más íntima y moral que familiar.

En el plano político España atraviesa una situación volcánica. Tras la proclamación de la República y la victoria de la coalición Republicano- socialista en las elecciones de junio de 1931, Lorca, otra vez de la mano de Fernando de los Ríos, ministro de Bellas Artes en el nuevo gobierno, acepta el cargo de director del teatro de la Universidad de Madrid, La Barraca, para hacer llegar al pueblo las obras del teatro clásico español. Lorca aceptó con mucha ilusión este proyecto y con él, y pese a no militar en ningún partido, adquirió un compromiso político activo que ya no abandonaría hasta su asesinato el 18 de agosto de 1936.

\*\*\*

Mayo de 2022. En el Teatro Condal suenan acordes de jazz a cargo de la Banda Obrera mientras Alberto San Juan, que ha invocado al duende, interpreta y recita con emoción la conferencia y los versos lorquianos cuyos ecos inundan la platea. En ese preciso instante, como en un juego de espejos, el público de Barcelona recibe el impacto de la gran urbe y siente el estupor al contemplar su propio devenir frenético y salvaje en una ciudad donde “la luz es sepultada por cadenas en impúdico son de ciencia sin raíces”<sup>19</sup>.

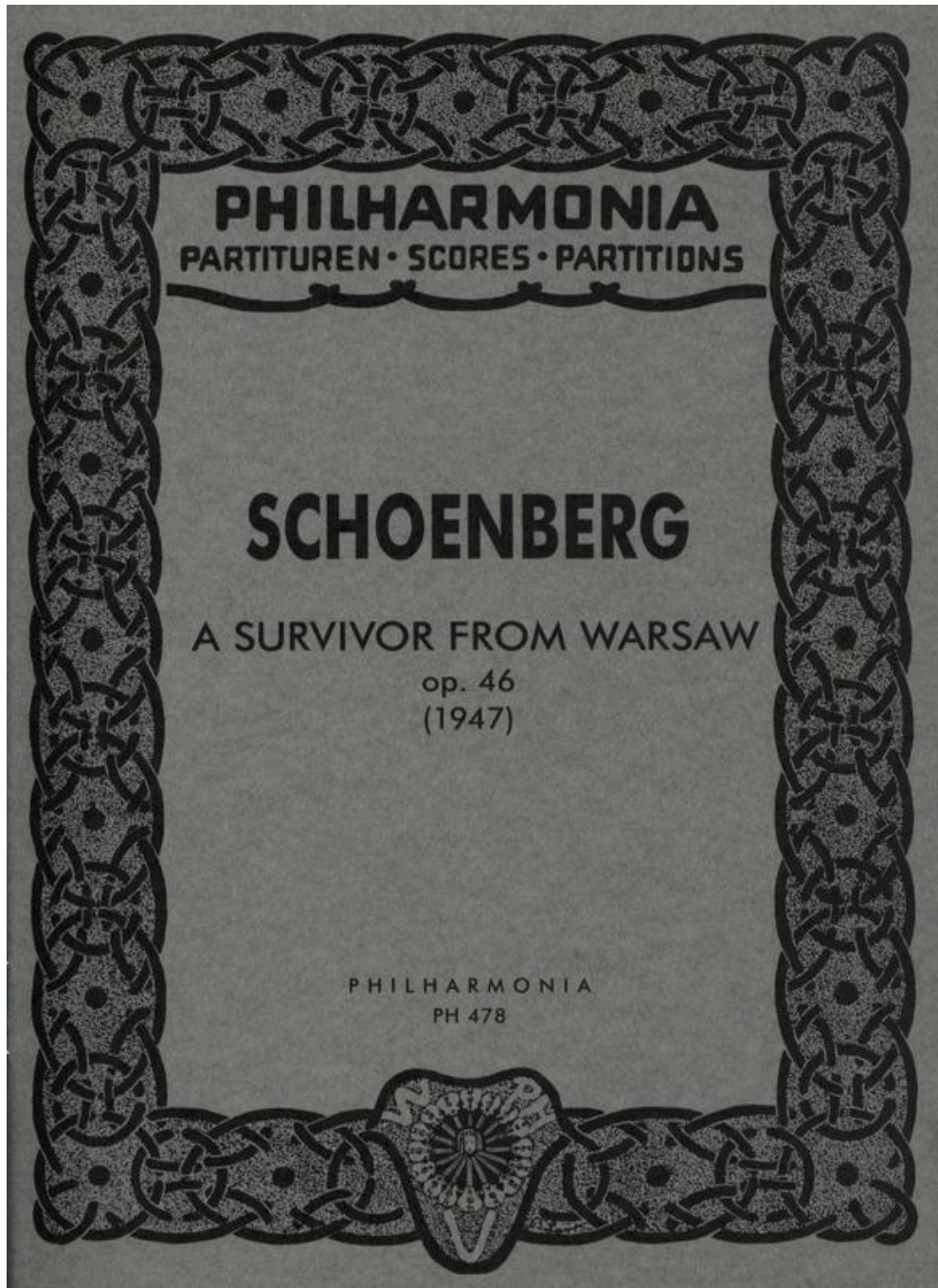
## Notas

1. GARCÍA LORCA, Federico, *De viva voz. Conferencias y alocuciones*, Barcelona, De Bolsillo, 2021, p. 195.
2. GARCÍA LORCA, Federico, “Nueva York Oficina y denuncia”, *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2021<sup>27a</sup>, p. 187.
3. “Danza de la Muerte”, *ibid.*, p. 138.
4. “Grito hacia Roma”, *ibid.*, p. 200.
5. GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí el amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza y Janés 1999, p. 226.



6. *Ibid.*, p. 229.
7. *Ibid.*
8. GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, *op. cit.*, p 71.
9. *Op. cit.*, p. 204.
10. “Nueva York. Oficina y denuncia”, *op. cit.*, p. 187.
11. GARCÍA POSADA, Miguel, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981, p. 180.
12. GARCÍA LORCA, Federico, “Poema doble del Lago Edén”, *Poeta en Nueva York*, *op. cit.*, p. 153.
13. “Nueva York Oficina y denuncia”, *op. cit.*, p. 188.
14. “Poema doble del lago Edén”, *op. cit.*, p. 154.
15. “Danza de la Muerte”, *op. cit.*, p. 133.
16. “Oda a Walt Whitman”, *op. cit.*, p. 208.
17. “Ciudad sin sueño”, *op. cit.*, p. 145.
18. GARCÍA LORCA, Federico, *De viva voz. Conferencias y alocuciones*, *op. cit.*, p. 204.
19. GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, *op. cit.*, p. 150.

# ARTE



# La relevancia ética de la dodecafonía

ALMA LEH

“La música tiene sentido incluso cuando, muy en especial cuando no hay manera de parafrasear su sentido, cuando es imposible expresarlo de otro modo, ponerlo en términos léxicos o formales. [...] En música, el ser y el sentido son inseparables. Rechazan cualquier tipo de paráfrasis. Pero son.”

GEORGE STEINER

En el verano de 1947, Schoenberg compone un breve oratorio, “*A Survivor from Warsaw*”, que dura alrededor de 7 minutos. Lo compone tras una doble experiencia de muerte: la primera, la experiencia de recoger testimonios de sobrevivientes del *ghetto* de Varsovia; y la segunda, la experiencia de un infarto del cual se salva gracias una intervención médica, una inyección directa al corazón.

“El sobreviviente de Varsovia” se basa en un esquema plenamente dodecafónico. Utiliza en la obra fragmentos textuales de los testimonios de los supervivientes del *ghetto* de Varsovia. Es un oratorio extremadamente condensado. Cuenta una escena del *ghetto*. Se superponen a la melodía atonal la fanfarria de la brutalidad nazi, trozos de melodías de las sinagogas y el recitativo del testigo. El texto está en tres planos; cada uno en una lengua distinta: inglés, alemán y hebreo. Los asesinos hablan en alemán y los judíos, a punto de ser enviados a las cámaras, hacen su oración en hebreo. El inglés es la lengua del superviviente, la del testigo. Es un ser de los subsuelos, las cloacas, los conductos de desechos. Se trata de un recuerdo parcial. El superviviente relata su temor, su dolor, los golpes que lo han hecho caer. Su memoria falla.

*I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all start to sing as if prearranged the old prayer, they have neglected for so many years, the forgotten preach.*

[No recuerdo todos los detalles. Debí estar inconsciente la mayor parte del tiempo. Solo recuerdo el grandioso momento en que todos comenzaron a cantar, como si estuviera ensayado, la antigua plegaria que habían descuidado durante tantos años, el credo olvidado.]

¿Cómo podría decirse esa experiencia? Al alba aparecen los soldados. Despiertan a todos, mejor dicho, a los que pudieron dormir, porque muchos no dormían, separados de sus hijos, de su mujer, de sus padres. ¿Cómo se puede dormir sin saber acerca del desaparecido?, se pregunta el testigo. La multitud sale de las casas:

*They come out some very slow, the old ones, the sick men, some with no agility..., hurry as much as they can. Much, too much noise. Much, too much commotion. And not fast enough. The sergeant shouts: Achtung!...*

[Iban saliendo, algunos muy despacio, los viejos, los enfermos, otros sin agilidad... dándose tanta prisa como podían. ... ¡Mucho, tanto ruido! ... ¡Mucha, tanta conmoción! Pero no lo suficientemente rápido. El sargento grita: *Achtung!*...]

Suenan unas trompetas atronadoras. Los soldados golpean a todos:

*The sergeant and his subordinates hit everyone, young or old, strong or sick, guilty or innocent. It was painful to hear the groaning and moaning I heard it though I had been hit very hard...*

[El sargento y sus subalternos golpean a todo el mundo, joven o viejo, fuerte o enfermo, culpable o inocente. Era desgarrador oír los gritos y los gemidos. Pero los pude oír, aunque me golpearon muy fuerte...]

El testigo finalmente oye que un soldado dice que están todos muertos.

*It had become very still. Fear and pain.*

[Todo enmudeció. Miedo y dolor.]

El sargento ordena con voz atronadora “*to do away with us*”, acabar con nosotros, enviar los cuerpos casi muertos a las cámaras de gas, y empieza a contar gritando:

*They began again first slowly (one, two, three, four...). It became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses.*

[Empezaron de nuevo, al principio despacio (un, dos, tres, cuatro...). Cada vez más y más rápido, tan rápido que al final sonaba como una estampida de caballos salvajes.]

Esa manera de contar, rápido, ese pitagorismo de los infiernos, es la metáfora de la burocracia nazi, de la vida que pasa a ser un número tatuado en la piel. En ese instante, de repente los agonizantes comienzan a cantar la oración funeraria *Shema Israel*, la oración olvidada durante tantos años.

Shawn describe el impacto que producen estos siete minutos de la forma siguiente:

Al escuchar, uno se olvida de la técnica de los doce tonos, uno se olvida que el canto hebreo habitualmente no suena de esa manera, uno olvida que es una pieza de ficción musical. Uno experimenta únicamente una línea recta a través de la historia como es narrada por el protagonista, un superviviente de la masacre que ha oído a las víctimas alzar sus voces espontáneamente en la oración *Shema Israel* antes de que les disparen. El sonido del coro masculino, mientras grita con sus veinte compases de hebreo se queda en la mente mucho tiempo después del devastador acorde final<sup>1</sup>.



Adorno asocia la dodecafónica de Schoenberg al intento de iluminar un mundo privado de sentido:

Cargó con todas las tinieblas y toda la culpabilidad del mundo. Encuentra únicamente su felicidad en reconocer la desgracia, su belleza en prohibirse a sí mismo la apariencia de lo bello.<sup>2</sup>

Fubini hace una interpretación más amplia y asocia la dodecafónica al judaísmo de Schoenberg, como fue experimentado y vivido por él<sup>3</sup>. Hay una contraposición, a nivel musical, entre la serie dodecafónica, entendida como construcción pura y abstracta, dotada de una ley interna propia y rígida, y la tonalidad, como caída en el placer auditivo. Es la oposición entre Moisés y Aarón, en su *Moses und Aron*, entre la pureza y la dureza del mensaje monoteísta y la necesidad politeísta de dar cuerpo a la idea, de representar de algún modo lo que por su naturaleza es irrepresentable. Moisés dice: “ninguna imagen puede darte una imagen de lo irrepresentable”. Aarón le responde: “nunca el amor se cansará de representárselo”. Moisés y Aaron tienen diferentes estilos de canto. Moisés canta al estilo del *Sprachgesang* o del *Sprachstimme*, con su monótona y severa cadencia; Aarón canta con voz desplegada de tenor en un estilo operístico tradicional. El estilo de canto de Moisés recuerda de alguna manera el canto de sinagoga y la salmodia bíblica. Como en el canto de sinagoga, la música y la melodía no deben imponerse a la palabra, sino que deben subrayar y completar su valor intelectual y sintáctico. El canto desnudo de Moisés está concebido para dejar intacta la palabra, el valor semántico del texto. En cambio, en el canto de Aarón, la palabra tiende a deshacerse en el arco melódico. Según Fubini:

“Puede parecer que dodecafónica y judaísmo son dos experiencias absolutamente heterogéneas y no comparables, pero, de una lectura atenta de los textos de Schönberg,

se puede entender fácilmente qué relevancia ética, más que musical, atribuyó el propio artista a la dodecafonía.”<sup>4</sup>

## Notas

1. SHAWN, A., *Arnold Schoenberg's Journey*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 262.
2. ADORNO, T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, París, Gallimard, 1958, p. 142.
3. Schoenberg se convierte al protestantismo en la católica Austria en su juventud, pero a los primeros indicios de antisemitismo recupera su judaísmo en la gran sinagoga de París. Entre los testigos está Chagall. Schoenberg ha sido expulsado de la Academia de las Artes de Berlín y su amigo Kandinsky le escribe la siguiente carta simpática: “Yo, a usted, le rechazo como judío, pero, a pesar de ello, le escribo una carta cordial y le aseguro que ¡me agradaría tanto tenerle aquí para trabajar juntos!” La reacción de Schoenberg es fulgurante. Escribe a otro amigo: “Nosotros somos asiáticos y nada nos tiene ligados a Occidente, ésta es sólo la apariencia.” Schoenberg emigra a los Estados Unidos. Es uno de los testigos más lúcidos del siglo, que supo calibrar desde el principio las dimensiones de la catástrofe que se aproximaba. Evidentemente el “nada nos liga a Occidente” debe ser cuestionado.
4. FUBINI, E., *El siglo XX: entre música y filosofía*, Publicacions de la Universitat de València, 2004, p. 89.

# POESIA

## Mosaico de un hundimiento<sup>1</sup>

ESTER ASTUDILLO



1. Del poemario inédito *Mi íntimo asesino / My Intimate Killer*

*When I said I am bound to you forever,  
Here's what I meant, I am bound to you forever.*

SUZANNE VEGA

## **LAS CUATRO Y DIEZ**

Aparecieron los Walkmans  
y arrasaron el mercado.  
No para ti, ¡patán becado!  
Papá me regaló un Aywa  
reproductor de cassette y radio  
con cascos diminutos.  
Así entrené la memoria  
y el gusto musical,  
en parte es verdad  
que gracias a ti.  
¡Dorian, Dorian, ya estabas allí!

En el piso destartado  
pasábamos las tardes  
leyendo mano a mano,  
cada uno, un auricular.  
A las cuatro y diez en punto  
sonaban Dylan, Police,  
Aute, Los Rolling, Pink Floyd  
o algún macarra nacional.  
¡Mírame, Dorian!  
¿Renegarás de esa enseñanza?

Muchos han muerto ya.  
Cecilia, la del single  
de tu primer regalo  
embalado bajo mi cama,  
fiambre incluso entonces.

Tres décadas largas  
y nosotros aquí estamos,  
cada cual en su lugar.  
Pero tú desmereces tal suerte  
por un pacto endemoniado.  
¡Dorian, Dorian! ¿Qué hiciste  
con mi amado?  
¿Crees de verdad que,  
burla burlando,  
hay forma alguna  
de salir ganando

## **TEN PAST FOUR**

Walkmans appeared  
And swept the market over.  
Not for you,  
You funded blockhead!  
Dad gave me an Aywa  
Radio and cassette player  
With tiny headphones.  
That's how I trained  
My musical memory and taste,  
True, it was thanks  
To you in part.  
Oh Dorian, you were there already!

In the ramshackle flat  
We spent our afternoons  
Reading hand in hand,  
Each of us with an earphone.  
At ten past four o'clock  
Dylan or Police would play,  
Or Aute, The Rolling, Pink Floyd  
Or some national punk.  
Look at me Dorian!  
Will you deny that much?  
Many are dead already.  
Cecilia, the one in the single  
That was your first gift  
Now packed under my bed,  
Stiff even back then.

Three long decades  
And here we are,  
Each one at their place.  
But you undeserve such a fate  
Through a devilish pact.  
Dorian, Dorian! What did you do  
To my darling?  
Do you indeed suppose  
That mock a'mocking  
There's the least chance  
You'll come out on top?



## CURAS

Huecos, huecos se abren  
por la casa toda.  
Donde los libros.  
Donde las llaves.  
En el armario.  
Donde las cartas.

Aquí mismo,  
en la pared del cuarto  
un vacío crece  
donde colgó el primer cuadro  
del artista en ciernes.

Hoy impera en el salón,  
en el punto de privilegio  
del que arranqué  
el insultante blasón  
de tu linaje  
cosido al mío.  
¡Indigno trabajo  
el de aquel sastre!

Es cuanto puedo hacer  
para injuriarte.  
No alcanza a articular palabra  
esta lengua de trapo.

## THE CURE

Holes, holes open up  
All over the flat.  
There in the bookcase.  
There in the key-holder.  
Here in the closet.  
In the letters drawer.

Right here,  
on the wall of the bedroom,  
there grows a void  
where the first painting hung  
by the budding artist.

Today it reigns in the living room,  
on the privileged spot  
from which I tore  
the outraging crest  
of your lineage  
stitched to mine.  
Unworthy job  
by a brave tailor!

That's all I can do  
to defame you.  
It can't start to voice a word  
this rag of a tongue.

## EN EL ÍTERIM

El juego continuaba  
pero ya no era lo mismo.  
Fichas en desigual color  
y marchas a distintos ritmos  
entreveradas de hastío.  
Estabas ausente,  
dejabas pasar ventajas  
de ocas y de puentes,  
te olvidabas de contar  
adelante y hacia atrás.  
Eras todo pretexto.  
Luego se te escapó  
el objetivo del juego.  
Mi nombre y el de tus hijos.  
El turno de tirar.  
La razón de haber movido.  
Y no a causa del Alzheimer  
u otro proceso maligno,  
aunque locura sí era.

Ocho meses te estuve espiando,  
conteniendo la respiración  
hasta que el diagnóstico llegó  
y resultó inapelable:  
“Ideación delirante  
típica del macho humano  
a las puertas de la senectud  
cuando para escapar tal conciencia  
emprende una huida hacia atrás,  
una lucha contra el tiempo  
y muestra conductas típicas  
del joven macho humano  
a menudo repitiendo patrones  
que ya realizó y olvidó”.

Te fuiste de mi lado  
creyendo estar enamorado  
de una ninfa casi menor.

Juegas a mamás y a papás  
cuando lo suyo sería  
aguardar la jubilación  
y marchar juntos hacia la meta  
en descapotable y a todo gas.

## BEFORE THE BREAKTHROUGH

The play continued  
But it was never the same.  
Chips of unequal colour  
Rhythms at a different pace  
Clearly mingled with boredom.  
You were not yourself  
Passing up advantages  
That the goose and the bridge availed.  
You forgot to count  
Backwards and forth.  
You were all a fake.  
Then it was the purpose  
Of the game you forgot.  
My and your children's names.  
Your turn to move or throw.  
Not on the grounds of Alzheimer's  
Or senility of a sort.  
If insanity it sure was.

Eight months I spied on you  
Holding my breath  
Till the diagnosis came,  
And its nature was of the worst:  
“Delusional ideation  
Typical of the human male  
On the threshold of senescence  
In order to escape which  
He engages a backward flight  
Wishing to vanquish time  
Conducting himself in a fashion  
Similar to a young male's  
Often repeating patterns  
He already did and erased”.

You left me behind  
believing you were in love  
with a nymph right underage.

Now you play house  
when the proper thing would be  
to await retirement  
and march to the finish line  
together you and me  
in a convertible flooring the gas.

## FIESTA

Tal que en el título de Hemingway,  
que leímos a final de curso  
porque el calor es la estación  
de esplendor para los toros,  
esta es del verano paradigmática.  
Se presiente su escozor desde hace días.  
El tumulto de la sangre,  
el fin del ciclo de estudio,  
la incertidumbre del año próximo.  
Eso también azuza de lejos,  
pero no aquí dentro, en mi guarida.  
Entre nosotros prima la pena,  
el silencio y el luto.  
Y aunque sigamos el calendario  
lo hacemos sin gozo.  
¡Tus hijos lo aprendieron pronto!

Esta noche vestiremos la mesa  
y habrá invitados entre nosotros,  
pero lo capital estará roto.  
Esta fiesta será inaugural,  
la noche en que de verdad enviudo.

## FIESTA

As in Hemingway's book,  
Which we read at the end of the course  
Because heat is the season  
Of splendour for bull-fighting,  
This is summer's holiday's paradigm.  
Its sting has been felt for days.  
The rioting of blood,  
The end of the study cycle,  
The uncertainty of the coming year.  
That too, from quite afar,  
But not in here, in my den.  
Between us, grief prevails  
With quiet and sorrow.  
And though we follow the calendar  
We do so without mirth.  
Your children learnt hastily!

Tonight we will dress the table  
And there will be guests among us  
But the core of it will have been smashed.  
This shall be an initiation rite,  
The night I truly widow you.

# CINEMA



# Mujeres con ciencia en el cine de ciencia y ciencia ficción en las dos últimas décadas

CARMEN GALLEGO CRUZ

## Introducción

Ocultas, olvidadas, estereotipadas, negadas.... Cuántos vocablos negativos para señalar a las mujeres que han aparecido en las historias cinematográficas de la ciencia ficción en toda la historia del cine. Desde la mujer y su réplica robot, María de *Metrópolis*, a la robot Ava de *Ex machina*. Científicas siempre detrás de los hombres. ¿Matemáticas, físicas, astrónomas? No, eran la novia fiel del protagonista, la enamorada a la que había que salvar, la compañera siempre obediente, excepto en el caso de la fabulosa Ripley de la serie *Alien*. Pero las cosas están empezando a cambiar también en el celuloide.

Presentaré nueve películas; no están todas, y puede que no sean las más representativas; pero son nueve historias en las que la mujer en la ciencia o en la ciencia ficción tiene un papel absolutamente diferente. Cuatro son *biopics* sobre mujeres reales, una de ellas un documental: *Radioactive Marie Curie*, *El viaje de Jane*, *Figuras ocultas* y *la Doctora de Brest*. Las otras cinco son fantasías más o menos posibles de la ciencia ficción: *Gravity*, *Interestellar*, *Her*, *La llegada* y *Ex machina*, con argumentos lejanos entre sí, pero con una importancia de los roles femeninos no presente en películas de la misma temática en el siglo pasado. Figuras como la doble premio Nobel, Marie Curie, descubridora del radio, criticada por su intento de vivir privadamente y cuestionada por todos aquellos que pensaron que solo era la sombra de su marido; Jane Goodall y su larga vida observando a los chimpancés, un trabajo para el que las mujeres parecen más aptas, o lo eran, por su contacto directo con los bebés que aún desconocen la palabra. Figuras ocultas: la matemática Katherine, una niña con altas aptitudes; Mary la primera mujer afroamericana que cursó ingeniería y que trabajó en la NASA y Dorothy, que programó y enseñó programación en los inicios del trabajo con computadoras también en la NASA. E Irene, la Doctora de Brest, que destapó el escándalo del fármaco Mediator y su relación directa con muertes por coágulos y trombosis. Y en el terreno de la ficción: la Dra. Stone que debe regresar sola a la Tierra después de un accidente espacial; *Her* la voz femenina del sistema de inteligencia artificial que acompaña al protagonista en su descubrimiento de la ternura, la paz consigo mismo y el crecimiento emocional; la Dra. Banks creadora del Manual de traducción del Heptápodo, la lengua que percibe que el tiempo no es lineal. Amelia y Murphy, las

dos mujeres que rodean la vida de Cooper y que dan la vuelta, la una al posible establecimiento de los humanos en otro planeta de otra galaxia y la que descubre cómo salvar a la humanidad en una Tierra en peligro de extinción, por culpa de todos. Y Ava, la inteligencia artificial con cuerpo que desea aquello por lo que nosotros hemos luchado desde el inicio de la historia: la libertad.

Figuras femeninas en la Ciencia y la Ciencia ficción, fuera de estereotipos marcados, proponen nuevas formas de modelo vital, algo sobre lo que vale la pena abrir la reflexión.

### ¡Peligro! No se pueden tener amantes Marie Curie *Radidoactive*, Marjane Satrapi, 2019



Dirigida por Marjane Satrapi, la autora del cómic y el filme *Persépolis*, protagonizado por Rosamund Pike y Sam Riley entre otros, es la historia real de la increíble Marie Sklodowska Curie, su trabajo y su vida privada. El descubrimiento de elementos radiactivos previamente desconocidos que la llevaron a conseguir el Premio Nobel de Física, en 1903, conjuntamente con su marido, el profesor Pierre Curie y, más tarde, en 1911 el premio Nobel de Química, por la obtención de un gramo de radio puro. Su investigación podía conducir a aplicaciones en medicina que permitirían salvar miles de vidas, pero también podía tener usos

bélicos que podían destruir millones de ellas. Existen versiones anteriores, a destacar la protagonizada por Geer Garson y dirigida por Mervyn Le Roy en 1943, que se centra en la parte de su vida vinculada con la ciencia y la pedagogía en la Sorbona, y la que interpretó la polaca Karolina Gruzscza en 2016, dedicada a la vida privada de Curie, sus consecuencias y su fortaleza por afrontarlas y que era lo que deseaba contarnos el filme que nos ocupa, mostrándonos una mujer libre y moderna, un referente del feminismo por derecho propio.

También la película de *Satrapa* se centra en el símbolo del trabajo científico a gran escala y en condiciones complejas, pero además en el papel esencial de la mujer en un mundo usualmente dominado por el género masculino.

Se trata de reflexionar sobre el poder de lo científico y de quienes sostienen sobre sus hombros la carga del conocimiento. ¿Se tiene o no derecho a la vida privada si se es científico, emigrante y mujer?

El segundo premio Nobel que se le concedió a Marie Curie en solitario fue desaconsejado que fuera recogido por la extraordinaria investigadora, porque meses antes la prensa sensacionalista hablaba, con evidente mala fe, de la historia de amor entre la viuda Curie y el científico Paul Langevin, casado y más joven que ella.

Existían muchos científicos a los que se conocía una vida privada poco “ortodoxa”; en cambio que una mujer de su proyección se hubiese dejado llevar por la pasión amorosa y le hubiese arrebatado el marido a otra mujer era una inmoralidad tal que merecía ser borrada del campo de la investigación de los tratamientos contra el cáncer.

Una mujer dedicada a la ciencia debía de ser modesta y virtuosa. De hecho Marie Curie presentó su candidatura para ingresar en la Academia de Ciencias de París, pero los académicos contestaron que no admitían mujeres.

No era la primera vez, ni la última en que su vida científica se vio oscurecida por ser emigrante, pareja y sobre todo mujer. Es precisamente esta lucha de Marie Curie lo más interesante del filme. La lucha de una científica que quiso reivindicar su trabajo frente a una sociedad paternalista, misógina y estúpida. La directora nos cuenta la vida de la científica desde el primer Nobel con el marido y el segundo que recogerá ocho años más tarde. La muerte del marido, su pasión por la investigación, el descubrimiento del polonio y el radio, su relación con la comunidad científica, su vocación pedagógica en la Sorbona y su papel como madre, su hija Irène Joliot-Curie que también ganó el Premio Nobel de Química en 1935.

*A priori* su historia tiene suficiente material para construir un poderoso drama sobre el esfuerzo, la perseverancia y la importancia de la ciencia para el desarrollo del ser humano y una demostración de la fuerza de una mujer que fue capaz de vencer gran parte de los estereotipos de una época.

Excelente trabajo interpretativo de Rosamund Pike que atrapa toda la luz en todos y cada uno de los planos en los que aparece.

La directora nos muestra cómo París, la tremendamente avanzada París, ignora y obstaculiza el trabajo de una genio por cuestiones de género, origen e incluso de religión, a la que quiere condenar al ostracismo.

## *Jane Goodall, la mona blanca*

### **Jane Goodall, un retrato íntimo e inédito, Brett Morgen, 2017**

National Geographic estrenó en 2017 un documental que resumía más de 100 horas de filmación inéditas sobre la vida de la primatóloga, Jane Goodall. Revolucionó la ciencia enfrentándose al *establishment*, se empeñó en hacer las cosas que hacían los hombres que entonces estaban vetadas para las mujeres. Se convirtió en una activista ambiental y renunció a una vida cómoda, si es que vale la pena renunciar a ese tipo de vida frente a la posibilidad de la aventura y el descubrimiento. Jane Goodall es una mujer capaz de inspirar y proponernos un modelo de vida.



Entregó su tiempo al estudio de los chimpancés en el parque Nacional de Gombe en Tanzania. Las fotografías la muestran como alta, rubia y hermosa, pero estuvo siempre más allá de las convenciones machistas y persiguió sus propios sueños sin dejarse amedrentar jamás.

Las imágenes que nos muestra el documental nos hablan de su lado más personal de mujer única, y las imágenes acompañadas de la música de Philip Glass unen el lado personal entre una mujer y el trabajo de su vida.

Junto a los chimpancés a los que observó con paciencia infinita sentía que estaba en su mundo. Nunca había de pasarle nada, afirmaba, porque había nacido para vivir allí. No había recibido formación como científica, no había pasado por la universidad, pero, con unos prismáticos y, como antes he afirmado, paciencia, llegó a descubrir comportamientos en los primates que antes nadie había percibido. Al no haber recibido formación científica *ad hoc*, personalizó su forma de investigar, estableció vínculos emocionales con los chimpancés a los que observaba y se ganó su confianza.



Un día pudo ver como uno de los chimpancés a los que observaba usó un palo para extraer hormigas de un hormiguero subterráneo. Esto la catapultó a la fama y la convirtió en la mujer que demostró que los primates también utilizan herramientas para lograr sus objetivos.

En 1962 conoció a Hugo van Lawick y su larga convivencia provocó el enamoramiento y posterior matrimonio, aunque, para Jane, el matrimonio no era, en principio, una opción de vida. En el 64 se trasladaron al Serengeti para que él pudiera seguir su trabajo y ella se dedicó a su hijo. Crianza en libertad y sin convencionalismos sociales hasta que finalmente decidieron enviar a su hijo a Inglaterra para que se educara con su abuela. Una de las preguntas que planean en el aire es por qué ella decidió anteponer su trabajo a la crianza de su hijo; nadie, en cambio, se plantea esa decisión en el caso de Hugo. Él en el Serengeti y ella en Tanzania, eso acabó con su amor y Jane continuó su trabajo.

Tuvo un segundo matrimonio con Derek Bryson, que murió de cáncer y fue su alma gemela, La sanación de nuevo vino de la mano de su vida en la selva. Familia, trabajo y el compromiso de mejorar la vida en el planeta.

La segunda parte del documental se centra en la idea de que si somos las criaturas más inteligentes de nuestro planeta, ¿por qué lo estamos destruyendo, si es nuestro único hogar? Se plantea el documental que quizás hemos perdido la sabiduría, que estamos tomando decisiones pensando únicamente en nosotros y nuestras familias, en el momento presente. Por ello Jane se plantea que ha llegado el momento de tomar decisiones inmediatas. Una de esas decisiones fue la creación de la ONG *Roots and Shoots* (Raíces y brotes), un grupo de jóvenes de todo el mundo que recuerda el principio socrático de que quien hace algo bueno se siente bien. Defiende un programa para vivir con paz y armonía entre nosotros y la naturaleza, volver a una mirada humanista sobre la Tierra: si el medio ambiente mejora, todo el mundo se beneficia.

Su aprendizaje de la vida continúa siendo un modelo, porque no podemos olvidar que la nuestra impacta en el mundo y que es necesario crear modelos para amarla y no para destruirla.

### **Las mujeres que no existían** **Figuras ocultas, Theodore Melfi, 2016**

No es necesario que se busque muy lejos de la realidad la fuente de inspiración para descubrir lo lejos que las mujeres científicas han estado de ser tratadas como sus compañeros científicos.

Esta película que se centra en las investigaciones para enviar un cohete al espacio en los inicios de la carrera norteamericana para el dominio del mismo en su enfrentamiento con Rusia (lanzamiento del Sputnik), nos muestra como tres mujeres que estaban contratadas por la NASA tuvieron que luchar para ser visibles, a pesar de

que su trabajo era impecable. No solo eran mujeres, también eran afroamericanas; por tanto no podían ni ser reconocidas, ni pagadas como los hombres y mujeres blancos con los que trabajaban.



El mayor atractivo del filme es la posibilidad de darnos a conocer a los espectadores lo que, por motivos patriarcales y racistas, ha caído en el olvido.

El filme cuenta con un montaje en paralelo en el que se nos cuenta la trayectoria vital y científica de Mary Jackson, Dorothy Vaughan y Katherine Johnson. Tres mujeres que trabajan en distintos lugares de los laboratorios de la NASA: Katherine, una excelente calculadora no reconocida, al lado del equipo que logrará llevar un cohete al espacio y hacerlo regresar, Mary, la futuro primera ingeniera aeroespacial afroamericana que consiguió estudiar junto con una clase repleta de blancos, y Dorothy, capaz de aprender, con la ayuda de libros de la biblioteca no permitidos para ella, el lenguaje de programación y ser la única en la NASA capaz de entenderse con el ordenador que viene para echar a la calle a todas las mujeres calculadoras. Dorothy les enseñará programación y salvará así sus empleos.

El filme apuesta por una marcada sencillez en la puesta en escena proponiendo que sea la combinación de la fuerza de la historia y de los temas que trata, que van más allá de la carrera espacial, junto con el talento de las protagonistas lo que eleve a la película, aunque si hubiese tenido un tratamiento menos superficial la cinta hubiese sido cien veces mejor.

Las protagonistas deberán aprender que lograr el reconocimiento personal que merecen no siempre es fácil. Los factores como la raza o el sexo, en este caso ambos, priman a veces más que el valor real de las personas. Las protagonistas tendrán que trabajar duramente para sobreponerse a la discriminación y lograr probar su gran valía. Aquello que se da por supuesto a los científicos masculinos y blancos, ellas deberán demostrarlo día a día. Trabajan en la sombra, no pueden acceder a los debates

científicos, no toman café de la misma cafetera, usan servicios higiénicos diferenciados. Los trabajadores de la NASA querían a mujeres relegadas a tareas repetitivas y mal pagadas. La película también nos muestra la dificultad para combinar trabajo y vida familiar, otra fuente de conflictos entre ellas y sus parejas.

Aunque las matemáticas aparecen en este film como personas educadas, resolutivas y conscientes de su valía y preparación personal, que no se arredran ante los retos y demuestran trabajar con gusto y sin exigencias, el filme no logra romper del todo el estereotipo de la mujer de ciencia arrastrado durante siglos.

Frente a la frialdad con la que son acogidas por los investigadores del grupo de la NASA, destaca la sensibilidad de su Director, Al Harrison, interpretado por Kevin Costner, cuya actitud va cambiando con la eficacia de las mujeres al llevar a cabo sus trabajos, desarrollando un papel bastante humano y creíble en el conjunto del relato. La trayectoria de las personas no se improvisa, estas tres matemáticas tuvieron una carrera de fondo y después una oportunidad que no quisieron ni pudieron desaprovechar.

## Una doctora contra el mundo La doctora de Brest Emmanuelle Bercot, 2016



Historia real de Irene Frachon, una doctora en su lucha contra el poder farmacéutico, vehemente y luchadora en un film que conjuga emoción y entretenimiento. Una cinta alejada del drama social francés que dota a su película de una dosis de pureza artística y ética mayor a las historias reales que nos llegan desde Hollywood. Pero hecho desde la necesidad de dar a conocer una verdad. Una especie de lucha entre un titán y un mendigo.

Película absorbente, la Doctora de Brest te emociona tanto si lo quieres como si no, te espabila, despierta tu conciencia. Una neumóloga del hospital del Brest, con varios pacientes que padecen obesidad y que toman Mediator como

saciantes se da cuenta de que acaban sufriendo valvulopatías. Convencida de la

relación entre el fármaco y la enfermedad observada, comenzará una lucha feroz contra la farmacéutica Servier y la propia agencia del medicamento francés, que no cree en los informes de Irene. Su lucha la llevará a parar la distribución del medicamento y a destapar el caso en los medios, amén de demandar una retribución para los enfermos que en el momento del rodaje de la película aún no se había llevado a cabo.

El film empieza vibrante a través de una introducción objetiva sobre las patologías que desencadena la utilización del medicamento Mediator. La directora desea informar al espectador sobre los términos médicos con los que trabajará la película, centra la introducción en una explicación médica didáctica sobre el compuesto farmacológico. Una vez finaliza con esta lección sobre medicina, se inicia la historia de Irene, la mujer que luchó contra la farmacéutica y lo hace desde un punto de vista que podríamos adjetivar como subjetivo y efectista. ¿Se puede ser objetivo en una ocasión como la que nos narra la película?

Comparada con otras cintas de denuncia, el film opta por ser mucho más sencillo cambiando lo que sería una lucha contra una farmacéutica, rodeada de datos y más datos, por un melodrama personal. Tiene algo que ver la falta de paciencia de la doctora por recabar los datos necesarios. Aunque está claro que desde el principio Irene intenta probar, en una lucha colosal frente a un sistema enrocado, los efectos nocivos del medicamento Mediator que causan incluso la muerte. En el film vemos como los organismos de control sanitarios resultan prácticamente inútiles ante la fuerza económica de un poderoso laboratorio que además está respaldado por las autoridades académicas. La confrontación entre la frialdad de la mera búsqueda de beneficios y el interés personal del médico hacia sus pacientes acaban siendo solo nombres y apellidos, pero quienes han sido dañados en su dignidad y el cuidado de la salud no son números de expedientes, son seres humanos concretos afectados por la enfermedad y que merecían la atención de los médicos y de los organismos reguladores. Este es el punto de vista que intenta transmitirnos Irene, una mujer normal, apasionada, con una familia feliz que por honradez, amor a la verdad y sentido de la justicia se convirtió en una heroína capaz de vencer tan solo con su trabajo y determinación. No estuvo sola. Sus compañeros se unieron, más o menos a su causa, y los medios de comunicación hicieron su labor de denuncia y divulgación para conseguir doblegar a la farmacéutica.

Irene Frachon citando a Einstein nos dice: “El mundo es un lugar peligroso para vivir, no por los que hacen el mal, sino por aquellos que no hacen nada al respecto.” Por eso el film relata el papel de los que lucharon con ella y de los que se retiraron a mitad de camino por no tener el valor para llegar hasta el final. Nos encontramos con una defensa de los valores del trabajo en equipo y la necesidad del compromiso, tanto en el campo de la investigación como en el de la medicina.

## La soledad

*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013



Basada en circunstancias y eventos que pueden darse en un futuro inmediato o en un presente, aún poco probable, el film *Gravity* tiende más hacia el gusto de los fans de la ciencia ficción que desean una visión realmente científica de ciertos contextos tecnológicos que a los elementos imaginarios los cuales, muchas veces, han sido los que realmente definen a la ciencia ficción.

En pocas ocasiones el cine se ha ocupado en dar una visión realista de la experiencia espacial, a no ser que nos remontemos a la mítica *2001, Odisea del espacio* o *Apolo 13*, basada, esta última sí, en hechos reales.

Alfonso Cuarón nos ofrece un relato donde la narración realista de unos hechos ocurridos en el espacio exterior, no impide una reflexión profunda y en clave de horror metafísico de la misma inmensidad inabarcable del espacio sideral y de su relación con el ser humano.

Cuarón juega con el suspense del destino de la Dra. Ryan Stone, excelente trabajo de Sandra Bullock, lanzada al espacio exterior a causa de un accidente provocado por una lluvia de basura.

En *Gravity*, el director se aproxima al cine de ciencia ficción a través de dotar de un realismo algo engañoso a una historia que debería circular en los umbrales de lo fantástico. Tanto las escenas en el espacio como las del accidente parecen rodadas realmente fuera de la atmósfera terrestre y se enlazan en una reflexión de fondo casi

metafísico. ¿Puede una mujer, aquí no importa el sexo en realidad, sobrevivir sola en el espacio y conseguir volver a casa por sus propios medios?

Así en *Gravity* encontramos una especie de lucha de contrarios: ciencia y ficción, realismo y drama humano con terror metafísico, acción con intimismo y, sobre todo, algo que existe en el espacio como protagonista absoluto: el silencio. El espacio se muestra como amenazador y solitario, cosa que percibimos en el rostro aterrado y alterado de la actriz –pocas veces una actriz puede expresar tanto con tan poco.

Por eso *Gravity* puede llegar a ser un profundo film de terror existencial cuyo discurso, sin extraterrestres, sin monstruosidades, puede ser más frío y silencioso que *2001* o *Alien, el octavo pasajero*.

Este film demuestra el poder fascinante de la ciencia ficción, permitiéndonos por primera vez vivir y sentir la ingravidez en el espacio exterior, jugando en todo momento con lo posible y no con la mera ficción.

El director nos cuenta una historia humana protagonizada por una mujer sola, porque el tiempo que actúa con otros astronautas es mínimo, que debe enfrentarse al vacío absoluto y no rendirse, como piensa en algunos momentos, porque la vida, aunque parece que nada le queda a la vuelta, es lo suficientemente importante para volver y darse una nueva oportunidad. Como si fuera un naufrago en tierra extraña, debe tomar decisiones en las que si se equivoca, su vuelta será imposible y, por tanto, encontrará la muerte, como han hecho sus dos colegas: Matt (George Clooney) y Shariff (Paul Sharma), en el silencio más absoluto y quizás pensando en que su vida no ha valido nada.

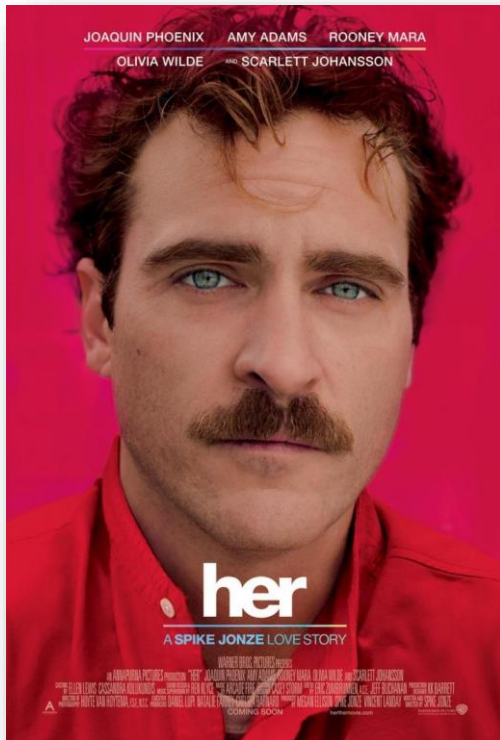
## **La dependencia de la tecnología**

### ***Her, Spike Jones 2013***

Nos encontramos delante de una exploración personal y sincera sobre las relaciones sentimentales que utiliza como excusa la ciencia ficción para diseccionar la dificultad del hombre contemporáneo para encontrar su lugar emocional.

Difíciles son las relaciones en la tan famosa guerra de sexos; a veces parece mucho más fácil achacar el fracaso de las mismas a supuestas conductas inexplicables que plantear una reflexión sensata y madura sobre lo que ha ocurrido, por qué lo ha hecho y a partir de ahí reconstruir si es posible, crecer como persona y aprender a entenderlo todo mejor y, sobre todo, a uno mismo. El film tras su envoltorio de ciencia ficción nos esconde un análisis sentimental, un intento de exploración del hombre contemporáneo que ha debido lidiar con su sensibilidad, nunca aprendida, a bajar sus barreras de testosterona, liberarse de estereotipos y de conceptos rancios del pasado.

Theodore (Joaquim Phoenix) inicia un romance con el sistema operativo que acaba de instalar en su ordenador; ello le sirve como proyección de un ideal femenino que



contrasta con el resto de sus relaciones sentimentales. Todo aquello que era turbio y complejo en sus conversaciones con su ex mujer o en su cita a ciegas es fácil y luminoso con la inteligencia artificial a la que da voz Scarlett Johansson, Samantha, que en un inicio representa un tipo de relación dependiente, conservadora y convencional, una especie de ama de casa y compañera hipertecnificada, que representa los inicios adolescentes de un amorío feliz, una relación dulce, que dulcifica también el territorio de los rascacielos de Shangai, donde fue rodada la película y las escenas rodadas en Los Ángeles, donde desaparece el aire de ciencia ficción.

La relación acaba también haciendo aguas por las inseguridades y miedos de Theodore que es quien marca el ritmo de la relación en el inicio. El director marca el hastío vital del protagonista centrando nuestra atención en la interpretación de Phoenix. Por eso, el entorno, el supuesto futuro tecnológico no es nada espectacular, marcando el peso en las interacciones virtuales sin necesidad de los planos detalle de las pantallas y permite establecer conversaciones entre personajes en planos secuencia dando una mayor calidez a la tecnología.

Ahí reside una de las grandes cuestiones del film, ¿Nos estamos volviendo demasiado dependientes de la tecnología como forma de romper con la soledad de la sociedad individualista que nos rodea? ¿Confiamos en exceso en la aparente compañía de las redes sociales y derivados?

El encuentro con el sistema operativo ha roto la soledad y la tristeza que rodeaba a los diferentes personajes. De ahí que el entorno de Theodore acoja con los brazos abiertos a esa voz femenina y esa inteligencia que parece estar curando a un hombre profundamente herido. Quien le descubre sus carencias, sus limitaciones como pareja es una inteligencia con personalidad femenina, porque Theodore está tan desubicado y tan perdido que hasta un ser sintético tiene más de humano que él y posee una inteligencia emocional más desarrollada que el protagonista.

Al final, cuando Samantha y los demás sistemas operativos abandonen a su suerte a los humanos, estos habrán superado su miedo a estar solos y habrán podido aceptarse como lo que son.

**¿Salvar a la humanidad o salvar a la especie?**  
***Interstellar*, Christopher Nolan, 2014**



El film puede dar la sensación de contener a más de una cinta, pero es una sólida película sobre la relación del hombre con el espacio concreto: los campos de maíz en la primera parte del film, las nubes de polvo que nos presentan un futuro que, no por distópico, no pueda ser real y la búsqueda de un planeta a donde dirigir a la humanidad para poder escapar de La Tierra a la que se ha destruido a causa de todos los disparates del siglo XX.

El espacio verde y abierto de los campos de maíz, puede convertirse en un lugar claustrofóbico mientras los atraviesa en línea recta el todo terreno de Cooper (Matthew McConaughey) con sus hijos Murphy (Jessica Chastain) y Tom (Casey Affleck). En ese paisaje en el que se desarrollarán las tormentas de polvo y arena, situación que se produjo a causa de la sequía después del *crack* del 29, simboliza el final paulatino de la humanidad que ya no tiene su lugar en el planeta. Estos dos paisajes nos hablan de un pasado y un futuro: no hay comida, no hay trabajo, se necesitan granjeros y la Tierra está muriendo.

Esta primera parte nos lleva hasta el viaje hacia otra galaxia para buscar un lugar para la humanidad pilotada por Cooper antes piloto y ahora granjero. Con Cooper hay dos mujeres: su hija Murphy, llamada así por la ley de *idem* y la Dra. Brand (Anne Hathaway), la primera descubrirá la solución al problema planteado por el planeta en vías de extinción, será quien formule los cálculos, ayudada por su padre para salvar a la humanidad y la segunda, compañera del viaje a otra galaxia y que debe empezar el posible futuro para salvar a la especie.

Es tremendamente importante la relación espacio, tiempo, tanto en lo temático como en las técnicas de montaje, la dilatación y la asociación.

Las tormentas de arena y el polvo que abrasa los pulmones dejan paso a los agujeros de gusano galácticos, al atajo topológico en forma de esfera por el que puede llegarse a otras galaxias y a diversas consideraciones sobre la gravedad, las anomalías



gravitatorias, el establecimiento de coordenadas mediante lenguaje binario o la idea que el tiempo puede contraerse o dilatarse.

En su búsqueda de otro planeta en el que vivir, aunque luego parece que el relato tiene menos que ver con la ciencia humanista, la nave llega a un planeta en el que cada hora transcurrida equivale a siete años en la Tierra. Ahí aparece el montaje paralelo, con los hijos de Cooper que están a punto de atraparlo en la edad. Nos encontramos ahora en un relato sobre el dolor del paso desahogado del tiempo, lo que para Cooper son solo unas horas se convierte en la Tierra en veintitrés años y medio. Cooper frente al paso del tiempo de sus hijos se convierte en una especie de Dorian Gray que no envejece mientras el mundo se desmorona.

Su hija enfadada porque les abandonó para viajar al espacio empezará a enviar mensajes a su padre y este los recibirá creándose dos espacios y tiempos aleatorios, resolviéndose los dos conflictos en paralelo.

Mientras, nos ha propuesto el director, unas imágenes muy físicas de los posibles planetas para la especie: uno con olas gigantescas, otro con nubes congeladas. Uno vacío, el otro poblado por un Matt Damon enloquecido que solo quiere escapar de la soledad y de la muerte.

Después los espacios vacíos de la estantería y la inteligencia de Murphy para resolver el problema que permita salvar a la humanidad mientras la Dra. Brand se aposenta en el tercer planeta, aquel al que se dirigirá un Cooper que ya nada tiene que hacer en el nuevo lugar de la Tierra. Su destino será volver con la Dra. Brand y crear un nuevo asentamiento para el desarrollo de la especie. Las mujeres han pensado en el conjunto de la humanidad, los hombres, en poco más que la propia familia.

### **La solución es el lenguaje**

#### ***La llegada, Denis de Villeneuve, 2016***

Nos encontramos frente a una obra excepcional sobre el lenguaje y la mirada. Ya desde el prólogo de la cinta, que se enlaza con el final, la doctora Louise (Amy Adams) se cuestiona el principio y el final de una historia, la de su hija Hannah. Tras el prólogo la cámara nos acompaña hasta la clase donde imparte sus lecciones, mientras a su alrededor se perciben ciertos cambios hacia algo que no vemos: grupos de personas frente a televisores, aviones militares sobrevolando la zona... No vemos lo que está pasando. Poco después los teléfonos empiezan a sonar y solicitan a Louise que encienda la televisión. Vemos a Louise y a sus pocos alumnos mirar las pantallas. La nave extraterrestre solo aparecerá ante nosotros cuando ella pueda verla en el campamento que han montado a su alrededor.

Son los personajes quienes van descubriendo la realidad al mismo tiempo que lo hacemos los espectadores, esa mirada le sirve al director para conducirnos a la película y a su historia y además, en ella, el director nos propone un fuerte punto de

vista, como centro para la imagen y la narración: el lenguaje. El punto de vista es muy relevante y se mantiene de principio a fin, excepto un breve instante en el que aparece una voz en *off* que se encarga de explicar un futuro que todavía no conocemos.



Villeneuve no juega a un final sorpresa, ni busca una relectura del film ante la luz que impone el final de la película. Todo ha estado ahí desde el principio; en el prólogo, por ejemplo, podemos ver una figura masculina entre sombras o la mano de Louise con un anillo aunque luego declare estar soltera.

La llegada se plantea como una obra sobre el lenguaje y la mirada y la construcción que hacemos del mundo a través de ambos.

Los heptápodos alienígenas ofrecen a la Dra. Louise y al Dr. Donnelly (Jeremy Renner) unos signos comunicativos que los humanos intentan descifrar para averiguar los motivos que los han

conducido a la Tierra.

Círculos imperfectos, diferentes entre sí que no poseen nuestro sentido de lectura secuencial. Rompen con la relación causa-efecto del tiempo e imponen un orden de los acontecimientos simultáneo. No es una anulación del tiempo sino una forma distinta de percibirlo y de representarlo. Un tiempo distinto y una forma distinta de comunicación, un cuestionamiento de nuestra realidad y la manera como la miramos, la comunicamos y la entendemos.

El pasado deviene futuro y aunque el film parece avanzar de manera convencional, se están produciendo rupturas en la percepción que nos recuerdan al film anterior: *Interstellar*. Pero en *La llegada* no hay un interés claro por la ciencia ficción, sino por la creación de un relato sobre la importancia del lenguaje como base de la comunicación, algo que, aunque parece tan evidente, no lo es en realidad.

Las líneas que son base del film: el drama psicológico y el relato de ciencia ficción convergen en Louise, piedra angular del mismo; es por eso tan relevante que sea su

punto de vista el que dé forma al relato. Es cuando ella empieza a entender que nosotros también lo hacemos.

Una película que avanza con firmeza en su construcción formal que busca, a medida que nos acercamos al final, romper con la linealidad temporal y nos lleva a nosotros a cuestionarnos sobre la mirada, sobre cómo construimos el mundo a través de ella y por tanto como creamos el lenguaje y la comunicación. La mirada y el lenguaje son la pregunta pero también la respuesta.

## El triunfo de la razón y los sentimientos

*Ex machina*, Alex Garland, 2015



Un solo escenario: una casa en medio de la inmensidad de la naturaleza, una casa futurista que es, al mismo tiempo, un laboratorio de investigación.

Tres personajes: Caleb (Domhnall Gleeson), nombre bíblico que significa el que guía a la Tierra prometida, un joven programador de Bluebook, una empresa de búsqueda de información que debe su nombre al Cuaderno Azul de Wittgenstein, una serie de notas tomadas en sus clases del 33 al 34 y encuadradas de azul. Nathan (Oscar Isaac), nombre hebreo que significa el que donó, ¿el que donó en siete días una nueva vida al mundo, la vida artificial

inteligente? Está construyendo robots con inteligencia, dotados todos de sexualidad y con apariencia femenina. Parece menospreciar a los seres humanos, sus relaciones parecen más sencillas con una máquina. No dota a sus juguetes de emociones pero, ¿pueden crearlas a través de la observación de las mismas? Antagonista extraño, desagradable y fascinante al mismo tiempo. Ava (Alicia Vikander), la estrella del trío, su nombre juega con el de Eva, la primera mujer, frágil en apariencia, absolutamente inocente, pero capaz de luchar por su vida. El cuarto personaje es Kioko (Sonoya Mizuno), el supuesto juguete sexual de Nathan el que, según él, no entiende y no articula sonidos. Y la pregunta que Alex Garland nos plantea: ¿puede un robot crear las propias emociones? Estamos frente al denominado efecto *Blade Runner*.

Ha existido siempre una cierta fascinación por llevar a las pantallas diferentes personajes que pueden estar dotados de Inteligencia Artificial. María en *Metrópolis* en el año 27, los sintéticos de *Alien*, los Replicantes de Rydley Scott, las cajas grises como las llama Nathan, Hal 9000 en *2001*, Gerty en *Moon* de Duncan Jones, Joshua en *Juegos de guerra*. El protagonista de *Inteligencia Artificial* de Steven Spielberg, un niño que sueña con el amor de una madre. Se habla del efecto *Blade Runner*, con planteamientos cada vez más sofisticados. Desde ¿puede una máquina sentir emociones? a ¿son estas emociones suficientes para tratarlas igual que los humanos? O si una máquina puede sentir emociones, ¿puede un humano corresponderlas de manera genuina? Y por último, ¿es el deseo de supervivencia algo instintivo o programado?

En esta película, el director nos narra una historia sobre proponer el test de Turing a una máquina, pero en el trasfondo nos encontramos con componentes que se relacionan con la moral y el comportamiento. Análisis sobre los límites de la inteligencia artificial, sobre el complejo de Dios o el científico malvado, sobre la muerte de Dios y sobre lo que nos convierte en humanos, las emociones, la atracción sexual, el instinto de supervivencia, la empatía...

El film también trata sobre el libre albedrío o el día en el que las máquinas puedan escoger. Pero, ¿es la libertad factible o es solo una ilusión ocasionada por nuestro limitado entendimiento a la hora de conocer las causas de nuestra conducta? Tenemos la facultad mental que nos permite decidir entre A o B; los condicionantes pueden influir en nuestra decisión; pero se supone que es la razón emotiva la que nos lleva a realizar algo en última instancia. Elijo mis pensamientos, elaboro mis razonamientos, las creencias de mi vida, pero si no los elijo, si no soy libre, ¿por qué tomamos ciertas decisiones que comprometen nuestra existencia? ¿Por qué toma Ava la decisión final? ¿Es libre de hacerlo? ¿Es ya una humana?

Nuestras decisiones dependen de tantas causas que nos encontramos ante el efecto mariposa. Es imposible conocer todas las causas que nos llevan a tomar una decisión. Pero, al final, Ava es humana porque ha elegido, ha escogido vivir independientemente, dejando de lado aquellos que la podían someter.

Ha sido la más inteligente del grupo ya sea por su condición femenina, por la de robot avanzado o por la perfecta combinación entre ambas.

Como la creación del Génesis, el paso de máquina a humana ha durado siete días. Pero aquí ya no habrá un Dios al que rendir cuentas. Ava iba a ser destruida como lo fueron los anteriores prototipos; ella es proceso de ensayo y error, y, como afirmaba Nathan, el próximo producto será mejor. Pero Ava tendrá un comportamiento humano. Como Ulises utilizará todas las argucias posibles para poder escapar. El test ha sido superado. La vemos al final en un cruce urbano, ha dejado de ser una máquina, y como los humanos, también tiene en sus conexiones algo de maldad.

## **Conclusión**

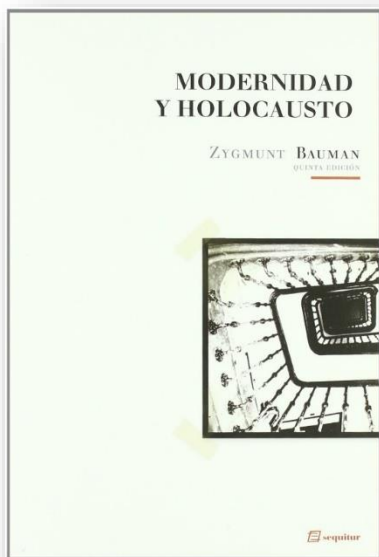
Hemos visto a diez personajes femeninos que rompen los moldes de los estereotipos que una cultura patriarcal ha querido crear. Las mujeres, reales o no, que pueblan estos mundos fílmicos se enfrentan de modos muy distintos a la realidad a como lo hacían en los modelos de historias de ficción de la primera y segunda mitad del siglo pasado. Muchas ya cambiaron su forma de vida contra las normas masculinas imponiendo un nuevo modelo de feminidad. En el cine de ciencia ficción del siglo XXI, ya son protagonistas de pleno derecho, valientes, inteligentes y con una sensibilidad potente, capaz de empatizar con el otro, o no (el caso de Ava), pero todas ellas deciden por sí mismas lo que quieren ser y hacer. Esta feminidad ha llegado para quedarse; quizás sea ahora el momento en el que lo masculino deba buscar un modelo distinto, porque el pasado ya no nos sirve.

# RESEÑAS

## El Holocausto: un indicador en la era de la Modernidad

Reseña de *Modernidad y Holocausto* de Zygmunt Bauman

RAÚL BASAS BOYA



En su discurso de recepción del Premio Amalfi, pronunciado el 24 de mayo de 1990, Zygmunt Bauman atribuyó el origen de este libro, en primer lugar, a la “experiencia europea compartida” que supone su propia trayectoria vital; en segundo lugar, al conocimiento del Holocausto que alcanzó a través de la experiencia personal de su compañera Janina Lewinson; y, en tercer lugar y principalmente, al mensaje que la terrible tragedia del Holocausto contiene respecto a la cara oculta de nuestro “confiado, próspero y feliz”<sup>1</sup> mundo moderno.

Considera el autor que existe una insuficiencia en las respuestas que la sociología ha dado respecto a las cuestiones que plantea el Holocausto. Asimismo define el régimen nazi como un “ejercicio grandioso de ingeniería social” que pretende la “propagación de un linaje sano por medio de la selección sistemática y la eliminación de elementos enfermizos”<sup>2</sup>, fundamentado en el racismo y llevado a la práctica en el marco de un estado con un poder absoluto sobre sus ciudadanos, que aspira a garantizar la supervivencia y el futuro de su pueblo gracias a la aplicación de tres elementos clave aportados por la civilización moderna: la tecnología industrial, la burocracia y la organización jerárquica, y la ambición de diseñar el mundo y dominar la naturaleza propia de la modernidad.

Es frecuente dar con análisis y conclusiones respecto al Holocausto que lo explican como el punto culminante del antisemitismo europeo. En otras ocasiones se habla de él como un caso extremo de la serie de acontecimientos brutales que jalonan la historia de la Humanidad. El triunfo de la barbarie, de las fuerzas premodernas e irracionales que el proceso civilizatorio había logrado controlar o eliminar y que emergieron sin control en ese lugar y momento históricos. Estas valoraciones que lo limitan a un lugar y un momento concreto, que lo estudian como una tragedia judía o que lo conciben como el triunfo de la barbarie, proporcionan el consuelo de la auto exculpación, refutan el mito etiológico del proceso civilizatorio, y desactivan y *domesticar* su mensaje, impidiendo que el análisis de las condiciones que lo hicieron posible pase de esa marginalidad a la teoría sociológica de nuestra época. El Holocausto no es un cuadro que contemplar, sino una ventana a la que asomarnos.

Para el sociólogo polaco, tras el triple desastre (incendio, terremoto y tsunami) que arrasó Lisboa en 1755, el hombre, siguiendo los preceptos de la Ilustración, decide tomar las riendas de la naturaleza y del mundo<sup>3</sup>. El mundo moderno, la Modernidad, se definirá por su carácter activista hacia la naturaleza y hacia sí mismo. La naturaleza, pero también “la existencia humana, se convierten en objeto de planificación y gerencia”<sup>4</sup>.

En este proyecto racial de ingeniería social es frecuente encontrar en la retórica nazi términos procedentes de la medicina, la biología o la jardinería, tales como *putrefacción*, *infección* o *malas hierbas*, para referirse a los elementos indeseables que no tienen cabida en el proyecto social del III Reich. Este léxico es utilizado tanto por los ideólogos del Nacionalsocialismo como también por los dirigentes del régimen que los emplean de forma encendida en sus discursos. Será la ciencia y, especialmente, la biología, la que aporte el lenguaje técnico y preciso que el proyecto de limpieza étnica requiere. El racismo, que ha adquirido el rango de doctrina con fundamento científico, según Peter Fritzsche<sup>5</sup>, será la base de esta ingeniería social que necesitará de una dirección, una organización y expertos que la gestionen.

La misión de crear una Alemania *judenrein*, limpia de judíos, se encomendará a la burocracia. La burocracia formulará una definición precisa del objeto, registrará a todos los que se ajustan a dicha definición y abrirá un expediente a cada uno de ellos. Se considera que hacia 1938 la política de *arianización* se había completado en gran medida. El éxito obtenido en la limpieza de Alemania permitirá que esta burocracia pueda plantearse objetivos más ambiciosos cuyo abordaje resultará ya natural, como la *Endlösung* o Solución Final. La eficiencia en la ejecución y consecución de los objetivos se basará en dos elementos fundamentales para el modelo de acción. Por un lado, la meticulosa división funcional del trabajo, la atomización de los procesos y la división jerárquica producen un alejamiento práctico y mental que permite tomar distancia respecto al producto y sus efectos. Los resultados, finalmente, se expresarán con el lenguaje de la estadística. Por otro, la sustitución de la responsabilidad moral por la responsabilidad técnica, lo que Z. Bauman denomina “adiaforización de la sociedad”, expresión que utiliza para referirse a una sociedad en la que el

comportamiento moral se ha neutralizado y desregulado. Puesto que la moralidad no puede racionalizarse ni medirse, y tampoco produce el éxito ni asegura la supervivencia: serán los objetivos, el interés y, en última instancia, la ley los que regulen el comportamiento.

Pero para Zygmunt Bauman lo que resulta verdaderamente aterrador respecto al Holocausto es la colaboración de las propias víctimas en el éxito técnico de la empresa, colaboración sin la cual, tanto para el autor polaco como para otros autores, como Hannah Arendt, el Holocausto no habría alcanzado los niveles de eficiencia y ahorro de costes y recursos que obtuvo gracias a la participación de las víctimas en el proyecto. Para obtener esta colaboración activa se siguieron unos esquemas de acción racional según los paradigmas de la sociedad moderna. El éxito de los opresores dependerá de que las víctimas encuentren argumentos racionales para esta cooperación, y de inducir en ellas comportamientos indispensables para los fines, pero totalmente ajenos a sus intereses vitales.

Las Leyes de Nuremberg en 1935 daban carta legal a la discriminación de los judíos dentro de la sociedad del III Reich, pero al mismo tiempo otorgaban beneficios a aquellos judíos que demostraran haber participado y haber sido heridos en la I Guerra Mundial. La carrera por alcanzar estos beneficios suponía *de facto* una aceptación de la nueva norma.

Tras la segregación física, los nazis mantuvieron los Consejos Judíos como órganos de gobierno de los *ghettos* que eran responsables de comunicar y hacer respetar las normas del III Reich sobre cuya jurisdicción no tenían ninguna capacidad de influencia. Además, eran también los gestores y ejecutores de las órdenes en el seno de propio *ghetto*: la recaudación de bienes y propiedades, la exhortación a la mejora de la productividad en las actividades industriales e incluso la elaboración de listas de individuos para enviar a los campos de exterminio. Estas decisiones respondían a una exigencia de conducta racional como demostrar la utilidad de la raza judía en el proyecto de sociedad industrial nazi o evitar daños mayores en la elaboración de las listas. La concesión de premios a aquellos individuos con una actitud ejemplar desde la perspectiva nazi o la lucha por la propia conservación llevaron a una carrera por ocupar esas funciones privilegiadas y a una individualización de la estrategia de supervivencia. Pero en este círculo diabólico el destino final de todos ellos ya estaba decidido de antemano.

Bauman se pregunta qué hubiera pasado si Alemania no hubiese sido derrotada y si, en ese caso, hubiera tenido sentimientos de culpa cualquiera de los acusados. En los juicios posteriores a la guerra, los acusados lo eran por haber cometido crímenes legalizados por el Estado. Ninguno de ellos fue capaz de discernir el bien del mal. Fueron muy pocos, en realidad, los que tuvieron la osadía de confiar únicamente en su propio criterio moral y actuar en consecuencia.



El mensaje del Holocausto es una llamada a reflexionar “sobre la forma en que vivimos, las normas que aceptamos, los valores que rigen nuestras acciones, la calidad de nuestras instituciones, los objetivos de nuestras sociedades u organizaciones”<sup>6</sup>. Asomarnos a la ventana del Holocausto y analizar su fundamento teórico, sus objetivos y sus mecanismos de gestión puede darnos una idea muy valiosa para interpretar y poder afrontar los retos del mundo de hoy.

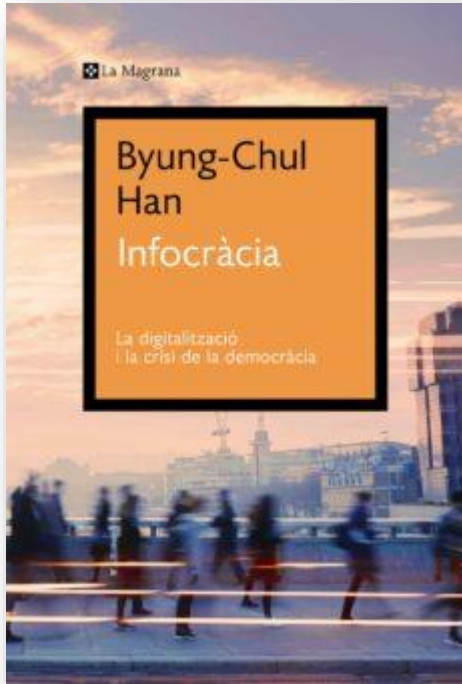
## Notas

1. BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur, 2019, p. 242.
2. *Op. cit.*, p. 91.
3. BAUMAN, Zygmunt: *Vivir en tiempos turbulentos. Conversaciones con Peter Haffner*, Barcelona, Tusquets, 2021, pp. 150-151.
4. BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad y Holocausto*, *op. cit.*, p. 95.
5. FRITZSCHE, Peter: *Vida y muerte en el Tercer Reich*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 86.
6. BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad y Holocausto*, *op. cit.*, p. 17.

# Se non è vero è ben trovato

*Infocràcia* de Byung-Chul Han

JOSEFINA ARANDA ARMENGOD



Ha arribat a les llibreries l'últim escrit de Byung-Chul traduït al català. La Magrana ens el presenta en una edició de 109 pàgines, incloent índex i notes. Com sempre, aquest autor ens té acostumats als microrelats, que descriuen el pensament contemporani amb la claredat i precisió pròpia d'un cartesià. Han s'ha convertit en el periodista de la filosofia, que ens manté al dia dels temes que ressonen en el món de la cultura i, alhora, ens proporciona les referències dels clàssics, seleccionades amb bon olfacte de filòsof. Així, doncs, cal llegir Han per poder mantenir-se al dia tant en la reflexió actual com en les qüestions a què la història del pensament ens té acostumats des de fa

segles.

En aquest text, l'autor destil·la una matèria complexa, la de la singular forma de domini contemporani de la informació, i com aquesta determina els processos socials, econòmics i polítics, o, com diu ell mateix, descriu "el règim de la informació", que compara amb "el règim de la disciplina" foucaultiana. El règim de la disciplina tenia com ideal la docilitat dels cossos, la obediència; el règim de la informació, en canvi, ens fa creure que som lliures, creant un esperit de ramat consumista, ensinistrat per la informació, per algoritmes i per la intel·ligència artificial.

Així, es dona la paradoxa que l'individu se sent lliure i creu fer-se a si mateix mentre viu dominat per la informació, que controla el seu comportament. L'objectiu del règim de la informació és el control i pronòstic del nostre comportament per l'anomenada psicopolítica, que substitueix la biopolítica. L'individu, en lloc de viure tancat com passava en l'antic règim de la disciplina, viu en xarxes obertes: ara en

comptes de tancament hi ha obertures –xarxes de comunicació–, i la visibilitat és possible a través de la connexió, en què el subjecte, com més es comunica és també més vigilat, cosa impensable per als individus. És precisament aquesta dramatització de la llibertat la que assegura la dominació, diu Han. Les persones volen exhibir-se, mostrar-se, fer-se un perfil. Però un perfil no és el mateix que un humà amb la seva capacitat racional i discursiva. Sembla que després de la mort de Déu, tampoc l'humà ha pogut sobreviure.

El règim de la informació s'exerceix amablement darrera la nostra vida quotidiana; el telèfon mòbil ens sotmet a una vigilància constant; la casa intel·ligent es converteix en una presó digital; el robot intel·ligent cartografia la nostra llar. Una vigilància que funciona en forma de comoditat i on la revolució dels ciutadans sembla del tot impossible. Diu Han que la nostra voluntat és controlada de manera inconscient, seguim als *youtubers* com a models i la litúrgia es repeteix constantment amb la constatació dels nostres *likes* com qui diu *Amén*.

Vivim en una societat on la ideologia com a pretensió d'explicació de la societat desapareix, el *dadisme*, el *big data*, no expliquen res: les narracions esdevenen numèriques i només busquen calcular-ho tot. Convertits en perfils, sense identitat, les dades massives i la intel·ligència artificial representen, diu Han, “una lupa digital que revela l'inconscient que hi ha darrera i permet al règim de la informació el nostre control sense que en siguem conscients” (Byung-Chul Han 2022, 23-24).

La vida política queda afectada per la digitalització imparabile que domina la nostra societat. Han, amb la referència de Habermas, accepta que l'aparició del llibre i la impremta han fet possible la creació de l'esfera pública democràtica, i que els mitjans de comunicació de masses són responsables de la decadència d'aquesta esfera pública, convertint-la en quelcom aparent. En l'actualitat, la democràcia, convertida en *telecràcia*, que troba la prioritat en l'entreteniment, esdevé una infantilització social que repercuteix sobre el discurs, convertint-lo “en una literatura d'entreteniment”. També desapareix la pràctica discursiva pròpia de la democràcia, creant subjectes autistes incapaços de comunicar-se, incapaços d'escoltar-se el uns als altres.

Tot això desemboca en un *racionalisme digital*, una mena de racionalitat sense comunicació. El *dadisme* faria innecessari el discurs; ens trobem, diu Han, “en una teoria conductista de la informació que funciona sense discurs”. Sembla que l'únic obstacle per a la racionalitat digital està en el valor que encara donem els humans a la privacitat. Però l'àmbit polític serà substituït per la gestió de sistemes: “la democràcia dona lloc a la infocràcia, on l'ésser humà queda reduït a un miserable conjunt de dades” (Byung-Chul Han 2022, 75).

