



Cultura y artes escénicas

Baldomero de Maya Sánchez
Javier Eloy Martínez Guirao
Carlos Ramos Lahiguera
José Manuel Hernández Garre (Eds.)



Brooklyn
The City
University
of New York
College
 **UNIVERSITAS**
Miguel Hernández



Cultura y artes escénicas

Editores:

Baldomero de Maya Sánchez
Javier Eloy Martínez Guirao
Carlos Ramos Lahiguera
José Manuel Hernández Garre

ISBN:

978-84-16024-83-4

Fecha de edición:

11/02/2020

Autores/as:

Fernando A. Blanco	Edi Liccioli
Baldomero de Maya Sánchez	Bernardita Llanos
Alfonso García Pujalte	Javier Eloy Martínez Guirao
Francisco García Vicente	Juan Carlos Martínez Rodríguez
José Manuel Hernández Garre	Cristina I. Pina Caballero
Fulgencio M. Lax	Carlos Ramos Lahiguera

Editorial:

Universidad Miguel Hernández de Elche
(Co.Ed) Brooklyn College,
The City University of New York.

Maquetación:

Servicio de Innovación y Planificación Tecnológica

Nota de la editorial:

Los textos de esta publicación y su revisión ortográfica
son responsabilidad de los/as autores/as



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

Brooklyn
The City
University
of New York
College

CULTURA Y ARTES ESCÉNICAS

CULTURA Y ARTES ESCÉNICAS

Baldomero de Maya Sánchez
Javier Eloy Martínez Guirao
Carlos Ramos Lahiguera
José Manuel Hernández Garre

(Eds.)

**Universidad Miguel Hernández de Elche
(Co.Ed) Brooklyn College, The City University of New York**

CULTURA Y ARTES ESCÉNICAS

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad Miguel Hernández, 2020

© De los textos sus autores

1^a Edición, 2020

ISBN: 978-84-16024-83-4

**Universidad Miguel Hernández de Elche
(Co.Ed) Brooklyn College, The City University of New York**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Baldomero de Maya Sánchez, Javier Eloy Martínez Guirao,
Carlos Ramos Lahiguera y José Manuel Hernández Garre

Pág. 9

1. LA IMAGEN SIMULADA Y EL JUEGO DE LO REAL. IMÁGENES DE ARCHIVO FICTICIAS: UNA PROPUESTA DE SISTEMATIZACIÓN

Dr. Juan Carlos Martínez Rodríguez
Universidad de Murcia (España)

Pág. 15

2. ANTROPOLOGÍAS DEL ARTE EN EL LIMEN DE LA INTERDISCIPLINARIEDAD: EL CASO DE LA ARQUITECTURA Y CINE

José Manuel Hernández Garre y Baldomero de Maya Sánchez
Universidad de Murcia (España)

Pág. 45

3. CORPOREIDADES FUTURAS EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN. UNA VISIÓN ANTROPOLÓGICA

Javier Eloy Martínez Guirao y Carlos Ramos Lahiguera
*Universidad de Murcia y Universidad Miguel Hernández de Elche
(España)*

Pág. 61

4. REINAS DE OTROS CIELOS

Fernando A Blanco
Wittenberg University (EEUU)

Pág. 77

5. FAUSTO, EL PRIMER ENFERMO DE ALZHEIMER. LIGEROS APUNTES DE LITERATURA.

Fulgencio M. Lax
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España)

Pág. 87

6. LAS MUJERES MAPUCHE Y LA DEFENSA DEL TERRITORIO: UNA PRÁCTICA ANCESTRAL ECOFEMINISTA

Bernardita Llanos
Brooklyn College, CUNY (EEUU)

Pág. 103

7. EL TEATRO Y SU PEDAGOGÍA: UN ACERCAMIENTO AL PATRIMONIO CULTURAL

Baldomero de Maya Sánchez; Alfonso García Pujalte; Francisco García Vicente

Universidad de Murcia y Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España)

Pág. 129

8. UN BAILE DE MÁSCARAS LAS CUATRO IDEOMITOLOGÍAS DISOLUTIVAS DE LA NATURALEZA HUMANA

Edi Liccioli

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España)

Pág. 151

9. DE CASCALES A BELLUGA: APROXIMACIÓN DOCUMENTAL AL PENSAMIENTO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO SOBRE LA MÚSICA Y EL TEATRO EN LA MURCIA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Cristina I. Pina Caballero

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España)

Pág. 217

INTRODUCCIÓN

Baldomero de Maya Sánchez¹, Javier Eloy Martínez Guirao², Carlos Ramos Lahiguera³ y José Manuel Hernández Garre⁴

Las artes escénicas constituyen disimiles formas de expresión cuyo canal comunicador común es la posibilidad de teatralizar lo dramatúrgico. En este sentido, lo escénico, ya sea en su manifestación más patognomónica – danza, cine, teatro, música- o en su *performance* más folclórica – fiesta popular, rito religioso, mitología, carnaval-, sirve de canal comunicador de las representaciones culturales compartidas. Cultura y escena se comportan, pues, como una matriz de doble flujo por el que circulan estructuras semánticas constructoras de lo social, en el sentido de que la dramatización escénica es a la vez expresión y generadora de la cultura. Lo escénico, más allá de su vertiente artística, supone, pues, una forma proyectiva del subconsciente colectivo, una realidad donde se filtran, a través de las grietas de lo imaginado, las ontologías propias de la naturaleza humana. En este sentido su valor no emana únicamente de su vertiente escénica, sino de su naturaleza refractaria de lo humano, de la manera en que a través de su cariz artístico deja entrever las grafías propias del “ser”.

Desde esta atalaya, el presente texto constituye un alegato que trata de poner en valor estas múltiples simbiosis y formas de expresión que conectan lo escénico con la cultura. Es un proyecto que trata de poner de relieve el papel de la teatralización escénica como expresión inmanente de la cultura desde diferentes perspectivas. En esta línea, se presentan diversos temas a modo de miscelánea cuyo hilo conductor común es la simbiosis entre ambas dimensiones, abordando la temática desde una perspectiva tanto teórica como práctica. Las orientaciones epistemológicas abarcan, pues, el amplio campo exegético que va desde lo antropológico hasta lo

¹ Universidad de Murcia (España).

² Universidad de Murcia (España).

³ Universidad Miguel Hernández de Elche (España).

⁴ Universidad de Murcia (España).

filosófico o histórico, en un intento por posicionar lo escénico como elemento nuclear y performativo de la dinámica cultural.

En esta línea, el texto parte de un intento de conceptualización y clasificación del uso de la imagen de archivo ficticia como recurso escénico. De una diferenciación entre la noción de uso de las imágenes de archivo reales, de las que son creadas de forma ficticia con un propósito narrativo. El elemento diferenciador es la utilización de diferentes elementos y recursos enunciativos, cuyo objetivo es simular la procedencia de un archivo en una coordenada temporal e histórica anterior a aquella en la que se desarrolla la trama y acción narrativa principal. Pero la clave de entendimiento que le otorga un estatus de importancia en el presente texto es su uso como recurso escénico que trata de proyectar realidades humanas en clave histórico-cultural.

El segundo capítulo supone un análisis de dos dimensiones artísticas que se encuentran en el limen de la interdisciplinariedad, de dos expresiones escénicas, como la arquitectura y el cine, que suponen auténticas formas proyectivas del capital cultural de una sociedad. Lo que aquí se ponen en lid no es tanto su valor como baluarte artístico, sino su poder refractario de la realidad social compartida, ya sea desde la materialización ideológica que supone la expresión arquitectónica o desde la ideación filmográfica de la ficción humana que representa el cine. El nexo de unión con lo escénico y cultural va de suyo, al suponer dos dimensiones de lo artístico que utilizan el capital escénico como elemento expresivo de las realidades culturales.

A continuación, en el tercer capítulo, se hace una aproximación a las corporeidades que aparecen en el cine de ciencia ficción como proyecciones de futuros construidos desde sociedades, culturas y épocas concretas, donde el desarrollo tecnológico se erige como el factor determinante. Cuerpos que como símbolos incorporan los principales valores, deseos, anhelos, preocupaciones y miedos, y que ponen en cuestión en última instancia la propia esencia del ser humano.

En cuarto lugar, se aborda el patrimonio escénico del escritor y artista plástico chileno Pedro Lemebel a través de un análisis de su exposición-intervención performance *“Lo que el sida se llevó”* (1989-2011) y de su novela

“*Tengo miedo torero*” (2001). Lo que aquí interesa es la relación que se establece entre los ideales subjetivos femeninos del imaginario homosexual y las políticas de la memoria. De esta manera, el foco se pone en la utilización de ciertas identidades teatralizadas, como la de Sara Montiel o Elisabeth Taylor, y su papel emponderador desde el ideal pasional del sujeto femenino. Se trata de un camino de encarnación de lo femenino como catarsis concienciadora del patrimonio histórico y el encantamiento amoroso. El hilo conductor con la actual obra es, pues, su papel como fuente de representación escénica del imaginario femenino y su papel exegético desde el concepto de contracultura.

El quinto capítulo supone un claro ejemplo de como la literatura, y sus representaciones escénicas, abren el camino a la comprensión de lo social, al entendimiento de los posibles mundos generadores de realidad imaginada. A colación de la obra de Thomas Mann “*Doctor Fausto*” (1947) se hace un análisis de la leyenda alemana, del mito del erudito con éxito insatisfecho que hace un trato con el diablo para alcanzar el conocimiento ilimitado y los placeres mundanos. A diferencia de otras representaciones de la leyenda, como la de Marlowe (1604) o Goethe (1808 y 1832), el Fausto de Mann no acaba muriendo, como pago de deuda adquirida con el diablo, sino que sufre una degeneración cognitiva que le llevará al alzheimer, alejándolo del personaje brillante y atractivo que reflejan las grafías previas de la obra. La conexión con lo escénico es instantánea al suponer un flujo generador de imágenes de lo humano que, en clave de morajela, nos pone ante la realidad de las limitaciones de lo deletéreo.

En sexto lugar se aborda la figura de la mujer mapuche como elemento ancestral ecofemista en defensa del territorio. Se pone el acento en su papel como transmisora de los valores socializadores que hacen posible la reproducción de la diferencia mapuche frente a los intentos asimilacionistas estatales. Su participación en diferentes organizaciones e instituciones urbanas, su presencia constante en marchas, manifestaciones y protestas en pro de la autonomía de la diferencia suponen un capital en defensa del derecho a existir en el marco de la aculturación globalizadora. La mujer mapuche juega, así, un papel central en el marco de las reivindicaciones políticas, sociales, económicas y de recuperación del territorio del movimiento de resistencia frente a la apisonadora etnocida de lo

institucional. Su proyección como elemento escénico de defensa de lo etno, y de empoderación de la mujer discriminada desde coordenadas ecofeministas, es lo que le da un lugar privilegiado en el marco de lo cultural.

El séptimo capítulo aborda el fenómeno de la guía turística teatralizada como elemento didáctico experimental de lo escénico. Se pone de relevancia la marcada influencia de la teatralización performativa, del teatro experimental de calle como fuente de inspiración de esta estrategia de promoción de lo turístico. La escenificación histórica permite al turista enmarcarse en una experiencia que va más allá de lo expositivo, para entrar de lleno en una experiencia indirecta que sería demasiado costoso vivir en primera persona. En este sentido el papel de la guía turística teatralizada es doble, en primer lugar, supone una nueva formula de disfrute del ocio que estimula los cinco sentidos del posible turista, pero al mismo tiempo ayuda en la proyección del patrimonio cultural profundizando en la investigación performance. El uso de lo escénico como fuente creativa de la oferta turística supone, pues, un reconocimiento explícito de las múltiples conexiones que éste tiene con lo expositivo del patrimonio histórico-cultural.

En el octavo capítulo se aborda el fenómeno de la ideología como elemento disolutivo de la naturaleza humana, en el sentido de que ciertas nociones nucleares del acervo moderno llegan a alcanzar la dimensión de ideomitologías que descienden de auténticos mitos degenerados en ideologías. La cristalización filosófica de ciertos conceptos convertidos en paradigmas determina el pensamiento científico actual, al articular en el plano de la epistemología verdaderos arquetipos universales imbrincados con los fantasmas del inconsciente individual. En este campo se sitúa la trilogía apuntada por Pinker como disolutiva de la naturaleza humana, nos referimos a la doctrina de *la tabula rasa*, defensora de una mente colectiva como lienzo en blanco a imprimir por la autoridad pública, el mito rousseauiano del *buen salvaje*, que atribuye a la bondad humana un estatus esencialista disuelto por la perversión de las estructuras e instituciones de la historia, y la apología doctrinal del *Fantasma en la Máquina*, que supone la noción cartesiana de un dualismo entre *res extensa* y *res congitans* que deja fuera de la ecuación las nociones de lo mental que no respondan al proceso

atomista. A esta trilogía se añade la ideomitología del *tótem del mono desconocido*, paradigma darwinista que, convertido en seudoreligión, auspicia la ciencia actual, y que Pinker no menciona al tomarlo como piedra angular para articular y defender sus tesis. En definitiva estamos ante una especie de genealogía de las ideas que configura de forma inconsciente nuestra forma de contemplar y comprender el mundo, realidades que sirven de auténticos nutrientes ideológicos de las representaciones escénicas del ser cultural en oposición a su propia naturaleza.

Por último, en el octavo capítulo se aborda, desde una perspectiva documental, el pensamiento estético e ideológico que, sobre la música y el teatro, caracteriza la Murcia de los siglos XVII y XVIII. A través de figuras como Francisco Cascales, Luis Belluga, Diego Saavedra y Alfonso Cano se rastrean los axiomas de lo que supone el barroco murciano, así como su evolución desde la Contrarreforma hasta los albores de la Ilustración. Lo escénico y cultural entroncan aquí de lleno con lo histórico en un proceso de construcción del movimiento artístico barroco, en una corriente que a través de personajes de relevancia en el acervo cultural murciano van patrimonizando los referentes musicales y teatrales del mismo.

En este texto se abordan, pues, diferentes temáticas que van de lo escénico a lo cultural, pero también de lo cultural a lo escénico, en un proceso de doble matriz en el que ambas dimensiones se reactualizan, suponiendo lo escénico una realidad que se construye a través de las coordenadas culturales de una sociedad, pero que a la vez sirve para marcar ciertas grafías que alimentan la construcción ideológica de la cultura. De esta manera la expresión escénica supone una manifestación inmanente de la cultura desde el mismo momento que la esencia del ser es representativa, desde el mismo instante en que es inherentemente artística y proyectiva de lo humano.

1. LAS IMÁGENES DE ARCHIVO FICTICIAS Y EL JUEGO DE LO REAL: APUNTES PARA UNA SISTEMATIZACIÓN

Juan Carlos Martínez Rodríguez⁵

En la ficción audiovisual, la utilización de imágenes de archivo preexistentes y elaboradas ha sido un recurso empleado casi desde los orígenes del cine. Entendemos por tales aquellas que han sido previamente sometidas a un proceso de postproducción que englobaría selección, ordenación, montaje, sonorización, etc.

En ocasiones con el principal propósito de contextualizar elementos de la narración como en *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008). En otras no pocas oportunidades se trataba de una manera barata -y en ocasiones incluso burda- de suplir lo que los medios de producción no alcanzaban a cubrir, es decir, se empleaban imágenes de archivo en uno o varios pasajes del relato porque no se disponía de medios para recrear o generar de cero ciertas imágenes o bien por la pereza o dejadez de los cineastas impedía desarrollarla, tal podría ser el caso de la secuencia introductoria de *Mad Max 2* (George Miller, 1981) a base de antiquísimas imágenes de archivo -la mayoría de la II Guerra Mundial- a las que se añaden planos de la primera película de la saga y sin la mínima aportación propia.

A veces las imágenes provenían de noticiarios, otras, de fondos de los propios estudios cinematográficos, bancos de imágenes de cadenas de televisión, filmotecas o instituciones públicas y privadas de diverso tipo.

Si bien su uso constituye en los documentales históricos o que traten hechos o fenómenos pretéritos, materia prima esencial para su construcción; por contra, su incorporación en la ficción audiovisual se puede cuestionar cuando se incurre en el abuso, lo cual no es infrecuente o cuando

⁵ Universidad de Murcia (España).

descaradamente se presenta al espectador insertas en el relato como propias debido a que no se ha querido o podido producirlas. Tal es el caso de *Meteor* (Ronald Neame, 1979), película inscrita en el subgénero catastrofista cuya escena culminante y *a priori* espectacular está prácticamente confeccionada en su totalidad y sin el menor rubor a base de retales de imágenes de archivo apenas disimuladas con un tosco viraje de color rojizo.

Sin ir en esa cuestión más allá, dado que no es el motivo que nos ocupa, hemos de poner de relieve que el uso de imágenes de archivo es práctica muy habitual en buena parte de la ficción audiovisual mundial, con independencia de los recursos y medios de producción disponibles y también se ha hecho un uso muy acertado y perfectamente integrado en muchas ocasiones, tanto en el cine norteamericano por ejemplo *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015) como en el español en *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016).

El uso de imágenes de archivo en los productos audiovisuales es cada vez más frecuente. En muchas películas de ficción, sean o no basadas en un hecho real, sean comedias o dramas, es habitual ver fragmentos de programas de televisión o de cine emitido por televisión, generalmente cuando algún personaje está viendo la tele en su salón, y con algún objetivo dramático que afectará, en mayor o menor medida, a la vida del personaje en cuestión y, con ello, al desarrollo de la película. (De la Cuadra y López de Solis, 2013, p.11)

El objeto del presente texto no son las imágenes de archivo "reales" tomadas para su incorporación en el discurso audiovisual de ficción, sino la creación intencionada de supuestas imágenes de archivo dentro de esa ficción. Es decir, la confección de falsas imágenes de archivo, la alteración de algunas ya existentes combinadas con otras creadas a propósito o su manipulación en postproducción. Sin ocultar su supuesta naturaleza, al servicio de la construcción de la ficción. Si la imagen de archivo está asociada por el espectador *per se* como prueba de lo real y representación fidedigna de un pasado determinado, su creación artificial con un propósito narrativo, explora un campo creativo y estético de gran interés respecto a un juego de la simulación de lo real que se establece desde una naturaleza de ficción.

Como afirma Martín (2002): "La imagen fílmica suscita pues, en el espectador, un *sentimiento de realidad* bastante pronunciado en algunos casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla." (p.27)

Nos adentramos, por tanto, en una dimensión estimulante y compleja que explora la percepción que el espectador tiene de las imágenes respecto a su autenticidad o no y la manera en que se pueden combinar distintos niveles de enunciación del discurso en ese juego y simulación de *lo real*. A su vez, desde el punto de vista de la realización y la producción audiovisual implica un desafío más complejo y laborioso que el rodaje de una secuencia al uso, tanto formal como intelectualmente.

La generación y uso de elementos morfológicos de la imagen, de la enunciación del discurso y de la puesta en escena al servicio de la recreación creíble de imágenes de archivo ficticias posee un fuerte carácter evocador que remite al inconsciente colectivo del espectador y a la nostalgia producida por las diferentes imágenes ligadas al pasado, aunque hayan sido generadas en el presente. En este sentido, como señala Parra (2001) "...la película nostálgica evoluciona [...] reestructurando y proyectando el pastiche a un nivel social en el que el intento de revivir un pasado irremisiblemente perdido topa con los nuevos tiempos, apareciendo un nuevo discurso en tiempo presente con referente en el pasado" (p.47)

Cuando mayor cultura y bagaje audiovisual, tanto por parte del cineasta-emisor como del espectador-receptor, mayor complejidad en la lectura de dichas imágenes y fruición estética. Lo mismo cabe decir respecto a la capacidad y rigor del director responsable de la creación de dichas piezas. Dentro de la ficción narrativa cinematográfica, este uso de la simulación ha sido un recurso utilizado desde hace décadas y más en particular desde los años noventa. El espectador presupone inconscientemente una veracidad en las imágenes de archivo, aun cuando formen parte de un discurso de ficción. Por ello, denominamos *juego de lo real* a todas las implicaciones que en la comunicación audiovisual de ficción presentan el estudio de estas imágenes. Por una parte, en su forma y discurso se pueden asemejar totalmente a las imágenes de archivo reales y por otra, el contenido puede ser totalmente distorsionado, reinventado e incluso completamente falso -

en el mejor sentido de la palabra- manteniendo en todo momento una impecable forma propia de las imágenes de archivo, una fachada de autenticidad, de realidad.

El espectador medio actual -cada vez más crítico y pasivo- da por veraces y fiables automática e inconscientemente las imágenes de archivo cuando se le presentan como tal suspendiendo más si cabe el cuestionamiento intelectual de lo que se le muestra como real con su correspondiente envoltorio (aspectos morfológicos y mecanismos de la enunciación) visual y discursivo. En esta línea, como afirma Ramonet (2001) "En la comunicación de masas siempre se han dado casos de trucajes y mentiras. Pero su número se ha intensificado" (p.25)

Se produce así, entre otras cosas, un extrañamiento intelectual complejo, rico y hasta lúdico en no pocas ocasiones a propósito del *juego de lo real* y de qué mecanismos intervienen en la percepción de lo que *parece* real y lo que *es* real ante la recepción de imágenes elaboradas. Como señalan Rodríguez Tranche y Sánchez-Bosca (2000): "Las imágenes y sonidos del cine y la televisión son memoria e intérpretes del siglo XX y claves de los próximos años" (p.7)

Por ello, aunque sea dentro de una ficción asumida y conocida como tal por ese espectador hipotético, en la medida en que la recreación y generación de esas piezas audiovisuales, inmersas dentro del producto audiovisual que sea (cortometraje, largometraje, capítulo de serie, docudrama, etc.), presenten una asimilación total de los elementos morfológicos y de discurso de aquellas que sí son reales, estaremos cuestionando los mismos mecanismos de la percepción de las imágenes "reales" y "no reales" por parte del espectador.

Trataremos de formular una somera propuesta de sistematización para abordar el estudio y clasificación en el contexto de una producción de ficción audiovisual. Apoyaremos nuestra propuesta en ejemplos concretos que ilustren nuestras tesis.

1. QUÉ ENTENDEMOS POR IMÁGENES DE ARCHIVO FICTICIAS

En primer lugar, hemos de acotar a qué nos estamos refiriendo pues con mucha facilidad se puede incluir en el mismo nivel, piezas o fragmentos de imágenes que sí pueden tener relación en su naturaleza pero que no constituyen lo que ampliamente denominaremos "falsas imágenes de archivo" o preferiblemente "imágenes de archivo ficticias".

Utilizaremos un mecanismo por eliminación para identificarlas. Ante todo, éstas han de presentarse como piezas elaboradas, es decir han de haber sido sometidas -en su apariencia dentro de la ficción- a un proceso de postproducción tanto técnico como intelectual. Empezando por un montaje o edición, aun cuando este sea elemental, mínimo o rudimentario. A partir de aquí se puede llegar a estratos más o menos complejos y/o elaborados: sonorización (musical, de locución, de efectos sonoros, etc.) rotulación y grafismo, puesta en escena, etc.

Por esta razón la tipología de "imágenes encontradas" (*found footage*) no se englobaría estrictamente en esta categoría en la medida que no son sujetos, en teoría, de una elaboración o proceso de postproducción. El material supuestamente se halla en bruto, tal cual fue registrado en cámara, sin montaje, selección o alteración; e incluyendo los defectos técnicos inherentes a las mismas tales como reencuadres, ajustes de enfoque, tiempos muertos, distorsión de píxeles (en el caso de imágenes digitales) o *drops* (en el caso de imágenes de vídeo analógico). Película emblemática y extrema al respecto sería *The Blair Witch Project* (Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, 1999) por su indudable influencia posterior en cierto tipo de cine de terror y fantástico. También podríamos citar en este sentido *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) y especialmente la secuencia inicial de *Diary of the Dead* (George A. Romero, 2007).

Sin embargo, si unas imágenes encontradas son incorporadas, utilizadas y presentadas como parte de un segmento que representa una unidad, entonces sí podemos considerarla dentro de nuestra categoría.

Hallamos un excelente ejemplo de ello en una secuencia de *Abracadabra* (Pablo Berger, 2017) en la cual los protagonistas están revisando un reportaje del programa de televisión *Informe semanal* de 1983, que es, por supuesto, completamente ficticio. En el reportaje que versa a propósito de una cruenta masacre ocurrida en el transcurso de una celebración de una boda, se incluyen al final del mismo, las imágenes en bruto grabadas por un videoaficionado, en las cuales se recoge por casualidad la actuación del asesino, que acaba asesinando al propio videoaficionado que registra los hechos. En el propio reportaje se advierte de la procedencia de estas imágenes encontradas y con rótulos -de estilo acorde con el de la época- se advierte al espectador de que dichas imágenes pueden herir su sensibilidad. Así, en este juego de lo real opera con gran relevancia, la referencia que el espectador medio español de cierta edad, tiene en su acervo cultural y mediático del programa de televisión *Informe Semanal*.

¿La simulación de un noticiero televisivo o cinematográfico en el contexto de una ficción se enmarca en esta categoría? Según nuestro criterio, si dicha pieza transcurre coetáneamente a la acción de la ficción, no. En la medida que dicho segmento pertenezca a una época pasada más o menos alejada de la de la acción narrativa principal, más genuinamente entrará en esta categoría.

Como ejemplo citaremos la serie *Amerika* (Richard L. O'Connor, 1987) que describe la situación tras una hipotética ocupación de Estados Unidos por parte de la URSS. La acción está ambientada en 1997. Una de las tramas trata de un personaje internado en un campo de prisioneros que, años atrás, fue un político independiente. En varios capítulos, hay escenas en las que un coronel de la KGB designado administrador para el Área Administrativa Central estadounidense, contempla antiguos programas informativos de 1988 en los que aparece en campaña dicho político en las elecciones presidenciales ese año, a las que se presentó.

Incluimos singularmente el caso -muy poco habitual- de aquellas obras cuya totalidad se constituye de este tipo de imágenes siempre que adopten la forma de un formato claramente inscrito y reconocible en el pasado. Por ejemplo, una historia que se cuente *al modo de* una película de ciencia-ficción o un noticiero de los años cincuenta. Como ejemplo, ilustra a la perfección

esta casuística el cortometraje español *Die Schneider Krankheit* (Javier Chillón, 2008) uno de cuyo valores y singularidades es precisamente la simulación pura y total en forma de mezcla entre documental y noticiero de todas las imágenes. Tal como señala un rótulo al inicio del corto: "Todas las imágenes han sido expresamente creadas para este cortometraje. No se ha utilizado ningún tipo de material de archivo". La historia -rodada en Madrid entre 2005 y 2007- se expone enteramente como un documental o noticiario cinematográfico de la República Democrática Alemana (RDA) de finales de los cincuenta. El resultado es deslumbrante, toda una referencia en el estudio de las imágenes de archivo ficticias, máxime teniendo en cuenta que se trata de un cortometraje que, además, no obtuvo subvenciones ni patrocinio alguno.

2. CARACTERÍSTICAS SINGULARES DE LAS IMÁGENES DE ARCHIVO FICTICIAS

Enumeramos las más relevantes que las distinguen de las auténticas o reales:

- Proceden en la ficción de un enclave temporal anterior o pasado respecto al desarrollo de la trama o acción principal.
- La época o momento histórico específico escogido determinará totalmente el modo de confección y diseño de las mismas tanto en aspectos formales como de contenido y sobre todo de puesta en escena (decorados, vestuario, caracterización, atrezo, ambientación, etc.)
- Exigen un estudio documental previo tanto del tipo de imágenes generadas en la época en cuestión como del tipo de soporte cinematográfico o videográfico que se utilizaba para la elaboración de las mismas. Asimismo, requiere una investigación y observación de todos los elementos que ante la cámara aparezcan. Por ejemplo, no será lo mismo recrear imágenes de naturaleza doméstica procedentes de los años sesenta que de los ochenta, pues solo en lo referente a la forma, de entrada el aspecto visual y texturas

(grano/ruido, definición, nitidez, etc.) de las imágenes será diferente ya que en los sesenta no existía el vídeo y se utilizaba en el ámbito doméstico el cine Super 8 y en el segundo, se empleaba vídeo analógico de definición estándar (VHS-C, Vídeo 8) que a su vez se diferenciaba de los sistemas de vídeo profesionales del momento.

- Se requiere sumo cuidado en la manera en que las imágenes son procesadas: realización y puesta en imágenes. Por ejemplo, si recreamos un programa televisivo de principio de los ochenta no podremos utilizar determinados movimientos de cámara que no se empleaban en la época, como por ejemplo de una *cabeza caliente* (grúa automatizada) que, sin embargo, sí se utilizó profusamente en la década posterior. Del mismo modo, el uso de *zoom* o distancia focal variable mecánica no procedería en imágenes supuestamente de los años cincuenta porque todavía no se utilizaban de modo generalizado este tipo de lentes, sino que se empleaban objetivos de focal fija.
- Máximo rigor y coherencia en la adecuación del estilo y aspecto visual de la imagen con respecto al tipo de formato audiovisual que se supone que es. No es lo mismo un largometraje ubicado en los setenta que un informativo televisivo, aunque provengan de la misma época.
- Requiere una atención extra particular a anacronismos y a incongruencias en cuestiones formales esenciales como la relación de aspecto y los elementos de grafismo, así como de ambientación sonora y musical.
- Pueden presentarse en casos de ensueños y/o alucinaciones de un personaje, así como representaciones simbólicas de situaciones siempre y cuando adopten la forma de formato fácilmente ubicable en un tiempo pasado respecto a la línea argumental principal.

3. TIPOLOGÍA DE MATERIAL DE ARCHIVO FICTICIO EN ATENCIÓN AL FORMATO AUDIOVISUAL

Esta denominación abarca mucho más que las ligadas a formatos y programas de corte informativo o documental al que normalmente nos remitiría el enunciado. Enumeremos los principales:

Largometraje: implica un ejercicio interesante en el cual se hace referencia a una película que no existe en el mundo real pero que se presenta como real dentro de ese juego al que aludíamos al principio, mostrando fragmentos de la misma. Recordemos eso sí, que se trataría de un largometraje cuya realización perteneciera a una época anterior respecto a la trama argumental y acción principales. Buen ejemplo para ilustrar este punto lo encontramos en un capítulo de la serie *Masters of Horror* ("Cigarette Burns", John Carpenter, 2005). Narra la búsqueda de un rollo de un filme maldito capaz de alterar el subconsciente del que lo ve. La película ficticia dentro de esta ficción es *La Fin Absolue Du Monde* dirigida a su vez por un director ficticio Hans Backovic en 1971 y proyectada en el festival de Cine Fantástico de Sitges del mismo año. En el episodio aparecen diversas imágenes de esa película dentro de una acción que transcurre en el presente de la producción, es decir a mediados los años 2000.

Cabe destacar también como ejemplo el caso de la serie *Mr. Robot* ("init_1.asec" Sam Smail, 2016), en el cual uno de los personajes, en 2015, contempla un largo segmento de la vetusta pero inexistente película *The Careful Massacre of the Bourgeoisie* fechada en un momento indeterminado de la primera mitad de los ochenta. La simulación del film está estética y formalmente muy inscrita en cierto tipo de cine de terror en su vertiente denominada *slasher* producido principalmente a finales de los setenta y principio de los ochenta. La simulación de estas imágenes es indiferenciable de otras películas de este estilo de esa época, de manera que podrían pasar perfectamente por reales si fueran contempladas por un espectador mínimamente cándido o no avisado. El fuerte componente evocador que presentan buena parte de las imágenes de archivo ficticias e incluso de

apelación a cierta memoria emocional de un espectador de cierta edad, está deliberadamente presente en este caso, dado que la imagen se presenta con minuciosidad como procedente de una copia desgastada en vídeo doméstico VHS ofreciendo una estética similar a la de muchas cintas con películas de terror presentes en las estanterías de los videoclubes de la época.

La imagen, pues, soporta un coeficiente sensorial y emotivo que nace de las condiciones mismas en las que transcribe la realidad. En este nivel, exige ya el juicio de valor y no el juicio de hecho, es por cierto algo más que una simple representación. (Martin, 2002, p.31)

En esta categoría encontraríamos además ramificaciones directas como el falso tráiler, la cual quedaría fuera de la frontera temporal en tanto que posee entidad propia y constituye en si mismo una pieza audiovisual con sentido completo. Ejemplo de ello sería el avance del largometraje *Machete* que precede al film *Planet Terror* (Robert Rodríguez, 2007). Aunque tres años después se rodó un film de mismo título y actor protagonista, en ese momento no era más que un tráiler de una película al parecer de los ochenta que nunca había existido.

Vídeo musical o videoclip: la recreación obviamente ha de tener en cuenta con todo detalle y esmero no solo la parte puramente morfológica y de los elementos de la enunciación (realización y puesta en imagen) sino que aspectos como la música, vestuario, caracterización, atrezo, etc. cobran particular importancia.

Citaremos tres elocuentes ejemplos. El primero de ellos pertenece a la película *Music & Lyrics* (Marc Lawrence, 2007). Se trata de la secuencia inicial de títulos de crédito constituida por un vídeo musical supuestamente fechado en 1984, recreado en todos sus detalles. La carga paródica viene dada más por el efecto de contemplar un producto audiovisual muy ligado a las modas de su época con una mirada actual, que por el amaneramiento y artificiosidad deliberado con que se construye en esta película. Todo en este vídeo musical atiende a una recreación plausiblemente

efectuada tras el estudio y la observación de una parte significativa de los vídeos musicales de la época que se intenta reproducir. Que el tono de la película -cuya acción tiene lugar más de veinte años después- sea de comedia ligera sin pretensiones, no desmerece del uso de material de archivo ficticio.

El segundo ejemplo bien podría considerarse la versión española del anterior, aunque para el asunto que nos ocupa, incluso más completa. Pertenece al largometraje *El pregón* (Dani de la Orden, 2016) el cual comienza directamente con imágenes de archivo ficticias de un programa de televisión musical en un momento indeterminado de los noventa. El conductor Fernando Martínez (más conocido como Fernandisco y auténtico presentador en la época del programa real que se recrea, lo cual amplía lo que venimos denominando el *juego de lo real*) presenta y da paso a un videoclip de un imaginario dúo pop de gran éxito en esa década. Tras éste y los créditos iniciales nos situamos en la acción, que tiene lugar más de veinte años después. La recreación del video musical es igualmente modélica, reproduciendo, también en tono paródico todos los elementos morfológicos, estéticos, de enunciación y de puesta en escena del formato que se simula. Además, el fragmento está claramente inspirado en el estilo estético y de realización del programa "Del 40 al 1" que emitió Canal + en la época, si bien no se indica abiertamente.

El tercer ejemplo supone una variante dentro de este apartado pues se trata de un tipo de simulación musical muy específica: la actuación en un programa de televisión en un momento indeterminado de los primeros años ochenta, de un grupo musical infantil muy popular. Algo muy característico de esos años en España. Se trata de *Gominolas* (Nacho G. Velilla, 2007), serie producida para el canal de televisión español Cuatro. El grupo se inspira abiertamente en el conjunto *Parchís* si bien existían muchos más. En la pieza se alterna la actuación tal cual completa de los cantantes infantiles con insertos de los mismos personajes adultos pero totalmente integrados en el discurso. Por lo demás, destaca la realización televisiva, un calco muy cuidado de la de los programas musicales de la época tanto en los encuadres, cortinillas de transición de planos y movimientos de cámara. El elemento cómico desaparece aquí, de hecho el tono de la serie era sombrío. Este material ficticio fue utilizado como reclamo promocional

antes del estreno de la serie y fragmentos del mismo hicieron las veces de *teaser*, de hecho, el primer vídeo promocional de la serie estaba formado enteramente por fragmentos de estos archivos ficticios. A su vez, el capítulo 1 comienza con un montaje alterno de estas imágenes con el presente de los personajes y termina de nuevo con la misma pieza, pero completa. Aneja a la actuación musical se incorpora una presentación a modo de entrevista informal a los componentes del grupo por parte de la presentadora Verónica Mengod, quien en la vida real estuvo al frente de programas infantiles muy populares algunos años posteriores a la época que se recrea.

Informativo televisivo: desde el punto de vista de la elaboración del discurso, presenta amplias posibilidades pues pueden intervenir elementos condicionados por el enclave temporal del mismo, que abarcan desde la calidad, resolución y tipo de imagen hasta aspectos de grafismo, rotulación o locución. Asimismo, la aparición de presentadores en plató implica una simulación completa de elementos de decorado, puesta en escena, atrezo, vestuario, encuadre, iluminación que habrá de atender al estilo del momento histórico -pero también de la ubicación espacial- que se recrea, aunque el contenido de la carcasa audiovisual sea ficticio.

Ejercicio interesante de gran complejidad y lecturas lo constituye el telefilm *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1990) a propósito de un asesinato cuyo principal sospechoso es un célebre escritor e intelectual. Los medios de comunicación reconstruyen aspectos de la vida del personaje lo que se nos muestra a través de múltiples fragmentos de informativos de televisión reales con conocidos presentadores reales pero de contenido e imágenes ficticias sobre el pasado de este personaje.

Aunque muy distante en todo respecto al anterior, encontraríamos otro ejemplo en la comedia de corte chabacano *Ted* (Seth MacFarlane, 2012), en la cual, tras un prólogo situado a principios de los ochenta, se muestra un fragmento de *talk show* donde se entrevista al oso de peluche protagonista así como una sucesión de cuatro segmentos -en versión que se estrenó en cines- de falsos informativos de televisión norteamericanos de años posteriores dentro de la misma década antes de comenzar el desarrollo de la historia, unos treinta y cinco años después. La simulación de la puesta en

escena de los sets de informativos de la época, así como todos los elementos de caracterización de los presentadores son escrupulosos y de excelente factura técnica.

Reportaje televisivo: ligado a contenidos informativos, pero también a programas de entretenimiento. Constituye un recurso muy eficaz para contextualizar una situación social o política y también la procedencia y la trayectoria de un personaje, la cual se contrapondrá con su situación presente en la acción narrativa. El reportaje constituye un formato bastante libre en su puesta en escena si bien presenta elementos estrechamente relacionados con el documental tradicional.

Citaremos como ejemplo un pasaje de la película española *La mujer más fea del mundo* (Miguel Bardem, 1999) en la cual el protagonista consulta de los archivos audiovisuales de la Biblioteca Nacional un antiguo reportaje televisivo que traza una semblanza de dicho personaje. Como aliciente en este *juego de lo real*, la película producida en 1999 está ambientada en 2012 y los sucesos descritos en este archivo ficticio describen un lapso de años situados entre la fecha de producción del filme y aquella en la que se establece la trama.

Noticiario cinematográfico: el predecesor del informativo televisivo se ha utilizado en no pocas ocasiones. Aspectos como el blanco y negro y los engolados locutores que acompañaban las imágenes con sus entusiastas parlamentos remiten intensamente a una época pasada que abarcaría especialmente la primera mitad del siglo XX. En España, la profunda huella sociológica y emocional, pero también estética y discursiva del característico NO-DO (acrónimo de Noticiarios y Documentales), se ha utilizado para producir una sensación de extrañamiento y juego de lo real en favor de la ficción.

El paso del tiempo pues, ha producido un curioso efecto: el olvido de los signos, de los emblemas y las consignas [...] Solo así puede entenderse que, para muchos espectadores, estas imágenes hayan

adquirido una dimensión sentimental. Evocan el pasado y por ello son merecedoras de una nostalgia cómplice que no necesita rendir cuentas de lo acontecido (por más que sólo representen una parte de ese acontecer). (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2000, p.15)

Como ejemplo referiremos la película *Capa caída* (Santiago Alvarado, 2013), en gran medida construida por la simulación -con irregular esmero, según el fragmento- de imágenes de distinta procedencia: desde archivos particulares a anuncios de televisión. El filme relata la caída en desgracia de un superhéroe español, que conoció un pasado de gloria. En concreto recrea ficticias imágenes de los años treinta y cuarenta, dentro del más puro estilo NO-DO mostrando las gestas del personaje en sus mejores tiempos debidamente explicadas por un locutor afectado.

Citaremos un contraejemplo, pero precisamente para hacer notar lo que desde el inicio hemos dado en llamar imágenes ficticias de archivo y lo que no. *Esperáme en el cielo* (Antonio Mercero, 1988) se basa en la supuesta existencia de un doble de Franco en los años cuarenta y especula con la historia personal de ese doble -un hombre de vida normal- obligado a serlo. Se simula un NO-DO en el cual aparece el personaje principal en actos públicos. ¿Las imágenes que lo componen son ficticias en tanto que filmadas para este pasaje de la película? Evidentemente. ¿Se reproducen fielmente los aspectos morfológicos y discursivos de este noticiario? ¿se recrea de modo fidedigno la puesta en escena? Claramente sí. ¿Estamos ante una falsa imagen de archivo? No, en tanto que estas se enmarcan coetáneamente al desarrollo temporal de la trama y de la acción dramática o bien presentan una apariencia de formato audiovisual pasado respecto a dicha acción.

Ensoñación: es una representación del subconsciente o imaginación de un personaje en la que se expresan emociones, pensamientos o estados de ánimo. La ensoñación o alucinación puede adoptar múltiples formatos, pero la situamos en un apartado diferenciado de los anteriores en tanto que emana de los sentimientos más íntimos de un personaje.

El largometraje *500 Days of Summer* (Marc Webb, 2009) muestra varios ejemplos de ello. En un momento determinado se recrean alterándolos de modo singular brevemente fragmentos de películas dirigidas por Ingmar Bergman. La primera es *Persona* (*Persona*, Ingmar Bergman, 1966) y la segunda *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957), en concreto la secuencia de la partida de ajedrez pero en lugar de jugarla contra la muerte lo hace contra Cupido. En ambas está presente, sustituyendo al actor original, el protagonista de la película. A través de estos fragmentos y haciendo uso de una sugerente intertextualidad, se muestran como una suerte de representación simbólica del sufrimiento del protagonista ante el abandono sentimental por parte de su pareja o bien la proyección de su frustración y dolor en determinados filmes emblemáticos. En otro momento del mismo film, un segmento recoge elementos icónicos y tópicos ligados a la Nueva ola francesa (*Nouvelle vague*) pero sin referencia directa a ningún título en particular. En todos estos casos se reproducen fielmente los parámetros propios de las imágenes de archivo ficticias, en este caso de películas, pero tratadas estas como pura ensoñación de un personaje.

4. ELEMENTOS MORFOLÓGICOS ESENCIALES

En la construcción de imágenes de archivo ficticias proponemos una categorización de los más relevantes. Hemos escogido como ejemplo común a todos los elementos que vamos a enumerar, la serie *Mr. Robot* (Sam Smail, 2015), en concreto el sexto capítulo de la segunda temporada en el cual durante nada menos que los primeros 15 minutos se recrea fiel y cuidadosamente en todos los aspectos un supuesto episodio de una sitcom norteamericana típica de la primera mitad de la década de los noventa. Todo el universo del personaje protagonista y de otros personajes importantes con los que se relaciona en su vida adoptan esa forma audiovisual. Indiquemos que la acción principal de la serie transcurre al menos unos veinticinco años después.

Los elementos morfológicos son todos aquellos que se refieren a la forma y aspecto visual de conjunto, los cuales han de ser comunes a todos los planos de la pieza y vendrán determinados por el momento histórico del cual supuestamente procedan de manera que se ha de guardar una coherencia y una homogeneidad.

El especialista en efectos digitales Félix Bergés, con larga y reconocida trayectoria en el cine español, hace referencia a trabajar con imágenes de archivo reales de mala calidad y la dificultad que esto añade cuando se efectúa una manipulación de las mismas añadiendo actores o bien se combinan con nuevas imágenes que también han de parecer de archivo:

Tú puedes guarrear para que la imagen se asemeje a cine deteriorado o a vídeo deteriorado. Guarrear hacia vídeo significa, entre otras cosas, meterle ruido al vídeo. Cuando tiene muchas pasadas, la imagen de vídeo tiene puntitos bastante gordos y los colores muy vivos, tiene contornos desplazados, rebotados, tiene falso foco, está todo super contrastado... Cuando quieres guarrear hacia cine, tienes que meter más grano de cine, más rayitas, más cosas de ese estilo. (Calleja y Costa, 1999, p.62)

Definen además una cierta estética, la cual se puede vincular de modo inconsciente por parte de la audiencia -dependerá como apuntamos anteriormente de la cultura, referencias y bagaje audiovisual del espectador- con un tiempo y lugar determinados, como por ejemplo un pasaje de un noticario en blanco y negro como el NO-DO, la característica textura de las filmaciones domésticas en sistema Super 8 o el vídeo definición estándar (SD Standard Definition) de la década de los ochenta y noventa.

Entre estos elementos cabe destacar:

- **Relación de aspecto:** proporción entre altura y anchura del encuadre. Probablemente el primer elemento a tener en cuenta. Por ejemplo, la práctica totalidad de la producción televisiva mundial ha sido producida hasta los años dos mil con una relación de aspecto cuadrada de 4:3, mientras que actualmente es de 16:9. En el ejemplo elegido, se cumple la relación de aspecto adecuada, ya que todas las

telecomedias de los noventa norteamericanas se emitían en 4:3 y la mayoría -aunque no todas- se grababan con esa misma relación de aspecto nativa.

- **Colorimetría:** el color, la ausencia del mismo, la dominante cromática, la saturación o desaturación, etc. son parámetros intrínsecos la imagen de archivo y que además tienen un importante componente de apelación a la memoria audiovisual colectiva popular. Nuestro ejemplo, reproduce y emplea un patrón de cierta saturación y paleta cromática de colores vivos y fuertes características de este tipo de telecomedias en la década de los ochenta y noventa.
- **Textura:** viene determinada por la definición y segmento de calidad del formato de cine o vídeo en el que supuestamente se registraron las imágenes en bruto. La textura de una película en 35 mm. es muy diferente a la de 16 mm. del mismo modo que una grabación en vídeo realizada en 1988 presenta una textura muy distinta si fue grabada en un formato profesional de la época como el MII de Panasonic o si lo fue en un formato doméstico como el Vídeo 8 de Sony. Respecto al segmento de *Mr. Robot*, cabría indicar que se trata de una textura, simulada con total precisión, del registro en vídeo profesional en sistema NTSC de principio de los noventa.
- **Tratamiento lumínico:** es un parámetro variable y poco reglado excepto en casos específicos cuando se trata de reproducir cierta atmósfera de iluminación ligada a un determinado género. No obstante, algunos formatos se caracterizan, en términos generales, de una cierta manera siguiendo un patrón reconocible. Así, las telecomedias norteamericanas de los ochenta y noventa reproducen un esquema de iluminación muy simple bajo el principio: todo iluminado y sin sombras. Luz suave e iluminación homogénea. El segmento señalado lo reproduce a la perfección.
- **Sistema de registro:** como hemos adelantado, influye especialmente en la textura de la imagen. Los formatos de registro se organizan en dos grandes grupos: los cinematográficos y los videográficos. Los primeros proceden de la filmación en celuloide profesional o doméstico (16 mm., 35 mm. 8 mm.). Los segundos utilizan una tecnología y procedimiento totalmente diferente, se trata de la

imagen electrónica y presenta múltiples formatos, texturas, calidades y resoluciones; si bien el espectador medio percibe en menor medida las diferencias entre ellos. Además de poder establecerse dentro de estos, a su vez la distinción entre analógicos y digitales. También en este caso hay gran diferencia entre un sistema de registro doméstico (VHS-C por ejemplo), semi profesional (Hi8, MiniDV, etc.) o profesional (XDCAM, DVCPRO, etc.)

- **Tratamiento del sonido:** constituye un elemento en la percepción que la audiencia experimenta de las imágenes ficticias, que puede ser tanto o más importante que estas ya que un audio inadecuado o mal resuelto podría impedir la finalidad esencial de verosimilitud y evocación. Terminando con el ejemplo escogido, en este caso, la música de la cabecera de la telecomedia ficticia reproduce muy fielmente los arreglos y estilo de las de la época con el uso de instrumentos tan típicos como el saxofón, trasladando automáticamente al espectador a sus propios recuerdos asociados a este tipo de productos. Cabe destacar asimismo el uso impecable que de las risas enlatadas se hace para apostillar pasajes de los diálogos o situaciones de la trama. En suma, un audio perfectamente cuidado, coherente y conforme al estilo de lo que se está simulando en este *juego de lo real*.

5. CLASIFICACIÓN DE LA IMAGEN SIMULADA

Se puede establecer una tipología en atención al volumen de imágenes generadas exclusivamente para la pieza falsa de archivo, es decir, en qué medida emplea o no imágenes preexistentes de archivo reales en el conjunto del segmento, aun cuando el sentido de estas sea -sobre todo por el montaje- alterado o desvirtuado con un propósito narrativo.

Simulación pura: cuando todas las imágenes son confeccionadas ex profeso, sin el uso de ninguna imagen preexistente. Citaremos la parte inicial de la película de ciencia-ficción *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) un extenso fragmento en el cual se muestran imágenes de archivo de la

misteriosa llegada en 1982 de una enorme nave extraterrestre que queda suspendida sobre Johannesburgo (Sudáfrica) y el rechazo social que los años posteriores sufren los habitantes de esa nave, una vez son trasladados a una especie de campos de contención. En las imágenes no se respeta la relación de aspecto de lo que serían vídeos fechados en 1982 y años posteriores pero sí el resto de elementos morfológicos, cuestión esta que ocurre con frecuencia, quizá por la errónea presunción de que el público no admite un cambio drástico en la percepción de las dimensiones del encuadre.

Este segmento en su discurso presenta los usos clásicos del documental, alternando archivo con entrevistas actuales a expertos y testigos de los sucesos, rótulos incluidos. Adopta el discurso por tanto del documental, abordando como un hecho histórico la llegada de estos extraterrestres. Aparecen a su vez testimonios de todo tipo aludiendo a los acontecimientos que sirven de base argumental al conflicto dramático y la acción que planteará la película. Además de numerosos fragmentos de programas de cadenas de televisión, algunas reales como la SABC (South African Broadcasting Corporation) en los que se polemiza sobre la segregación o no de los alienígenas y se informa de altercados de todo tipo. Dichos trozos recuperados presuntamente de bastantes años atrás ofrecen una calidad de imagen a propósito deteriorada y abundantes elementos gráficos (faldones, logotipos, etc.) de lo que fue la emisión en directo en su día. Podemos afirmar que todas las imágenes son simulación pura, es decir, están rodadas sin uso de otros archivos a excepción de contadísimos planos cuya representatividad en el conjunto que dura al menos 6 minutos continuados, es insignificante.

El caso extremo de simulación pura lo encontramos en el cortometraje *Schneider Krankheit* (Javier Chillón, 2008) el cual hemos citado en otras ocasiones. Recordemos también la secuencia de créditos inicial de *500 Days of Summer* (Marc Webb, 2009) la cual muestra en pantalla partida imágenes de archivo familiar en Super 8 -con los elementos morfológicos que le son propios- de la niñez y adolescencia de los dos protagonistas de esta historia de desamor.

Simulación híbrida: mezcla imágenes producidas con otras de archivo real. Se trata de la modalidad más utilizada y extendida. Como afirma Parra (2001): "la imagen de la posmodernidad está compuesta por elementos del pasado reciclados y reordenados formalmente para su adecuación a los tiempos que corren." (p.9). Un ejemplo lo hallamos en *End of Tomorrow* (Doug Liman, 2014) mezclando profusamente a su inicio durante dos minutos y medio, fragmentos de programas informativos ficticios, con imágenes de archivo reales y elementos de grafismo con alusiones falsas a una invasión alienígena. Todo ello de cadenas de televisión reales de cobertura global (BBC, CNN, Sky News, etc.) y presentadores también reales (Anna Botting, Jane Hill, Erin Burnett, etc.) sin cuya colaboración no se hubiera podido desarrollar esta simulación de lo real con tanta verosimilitud y plausibilidad. Esta introducción se sitúa más de cinco años atrás respecto al comienzo de la acción de la película y contextualiza dicha invasión alienígena cuyo campo de batalla principal es Europa. En los créditos finales podemos comprobar que efectivamente se han utilizado imágenes de fondos de AFP, NBC y otras entidades audiovisuales.

Otro ejemplo más complejo y extremo lo constituye la secuencia de créditos iniciales de *Dawn of the Dead* (Zack Snyder, 2004) donde la mezcla es apabullante configurando un enfático colaje de planos de archivo reales con otros ficticios con el hilo conductor de estar centrados en distintos tipos de programas televisivos informativos. En este segmento de créditos se nos condensa de modo fragmentario y convulso lo ocurrido en un pasado inmediato, los días o semanas previos al grueso de la acción de la película.

Simulación alterada: aquella en la que imágenes de archivo reales son manipuladas en postproducción para añadir o eliminar elementos de la misma ya sean tanto de la puesta en escena o decorado como personajes o figuras. Desde el hito tecnológico que al respecto supuso *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) se han producido no pocos abusos, en ocasiones gratuitos y otras tantas con el único interés de abaratar costes de producción.

No obstante, podemos citar como ejemplo integrado en la trama y bien resuelto para su época el caso de *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999).

Un lapso temporal narrativo de 11 años en la acción se condensa en un pasaje que hace uso de imágenes de archivo ficticias, junto a planos reales, además de otras imágenes manipuladas para insertar personajes. Destaca en concreto el segmento de la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992 con uno de los protagonistas al frente de la delegación española en el que, ahondando en el *juego de lo real*, las voces de los locutores son las de los mismos que en la realidad retransmitieron por televisión el evento, Matías Prats y Olga Viza. El responsable de los efectos digitales de la película Félix Bergés, explicaba algunos aspectos técnicos en relación a la manipulación de las imágenes de archivo:

El efecto insertar a un actor en tomas documentales de archivo ya se ha visto bastantes veces [...] Lo más complicado de todo el asunto es que contábamos con imágenes de muy mala calidad, siempre en soporte vídeo. Eran cintas de tercera o cuarta generación en pulgada: hemos tenido que trabajar bastante para que el material nuevo entrase en armonía con todo eso. La parte fundamental de este proceso es el rodaje. Tienes que conseguir que el actor, tanto en perspectiva como en actuación, está físicamente ahí: es imprescindible que su presencia en el material de archivo sea verosímil. [...] Lo rodamos todo en vídeo para que la textura de las imágenes [...] fuese similar al resto. (Calleja y Costa, 1999, p.61)

Los avances técnicos en los programas informáticos de retoque, efectos especiales y postproducción han dotado de un refinamiento en ocasiones exquisito y muy preciso a las técnicas que manipulan imágenes preexistentes sin que se pueda distinguir dicha manipulación en muchas ocasiones.

6. PROPÓSITO DE PLAUSIBILIDAD Y VERO SIMILITUD

La creación de imágenes de archivo ficticias ha de estar sometida a ambos principios en todo momento, aun cuando exista un sustrato de parodia, ironía o sarcasmo. El tono cómico o humorístico no puede ser, ni es, excusa para no mantener la confección del contenido en armonía con ambos conceptos.

La plausibilidad hace referencia al carácter de admisible que han de tener las imágenes y sus contenidos. La coherencia entre todos los elementos que hemos ido detallando ha de ser completa y, si es necesario, el cineasta o el realizador ha de emprender un proceso de documentación e investigación. Los elementos anacrónicos devalúan rápidamente la competencia profesional de quienes incurren en ellos, así como la calidad y sentido de estas piezas. Por contra, en la medida que no existan esos fallos el resultado será más riguroso, rico y también disfrutable por el espectador. El *juego de lo real* pierde entidad si no existe coherencia. Como recalca Martin (2002): "La realidad que aparece en la pantalla, pues, nunca es totalmente *neutra* sino siempre signo de algo más, en algún grado." (p.23)

Pongamos un ejemplo hipotético. Imaginemos que tratamos de reproducir un fragmento de un programa informativo televisivo de principio de los setenta en España, concretamente una noticia. La puesta en escena se ha cuidado al detalle realizando un gran trabajo de ambientación (desde el decorado al vestuario de los personajes) pero estas imágenes se presentan en formato panorámico, con gran definición, en color y los elementos gráficos aparecen con animaciones y diversos colores. Se estaría incurriendo en una falta total de plausibilidad y coherencia en los mecanismos de la enunciación y en la forma del contenido, traicionando la propia razón de ser de estas imágenes. En primer lugar, todos los contenidos televisivos y más los de carácter informativo en esa época en España se realizaban con una relación de aspecto de 4:3 no de 16:9 (panorámico) y la resolución de las emisiones era baja, incluso comparada con las de los ochenta. En segundo, las emisiones en color regulares en España no tienen lugar hasta finales de la década y aún así el parque de televisores preparados para recibir señal en color, era ínfimo. El uso del color a principio de esa década era residual. En tercero, en España -no así en otros países- hasta entrados los ochenta, los elementos de rotulación de informativos eran con frecuencia bidimensionales, estáticos y casi siempre en color blanco. Con una estética extremadamente parca, austera e incluso feista y descuidada.

Del mismo modo, sería extemporáneo reproducir fielmente la textura y colorimetría del cine Super 8 simulando unas imágenes tomadas a finales de los sesenta y que en plano se pudieran apreciar automóviles de aparición

posterior o que los personajes emplearan expresiones coloquiales que no existían en la época. Por tanto, la plausibilidad es un todo que filtra los elementos anacrónicos e inapropiados.

En cuanto a la verosimilitud, la pieza audiovisual falsa, ha de tener apariencia a toda costa de verdadero. Ha de parecer genuino, sin resquicio para la sospecha aun cuando el espectador conozca de antemano su verdadera naturaleza porque se encuentre integrada en una ficción audiovisual. Una buena prueba sería la de, sin hacer comentario previo, mostrar una pieza suelta y descontextualizada a unos espectadores que desconozcan la existencia de una ficción narrativa mayor, en la que se integra una pieza determinada. A continuación observar, incluso interrogarles sobre si les parece verdadero lo que han visto o les parece falso. Obviamente si los actores son rostros reconocibles o bien lo que se cuenta es una alteración muy evidente de hechos históricos conocidos, el espectador podría cuestionarlo o incluso evidenciar que es un montaje. Pero aún en esos casos, siempre ha de ser verosímil, ha de parecer que lo que se muestra bien podría haber ocurrido y haberse registrado con una cámara.

El desarrollo tecnológico en el campo de la producción y posproducción audiovisual ha sido muy acelerado desde principio del siglo XXI, los recursos técnicos alcanzan tal grado de perfeccionamiento que se pueden manipular o burlar las más elementales sospechas que un espectador pueda tener respecto a la generación de falsas imágenes presentadas como reales. En este sentido, tal como Ramonet (2001) apunta: "El desarrollo de las técnicas digitales favorece la multiplicación de este tipo de manipulaciones cada vez más difíciles de percibir por parte de los no iniciados" (p. 35)

Bob Roberts (Tim Robbins, 1992) constituye un ejemplo paradigmático de plausibilidad y verosimilitud. Contada como un falso documental, presenta un extenso muestrario de todo tipo de imágenes de archivo ficticias articuladas siempre desde estos principios, lo que contribuye de modo determinante a la solidez y hondo calado intelectual de toda la reflexión político-social-mediática que plantea.

A menudo, especialmente con los avances tecnológicos que hacen relativamente fácil conseguir el aspecto propio de cualquier imagen del pasado (simulación de efectos de vídeo, de cine, *plugins*, filtros, etc.) se

incurre en no pocos errores de ambientación de las imágenes, de sonorización inadecuada y descuido en elementos de la enunciación (desde un movimiento de cámara a una angulación de plano). Se trata de una banalización e ignorancia del valor estético, narrativo e incluso artístico que puede alcanzar en muchos casos la creación de imágenes de archivo ficticias.

7. UN CASO REAL: SOLEDAD DESCALZA

Finalizamos nuestra aproximación analizando un caso que quien escribe estas líneas conoce de primera mano y por tanto, podemos describir con un alto grado de detalle. La película española *Soledad descalza* (Juan Carlos Martínez Rodríguez, 2015) asume un discurso híbrido entre documental y ficción narrativa tradicional al contar una historia de un personaje singular que adopta un comportamiento en principio anecdótico y sin mayor trascendencia como vivir descalzo en todo momento, pero que no encaja en su entorno social, lo que sirve como punto de partida o premisa sobre la que formular una crítica social que aborda diversos ámbitos, que abarcan desde la manipulación mediática al arte moderno.

Uno de los personajes secundarios de este filme es una antigua supuesta "artista" de *performances*, Olga Zapico, quien alcanzaría enorme fama y proyección mediática en la cultura oficial en España desde la década de los noventa hasta mediados de la siguiente. Para presentar los orígenes de este personaje, esenciales para entender las afirmaciones presentes del mismo, se grabó una gran cantidad de imágenes de archivo simuladas puras, sin prácticamente uso de otras imágenes que no hubieran sido rodadas exclusivamente para este largometraje.

El proceso destacó por las dificultades técnicas y de producción que supuso además de la compleja elaboración, la confección de un falso de reportaje de televisión emitido supuestamente en 1999 en pleno apogeo de éxito del personaje a propósito del inminente estreno de su nuevo espectáculo. A pesar de sutiles elementos paródicos, el reportaje debía poseer una contundente verosimilitud en todos sus aspectos. Por lo pronto, además de tener fecha concreta debía haber sido producido por una cadena de

televisión real. Se eligió Televisión Española por representar en todas las épocas la expresión de la *cultura oficial* del poder establecido.

Obviamente, hacía falta una autorización y visto bueno de la corporación pública para participar en este *juego de lo real*, audiovisualmente hablando. El entonces director del Centro Territorial de Televisión Española en Murcia -una de las ciudades en las que se rodó la película- cortésmente no puso impedimentos a que se citara tan específicamente a la emisora de televisión. Era necesaria su colaboración también para que la puesta en escena fuera plausible en todos los detalles. El equipo de la película se documentó para identificar el logotipo de la cadena y su imagen corporativa en los micrófonos y cubiletes utilizados en 1999. Se solicitó a Televisión Española el préstamo de un cubilete real de la época. El equipo de producción de la película adquirió una espuma antiviento idéntica a aquellas buscando que fuera el color azul corporativo. Asimismo, se localizó el logotipo identificativo o "mosca" como se conoce en el argot, que acompañaba las emisiones de Televisión Española -en sus dos cadenas principales- en aquel momento.

Las localizaciones, accesorios, atrezo y vestuario de los personajes que aparecían en pantalla se estudiaron y escogieron para mantener una coherencia histórica completa y evitar cualquier anacronismo, por leve que fuese. El reportaje debía producirse en la relación de aspecto original de la época que era 4:3, prácticamente cuadrada y además mostrarse así en el contexto del conjunto del film. Si bien la relación de aspecto de la película es 16:9 era esencial respetar la del reportaje de televisión sin su adaptación al de la película para una mayor sensación de realidad.

A la hora de abordar el rodaje, la práctica habitual actual es grabar en un sistema de vídeo profesional de última generación, como mínimo de alta definición y después en postproducción buscar y aplicar un efecto y textura determinados. Es un defecto muy extendido que la resolución, después del proceso de montaje, retoque de color y textura, siga siendo demasiado alta en relación a la que tendría si fuera de archivo real y la recreación rara vez suele ser precisa. Lejos de seguir ese procedimiento que es el más sencillo, rápido y barato, se trató de buscar la máxima apariencia de realidad, de manera que se buscó -y se compró incluso para la película- un camascopio

de televisión del mismo sistema de vídeo utilizado por Televisión Española en aquellos años noventa para grabar sus reportajes y noticias: el Betacam SP desarrollado por la compañía japonesa Sony, el cual debía estar en perfecto estado de funcionamiento. Así pues, con una cámara idéntica a las que se utilizaban, se rodaron prácticamente todas las imágenes que componen la pieza del reportaje televisivo. El objetivo era que un espectador que viera el reportaje, desvinculado del conjunto del largometraje, sin ser advertido de nada, *a priori*, no tuviera ningún indicio de sospecha para cuestionar la veracidad del reportaje y en esencia de lo que se contaba. Es decir, la figura de un personaje ficticio que se presume representante de la cultura moderna y el teatro de vanguardia. Las dificultades técnicas no quedaron ahí, sino que se mantuvieron a la hora de montar y sonorizar todas esas imágenes.

Aproximadamente se registraron unos 65 minutos de imágenes en bruto que debían quedar en una pieza de 2 o 3 minutos a lo sumo. Ese sistema de vídeo analógico totalmente obsoleto ya en 2014, -año en el que se realizó esta parte de la película- planteaba serios problemas para encauzar el proceso de postproducción. No existían equipos de montaje analógico de vídeo operativos y en condiciones óptimas de uso. Se optó por digitalizar las imágenes desde la cinta Betacam a un archivo de vídeo digital de calidad SD (Standard Definition) pero para sorpresa del equipo de producción, no existían en toda la Región de Murcia ni provincias adyacentes ninguna empresa audiovisual o productora capaz de garantizar una adecuada digitalización de imágenes procedentes de antiguas cintas Betacam SP a pesar de los sucesivos intentos. Fue necesario un proceso de búsqueda por el resto de España que dio fruto finalmente, cuando se encontró por fin una empresa situada en Madrid, que sí disponía de todos los equipos necesarios para proceder al cambio de formato. Se realizó ex profeso un desplazamiento a la capital para supervisar, comprobar la viabilidad, calidad y sincronización de la digitalización del material. Finalmente, con el material en archivos AVI de vídeo digital, se comenzó el montaje y sonorización.

Otro de los aspectos que también se tuvo en cuenta en el proceso de postproducción fueron los elementos gráficos o rótulos que debían ser coherentes con la estética dominante, no solo en esa época sino en particular

en la primera cadena de televisión española. Los programas de la corporación pública, en cuanto a grafismo de sus reportajes en programas no estrictamente informativos se caracterizaban por un escaso sentido estético y de la dimensión de los elementos gráficos, con rótulos de acabado ya incluso obsoletos entonces y que tendían a los tamaños excesivamente grandes y las tipografías en ocasiones poco apropiadas. Para los rótulos de los personajes que aparecen entrevistados en el reportaje, y tras el pertinente proceso de documentación al respecto, se creó una tipografía directamente inspirada en modelos de la época.

El resultado de todo el proceso fue la elaboración de un reportaje que en todos los aspectos pareciera de su época y procedencia pero completamente ficticio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLEJA, P. Y COSTA, J. (1999). *Muertos de risa*. Madrid, España: Ediciones Gaviota
- DE LA CUADRA, E. Y LÓPEZ DE SOLÍS, I. (2013). *Imágenes de archivo en cine de ficción: cine basado en una historia real*. *Trípodos*, (31), p. 11-36.
- MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa
- PARRA, G. (2001). *La gran conspiración. El cine como imagen de nuestro tiempo*. Madrid, España: Celeste Ediciones / RNE 3.
- RAMONET, I. (2001). *La golosina visual*. Barcelona, España: Editorial Debate.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, R. Y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2000). *NO-DO El tiempo y la memoria*. Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- ABRAMS, J. J., BURK, B. (productores) y REEVES, M. (director). (2008). *Cloverfield* [Película]. EE.UU.: Bad Robot Productions
- ASENSIO, A., FÉLEZ, J.A., RAMOS, F. (productores) y RODRÍGUEZ, A. (director). (2016). *El hombre de las mil caras* [Película]. Atresmedia Cine
- BERGMAN, I. (productor y director). (1966). *Persona* [Película]. Suecia: Svensk Filmindustri (S.F.)
- BOYLE, D., CASADY, G., COLSON, C., GORDON, M., RUDIN, S. (productores) y BOYLE, D. (director). (2015). *Steve Jobs* [Película]. EE.UU.: Legendary Pictures, Scott Rudin Productions, The Mark Gordon Company
- BUENAFUENTE, A., LEJARZA, M. (productores) y DE LA ORDEN, D. (director). (2016). *El pregón* [Película]. España: Atresmedia Cine
- CALLEJA, J.M. (productor) y MERCERO, A. (director). (1988). *Espérame en el cielo* [Película]. España: B.M.G. Films / Televisión Española
- CORMENZANA, I., BERGER, P., ESTAPÉ, I. (productores) y BERGER, P. (director). (2017). *Abracadabra* [Película]. España: Atresmedia Cine
- COWIE, R., HALE, G. (productores) y MYRICK, D., SÁNCHEZ, E. (directores). (1999). *The Blair Witch Project* [Película]. EE.UU.: Haxan Films
- CHILLÓN, J. (productor y director). (2008). *Die Schneider Krankheit* [Cortometraje]. España: Überblick Films.
- EKELUND, A. (productor) y BERGMAN, I. (director). (1957). *Det sjunde inseglet* [Película]. Suecia: Svensk Filmindustri (S.F.)
- FINERMAN, W., TISCH, S., STARKEY, S. (productores) y ZEMECKIS, R. (director). (1994). *Forrest Gump* [Película]. EE.UU.: Wendy Finerman Productions

G. VELILLA, N., CAPEL, O., S. OLIVAS, D., (productores). (2007). *Gominolas* [Serie de televisión]. España: Globomedia

GRAZER, B., HOWARD, R., BEVAN, T., FELLNER, E. (productores) y HOWARD, R. (director). (2008). *Frost/Nixon* [Película]. EE.UU.: Imagine Entertainment, Working Title Films, Studio Canal.

JACKSON, P., CUNNINGHAM, C. (productores) y BLOMKAMP, N. (director). (2009). *District 9* [Película]. Sudáfrica, Nueva Zelanda y EE.UU.: QED International y WingNut Films

KENNEDY, B. (productor) y MILLER, G. (director). (1981). *Mad Max 2* [Película]. Australia: Warner Bros.

LA LINTERNA MÁGICA (productora) y MARTÍN PATINO, B. (director). (1990). *La seducción del caos* [Telefilm]. España: Televisión Española

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, J.C. (director y productor). (2015). *Soledad descalza* [Película]. España: Punto Visual

MURRAY, F. (productor) y ROBBINS, T. (director). (1992). *Bob Roberts* [Película]. EE.UU.: Miramax Films, Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, Live Entertainment

NOVICK, M., TUCHINSKY, J., WATERS, M., J. WOLF, S. (productores) y WEBB, M. (director). (2009). *500 days of Summer* [Película]. EE.UU. Dune Entertainment

O'CONNOR, R. (productor). (1987). *Amerika* [Serie de televisión]. EE.UU.: ABC

ORGOLINI, A., PARVIN T. (productores) y NEAME, R. (director). (1979). *Meteor* [Película]. EE.UU.: American International.

RAMOS, F. (productor) y BARDEM, M. (director). (1999). *La mujer más fea del mundo* [Película]. España: Aurum Producciones

RODRÍGUEZ, R., TARANTINO, Q. (productores) y RODRÍGUEZ, R. (director). (2007). *Planet Terror* [Película]. EE.UU.: Dimension Films

ROMERO, G., GRUNWALD, P., ENGLEBARDT, S., SPIGEL, A., FIREMAN, D., HARRISON, J., KATZ, A. (productores) y ROMERO, G. (director). (2007). *Diary of the Dead* [Película]. EE.UU.: Artfire Films, Romero-Grunwald Productions

ROWE, T. (productor). (2005). *Masters of Horror* [Serie de televisión]. EE.UU.: Showtime

RUBINSTEIN, R., ABRAHAM, M., NEWMAN, E. (productores) y SNYDER, Z. (director). (2004). *Dawn of the Dead* [Película]. EE.UU.: Strike Entertainment, New Amsterdam Entertainment

SHAFER, M., GLOTZER, LIZ. (productores) y LAWRENCE, M. (director). (2007). *Music & Lyrics* [Película]. EE.UU.: Castle Rock Entertainment, Village Roadshow Pictures, Reserve Room

SMAIL, S. (productor). (2016). *Mr. Robot* [Serie de televisión]. EE.UU.: USA Network

STOFF, E., LASSALLY, T., SILVER, J., JACOBS, G., HOFFS J. (productores) y LIMAN, D. (director). (2014) *End of Tomorrow* [Película]. EE.UU.: Village Roadshow Pictures, RatPac-Dune Entertainment, 3 Arts Entertainment, Viz Productions

STUBER, S., MACFARLANE, S., JACOBS, J., CLARK, J., (productores) y MACFARLANE, S. (director). (2012). *Ted* [Película]. EE.UU.: Media Rights Capital, Fuzzy Door Productions, Bluegrass Films, Smart Entertainment

VICENTE GÓMEZ, A. (productor) y DE LA IGLESIA, A. (director). (1999). *Muertos de risa* [Película]. España: Lolafilms

VIVAS, J. (productor) y ALVARADO, S. (director). (2013). *Capa caída* [Película]. España: Magno Entertainment

2. ANTROPOLOGÍAS DEL ARTE EN EL LIMEN DE LA INTERDISCIPLINARIEDAD: EL CASO DE LA ARQUITECTURA Y CINE

José Manuel Hernández Garre⁶
Baldomero de Maya Sánchez⁷

1. INTRODUCCIÓN

En tiempos de superespecialización, o como diría Ortega y Gasset, en plena barbarie del especialismo, todavía parecen existir pequeñas áreas del conocimiento que se prestan a la acción interdisciplinar. Se trata de grietas entre los compartimientos estancos que desde el siglo XIX se vienen conformando en el devenir de una ciencia que parece abocada al desmantelamiento de la inteligencia (Gusdorf, 1983), por lo menos en lo que atañe a su vertiente integradora y global. ¿El objetivo? ir más allá de la acumulación cuantitativa de informaciones inconexas, que cada disciplina puede aportar, para situarse en el limen de la colaboración entre ciencias. Desde este prisma, pluridisciplinariedad, interdisciplinariedad o transdisciplinariedad, no son más que tres formas de propiciar puntos de contacto en una ciencia obsesionada por la defensa fatua de sus puntos de vista, cuando no simplemente de sus propios intereses. Tres grados de hibridación científica que cubren el vasto abanico que va desde lo tangencial hasta lo sustancial. Multidisciplinariedad implica en este gradamen el abordaje de un objeto de estudio desde la mirada de diferentes ciencias, pero sin una mezcolanza metodología, y mucho menos epistemológica. Se trata de una construcción global desde la aportación individual, sin embargo la interdisciplinariedad se sitúa en coordenadas más elevadas de combinación, en el sentido de que implica nexos de unión

⁶ Universidad de Murcia (España).

⁷ Universidad de Murcia (España).

real entre las disciplinas en las que cada una aporta sus conceptos, problemas y métodos de investigación. Se trataría de una especie de reafirmación de la reagrupación de los saberes, cuyo objetivo último es establecer interconexiones entre estos. Por su parte la transdisciplinariedad va más allá, para situarse en el campo de lo que simultáneamente le es inherente a las ciencias, moviéndose así en el terreno que está en las disciplinas, entre las disciplinas, e incluso más allá de ellas. En síntesis, la transdisciplinariedad pretende superar la fragmentación del saber desde una posición que vaya más lejos de la realidad interactuante para adoptar una mirada verdaderamente holística. Pretende por tanto situarse más allá del enriquecimiento entre ciencias con diferentes saberes (multidisciplinariedad), o del intercambio epistemológico de métodos científicos de los saberes (interdisciplinariedad) (Nicolescu, 1998).

Estamos ante una reconquista de la globalidad, ante una integración, o más bien una transformación, donde todas las perspectivas interesadas se dan la mano en un intento de definir y tratar problemas complejos (Newell, 1983). Se podría hablar de un nuevo paradigma que no rechaza las aportaciones clásicas de Galileo, Bacon, Descartes o Newton, sino que integra éstas en un marco sistémico mayor (Beyman, 1978). Se parte, así, de la concepción de la realidad como un todo polisistémico donde todas las disciplinas se integran para poder captar las cualidades emergentes del todo. En palabras de Comenio (1970), estamos ante una especie de *pansophia* del conocimiento, una variedad de sabiduría universal que persigue el saber de todas las cosas según su propia expresión ontológica, sin desmembrarla al son de intereses disciplinares particulares. Enfoque que no se opone tangencialmente a la investigación disciplinaria, sino que la complementa al salir del análisis de un solo nivel de la realidad para situarse en el estudio de las dinámicas que se engendran por la acción paralela de varios niveles. Como apunta Nicolescu (1998) disciplinariedad, pluridisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad son simplemente las cuatro flechas de un mismo arco: el del conocimiento.

Estamos ante un enfoque pluripotencial, encabezado por autores como Piaget, Bourdieu, Braudel, Gusdorf, Apostel, Benoist, Morin, Piatelli-Palmarini, Krishna o el propio Nicolescu, que entiende que la transgresión de las fronteras disciplinares se convierte en ocasiones en un prerequisito para el avance científico. En este sentido, cada disciplina emplea las

codificaciones necesarias para el trabajo investigador de otras ciencias, recombinaciones constructivas que ayudan a la reestructuración holística de los dominios del saber (Piaget, 1976). Ello facilita mucho la labor hermenéutica de los fenómenos, al desligarse de los paradigmas anclados en la propia mirada (Lara, 2011), de las vocaciones estancas obsesionadas por definirse a sí mismas (Geertz, 1997). Se desarrolla, así, un dialogo crítico entre las metafísicas científicas disciplinares, en cuyo umbral surgen metamorfosis híbridas que trascienden la misma ciencia (Benoist, 1983). La finalidad, soslayar el peligro apuntado por Foucault (1997) al afirmar que las ciencias humanas se incomodan unas a otras asentadas en el triángulo de nuestra “episteme” contemporánea. Pugna absurda si se suscribe lo apuntado por Piaget (1976) al afirmar que la delimitación de dominios es más cuestión de abstracción que de jerarquía, por lo que no tiene ningún sentido disecar el cadáver de la ciencia social a “golpes de experimentalismo psicológico, pansexualismo adornado de lingüística, factores sociológicos dominantes o análisis históricos o económicos” (Durand, 1999:12) aislados. Máxime cuando nos movemos en un terreno en el que gran cantidad de variables guardan interrelaciones estrechas (Blalock, 2001), por lo que no procede un estudio desde abordajes aislados. Cabría más bien lo apuntado por Braudel (1968) al apostar por una especie de “casa de las ciencias humanas” que vaya en contra de toda atomización totalitaria, o el modelo interdisciplinario de Luhmann (2007) en busca de una sintonía reciproca que armonice la multiplicidad de decisiones teóricas diferentes. Se irían construyendo así en las fronteras disciplinares cristalizaciones híbridas, conjuntos teóricos nuevos, recombinaciones en los estatutos teóricos y metodológicos de los patrimonios científicos (Lara, 2011).

Es precisamente ahí, en el marco del mestizaje disciplinar, donde se ubica la antropología del arte, convertida en un verdadero proyecto transdisciplinario a medio camino entre el arte y lo «etno». El objetivo sería el análisis cultural y simbólico de la producción artística en todas sus formas, lo importante no es por tanto entrar en el estudio del valor intrínseco de la misma, tarea más vinculada a la crítica del arte, sino más bien en la significación que ésta puede tener en su cultura de origen. Se trataría de entrar de lleno en el proceso antropológico de creación artística, en la experiencia estética ligada a la recepción e interpretación humana de

Antropologías del arte en el limen de la interdisciplinariedad: el caso de la arquitectura y cine.

las obras de arte (Sanmartín, 2005). En este campo de la exégesis artística se sitúan dos casos frontera a medio camino entre la técnica, el arte y la propia antropología, es el caso del análisis «etno» de la arquitectura y el cine. Estamos ante dos expresiones específicas de antropología del arte situadas también en el limen de la interdisciplinariedad, ante dos materias que se prestan a la indagación colaborativa entre perspectivas, al situarse en el campo de los intersticios, en el terreno de los vasos colaterales que amplían la extensión y certidumbre de las indagaciones artísticas.

2. LA ARQUITECTURA COMO EXPRESIÓN ETNO-ARTÍSTICA

La arquitectura, como objeto de estudio, se centra en el arte de proyectar, diseñar y modificar el hábitat natural a través de la construcción de edificios y espacios arquitectónicos. Más allá de sus aspectos técnicos lo que aquí interesa es su vertiente artística y antropológica, su capacidad de reflejar materialmente expresiones culturales, e incluso iré más allá, su posibilidad de plasmar ideologías y formas de ver y vivir la realidad social. En este sentido la arquitectura es una expresión del hombre, y como tal una materia afín al estudio antropológico, aunque en su vertiente aplicada se entienda más como la capacidad técnica de proyectar construcciones. Se enmarca, pues, en el ámbito de análisis de las interacciones entre la cultura material y el ser humano. Estudio impulsado por antropólogos como Pitt-Rivers o Marcel Mauss que entienden las proyecciones materiales como pruebas de los hechos sociales, como formas solidificadas de la cultura que plasman las cosmovisiones y ritos humanos (Mauss, 1970).

Estamos ante posicionamientos ontológicos presentes ya en los postulados Spinozianos, que sitúan las realidades inertes en el centro de los flujos humanos, cuyo valor simbólico experimenta continuos cambios en función de los valores sociales hegemónicos (London, 2006). En este sentido, las teorías explicativas, que intentan dar cabida a las interacción cultura material-individuo, abarcan todo un abanico gnoseológico que va desde los posicionamientos Goffmanianos, que la sitúan como un simple escenario donde se dirime la sociabilidad, pasando por las explicaciones funcionalistas, que hacen hincapié en su vertiente como medio para alcanzar un fin, hasta las posturas hermenéuticas postprocesualistas, que,

en línea con lo apuntado por Bourdieu, entienden que la materia es una expresión de la ideología dominante.

La arquitectura, como expresión patognomónica de la cultura material, actúa, pues, como espejo de los determinismos propuestos por la teoría social, pero, como apunta Latour (2005), va más allá, cambiando a medida que los investigadores y la sociedad la reifican, sufriendo metamorfosis al igual que las personas que la producen, consumen y habitan (Zarankin, 1999). En esta línea argumental las conexiones entre los espacios arquitectónicos y las personas no se pueden entender como realidades que se precedan ni temporal ni ontológicamente (Haber, 2011), sino más bien como elementos que interaccionan a través de complejas redes de relación a lo largo de un mismo proceso constructivo de lo social en un mundo en continuo devenir (Deleuze, 1993). La relación entre el hombre y sus constructos arquitectónicos es, pues, co-constitutiva (Rose, 2011), en el sentido de que existen continuas transacciones entre ambos.

El análisis de la distribución arquitectónica es, pues, un terreno abonado a la interdisciplinariedad, en el sentido de que no se agota en el plano técnico del cálculo de la distribución matemática de los espacios, sino que de él subyace todo un universo semántico de significados que media en la conformación de lugares, e incluso como apuntara Marc Augé (1998), de "no lugares". Se trata de un terreno fronterizo, de un límen entre ciencias en el que convergen las aportaciones de diversos enfoques como el de la arquitectura, la arqueología, el arte o la antropología. En este sentido, el análisis técnico de la distribución espacial ha quedado en el terreno de la arquitectura, sin que ello sea óbice para que los arquitectos también se preocupen por el uso cultural y tradicional de los espacios, su estudio como expresión artística en el marco del arte, mientras que el estudio de los flujos, interrelaciones y representaciones que las personas hacen de los mismos en el de antropología social (Haber, 2011), o incluso en el de la arqueología, si se trata de examinar edificaciones pretéritas.

Es un terreno abonado para la interpretación polisemántica, en el que lo «etno» cobra diferente orientación según la disciplina desde la que se aborde. En el caso de tratarse de la etno-arquitectura la orientación epistemológica se centra en el análisis de las construcciones vernáculas, es

decir, de aquellas edificaciones características de un lugar que han sido proyectadas por los habitantes de una región, que han surgido de la gente y la cultura sin que intervengan arquitectos. Se trata de examinar las formas culturales de construcción, las edificaciones tradicionales desde la máxima que éstas son expresiones sociales de cohabitación. En el caso de la etno- arqueología el objetivo ha sido encontrar leyes generales que relacionan el comportamiento humano con la cultura material preterita de las construcciones, intentando descifrar los correlatos materiales de los aspectos sociales, ideológicos y cognitivos de fondo (Castañeda, 2008; Hamilakis, 2011; Meskell, 2012). Estamos ante una subdisciplina que ha tendido a orientarse, fundamentalmente desde poscionamientos arqueológicos procesuales (Bindford, 1967, 1978; Yellen, 1977; Gould, 1978), hacia la búsqueda de analogías en las comunidades contemporáneas, principalmente preindustriales, que apoyen la interpretación del registro arcaico. Se trataría, en definitiva, de una forma de discernir los hallazgos del pasado a través del análisis de los restos arqueológicos de las edificaciones, para su posterior analógica y reconstrucción antropológica. En cuanto al análisis de la edificación como fuente de expresión artística corresponde al campo de las bellas artes, en este campo el objetivo es valorar el valor intrínseco de la obra arquitectónica, no en cuanto a su calidad técnica o funcionalidad, sino como manifestación libre del espíritu humano. Por último, si la indagación parte de la mirada de la antropología arquitectónica, nos situamos en el plano de la indagación etnográfica de los modos en que los espacios contemporáneos, también los proyectados por los propios arquitectos, interaccionan con los individuos que los habitan, influyéndose mutuamente en un proceso de cocreación de la realidad socialmente compartida. Se trata de una auténtica antropología de la vivienda donde se analiza el doble flujo continuo que se establece entre las cosmovisiones sociales que propician la creación de determinadas construcciones, y la forma en que éstas influyen, a su vez, en la creación de nuevas formas de entender lo social.

El estudio de la distribución material de los espacios se convierte, así, en el nudo gordiano del que beben distintas disciplinas desde su vertiente más «etno», ya sea como una forma de análisis de las construcciones tradicionales (etno-arquitectura), como una forma de indagación de los restos de edificaciones del pasado (etno-arqueología), como una expresión artística de

la cultura humana (etno-arte), o como el estudio de la forma en que edificaciones y cosmovisiones sociales se retroalimentan mutuamente (antropología arquitectónica).

3. EL CINE COMO MATERIA DE ESTUDIO DE LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE

El cine o cinematografía se centra en el arte y la técnica de proyectar fotogramas, es decir imágenes en movimiento, con el objetivo de crear films. Lógicamente lo que aquí nos ocupa no es solo su análisis desde su vertiente técnica, es decir como un proceso de realización audiovisual centrado en la creación y montaje de imágenes visuales, sino sobre todo su vertiente como expresión artística y antropológica. En este sentido el film es una creación del hombre, y como tal se presta muy bien a la exploración antropológica tanto por ser un producto artístico de éste, como por reflejar las convecciones sociales en las que habita. Estamos ante un objeto de estudio que se mueve también en el límen de la interdisciplinariedad, por lo que puede ser abordado desde su vertiente técnica (filmografía), artística (cine) o antropológica (antropología filmica).

El film nace como una nueva posibilidad de la técnica en 1895, cuando los hermanos Lumière proyectaran públicamente diferentes secuencias de imágenes. El invento se difundió rápidamente por Europa y América del Norte, donde Edison ya había grabado numerosas escenas que se podían observar a través de un kinetoscopio. Su origen está ligado, pues, a la creación del film de demostración, un producto caracterizado por la ausencia de actores, los decorados naturales, la brevedad de las grabaciones, la ausencia de montaje y la posición fija de la cámara. La filmografía, desde su vertiente técnica, produciría grandes avances a lo largo del siglo XX, avances como la inauguración de la era sonora en 1927, con la película el *Cantor de Jazz* de Alan Crosland, la llegada del tecnicolor en 1935, con la película de Ruben Mamoulian titulada *La feria de la vanidad*, y más recientemente, la llegada del cine digital en el año 2000.

Sin embargo, el nacimiento del producto filmico como arte, es decir el desarrollo de su vertiente narrativa y artística, vendría de la mano de Alice

Guy. Ésta sentaría las bases de la filmación de ficción con su obra *La Fée aux Choux*, (1896), sembrando la semilla de lo que después sería considerado como el séptimo arte. Se producía, así, el paso del film-demostración, como simple posibilidad de la técnica, al cine como un producto artístico. A partir de ese momento el cine irrumpió como un arte visual centrado en el relato estético de lo humano, como un nuevo canal artístico para la libertad creativa, como un recurso narratológico centrado en temas existenciales como el amor, la vida, la muerte, el deseo, la ambición, la traición o el odio que recorren todo el arcoíris de lo que nos hace humanos.

Tras el éxito de Guy, Georges Méliès desarrolló nuevas técnicas cinematográficas, aplicando la técnica teatral ante la cámara en trabajos como *Fausto, Barba Azul* (1901), y sobre todo en *Viaje a la luna* (1902) y *Viaje a través de lo imposible* (1904), donde crea los primeros efectos especiales trazando el primordio de la ciencia ficción. Por su parte D.W. Griffith añadiría nuevos recursos estéticos en películas como *El nacimiento de una nación* (1915) o *Intolerancia* (1916), línea continuada también en el viejo continente con películas como *La huelga* (1925) y *El acorazado Potemkin* (1925), de Sergéi Eisenstein, *Napoleón* (1927), de Abel Gance, y *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl Theodor Dreyer (Guben, 2014). El terreno del film como un recurso artístico ya estaba plenamente abonado, y de su mano surgirían diferentes escuelas artísticas de cinematografía.

El primer movimiento estético del cine lo encontramos en el llamado *Cinéma Pur*, encabezado por cineastas dadaístas como Henri Chomette, Man Ray o René Clair con cortos como *Jeux des reflets et de la vitesse* (1925) y *Cinq minutes de cinema pur* (1926). La corriente se centró en proyectar elementos puros del arte cinematográfico -forma, movimiento, composición visual y ritmo- utilizando secuencias reales a modo de collage. Paralelamente vendría el cine subrealista de la mano de Luis Buñuel o Salvador Dalí con filmes como *Un chien andalou* (1929) y *La edad de oro* (1930). El film subrealista, influido por la teorías psicoanalíticas freudianas, trataría de reflejar el funcionamiento del subconsciente desde una vertiente estética de construcción romántica, en oposición a la destrucción nihilista propia del *Cinéma Pur* dadaísta. En esta misma época también surge el cine expresionista alemán como una forma de dar prelación a la experiencia emocional interna sobre la descripción objetiva de la realidad. El punto de inicio de esta corriente lo podemos fijar en 1920

con la proyección de *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene, film caracterizado por su anormalidad escenográfica con reminiscencias cubistas que son utilizadas con una función meramente dramática. El cine expresionista, centrado en el repliegue interior de la persona, no es más que un reflejo del estado psicológico de la Alemania de la postguerra, psíquis en la que predomina el carácter enigmático, macabro, siniestro, e incluso morbido del estado mental colectivo. En esta línea profundizarían grandes directores expresionistas como Friedrich Wilhelm Murnau, con películas como *Noferatu* (1922) o *El último* (1924), Fritz Lang, con filmes como *Los Nibelungos* (1924) o *Metropolis* (1926), o Georg Wilhelm Pabst, con realizaciones como *Bajo la máscara del placer* (1925) o *La caja de Pandora* (1929). En ese mismo momento, al otro lado del Atlántico, se realizan películas de aventuras como *La marca del Zorro* (1920), *Los tres mosqueteros* (1921), *Robín de los bosques* (1922) o *El ladrón de Bagdad* (1924) de Douglas Fairbanks, grandes dramas románticos como *El caíd* (1921) o *Sangre y arena* (1922) con Rodolfo Valentino, y, sobre todo, comienza la escuela cómica americana centrada el humor *slapsticks* (payasada o golpe y porrazo). Se trata de un enfoque de comedia que recurre a bromas exageradas de humor físico para definir una producción dramática con un argumento sencillo. Uno de sus pioneros fue Mack Sennet con películas como *Making a living* (1914) o *Mabel y el auto infernal* (1914), a él le seguirían otros exponentes del movimiento como Charlie Chaplin con películas como *La quimera del oro* (1925), *Luces de la ciudad* (1931) o *Tiempos modernos* (1936), y Buster Keaton con filmes como *El navegante* (1924) o *El maquinista de la General* (1926).

Tras la II Guerra Mundial nacerían el neorrealismo italiano, corriente centrada en la descripción de la cruda realidad de la postguerra. El movimiento parte de una total sinceridad expresiva que busca reflejar la historia colectiva, desde el compromiso con los sufrimientos que afectan a las comunidades corrientes. Se trata de narrar hechos mínimos, pero desde su dimensión más real, sin mostrar como verdaderas las cosas imaginadas, sino haciéndolas significativas desde su propia realidad. El film que inauguró esta corriente fue *Obsesión* (1942) de Luchino Visconti, otros grandes exponentes del género son películas como *Roma, Ciudad Abierta* (1945) y *Alemania, año cero* (1947), de Roberto Rosselline, *El ladrón de bicicletas* (1948) y *El limpiabotas* (1946), de Vittorio de Sica, y *Los vagos* (1953), *La calle* (1954) y *Las noches de Cabiria* (1957) de Federico Fellini. Ya en los

años sesenta nacería uno de los últimos grandes movimientos artísticos del cine, la bautizada como “nouvelle vague” o “nueva ola francesa”. Aunque no se trata de una escuela del cine propiamente dicha, debido a la heterogeneidad y multiplicidad de formas de los filmes que la integran, el movimiento tiene en común el acercamiento personal e informal a las temáticas, con una cámara siempre en movimiento, incluso a menudo sostenida por la mano, además de la preferencia por filmar en las calles, especialmente a través de las ventanas de los coches. El movimiento se inicia con la película *El Bello Sergio* (1958) de Claude Chabrol, aunque su pistoletazo real se produce en 1959 con dos obras, *Los 400 golpes* de Francois Truffault, ganador con esta obra del premio al mejor director en el festival de Cannes de ese año, y *Hiroshima mi amor* de Alain Resnais, ganadora en ese mismo certamen del premio internacional de la crítica. Otras obras destacadas son *Un condenado a muerte se escapa* (1956) de Robert Bresson, *Sin aliento* (1960) y *Vivir su vida* (1962) de Jean-Luc Goddard, y *París nos pertenece* (1961) de Jacques Rivette. Caben destacar, también, otras corrientes cinematográficas como el nuevo cine alemán surgido a finales de los sesenta o el nuevo cine mexicano de los noventa. Por último, merece una mención especial el director sueco Ingmar Bergman, director clave de la segunda mitad del siglo XX cuyo cine transcendente recorre algunos de los temas existenciales más importantes del ser humano: la muerte, la existencia de dios, la vengaza, el remordimiento, la moral, el desamor (Moreno, 2000).

Pero más allá del film como producto artístico, el cine también puede ser estudiado desde la mirada antropológica, ya que como elemento centrado en la imagen se encuentra en el campo de la antropología visual, entendida ésta como un instrumento de investigación para la exploración de lo humano. La utilidad del análisis antropológico del film radica en que las representaciones visuales son también formas de expresar etnoconcepciones culturales y constructos sociales simbólicos (Grau, 2005). Pero el film como instrumento antropológico responde a una doble categoría, en el sentido de que genera dos tipos de productos: los clásicos o disciplinarios, ámbito al que pertenece el clásico documental etnográfico, y los de ficción o no disciplinarios, donde se enmarcan productos como el cine (Hernandez, De Maya y Gomariz, 2018). Y es que el cine es uno de los medios de comunicación visual de mayor influencia en la circulación de

valores y creencias en el mundo contemporáneo (Gallardo, 2008), convirtiéndose, en determinadas situaciones y para determinados objetos de estudio, en un excelente medio de investigación social. En este sentido, lo que interesa es ir más allá de las coordenadas típicas del documental etnográfico, o de los sistemas habituales de interpretación semántica, para situarse en una visión global de la experiencia humana (Banks, 1998). Mirado desde esta atalaya, el hecho de que el cine sea un producto de ficción deja de tener una capital transcendencia, ya que ficción y no ficción comparten ciertas grafías sin comprometer su identidad, y si bien el documental etnográfico genera interpretaciones de la conducta humana observable, el cine también está impregnado de convecciones narrativas que van más allá de la imaginación, instalándose de lleno en la comprensión de lo humano (Ruby, 2000). Lo que realmente nos importa del cine, como instrumento de indagación antropológica, no es, pues, su reflejo como elemento fiel y directo de la realidad, sino más bien su poder refractario de la misma, en el sentido de que detrás siempre hay una representación intencional de ciertos modelos o patrones culturales observables (Grau, 2005). De esta manera, el cine es una buena herramienta que saca a la antropología visual del reduccionismo documental en el que a veces se ha instalado (Harper, 1998), abriendo la exploración de lo humano hacia una exegénesis disciplinar del film de ficción que desafía las bases logocéntricas de la teorización antropológica, para dar cabida a otros intentos de representar la cultura filmográfica (Ruby, 2000). Reducir el cine a lo acientífico sería olvidar su verdadero carácter etimológico de la realidad social (Paget, 1998), no caer en la cuenta de su doble valor como espejo de la cultura, pero a la vez como elemento constructor de la realidad (Buxó, 1999). Estamos, pues, ante otra de esas materias que se prestan a la colaboración interdisciplinar, colaboración en la que la antropología tienen mucho que aportar al elevar al cine más allá de las posibilidades dadas por la técnica o el arte, para situarlo como un verdadero medio de indagación de lo humano, como un lenguaje universal cuyo poder refractario capta en gran medida las convecciones de lo social.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En el campo de la producción artística se encuentran dos antropologías en el límen de la interdisciplinariedad, dos formas de arte que se prestan al

Antropologías del arte en el limen de la interdisciplinariedad: el caso de la arquitectura y cine.

estudio polisémico, la arquitectura y el cine. Ambas forman parte de ese campo indiviso que se haya en las postprimerías de varias ciencias, y cuya comprensión global implica la aportación de diferentes enfoques. Se trata de dos formas artísticas que se prestan al análisis antropológico, al proyectar ciertas representaciones culturales y funcionar como estructuras semánticas que intervienen en la construcción de las construcciones sociales compartidas.

En este sentido, el análisis etno de los espacios arquitectónicos puede ser abordado desde diferentes orientaciones, desde el punto de vista de la etno-arquitectura, como una forma de estudio de las construcciones vernáculas tradicionales, desde la mirada de la etno-arqueología, como el estudio de los restos arqueológicos de las edificaciones pretéritas, desde el enfoque del arte, si fijamos la atención en su valor intrínseco y estético, o desde la antropología arquitectónica, si lo que importa es el estudio de las edificaciones como formas de cocreación de las realidades socialmente compartidas. Se trata de diferentes aportaciones que ayudan al análisis etno de las proyecciones materiales creadas por el hombre, desentrañando las unidades de significado escondidas tras las mismas.

De otra parte, está el abordaje del cine como materia de estudio antropológico. Se trata también de una materia multidisciplinar donde las aportaciones se pueden centrar en los aspectos técnicos de la producción de imágenes, es el caso de la filmografía, en la vertiente narrativa y artística del film, si miramos el cine como producto artístico, o en su carácter como instrumento para la exploración de lo humano, cuando el análisis se realiza dese la antropología filmica de ficción o no disciplinar. En este último supuesto el cine se presta al análisis antropológico en su doble vertiente, como una forma de proyección refractaria de las realidades humanas, y como un modo de crear nuevas cosmovisiones y formas de pensar lo social.

En definitiva, estamos ante dos formas de expresión artística, la arquitectura y el cine, que se prestan muy bien al análisis antropológico, al tratarse de dos elementos de expresión de lo social que emanen de lo más íntimo del ser, su subconsciente colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M. (1998). *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BANKS, Marcus (1998). "Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation". En: Jon Prosser (ed.), *Image-Based research*. London: Falmer Press, 9-23. <https://doi.org/10.4324/9780203980330>
- BENOIST, J. (1983). "La interdisciplinariedad en las ciencias sociales". En: L. Apostel, J.M. Benoist, T.B. Bottomore, M. Dufrenne, W.J. Mommsen, E. Morín, M. Piatelli- Palmarini, S.N. Smirnov, J.Ui. *Interdisciplinariedad y Ciencias Humanas*. Madrid: Tecnos- Unesco.
- BEYNAM L. (1978). The emergent paradigm in science, *ReVision Journal*, 1(2).
- BINFORD, L.R. (1967). Smudge Pits and Hide Smoking: The Use of Analogy in Archaeological Reasonin. *American Antiquity*, 32(1).
- BINFORD, L.R. (1978). *Nunamiat Ethnoarchaeology*. New York: Academic Press.
- BLALOCK, H. (2001). *Introducción a la investigación social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BRAUDEL, F. (1968). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza.
- BUXÓ, M.J. (1999). "...Que mil palabras". En M.J. Buxó y J.M. de Miguel (eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto a, 1-22.
- CASTAÑEDA, Q.E. (2008). "The "Ethnographic Turn" in Archaeology. Research Positioning and Reflexivity in Ethnographic Archaeologies". En Q. Castañeda y C.N. Matthews (eds.), *Ethnographic Archaeologies. Reflections on Stakeholders and Archaeological Practices*. Maryland: AltaMira Press, 25-61.
- COMENIO, J.A. (1970). *Allgemeine Beratung über die Verbesserung der menschlichen Dinge*. (Introducción, selección y traducción por F. Hofmann). Berlin: Volk und Volkseigener Verlag.

Antropologías del arte en el limen de la interdisciplinariedad: el caso de la arquitectura y cine.

- DELEUZE, G. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DURAND, G. (1999). *Ciencia del hombre y tradición*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- GALLARDO, F. (2008). Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 40: 317-325.
- GEERTZ, C. (1997). *Tras los hechos*. Barcelona: Paidós.
- Gould, R.A. (1978). *Explorations in ethnoarchaeology*. Albuquerque: University of Mexico Press.
- GRAU, J. (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, 21(3). <http://hdl.handle.net/10481/7177>.
- GUBERN, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- GUSDORF G. (1983). "Pasado, presente y futuro de la investigación interdisciplinaria2. En: Bottomore T (coord.) *Interdisciplinariedad y Ciencias Humanas*. Madrid: Tecnos/UNESCO, 32-52.
- HABER, A. (2011). *La Casa, las Cosas y los Dioses. Arquitectura Doméstica, Paisaje Campesino y Teoría Local*. Córdoba: Editorial Brujas.
- HAMILAKIS, Y. (2011). Archaeological ethnography: A multitemporal meeting ground for archaeology and anthropology. *Annual Review of Anthropology* 40: 399-414.
- HARPER, S. (1998). An Argument for Visual Anthropology. En: Jon Prosser (ed.), *Image-based research*. London: Falmer Press, 24-41. <https://doi.org/10.4324/9780203980330>
- HERNÁNDEZ, J.M; DE MAYA, B y GOMARIZ, M.J. (2018). Por una antropología visual de la muerte no disciplinar. Perspectivas bergmanianas en "El Séptimo sello". *Revista de Antropología Experimental*, 18:19-42.
- LARA, H. (2011). Interdisciplinariedad y ciencias humanas. *Esfera*, 1(1):105-110.

- LATOUR, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LORDON, F. (2006). *L'Intérêt Souverain: Essai d'Anthropologie Économique Spinoziste*. Paris: Découverte.
- LUHMANN, N. (2007). *La sociedad de la sociedad*. Mexico: Editorial Herder
- NEWELL W., H. (1983). The Case for Interdisciplinary Studies: Response to Professor Benson's Five Arguments. *Issues in Integrative Studies*, 2: 1-19.
- NICOLESCU B. (1998). *La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto*. Paris: Ediciones Du Rocher.
- MAUSS, M. (1970). *The gift: forms and functions of exchange in archaic societies*. London: Cohen & West LTD.
- MESKELL, L. (2012). *The Nature of Heritage: The New South Africa*. Malden: Wiley-Blackwell.
- MORENO, J. (2000). *El séptimo arte. Un acercamiento a la cinematografía*. Guadalajara, Jalisco, México.
- PAGET, D. (1998). *No other way to tell it. Dramadoc / Docudrama on television*. Manchester: Manchester University Press. https://doi.org/10.1007/978-1-349-92625-1_8
- PIAGET, J. (1976). "Problemas Generales de la Investigación Interdisciplinaria y mecanismos comunes". En: J. Piaget, W.J.M. Mackenzie, P. Lazarsfeld et al., *Tendencias de la investigación en las ciencias sociales*. Madrid: Alianza, 199-282.
- ROSE, M. (2011). Secular materialism: a critique of earthly theory. *Journal of Material Culture*, 16: 107-129.
- RUBY, J. (2000). *Picturing Culture: explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- SANMARTÍN R. (2005). *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de Antropología del arte*. Editorial Trotta. Madrid.
- YELLEN, J.E. (1977). *Archaeological approaches to present: models for reconstructing the past*. New York: Academic Press.

Antropologías del arte en el limen de la interdisciplinariedad: el caso de la arquitectura y cine.

ZARANKIN, Á. (1999). Casa tomada, sistema, poder y vivienda doméstica. En: A. ZARANKIN y F. ACUTO (Eds.), *Sed Non Satiata, Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, Buenos Aires: Del Tridente, 239-272.

3. CORPOREIDADES FUTURAS EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN. UNA VISIÓN ANTROPOLÓGICA⁸

Javier Eloy Martínez Guirao⁹
Carlos M. Ramos Lahiguera¹⁰

1. INTRODUCCIÓN

Podemos afirmar que el cine de ciencia ficción proyecta visiones futuras sobre valores culturales del presente, futuros imaginados que varían según la sociedad y la época histórica, de modo que los denominados “paleofuturos” implican trasladar un tiempo presente a otro que está por llegar.

Los productos fílmicos serían reflejos, o más bien como diría Grau Rebollo (2005, 2010) refracciones de las sociedades que tratarían de reflejarse en ellos. Si partimos del cine de ciencia ficción hegemónico occidental que aborda tiempos futuros, que se desarrolla en los países europeos y americanos, y que se ve representado especialmente en la industria de Hollywood, vemos cómo las temáticas se agrupan por épocas, y muchas de sus producciones se han basado en libros de autores anteriores en el tiempo. Los viajes espaciales casi inauguraron la producción cinematográfica con *Viaje a Luna* de Meliès (1902), y adquirieron especial auge desde la década de 1950 teniendo como precedente la literatura de Julio Verne (*De la Tierra a la Luna* (1865)); los viajes en el tiempo adquirieron especial relevancia a partir de *El tiempo en sus manos* (1960), basada en el libro de H.G. Wells *La máquina del tiempo* (1895); el desarrollo de las máquinas tuvo especial auge desde las décadas de 1970 y 1980; y las ciudades futuristas y sociedades distópicas van desde *Metrópolis* (1926), a *La fuga de Logan* (1976), o sagas más

⁸ Para evitar *spoilers* se recomienda visionar la filmografía que aparece al final del capítulo.

⁹ Universidad de Murcia (España).

¹⁰ Universidad Miguel Hernández de Elche (España).

recientes como *Los juegos de hambre* (2012-2015) o *Divergente* (2014-2016), intercalándose entre otras muchas obras.

Pero entre las temáticas que han ido aflorando nos interesan especialmente en este capítulo las diferentes proyecciones del cuerpo humano, distintos *embodiments* (Csordas, 1990) que se manifiestan en sociedades futuras y que incorporan los principales deseos, anhelos, aspiraciones, debates, preocupaciones y temores de la época y cultura.

En este texto a través de un breve recorrido por la filmografía hegemónica de ciencia ficción, cine y series con gran éxito, vamos a aproximarnos a diferentes corporeidades que se manifiestan en ella.

2. CORPOREIDADES “FUTURAS”

En las sociedades occidentales el cuerpo se percibe con una de las principales debilidades del ser humano, como señala Le Breton (2010) “nuestras sociedades conocen un fuerte imaginario de denigración/crítica del cuerpo. El cuerpo es percibido como insuficiente, imperfecto, más bien despreciable o supernumerario, fósil de una humanidad destinada a una desaparición próxima”.

Según este mismo autor (Le Breton, 1994: 197) esta visión es compartida y promovida por la tecnociencia, para la cual “la especie humana parece teñirse de una corporeidad que recuerda demasiado a la humildad de su condición. (...) La representación tecnocientífica se encamina por la vía de la desconfianza; ella instruye el proceso al cuerpo por medio de la constatación de la precariedad de la carne, de su falta de resistencia, de su imperfección en la aprehensión sensorial del mundo, del envejecimiento progresivo de las funciones y de los órganos, la falta de fiabilidad de sus capacidades y la muerte suspendida”.

Bajo esta perspectiva y entendiendo el cuerpo como símbolo de la sociedad y de la cultura (Douglas, 1978), Emily Martin (1990) hablaba metafóricamente del “fin del cuerpo”, poniéndolo en relación con el cambio

en los modos económicos de producción, refiriéndose más bien a un cambio de tipo de cuerpo o de corporeidad.

Al respecto, reflexiona Velasco (2010: 24) que:

“En las sociedades actuales se vislumbra ya llegar al “fin del cuerpo” en fecha próxima y ahora parece que no sólo se ha dejado atrás el determinismo al que estaba sometido, sino que la sociedad o incluso los individuos autónomos han adquirido la gestión de él, lo que parece haber generado una percepción anticipada ficticiamente pero que ya puede haberse materializado: la de que el cuerpo mismo ha perdido su imposición determinista, y ha perdido, entonces, realidad. La reafirmación de esa gestión del cuerpo es dada por un mejor dominio y conocimiento de las técnicas e igualmente por un enorme progreso (así visto) en las tecnologías, en principio animado por la eficacia conseguida por cada uno de los sustitutos fabricados. Órganos y miembros sustituidos no sólo forman entidades híbridas, sino que anticipan la sustitución del todo. El “fin del cuerpo” es antes que nada el triunfo de sustitutos más o menos completos, pero que al fin y al cabo serán, serían, “otros” cuerpos”.

Pero ¿cuáles serán o serían esos “otros cuerpos” a los que alude Velasco, proyectados en este caso, como cuerpos futuros en el cine de ciencia ficción?

Estos cuerpos van desde la idea de “cuerpos mejorados” a través de la tecnología a la “liberación del cuerpo” en diferentes grados. Aparece el cuerpo entendido como instrumento (Mauss, 1991) que adquiere diferentes y nuevas funciones, o el que deja de serlo porque ya no se concibe como necesario, el cuerpo como objeto (Velasco, 2007) que se puede diseccionar, sustituir, modificar, sin afectar con ello a la persona, y el cuerpo como sujeto (Velasco, 2007), con el cuestionamiento de la persona en sí misma.

En los grados más extremos se produce la denominada “liberación del cuerpo” siguiendo la idea de LeBreton (2002: 139) de que esta se hace efectiva cuando desaparece la preocupación por el mismo. Pero como señalaba Velasco en la cita anterior, realmente lo que da es la sustitución del cuerpo orgánico por otros alternativos, trasladándose la preocupación hacia esos otros cuerpos.

2.1. El cyborg o cuerpo-máquina: el cuerpo “mejorado”

La primera visión que se ha explorado cinematográficamente en numerosas ocasiones podríamos considerarla como la “optimista”. Es la que presenta la tecnología al servicio de la mejora corporal, bien sea para curar enfermedades, mejorar sus prestaciones en cuanto a fuerza o agudeza perceptiva, o hasta incluso alcanzar la inmortalidad.

Junto a los deseos o anhelos humanos, a menudo aparecen los miedos en una exploración de las consecuencias, riesgos y peligros de la modificación corporal con estos fines, que se dan como resultado cuando el ser humano trata de ejercer funciones que culturalmente estaría reservadas a seres superiores o divinos, materializándose a modo de “lección” cuando la propia tecnología se vuelve contra la naturaleza humana.

La serie *Más allá del límite (The Outer Limits)*, en su capítulo 15 titulado *Una nueva raza (The New Breed)*¹¹, que se emitió por primera vez en 1995, un científico inventaba unos “nanobots” que se introducen en el cuerpo humano con la facultad de curar cualquier enfermedad, y que, sin experimentación previa, aplica a un enfermo terminal. El resultado fue más allá de curar la propia enfermedad, puesto que los “nanobots” continuaron “perfeccionando” el cuerpo hasta alejarse de la propia naturaleza humana, en un proceso que recordaba a *La metamorfosis* de Kafka.

Los implantes tecnológicos que se proyectaban en la pantalla en décadas anteriores ya forman parte de las vidas cotidianas de muchos ciudadanos de las sociedades actuales. Más allá de los órganos artificiales (el primer trasplante de corazón artificial, por ejemplo, se hizo 1969), marcapasos (en 1959) u otras prótesis, ya se difunden implantes de microchips en países como EEUU, Alemania o Suecia, y más recientemente también en España¹²,

¹¹ Escrito por Grant Rosenberg y dirigido por Mario Azzopardi

¹² <https://www.lavanguardia.com/vida/20190331/461312602339/pau-adelantado-implante-chip-nfc-biohacking.html>

https://www.abc.es/espaa/canarias/abci-este-chico-21-anos-lidera-colocacion-chips-bajo-piel-humana-espaa-201812052038_noticia.html

que se usan a modo de tarjetas de visita, o para el acceso a diferentes espacios, o como tarjetas de memoria, entre otros¹³.

Al respecto la serie de Netflix, *Black Mirror*, iba más lejos en su capítulo de la primera temporada *The Entire History of You* (2011), en el que se especulaba con la posibilidad de tener un chip de memoria implantado donde la propia vida quedara grabada, pudiendo volver a visualizarse una y otra vez.

2.2. La liberación del cuerpo o el cuerpo escondido

La segunda visión, la “pesimista” en contraposición a la anterior, iría enfocada no a la mejora, sino a la “liberación del cuerpo”. El cuerpo es entendido como un receptáculo en el cual habita el ser humano, que sería una conciencia, un alma que transciende al propio cuerpo. En sus proyecciones se fusionan dicotomías filosófico-religiosas entre cuerpo-alma con la biomédica de cuerpo-funciones cerebrales, siendo esta última, como diría Le Breton (1994: 206) la que podría considerarse como definición moderna de alma. De este modo se da una entidad al ser humano por encima del cuerpo, que se vuelve más o menos prescindible. Algunas veces la persona es liberada de su propio cuerpo, que es sustituido por otro diferente, y otras es reemplazado por una máquina.

El cuerpo “avatar”

Esta concepción del cuerpo, muestra una corporeidad donde la debilidad se ve muy acusada, el cuerpo es necesario para mantener la vida, por lo que se opta por su protección y preservación, dejando expuesto a la realidad de las vidas cotidianas, o a situaciones especiales, un “avatar”, es decir otro cuerpo construido, bien con materia orgánica, bien con otro tipo de materiales inorgánicos a modo de robot o máquina cibernetica. La película *Los sustitutos* (2009)¹⁴ (*Surrogates*), explora esta idea, en la que los humanos

¹³ <https://es.euronews.com/2018/06/06/en-alemania-miles-de-personas-ya-se-han-implantado-microchips>

¹⁴ Del director Jonathan Mostow, guion de Michael Ferris y John Brancato, basada en el cómic de Robert Venditti y Brett Weldele.

han dejado de interactuar a través de sus cuerpos. Mientras ellos permanecen en sus hogares conectados a una máquina, se relacionan a través de otros cuerpos cibernéticos que representan, desde imágenes mejoradas de ellos mismos a cuerpos basados en sus deseos, pero completamente alejados de los suyos reales. Bajo esta perspectiva el avatar puede adoptar cualquier forma, incluso no humana, como sucede en la oscarizada película *Avatar* (2009), donde el protagonista adopta la forma de un ser de otro planeta. El contraste entre su cuerpo que, debido a un accidente permanece en una silla de ruedas, con la enorme movilidad y fuerza del su avatar, amplifica la contraposición entre fuerza y debilidad entre ambos cuerpos.

El cuerpo “sustituido” o la trasmigración

Si en la anterior concepción los dos cuerpos permanecen, siendo el segundo una extensión temporal de la conciencia, que el sujeto se pone o se quita a modo de traje, en esta concepción es la propia conciencia la que se ve trasmigrada a otro cuerpo diferente. Se haya implícita, por un lado, en las dicotomías cuerpo-alma y cuerpo-funciones cerebrales, asemejando el significado de estas últimas a la de conciencia, y por otro en la idea de la reencarnación, en este caso previa a la muerte. Estas historias suelen centrarse en sujetos que están próximos a la muerte e individuos que han fallecido recientemente pero sus cuerpos son “recuperables”. Tal es el caso de la película *Eternal* (2015)¹⁵, en la que un multimillonario que padece una enfermedad no curable, al que apenas quedan unos meses de vida, trata de prolongarla encarnándose en el cuerpo de un soldado que había fallecido en la guerra. Los problemas aquí comienzan con la confusión de esa dicotomía, en la asunción de que el cuerpo es tan sólo un receptáculo, cuando los recuerdos de la conciencia que controlaban anteriormente ese cuerpo comienzan a recuperarse entablándose una pugna entre dos conciencias, entre dos almas, por el dominio del cuerpo, convirtiendo la trasmigración en generadora de una resurrección.

¹⁵ Dirigida por Tarsem Singh, guion de David Pastor y Álex Pastor.

El cuerpo “liberado”, otros cuerpos

En la tercera concepción ya se produce la completa liberación del cuerpo, éste deja de ser necesario para el mantenimiento de la vida, y la conciencia-alma puede trasladarse directamente a la máquina. El caso de *Trascendence* (2014) es uno de los más extremos. Nuevamente buscando alargar su vida, un científico con una enfermedad terminal dispone el traslado de su conciencia a un “superordenador”. Las ventajas del cuerpo humano desaparecen, pero también las limitaciones, como conciencia máquina no puede desplazarse en el espacio físico, pero sí en el ciberespacio, accediendo a cualquier rincón del planeta a través de Internet. El argumento avanza y el propio protagonista incorporado en el ordenador logra construir un cuerpo físico con el aspecto que tenía previamente para poder transmutar su conciencia desde aquél. Los problemas comienzan cuando se plantea la duda de si se trata realmente de la persona dentro de un ordenador o de un ordenador emulando que es la persona.

La realidad virtual y el cuerpo energético

Con la posibilidad de vivir a través de la tecnología una realidad alternativa en la que la necesidad del cuerpo se reduzca al estar sentado o tumbado en un sillón conectado a una interface, se viene especulando desde hace varias décadas.

Una de las primeras películas al respecto fue *Proyecto Brainstorm* (1983), a la que siguieron el *Cortador de Césped* (1992), *Abre los ojos* (1997), *ExistenZ* (1999), *Matrix* (1999), *Nivel 13* (1999) o posteriormente *Origen* (2010) y *Código Fuente* (2011).

Las dos primeras planteaban realidades alternativas proyectadas a partir de la tecnología de la época. *Proyecto Brainstorm* se limitaba a la invención de una máquina que permitía transmitir pensamientos y sensaciones grabados previamente. En *El cortador de césped* el uso de la realidad virtual tendrá repercusiones en el desarrollo desmedido de la inteligencia, lográndose al final esa “liberación del cuerpo” cuando éste es sustituido por energía

Las siguientes obras ya incorporan la inmersión completa en esa nueva realidad hasta el punto de que los protagonistas no son conscientes de su ficción durante gran parte de la trama argumental. *Matrix*, por ejemplo, presenta un mundo virtual donde el humano solo es conciencia y energía y su cuerpo habita en un mundo físico y apocalíptico, conectado a una máquina que lo usa como combustible y procura su tranquilidad emocional con el único objetivo de prolongar su vida y conseguir explotarlo sin problemas, tal y como haría un humano con el ganado.

Nivel 13, va un paso más allá al eliminar el cuerpo tras la interface, generándose conciencia en la propia realidad virtual como se explicará a continuación.

2.3. El cuerpo máquina como generador de conciencia

Una secuencia inversa a las anteriores es la que va desde la máquina hasta la conciencia (o desde la máquina hasta el alma).

Aquí el ser humano se ha otorgado la capacidad crear inteligencias artificiales, en ocasiones ubicadas en cuerpos mecánicos a modo de robots o androides, y en otras en cuerpos ciberneticos con apariencia más humana. En la medida que avanzan en sus inteligencias y sus comportamientos se parecen más a los humanos, comienzan a surgir dudas de si se ha generado en ellos una conciencia. Le Bretón (1994: 204-205) aludía a este hecho como efecto de la disolución entre las fronteras de lo mecánico y humano, que cuestiona la identidad del propio ser humano y hacía referencia a la obra de Philip K. Dick. En efecto, quizás la obra cinematográfica que mayor trascendencia ha tenido en este aspecto es *Blade Runner* (1982)¹⁶, basada en el libro *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* del escritor de ciencia ficción Philip K. Dick (1963), aunque difiera de ella tanto en el papel de la androide protagonista como en el final. En ella el agente de policía trata de “eliminar” a unos androides que denominan replicantes. Durante el transcurso de la película se va observando cómo tras su lucha por la

¹⁶ Dirigida por Ridley Scott, guion de Hampton Fancher y David Peoples, protagonizada por Harrison Ford, Rutger Hauer y Sean Young.

supervivencia se hallan en ellos características consideradas como humanas. Algunas de sus frases que ilustran este hecho han adquirido especial relevancia para los seguidores del cine de ciencia ficción, sobre todo las que se suceden al final de la película, de uno de los androides protagonistas antes de morir y la reflexión posterior del policía que iba tras él.

“Yo... he visto cosas que vosotros no creeríais: Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán... en el tiempo... como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.” Replicante Roy Batty.

“No sé por qué me salvó la vida. Quizá en esos últimos momentos amaba la vida más de lo que la había amado nunca. No sólo su vida, la vida de todos, mi vida. Todo lo que él quería eran las mismas respuestas que todos buscamos: ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿cuánto tiempo me queda? Todo lo que yo podía hacer era sentarme allí y verle morir” Policía Rick Deckard

Otra película que sigue la misma línea es la titulada *Yo, Robot (I, Robot)* (2004)¹⁷, esta vez basada en los libros de Isaac Asimov, *Yo, Robot* (1950) y *Las bóvedas de acero* (1954). Plantea también un futuro en el que los robots están presentes en todos los hogares para servir a los humanos. Un policía que desconfía de ellos está investigando un crimen en el que su principal sospechoso es un robot que parece haber adquirido conciencia.

Elementos similares aparecen en la saga *Terminator* a partir de su segunda entrega (1991), donde el robot Cyberdyne Systems T-800 modelo 101, empieza a mostrar que es capaz de entender las emociones humanas, y en cierto modo, empatizar.

Otro enfoque a la misma temática es el de *A.I Inteligencia Artificial (A.I. Artificial Intelligence)* (2001)¹⁸ basada en el libro de Brian Aldiss *Los superjuguetes duran todo el verano* (1969). Unos padres cuyo hijo permanece

¹⁷ Dirigida por Alex Proyas, guion de Jeff Vintar a Isaac Asimov, protagonizada por Will Smith y Bridget Moynahan.

¹⁸ Guion y dirección de Steven Spielberg

en estado “vegetativo” hasta que se encuentre la cura a una enfermedad padece, deciden adquirir un niño androide con apariencia y capacidad de simular actuaciones humanas. La película se desarrolla entre las muestras de emociones del niño-robot, su confusión y sus deseos de ser humano, como un moderno Pinocho, en clara referencia a Prometeo. Como en el Pigmalión o en el monstruo del doctor Frankenstein, el objeto inanimado toma conciencia de sí mismo y anhela un cuerpo humano.

Un paso más allá se puede apreciar en aquellas películas en las cuales los androides con apariencia humana no parecen saber de su condición como máquinas. Este tipo de cine suele presentar interesantes giros en los guiones cuando se descubre este hecho. En algunas ocasiones transmite al espectador la complicidad de conocer algo que no saben los robots protagonistas. Así sucedía con Rachael, la replicante protagonista en *Blade Runner*, o en la serie de HBO, *Westworld*, basada en la película *Almas de metal* (*Westworld*) (1973), que incluyen el elemento de que los androides no son conscientes de su condición no humana.

En otras ocasiones, como sucede por ejemplo, en la película de Netflix *Extinción* (2018), se muestran personas con sus vidas cotidianas, deseos y aspiraciones, tratando de sobrevivir y proteger a sus seres queridos de amenazas exteriores, en este caso la invasión de unos temibles alienígenas, hasta que ellos descubren, y el espectador también, que no son seres humanos, sino robots, y los supuestos alienígenas no son tales, sino seres humanos que tratan de recuperar el planeta que les fue arrebatado por las máquinas.

En muchas de estas películas el ser humano llega a ser incapaz de distinguir al robot como tal y acaba otorgándole la categoría de ser humano. Se dan incluso extremos en los que el protagonista humano llega a enamorarse de la máquina y a establecer una relación sentimental, con finales que oscilan entre la consolidación de la relación y la traición por parte de la máquina que hacía uso de la vulnerabilidad de las emociones humanas para materializar sus oscuras intenciones. Este tipo de hechos sucedían ya en *Blade Runner*, donde el protagonista Rick Deckard se enamoraba de una replicante, en *Westworld*, o en *Ex machina* (2015) donde Caleb “cae en las redes” de la androide AVA, lo que tendrá terribles consecuencias para él.

Pero, si bien el cuerpo-máquina con aspecto humano es utilizado con gran frecuencia como generador de conciencia, a veces se llega a prescindir de él, quedando sustituido por un programa informático, por una inteligencia artificial que no necesita un cuerpo. La proyección del futuro desde la época actual desarrolla perspectivas sobre los asistentes personales de diferentes compañías tecnológicas como Siri de Apple, Alexa de Amazon, Google Assistant de Google, o Cortana de Microsoft. Así, siguiendo la línea expositiva anterior, y del mismo modo que sucede en el establecimiento de relaciones interpersonales y sentimentales que se lleva dando desde hace ya alguna década a través de Internet, a veces sin contacto visual del cuerpo de la otra persona, en la película *Her* (2013) el protagonista se enamora y mantiene una relación con su asistente. No obstante, no queda claro si esa asistente a adquirido o no conciencia, o al menos no tanto como en la película *Nivel 13*, donde es el propio protagonista el que descubre al final no sólo que su mundo es una recreación en una realidad virtual, sino que él mismo forma parte de ella. Pero un elemento original de esta obra, es el proceso seguido que desde la generación de conciencia en un mundo virtual, y que no necesita de un cuerpo físico, a la migración de esa conciencia a un cuerpo humano sustituyendo a la anterior como acaba sucediendo.

REFLEXIONES FINALES

La proyección de corporeidades futuras en el cine y series de ciencia ficción es tan amplia que en un texto con limitaciones de espacio sólo podemos aproximarnos. Son numerosas las obras que no se han abordado y que nos remiten a las categorizaciones anteriores. Sirvan de ejemplo *El hombre bicentenario* (1999), diferentes capítulos de *Más allá del límite*, *Black Mirror* y *Philip K. Dick's Electric Dreams* (2017), entre otras. Títulos como *La isla* (2005), *La fuga de Logan* o *Gattaca*, presentan elementos llevados a extremos como la donación de órganos, la clonación, el envejecimiento, la genética, etc. Otros como *Dark City* (1998) exploran la idea de una conciencia colectiva interconectada, aspectos que quedan abiertos para tratarse en futuros trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

- CSORDAS, T. J. (1990) "Embodiment as a paradigm for Anthropology, *Ethos*, nº 18, pp. 5-47.
- DOUGLAS, M. (1978): *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza.
- GRAU REBOLLO, J. (2005) "Antropología, cine y refracción: Los textos filmicos como documentos etnográficos", *Gazeta de Antropología*, 21-03.
- GRAU REBOLLO, J. (2010) "El audiovisual como refracción cultural", *Revista Nuevas tendencias en Antropología*, 1.
- LE BRETON, D. (1994) "Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia". *REIS*, 68, pp. 197-210.
- LE BRETON, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LE BRETON, D. (2010) "Una antropología del cuerpo en el mundo contemporáneo" En Martínez Guirao, J. E. y Téllez, A. (eds.) *Cuerpo y cultura*. Barcelona: Icaria
- MARTIN, E. (1990) "The End of the Body?" *American Ethnologist* 121-140.
- MAUSS, M. (1991) *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- SLUSSE, G. E.; GREENLAND, C. Y RABKIN, E.S. (1987) *Storm Warnings: Science Fiction Confronts the Future*. Southern Illinois University Press
- VELASCO, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Ramón Areces.
- VELASCO, H. (2010) "Los procesos de construcción y deconstrucción del cuerpo en perspectiva antropológica". En Martínez Guirao, J. E. y Téllez, A. (eds.) *Cuerpo y cultura*. Barcelona: Icaria

FILMOGRAFÍA

- AMENÁBAR, A. (1997) *Abre los ojos*. Las Producciones del Escorpión, Sogetel, Les Films Alain Sarde, Lucky Red.
- ANDERSON, M. (1976) *La fuga de Logan*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- BAY, M. *La isla* (2005) DreamWorks SKG, Warner Bros.
- BURGER, N. (2014-2016) *Divergente*. Summit Entertainment, Red Wagon Entertainment.
- CAMERON, J. (1991) *Terminator 2*. Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment, TriStar Pictures.
- CAMERON, J. (2009) *Avatar*. 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Giant Studios Inc.
- COLUMBUS, C. (1999) *El hombre bicentenario*. Columbia Pictures, Touchstone Pictures, Radiant Productions, 1492 Pictures, Laurence Mark Productions.
- CRICHTON, M. (1973) *Almas de metal*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- CRONENBERG, D. (1999) *ExistenZ*. Alliance Atlantis Communications, Serendipity Point Films, Natural Nylon Entertainment.
- FARR, D.; HARPER, T.; MUNDEN, M.; JARROLD, J.; REINER, F.G.; REES, D.; HORTON, P.; TAYLOR, A.; DINNER, M. (2017) *Philip K. Dick's Electric Dreams*. Channel 4, Sony Pictures Television.
- GARLAND, A. (2015) *Ex machina*. DNA Films, Film4 Productions. Universal Pictures.
- JONES, D. (2011) *Código Fuente*. The Mark Gordon Company, Vendome Pictures.
- JONZE, S. (2013) *Her*. Annapurna Pictures, Warner Bros.
- LANG, F. (1926) *Metrópolis*. U.F.A.

- LEONARD, B. (1992) *El cortador de césped*. Allied Vision Lane Pringle Productions, Fuji Eight Company Ltd.
- MELIÈS, G. (1902) *Viaje a Luna*.
- MOSTOW, J. (2009) *Los sustitutos*. Touchstone Pictures, Mandeville Productions, Wintergreen Productions, Top Shelf Productions.
- NOLA, J.; TOYE, F.; CAMPBELL, R; MACLAREN, M.; MARSHALL, N.; NATALI, V.; y WILLIAMS, S. (2016) *Westworld*. Jerry Weintraub Productions, Warner Bros. Television, Bad Robot.
- NOLAN, C. (2010) *Origen*. Warner Bros, Legendary Pictures, Syncopy Production.
- PAL, J. (1960) *El tiempo en sus manos*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- PFISTER, W. (2014) *Trascendence*. Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment, Syncopy, DMG Entertainment, Straight Up Films.
- PROYAS, A. (1998) *Dark City*. New Line Cinema.
- PROYAS, A. (2004) *Yo, Robot*. 20th Century Fox.
- ROSS, G. (2012-2015) *Los juegos de hambre*. Lionsgate, Color Force.
- RUSNAK, J. (1999) *Nivel 13*. Centropolis Entertainment, Columbia Pictures.
- SCOTT, R. (1982) *Blade Runner*. Warner Bros., Ladd Company, Shaw Brothers.
- SINGH, T. (2015) *Eternal*. Focus Features, Endgame Entertainment, Ram Bergman Productions.
- SPIELBERG, S. (2001) *A.I Inteligencia Artificial*. Warner Bros, DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Stanley Kubrick Production.
- STEVENS, L. (1995) "Una nueva raza" en *Más allá del límite*. American Broadcasting Company (ABC).

TRUMBULL, D. (1983) *Proyecto Brainstorm*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

WACHOWSKI, L. y WACHOWSKI, L. (1999) *Matrix*. Warner Bros, Village Roadshow, Groucho Film Partnership.

WELSH, B. (2011) "The Entire History of You" en *Black Mirror*. Zeppotron, Endemol Shine UK.

YOUNG, B. (2018) *Extinción*. Good Universe, Mandeville Productions, Universal Pictures, Netflix.

4. REINAS DE OTROS CIELOS

Fernando A. Blanco¹⁹

Corría el final de los años 80 y la dictadura había sido derrotada en las urnas en octubre de 1988. Un año más tarde Patricio Aylwin (1990-1994) retornaría a la Moneda para dar inicio al proceso de recuperación de la democracia conocido como la Transición. Vendrían los pactos con los militares, la versión chilena de la Ley de Punto Final, los informes de las comisiones Rettig y Valech.²⁰ Por esos mismos años las primeras víctimas del SIDA comenzaban a aparecer en las portadas de las revistas internacionales cadaverizadas por el virus. Los cuerpos de los enfermos se ordenaban en los anaqueles de la historia popular de los medios catalogados bajo las distintas patologías asociadas con la enfermedad. Las osamentas bajo la piel lustrosa de las víctimas agónicas de la epidemia se superponían en Chile con los restos de los desaparecidos de la dictadura.

En este contexto el colectivo de arte homosexual chileno Las Yeguas del Apocalipsis integrado por Francisco Casas (1960-) y Pedro Lemebel (1952-2015) realizó una serie de performances en las que escenificaron la “denuncia del sistemático exterminio de cuerpos disidentes la dictadura militar chilena y la segregación y ocultamiento de los signos homosexuales por parte de la sociedad cultural”. La mayoría de sus trabajos implicaron la utilización del cuerpo proletario homosexual (Palaversich, 2010) como soporte material de la intervención asociado a una hermenéutica de memoria precisa y enmarcados en “un lugar de memoria” sobredeterminado por la circunstancia política aludida (Asociación de Detenidos Desaparecidos, Centro de Tortura en la antigua Escuela de

¹⁹ Wittenberg University (EEUU).

²⁰ Este segundo Informe Valech (2010) ha generado una serie de reacciones desde las asociaciones de derechos humanos en contra de la prohibición de acceso pleno a la información contenida por cincuenta años. Acto interpretado como una “ley mordaza” frente a las violaciones y crímenes cometidos por la dictadura y sus agentes. <https://notascect.wordpress.com/2011/08/27/publican-segundo-informe-valech/>

Periodismo de la Universidad de Chile o Pisagua- fosa común de entierros colectivos clandestinos) y fueron registrados audio-visualmente. Sin embargo, y es algo menos estudiado en la recepción crítica, muchos de sus trabajos extrajeron sus referentes políticos de la memoria cultural mediática. En particular aquella asociada con el cine y la industria radial como es el caso de las estrellas del cine mexicano María Félix y Dolores del Río en “Estrelladas” (1989) o el unipersonal de Lemebel a propósito del lanzamiento de su novela Tengo miedo Torero (2001) en el que el Performer entrecruza las imágenes de dos de las divas más populares en la imaginería Camp homosexual de las Américas, Sara Montiel y Elizabeth Taylor. Reabierto simbólicamente el edificio del Congreso chileno²¹ con este evento, Lemebel hace ingresar con su intervención, vestido de rojo y con peluca de boa de plumas la historia del país no sólo de su pasado arrasado por la bota militar sino también la memoria de las víctimas del SIDA (Taylor), la del partido comunista (Lemebel junto con el Carlos personaje de la novela) y la de las fantasías de realización amorosa (patria y sexual) de un homosexual proletario involucrado en el fallido atentado contra Pinochet en 1986.

El proyecto de Las Yeguas implicaba una cierta idea del artista concebido como un *operador histórico* del espacio imaginario del pasado en tanto material cultural significante. De acuerdo con Diana Taylor la categoría de performance nos ayuda a entender la relación conflictiva entre el agente-sujeto del acto performático - el operador- y la transmisibilidad, comunicabilidad, fiabilidad de las representaciones del pasado dentro y fuera de la institucionalidad cultural e histórica. Más específicamente nos reitera la importancia de la expansión de la noción de conocimiento en los usos que de él hacen sus “operarios” tanto referido a un determinado evento o circunstancia como a una genealogía social. Para ella la “[P]erformance[s] function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterate [...] as a system of learning, storing and transmitting knowledge.” (14)

²¹ El Congreso fue trasladado a la vecina ciudad de Valparaíso en 1990.

A propósito de las poéticas de la repetición y el recurso a la memoria seropositiva en Lemebel²² Deleuze nos recuerda de las similitudes entre el hábito que implica toda repetición y las particularidades de la memoria. En ambos casos, de acuerdo con el francés, el individuo está guiado por la voluntad —por el deseo— de extraer algo nuevo de lo ya conocido (ideales culturales de sujeto, el recuerdo). Es necesario, para eso, que el yo se desdoble en otro que contempla al yo que reincide en su búsqueda de lo mismo, en el placer de perderse o encontrarse en el otro, y de recordar. “Por este camino —dice Deleuze— la repetición es el pensamiento del porvenir: se opone a la categoría antigua de la reminiscencia y a la categoría moderna del *habitus*” (30). Repetir es pensar el futuro, re-construirlo a partir de la vivencia insaciable del presente, que de este modo se trasciende a sí mismo” (Moraña, 2010).

Una de las dos únicas intervenciones de las Yeguas referidas explícitamente al SIDA se realizaría en 1989 en el Instituto Chileno Francés de Cultura²³. En esa oportunidad las Yeguas montaron una serie de retratos-retablos hechos en el estudio del fotógrafo de modas Mario Vivado. En ellos desde el par identidad sexual y clase social (el propio Vivado- y las Yeguas-por encargo) interpelaban a la pandemia y a los muertos de la dictadura utilizando ideales de sujeto imaginarios femeninos, (madres y matricidas) o “freaks” extraídos del archivo popular mediático-literario. Travestidos en divas del cine hollywoodense e hispanoamericano, en heroínas trágicas de folletines, vaudeville y teatro, o en figuras extrávicas y singulares como el comediante Buster Keaton los performers impersonaban los cuerpos

²² Loco Afán será el primer texto literario en Chile en el que la pandemia es vista desde una perspectiva cultural como un cataclismo social ideológico, e identifica de este modo el pánico colectivo que genera la persecución de la izquierda echa por la dictadura recordándonos el exterminio nazi de homosexuales y lesbianas reprimidas. La sexualidad libertaria vista como la vía chilena al socialismo recorre las páginas del segundo libro de crónicas de Lemebel marcada por la demonización que de ella han hecho la dictadura y, posteriormente, los gobiernos católicos de la primera transición.

²³ Por más de 30 años este trabajo permaneció silenciado²³ hasta que el fotógrafo Mario Vivado seleccionó 24 de las imágenes de la serie para exhibirlas en la Galería D21 bajo el nombre de autoría compartida del foto-documental: *Lo que el sida se llevó: Yeguas del Apocalipsis*. La segunda se realizaría unos años más tarde con la colaboración del fotógrafo Pedro Pablo Marinello: *Pájaros Raros*. Esta sería también el germen de su intervención en la Bienal de la Habana en 1997.

sidados-ejecutados en los fastuosos salones de la Residencia Valdés Riesco. En cada una de las escenas de la pasión del SIDA “las pulsiones no cesan de envolverse en vestidos en el trazado de sus trayectorias” nos recuerda Adrián Cangi (Desdén...). En esta intervención la sexualidad orgánica yace disimulada y los tejidos unidos a la memoria cultural femenina del exterminio (madres/amantes/esposas) provocan la excitación neutra que captura la mirada del espectador para denunciar el genocidio histórico de esos otros cuerpos.

Las implicaciones de la selección de instalación de la obra enmarcada en relatos o guiones popularizados en la pantalla o en la instrucción escolar visibilizaba los cuerpos homosexuales proletarios para la burguesía blanca vestidos con ropas de segunda mano re-contextualizando la arquitectura de clase marcada por la pasarela instalada en la antigua mansión neoclásica en la que se encontraban. Los cuerpos lúmpenes, aindiadados e infectados de las Mapu- modelos esculpidas en los barrio francés y Bellavista- territorio de circulación la tribu de la “divina izquierda”- denunciaba con el show-desfile la caridad asistencialista de las galas de beneficencia que empezaban a surgir desde las ONG’s locales e internacionales con su política educativa de profilaxis, monogamia y abstinencia además de la censura moral de la clase intelectual chilena en conjunto con la condena que la clase política y religiosa, nucleada alrededor de la Democracia Cristiana había hecho de la homosexualidad al no incluir a las minorías sexuales en los pactos democráticos de la transición recién firmados.

A diferencia de la utilización de los lenguajes denigratorios como señal de orgullo de otros grupos, la abyección homosexual aquí se disipa a favor de la escenificación paródica-sentimental en pos de conseguir una aceptación espontánea del público entrenado por el cine y la radio en el consumo de las sensibilidades melodramáticas expuestas por las fotografías. Estos pactos comunicacionales se hayan estratégicamente unidos en la puesta en escena a los signos de la memoria de los familiares de víctimas, encarnados en el sistema semiótico visual de los detenidos-desaparecidos circulado por la prensa, los medios y, principalmente, por asociación con otras intervenciones populares de protesta.

Tal y como vemos en el retablo donde la pose de pie de las dos figuras enlutadas cita a las esposas, madres e hijas de detenidos y ejecutados en la severidad de la lucha contra la muerte por desaparición; a las “hermanas” alcanzadas por la peste y a las hijas de Bernarda Alba subordinadas por el rigor matriarcal marianista latinoamericano. La segunda imagen de la serie apela a la retórica cristiana por medio del recurso plástico al Descendimiento de la Cruz. Madre e Hijo entrecruzan los hilos mortuorios de la memoria de los cuerpos ejecutados por la acción estatal. En este caso también la denuncia apela a la falta de cobertura médica de los seropositivos cuyo destino de exclusión ciudadano se iguala al de los enemigos en la lógica de exterminio de la guerra contra los subversivos. El intercambio entre los lenguajes de la memoria del régimen militar y los de la pandemia del SIDA en el que la razón afectiva se impone por sobre los cálculos de la razón comunicativa es el rasgo central de esta intervención.

Montiel

Las referencias a Montiel en la obra performática y narrativa de Lemebel son constantes y se combinan con otros nombres que funcionan como modelos culturales femeninos en sus dimensiones subjetivas y materiales, tanto en la cultura mediática audiovisual como la musical. La figura de la mujer transgresora como sujeto emancipado de los roles tradicionales de género constituye una matriz de sentido e ideal de sujeto a nivel individual y colectivo. El cronista discute en esta novela sobre la legitimación cultural de los modelos femeninos funcionales a los espacios homosociales del autoritarismo militar, eclesiástico e ideológico revolucionario por medio de su alter ego textual la Loca. Este travesti teatraliza los diferentes guiones culturales patriarcales para mostrar el carácter fatal de las ofertas de subjetivación impuestas por la cultura católica barroca.

Otras Intervenciones

Por ejemplo, para ilustrar su segundo libro de crónicas dedicado a la pandemia del SIDA Lemebel volverá al imaginario cinematográfico. En esa

Reinas de otros cielos.

oportunidad bajo la dirección del fotógrafo Juan Domingo Marinello parodiaron la puesta en escena de Montiel de la canción de Osvaldo Ferrés “Quizás, quizás, quizás” para enmarcar la espera trágica por el amor y la muerte de los seropositivos.

También en el lanzamiento de su novela *Tengo Miedo Torero* (2001) en el Ex Congreso Nacional el cronista y performer eligió las imágenes de Taylor y Montiel para entrar al hemiciclo político como objeto y sujeto de deseo de las masas (el pueblo, sujeto colectivo idealizado). En esa oportunidad vestido completamente de rojo – en abierta alusión al PC chileno- llevando un tocado de plumas encarnado y tacones perseguía la restitución imaginaria de la proscrita UP a la institucionalidad democrática chilena y a los homosexuales.

Esta performance del Ex Congreso nacional anticipa los temas de la novela y el papel que la figura de Sara Montiel va a tener en ella. La revisión de la moral patriarcal y homofóbica revolucionaria del Partido Comunista, la agencia histórica de los homosexuales y las mujeres en la recuperación de la democracia, el papel clave de la radiofonía en la movilización popular, la lucha contra la censura dictatorial y la importancia de la industria cultural en la democratización del deseo necesitan de un héroe y es la figura de Montiel la que va a encarnarlo en *La Loca del Frente*. Atravesado por las referencias provistas por el canon del travestismo chileno y neo barroso-latinoamericano el *imaginario travesteril* de la novela nos remite claramente a la iconografía transgresora visual y oral de la actriz y cantante manchega.

Tengo miedo Torero: Plus Vrai que Nature (2001)

Con la publicación de la novela *Tengo miedo torero* (2001) Lemebel introduce el melodrama *kitsch* en el canon literario chileno, citando y parodiando canciones, dichos y heroínas del pasado. La primera cita es el famoso *cuplé* de Sara Montiel que da origen al título de la novela y que se reitera cuando el protagonista homosexual tararea la letra de la canción española, travestiéndose de Sarita en la puesta en escena de una historia de amor imposible. De modo paralelo al escenificar el vínculo solidario-amoroso

entre Carlos y la Loca, el novelista cancela el modelo del realismo socialista masculino que privilegia en la ideología del obrero militante revolucionario heterosexual los roles de género tradicionales. Numerosos entusiastas de las revoluciones cubana y chilena fueron perseguidos, encarcelados y expatriados en virtud de sus preferencias sexuales contrarrevolucionarias. Baste mencionar los casos de Reinaldo Arenas para la isla y el de el ministro de Minería del gobierno de Allende, miembro de la Izquierda Cristiana, Pedro Felipe Ramírez, retratado en la extorsión sufrida en la crónica “El Amargo canto de la extorsión” (2008).

En esta novela Lemebel, siguiendo las adaptaciones cinematográficas de las historias de Manuel Puig y Senel Paz, desmitifica el ideologema del macho revolucionario por medio de la reencarnación de la dupla colaboracionista de Molina y Diego en la Loca ayudista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y Carlos, acabando enamorada del joven revolucionario cuya férrea ideología hetero queda obturada en la escena del amamantamiento-*fellatio*²⁴

Desde sus primeras páginas esta novela postula una poética en el gesto autógrafo a la estética del maquillaje, de la simulación, a la figura imperativa de la anamorfosis. Nada es lo que parece y ante las exigencias estratégicas del joven amante imaginario La Loca se dedica “al compás del corazón” a “decorar sus muros como torta nupcial. Embetunando las cornisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides y esas mantillas de Manila que colgaban del piano invisible” (10). Y es que escribir sobre la historia reciente de Chile en Lemebel es encontrar desde el deseo ideal por el surplus femenino - la mujer heroica- una mirada desde la cuál se pueda sostener el diálogo incesante en el que los imaginarios letrados, populares y mediáticos aprendidos en su educación popular van adquiriendo formas y volúmenes humanos inéditos en la coyuntura de la represión militar y cultural. Estos nuevos sujetos que oscilan entre el yo-él y el ser-ella del travesti ingresan a la historia pública por medio de la parodia, la cita, el pastiche, el collage para desestabilizar las narrativas oficiales. Pequeñas voces silenciadas ahora travestidas en divas del

24 Ver Blanco, Fernando. “Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/20/texto1.html>

Reinas de otros cielos.

celuloide o cantantes pop que van a subjetivarse en el espacio épico ficcional de la crónica y la novela mediante su conversión cosmética en agentes de cambio social.

En Tengo Miedo Torero la función cosmética del referente imaginario femenino se lee al mismo tiempo desde la oralidad y la visualidad. Los cancioneros populares románticos de los años 50 y 60 sirven como manuales sentimentales y amatorios para los adolescentes que se inician. Pero si el cine enseñaba a besar como decía Monsiváis y sus mujeres eran las rivales de las “buenas amas de casa,” la canción romántica es su contraparte y aliada pues transmite los códigos sociales, de comportamiento y educación que reproducen la negatividad de los principios civiles. Así, los amores furtivos, no correspondidos, casuales o clandestinos cantados en los boleros que Lemebel despliega en sus textos van a corresponderse con el destino trágico del pathos homosexual y sus contenidos analogados al futuro desesperanzador de la continuidad del régimen de Pinochet.

Pero en Tengo Miedo cómo la novela es una historia de amor y el amor todo lo puede la historia de amor patrio (Carlos) y de amor carnal (La Loca) va a negociarse en el contexto de los nuevos tipos de pactos ciudadanos que la revolución precisa y que paradojalmente coinciden con las letras del cuplé. En particular en un modelo de experiencia sadomaquista: el de la corrida de toros con el que se modula un locus amoroso otro al del tradicional bolero en Latinoamérica: la dama y su caballero. Modelo que luego el formato neoliberal explotará, aunque en una clave empresarial, donde el bien común se reemplazará por el *buen consumo*.

De este modo es la propia imagen de la protagonista de la canción de Montiel la que va guiando la metamorfosis del acobardado travesti del comienzo del texto hasta convertirlo en el arrojado cómplice en el que el amor por Carlos lo ha transformado.

Ha diferencia del final trágico y macabro del travesti donosiano, La Manuela de *El Lugar sin Límites* (1966) anunciado por cada una de las canciones del texto en los que se presagia el final fatal de la protagonista; La Loca del Frente se ha apropiado del dictum del cuplé que le ordena al igual que la cultura lo hace hoy con nosotros enfrentarse con las múltiples variaciones que el goce adquiere en la cultura contemporánea española. Cada vez que el torero "juguetea con la muerte yo me olvido de mi miedo" le sopla al oído el fetiche de la voz de Montiel alentando el impersonamiento de La Loca a quién esta doctrina de lucha entre el deseo de auto preservación y el impulso erótico que aleja la muerte le permite abdicar de la vida amorosa burguesa para abrazar la causa revolucionaria.

Dama/Caballero, Toro/ Atentado Carlos y La Loca se construyen en un nuevo contrato amoroso/político en el que el amor cortés se juega como "flujo permanente del propio deseo que se satisface a si mismo en su propio campo de inmanencia" (Deleuze) permitiendo que ambos consumen sus fantasías. El joi (goce) del intercambio amoroso, las pruebas del amor cortés funcionan en la novela como las demandas de colaboracionismo subversivo que Carlos le impone a la dama-Sarita; mientras por de su parte, la prueba para el caballero permanece dentro del campo velado por el travestismo y el sueño, o el sueño del travestismo. La *fellatio* a la que lo ha sometido mientras el dormía.

La novela termina con el plan común en el que cada uno de los personajes hace y toma lo que puede acabando con la fantasía cortés sadomasoquista. La Loca le susurra al oído a Carlos "te fijas cariño que a mí también me falló el atentado".

Reinas de otros cielos.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO, Fernando (2004) *Reinas de Otro Cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM.

BLANCO, Fernando y POBLETe, Juan (2010) *Desdén al Infotunio. Sujeto, Comunicación y Público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

CANGI, Adrián (2010) “La Cigarra no es un Bicho.” En *Desdén al Infotunio. Sujeto, Comunicación y Público en la Narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 45-55

LEMEBEL, Pedro (2001) *Tengo Miedo Torero*. Santiago de Chile: Seix Barral (Planeta).

MORAÑA, Mabel (2010) “La escritura del Límite: Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel.” En *Desdén al Infotunio. Sujeto, Comunicación y Público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 267-278

PALVERSICH, Diana (2010) “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y Loco Afán de Pedro Lemebel.” En *Desdén al Infotunio. Sujeto, Comunicación y Público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 243-265

TAYLOR, Diana (2003) *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke U.P.

5. FAUSTO, EL PRIMER ENFERMO DE ALZHEIMER. LIGEROS APUNTES DE LITERATURA.

Fulgencio M. Lax²⁵

1. ASPECTOS SOCIOLOGICOS

La literatura es un testigo que recorre transversalmente la historia del hombre, la recrea y contribuye a fijar en la memoria los pilares que lo proyectan como ser social hacia el futuro. Además, se convierte en la fuente más importante para construir el imaginario social que va saltando de época en época.

El hecho literario construye el universo donde nos reconocemos como seres sociales e incide, soberanamente, en la formación del pensamiento y la interpretación de las circunstancias de la sociedad contemporánea, ya sea desde las obras coetáneas o bien desde las voces de literaturas pasadas.

La literatura se alza como el mejor notario del devenir del hombre, bien en su consideración sincrónica como en el establecimiento de una diacronía histórica que actualiza las obras. Desde esta óptica, la literatura es un instrumento de estudio antropológico que contempla las multirrelaciones que el individuo mantiene con lo objetivo y lo subjetivo, con el entorno colectivo e individual, con la naturaleza conocida y con lo desconocido y, así, hasta un extenso abanico de relaciones impulsadas por la imparable y cambiante evolución.

La literatura habla de nosotros. De lo que fuimos, de lo que somos y, en cierta manera, aventura lo que seremos. La lectura abierta, siguiendo a Umberto Eco (1981) y haciendo extensible el individuo lector a la sociedad como contexto modificado por el devenir histórico, nos abre el camino a la

²⁵ Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España).

comprensión del mundo en el que vivimos, pero también a la riqueza de los mundos posibles generadores de destinos. En este camino, donde la historia arrastra el acontecimiento hacia el presente, nos encontramos con los clásicos. Como ya he dicho en otra ocasión:

“Son pocos los recursos necesarios para entender una época de profundos cambios como esta que vivimos y, no menos importantes los recursos que se necesitan para paliar los efectos negativos que toda crisis produce. Pero debemos dar un lugar de privilegio a aquellas herramientas que convierten una crisis en un tiempo de oportunidades. El conocimiento es una de las principales herramientas de supervivencia del individuo. Para ello entendemos que una lectura contemporánea, viva y dinámica de nuestros clásicos ya establecidos nos abrirá la puerta a otros que duermen en las circunstancias de la historia, además del conocimiento del hombre de hoy para su afirmación ante los acontecimientos que van marcando el rumbo hacia el futuro” (Martínez Lax, 2016: 239)

Y así, reconociendo las señales que en un momento fueron contemporáneas y buscando las voces que desde la literatura nos hablan y nos cuentan lo que somos hoy, vamos a prestar atención a la obra de Thomas Mann y, en particular a *El doctor Fausto*, del que voy a realizar una lectura interesada a la vista de una de las enfermedades que caracterizan a la sociedad de finales del siglo XX y comienzos del XXI: el alzheimer.

2. EL HOMBRE DE HOY

El hombre de hoy está sometido a un proceso de intenso y rápido cambio muy difícil de asimilar e integrar en el devenir diario. El crecimiento en distintas direcciones, algunas de ellas opuestas, se presenta de forma instantánea en términos evolutivos de la historia, y al que hay que dar una respuesta inmediata. La revolución tecnológica y la dependencia de un sistema económico, que fluctúa de forma virtual y que condiciona cada uno de los movimientos sociales que se producen en cualquier rincón del planeta por pequeño que sea, junto a la facilidad y democratización de la información, han generado una nueva forma de conocimiento rápido,

inmediato, irreflexivo y de un solo uso. Estos aspectos, indicados de forma general, nos llevan a buscar la satisfacción inmediata como seres individuales. Erich From se pregunta por qué quiere el individuo vivir, la explicación es simple: porque sí, pero esto le lleva a formular una pregunta modal: ¿Cómo queremos vivir?:

“Unos dirán que quieren amar, otros escogerán el poder, otros seguridad y otros, placeres sensuales y comodidades, mientras que otros preferirán la fama, pero lo más probable es que la mayoría prefieran ser felices. (...) La mayoría de los pensadores coincide en la idea de que seremos felices si se cumplen nuestros deseos o, por decirlo de otra manera, si tenemos lo que queremos” (From, 2007:16-17)

Zigmunt Bauman (2000: 67-68) ejemplifica con los autores George Orwell y su obra *1984*, y Aldous Huxley con *Un mundo feliz*, mostrándonos una sociedad deteriorada en el primero y en aparente esplendor y felicidad con el segundo, pero aventurando ambos un mundo en el que la libertad es un parámetro de gestión política del Estado para su control y no de ejercicio del individuo como ser social. Sin lugar a dudas estamos instalados en la sociedad del “tener”. Nos identificamos en función de los objetos que somos capaces de exhibir y del poder que tenemos la capacidad de ejercer. Momentos de extrema individualidad y exhibición escaparatista en un mundo en el que la libertad está condicionada y controlada.

Zygmunt Bauman (2004: 8) utiliza el término de modernidad líquida para definir a la sociedad de hoy como un estado de convergencia en el que se entrecruzan diferentes líneas de interés que van caducando continuamente a una incontrolada velocidad. Por eso el tiempo se convierte en una dimensión que es obligatorio tener en cuenta para poder comprender al hombre de hoy.

“En la descripción de los sólidos, es posible ignorar completamente el tiempo; en la descripción de los fluidos, se cometería un error grave si el tiempo se dejara de lado. Las descripciones de un fluido son como instantáneas, que necesitan ser fechadas al dorso. [...] La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la

idea de “levedad” [...] Asociamos “levedad” o “liviandad” con movilidad e inconstancia: la práctica nos demuestra que cuanto menos cargados nos desplacemos, tanto más rápido será nuestro avance. Estas razones justifican que consideremos que la “fluidez” o la “liquidez” son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual -en muchos sentidos nueva- de la historia de la modernidad” (2004: 8)

Todo esto junto a una nueva consideración del tiempo, que se muestra como insuficiente para poder abarcar la intensidad con la que se exige su cumplimiento, trazan una geografía de agresivas aristas que el hombre de hoy ha de sortear para poder sobrevivir.

Este es el marco en el que situamos la obra de Thomas Mann, *El doctor Fausto*. Por eso su referencia argumental nos sirve para utilizarla como un paradigma que nos permite afirmar, siempre desde la figuración artística y la dimensión sociológica e histórica que conlleva, que Adrián Leverkühn es el primer enfermo de alzheimer que nace de la literatura. Y es en este marco interesado donde definimos a nuestro personaje como un individuo sometido a un constante fluido que rompe con ese control tendente hacia la solidez, transgrediendo las fronteras que limitan su libertad para buscar esa felicidad de la que hablaba Erich From (2007) y para la que nuestro personaje paga aquello que le permite una rápida, rica y variada estancia: el tiempo.

Aunque en sus orígenes esta consideración no estuviera presente en la intención y estrategia del autor²⁶, ni tan siquiera, y mucho menos, en la leyenda del personaje ni en la de los diferentes tratamientos que la literatura y la música le han dado, ha sido la realidad de nuestra historia

²⁶ Umberto Eco (1979: 65) nos habla de la relación dialéctica entre la obra creada, el autor y la recepción, partiendo de lo que el autor establece y lo que el receptor interpreta. “En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada”. El receptor está condicionado por su experiencia vital, así como la obra por la historia acumulada de sus lecturas. Lo distintivo de la obra permanece, pero en el marco de un proceso evolutivo e interpretativo.

contemporánea la que ha dimensionado esta consideración, facilitando una interpretación inmediata y del personaje de la obra de Thomas Mann. Estamos ante un significado añadido y cuyo origen está en el exterior de la obra, aunque en ella encontremos la puerta abierta por donde se instala esta lectura. Ya he planteado, en otra ocasión, que

“Los clásicos no nacen para figurar en un catálogo sino para construir, de forma inconsciente, un imaginario que se convierte en una voz en el presente. [...] Cualquier obra de arte que sobrevive a su tiempo es porque ha vencido el pulso con la historia y, a consecuencia de esto, se mantiene mientras que aporta significado y reflexión a la sociedad del momento” (Martínez Lax, 2016:230-231).

Así pues, estamos frente a una obra de una enorme complejidad por la pluralidad de temas que el autor los convierte en convergentes. Pilar López (1992: 239) dirá al respecto que “al tradicional motivo faustico se unen temáticas tan diversas como la música, el arte, la teología, la ética, la cultura burguesa y la historia del pueblo alemán en su decadencia”. No podemos obviar que Thomas Mann escribe su novela apenas ha finalizado la II Guerra Mundial. Uno de los reflejos más inmediatos y que subyace como trasfondo en toda la obra es el descenso a los abismos de la sociedad alemana y el final de una etapa en la historia que dejaba anclado en el pasado el mundo propio del novelista. Se abre otro periodo de dudosa esperanza. Incluso estos aspectos de la historia nos son útiles para nuestro objetivo. La falta de esperanza en ese nuevo periodo que se abre, el final de una etapa sellada con el desastre de la contienda mundial y todo el terror que desencadenó se alza como una metáfora para hablar del hombre de hoy.

3. FAUSTO

El alzheimer es una de las enfermedades características de finales del siglo XX y comienzos del XXI, aunque su descubrimiento data del año 1906, cuando el doctor alemán Aloisius Alois Alzheimer, que da nombre a la enfermedad, hizo el primer diagnóstico. Pero es ahora cuando se muestra con más virulencia, haciéndose visible en la sociedad y afectando a un

número elevado de la población. Si bien las causas directas no están determinadas y se estudian aspectos como la edad en la que aparece o el historial familiar, también la forma de vivir y la calidad del cuidado que tiene el hombre en el proceso de envejecimiento (alimentación, estrés, trabajo, ejercicio y actividades intelectuales, todo ello junto a las expectativas de vida, etc.) se tienen en cuenta.

El concepto contemporáneo de “bienestar” marca una diferencia importante entre el hombre de hoy y el de ayer. Van Zanden et al. (2014:40 y ss) coordina un exhaustivo estudio sobre la evolución y el crecimiento de la población mundial. Desde 1820 a 1910 se creció un 72% y aunque en 1950 se estabilizó ese crecimiento, se prevé que en 2100 se alcance una población de 10,8 billones de personas, diez veces más que en el año 1800. Este crecimiento viene acompañado de un cierto bienestar, caracterizado por un significativo crecimiento de la riqueza y como consecuencia, de una industrialización de la vida diaria.

Entre otras cosas, estos aspectos, nos llevan a realizar una lectura diferente del uso y abuso de la magnitud que marca la evolución: el tiempo. El estrés y la depresión han pasado a formar parte cotidiana de nuestro quehacer diario y, el estrés sobre todo, es el pilar más importante en el que se apoya la velocidad con la que el individuo de hoy vive y se enfrenta al entorno. Lo que hoy es actualidad y novedad se convierte en pasado de una forma casi inmediata y se pierde en los rincones de la historia.

De esta forma, el tiempo será la dimensión sobre la que volveremos y sobre la que se apoyará nuestra interpretación. Este aspecto es el que diferencia al personaje de Thomas Mann del de Marlowe o Goethe.

Sin lugar a dudas esta cuestión surge en el momento en el que se confrontan las distintas focalizaciones que se han hecho de este personaje a lo largo de la historia, exponenciada en los autores mencionados y obviando, entre otras cosas, los contextos culturales e históricos así como las formas de expresión artística para centrarnos solamente en cuestiones argumentales.

Haré un trazado muy breve sólo para dejar perfilado este personaje en el marco del tema de este texto. Por otro lado, utilizaré los tópicos referentes

a esta enfermedad que sin ser del todo falsos -los tópicos son sólo un imaginario isotópico- ni del todo ciertos, diseñan un arco semántico que describe la situación terminal de estos enfermos y su ubicación en la idea general que la sociedad tiene de esa enfermedad.

Johan Fausto fue un personaje que vivió en la realidad, nacido en 1480 (Knittlingen) y fallecido entre 1540 y 1541 cerca de Friburgo, fue alquimista y tuvo trato con la magia. Unos le acusan de ser un farsante y otros de oscuro personaje que mantenía tratos con el diablo. Así, desde una focalización literaria, desde la magia de la ficción, desde la palabra artística, desde las obras tan extraordinarias como desde aquella primera obra anónima *Historia von D. Johann Fausten* (1587); desde *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto* (1604²⁷) de Marlowe hasta el *Doctor Fausto* (1947) de Thomas Mann, pasando por el *Fausto* (1808 y 1832) de Goethe, encontramos referencias importantes que nos permiten diseñar un campo comparativo entre este personaje y el individuo afectado por la enfermedad de la que hablamos.²⁸

Entre unos autores y otros hay un ligero desplazamiento de la carga temática. De la muerte al cumplir la deuda a una especie de demencia senil hay un espacio importante que separa, conceptualmente, la vida de la muerte. La fábula de Fausto nos va a presentar a un personaje que pacta con el diablo la venta de su alma a cambio de poder, placeres, deseos satisfechos, conocimiento y sabiduría. Al final, el diablo cobrará su deuda y Fausto morirá, excepto en la obra de Thomas Mann, en la que el personaje

²⁷ Fecha de la primera edición porque ya en 1592 se estaba representando en los escenarios.

²⁸ No me voy a detener en las incursiones que desde la música se ha hecho con este personaje, ya que el origen principal está en la fábula de la obra de Goethe (Entre los músicos que se inspiraron en la versión de Goethe están Wagner, Listz, Mahler y Schumann. Y de las óperas basadas en el drama del escritor alemán, las tres más importantes son La condenación de Fausto, de Berlioz, Mefistófeles, de Arrigo Boito y Fausto, de Charles Gounod.) También dejaré a un lado las versiones cinematográficas que desde el Fausto de F.W. Murnau (1926) hasta la versión de Sokorov (2011), pasando por la de Jan Svankmajer y sin olvidar el acercamiento que George Meliès hizo a este personaje en películas como La damnación de Faust (1898) o Faust et Marguerite (1904), hay un extenso abanico por el que Fausto recorre la historia del cine. Pero estas versiones quedan fuera del objetivo de este breve texto.

no muere y sólo aparecerá un Adrián Leverkühn demente, lejos de ese personaje brillante y atractivo que hemos conocido antes del capítulo 48.

Para Marlowe, que trata a este personaje muy cercano cronológicamente, a la hora de introducirlo en la historia de la literatura dramática, aún es un personaje demonizado y lo caracterizará por su ambición de poder:

“FAUSTO: ¡Cómo me embriaga la idea de tanto poder!
¿Lograré que los espíritus me ofrezcan cuanto deseo,
que resuelvan mis dudas todas,
que den término a las empresas temerarias que pretendo?
Les haré volar hasta el oro de la India,
escudriñar el océano tras la perla perfecta
y explorar los últimos rincones del Nuevo Mundo
en busca de sabrosos frutos y bocados principescos
...()...
Sí, haré que los espíritus que me sirvan
inventen para el fragor de la guerra
máquinas más asombrosas que el navío de fuego
que destruyó el puente de Amberes”.

(Fausto, de Marlow. I Acto, II escena. Págs. 55 y 56)

Una ambición que por supuesto le será satisfecha por el propio diablo.

En el *Prólogo* en el cielo del texto de Goethe, al preguntarle el Señor a Mefistófeles si conoce a Fausto, dirá así:

“EL SEÑOR.- ¿Conoces a Fausto?
MEFISTÓFELES.- ¿El doctor?
EL SEÑOR.- Mi siervo.
MEFISTÓFELES.- ¡Singular manera tiene de servirte! ¡Caramba! No son terrenas la comida ni la bebida de ese insensato. El frenesí lo lleva lejos, y sólo a medias tiene conciencia de su locura. Pide al cielo sus más hermosas estrellas, y a la tierra cada uno de sus goces más sublimes, y ninguna cosa, próxima ni lejana, basta a satisfacer su corazón profundamente agitado”.

(*Fausto*, de Goethe. Prólogo en el cielo. Primera parte.
Pág. 115)

Insatisfacción que nos encontraremos al final de la obra, cuando Fausto cae y los Lémures lo depositan en la fosa. Mefistófeles vuelve a decir:

MEFISTÓFELES: -Ningún deleite le satisface, ninguna dicha lo llena, y así va sin cesar, en pos de formas cambiantes. El último, el mísero, el vano momento ansía retenerlo ese infeliz. Aquel que tan tenaz resistencia me opuso queda dominado por el tiempo: el viejo yace ahí en la arena. Párese el reloj...

(*Fausto*, de Goethe. V Acto de la Segunda parte. Pág. 423)

A pesar de este ligero trazado por la profunda y compleja obra de Goethe, sí creo que dejamos señalado el extremo de ambición y expectativas del personaje tal y cómo lo caracteriza el autor alemán.

Pero, a mi juicio, será la obra de Thomas Mann, *El doctor Fausto* y en concreto su personaje principal, Adrián Leverkühn, el que situará a este histórico alquimista en un plano más humano, en el que los deseos ocultos mezclados con las bajas pasiones, van a convertir las expectativas de Adrián en una realidad con final trágico. Claro que aquí tenemos que hacer un pequeño paréntesis porque no podemos obviar este texto de su contexto (los anteriores tampoco, pero aquí nos centramos en el de Thomas Mann). Podríamos decir que estamos ante una obra de personaje que tan sólo es un leit motiv que abre la puerta a un universo más amplio.

En el capítulo 25 de *El doctor Fausto*, cuando el diablo se aparece a Adrián, quedará fijado el tipo de relación que les va a unir y las características del contrato.

“Yo.- Entonces, lo que usted quiere es venderme tiempo?

El. -¿Tiempo? ¿Tiempo y nada más? No, querido; el diablo no comercia con esa mercancía. No es por eso por lo que hemos pagado el precio necesario para que el fin nos pertenezca. ¿De qué género de tiempo se trata? Todo consiste en eso. De un tiempo de grandeza, de un tiempo de locura, de un tiempo absolutamente diabólico en

que todo se mueve en altura y en sobrealtura y también, en cambio, algo miserable, naturalmente, profundamente miserable; no solamente lo admito así, sino que lo subrayo con orgullo, porque eso es justo y equitativo, a la manera y de acuerdo con la naturaleza de los artistas, los cuales, como es sabido, se han inclinado siempre a los excesos en ambos sentidos: es en ellos muy normal hacer que crujan un poco los moldes. ...)...

Yo. - Y de la hoguera huiré hacia el cielo. Lo que me preparáis ya en la tierra es, por lo que se ve, el infierno anticipado.

Él. - Es la existencia extravagante, la única que está a la altura de un espíritu altivo. Tu orgullo, en verdad, no querrá jamás trocarlo por una vida tibia. ¿Entendido? Tú gozarás por ello durante la eternidad, de una vida humana llena de obras. Una vez vacío el reloj de arena, yo tendré plenos poderes para usar de la criatura electa como me plazca; de conducirla y regirla totalmente cuerpo, alma, carne, sangre, y todo cuanto ella posee, para la eternidad" (Pág 281 y ss)

Un pacto a cambio de una vida de altura, nada de tibiezas y, al final del reloj de arena, pactado en 25 años, Adrián pasará a poder del Diablo.

Adrián comprará un tiempo que tiene un significado determinado. Un tiempo muy especial que realizando una lectura desde hoy, en plena arranque del siglo XXI, alcanza un valor en alza. Tener tiempo y ser dueño de ese tiempo alcanza hoy un especial significado en cuanto al valor de la calidad de vida del individuo.

Sin entrar en las particularidades morales que subyacen en la novela, no cabe la menor duda de que el hombre contemporáneo se enfrenta, entra otras cosas, a una mayor longevidad que le hace tener que soportar un mayor desgaste físico y psíquico. También el tiempo aquí juega un especial papel tanto en calidad como en cantidad. Por otra parte, a una mayor y más intensa distribución del tiempo será lo que marque gran parte de la relación del hombre con su entorno, la forma de dedicarse a los demás, de distanciarse y acercarse, de enfrentarse al día a día en relación con la obligación y, también, con las pasiones. En definitiva, el hombre de hoy está sometido a la presión del deseo de un estado del bienestar cada vez mayor

y por el que ha de pagar un precio. No quiero desviar mi atención del valor que en la actualidad tiene el tiempo para, de una forma interesada, repito, interesada, encaminar el discurso hacia Adrián Leverkühn.

En la obra de Marlowe Fausto muere. En la de Goethe también, aunque hay un evidente esfuerzo por parte de Mefistófeles para separar el alma del cadáver y supone un camino abierto a lo que luego hará Thomas Mann. Dirá así Mefistófeles:

“MEFISTÓFELES.- -El cuerpo yace en tierra, y si el alma quiere escaparse, yo le presento al punto el pacto escrito con sangre. Pero, ¡ay! ¡existen ahora tantos medios para sustraer las almas al diablo!... En la antigua vía se dan tropezones; en la nueva, no estamos bien recomendados. En otro tiempo, eso lo hubiera hecho yo solo; ahora he de buscar quienes me ayuden. Todo anda mal para nosotros; práctica consuetudinaria, antiguo derecho, ya no puede uno fiarse de nada absolutamente. Antes volaba el alma con el último suspiro: poníame yo en acecho, y lo mismo que el gato con el más ágil ratón, ¡zas!, ya la tenía fuertemente cogida en mis garras. Ahora se atrasa y se resiste a abandonar el lúgubre sitio, la asquerosa morada del ruin cadáver”

(*Fausto*, de Goethe. V Acto. Segunda parte. Sepultura. Pág. 424)

Será en la obra de Thomas Mann donde no fallezca Fausto, en este caso Adrián Leverkühn, cuando expira el contrato con el diablo. En el momento de cumplirse el plazo se encuentra sentado ante el piano dando un último recital a sus invitados.

“La piedad me prohíbe describir más explícitamente el estado de Adrián cuando recobró el conocimiento después de las doce horas de inconsciencia en que lo sumió el ataque que lo había paralizado ante su piano. Ya no volvió a ser el mismo, pero se halló como en “él mismo”, extraño a él; ya no le quedaba sino la envoltura consumida de su personalidad, y el que se había llamado Adrián Leverkuhn no tenía ya, en realidad, nada de común con ella. ¿La palabra “alienación” significa por su origen otra cosa que esa desviación de su propio yo, esa desintegración de sí?”

(*El doctor Fausto*, de Thomas Mann. Cap. 48, pág 614)

El final de Adrián es, en cierta manera, apoteósico. Para la fecha en la que expira el contrato va a pasar del pedestal más alto de la admiración a un estado irreconocible. Nos vamos a encontrar con un personaje con el entendimiento confundido, con los recuerdos y la memoria rotos, con sus competencias sociales y habilidades físicas desestructuradas o anuladas. Y es aquí donde encontramos un cierto paralelismo con los efectos que produce el alzheimer en su estado más grave y, por tal, más evidente y trágico:

Seremis Zeitblom, amigo personal desde la infancia de Adrián, admirador de su obra y figura narradora en la obra de Thomas Mann, nos cuenta cómo al visitar a su amigo por segunda vez, cuando ya había pagado su deuda con el diablo, observó que habían desaparecido de él todos los recuerdos:

“Si la última vez que lo vi en Pleiffering no había querido reconocerme, ahora, con toda evidencia, a pesar de las palabras de su madre para que se acordase, mis facciones no se enlazaban para él con ningún recuerdo. [...] En el fondo de la habitación, sobre un sofá, con los pies vueltos hacia mí, de manera que yo veía su rostro, reposaba bajo una ligera manta de lana aquel que había sido Adrián Leverkühn y cuya parte prometida a la inmortalidad se llamará más adelante así. Sus manos pálidas [...] estaban cruzadas sobre su pecho, como un yacente de la Edad Media. Su barba, de un gris mucho más acusado, alargaba más su rostro macilento. Se parecía de modo sorprendente a un patrício pintado por el Greco. ¿Por qué irónico juego engendra la Naturaleza la imagen de la suprema espiritualidad en una forma de la cual ha volado el espíritu? Sus ojos se hundían profundamente en el hueco de las órbitas, y bajo sus cejas, [...] el fantasma de una mirada, indeciblemente grave, escrutadora hasta volverse amenazante; fija en mí, me hizo estremecer; pero, al instante, se quebró; puso los ojos en blanco, sus pupilas desaparecieron a medias bajo sus párpados, se movieron errabundas de un lado a otro sin posarse”

(*El doctor Fausto*, de Thomas Mann. Cap. 48, págs. 618 y 619)

En esta segunda y última visita, Seremis no será reconocido y su presencia será totalmente indiferente para Adrián. Habían desaparecido todos sus recuerdos y su memoria se había esfumado.

Llegados a este punto podemos formularnos la pregunta que subyace detrás del texto de Thomas Mann: ¿En realidad, qué se ha cobrado el diablo a cambio de ese tiempo de 25 años de éxito? Tanto en el de Marlow como en el de Goethe Fausto muere. ¿Y en el texto de Thomas Mann? La obra de Santo Tomás de Aquino, *Summa Teológica*, parece haberle llevado la mano al novelista mientras trazaba las líneas de su personaje. La respuesta se puede encontrar al mirar a un enfermo de alzheimer, en el que podemos ver reflejado a Adrián Leverkühn. Si a la pregunta le sumamos la descripción que realiza Santo Tomás de la relación del alma con el cuerpo, podemos contestar que el Diablo se ha llevado el alma, ese alma intelectiva a la que el santo le dedica las cuestiones 75 y 76 de su obra.

“Pero es tal cuerpo en acto por la presencia de algún principio que constituye su acto. Por lo tanto, el alma, primer principio vital, no es el cuerpo, sino, el acto del cuerpo” (I, q. 75, a. 1, c)

Una separación que podemos calificar de funcional, basada en el entendimiento y reconocimiento del entorno, de las necesidades y de las expectativas para que el cuerpo se active y se ponga en funcionamiento. El alma se conforma como motor de un movimiento accidental, aleatorio y de resultado no uniforme. Así, dirá más adelante que “cuando el alma se separa, ninguna parte del cuerpo realiza sus funciones propias” (I q.76, a. 8, c.). El motor, el impulso ya no emite señales. El diablo se ha llevado sus recuerdos, su memoria, su movimiento, sus deseos. Se ha llevado la posibilidad del conocimiento y del reconocimiento. A cambio, ha dejado un envase vacío con sensaciones muy primarias sin posibilidad de crecer, sin el motor que lo convertía en acto.

El precio del éxito, de lo que Adrián Leverkühn entendía que era el éxito, ha sido su alma y ha quedado un envase de mirada perdida y perpleja cuyas piezas orgánicas e intelectuales no tienen claras las instrucciones que las conectan y las hacen funcionar. La respuesta la encontré en la distinción que realiza Santo Tomás, en su obra *Summa Teológica*, donde a la hora de

distinguir entre cuerpo y alma, dirá del alma que es el primer principio vital, que no es el cuerpo, sino el acto del cuerpo, cuando distingue un alma intelectiva, un alma nutritiva y un alma sensitiva²⁹.

Continuando con la metáfora, lo que nosotros hoy entendemos que es el éxito, lo que la sociedad occidental entiende que es su éxito, es tan sólo la participación en un tiempo prestado que poco a poco va expirando mientras el Diablo, convertido en destino del ocaso, va pasando la factura del cobro y engordando su banco de almas, mientras en la tierra deja tan sólo un envase inservible que tan sólo mantiene unas constantes vitales por inercia, hasta que esta se acaba y llega el final absoluto: la muerte.

²⁹ Evidentemente hacemos una lectura minimizada de la profunda reflexión que realiza Santo Tomás acerca del alma, dejando a un lado el origen aristotélico de su propuesta. La cita que utilizo expresa con claridad la lectura que se realiza en este artículo de la relación cuerpo/ alma de acuerdo con lo sucedido a nuestro personaje y en relación con el alzheimer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt (2000, 2004): *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica. Argentina.
- ECO, Umberto (1962, 1979): Obra abierta. En Obras maestras del pensamiento contemporáneo. Edt. Planeta/Agostini. Barcelona.
- ECO, Umberto (1981): *Lector in fabula*. Edit. Lumen. Barcelona.
- FROM, Erich (1987, 2007): *Del tener al ser*. Edit. Paidós. Barcelona.
- LÓPEZ DE SANTAMARÍA, Pilar (1992): "Razón y vida en el doctor Fausto, de Thomas Mann" en Thémata. Revista de Filosofía, nº. 9 págs. 239-255. Universidad de Sevilla.
- MANN, Thomas (ed.1991): *Doctor Faustus*. Edt. Plaza & Janés. Barcelona.
- MARLOWE (ed. 2004): La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto. Colección Letras Universales. Edt. Cátedra. Madrid.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio (2016): "Es tiempo de leer a los clásicos" en *Es tiempo de...*, José Turpín y Fina Antón (eds). Universidad Miguel Hernández de Elche, Istanbul Gelisim Üniversitesi y Diego Marín. Murcia.
- SANTO TOMÁS (ed. 2001) *Suma de Teología I*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- VAN ZANDEN, J.L., et al. (eds.) (2014): *How Was Life?: Global Well-being since 1820*, OECD Publishing. On line 06/11/2016
http://www.keepeek.com/DigitalAsset-Management/oecd/economics/how-was-life_9789264214262en#.WDPsMtThBko#page1
- W.V. GOETHE, Johann (ed. 2014): *Fausto*. Colección Letras Universales. Edt. Cátedra. Madrid.

Fausto, el primer enfermo de alzheimer. Ligeros apuntes de literatura.

6. LAS MUJERES MAPUCHE Y LA DEFENSA DEL TERRITORIO: UNA PRÁCTICA ANCENTRAL ECOFEMINISTA

Bernardita Llanos³⁰

“Quiero que nos respeten.
Soy mujer de la tierra,
fuerte como el árbol que resiste al viento;
como el junco en la corriente;
Firme como la montaña más alta;
Frágil como el colibrí;
Dulce como los atardeceres”.
(Norma Huenche)

1. INTRODUCCIÓN: EL PROBLEMA MAPUCHE EN CHILE

La situación del pueblo mapuche ha sido de constante lucha para preservar su supervivencia en base a la tenencia de la tierra, como su identidad étnica y cultural frente al acoso del que ha sido víctima desde la construcción del estado nacional chileno (1810). Previamente, el pueblo mapuche sostuvo una ardua y bélica estrategia para mantener la autonomía de sus territorios contra los conquistadores españoles quienes, desde su llegada a Chile, al área central del territorio en el siglo XVI, fueron progresivamente corriendo la frontera y el dominio mapuche. Como afirma Luis Carlos Parentini “(...) la conquista y el contacto paulatino de los blancos con los linajes nativos próximos a las áreas de centralización hispanas” configuró un sistema de dominación basado en la encomienda y la esclavitud³¹. De este momento en adelante la colonización de los mapuches se iría transformando junto

³⁰ Brooklyn College, CUNY (EEUU).

³¹ <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0008880.pdf>

con la frontera de la Araucanía entre momentos de guerra y paz hasta nuestros días.

El proceso de vigilancia, control y conversión que inicia la corona española y continúa hasta el siglo XVIII, será luego reemplazado y retomado por el Estado chileno en un incesante asedio a la frontera indígena y a sus habitantes. Como afirma José Bengoa el despojo de los mapuches se origina por la fuerza del Estado que los empobrece y constituye el “segundo período” de lo que este historiador llama la *cultura mapuche moderna* (Bengoa 14). Así, los mapuches “son convertidos en agricultores, gente de trigo” (14).

Durante el siglo XIX el Estado chileno expande su dominio a lo que hoy se conoce como la zona de la Araucanía, a través de su campaña militar contra los mapuches en la llamada “Pacificación de la Araucanía u Ocupación de la Araucanía” con consecuencias nefastas para la cultura originaria. A pesar de su peso social y sus formas de resistencia combativas el pueblo mapuche se ve integrado al territorio chileno en 1882³². Sin embargo, la identidad étnica mapuche persiste sin sentirse parte de la nación chilena, la cual los excluye socialmente y subordina culturalmente desde el comienzo. El golpe militar de 1973 inicia un quinto y nuevo período en la relación entre el pueblo mapuche y el Estado que va a terminar con la transición a la democracia. Durante este tiempo se incuba y gesta una ideología que afirma la identidad mapuche separada de la chilena con claridad y fuerza, según Bengoa (14). Esta nueva visión es la que progresivamente va a plantear la autonomía y la autodeterminación política, social y económica de sus tierras y recursos, ahondando un conflicto histórico con el Estado al que éste responderá cada vez con mayor violencia a pesar de la creación de nuevas leyes indígenas cuyo objetivo es reconocer y proteger los derechos de las poblaciones originarias.

El mapuche como figura social en Chile sigue siendo una identidad marginal donde el estereotipo negativo suple la deuda y responsabilidad del Estado aún hoy en día. Basta ver algunos de los titulares de los periódicos y cómo representan al movimiento mapuche y su lucha para

³² <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-781.html>

entender hasta qué punto el racismo es un fenómeno cultural que predomina en las instituciones y, en particular, en los medios de comunicación. En éstos los mapuches aparecen como criminales y asesinos de inocentes latifundistas o vándalos contra modernas empresas (hidroeléctricas y de celulosa, por ejemplo) que solo pretenden traer nuevas fuentes de trabajo al país y generar nuevas fuentes energéticas. Nada se dice en estos artículos de la importancia de los bosques y el agua para la cultura mapuche y su concepción del bien vivir y la necesidad del equilibrio y armonía con la naturaleza y sus espíritus. O de qué manera estos proyectos de explotación de la naturaleza (bosques y ríos en particular) de los que estas comunidades dependen y donde viven, afecta negativamente su existencia y el futuro de las nuevas generaciones. La criminalización de los mapuches y sus dirigentes borra de un plumazo por así decirlo lo que su cultura valora y respeta en relación a la naturaleza y nuestra coexistencia con el ecosistema que nos toca habitar.

2. CONTEXTUALIZACIÓN Y CONFLICTO MAPUCHE

Desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días, la existencia del pueblo mapuche se ha dado junto a la autodefensa (pacífica y armada) de sus tierras y comunidades, y solo en momentos muy puntuales ha podido coexistir pacíficamente con diversos sectores públicos y privados chilenos interesados en sus territorios, convirtiéndose la mayor parte del tiempo en víctima de la expansión capitalista impulsada por el Estado chileno y validada por la ley junto a la apropiación ilegal de sus parcelas (por latifundistas locales, el Estado o empresas). En la actualidad tanto empresas nacionales e internacionales con diversos proyectos de explotación maderera, pesquera o de aguas, han emprendido una guerra sin cuartel contra este grupo étnico, acusando a sus miembros de “terroristas” y convirtiendo la protesta y la organización política en delitos penalizados bajo la ley antiterrorista que fue creada por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) y que ha sobrevivido en todos los gobiernos democráticos. De hecho, muchos de los dirigentes y líderes mapuches, lonkos y machis en especial han sido detenidos y maltratados. Estas importantes autoridades ancestrales han sido hostilizadas, amedrentadas y apresadas y muchas se encuentran hoy detenidas (por cuarta vez en

algunos casos como en la conocida machi Francisca Linconao, acusada de complicidad en el incendio donde murió un matrimonio latifundista en el sur de Chile). La criminalización se realiza a través de la prensa y de la utilización de la ley antiterrorista contra el movimiento mapuche y sus líderes por defender tierras y derechos indígenas ancestrales. En este marco de penalización y antagonismo extremo se habla de los líderes mapuches como “bandas de delincuentes comunes” que utilizan la situación “para robar madera, ganado y otros bienes” en las zonas de conflicto³³.

Lo que sí sabemos es que el conflicto indígena se origina por “la reclamación de algunas comunidades de tierras que consideran ancestrales” pero que ahora están en manos de empresas agrícolas o forestales, y que se han derivado hechos de violencia en los últimos años que han causado la muerte de comuneros, agricultores y policías. Esto no es de extrañar si se considera la política de militarización de la zona por parte de las fuerzas policíacas del Estado que reprimen manifestaciones y protestas, allanan las comunidades y casas de las autoridades mapuches. Varias decenas de mapuches han sido procesados y condenados, culpabilizados de ataques incendiarios a propiedades “agrícolas, maquinarias, camiones y bosques, además de robos, asaltos y otros delitos comunes,” según afirman los diarios *El mercurio* y *La Tercera*. Una perspectiva contraria sobre estos hechos la encontramos en las publicaciones mapuches y en los blogs³⁴ que defienden a los activistas y exigen que se les trate como presos políticos que luchan por derechos ancestrales. En *Mapuexpress* en particular se definen los conflictos como “conflictos socioambientales” que cuentan con la corroboración del Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH). A la defensa de los bosques y ríos se suma la del mar y la tierra como parte de un discurso más amplio que protege el medioambiente junto a los pobladores originarios.

³³ “Nuevo ataque incendiario en la region del Bío Bío,” *El mostrador* <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/08/13/nuevo-ataque-incendiario-en-region-del-biobio/>

³⁴ <http://futatrawun.blogspot.com/>
como en el boletín <http://www.mapuexpress.org/?cat=2091>

La violación de los derechos indígenas desafortunadamente ha sido una constante en Chile, y hoy se ve aún más debido a la militarización de las zonas de conflicto, pues ni el Estado ni los privados han respetado los antiguos títulos de merced ni tampoco los modernos acuerdos jurídicos. Tampoco se ha reconocido el derecho indígena a la propiedad colectiva de la tierra, de una tierra extensa y fértil que les permita preservar su antigua economía de subsistencia. Por el contrario, cada vez que ha sido posible se ha realizado la apropiación ilícita con toda suerte de subterfugios legales por parte de latifundistas y empresas, apoyándose en el sistema capitalista de maximizar la producción y la ganancia en detrimento de la naturaleza y sus habitantes. Por otra parte, los empresarios de la zona de la Araucanía, de hecho, exigen al Gobierno "mano dura" para combatir lo que también consideran acciones terroristas, mientras los grupos mapuches más radicalizados han ampliado su consigna a "una recuperación del territorio que hasta avanzado el siglo XIX era considerado parte de la 'nación mapuche,' configurando un nuevo mapa de la nación chilena y su soberanía". Esta memoria histórica da cuenta de la resistencia del pueblo mapuche y de su lucha por conservar sus territorios, sin olvidar lo que la cultura oral de los mayores ha legado a la generación más joven, hoy mucho más politizada en especial sus mujeres. A esto se debe agregar, que varias mujeres mapuches han sido o están siendo judicializadas por tribunales civiles y Fiscalías Militares, principalmente en la novena región por su participación en movilizaciones en zonas urbanas y rurales. A esa cifra, se suman las órdenes de detención y presos en la VIII y X regiones. Más de diez ministros especiales y cinco Fiscalías Militares se han encargado de investigar "hechos de violencia" -desde fines de 1997- en el marco de los conflictos territoriales. Decenas de dirigentes y comuneros mapuches se encuentran sometidos a proceso, en varios casos juzgados por la ley 12.927 de Seguridad Interior del Estado y la ley 18.314 o Antiterrorista, creadas desde la dictadura militar y aplicadas de manera activa y vigente en democracia como forma de control social a las reivindicaciones mapuches.

3. OTRA CONCEPCIÓN DE LA TIERRA Y LA NATURALEZA

La tierra como *habitat* del Buen Vivir es una de las concepciones mapuches que los distingue como grupo étnico en Chile y los contrasta con los chilenos o *wincas* para quienes la noción de la tierra como mercancía y espacio de extracción capitalista tiende a primar sobre cualquier valor espiritual o afectivo de la tierra dado el predominio de la ideología neoliberal. Junto a esta importante distinción se encuentra también la propiedad colectiva como fundamento de la vida comunitaria y que nuevamente se encuentra en total oposición a la propiedad privada, salvaguardada por la ley y el Estado, y donde los diversos intereses mercantiles buscan asegurarla. En efecto, la complicidad del Estado neoliberal con las empresas es evidente como se puede observar en los megaproyectos que se realizarán en el futuro próximo. Los ya 25 proyectos de energía que se han aprobado en la Araucanía en los últimos años y los anuncios del Ministerio de Energía de tener en carpeta 40 centrales hidroeléctricas y más de 100 mini hidros conllevan la desvalorización de los derechos indígenas y el ecosistema³⁵.

El imaginario del pueblo pewenche de “desarrollo sustentable y con identidad,” por ejemplo, no contempla la instalación de una represa sobre sus tierras, sino que se basa en la ampliación de sus territorios que permita el incremento de la masa ganadera, obtener el control de los bosques de araucarias donde efectúan la recolección del piñón, aumentar los terrenos de invernadas para ampliar los cultivos y permitir la instalación de nuevas familias, administrar y explotar los recursos escénicos y naturales, una producción eficiente en estrecha relación con la preservación del medio ambiente, la mantención del idioma, cultura y cosmovisión (CEME, 14). Estas preocupaciones evidentemente entran en tensión con los imperativos capitalistas y extractivistas que no entienden ni respetan la idea de que la tierra sea ancestral y sagrada y que el orden social de una comunidad se organice en torno a esta concepción.

³⁵ <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/02/09/actriz-de-hollywood-llama-a-frenar-invasion-hidroelectrica-en-la-araucania/>

“Inserto en el ecosistema del bosque nativo, se encuentra la tierra ancestral del pueblo indígena pewenche”

Este grupo mapuche vive en estrecha relación con sus tierras tradicionales del alto Bío Bío. Realizan sus actividades de subsistencia en las orillas del río Bío Bío y sus afluentes. Aquí cultivan, crían y viven y celebran sus ceremonias ancestrales. Los veranos suben a los bosques de araucaria a recolectar piñones que forma la base de su cultura tradicional. La araucaria es su árbol sagrado, centro de sus ritos y ceremonias. Los pewenches tienen un conocimiento profundo de la naturaleza que habitan, de sus recursos, plantas medicinales, comportamiento de los animales (CEME, 14). Nos encontramos aquí con dos cosmovisiones opuestas del ecosistema, la naturaleza y de la relación e interdependencia entre los humanos y el medioambiente, una ancestral y ecológica y otra capitalista de un “mal desarrollo” como observa Vandana Shiva.

A esta diferencia de paradigmas y epistemes, se agrega la violencia hacia la visión indígena lo que se observa en que numerosos mapuches han debido enfrentar estos últimos años el nuevo Sistema Procesal Penal, que entró en vigencia desde el año 2000. La región de la Araucanía inició este sistema como plan piloto y que ahora se aplica nacionalmente, agudizando aún más los conflictos como afirma Alfredo Seguel. El testimonio de la mujer del líder Víctor Analaf de la comunidad mapuche de Collipulli muestra la persecución y criminalización de la que son víctimas los dirigentes del movimiento mapuche:

“Siento impotencia, por lo injusto. Están entre rejas quienes deben estar libres, ya que los verdaderos responsables de todo el daño y atropellos que se ha provocado a las comunidades están bajo impunidad, lucrándose día a día a costa del sufrimiento mapuche, pero asumimos los costos y no esconderemos jamás la cara, sin ningún miedo, porque es una lucha justa. Quienes están en la cárcel por esto son presos políticos... Han sido perseguidos, torturados

y tratados indignamente y los culpables de ello es el gobierno, quien ha aplicado sus leyes represivas militarizando nuestro territorio, donde hemos debido sufrir fuertes represiones por la policía y con absoluta arbitrariedad por los tribunales de justicia. Además hemos debido soportar los montajes, sabotajes y ofensivas de las propias empresas forestales. Sin lugar a dudas, son presos políticos" (Prado, 2000)³⁶

Esta entrevista se realizó cuando Ancalaf se encontraba prisionero en Temuco. Posteriormente, fue puesto en libertad pero en noviembre del 2002, fue nuevamente detenido. En esta ocasión se debía al conflicto mapuche con la represa Ralco. Ancalaf fue condenado en primera instancia a diez años de cárcel³⁷.

Somos testigos de un "virtual etnocidio del pueblo pewenche" con "consecuencias catastróficas para el medio ambiente" por la construcción de megareservas a lo largo del Bío Bío" afirma el CEME. Concuerdo con esta evaluación de lo que ha sido realmente una política de persecución y discriminación por parte de las empresas con la ayuda de las autoridades y funcionarios públicos contra los pewenches y los mapuches.

4. VISIÓN NEOLIBERAL Y CONFLICTOS ETNO-AMBIENTALES

Los conflictos etno-ambientales se entienden como aquellas controversias generadas por proyectos de inversión propuestos en territorio indígena y

³⁶ Extracto entrevista de Karina Prado, esposa del dirigente de Collipulli Víctor Ancalaf. Mapuexpress 02 de mayo del año 2000.

³⁷ "Alto Bío Bío, pasado, presente y futuro. El conflicto de la Represa Ralco y la historia de los pehuenches" (s.a.) del Centro de Estudios Miguel Enriquez (CEME) http://archivochile.com/Pueblos_originarios/hist_doc_gen/POdocgen0015.pdf

que enfrentan a tres actores: los empresarios, el Estado y aquellas comunidades indígenas locales que se oponen al proyecto, según propone Camila Peralta en su blog *¿Cuál es el rol del Estado en los conflictos étnico-ambientales?*

Chile según afirma, ha convertido el territorio indígena en el espacio predilecto para la inversión tanto extranjera como nacional. Ejemplos existen desde Arica a Punta Arenas, variando sus efectos de industria a industria: minería, forestal, pesca, hidroeléctricas, entre otras. Uno de los muchos conflictos etno-ambientales que nacen en la cordillera de La Araucanía es la propuesta de inversión “Central Hidroeléctrica Añihuerraqui” presentada por GTD Negocios -de capitales españoles- en el año 2009, que se emplazaría en la comuna de Curarrehue. Dicho proyecto es catalogado como una central generadora de energía de alrededor de 9 MW y que contará con una inversión de 22 millones de dólares. Añihuerraqui fue evaluada por el SEIA de La Araucanía entre los años 2010 y 2015, realizando procesos paralelos de Consulta Indígena con la finalidad de cumplir con lo establecido por el Convenio 169 de la OIT, ya que dicha central se instalaría en las inmediaciones de cuatro comunidades mapuches. Pese a que lo anterior ya es un requisito suficiente para que el proyecto sea sometido a consulta, es importante destacar que Añihuerraqui se emplazaría en un espacio ceremonial sagrado en el que se no solo se desarrollan los Guillatún de las comunidades, sino que además intervendrá espacios de significación cultural como son: un Eltuwe (cementerio), el Lawen (espacio de hierbas medicinales) y los cerros Peñewe y Punowemanke y el estero Pichitrankura³⁸.

La empresa elaboró un grupo de estrategias que puede caracterizarse de “cooptación”, según se advierte, pues se desarrollaron acciones de carácter político, económico y social que utilizaron la autoridad como uno de los principales mecanismos de presión para legitimar el proyecto. Estas

³⁸ Los paralelos entre Añihuerraqui y la empresa Energy Transfer Partner en el conflicto de Standing Rock son evidentes. Ambas empresas violarían los espacios sagrados de tumbas y ceremoniales nativos además de otros recursos naturales poniendo en grave peligro a toda la comunidad de la zona para construir sus megaproyectos hidroeléctricos, la primera, y un oleoducto, la segunda.

estrategias se desarrollaron bajo el alero de una institucionalidad indígena y ambiental que aún no define de manera clara cuál es el rol que va a jugar en el marco de un proceso de consulta indígena. Si bien el proyecto Añihuerraqui cumple con los criterios de generar energía de manera sustentable se afirma en el artículo, es necesario preguntarse si cumple o no con los elementos estipulados en el Convenio 169 de la OIT y por la Declaración de la ONU, donde se especifica, el derecho a consulta, la buena fe en los procesos, el derecho de las comunidades a establecer sus propias alternativas de desarrollo y, por último, la participación en los beneficios de los proyectos. La gran pregunta es si estas diversas etapas de participación tendrán lugar en el futuro cercano³⁹.

Como sostiene Alfredo Seguel dentro de un marco global del pueblo mapuche, el recurso a la violencia para controlar cualquier forma de disidencia o reivindicación política se utiliza de manera sistemática en contra de los mapuches por parte de grupos de poder público y fácticos, bajo el amparo en la “legitimación” en la “teoría de la seguridad nacional”, “justificando la militarización empleada como instrumento para luchar contra quienes el poder denomina como ‘subversivos’”. Lo más alarmante de este discurso es que legitima el uso de la violencia por parte del Estado democrático tal como lo hizo la dictadura. A pesar de los avances en materias de reconocimiento legales de los derechos indígenas y de la creación de organismos gubernamentales como la CONAMA (Comisión Nacional del Medio Ambiente) y CONADI (Corporación Nacional Indígena), la prioridad de la seguridad nacional sigue vigente a través de la ley antiterrorista que se aplica a los detenidos mapuches. La CONADI tiene como función “Promover, coordinar y ejecutar en su caso, la acción del Estado, en favor del desarrollo integral de las personas y comunidades indígenas especialmente en lo económico, social y cultural y de impulsar su participación en la vida nacional⁴⁰”. Sin embargo, en el contexto actual, como afirma Seguel, “el mantenimiento del orden público y la continuidad del modelo económico liberal pasan a ser los objetivos principales de la

39 <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/12/09/cual-es-el-rol-del-estado-en-los-conflictos-etno-ambientales/>

40 <http://www.sinia.cl/1292/printer-32729.html>

tutela dentro de cada Estado, en perjuicio de los derechos civiles de ciudadanos y que involucra los Derechos de la mujer Mapuche”.

5. LA MUJER EN LA CULTURA MAPUCHE

La mujer mapuche vive una “multi discriminación” de acuerdo a Charlotte Mattus, pues pertenece a un pueblo originario que ha sido excluido del “desarrollo nacional” chileno (“Los derechos de la mujer mapuche en Chile,” 50). Tiene experiencias y demandas específicas a su condición de género dentro de un grupo étnico tradicionalmente marginalizado. De este modo, su reivindicación de género es doble ya que se da al interior de sus comunidades como también en el ámbito público de la cultura chilena con el Estado y las diversas instituciones donde casi no han tenido representación. Según la antropóloga Sonia Montecinos, la mujer mapuche mantiene su discurso cultural en el proceso de inserción a la sociedad chilena: “Su ser-madre, socializadora, transmisora de los valores que hacen posible reproducir la diferencia, la colocan en un lugar estratégico dentro de la resistencia social y cultural del pueblo mapuche” (citado por Mattus 51).

El pueblo mapuche históricamente ha resistido los intentos de exterminio y de asimilación a los que se ha visto sometido. Cada uno de los gobiernos chilenos ha confrontado con agresividad, autoritarismo o persecución sus diversas propuestas y reivindicaciones. Más aún muchas de éstas ha sido calificadas de “insurgentes y de acciones terroristas,” situación que ha afectado directamente a las mujeres mapuches, quienes se han convertido en el blanco de ataques por parte del Estado, alterando y transformando las estrategias de lucha como su rol. Las mujeres mapuches han sufrido la violencia y discriminación por parte del Estado chileno y también al interior del movimiento social mapuche como señala Llanca Marín, una de las voces mapuches más críticas del patriarcado en Chile.

A lo largo de la historia del movimiento mapuche, las mujeres han participado en organizaciones e instituciones urbanas, en sus propios organismos, en la nueva etapa de recuperación de territorios, en marchas y manifestaciones y en las propuestas por la autonomía. La lucha por evitar

la construcción de la represa Ralco en el río Bío Bío representa un ejemplo. La resistencia cultural mapuche, sus reivindicaciones políticas, sociales, económicas, la recuperación del territorio, es una fuerza evidente hoy día en Chile y se manifiesta tanto en el ámbito urbano como rural a través de las diversas instancias organizacionales, como comenta Norma Huenche⁴¹. Huenche afirma que a los problemas que presenta la migración, como falta de vivienda y desadaptación, las mujeres mapuches deben sobreponerse a la discriminación no solo por ser mujeres y ser pobres sino también por su condición mapuche. Deben sobreponerse a dejar atrás su cultura y la pérdida de su lengua ancestral, el mapudungun. La situación de discriminación las lleva muchas veces a ocultar su identidad, pero en otros casos a reafirmarla. Esta reafirmación se demuestra en su participación tanto en organizaciones mixtas como en organizaciones propiamente femeninas que, desde su perspectiva de género, pretenden aportar al desarrollo de la cultura mapuche, mejorar la posición de las mujeres dentro de la sociedad mapuche y combatir la discriminación⁴². Las mujeres mapuches tienen que sobreponerse a la discriminación de género, clase y etnicidad y dejar atrás su comunidad.

La violencia, racismo y sexismo del Estado se hacen evidentes en las detenciones y atropellos a las mujeres mapuches que son líderes políticas o espirituales.

El arquetipo femenino mapuche

La mujer mapuche dentro del marco cultural simbólico ancestral representa “el lugar” de la naturaleza que se realiza a sí misma. Es la que enlaza y conecta mundos. “Ella establece el encuentro y contacto entre dos realidades: las pone en comunicación recíproca establece los accesos sutiles, determina y condiciona nuevos patrones de conducta, la pre establece, escribe el futuro y marca decisivamente los destinos” como sostiene Ziley Mora (13). “Ella es la detentadora de una llave que abre y cierra puertas en

⁴¹ Norma Huenche. “Rol de la mujer mapuche” (<http://rufianrevista.org/portfolio/rol-de-la-mujer-mapuche/>)

⁴² <http://rufianrevista.org/portfolio/rol-de-la-mujer-mapuche/>

la Naturaleza, ella es la portadora del karma, de ese conjunto de suertes o influencias individuales que configuran de antemano la biografía o el mapa psicológico-moral de una persona. Si es capaz de modificar drásticamente el destino de su esposo -tanto si ocurre en una entrega fiel o en el Estado ambiguo de casada infiel- con absoluta más propiedad podrá condicionar y troquelar el destino de un hijo, un fruto de su propio vientre" (14).

Rasgos de los fundamentos matriarcales que forman parte del legado cultural mapuche se aprecian en que "Justamente a ella [la mujer] asigna la tradición mapuche el mérito de forjar el coraje guerrero del viejo Arauco, mediante la práctica de un rito de embarazada, donde, con su mente, cada amanecer "inyectaba" al sol invicto, asomándose apenas desde el "útero" de los Andes, en el embrión portado en su vientre, en el alma del futuro guerrero vencedor y solar que allí crecía" (Ziley Mora 14). Más aún su poder vivificante y transformador se encuentra en el mito donde la mujer es la que "despierta" al hombre, lo prueba y le exige perfección. Por esta razón, la mujer aparece representada como un "cuenco que se adosa y envuelve al germen, proporciona células a la intención masculina, casa a la idea, materia al proyecto, tierra al cielo, hogar al espíritu, útero a la sabiduría" (20).

Arquetipo esposa Kure

El Ku que indica a la esposa comporta la noción de una concavidad que teje, elabora, "construye" un "producto" de alta complejidad, mientras Re es un adverbio que indica pureza, ausencia de mezcla, "solamente", "exclusivamente". Por lo tanto, vincular ambos sentidos en un mismo vocablo como *kure*, resulta en una definición de lo que sería mujer-esposa en la cultura mapuche: ella es "la que purifica o ennoblecen la fecundidad o la canalización de la energía", "la que de un modo exclusivo hace pura y fecunda la energía de la vida" (21). Es la "poseedora de la llave de las puertas de la naturaleza, poseedora del secreto de la llave de la Vida" (27-28) que la conecta directamente con la naturaleza. Así, por ejemplo, la mujer es potencialmente capaz de producir determinados fenómenos agrario-telúricos, como una abundante cosecha o un violento terremoto, dependiendo solamente de la calidad del estado anímico y emocional (Ziley Mora 28).

Debido a la potencia mágica que se atribuye al mundo femenino mapuche arquetípico, los longko o jefes de tribu, tenían una especial predilección cuando les nacían hijas, porque eran la base y “fuente de poder” -no solo material, sino también espiritual- del cacique. Los guerreros antiguos (Koná) las llevaban al campo de batalla para “parir la victoria” nos dice Ziley Mora (28-29). ⁴³

La Machi, soberana del reino de la magia

Cada iniciación y cada ceremonia de coronación, constituía un peldaño más en la posesión de la sabiduría y el conocimiento trascendente de la Naturaleza a la que potencialmente está destinada la machi. Se la considera “la matriz para las victorias guerreras, sostén de las voluntades, guardianas del fuego sagrado (los antepasados sabían de mujeres que transformaban en fuego a los grandes caciques), experta en la curación del cuerpo y del alma, divinidad protectora en negocios y batallas” (36). Son estas guardianas del fuego sagrado, de la mente y del cuerpo, quienes tienen la responsabilidad de velar por el bienestar de la comunidad y sus líderes⁴⁴. No deja de ser sorprendente que los presos políticos mapuches actuales sean en su mayoría machis, caciques o lonkos, es decir las máximas autoridades de la comunidad. La falta de respeto y reconocimiento de los

⁴³ Por otra parte, está también la visión de las kallfiral en' verdaderas diosas manifestadas en momentos críticos donde “flaquea la voluntad viril, al igual que las walkyrias escandinavas, producía el parto trascendental del guerrero que se despertaba en medio del sopor de la muerte”. Las kallfirlalen, que en vida habían cuidado el fuego sagrado de los grandes ceremoniales, se transmutaban luego en fuerza protectora del destino de un hombre que lucha, en el sostén de su lanza y, a la vez, podían hacerlo inmortal con “el áureo brillo de su amor” (Ziley Mora 29).

⁴⁴ El concepto de la machi como guardiana del fuego sagrado recuerda a Berta Cáceres, la líder ecofeminista de la comunidad lenca de Honduras, donde las niñas son las guardianas del río, y tienen un aurea de sacralidad. Además “Durante las protestas contra el proyecto hidroeléctrico de Agua Zarca, y según Amnistía Internacional, Berta Cáceres fue hostigada por las autoridades hondureñas” <http://www.nytimes.com/es/2016/03/03/berta-caceres-lider-indigena-y-ambientalista-asesinada-en-honduras/> Su lucha contra proyectos de presas hidroeléctricas, contra la privatización de los ríos, las empresas madereras y mineras tiene muchos paralelos con el liderazgo de las machi mapuche en el sur de Chile.

derechos indígenas se observa en los reiterados atropellos en la zona de la Araucanía que los amenaza con la destrucción.

El caso de la machi Francisca Lincanao, es paradigmático por su calidad de autoridad ancentral y condición de género. El 22 de diciembre de este año (2016) una veintena de manifestantes se tomaron la cede del SERNAMEG (Servicio Nacional de la Mujer y Equidad de Género) en la ciudad de Temuco para solicitar la libertad de la machi Francisca Lincanao, imputada en el caso Luchsinger-Mackay⁴⁵. Tras conocer lo dispuesto por los juzgados en su contra y haber revisado las medidas cautelares que determinaron que la machi deberá “retornar al penal femenino de Temuco,” las manifestantes exigieron también la presencia del intendente y del ministro del Desarrollo Social, quien está en visita en la zona. La machi Linconao se encontraba bajo arresto domiciliario (por cuarta vez) habiendo la justicia cambiado la prisión preventiva por el arresto domiciliario. Las mujeres movilizadas criticaron también a la directora del SERNAMEG de la región pues se había comprometido a ser intermediaria de la machi con la ministra del ramo y a visitar a Francisca en la cárcel, lo que ha hecho según afirman⁴⁶.

La huelga de hambre y el Estado delicado en el que se encuentra la machi Francisca han llevado a movilizar al activismo feminista, de DDHH y mediambiental en eventos como la toma pacífica de SERNAM mencionada arriba, las protestas continuas en la capital del país y la creación de un petitorio con firmas en Change.org dirigido a la Presidenta de la República Michelle Bachelet⁴⁷.

⁴⁵ Se acusa a la machi de haber ayudado y dado cobijo en su casa a uno de los jóvenes mapuche, quien habría incendiado el fundo de los Luchsinger Mackay, donde el matrimonio perdió la vida. No hay pruebas en contra de la machi, sin embargo, ha sido detenida y apresada como ya se ha dicho, cuatro veces, cambiando el arresto del penal de mujeres a su casa. Además la salud de la machi está delicada por lo que la han tenido que llevar varias veces al Hospital Intercultural para atenderla. Diversas organizaciones y colectivos de DDHH y femenistas como también artistas, se han unido para denunciar la persecución de la machi exigiendo que se la deje en libertad inmediatamente.

⁴⁶ www.bibiochile.cl

⁴⁷ https://www.change.org/p/presidenta-michelle-bachelet-libere-a-la-machi-francisca-linconao?recruiter=20342297&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=autopublish&utm_term=mob-sm-share_petition-no_msg

A Bachelet se le exige la libertad inmediata de la machi, ya que se le hacen cargos de los que es inocente⁴⁸. El 26 de diciembre pasado (2016) se convocó una campaña nacional e internacional de solidaridad y apoyo a la machi quien mientras tanto permanece en huelga de hambre y hospitalizada⁴⁹.

La mujer mapuche y sus derechos

A pesar de las limitantes y la falta de espacios, numerosas mujeres mapuches con plenas capacidades y con voz propia han formado parte activa de los debates del movimiento mapuche autónomo y también en espacios internacionales, asumiendo un importante liderazgo y reconocimiento, hecho que debe seguir ampliándose y fortaleciéndose. La mujer mapuche ha sido fundamental en la lucha por defender a su pueblo, los territorios, los recursos naturales, la medicina tradicional, los conocimientos ancestrales, como también en asegurar la soberanía alimentaria. Asimismo, su rol ha sido sumamente activo en las marchas, asambleas, encuentros y en las grandes movilizaciones. La mujer mapuche ha estado a la par con los hombres, gestando el movimiento, luchando por la consecución de los derechos como integrantes de la sociedad y sobre todo como mujeres. Las machis son en este contexto agentes de preservación y lucha por la cultura originaria. Son las nuevas líderes ecofeministas que defienden el territorio, los bosques, los ríos, el mar y la soberanía alimentaria a la vez que los derechos del pueblo mapuche a vivir en sus tierras ancestrales recuperando las que les fueron arrebatadas. En este sentido, las machis son muy similares en su rol y lucha activista a Berta Cáceres, pues las circunstancias políticas y sociales de los mapuches son muy parecidas a las que viven los lencas en Honduras. El medioambiente es también en ambas regiones, el espacio que el actual neoliberalismo explota y mercantiliza sin consideración por los pueblos originarios que habitan en estos espacios naturales ni tampoco por la biodiversidad ni las especies.

⁴⁸ <http://www.mapuexpress.org/?p=14466>

⁴⁹ <https://archive.org/details/TomaSedeSernamHuelgaDeHambre#>

Más aún, la militarización y el uso de fuerzas represivas que promueve el Estado chileno y los grupos económicos cuyos intereses defiende, tienen como meta la erradicación de la cultura mapuche y su sometimiento. A esto se suman las agresiones contra la dignidad de las mujeres mapuches. Así “la defensa de los derechos, no será posible si no se crean las condiciones para que las mujeres ejerzan sus derechos y capacidad de liderazgo y protagonismo, para seguir sensibilizando y concientizando desde lo comunitario, enlazadas a lo nacional, estatal e internacional, que permita reivindicar y establecer decididamente los Derechos de la Mujer Mapuche”⁵⁰.

Por más de una década, las mujeres mapuches del alto Bío Bío (sector cordillerano) en territorio mapuche-pewenche, han sido víctimas de una sistemática represión y violencia física y psicológica ante la imposición tanto estatal como de la transnacional ENDESA-España, por construir la represa hidroeléctrica en la zona de Ralco. Las mujeres mapuche-pewenche en Ralco fueron quienes encabezaron la defensa de su territorio y de sus derechos, debiendo soportar una escalada de violencia y presiones ilegítimas para que cedieran sus tierras con el fin de dar paso a este mega proyecto a nombre del llamado “desarrollo, destruyendo completamente las comunidades que siempre han vivido ahí, arruinando familias completas”.

Las instancias de violencia de género hacia las mujeres mapuches configuran una lamentable y larga lista desde el 2001 hasta en día que va desde el brutal desalojo de dependencias públicas hasta allanamientos continuos de sus hogares, detenciones numerosas y lesiones corporales en algunos enfrentamientos entre dirigentes del movimiento mapuche y la policía. En torno a la hidroeléctrica de Ralco en especial, hubo fuerte represión policial a las acciones de resistencia mapuche-pewenche, donde quedaron heridos y se produjeron toda suerte de destrozos en casas de mujeres dueñas de hogar. Muchos carabineros fueron acusados de maltratos y violencias específicamente realizadas contra las mujeres mapuches. La expropiación de terrenos, la compra de parcelas a algunos comuneros y las indemnizaciones por parte del Estado terminaron con la

⁵⁰ <http://www.mapuche.info/mapuinfo/seguel040900.html>

construcción de este mega proyecto. Sin embargo, éste es uno en una lista que continúa hoy como muestra el proyecto de una nueva represa hídrica en el Río Bueno:

“La represa propiedad de Atiaia Energía se construiría en el sector de Cachillahue y pretende generar 110 MW, el doble de la represa a instalarse en el río Pilmaiquén. Todos los ríos de la zona convergen en el Río Bueno, por lo tanto una represa afectaría la dinámica hídrica de diversidad de sectores, generándose inundaciones en sectores aledaños a cursos de agua, cambios de cauce, afección al micro clima del río, afectando a especies de flora y fauna además de ser una agresión a las comunidades mapuche que hacen uso del río de forma ancestral. En la cultura mapuche el Río Bueno juega un papel de importancia en la vida religiosa de las comunidades, ya que “a través de éste las almas de los fallecidos transitan hacia el mar, donde esperarían su ingreso en el Wenu Mapu o en algún otro plano de la cosmología mapuche, por lo tanto, a juicio del Lonko, una represa que detenga el flujo natural del agua dejaría a todos los fallecidos mapuches del sector penando eternamente”, sin encontrar descanso. En este sentido, para los mapuches se trata de la “*defensa de nuestro ngen Wenuleufu (espíritu del territorio asociado al río)*”⁵¹”

Dentro de esta misma línea de denuncia, “La lonko Juana Cuante, vocera de Alianza Territorial Puelwillimapu, aseguró que este proyecto [refiriéndose a la nueva central hidroeléctrica del lago Ranco], se inició con total desconocimiento de las comunidades”⁵². El proyecto desviaría las aguas del Nihuale afectando a los habitantes de la zona y el flujo de agua de los Saltos del Riñinahue. La lonko señaló que “La instalación está afectando las comunidades mapuche tanto en su actividad económica porque acá se realiza etnoturismo, y también en su religiosidad porque hay

⁵¹ <http://www.radiodelmar.cl/2016/07/rio-bueno-y-cuenca-del-ranco-protestaron-contra-represa-en-caudal-clave-para-biodiversidad-y-espiritualidad-mapuche/#>

⁵² <http://radio.uchile.cl/2016/06/04/comunidad-mapuche-denuncia-construcion-de-hidroelectrica-en-territorio-ceremonial/>

un lugar donde confluyen las aguas y la gente la utiliza para hacer ceremonias y también para remedios”⁵³.

Como vemos las mujeres mapuches tienen un papel preponderante en el liderazgo de la resistencia del pueblo mapuche en la actualidad ya sea como machi, lonko o dirigentes políticas de sus comunidades. Sin embargo, la opresión de género no aparece en el debate público como parte de sus reivindicaciones salvo en Llanca Marín, quien con una perspectiva feminista denuncia las estructuras patriarcales al interior de la cultura y el movimiento mapuche y del Estado chileno. En su artículo “La Matria Mapuche y el Patriarcado Occidental” realiza una lectura feminista de la participación de las mujeres mapuches, haciendo propios los planteamientos de la líder boliviana Leonida Zurita, quien reconoce el trabajo y la lucha de las mujeres junto a los hombres con su especificidad y diferencia de género. Marín, de hecho, denuncia el patriarcado que también está presente en el activismo mapuche que relega y abandona a sus líderes mujeres (como en el caso de “Las ñañas Quintreman [quienes] lucharon hasta el fin y muchas organizaciones Mapuche jerarquizadas en su conducción por “varones” quedaron en deuda al momento de defender decididamente la territorialidad de nuestro pueblo. Para más, algunos sendos “dirigentes”, sin lavarse la boca, se atrevieron a criticar la decisión de las “ñañas” al ceder ante tantas presiones, cuando se encontraban prácticamente solas”). Marín también habla de la líder mapuche y ecofeminista en Argentina, Verónica Huilipán, “quien ha encabezado la lucha contra la petrolera trasnacional Repsol YPF con graves impactos territoriales en la extracción de hidrocarburos en comunidades mapuche de loma la lata, que incluso han envenenado a la población de ‘elementos tóxicos.’ Huilipán presentó directamente el caso en denuncia ante la comisión interamericana de Derechos Humanos de la OEA, marcando un precedente ya que era primera vez que una delegada de pueblos originarios

⁵³

<http://radio.uchile.cl/2016/06/04/comunidad-mapuche-denuncia-construccion-de-hidroelectrica-en-territorio-ceremonial/>

hacía la representación de casos en dicha instancia de Derecho internacional" (Marín)⁵⁴.

Además resalta la importancia de la activista y expresa política mapuche Patricia Troncoso, quien sostuvo una huelga de hambre por 55 días en solidaridad con la resistencia mapuche en 2003, reconociendo el papel fundamental de hombres y mujeres en la lucha, denunciando abiertamente la complicidad de algunas organizaciones mapuches en Chile al "mendigar recursos del Estado y capitalizar luchas que ellos no han dado ni darán porque es más fácil depender del Estado" (Marín). Marín afirma la necesidad de una nueva conceptualización de la interacción, los medios y la comunicación del movimiento mapuche que incorpore una crítica de género y del patriarcado de tal manera que se respete a las mujeres líderes y su poder de decisión.

Para concluir, podemos afirmar que las voces ecofeministas con conciencia y reflexión de género al interior del movimiento mapuche han ido aumentando, Llanca Marín y Francisca Quilaqueo Rapiman⁵⁵, cuya posición es más culturalista y menos política que la de Marín, representan posturas más teóricas sobre el liderazgo de las mujeres mapuches. La lucha y práctica política que han sostenido las mujeres mapuches en particular a partir de la década de los noventa en adelante, cabe en mi opinión dentro de un paradigma ecofeminista indígena como se da en Bolivia y otros países latinoamericanos tales como Argentina, Perú, Honduras, Brasil y México. Estos movimientos sociales indígenas tienen gran participación femenina y cuentan con el liderazgo de mujeres como Milagro Sala (abogada del movimiento Tupac Amaro argentino), Máxima Acuña (campesina quechua hablante ganadora del premio Goldman en 2016) y la machi mapuche Francisca Linconao de Chile, entre otras, quienes han liderado con valentía y tesón a sus respectivas comunidades. El caso de la líder lenca Berta Cáceres es emblemático ya que fue asesinada el año pasado por su lucha y activismo contra la construcción de una represa en territorio lenca que

⁵⁴http://www.ecoportal.net/Temas-Especiales/Pueblos-Indigenas/La_Matria_Mapuche_y_el_Patriarcado_Occidental

⁵⁵ Francisca Quilaqueo Rapiman "Mujer, pueblo y cultura mapuche"
http://www.mapuche.nl/doc/francisca_quilaqueo121012.pdf

amenaza con contaminar el río y destruir el medio ambiente y la supervivencia de esta comunidad. Como sugiere Bengoa los jóvenes que integran estos movimientos van desde el norte de México hasta el sur de Chile, viajan, se conectan y “forman parte de una renacer cultural,” conformando una suerte de “panindigenismo” “una ideología cada vez más globalizada, más común a líderes quechua, zotziles, guaimíes, aymaras y mapuches, entre muchos otros” (235).

La mayoría de estos movimientos sociales son parte de una red continental y global que lucha por la preservación y defensa del medio ambiente y los derechos de los pueblos originarios. En ellos la perspectiva de género va cobrando cada vez más importancia en el prominente liderazgo de las mujeres indígenas por la autonomía y reconocimiento de sus pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

BENGOA, José. *Historia de un conflicto. El Estado y los Mapuches en el siglo XX*. Santiago (Chile): Editorial Planeta Chilena.
pdf

Blog Mapuche
<http://prensalibrepueblosoriginarios-mapuche.blogspot.com/2011/06/juana-calfunao.html> Consultado el 17 de diciembre, 2016

Blog Las mujeres más influyentes desde la independencia (Bueno porque habla de Endesa-España)
http://lashirleys.blogspot.com/2009/08/mujer-mapuche_12.html
Consultado el 17 de diciembre, 2016

Chile, mujeres mapuche y el aporte del feminismo
<http://www.proyectoambulante.org/index.php/noticias/internacionales/item/1426-chile-mujeres-mapuche-y-el-aporte-del-feminismo-en-la-lucha-contra-la-violencia-de-genero> Consultado el 17 de diciembre, 2016

<http://radio.uchile.cl/2016/06/04/comunidad-mapuche-denuncia-construccion-de-hidroelectrica-en-territorio-ceremonial/> Consultado el 17 de diciembre, 2016

<http://www.radiodelmar.cl/2016/07/rio-bueno-y-cuenca-del-ranco-protestaron-contra-represa-en-caudal-clave-para-biodiversidad-y-espiritualidad-mapuche/#> Consultado el 17 de diciembre, 2016
<https://archive.org/details/TomaSedeSernamHuelgaDeHambre#>
Consultado el 17 de diciembre, 2016

https://www.change.org/p/presidenta-michelle-bachelet-libere-a-la-machi-francisa-linconao?recruiter=20342297&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=autopublish&utm_term=mob-sm-share_petition-no_msg Consultado el 17 de diciembre, 2016

http://archivochile.com/Pueblos_originarios/hist_doc_gen/POdocgen0015.pdf Consultado el 17 de diciembre, 2016

<http://futatrawun.blogspot.com/> Consultado el 17 de diciembre, 2016

<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/08/13/nuevo-ataque-incendiario-en-region-del-biobio/> Consultado el 17 de diciembre, 2016

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-781.html> Consultado el 17 de diciembre, 2016

<http://www.sinia.cl/1292/printer-32729.html> Consultado el 3 de enero, 2017

www.biobio.cl Consultado el 17 de diciembre, 2016

HUENCHE, Norma. "El rol de la mujer mapuche." <http://rufianrevista.org/portfolio/rol-de-la-mujer-mapuche/> Consultado el 22 de diciembre, 2016

Imágenes de la marcha en solidaridad de la machi Francisca Linconao <http://www.mapuexpress.org/?p=10456> Consultado el 15 de diciembre, 2016

La mujer mapuche: algunas reflexiones

<https://ahoraliberacionca.wordpress.com/2013/03/04/mujeres-indigenas-capitalismo-y-buen-vivir/> Consultado el 27 de diciembre, 2016

MACHI Francisca Linconao. Acusada y por cuarta vez le otorgan arresto domiciliario

<http://www.soychile.cl/Temuco/Policial/2016/12/14/435348/Caso-Luchsinger-por-cuarta-vez-otorgan-arresto-domiciliario-total-a-la-machi-Francisca-Linconao.aspx> Consultado el 27 de diciembre, 2016

MATTUS, Charlotte . "Los derechos de la mujer mapuche en Chile, pilares invisibles de la Resistencia de un pueblo."

Las mujeres mapuche y la defensa del territorio: una práctica ancentral ecofeminista.

http://www.politicaindigena.org/documentos/los_derechos_de_las_mujeres_mapuche_en_chile.pdf Consultado el 22 de diciembre, 2016

“Mujer mapuche en la lucha territorial”

<http://www.mapuche.info/mapuint/seguel040900.html>

Mujeres indígenas hoy

<http://bartolinas.blogspot.com/2010/06/mujeres-mapuche-gululche-en-la-historia.html> Consultado el 17 de diciembre, 2016

Mujeres indígenas, capitalismo y el Buen Vivir

<https://ahoraliberacionca.wordpress.com/2013/03/04/mujeres-indigenas-capitalismo-y-buen-vivir/> Consultado el 17 de diciembre, 2016

Mujeres que luchan y apoyan al pueblo mapuche

<https://www.youtube.com/watch?v=qy07gKkhirU> Consultado el 17 de diciembre, 2016

“Mujer mapuche en la lucha territorial: violencia y discriminación en Chile” http://lashirleys.blogspot.com/2009/08/mujer-mapuche_12.html
No a las represas

<http://prensalibrepueblosoriginarios-mapuche.blogspot.com/2011/06/juana-calfunao.html>

ÑANCULEF J. “El papel de las machis en el conflicto mapuche: Comuneros más radicales buscan su aprobación.” La Segunda.

<http://www.lasegunda.com/Noticias/Nacional/2013/02/820086/el-papel-de-las-machis-en-el-conflicto-mapuche-comuneros-mas-radicales-buscan-su-aprobacion>

Consultado el 17 de diciembre, 2016

PARENTINI, Luis Carlos. *Introducción a la Etnografía mapuche*

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0008880.pdf>

Consultado el 1 de enero, 2017

PERALTA, Camila. “¿Cuál es el rol del estado en los conflictos étnico-ambientales?”

<http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/12/09/cual-es-el-rol-del-estado-en-los-conflictos-etno-ambientales/> Consultado el 18 de diciembre, 2016

SEGUEL, Alfredo. *Mujer mapuche en la lucha territorial: Violencia y discriminación en Chile*. Pdf print

MORA PENROZ, Ziley. *Filosofía mapuche. Palabras arcaicas para despertar el ser*. Fragmentos. Pdf print

7. EL TEATRO Y SU PEDAGOGÍA: UN ACERCAMIENTO AL PATRIMONIO CULTURAL

Baldomero de Maya Sánchez⁵⁶

Alfonso García Pujalte⁵⁷

Francisco García Vicente⁵⁸

1. INTRODUCCIÓN

Las guías turísticas teatralizadas, son una realidad en España desde hace aproximadamente dos décadas. Para comprender el surgimiento y posicionamiento de esta expresión artística en nuestra geografía, debemos hablar en primer lugar, de la estrecha relación que mantiene con el sector turístico. De hecho, es la primera causa directa que ha incitado la aparición de este fenómeno, desarrollando una estructura profesional y económica específica por y para el turismo. En palabras del Ministerio de Industria, Energía y Turismo (2012) “España es líder mundial en turismo: es el segundo país en ingresos por turismo internacional del mundo y el cuarto en número de turistas internacionales”.⁵⁹

No debemos olvidar el vasto legado patrimonial que dispone España y que sin lugar a dudas se convierte en escenario idílico y, por tanto, en otro de los puntos de apoyo de este fenómeno teatral. En este sentido, según informa la Asociación Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España (2014):

España tiene el privilegio de situarse entre los países que cuentan con un mayor número de bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En esta Lista ocupan un lugar preferente las

⁵⁶ Universidad de Murcia (España).

⁵⁷ Ayuntamiento de Aspe (España).

⁵⁸ Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España).

⁵⁹ Ministerio de Industria, Energía y Turismo (2012). *Plan Nacional e Integral de Turismo 2012-2015*, p. 3.

13 ciudades cuyos conjuntos históricos han sido declarados Patrimonio de la Humanidad.⁶⁰

Otro dato de interés a poner en valor es el nivel de vida de los habitantes. La población española, ha incrementado en las últimas décadas, su nivel socioeconómico y cultural. Según el informe sobre desarrollo humano perteneciente al Programa de Desarrollo de Naciones Unidas y que mide el promedio de los avances en tres dimensiones básicas del desarrollo humano: vida larga y saludable, conocimientos y nivel de vida digno:

El valor del IDH de España correspondiente a 2014 es 0,876 –el cual posiciona al país en la categoría de desarrollo humano muy alto–, y lo sitúa en el puesto 26 de un total de 188 países y territorios.⁶¹

Un panorama nada desdeñable, que estimula el tejido económico e incentiva las propuestas basadas en el uso, consumo y desarrollo del ocio, lugar donde se encuentra enclavado este fenómeno teatral.

También hay que tener en cuenta que los gustos e intereses del público se modifican y varían al ritmo que cambia la sociedad. El turista de hoy en día es mucho más experimentado y, por consiguiente, más exigente. A causa de factores como los cambios sociales, la reorganización del trabajo, el surgimiento de nuevos destinos, la bajada de las tarifas aéreas y la aparición de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, el turista ha generado un gran cambio en sus necesidades, expectativas y comportamientos. Debido a ello, las empresas turísticas y las administraciones públicas, adaptan y ofrecen servicios a sus clientes para disfrutar experiencias que tengan ese plus de exclusividad y protagonismo.

El turismo experiencial es el resultado de esa nueva búsqueda. Ya no es suficiente ofrecer la tranquilidad de un entorno natural, la belleza de un lugar o la grandeza de un edificio. A todo eso, ahora hay que añadirle experiencias. Es decir, un contacto del público más intenso y auténtico con el producto basado en la innovación: la autenticidad, la sorpresa, el acceso

⁶⁰Grupo Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España (2014). *Dossier Profesional 2014*, p.2.

⁶¹UN (2015). *Informe sobre Desarrollo Humano 2015*. Nota explicativa por país, España, p. 3.

real a la historia, a provocar vivencias y emociones, son algunas de las pautas a seguir en esta nueva modalidad de turismo. No es lo mismo visitar un destino que sentir un destino (olores, colores, gusto, texturas). Los juegos de rol teatrales, las representaciones a domicilio o las guías turísticas teatralizadas son buen ejemplo de esta nueva forma de consumir ocio donde el espectador pasa a ser protagonista de la historia y vive una experiencia única e irrepetible.

Es aquí donde el teatro tiene una gran potencialidad ya que como diría Fulvio Vaglio (1993):

El teatro es un juego de simulación completamente interactivo, en el que experimentamos indirectamente lo que sería demasiado costoso vivir personalmente. En esta luz, el teatro aparece desde el principio y por su propia naturaleza, como la verdadera realidad virtual.⁶²

Por último, otro de los elementos destacables que ha propiciado la aparición de esta expresión artística, ha sido el sentido de innovación. Desde el ámbito turístico con la búsqueda y desarrollo para la mejora de la calidad y del servicio, así como su dinamización, y desde el ámbito de las artes escénicas con la investigación performativa creativa. La performance, el clown, el teatro de calle, el teatro fórum, el teatro acción, la animación teatral o el teatro experiencial, han sido claves en la construcción de esta expresión escénica al que pertenecen las guías turísticas teatralizadas.

2. ORIGEN

La hipótesis más extendida sobre el origen de las visitas teatralizadas nos acerca a espacios y edificios sensibles de valor patrimonial como castillos, monasterios, casas de personajes ilustres o conjuntos arqueológicos, donde, por sus características específicas de interés turístico, ambientación histórica y unidad estética y argumental, se daban las condiciones idóneas para recrear una puesta en escena, a modo de teatro breve en torno a la historia de ese lugar o edificio, con la intención de entretenir, ilustrar y

⁶²Vaglio, F. (1993). *Actores, personajes y tecnología: apuntes sobre el teatro tecnológico*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 4.

acercar el patrimonio a un público visitante, muchas veces, desconocedor de la lengua castellana y de su historia. Las visitas teatralizadas al castillo de Cuéllar (Segovia), son un claro ejemplo de este inicio.

Estas pequeñas obras de teatro, generalmente con pocos personajes y poca dotación técnica, se realizaban utilizando generalmente la comedia como género vehicular. En un principio, estas representaciones se ajustaban a un modelo de teatro histórico o popular donde prevalecía el sentido de usos, costumbres y tradiciones, pero poco a poco, estas breves escenas ilustrativas, fueron tomando mayor relevancia y calado en el público, pasando a crear representaciones de mayor duración y envergadura, y dotándolas de un papel más interactivo con el público. De esta forma, el espectador turístico, interaccionaba con el actor y el patrimonio a la vez que disfruta descubriendolo, consumándose así, la conversión de una visita turística cultural en una visita turística teatralizada.

Con los años, el desarrollo de este fenómeno teatral, ha pasado de ser una herramienta de ilustración o recreación histórica, a formar parte directa en la dinamización y estimulación de muy diversos proyectos vinculados al patrimonio y a la cultura en general. De esta forma, surgen nuevas propuestas y acepciones, como las guías turísticas teatralizadas y los paseos o rutas teatralizadas (encontramos diversa nomenclatura utilizada, a veces de forma indistinta, para identificar el mismo fenómeno teatral) que actualmente gozan de una buena acogida por parte del visitante turístico

Hoy en día, gracias a esta gran acogida y demanda turística, ya no solo a nivel local (en la provincia de Alicante, más de 30 municipios programan y ofertan visitas o guías turísticas teatralizadas para dinamizar su patrimonio histórico y cultural) sino extendido también a toda la geografía nacional, ha provocado que las diversas administraciones públicas, verdaderas responsables de difundir y divulgar el patrimonio histórico y cultural, se muestren interesadas en crear líneas de acción, orientadas a la ejecución de proyectos divulgativos del patrimonio dentro del entorno teatral. El portal Tourspain (organismo nacional de turismo responsable del marketing de España en el mundo) dispone de un apartado en el que presenta

directamente este fenómeno teatral y a su vez, ofrece algunas visitas teatralizadas en lugares concretos de la geografía española.⁶³

Esta oferta laboral ha promovido, que sean necesarios profesionales de las artes escénicas, preparados y formados para la ejecución de estos proyectos específicos de divulgación del patrimonio, siguiendo unas pautas y una metodología concreta. Por lo tanto, las guías turísticas teatralizadas se convierten en un modelo de inserción laboral para el profesional del ámbito escénico y en una ventana novedosa de exhibición para todo el equipo artístico que lo conforma.

3. INVESTIGACIONES AL RESPECTO

El marco de investigación donde se mueve y desarrolla esta actividad teatral se construye principalmente en base a dos grandes pilares, que son la interpretación y divulgación del patrimonio y el ámbito de dinamización turística, ambos con una clara normativa reglamentaria y un gran volumen de estudios y artículos científicos. En cambio, atendiendo a las fuentes documentales existentes, descubrimos un vacío teórico-metodológico con muy poca investigación teatral al respecto, siendo muy baja en España, la realización de estudios científicos de ámbito teórico teatral que versen de forma troncal este tema en cuestión. Esta situación, abre un gran campo de actuación en el ámbito de la investigación científica teatral todavía por cubrir.

Una de las líneas de investigación más sólida que trata este fenómeno, proviene del estudio y trabajo documental realizado por la empresa de animación del patrimonio llamada Animarte de Cádiz, junto con la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid, y el Centro de Arqueología Subacuática dependiente del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Desde tres puntos de vista complementarios, investigan un mismo fenómeno: las visitas teatralizadas al patrimonio histórico y cultural.

⁶³ Portal de Turismo de España. [en línea]. Recuperado el 18 de agosto de 2016 en <http://www.spain.info/es/reportajes/visitas-teatralizadas-y-originales-espana.html>

Antes de continuar, debemos dar luz sobre uno de los puntos débiles de este fenómeno y se centra en la dificultad terminológica y metodológica a la hora de definir y estructurar esta expresión artística. El propio gerente de Animarte, Javier Benítez Muñoz (2007), con más de 15 años de experiencia en la animación patrimonial, lo pone de manifiesto:

¿Cómo llamar a una visita turística en la que el público participa en una serie de representaciones a cargo de actores? Encontramos términos como “Living history”, “Visitas animadas”, “Visitas lúdicas”, “Animación activa”, “Reconstrucción histórica”, “Visitas teatralizadas”, “Recreaciones históricas”, “Reenactment”, etc., pero ninguno nos convencía. [...] En un primer momento, y tras estudiar todas las denominaciones enumeradas, optamos por utilizar el término que creímos más comprensible para el público: “visitas animadas”. Al poco tiempo decidimos dejar de usarlo y aceptamos definitivamente “Visitas teatralizadas”. Entre otras cosas, era el más extendido y utilizado.⁶⁴

Una interesante reflexión, que deja al descubierto el vacío metodológico con el que comenzó a funcionar este fenómeno y que nos ha llevado a definirlo, no siempre con acierto, prefiriendo una clara identificación por parte del público.

El término más popularizado para identificar este fenómeno es el de visita teatralizada. Según Cristina Goenechea Permisán y Francisco Javier Benítez Muñoz (2007), definen la visita teatralizada como “Un itinerario temático animado por personajes cuya misión es ayudarnos a interpretar y descubrir el valor de los principales rasgos patrimoniales seleccionados.”⁶⁵

En este sentido, podemos definir las visitas teatralizadas como la teatralización o animación temática teatral de un lugar, donde el público accede con la intención de divertirse a la vez de conocer el elemento seleccionado. Cuando hablamos de realizar una visita, estamos poniendo el acento en un elemento espacial concreto. Por lo tanto, la visita se centra en

⁶⁴ Benítez, F.J. (2007). *Reflexiones en torno a la animación del patrimonio*. Boletín de Interpretación nº17, p.3.

⁶⁵ Goenechea, C, Benítez, F.J. (2007). *El aprendizaje a través de las visitas teatralizadas: Un estudio empírico*. Revista IBER nº 54, p. 96.

el acceso a un elemento patrimonial específico como por ejemplo un castillo, un museo, una iglesia, etc. El itinerario que realiza el público dentro de esa visita está teatralizado y puede ser representado sin guías o indicaciones, con indicaciones documentales o audio-visuales como planos, postes informativos, señales gráficas, ordenadores, a través de un guía oficial (guide tour) o guiados directamente por los personajes (actores) dentro del mismo juego dramático.

Las diferencias más notables que se producen entre la visita teatralizada y la guía turística teatralizada, radica en el uso de un tema central frente al uso de diversas temáticas y su ejecución en un espacio concreto frente a la diversidad espacial y temporal. Las guías turísticas teatralizadas no visitan un único lugar con una temática y estética concreta, sino que realiza un itinerario por diversos escenarios de valor patrimonial, con diversas temáticas y estéticas y con mayor recorrido espacial y temporal por la historia, al igual que en una guía turística cultural con guías oficiales (guide walking tours), pero con la peculiaridad de ser guiadas por personajes teatrales dentro del mismo juego dramático o por guías oficiales, y con pequeñas teatralizaciones en determinados elementos patrimoniales destacados de la guía.

En cuanto a las rutas teatralizadas, son aquellas que disponen de una misma temática y estética donde interviene un itinerario teatralizado por un elemento patrimonial extenso como un conjunto arqueológico, un paraje natural protegido, etc.

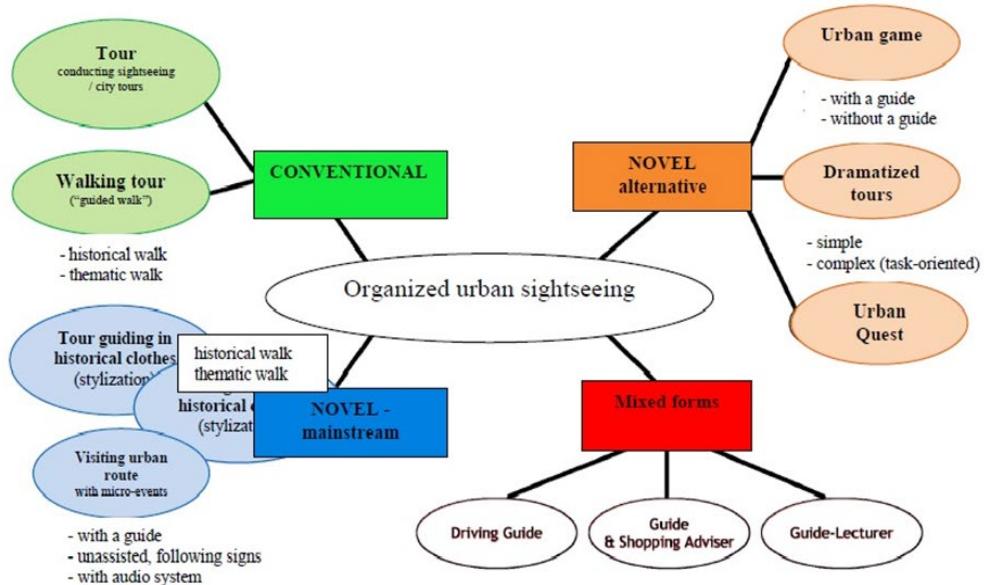
Otro de los elementos a analizar, es la poca investigación encontrada en España desde el ámbito teatral y que, de luz a elementos estructurales, estéticos y de contenido. Al hilo de esta cuestión, F.J. Benítez (2007) subraya:

La reciente proliferación en España de este tipo de actividades y su escasa o nula reglamentación, están provocando la aparición de algunas iniciativas, cuando menos, cuestionables en lo que a difusión del patrimonio se refiere. Se hace cada vez más necesaria una

clasificación que ayude a distinguir unas actividades de otras según unos criterios de calidad, objetivos, planificación, etc.⁶⁶

Sin embargo, aunque no se dispone de una clara metodología y estructura, es un fenómeno altamente utilizado estos últimos años dentro y fuera del país. En el estudio del investigador polaco Armin Mikos Von Rohrscheidt (2014), encontramos un mapa conceptual, donde las guías teatralizadas (dramatized tours) forman parte de las nuevas alternativas de la organización turística urbana. A su vez, las clasifica en simples o compuestas, pudiendo ser habladas o ilustrativas. En esta composición de nuevas alternativas, también incluye otros elementos dirigidos hacia los niños como los juegos urbanos con o sin guía y las preguntas o pistas por toda la ciudad.

Fig. 1. Las guías turísticas urbanas más populares y su forma de organización.⁶⁷



⁶⁶Benítez, F.J. (2007). *Reflexiones en torno a la animación del patrimonio*. Boletín de Interpretación nº17, p.3.

⁶⁷Mikos, A. (2014). *Modern methods of guiding city tours. Analysis of guide's competences and types of services*. Polska.Ed. TurystykaKulturowa nº1, p. 60.

Sobre este mismo discurso encontramos varias aportaciones. Valga de ejemplo, la siguiente reflexión obtenida de la experiencia, por parte del Centro de Arqueología Subacuática perteneciente al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico que, a través del Proyecto Trafalgar, puso en marcha una visita teatralizada diseñada para acercar el patrimonio a los más pequeños, cuya valoración cuantitativa ha arrojado valores de eficacia y aceptación sorprendentes:

[...] En este sentido, queda demostrada la eficacia de las visitas teatralizadas como forma de acercar este patrimonio a los más pequeños. Un tipo de oferta didáctica que por divertida y cercana no tiene que estar falta de rigor científico y que se muestra de gran eficacia cuando va destinada también a otro tipo de público, con la consecuente adecuación conceptual y formal del mensaje a transmitir.⁶⁸

Otro claro ejemplo lo obtenemos de las visitas teatralizadas al castillo de Cuéllar (Segovia). Según se puede leer en el portal web de la Oficina de Turismo de Cuéllar:

[...] Es una nueva forma de interpretación del Patrimonio Histórico a través de un espectáculo teatralizado, una visita lúdica, didáctica, emocionante, que sin perder el rigor histórico consigue que se impliquen e identifiquen los visitantes con los personajes medievales, modernos e incluso del siglo XX. Así, aparecen entre el público, el duque, la duquesa, Espronceda, el marqués de Villena, los soldados, Nino Salazar, etc. Además de la gran historia de la Villa de Cuéllar y sus duques, se viven las pequeñas historias de los personajes populares que marcan los diferentes estratos sociales entre “los de

⁶⁸ Jiménez, M., Goenechea, C., Alonso, C. & Benítez, J. (2007). *Exposición los naufragios de Trafalgar: Aprendizaje con visitas teatralizadas*. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nº61, p.63.

arriba" -la nobleza y el clero- y "los de abajo" -el pueblo y los soldados.⁶⁹

Otro estudio de referencia que reflexiona sobre la validez y auge de las visitas teatralizadas, nos lo ofrece Goizane Barroso Zigaran (2016), que a través de su trabajo cuantitativo (cuestionarios), sobre las visitas guiadas teatralizadas por el patrimonio histórico del Balneario de Cestona, llega a una serie de conclusiones muy interesantes.

Al analizar la motivación del visitante, no ha tenido más de un 8% que la visita fuera teatralizada. Es decir, la teatralización en sí misma, no ha motivado suficiente a la gente para conocer el patrimonio. Sin embargo, conocer el patrimonio histórico ha tenido un 30 % de motivación principal. Por lo tanto, por ese lado, el patrimonio tiene más peso que la teatralización. No obstante, las dos motivaciones juntas han supuesto el mayor porcentaje de motivación de los visitantes con un 46 %. Un menor porcentaje del 16 % ha indicado que su motivación era otra.⁷⁰

Otra conclusión destacable, es la gran aceptación por parte del público, una vez que ha participado en la visita guiada teatralizada al Balneario de Cestona:

Al preguntar si a la hora de volver a visitar el patrimonio histórico o cultural prefieren una visita teatralizada o por otro medio, la respuesta ha sido de un 86 % a favor frente a un 14 % que prefiere otro medio.⁷¹

Es cierto que todos estos datos transcritos no se pueden sacar de su contexto, pero sirven para mostrar que las visitas teatralizadas disponen de unas claves metodológicas que favorecen la comprensión y transmisión de

⁶⁹Oficina de Turismo de Cuéllar. *Historia del Castillo de los Duques de Alburquerque*. [en línea]. Recuperado el 12 de mayo 2016 de: <http://www.cuellar.es/historia-del-castillo/>

⁷⁰ Barroso, G. (2016). *Patrimonio histórico del Balneario de Cestona como producto turístico: visitas guiadas teatralizadas*. Donostia, TFG, U. Deusto, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, p. 38.

⁷¹Barroso, G. (2016). *Op. cit.* Donostia. TFG, U. Deusto, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, p.40.

contenidos y potencian la buena acogida por parte del público. Según el estudio de Goenechea Permisán, C. y Benítez Muñoz, F.J. (2007):

Las visitas teatralizadas tienen tres aspectos fundamentales: La participación del público (Que aumenta el aspecto lúdico de la actividad, centrando la atención y haciendo que el recuerdo permanezca al dar relevancia al ego) el rigor histórico y el uso del humor como elemento facilitador de la transmisión de contenidos.⁷²

4. MARCO TEÓRICO

La guía turística teatralizada camina a caballo entre el turismo y el teatro. Por un lado, ejerce un gran trabajo como elemento dinamizador del turismo. Por otro lado, como expresión teatral bebe de dos principios teóricos que son la animación teatral y el teatro experiencial. Ambos, tienen como finalidad, generar en el receptor del espectáculo una experiencia lúdica, pedagógica-didáctica y viva. A su vez, centran la atención en el propio proceso creativo, a través de una constante comunicación bidireccional con el receptor. Sin lugar a dudas, el trabajo de improvisación del actor y el propio juego dramático, terminan de completar las cualidades para conseguirlo. El espectador, pasa de ser un mero observador a participante activo dentro del juego dramático, potenciando su creatividad y fantasía, mejorando la memoria y articulando la desinhibición como elemento liberador en la persona.

4.1. ANIMACIÓN TEATRAL

Haciendo una aproximación conceptual, se podría decir que la animación teatral es el resultado de aunar cultura, educación y teatro. Se define esta metodología de la intervención socioeducativa como un punto de encuentro interdisciplinar en el que confluye lo antropológico, lo educativo y lo artístico (Xavier Úcar, 1999). Desde este punto de vista, las guías turísticas teatralizadas reúnen todos los requisitos de la animación teatral,

⁷²Goenechea, C., Benítez, F.J. (2007). *Op. Cit.*Barcelona, revista IBER nº 54, p. 96.

pero no sólo de forma conceptual sino también atendiendo a sus funciones y objetivos:

Decir que la animación sociocultural y la animación teatral son acciones socioeducativas no viene a señalar nada más que el hecho de que ambas desarrollan procesos educativos en ámbitos sociales y comunitarios. Pero esto resulta insuficiente. Hay que remarcar que la animación se refiere -es cierto- a procesos educativos, pero que éstos se caracterizan por ser especialmente participativos, vivos, humanos, dinámicos y desenfadados. Nos hallamos en el ámbito de la educación no formal. Es en las acciones propias de la animación -y más aún en la animación teatral- donde entretenimiento y aprendizaje no sólo no se oponen, sino que se conjugan.⁷³

Por otro lado, José Cañas (2009) indica las pautas diferenciadoras del teatro de animación con el teatro convencional:

[...] La Animación Teatral, utiliza las técnicas teatrales con objetivos lúdicos o pedagógico-didácticos, lo importante en este ámbito no es el resultado final (La puesta en escena) sino el proceso. Las actitudes y aptitudes, habilidades sociales, valores que se adquieren o se ponen en valor a lo largo del proceso formativo y creativo de la expresión dramática es la finalidad del trabajo pedagógico.⁷⁴

A diferencia del teatro convencional, que centra su trabajo en la representación teatral, la animación teatral comprende todas las actividades relacionadas con la expresión dramática en ámbitos educativos, de ocio o tiempo libre. El teatro ya no es un fin en sí mismo, sino que su importancia radica en ser un medio para entretener, educar y reflexionar al receptor final que es la comunidad. La función básica de la animación teatral consiste en crear un ambiente participativo e integrador con la

⁷³Úcar, J. (2000) *Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal*. Barcelona. Ed. Universidad de Salamanca, p. 224.

⁷⁴Cañas, J. (2009). *Didáctica de la Expresión Dramática*. Barcelona, Ed. Octaedro, p. 19.

comunidad, es decir, basado en la constante comunicación bidireccional y recíproca, para conseguir una experiencia lúdica y pedagógico-didáctica.

4.1.1. Función lúdica

La animación teatral tiene una doble perspectiva, dependiendo de dónde se ponga el acento puede tener un resultado u otro. Por un lado, el teatro puede ser un medio de animación (Perspectiva finalista) donde sobresale su función lúdica y recreativa o, por otro lado, la animación puede ser usada como un medio para hacer teatro (Perspectiva instrumentalista), poniendo el énfasis en la función educativa no formal. (Ventosa, 1990)

La guía turística teatralizada tiene una destacada función lúdica, ya que entra de lleno en el ámbito del ocio turístico. No debemos olvidar que el turista persigue divertirse y consume ocio como máxima expresión. En cifras del Instituto de Estudios Turísticos (2012), tres de cada cuatro turistas internacionales que viajaron a España en el año 2012 lo hicieron por motivos de ocio, recreo y vacaciones (85'7%). En el caso de los turistas residentes fue un (52'9%) seguido por el turismo cultural que centró su asistencia a museos, otro de los pilares de las guías turísticas teatralizadas.

Ahora bien, la pregunta es la siguiente ¿Por qué es necesario una función lúdica? Dicho de otra forma, ¿En qué mejora que una guía turística teatralizada sea divertida, jovial, recreativa, lúdica, humorística, etc.? En palabras de Cristina Goenechea y Francisco Javier Benítez (2007) “El humor mejora la transmisión de conocimientos”⁷⁵. Se trata del llamado aprendizaje o pedagogía del placer.

Pero son múltiples las mejoras que intervienen en el ser humano cuando aprendemos a través de la risa placentera. La risa nos proporciona una de las experiencias más gratificantes de nuestro mundo interior, activando el sistema mesolímbico dopaminérgico, un sistema de recompensas que nos obsequia con placer. (Mobbs et al., 2003). Está demostrado que el humor, al menos cuando consigue estimular la hilaridad espontánea de una persona, proporciona un bienestar emocional a corto plazo. Diversos experimentos han encontrado que los sujetos expuestos a un estímulo cómico

⁷⁵Goenechea, C, Benítez, J. (2007). Op. Cit., p. 96.

experimentan una mejora en su estado de ánimo, más esperanza, mayor interés en una tarea repetitiva, y menos ansiedad, ira y tristeza (Martín, 2008).

En definitiva, el humor y el aprendizaje están unidos por naturaleza. El juego es el sistema que heredamos para aprender. Y, de hecho, la risa que provoca es uno de los fenómenos que mejor representa la teoría de Bárbara Fredrickson (2000) de que las emociones positivas nos estimulan a ampliar y construir recursos.

Es de suponer que el humor y el juego, lejos de ser perniciosos para el aprendizaje, o incluso contrarios para la transmisión de contenidos de carácter patrimonial (Tratados habitualmente de forma seria y puramente racional) deberían formar parte integral de cualquier metodología educativa.

4.1.2. Función Pedagógico-Didáctico

Según Palacios (2004), la función pedagógico-didáctica del teatro se fundamenta en la comunicación bidireccional con el espectador. Sin comunicación, no hay aprendizaje.

El teatro está vivo y lo está desde que los griegos nos lo legaron hace miles de años como forma máxima de la expresión literaria. Habrán cambiado los escenarios, habrá cambiado la manera de interpretar, habrán cambiado los temas y las historias que se cuentan, pero la magia, la comunicación y la comunión entre actores y público sigue viva y eso es lo que hace que el teatro sea eterno y universal.⁷⁶

Algo parecido ocurre con el juego. Éste se articula generando en el participante, un proceso de auto conocimiento que potencia el papel transformador del aprendizaje (Rubem Alves, 1996). Alves, en su libro “La alegría de aprender”, muestra las mejoras que intervienen en el aprendizaje

⁷⁶ Palacios, J. (2004) *Pedagogía del Teatro: el proyecto de la Universidad de Deusto (1985-2003)*. I Foro Internacional de Teatro Universitario. Universidad de Vigo, p. 32.

del individuo cuando utilizamos un método pedagógico-didáctico basado en el juego y su disfrute:

- Al jugar, activamos en los participantes su curiosidad y anhelo. Cuando el participante pierde la curiosidad, pierde el interés.
- Con el juego placentero, el participante se involucra de forma integral. Este lazo de intercomunicación es mucho más fuerte que el que se genera en los procesos de comunicación emisor-receptor.
- Con la risa, el participante genera un refuerzo positivo sobre lo aprendido. En cambio, con la memorización no.
- El aprendizaje basado en la acción (Juego) utiliza los cinco sentidos sensoriales del participante frente al aprendizaje basado en la memorización que estimula únicamente dos.
- La intercomunicación con el participante que se genera a través del juego, explora y eleva sus cualidades y fortalezas, y mejora su autoestima.⁷⁷

Este modelo pedagógico-didáctico de aprendizaje basado en el juego, es aplicable tanto para la animación teatral como para las guías turísticas teatralizadas, donde los contenidos (el conocimiento de nuestro patrimonio) se ofrecen con el juego dramático.

4.2. TEATRO EXPERIENCIAL

El teatro experiencial se basa en la idea de que el teatro posee vivencia o experiencia en sí mismo. La puesta en escena debe producir en quienes participan en ella, actores y espectadores, la sensación de vivir una experiencia viva, única, sensorial e irrepetible. (Claudio A. Santana, 2013) El investigador y director polaco Jerzy Grotowski indaga sobre esta línea:

¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no puedan? [...] No puede existir sin la relación actor-spectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. Ésta es una antigua verdad teórica, por supuesto,

⁷⁷Alves, R. (1996) *La alegría de enseñar*. Barcelona. Ed. Octaedro, p.12

pero cuando se prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro.⁷⁸

Hans-Thies Lehman⁷⁹, considerado el padre del teatro postdramático, también aborda una interesante investigación entre representación y presencia donde lo real y lo ficticio pueden converger en una sola obra. El director Peter Brook, también aborda la esencia del teatro:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.⁸⁰

Tanto el Living Theatre como Grotowski, promovieron una creación desde los actores, ocupando el texto como trampolín o pre-texto, en donde los espectadores son considerados participantes activos de la escena. Un teatro carente de recursos superfluos pero cargado de vivencia, de verdad. El actor, trabaja cara a cara frente al público, despojado del velo de lo ficticio para mostrar una realidad desnuda. (Claudio A. Santana, 2013).

¿Por qué la guía turística teatralizada confluye hacia un teatro experiencial? La respuesta va en la línea de la investigadora alemana Érika Ficher-Lichter⁸¹ al considerar las realizaciones escénicas “en vivo” como una fuente auténtica de nuestra cultura, más allá de lo sometido y rutinario. Cuando nos acostumbramos a una forma de comunicación parece que no hay sorpresas, peligro, vida o experiencia. La vida se convierte en algo homogéneo y estanco. La vida simplemente pasa, sin perspectivas de cambio, sin experimentar o vivir un instante pleno que nunca será olvidado. Pero si el espectador, recibe del actor una experiencia viva, el hecho escénico que acaba de presenciar se registra en la memoria del espectador como una auténtica experiencia verdadera, al igual que un peligro, un shock, una sorpresa, una alegría, o un enamoramiento que no sólo se graba en su interior, sino que deja huellas que pueden transformarlo como una

⁷⁸Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, México, 1998, p. 13.

⁷⁹Kehman, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Ed. Routledge, London, UK, 2007, p. 103.

⁸⁰Brook, P (1986). *El espacio Vacío*. Madrid. Ed. Península, p.5

⁸¹Ficher-Lichter, Erika: *Estética de lo performativo*, Ed. Abada, Madrid, España, 2011, p. 142.

verdad escondida, un secreto desde el inconsciente para despertar al consciente.

4.3. NUEVOS MÉTODOS PARA DINAMIZAR EL TURISMO

Hasta ahora no habíamos profundizado en el ámbito del turismo como un fenómeno socio-económico y cultural que actúa sobre nuestro entorno. Estamos acostumbrados a ver turistas a nuestro alrededor, pero ¿Qué es exactamente el turismo?, ¿Qué busca el turista hoy en día?, ¿Cuáles son las nuevas formas de hacer turismo?

Según la Organización Mundial del Turismo (2007):

El turismo es un fenómeno social, cultural y económico relacionado con el movimiento de las personas a lugares, que se encuentran fuera de su lugar de residencia habitual por motivos personales o de negocios/profesionales. Estas personas se denominan visitantes (que pueden ser turistas si pernoctan más de un día o excursionistas si no lo hacen; y a su vez, residentes o no residentes) y el turismo tiene que ver con sus actividades, de las cuales algunas implican un gasto turístico. Como tal, el turismo tiene efectos en la economía, en el entorno natural y en las zonas edificadas, en la población local de los lugares visitados y en los visitantes propiamente dichos.⁸²

Decíamos al principio que los intereses y gustos del turista del siglo XXI, cambian al ritmo de la sociedad. Desde finales del siglo XX, las empresas turísticas (rurales, culturales, urbanas, o de naturaleza) muestran mayor atención acerca de la calidad de los servicios turísticos, así como la valoración del patrimonio y el paisaje en sentido integral. Pero un servicio turístico de calidad ya no es suficiente para conseguir la satisfacción plena y el bienestar psicológico de los turistas y consumidores. (Cuenca y Prat, 2012).

⁸² OMT. (2007) *Entender el turismo: glosario básico*. [en línea]. Recuperado el 20 de agosto 2016 en <http://media.unwto.org/es/content/entender-el-turismo-glosario-basico>

En la actualidad, es cada vez más importante el turismo experiencial o emocional. Richards (2004) afirma que el turismo cultural está convirtiéndose en un producto de vivencia en el que la visita se juzga en función de todas las características del lugar y no solo por su valor cultural. En esta línea, los visitantes buscan cada vez más una experiencia total que incluya ocio, cultura, educación e interacción social (De Rojas y Camarero, 2008). En turismo no se venden realmente productos, sino que se venden experiencias (Vogeler y Hernández, 2002). El turista que busca experiencias es aquel que quiere evadirse, descubrir, disfrutar y conectar con la gente del lugar y con sus costumbres; más que comprar paquetes turísticos, se compran historias para vivir y para contar. Las experiencias son aquellas vivencias, sentimientos, sensaciones, que nos fascinan, y que precisamente por ello, se convierten en memorables (Bordas, 2003, p. 2).

El turismo experiencial se basa en crear una vivencia personal que interfiera en lo cotidiano del sujeto, generando sobre él un fuerte impacto. La dimensión experiencial del turismo adquiere, más importancia por su profunda vinculación con el bienestar psicológico de las personas; de aquí que algunos autores relacionen explícitamente la satisfacción y la gratificación personales con el ocio entendido como experiencia (Tinsley y Tinsley, 1986).

La experiencia turística es un conjunto de impresiones físicas, emocionales, sensoriales, espirituales y/o intelectuales, que son percibidas de manera diferente por los turistas, desde el mismo momento en que planifican su viaje, lo disfrutan en el destino elegido o cuando vuelven a su lugar de origen y lo recuerdan (Otto and Ritchie, 1995).

La Organización Mundial del Turismo, en su documento Turismo Panorama 2020, señala las tendencias de nuevos segmentos de mercado que demandan productos y servicios renovados, basados especialmente en el espectáculo, la emoción y la educación. Desde este punto de vista, la guía turística teatralizada cubre de forma transversal esta nueva demanda, ya que es un espectáculo lúdico que genera una experiencia emocional sobre el espectador y le transmite unos conocimientos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVES, R. (1996) *La alegría de enseñar*. Barcelona. Ed. Octaedro, p.12.
- BARROSO, G. (2016). *Patrimonio histórico del Balneario de Cestona como producto turístico: visitas guiadas teatralizadas*. Donostia, TFG, U. Deusto, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, p. 38.
- BENÍTEZ, F.J. (2007). *Reflexiones en torno a la animación del patrimonio*. Boletín de Interpretación nº17, p.3.
- BENÍTEZ, F.J. (2007). *Reflexiones en torno a la animación del patrimonio*. Boletín de Interpretación nº17, p.3.
- BORDAS, E. (2013) —*Hacia el turismo de la sociedad de ensueño: nuevas necesidades de mercado*. [en línea] Recuperado el 20 de agosto de 2016 en: <http://www.uoc.edu/dt/20219/index>.
- BROOK, P (1986). *El espacio vacío*. Madrid. Ed. Península, p.5
- CAÑAS, J. (2009). *Didáctica de la Expresión Dramática*. Barcelona, Ed. Octaedro, p. 49.
- CUENCA, M., PRAT, A. (2012). *Ocio experiencial: antecedentes y características*. Revista Árbol, vol. 188, nº 754, p. 269.
- DE ROJAS, C. Y CAMARERO, C. (2008) *Visitors experience, mood and satisfaction in a heritage context: Evidence from an interpretation center*. Tourismmanagement 29, p. 525-537.
- FICHER-LICHTER, ERIKA: *Estética de lo performativo*, Ed. Abada, Madrid, España, 2011, p. 142.
- FREDRICKSON, B. L. (2000). *Cultivating positive emotions to optimize health and wellbeing*. Prevention&Treatment, 3.

- GOENECHEA, C. Y BENÍTEZ, F.J. (2007). *El aprendizaje a través de las visitas teatralizadas: Un estudio empírico*. Revista IBER nº 54, p. 96.
- GÓMEZ, J.R. (2005). *Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria*. Sevilla. Revista Arte, Individuo y Sociedad nº17, p. 121.
- GROTOSWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, México, 1998, p. 13.
- Grupo Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España (2014) *Dossier Profesional 2014*, p.2.
- JIMÉNEZ, M., GOENECHEA, C., ALONSO, C. & BENÍTEZ, J. (2007). *Exposición los naufragios de Trafalgar: Aprendizaje con visitas teatralizadas*. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nº61, p.63.
- KEHMAN, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Ed. Routledge, London, UK, 2007, p. 103.
- LAFERRIERE, G. (1997) *La pedagogía puesta en escena*. Madrid. Ed. Náque, p. 39.
- MARTÍN, M. (2007) *La difusión del patrimonio. Actualización y debate*. Revista del patrimonio Histórico nº 850. Universidad de Granada, p. 7.
- MATEU, I. (2013). *Turismo Cultural: una aproximación a las visitas guiadas teatralizadas en la provincia de Valencia*. TFM, U. Politécnica de Valencia, p.60
- MIKOS, A. (2014). *Modern methods of guiding city tours. Analysis of guide's competences and types of services*. Polska.Ed. TurystykaKulturowa nº1, p. 60.
- MINISTERIO DE INDUSTRIA, ENERGÍA Y TURISMO (2012). *Plan Nacional e Integral de Turismo 2012-2015*, p. 3
- OBSERVATORIO TURÍSTICO DE LA COMUNITAT VALENCIANA, (2012). *Turismo Cultural en la Comunidad Valenciana*, p.12.

OFICINA DE TURISMO DE CUÉLLAR. *Historia del Castillo de los Duques de Alburquerque*. [en línea]. Recuperado el 12 de mayo 2016 de: <http://www.cuellar.es/historia-del-castillo/>

OMT. (2007) *Entender el turismo: glosario básico*. [en línea]. Recuperado el 20 de agosto 2016 en <http://media.unwto.org/es/content/entender-el-turismo-glosario-basico>

OTTO, J. E. y RITCHIE, J. B. (1996). *The service experience in tourism. Tourism Management*, 17(3), 165-174.

PALACIOS, J. (2004) Pedagogía del Teatro: el proyecto de la Universidad de Deusto (1985-2003). I Foro Internacional de Teatro Universitario. Universidad de Vigo, p. 32.

PAVIS, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona, Ed. Paidós, p. 286.

RICHARTS, G. (2004). *¿Nuevos caminos para el turismo cultural?* Barcelona, Centro de Estudios Culturales CERC, p. 1-15.

RIVERA, M. (2012). *Turismo responsable y relaciones interculturales en el contexto de la globalización*. En Rodríguez, L. y Roldán, A. (coord.). *Interculturalidad: un enfoque multidisciplinar. I Jornadas sobre Investigación e Innovación para la Interculturalidad*. Córdoba, Universidad de Córdoba, p. 187-212.

ROMERO, M. A. (2011). *La performance una forma de expresión*. [en línea] Recuperado el 18 de julio de 2016 de <http://montarelmingo.blogspot.com.es/2011/02/la-performance-una-forma-de-expresion.html>

TAYLOR, S., BORGAN, R. (1990). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona. Ed. Paidós, p. 87.

TINSLEY, H. E., TINSLEY, D. J. (1986). *A theory of the attributes, benefits and causes of leisure experience*. *Leisure Sciences*, vol. 8, nº 1, p. 1-45.

TURISMO DE ESPAÑA. [en línea]. Recuperado el 18 de agosto de 2016 en <http://www.spain.info/es/reportajes/visitas-teatralizadas-y-originales-espana.html>

ÚCAR, J. (1999). *Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal*. Barcelona. Ed. Universidad de Salamanca, p.234.

ÚCAR, J. (2000) *Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal*. Barcelona. Ed. Universidad de Salamanca, p. 224.

UN. (2015) *Informe sobre Desarrollo Humano 2015*. Nota explicativa por país, España, p. 3.

VAGLIO, F. (1993). *Actores, personajes y tecnología: apuntes sobre el teatro tecnológico*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 4.

VENTOSA, V. J. (1996). *La Expresión Dramática como medio de Animación en Educación Social. Fundamentos, técnicas y recursos*, Salamanca, Ed. Amarú, p. 20.

VOGELER, C., Hernández, E. (2002). *El Mercado Turístico: estructura, operaciones y procesos de producción*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, p. 176.

ZALDÍVAR, A. (2008). Investigar desde el arte. Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel. Anales, p.63-64.

8. UN BAILE DE MÁSCARAS. LAS CUATRO IDEOMITOLOGÍAS DISOLUTIVAS DE LA NATURALEZA HUMANA

Edi Liccioli⁸³

“Nada se tiene, todo está perdido cuando nuestro deseo se colma sin placer. Es mejor ser lo que nosotros destruimos, que al destruirlo no vivir sino un goce dudoso”.

William Shakespeare,
Macbeth, Acto III - Escena II
(1606)

“Porque, al fin, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada con respecto al infinito, un todo con respecto a la nada, un medio entre nada y todo, infinitamente alejado de comprender los extremos. El fin de las cosas y sus principios están para él invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable. Igualmente incapaz de ver la nada de donde ha surgido y el infinito donde es devorado”.

Blaise Pascal,

Pensamientos (S. XVII)

⁸³ Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España).

“El hombre es el único animal capaz de transformarse en un imbécil”.

André Glucksmann,
La estupidez. Ideologías del postmodernismo (1985)

Según Nietzsche, el hombre es un animal no fijado. Arnold Gehlen (1987) convirtió en decisivo del ser humano su carácter deficitario, biológicamente hablando, que le obligaría a la acción. El hombre es un *ser deficiente por y en* naturaleza, en el sentido de que, comparado con las otras especies animales, posee una dotación instintiva insuficiente. Esto implica que el hombre considerado al margen de la cultura es biológicamente inviable. Se ha reiteradamente afirmado que sólo en cuanto ser cultural el hombre es viable. Al no poderse confiar en sus instintos, el hombre tiene demasiadas opciones entre las que elegir para actuar: hay en él menos coacción biológica y demasiada libertad. “Por naturaleza el hombre está abocado a lo artificial, o sea, a la cultura y a la civilización. Así pues, el animal no fijado engendra la “segunda naturaleza” cultural por cuanto configura su naturaleza mediante la cultura” (Safranski, 2004: 9). Dicho de otro modo: no parece que haya habido nunca, ni pueda haber, un estado de “naturaleza pura” para el hombre. “En el hombre, lo biológico se continúa y se completa *naturalmente* en lo cultural, sin lo cual ni siquiera se puede hablar de organismo biológico completo” (Arregui y Choza, 2002: 439).

Con lo dicho podemos deducir que, no sólo la relación entre *primera* y *segunda* naturaleza puede generar (y de hecho genera) conflictos y tensiones, sino que además es la segunda naturaleza la única que puede definir a la primera y también las dependencias e intercambios entre las dos. Por tanto, es cierto lo que afirma Pinker: “toda sociedad debe funcionar con una teoría de la naturaleza humana” (2003: 23). Que es lo mismo que decir que “todo el mundo necesita tener alguna especie de teoría sobre la naturaleza humana o ideología con la que convivir” (Stevenson y Haberman, 2010: 24). Estas teorías forman parte de lo que Edgar Morin (2006) llama *bucle recursivo* (pero que se conoce también como: *Weltanschauung, cosmovisión, modelo cultural dominante, núcleo ideológico prescriptivo, ethos, noosfera, paradigma, etc.*) y siempre comportan: una concepción metafísica fundamental del universo y del lugar que en él ocupa

la humanidad; una teoría de la naturaleza humana, es decir, afirmaciones generales que expliquen lo distintivo de los seres humanos y de la sociedad en la que viven; un diagnóstico sobre algún defecto, error o pecado típico de los seres humanos por el cual justificar la pérdida trascendental originaria, cuya consecuencia es la “caída”, y comprender el por qué del mal en la vida humana y en la sociedad; y finalmente, una idea sobre el modo en que debiera vivirse la vida y mejorar la sociedad, a la que suelen seguir unas prescripciones para corregir el mal y realizar una sociedad más justa, por no decir que ambiciona a ser cuasiperfecta. Es obvio que también las cosmovisiones relativistas y posmodernas, con su respectiva teoría de la naturaleza humana que niega la misma naturaleza humana, en favor de un constructivismo y conductivismo bio-sociológico radical, constituyen un bucle recursivo y, por supuesto, ofrecen tanto un diagnóstico de las causas de las disfunciones individuales y sociales como las recetas para su solución.

Por otro lado, sigue teniendo razón Steven Pinker cuando dice que “las ideas de los filósofos, lejos de ser inútiles o etéreas, pueden tener repercusiones durante siglos” (2003:33)⁸⁴, y también cuando constata que “las ideas están conectadas con otras ideas” (2003: 235) hasta llegar a estructurar unas ideologías que, una vez llevadas a la práctica, pueden demostrarse feroces. Porque, como insiste en repetir Morin: “Las ideas que nos poseen son ideas-fuerza, ideas-mito, de poder sobrehumano y providencial. Las ideas se sirven de los humanos, los encadenan, se desencadenan y los arrastran” (2006: 308).

“Las ideologías formales tienden primero a nacer y luego a mantenerse precisamente en el momento en que un sistema político comienza a liberarse del gobierno inmediato de la tradición recibida, de la guía directa y detallada de cánones religiosos o filosóficos, por un lado, y de los preceptos irreflexivos de la moral, por el otro. [...] Las ideologías

⁸⁴ Nadie mejor que el filósofo de la *cratología*, Foucault, ha buceado en el juego de dominio entablado por las ideas: “el pensamiento, al ras de la existencia, de su forma más matinal, es en sí mismo una acción -un acto peligroso-. Sade, Nietzsche, Artuad y Bataille lo han sabido por todos aquellos que han querido ignorarlo” (1991: 319).

comienzan a convertirse en hechos decisivos como fuentes de significación y actitudes sociopolíticas cuando ni las orientaciones culturales más generales de una sociedad ni sus orientaciones más “pragmáticas” y positivas alcanzan ya a suministrar una imagen adecuada de proceso político. [...] Es la confluencia de tensiones sociopsicológicas, cuando faltan recursos culturales mediante los cuales se pueda dar sentido a las tensiones, lo que prepara el escenario para que aparezcan ideologías sistemáticas (políticas, morales o económicas). Y, a su vez, es el intento de las ideologías de dar sentido a situaciones sociales incomprensibles, de interpretarlas de manera que sea posible obrar con significación dentro de ellas, lo que explica la naturaleza en alto grado figurada de las ideologías y la intensidad con que, una vez aceptadas, se las sostiene. [...] Cualquier otra cosa que puedan ser las ideologías —proyecciones de temores no reconocidos, disfraces de ulteriores motivos, expresiones de solidaridad grupal— son, de manera sumamente clara, mapas de una realidad social problemática y matrices para crear una conciencia colectiva” (Geertz, 1988: 191-192)

Así que la acertada definición de *ideología* dada por Hannah Arendt en sus *Orígenes del totalitarismo* resulta perfectamente aplicable también, más allá del contexto de las ideologías históricas, a las que se pueden definir *ideo-mitologías* que hacen de soporte a los paradigmas de la naturaleza humana. No obstante, la extensión de la cita, conviene recuperar dicha definición por su lúcido e impecable análisis del *funcionamiento recursivo* de toda ideología.

“Como las ideologías no tienen poder para transformar la realidad, logran esta emancipación del pensamiento de la experiencia a través de ciertos métodos de demostración. El pensamiento ideológico ordena los hechos en un procedimiento absolutamente lógico que comienza con una premisa axiomáticamente aceptada, deduciendo todo a partir de ahí; es decir, procede con una consistencia que no existe en parte alguna en el terreno de la realidad. La deducción puede proceder lógica o dialécticamente; en cualquier caso supone un

proceso consistente de argumentación que, porque lo considera en términos de un proceso, se supone ser capaz de comprender el movimiento de los procesos suprahumanos naturales o históricos. La comprensión se logra imitando mentalmente, bien lógica o bien dialécticamente, las leyes de los movimientos “científicamente” establecidos, con los que se integra a través del proceso de imitación. La argumentación [...] corresponde a los dos elementos de las ideologías [...] —el elemento de movimiento y el de emancipación de la realidad y de la experiencia—, primero, porque su pensamiento sobre el movimiento no procede de la experiencia, sino que es autogenerado, y segundo, porque transforma el único y exclusivo punto que es tomado y aceptado de la realidad experimentada en una premisa axiomática, dejando a partir de entonces el subsiguiente proceso de argumentación completamente inafectado por cualquier experiencia ulterior. Una vez establecida su premisa, su punto de partida, la experiencia ya no se injiere en el pensamiento ideológico, ni puede ser éste modificado por la realidad”. (Arendt, 1982: 607-608)

Hasta el advento de la ciencia moderna y de los filósofos ilustrados, nadie ponía en duda la fijeza de la naturaleza humana, por lo que las concepciones políticas fundamentales del ser humano (la *natural*, la *metodológica* y la *falibilista*⁸⁵) competían en el espacio social para intervenir

⁸⁵ Según Dalmacio Negro (2009), la *concepción natural* sería la más antigua, vinculada al orden religioso fundacional de una sociedad; dentro de esta concepción tradicional, cuanto más primitivas y menos políticas sean las culturas, más tienden a ver el origen de los mayores de los males en la naturaleza, mientras que, cuanto más avanzadas y políticas sean las civilizaciones, más ven la causa del mal en la libertad del hombre, por lo que tratan de explicar el modo de encauzar las conductas destructivas del hombre y paliar sus consecuencias, a la vez que buscan la mejor manera de organizar el gobierno a fin de garantizar la convivencia. La *concepción metodológica* parte de una visión pesimista de la naturaleza humana, de origen clásico pero realimentada, en Europa, por Lutero y las varias iglesias reformadas: Maquiavelo inaugura la posición metodológica, de la que el protestante Hobbes hará luego el fundamento antropológico de su nueva ciencia política entendida como *cratología*. Por lo que concierne la *concepción falibilista*, Negro destaca que Sócrates y Platón introdujeron en el pensamiento occidental la idea de que el hombre es un ser

en las condiciones de la existencia humana, ordenándolas y organizándolas para mejorarlas. Sin embargo, otra concepción que ha sido definida *angelista*, y que coincide con la antropología de Rousseau, se refiere expresamente a la naturaleza humana⁸⁶. A partir de ahí, lo característico de la modernidad y, más aún, de la contemporaneidad es que las discusiones versan directamente sobre la naturaleza humana, despojándola paulatinamente de su carácter de presupuesto hasta llegar, como adivinó Arendt, a la emancipación completa del hombre, puesto que, por primera vez en la historia, se hace creíble la posibilidad de que lo natural deje de ser lo que determina la existencia humana. Esta desmitificación y desnaturalización de la naturaleza humana entraña graves e insidiosos riesgos, tal y como advierte Clifford Geertz (1988):

“Dar el gigantesco paso de apartarse de la concepción de la naturaleza humana unitaria significa, en lo que se refiere al estudio del hombre, abandonar el Edén. Sostener la idea de que la diversidad de las costumbres a través de los tiempos y en diferentes lugares no es una mera cuestión de aspecto y apariencia, de escenario y de máscaras de comedia, es sostener también la idea de que la humanidad es variada en su esencia como lo es en sus expresiones. Y con semejante reflexión se aflojan algunas amarras filosóficas bien apretadas y comienza una desasosegada deriva en aguas peligrosas” (1988: 45)

Algunas ideas producidas por los filósofos, pronto traducidas en ideologías políticas de gran envergadura, se han cristalizado en auténticos paradigmas que siguen determinando el pensamiento tanto filosófico como científico

naturalmente bueno pero susceptible de inclinarse al mal, no por causa del pecado, sino por *ignorancia*; es por este camino que llegamos a Locke y a su consideración del mal como consecuencia de la *falibilidad* humana. El instructivo e inquietante estudio de Negro se autodefine como una “genealogía de la crisis, destrucción y abolición del concepto de naturaleza humana” (2009: 211).

⁸⁶ La concepción *angelista* considera al hombre absolutamente bueno por naturaleza. Rechaza así la existencia del pecado e incluso del mal y hace superflua, en el ámbito de lo político, cualquier discusión sobre la condición humana. Tuvo en el monje inglés Pelagio un precursor, pero, sin duda, el principal representante de esta corriente de pensamiento es Rousseau.

actual, y tal cosa ha podido ocurrir porque esas ideas articulan en el plano de la epistemología unos *arquetipos universales* muy profundos, a su vez imbricados con los *fantasmas* del inconciente individual. En *El sublime objeto de la ideología*, Žižek (2010) explica que lo fundamental de la ideología no es que sea una ilusión que enmascara el estado real de las cosas, sino que consiste en una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Como sostiene Terry Eagleton (1997) en su estudio introductorio a la cuestión de la ideología, la realidad y sus apariencias se dan conjuntamente en la ideología, la cual se apega a sus diversos objetos con toda la ciega tenacidad del inconsciente; y un atractivo importante que tiene sobre nosotros es su capacidad para producir gozo o, dicho en términos lacanianos: el goce es el soporte último de la ideología, más allá del mismo significado ideológico.

Por todo ello, ciertas *ideas nucleares* llegan a adquirir la dimensión de *ideomitologías*, precisamente porque, a su vez, ellas mismas descienden de *mitos* degenerados en *ideologías*.

“El mito se introduce en las grandes ideas, las hace vivas, ardientes, potentes; no vuelve a introducir los dioses y los espíritus, pero espiritualiza y diviniza la idea desde el interior. No quita necesariamente el sentido racional de la idea parasitada. Le inocula una sobrecarga de sentido que la transfigura precisamente en mito; así ocurre cuando la Ciencia y la Razón, clandestinamente parasitadas por el mito, se vuelven providenciales y toman a su cargo la salvación de la humanidad”. (Morin, 2006: 170)

En otros términos: las ideologías son convicciones primarias sobre lo que está bien o está mal y constituyen sistemas de actuación basados en estas creencias. “Dichas convicciones representan los más antiguos y universales sistemas de ideas sobre el hombre, se originaron en la noche de los tiempos y se sitúan por debajo del nivel de la reflexión consciente” (Adams, 2003: 20).

Pinker (que, no de casualidad y con mucha ironía, emplea a menudo términos religiosos como doctrina, dogma, herejía, etc.) concentra su

notable estudio sobre *la negación moderna de la naturaleza humana* en la *santísima trinidad* compuesta por la *doctrina de la Tabula Rasa*, el *mito del Buen Salvaje* y el *dogma del Fantasma en la Máquina*, a los que habría que añadir también el *Leviatán* como inevitable monstruo guardián de ese nuevo árbol de la ciencia. Sin embargo, hay otra idea que produjo rápidamente una *idemmitología* muy poderosa. Pinker no la nombra por la sencilla razón de que se encarna en el paradigma que él adopta, y a partir del cual desarrolla su labor investigadora y juzga los resultados, suyos y de los demás científicos. Se trata del paradigma que llamaré *Tótem del Mono Desconocido* y que más adelante trataré de definir.

Veamos ahora brevemente cuáles son las características salientes de estos paradigmas y en qué consiste su dependencia de determinados principios supralógicos de organización del pensamiento de los que descienden. Lo que sigue quiere ser sólo un esbozo de *arqueología de las idemmitologías* como método de aclaración del presente, una suerte de *genealogía de los ideologemas* (citando el neologismo de Kristeva) que han configurado nuestra manera de contemplar y comprender el mundo, la mayor parte de las veces de una manera inconsciente.

1. LA TABULA RASA

*“En la que tabla rasa tanto excede,
que ve todas las cosas en
potencia,
sólo el pincel con soberana
ciencia,
reducir la potencia al acto
puede”.*

Vicente Carducho,
Tabula Rasa (Diálogos de la Pintura,
1633)

“El yo inmutable es un mito. El hombre es un átomo en continua descomposición y reconstrucción. Se trata de dar forma a lo que es”.

Bertolt Brecht

(1926)

Empecemos, con Pinker, por la *Tabula Rasa*. Hobbes (1999), en *Leviatán*, afirma que la mente de la gente común es como papel en blanco, preparada para recibir lo que la autoridad pública tenga a bien imprimir en él. Locke (2000) va más allá y, preocupado por el viejo problema de las ideas innatas, malinterpretando a Aristóteles (según la interpretación tomista expresada en la sentencia: nada hay en el entendimiento que no haya estado antes en el sentido), y refutando a Descartes, vació la conciencia, el alma y la mente, unificándolas confusamente bajo el concepto de ser sólo una *tabula rasa*.

Todo procede de la experiencia, de los datos sensoriales, por lo que las sensaciones son la única realidad del espíritu, de la que se originan todos los conocimientos. En el plano político, esta creencia llevaría al nacimiento del liberalismo. La doctrina de la Tabla Rasa se ha convertido en el paradigma preferido por gran parte de las ciencias sociales y de las humanidades durante el último siglo.

Así pues, tanto la psicología como las otras ciencias sociales negaban que la mente de las personas individuales fuera importante, pero a partir de ahí siguieron direcciones distintas. La psicología desterró por completo entidades como las creencias y los deseos, y las sustituyó por entidades mentales como los estímulos y las respuestas. Las otras ciencias sociales situaron las creencias y los deseos en las culturas y las sociedades, no en la cabeza de las personas individuales. Las diferentes ciencias sociales convenían también en que los contenidos de la cognición —ideas, pensamientos, planes, etc.— en realidad eran fenómenos del lenguaje, una conducta manifiesta que cualquiera podía oír y escribir. [...] Pero sobre todo compartían una aversión hacia los instintos y la evolución. (Pinker, 2003:50-51)

La doctrina de la *tabula rasa* se atrincheró hace tiempo en lo que se ha definido *modelo estándar de ciencia social* o *constructivismo social*, el cual tiene también su homólogo en el ámbito de la psicología en el llamado *conductivismo*, que sobrevive en sus secuelas asociacionistas y conexionistas. Zygmunt Bauman (2008) lo describe con estas contundentes palabras:

“Para los sociólogos, la sociedad está en el origen de todo lo humano y todo lo humano surge del aprendizaje social. Y esto no suele someterse a discusión. Por mucho que queramos, la cuestión se resolvió antes de que se pudiera discutir: en su resolución se creó el lenguaje que confiere especificidad a nuestro discurso sociológico. Con este lenguaje la moralidad sólo puede plantearse en términos de socialización, enseñanza y aprendizaje, requisitos sistémicos y funciones societales. Y como nos recordó Wittgenstein, sólo podemos decir lo que puede decirse. En la forma de vida que avala el lenguaje de la sociología no hay cabida para la moralidad que no esté socialmente sancionada. En este lenguaje, todo lo que no esté socialmente sancionado no puede plantearse como perteneciente al ámbito de la moralidad. Y aquello sobre lo que no se puede hablar está condenado a permanecer en silencio. Todo discurso acota los objetivos de su estudio, mantiene su integridad salvaguardando la especificidad de sus definiciones y se reproduce reiterándolas. Cabría conformarse con esta observación trivial y permitirle a la sociología proseguir con su discurso selectivo de siempre, y con su silencio selectivo de siempre, si la apuesta por el silencio persistente no fuera tan peligrosa. Peligrosa hasta el extremo que el Holocausto, Hiroshima o el Gulag se encargaron, paulatina pero implacablemente, de demostrar. O, mejor, como se encargó de demostrar el problema con que se enfrentaron los autores del Gulag y de Hiroshima cuando llevaron a juicio, condenaron y sentenciaron a los vencidos responsables de Auschwitz”. (2008: 242-243)

No obstante el esmerado, y minuciosamente documentado, desmontaje al que Pinker somete la *ideomitología* de la Tabla Rasa, en su libro no se abordan (pues no era ése su objetivo) aquellas razones profundas que no sólo han facilitado el soporte mítico a esta idea, sino que además, precisamente a raíz de esto, explican su éxito a lo largo de siglos. Justo por la relación genealógica entre la experiencia mágico-religiosa y la mentalidad empírico-racionalista⁸⁷, y a pesar de las degradaciones, secularizaciones y racionalizaciones por lo que han pasado los mitos y los símbolos, los arquetipos siguen siendo creadores. Porque —y las palabras de Eliade siguen siendo válidas—: “el hombre, aunque escapara a todo lo demás, seguirá siendo inexorablemente prisionero de sus intuiciones arquetípicas, creadas en el momento en que llegó a tener conciencia de su situación en el cosmos” (Eliade, 2009: 604). La nostalgia del paraíso, la pulsión del regreso al origen, sigue aflorando incluso en los actos más triviales del hombre moderno. La espiritualidad arcaica sobrevive de alguna manera, aunque sea envilecida, no como algo que puede acontecer realmente para el hombre, sino en forma de una nostalgia creadora de valores autónomos como el arte, la ciencia, o la mística.

Analizada con las herramientas epistemológicas facilitadas por la fenomenología de la religión, parece evidente que la Tabla Rasa no es más que una degradación del *mito del hombre nuevo* o, si se quiere, su articulación, en un primer momento, en el plano racional del discurso filosófico y, luego, más tarde, en el nivel experimental de la investigación

⁸⁷ Sobre la supervivencia del pensamiento mágico en el ámbito epistemológico de las ciencias modernas, he aquí una esclarecedora reflexión Emanuele Severino, tal vez el más importante filósofo italiano viviente, entusiasta defensor de la máxima expansión tecnológica hasta llegar a ser un tecnólatra convencido: “Al igual que la magia “decide” que los “fenómenos naturales” sean el efecto de su poder sobre el universo, la ciencia “decide” que la “organización tecnológica de la Tierra” sea el efecto de su propio poder; precisamente el que la ciencia “decide” que ciertos acontecimientos del comportamiento humano sean el reconocimiento social de su poder, es el fundamento mismo de dicho poder. Ni siquiera la ciencia “es” poderosa; también ella, como la magia, no hace más que “decidir”, “querer” que lo que sucede sea efecto de su poder. Por último, el poder es la decisión de que su contenido sea poder. Más allá de la voluntad de poder, el destino guía el acontecer de la Tierra. También guía el acontecer de la voluntad de poder” (Severino, 1991: 170).

científica. Tal vez, la constante más evidente del fenómeno religioso derive de la conciencia que el hombre tiene de su lugar en el cosmos y que Eliade (2009) llama “nostalgia del paraíso”, de un paraíso siempre perdido por algún fatal error, una trasgresión o una *caída*⁸⁸. Así la define el gran historiador de las religiones: “el deseo de estar *siempre* y *sin esfuerzo* en el corazón del mundo, de la realidad y de la *sacralidad* y de superar en sí mismo de una manera natural la condición humana y recobrar la condición divina, o como un cristiano diría: la condición anterior a la *caída*” (2009: 540).

Dicho en términos de filosofía de la conciencia, apoyados en teorías formuladas por la neurología de la conciencia (en especial por Antonio Damasio), la conciencia o *sensación de ser* conlleva una relación rota con el mundo. Como señala Safranski (2004), la conciencia hace que el hombre se precipite en el tiempo y, al trascender la realidad dada, “descubra la nada vertiginosa, o bien a un Dios en el que todo se aquietá. Y la conciencia no puede deshacerse de la sospecha de que quizás esta nada y este Dios sean una y la misma cosa” (2004: 34). Para la tradición filosófica, esta precariedad del hombre se debe a una *falta de ser*. Como ser consciente, el hombre ha perdido la capacidad de vivir inmerso en el *hic et nunc* del puro *pragmá*.

En su introducción teórica a *La parte maldita*, Georges Bataille (2007) sostiene que la conciencia no es sino conciencia del futuro, conciencia de la muerte. Bataille distingue radicalmente la existencia del hombre de la del animal: el animal es inmanente al mundo; su existencia es la de la inmediatez, la de la continuidad (entre él y el mundo) y la inconsciencia. El animal no es

⁸⁸ “Caída es un término genérico que designa un estado de decadencia, una situación del ser humano inadecuada, impropia, inauténtica, que a lo largo de la historia se ha expresado con diversos términos, los más conocidos son los de caída y alienación. [...] Dicha situación se traduce en infinidad de formas, unas apuntan más a algo estructural del hombre y otras hacen relación directa a la situación histórica, social y cultural: inadecuación, incoincidencia del hombre consigo mismo, desproporción entre su finitud y su infinitud (Ricoeur), angustia y desesperanza (Kierkegaard), ser fronterizo (E. Trías), soledad-muchedumbre solitaria, sociedad del riesgo, sociedad masificada, mundo administrado (M. Horkheimer), dis-positivo armazón (*Ge-Stell*, Heidegger), hombre unidimensional (H. Marcuse), pensamiento único, sociedad de consumo, gregarismo/individualismo, anonimato/colectivismo, etc.” (Amengual, 2007: 401-402).

consciente de sí, sólo sigue los dictados de la naturaleza: busca el placer, evita el dolor y cuida de su prole. El animal no pone ninguna barrera entre él y el mundo porque forma parte de ese mundo, no puede considerarse distinto de ese mundo; el animal es dicho mundo. Sin embargo, esta inmanencia o continuidad no es completa, como puede serlo la de una molécula inorgánica que no necesita nada para subsistir y que está a merced de las fuerzas físico-químicas: el animal ha de alimentarse y por ello conoce, se mueve por el medio buscando alimento. Existe, por lo tanto, cierto grado de separación o independencia respecto a ese mundo y a otros organismos similares. Y esto es lo que nos permite considerar a los animales, en cierto sentido, como seres autónomos. Pero, es su relación con el tiempo y con la muerte lo que los distingue de la humanidad: el animal, aunque sepa del dolor y huya de él, no sabe de la muerte (y no saber de la muerte es no saber del tiempo ni de sí mismo); el animal no posee conciencia del avance del tiempo, pues el avance del tiempo supone la consideración de un final (la muerte), y no aliena su tiempo presente remitiéndolo a un tiempo futuro. Esto es precisamente lo que le hace permanecer en la inmanencia y la continuidad, en el absoluto cumplimiento del movimiento de la energía consistente en el principio de pérdida, en el gasto. El animal no teme a la muerte porque no la conoce y por eso se entrega a ella sin miedo, sin el miedo que preside la vida del hombre y le impide gozar de su *soberanía*, del instante presente, de su riqueza. Supuesta, entonces, la inmanencia y continuidad del animal con su mundo:

“La interrupción de esa continuidad [el paso de la animalidad a la humanidad] tiene lugar cuando se instaura una distancia, una separación, una “trascendencia” de la conciencia con respecto al resto de los seres (animales, plantas, cosas) y del resto de los seres respecto a la conciencia, es decir, cuando se pone el “objeto” como opuesto al “sujeto” y subordinado a él con vistas a un fin. En efecto, la conciencia instaura a un tiempo la separación entre los seres y la subordinación funcional de los medios a los fines, del presente al futuro”. (Campillo, 1996: 16)

Todos los mitos, con sus respectivos ritos, de regeneración del cosmos —una regeneración tanto periódica como total— delatan esa urgencia de volver a la continuidad, subsanar la herida de la conciencia, redimir el tiempo y

recapitular la creación (como dice san Pablo); expresando esa nostalgia de la eternidad apuntan a su concretización a través de las operaciones rituales de una restauración de la condición originaria del hombre. Según Eliade (2009), la repetición de los arquetipos denuncia el deseo paradójico de materializar las formas ideales dentro de la condición humana; es decir, de estar inmersos en la duración temporal sin padecer la finitud. Este deseo nada tiene que ver con una actitud “espiritualista”, sino todo lo contrario: “lo que llamaríamos “nostalgia de la eternidad” atestigua que el hombre aspira a un paraíso concreto y cree que ese paraíso puede conquistarse *aquí abajo*, en la tierra, y *ahora*, en este instante” (2009: 571).

Todas las religiones tradicionales históricas recogen este anhelo aunque, cada una a su manera, lo introducen en planteamientos teológicos y metafísicos más complejos que abstraen, espiritualizan, la consecución de una regeneración completa de la naturaleza y del hombre. Por ejemplo: la tradición judeocristiana, aún sin pretender modificar la naturaleza humana aceptada en su contingencia y finitud, ha perseguido igualmente la búsqueda de un *hombre nuevo*, perfecto, alejado del mal y destinado a salvarse, pero lo ha hecho mediante una disciplina de vida y prácticas ascéticas. En la cristiandad, durante siglos, a través de la vía espiritual recogida en el famoso libro atribuido a Tomás de Kempis *Imitatio Christi*, lo que se pretendía no era cambiar la naturaleza del hombre, sino ayudarlo a ser perfecto (“*Sed, pues, perfectos, como vuestro Padre celestial es perfecto*”: Mt 5, 48), sin pecado, encauzando su naturaleza hacia la santidad. El programa de renovación lo resume san Pablo, cuando, en Ef 4, 22-24, recuerda a los cristianos que han sido instruidos en Cristo “para despojaros, respecto de vuestra vida anterior, del hombre viejo, que se corrompe según los deseos del error, para renovaros en el espíritu de vuestra mente y revestiros del hombre nuevo, que ha sido creado según Dios en la justicia y santidad de la verdad”. Por tanto, el hombre nuevo cristiano se renueva en esta vida a nivel espiritual, sabiendo que lo corruptible se podrá revestir de incorruptibilidad, y lo mortal de inmortalidad, sólo después de la muerte, en la espera de la regeneración

cósmica anunciada al final de los tiempos cuando por fin amanecerán “un cielo nuevo y una tierra nueva”⁸⁹ (Ap 21, 1).

Sin embargo, la religión secular que empieza a imponerse en Occidente con el humanismo, devuelve la salvación desde el más allá al *hic et nunc*, se concentra en crear las condiciones de una renovación, de una regeneración en esta vida y en este mundo, con lo cual también la búsqueda del hombre nuevo se *re-materializa* y se *re-objetiviza*. “La religión secular es una religión que niega lo divino, [...] nacida en el seno de la cultura cristiana. Sus raíces son europeas. En el fondo, su *leit motiv* consiste en restaurar la unidad primordial de todas las cosas suprimiendo el caos” (Negro, 2009: 282). Para ella, la naturaleza humana es la raíz de la *enfermedad* de la condición humana que no sólo es posible, sino necesario curar. No de casualidad, desde la antigua Grecia, la política está estrechamente relacionada con la medicina. Pero es a partir de la época moderna cuando la política se empeña, con cada vez más ahínco, en erradicar completamente el *mal* y, reconociendo su causa en la naturaleza humana, la ha politizado con fines terapéuticos⁹⁰.

La religión secular que aspira a cambiar, a curar, la naturaleza humana, y con ella a renovar al mundo, es una *religión progresista*⁹¹, en el sentido de que se inserta en la estela de aquella Religión de la Humanidad profesada por Auguste Comte: una religión científica “destinada a controlar, difundir

⁸⁹ Michael Walzer (2008) demuestra cómo los puritanos calvinistas, que se consideraban ellos mismos una especie de “hombres nuevos”, radicalizaron la desmitificación de la naturaleza (para instrumentalizarla) y, secularizando la espera escatológica, empezaron a perseguir el nuevo cielo y la nueva tierra ya en este mundo. En este campo, sigue siendo un clásico *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber.

⁹⁰ Odo Marquard (2001) ha observado el incremento de la oferta de terapias para todo, produciendo una proliferación de profesiones —especializaciones— relacionadas con la curación más de la misma naturaleza humana que de enfermedades propiamente dichas.

⁹¹ Así lo corrobora Pinker: “La toma de la vida intelectual por parte de la Tabla Rasa siguió diferentes caminos en la psicología y en las demás ciencias sociales, pero en todos el empuje estaba en los mismos acontecimientos históricos y en la ideología progresista” (Pinker, 2003: 41). Y también: “Los recelos tradicionales sobre la naturaleza humana se envolvían en una ideología de izquierdas dura, y los científicos que estudiaban la mente humana en un contexto biológico eran considerados herramientas de la clase dirigente reaccionaria” (Pinker, 2003: 169).

y desarrollar ordenadamente el progreso, el dogma fundamental de la teodicea del antropoteísmo futurista" (Negro, 2009: 231). El progreso se mide por la distancia, cada vez más amplia, que se instaura entre una naturaleza maligna, injusta e imperfecta ("madrasta" la apodaba el más grande poeta del romanticismo italiano: Giacomo Leopardi) y una cultura *superorgánica* que, como sintetiza Pinker (2003) parafraseando al antropólogo Alfred Kroeber, "flota en su propio universo, libre de la carne y los huesos de los hombres y las mujeres reales" (2003: 50). Dicha cultura es del todo moldeable según los proyectos de una civilización entendida como flujo o corriente que pasa por encima de los individuos. El progreso es la tendencia dinámica que abre el círculo de la regeneración cíclica, propiciado en las sociedades tradicionales por los ritos mágico-religiosos, a la renovación indefinida producida (literalmente) por la técnica dentro de la *megamáquina* gobernada por la sinarquía tecnofinanciera mundial⁹². Progreso es sinónimo de *modernización*, entendiendo por tal la "concomitancia institucional del crecimiento económico ocasionado por la tecnología" (Berger, Berger y Kellner, 1979: 14). Según Peter Sloterdijk (2003), el progreso avanza en base a la *cinética*, hoy más que nunca aliada con la *cibernética*, en la acepción platónica de *arte de dirigir a los hombres*. De hecho, el progreso se mide por la capacidad de crear un hombre nuevo perfecto, es decir inmune al segundo principio de la termodinámica; en definitiva, no sujeto a la consumición provocada por el tiempo e inmortal. Inmortalidad a la que aspira, según Morin, la megamáquina misma, hasta el punto de llevar a un nivel inaudito la lucha humana contra la muerte. En definitiva la *buena noticia* que el progreso anuncia es la disolución (destrucción) del viejo mundo (por una de esas ironías trágicas que gasta la

⁹² "La megamáquina es racional en su organización y su técnica, pero, por una parte, es la racionalidad limitada de la máquina artificial, y por otra parte la racionalidad instrumental está al servicio de empresas de poderes dementes. Procura energías locas a la locura humana" (Morin, 2006: 209). Más aún: "La carrera por el progreso en la que estamos atrapados es, hablando con propiedad, delirante. La acumulación ilimitada de capital, el crecimiento indefinido de las técnicas, la producción por la producción, la técnica por la técnica, el progreso por el progreso, ese "siempre más" que constituye la ley de las sociedades modernas no puede proseguir eternamente. Esta huida hacia delante, necesaria para el equilibrio dinámico del sistema, viene a chocar con la finitud relativa del mundo. Los límites naturales están cerca de ser franqueados, como testimonian la crisis ambiental y el ascenso de las preocupaciones ecológicas" (Latouche, 1998).

historia, coincidente con Occidente) y la *re-creación* tecnológica de una *tierra nueva* hecha a medida para el *hombre nuevo*: una suerte de *paraíso artificial* creado por un hombre que ha restaurado finalmente su unidad primordial (con la naturaleza y con Dios), realizando una *apocatástasis antropológica*.

Al haberse desconectado de cualquier dimensión sobrenatural, la regeneración propugnada por esta religión secular se centra en el cuerpo, considerando que la mente y el espíritu son, como mucho, sus emanaciones. De la misma manera, al haber olvidado el sentido más profundo y oscuro de lo *sacro* (es decir, su función de *re-ligación* entre las tres dimensiones de la existencia: lo infraterrestre, lo mundano y lo trascendente), esta religión sacraliza la política en cuanto espacio de cultos civiles colectivos y medio para lograr la salvación individual realizando plenamente la justicia, ya no en el sentido bíblico, que es sinónimo de santidad, sino con el significado que establecía el derecho romano. Esto contribuye a hacer del hombre nuevo un *mito político*. La religión secular es “una respuesta impaciente a la realidad del mal en este mundo. Cuestionando la existencia de una naturaleza humana permanente, se propone como objetivo el conseguir un nuevo ser humano inmune al mal y en este sentido feliz” (Negro, 2009: 288). Por esto postula, con mayor o menor radicalidad según las diferentes alquimias ideológicas, alteraciones de la naturaleza del hombre, tanto a nivel biológico como en el plano de la conciencia. Negro argumenta y demuestra como la idea del hombre nuevo subyace a las más importantes corrientes de las ciencias sociales, orientando en la misma dirección a las ciencias naturales en las que se apoyan, acabando por articular una ideología que finalmente desemboca en la acción política, la cual, como descubrió Foucault, cada vez más se centra en la vida, adoptando el papel de la religión.

Se entiende ahora que el *modelo estándar de las ciencias sociales*, o *constructivismo social*, haya adoptado la Tabla Rasa como paradigma ideal para negar la naturaleza humana, proclamar la autonomía de la cultura respecto a las mentes individuales y construir programas de ingeniería social (hoy por hoy, conectados con la ingeniería genética) para modelar las mentes y los cuerpos según parámetros ideológicos (es decir, definidos por la política) de perfección y felicidad. En general, “los científicos sociales veían en la maleabilidad de los humanos y la autonomía de la cultura unas

doctrinas que podían hacer realidad el sueño inmemorial de perfeccionar la humanidad" (Pinker, 2003: 55).

Si la ideología nacionalsocialista se asentó sobre el paradigma científico dominante desde la segunda mitad del siglo XIX –es decir, el darwinismo declinado en la vertiente social–, por lo que su búsqueda del *hombre nuevo* se expresó en términos raciales, la ideología marxista encontró su justificación científica en la Tabla Rasa. A partir del dogma marxista según el cual la existencia social determina la conciencia; o sea, el hombre es el resultado de las relaciones sociales, Trotski podía aseverar en *Literatura y revolución*: "La antropología, la biología, la fisiología, la psicología han reunido cantidad de material como para enderezar al ser humano en toda su extensión hacia la tarea de su propia perfección corporal y espiritual y ulterior desarrollo". Una vez dominadas las fuerzas anarquizantes de la sociedad, el hombre soviético se trabaría a sí mismo "en el mortero, en la retorta del químico. La humanidad será por primera vez la materia prima de sí misma". Gracias a la *revolución permanente* se podría finalmente dar el gran salto "del reino de la necesidad al reino de la libertad, también en el sentido de que se allanará el camino al contradictorio e inarmónico ser humano del presente hacia una raza nueva y feliz" (citado por Negro, 2009: 346-347).

Pinker resume las consecuencias que derivaron de una ideología fundamentada en la Tabla Rasa: persecución sistemática y aniquilación de todos los que se salían del supuesto igualitarismo originario por considerarlos codiciosos o ladrones o simplemente incompatibles con el modelo estatal (ejemplo: el genocidio ucraniano, llamado *Holodomor*, en el cual el régimen estalinista exterminó por hambruna a siete millones de personas en 1932-1933); control absoluto de todos los aspectos de la vida e imperio de la manipulación a través del sistema educativo y de la propaganda; represión de todo talento considerado una desviación penalizada con graves castigos. etc. Más en general, "si las mentes individuales son unos componentes intercambiables de una entidad superorgánica llamada "sociedad", entonces ésta, y no el individuo, es la unidad natural de la salud y el bienestar y la adecuada beneficiaria del esfuerzo humano" (Pinker, 2003: 240). Conclusión: no hay lugar para los derechos de la persona individual.

Pero, aún hay más. La idea de una naturaleza humana del todo maleable, ha abierto el camino a defensores tan apasionados de la Tabla Rasa que se han convertido en utópicos peligrosos. El caso emblemático es Burrhus Frederic Skinner que resume en sí todas las premisas y todas las consecuencias de la fe optimista en la negación de la naturaleza humana. En *Ciencia y conducta humana* (publicado en 1953) y *Más allá de la libertad y la dignidad* (de 1971), Skinner expuso sus teorías conductistas, sosteniendo que la ciencia conductista podría resolver muchos de nuestros problemas si sólo renunciásemos a las ilusiones sobre la supuesta libertad y la malinterpretada responsabilidad humanas. Únicamente la ciencia y la tecnología tendrían no sólo que predecir, sino más bien controlar el mundo. Y para lograr esta renovación, Skinner puso a punto una *tecnología del comportamiento* que medios de comunicación, partidos y estados se apresuraron a adoptar.

“Las corporaciones americanas han pavimentado el camino introduciendo en sus anuncios los métodos de asociación de Freud y del condicionamiento de Skinner, lo cual ha inducido a los gobiernos a seguir, encantados, sus huellas para persuadir a su electorado. Son ingentes sumas de dinero que emplean ahora las corporaciones, los grupos de presión y los partidos políticos, pues la experiencia muestra que una propaganda inteligentemente diseñada es un instrumento tremadamente eficaz, tanto en las dictaduras como en las democracias. Los gobiernos y las corporaciones son ya realmente adeptos a la hora de utilizar los *media* para crear un clima de opinión, aunque actualmente Internet proporciona un instrumento a través del cual se pueden comunicar hasta las opiniones más “poco ortodoxas””. (Stevenson y Haberman, 2010: 293)

Gracias al behaviorismo tenemos a los ingenieros conductuales que, de una manera mucho más determinista que la de los genes, diseñan y controlan nuestras vidas. En el sueño utópico (más bien parecido a la pesadilla orwelliana) de una sociedad más justa y feliz, hemos entregado nuestra libertad y nuestra dignidad a “aprendices de brujo” que son planificadores,

modeladores, moldeadores (manipuladores, los llamaba Lewis) pertenecientes a aquella corriente intelectual que Pinker (2003) define *alto modernismo autoritario*, y que no es más que un engranaje de la megamáquina, un aspecto de su totalitarismo tecnocientífico. “Los deseos humanos innatos son un incordio para quienes albergan ideas utópicas y totalitarias, que a veces son lo mismo. Lo que se interpone en el camino de la mayoría de las utopías no son pestes y sequías, sino la conducta humana” (2003: 256).

Las palabras de Noam Chomsky (2010) son aún más lapidarias cuando, en el histórico debate con Foucault, así zanjó la cuestión de la categorización y superación del conductivismo:

“Me parece que la propiedad fundamental del conductismo, sugerida por este extraño término de ciencia del comportamiento, consiste en que representa una negación de la posibilidad de desarrollar una teoría científica. Lo que define el conductismo es la hipótesis curiosa y autodestructiva según la cual no nos está permitido crear una teoría interesante. [...] Debemos comprender el contexto histórico en el que estas extrañas limitaciones se han desarrollado para luego rechazarlas y progresar en la ciencia del hombre al igual que en cualquier otro campo, eliminando totalmente el conductismo y, a mi parecer, toda la tradición empírica de la que éste ha surgido”. (2010: 412-413)

2. EL BUEN SALVAJE

“Soy tan libre como la naturaleza hizo al hombre al principio, antes de que surgieran las abyectas leyes de la servidumbre, cuando el buen salvaje corría montaraz por los bosques”.

John Dryden,
La conquista de Granada por los españoles (1670)

“¿Qué hay más absurdo que el Progreso, puesto que el hombre, como demuestra la vida diaria, es siempre semejante e igual al hombre, es decir, siempre está en estado salvaje? ¿Qué son los peligros de la selva y de la pradera al lado de los choques y conflictos cotidianos de la civilización?”

Charles Baudelaire,
Mi corazón al desnudo
(1864)

Pasemos a la segunda ideomitología: el *Buen Salvaje*. En oposición a Maquiavelo, a Hobbes, a la tradición religiosa (tanto católica como protestante) y a Locke, Rousseau libera a la naturaleza humana de las concepciones ontológicas, metodológicas y epistemológicas, atribuyendo a la bondad innata del hombre un carácter *esencialista*. Al considerar al hombre bueno por naturaleza, Rousseau achaca la existencia del mal a las estructuras, las instituciones y la historia, en definitiva a todo proceso de civilización y a la sociedad tal y como está constituida. De este modo, desvía la aporía de la naturaleza humana hacia las condiciones materiales responsables de hacer del hombre un ser “malo”. El tema de la naturaleza humana sale así de los límites del análisis teológico y político, y se desplaza a todo el orden social; por lo que, Rousseau, invirtiendo a Hobbes, pone el acento en lo social, en lo prepolítico, en vez que en lo político.

Para Hobbes (1999), el estado de sociedad era metodológicamente bueno en contraste con el estado de naturaleza, metodológicamente malo. En cambio, para Rousseau y la corriente que a él se inspira, el estado de naturaleza es bueno, siendo la sociedad, tal como está organizada, la causa del egoísmo y del mal (estamos, por tanto, en las antípodas también de la filosofía de la voluntad de Schopenhauer, Nietzsche y Foucault). Según Rousseau el conocimiento es el verdadero pecado original: aquel error fatal que engendra las distancias entre hombre y naturaleza, y entre los mismos hombres. A causa del conocimiento, los otros hombres y la naturaleza se convierten en meros medios para alcanzar la propia afirmación. Para

Rousseau (2013), el hombre reflexivo es un *animal degenerado*; y de esta conclusión saca la consecuencia: “el pecado original de una conciencia donadora de enemistad, por la que está determinada toda nuestra cultura “alienada”, sólo puede suprimirse mediante una nueva conciencia reconciliadora. Hay que reflexionar de nuevo rebasando la vida falsa y encontrar en sí el animal no degenerado” (Safranski, 2005, p. 137). Éste era el significado del célebre eslogan: *¡Retorno a la naturaleza!* A modo de recapitulación del problema subyacente al mito creado por Rousseau, conviene recordar las críticas de Hegel:

“Lo que hay en el hombre de natural, si se deja completamente al margen del espíritu (es decir, la cultura), no es nada más que la pura animalidad, pero además no es una animalidad reglada en su despliegue por un orden físico-biológico, sino una animalidad anárquica y caótica, es decir, carente de naturaleza”. (Arregui y Choza, 2002: 449)

Tabla Rasa y Buen Salvaje resultaron ser ideomitologías menos antitéticas de lo que pudiera parecer a primera vista. La negación de la naturaleza humana podía perfectamente tomar el rumbo de la mitificación de un pasado de ficción, con toques a lo Disney, patria de un hombre natural sin ataduras, mientras que, al mismo tiempo, se mantenía firme la desvinculación de la cultura tanto con respecto a unas mentes individuales reducidas a papel en blanco, como en relación con el estado natural originario. Por tanto, las ciencias sociales abrazaron entusiastas al Buen Salvaje y lo utilizaron como arma arrojadiza contra las ciencias de la naturaleza humana. Las descripciones idílicas de los nativos de Samoa que hicieron famosa a Margaret Mead (1985) pueden considerarse ejemplares de esta tendencia consagrada como ortodoxa, hasta el extremo de condenar, en 1983, un libro que demostraba que prácticamente todas las afirmaciones hechas por la antropóloga eran falsas o estaban muy distorsionadas⁹³.

⁹³ El libro en cuestión es de Derek Freeman (1983) y se titula *Margaret Mead and Samoa. The making and unmaking of an anthropological myth*. En síntesis, y como explican Donald de Marco y Benjamin D. Wiker (2007), Mead habría transformado el mito del Buen Salvaje en un *mito antropológico*, que poco o nada tendría que ver con la etnografía y la historia samoanas.

Es precisamente el *mito antropológico* creado por Mead la clave que nos da pistas para desvelar el arquetipo que se reanima, degradado, en el Buen Salvaje. En la que se puede considerar una autobiografía disfrazada de antropología, Mead describe Samoa como un paraíso sexual, libre de todas las restricciones morales que lastran a Occidente, en el cual todo tipo de relaciones eróticas está permitido con absoluta naturalidad, sin ninguna otra finalidad que el placer. El mundo edénico que Mead dibuja es, efectivamente, un paraíso recobrado, habitado por mujeres y hombres libres, felices, ingenuos, puros, no corrompidos por las consecuencias de la caída: unos buenos salvajes que pueden seguir viviendo en plena armonía con la naturaleza porque se han quedado indemnes de la contaminación, del contagio de la cultura⁹⁴.

Siguiendo las siempre iluminadoras indicaciones de Eliade, resulta evidente que tanto el mito antropológico de Mead como, más en general, el mito del Buen Salvaje absorben los elementos característicos de los cultos de renovación cósmica y escatológica, en los que, anunciando la inminente restauración del paraíso sobre la tierra, se instaura la abolición de todo antiguo orden (leyes, reglas, tabúes, trabajo) y se establece la libertad absoluta, en primer lugar la libertad sexual que puede conllevar nudismo ritual y orgías.

La destrucción de los bienes almacenados y de los útiles de trabajo junto con la promiscuidad orgiástica son comportamientos rituales que pretenden estimular una renovación cósmica y el advento de una *nueva era* de prosperidad, libertad, felicidad y vida eterna. El reino escatológico consagraría el restablecimiento de la condición paradisiaca, en la cual se vive eternamente, se come sin trabajar y el amor está desembarazado no sólo de todos los tabúes tradicionales sino también de la carga de la reproducción. Con razón, Eliade detecta en esta concepción el origen y el modelo de todas las escatologías históricas vehiculadas por las diversas religiones políticas. Dado que la renovación periódica del mundo ha sido el escenario mítico-ritual más utilizado en la historia religiosa de la

⁹⁴ “Según el antropólogo cognitivo Dan Sperber, la cultura se debe entender como la *epidemiología* de las representaciones mentales: la extensión de las ideas y las prácticas de persona a persona” (Pinker, 2003: 110).

humanidad, es lógico que este arquetipo haya sido ininterrumpidamente reinterpretado e integrado en los más variados contextos socioculturales.

“Tanto las ideologías reales como los diferentes tipos de mesianismos y de milenarismos, y, en la época moderna, los movimientos de liberación nacional de los pueblos colonizados, están influidos más o menos directamente por esta creencia religiosa: que el cosmos puede ser renovado *ab integrō* y que esta renovación implica no sólo la “salvación” del mundo, sino también la reintegración al estado paradisíaco de la existencia, caracterizado por la abundancia de alimentos obtenidos sin esfuerzo alguno. El hombre se siente místicamente solidario del cosmos y sabe que el cosmos se renueva periódicamente; pero también sabe que la renovación puede obtenerse mediante la repetición ritual de la cosmogonía, ya sea ésta efectuada anualmente (escenario del año nuevo), ya sea con ocasión de crisis cósmicas (sequías, epidemias, etc.) o bien acontecimientos históricos (subida al trono de un nuevo rey, etc.). En última instancia, el hombre religioso llega a *sentirse responsable de la renovación del mundo*. Y es en esta responsabilidad de orden religioso donde deben buscarse los orígenes de todas las formas políticas, tanto “clásicas” como “milenaristas”. (Eliade, 2001: 156)

Sólo dentro de este contexto religioso se puede comprender la defensa a ultranza del Buen Salvaje llevada adelante por los críticos de las ciencias de la naturaleza humana, incluso ante las evidencias históricas y los datos ciertos ofrecidos por la psicología evolutiva. No sin una buena dosis de humor, Pinker facilita muchos ejemplos de ello. Escojo el argumento más contestado y que demuestra cómo el culto al Buen Salvaje ha sido asumido por la ideología igualitarista-indigenista-ecologista, produciendo actitudes militantes difícilmente compatibles con una deontología científica: la agresividad, la crueldad y la guerra. Desde Rousseau hasta los autodefinidos “pacifistas” de nuestras sociedades del bienestar, muchos intelectuales han creído en la imagen de unos indígenas pacíficos, igualitarios y ecologistas *ante litteram*. Sin embargo, en los últimos años, los antropólogos han ido reuniendo datos sobre la vida y la muerte de las

sociedades arcaicas, descubriendo que Rousseau estaba equivocado y Hobbes tenía razón. Las cifras hablan claro: el porcentaje de muertes de varones debidas a la guerra en los pueblos indígenas de América del Sur y Nueva Guinea oscila entre un mínimo del 10% hasta un máximo del 60%; mientras que el porcentaje de Estados Unidos y Europa relativo al siglo XX, es decir con las estadísticas de las dos guerras mundiales inclusivas, no llega ni al 5%. Además, como han señalado los antropólogos, los pueblos indígenas “se toman muy en serio la guerra. Muchos de ellos fabrican armas tan dañinas como les permite su tecnología, exterminan a sus enemigos siempre que pueden, torturan a los prisioneros, hacen de ellos trofeos y celebran banquetes con su carne” (Pinker, 2003: 96-97). A pesar de esto, hay quien cree que la no violencia y la paz eran la norma en la prehistoria humana y que las masacres entre seres humanos debían de haber sido algo raro...⁹⁵ Sin embargo, y por más que nos pese, por un lado, está el hecho de que los móviles sociales son adaptaciones que maximizan las copias de los genes que los produjeron y, por tanto, debieron de estar diseñados para prevalecer en los conflictos (aunque, como se preocupa de repetir Pinker, una técnica de prevalecer es también la de neutralizar la competición y buscar la cooperación); y, por el otro, un universal de la psicología social humana es “la tendencia a dividir a las personas en grupos de dentro y grupos de fuera, y a tratar a los grupos de fuera como menos humanos” (2003: 238).

Dicho en palabras de Edoardo Boncinelli, genetista y uno de los más exitosos divulgadores científicos italianos: “Las vías del odio son infinitas [...]. El hombre tiene necesidad de reconocerse como perteneciente a un grupo y, a lo mejor, también a un subgrupo, y utiliza todo lo que está a su alcance para diferenciarse de los demás” (Boncinelli, 2007: 236). El odio es la otra cara del amor, y como el amor tiene un enorme poder coagulante, pues consigue compactar a los grupos humanos, confiriendo una identidad

⁹⁵ A modo de espécimen de este tipo de prejuicio ideológico, cito a dos autoras, una psicóloga junguiana y la otra especialista en mitología y simbolismo: “No se ha encontrado prueba alguna de que los pueblos del Paleolítico combatieran entre sí. Es conmovedor descubrir que nuestros antepasados paleolíticos tienen algo que enseñarnos, específicamente acerca de cómo hemos malinterpretado su arte, y por tanto sus vidas, forzándolos a ajustarse a una perspectiva que corresponde a la del siglo XX” (Baring y Cashford, 2005: 459).

belicosa a sus miembros, con consecuencias que pueden llegar a ser de la máxima gravedad.

Dalmacio Negro (2009) identifica claramente el motor impulsor de este poderoso mito, y sus consecuencias hasta los días de hoy, en los siguientes términos:

“El mito del buen salvaje, la prueba del hombre natural sin ligaduras, daría nuevos frutos, después de pasar por Marx, Comte, Darwin, Freud, el conductivismo... y finalmente, el nacionalsocialismo; con ocasión de la *revolution introuvable* de mayo de 1968, cuyo objetivo consistía en liberar los instintos y los deseos para recuperar la felicidad natural —la revolución “sexual” es una de sus ideas centrales—, estableciendo un estado de naturaleza a la altura de los tiempos, es decir, con las ventajas de la revolución industrial. A tal fin, adoptó la metodología de la contracultura, con antecedentes norteamericanos entre los “aprioristas” de Nueva Inglaterra de mediados del siglo XIX y, por supuesto, en el anarquismo, fruto todo ello de la creencia en el mítico estado de naturaleza”. (2009: 232)

Como puntualiza Negro, los conflictos ideológicos de los siglos XIX y XX se deben, en gran medida, al choque entre la concepción hobbesiana y la rousseauiana del hombre en la sociedad. En última instancia, lo que se discute es la equiparación del hombre natural del estado de naturaleza y el hombre natural como humano: la equiparación entre la naturaleza y lo humano del hombre natural; o sea, del hombre natural como racional y el hombre natural como sentimental.

En cualquier caso, en el telón de fondo se queda siempre el hombre en el estado de naturaleza. La civilización o se ajusta al estado de naturaleza o se distancia de él, en ambos casos mediante la cultura. Según la cosmovisión de Rousseau, el actual estado de civilización, la cultura vigente, debe ser destruido; mejor dicho, toda cultura debe ser abolida, ya que es la cultura en sí misma lo que implica la constitución de convenciones y normas, las cuales a su vez, trasmitidas, constituyen la causa de los males al oponerse a

la espontaneidad del hombre libre en el estado de naturaleza. El auge de la contracultura, el pensamiento débil de Gianni Vattimo, las especulaciones filosóficas en torno a la *deconstrucción* de la cultura de Jacques Derrida, la idea heideggeriana de la *destrucción de la metafísica* según Manfred Frank, entre otros muchos fenómenos característicos de la postmodernidad, son ecos de la lucha de Rousseau por la recuperación del *verdadero* estado de naturaleza frente a la concepción antropológica hobbesiana.

“El espíritu de una cultura es su *êthos*, y la deconstrucción o destrucción del *êthos* de las culturas se ha convertido en el objetivo principal de la lucha política contemporánea. Y puesto que uno de los argumentos favoritos de los enemigos científicos del *êthos* es la “modernización”, cualquier forma de oposición a la destrucción del *êthos* de los pueblos denota lógicamente una inhumana —antihumana— actitud “conservadora””. (Negro, 2009: 234)

3. EL FANTASMA EN LA MÁQUINA

“El hombre es una máquina tan compleja, que en un principio es imposible hacerse una idea clara de ella, y, por consiguiente, definirla. Con lo cual todas las investigaciones que los mayores filósofos han hecho a priori, es decir, queriendo servirse de algún modo de las alas del espíritu, han sido vanas. Así, sólo a posteriori, o tratando de discernir el alma, como a través de los órganos del cuerpo, se puede, no digo descubrir con evidencia la naturaleza misma del hombre, pero si alcanzar el mayor grado de probabilidad posible a este respecto”.

Julien-Offray de La Mettrie,
El hombre máquina
(1748)

“En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. [...] Todo forma máquinas. Máquinas celestes, las estrellas o el arco iris, máquinas alpestres, que se acoplan con las de su cuerpo. Ruido ininterrumpido de máquinas”.

Gilles Deleuze y Félix Guattari,
El Anti Edipo
(1972)

La tercera persona de la *profana trinidad* que rige la doctrina de la corriente intelectual dominante en la cultura globalizada es el *Fantasma en la Máquina*. Descartes reaccionó al monismo mecanicista hobbesiano partiendo del viejo dualismo platónico alma-cuerpo, conservando los dos miembros del binomio, pero introduciendo la consabida diferencia entre cuerpo como *res extensa* y mente como *res cogitans*. Tres siglos más tarde, en 1949, con sarcasmo, el filósofo Gilbert Ryle (2005) definió esta doctrina como el *dogma del Fantasma en la Máquina*. La tendencia al dualismo aparece como una consecuencia del mecanicismo, cuando se explican el cuerpo y las acciones aplicando las leyes de la mecánica, quedándose fuera aquellos aspectos de la vida humana, como los procesos mentales, que parecen no responder exclusivamente a un proceso fisiológico. Como demuestra Ryle “el dualismo nace de un error categorial, de una confusión de la lógica de los conceptos, consistente en considerar la totalidad o la clase de elementos, como un miembro adicional de la clase de la que son miembros los otros elementos” (Arregui y Choza, 2002: 91). Este error categorial produce la creencia en un cuerpo reducido a mera extensión, inerte e inocente, animado por el pensamiento, el espíritu, que dirige los movimientos de la máquina y que es, por tanto, el verdadero responsable de sus actos; si sus acciones son malas, entonces, en base a la antigua tradición dualista

platónica, siempre se puede recurrir a la educación para corregir su comportamiento (según la *concepción falibilista* de la naturaleza humana). Así que, “en el clima creado por el artificialismo hobbesiano, el cuerpo —al que, como sinónimo del hombre externo, redujo Hobbes la existencia social— sería moldeable mediante el conocimiento. Según Descartes, mediante el método, aunque retuvo precavidamente las cláusulas tradicionales sobre la moral” (Negro, 2009: 224).

“La Tabla Rasa coexiste naturalmente con el Fantasma en la Máquina, ya que es un lugar acogedor para el espectro que en ella quiera rondar. Si éste es quien maneja los mandos, la máquina puede funcionar con unos elementos mínimos. El espíritu sabe leer los paneles indicadores del organismo y accionar sus palancas, sin necesidad de programa alguno de alta tecnología, sistema de orientación u ordenador central. En la medida en que el control de la conducta dependa menos de cuestiones mecánicas, menos mecanismos habrán de ser nuestros postulados. Por razones similares, el Fantasma en la Máquina acompaña de buen grado al Buen Salvaje. Si la máquina se comporta de forma innoble, podemos culpar al espíritu, que libremente decidió cometer esos actos inicuos; no tenemos por qué buscar un defecto en la construcción de la máquina”. (Pinker, 2003: 33)

La *desmaterialización* implícita en el dogma del Fantasma en la Máquina se combina a la perfección con la Tabla Rasa, que equivaldría a la evaporación de toda naturaleza innata, para re-generar al hombre nuevo, en el cual el Buen Salvaje alumbra al Superhombre de nietzscheana memoria. Esto nos devuelve al punto crucial, a aquella bifurcación (en el bosque, como diría Heidegger) donde la modernidad se disocia del pensamiento clásico, es decir aparta de su camino la cuestión (y la eficacia) de la dinámica teleológica de la naturaleza para verterla en la clausura del sujeto y, por esta vía, volviéndosela a encontrar como fundamento de cualquier posible objetividad científica. Ante esta elección, el paradigma cartesiano juega el papel de protagonista en la formación y desarrollo de las ciencias humanas. Los círculos expansivos concéntricos producidos por este modelo siguen activos después de cuatro siglos. La lógica antiquísima del alma platónica

y de la cosa pensante de Descartes, del significado desencarnado y puro, de átomos de sentido separados en espera de ser traducidos en átomos de materia, sigue combinándose con el modelo de la máquina al cual se acude para comprender y manipular las funciones del cuerpo humano, según el paradigma matemático.

De esta manera, por ejemplo, para definir el objeto del psicoanálisis, Freud embocará la vía de la delimitación de una tercera región entre cuerpo neurológico y cuerpo espiritual, entre la extensión *in-sensata* de la máquina y la *in-tensión* desencarnada del alma, entre anatomía objetiva y representación subjetiva: es a través del cartesianismo que puede llegar a la *psique*, gracias casi a una metempsicosis del antiguo concepto de *psyché*. Igualmente, la analogía entre funcionamiento animal y funcionamiento maquinal, por un lado, y la creencia en una estructura anímica independiente, por el otro, delata un fuerte residuo cartesiano incluso en las teorías de la equivalencia entre inteligencia humana e inteligencia artificial, entre procesos mentales y procesos computacionales, que llegan hasta el punto de propiciar la transmigración del fantasma de la máquina al robot. Johan Searle (2000) ha señalado con énfasis la diferencia radical entre la materia que da soporte a los procesos computacionales y la condición de los fenómenos perceptivos e intelectivos, pues mientras que la primera es aleatoria, la segunda es indisociable de la fisiología y la neurología. Desde luego, sin la especificidad de los procesos que se dan en este registro, no tendría sentido hablar de dolor, sed, visión, etc. Pero, de hecho, “tampoco cabría referirse a procesos mentales, a menos de separar radicalmente lo que es mental y lo que es corporal, es decir, a menos de caer en el dualismo que tanto se le ha criticado a Descartes” (Gómez Pin, 2006: 257). A este respecto, sigue siendo esclarecedor el ensayo de Antonio Damasio *El error de Descartes*.

Como veremos más adelante, el *Fantasma en la Máquina* se transforma en *Fantasma en el Robot*. El avance en la carrera por la desmaterialización liberadora de los efectos del segundo principio de la termodinámica son espectaculares, dado que la cibernetica permite hoy, y más permitirá en el inmediato futuro, construir un *cuerpo sin órganos* (tal y como auspiciaba Deleuze en la estela de las visiones del último Artaud) o más bien con órganos que escapen a la dolorosa humillación del sufrimiento y de la

caducidad. En la mitología modernista y progresista contemporánea, la vida del *cyborg* nos permitirá tener superreflejos, supervisión y superórganos que, en comparación a los que nos otorgó la *naturaleza madrastra* (según la denominación de Giacomo Leopardi que retomó Unamuno), se anuncian como más perfectos y, sobre todo, más duraderos. “Y el fantasma del robot, el hecho de otorgarle un papel desproporcionado en nuestras vidas, empieza en ocasiones al igual que el infierno, es decir, como corolario de las intenciones más samaritanas” (Gómez Pin, 2006: 39).

El Fantasma en la Máquina se convirtió en el libertador definitivo de la voluntad humana de los determinantes biológicos, abriendo las puertas a la posibilidad ilimitada de moldear a las personas y a la sociedad en un sentido más sano y feliz. Destaca Pinker que la aseveración de poder cambiar de “nosotros mismos” (2003: 198) todo lo que no nos gusta se convirtió en la consigna de la ciencia social, transitando luego a los programas ideológicos de partidos y gobiernos, hasta convertirse en la dictadura del políticamente correcto en la que nos movemos. Pero surge la pregunta: ¿quién o qué es ese *nosotros*? Según los partidarios de la biología dialéctica, comprometida con la ideología marxista, ese pronombre de primera persona plural sería suficiente para rebatir la importancia de los genes y de la evolución en los asuntos humanos. El dualismo se transforma en dicotomía entre un cerebro seleccionado de forma natural y organizado genéticamente, por un lado, y un deseo de paz, justicia e igualdad, fruto del libre albedrío, por el otro. El Fantasma se disfraza de *Pronombre en la Máquina*.

“Si el “nosotros” realmente está libre de la biología, entonces una vez que “nosotros” veamos la luz, podremos llevar a cabo la visión del cambio radical que consideramos correcta. Pero si el “nosotros” es un producto imperfecto de la evolución —limitado en conocimientos y sabiduría, tentado por el estatus y el poder y cegado por el autoengaño y las ilusiones de superioridad moral—, entonces será mejor que “nosotros” pensemos las cosas dos veces antes de construir toda esa historia. (2003: 198-199)

En realidad, la genealogía del dogma del Fantasma en la Máquina se remonta a mucho antes que Descartes y Platón, pues ahonda sus raíces en las religiones mesopotámicas y en el zoroastrismo iraniano que introducen en la historia de las creencias religiosas (y, por lo tanto, en la historia de las ideas) el paradigma dualista. Conviene detenerse un momento para recordar los orígenes de un dualismo metafísico y ontológico que por prejuicios ideológicos se suele atribuir a la tradición judeocristiana, cuando en realidad ésta, en su forma “pura” u ortodoxa, que se remonta al *hilemorfismo aristotélico*, es ajena a tal paradigma y si lo ha incorporado ha sido por las influencias cruzadas de platonismo y gnosticismo.

El grandioso poema cosmogónico *Enuma elish*, del que existen varias versiones desde el siglo XII al VII a. C., y que constituye —junto con la *Epopeya de Gilgamesh*— la más importante creación de la religión acadia, presenta una cosmogonía muy oscura y una antropología decididamente pesimista. En estos textos fundacionales de la civilización de la Media Luna Fértil, se despliega ante la imaginación el majestuoso fresco de un cosmos trágicamente dual, compuesto por una *materia ambivalente*, por no decir explícitamente demoníaca, y una *forma divina*, puesto que es obra de Marduk, el dios nacional de Babilonia. La bóveda del cielo está hecha por la mitad del cuerpo de Tiamat (divinidad originaria considerada tanto hembra como ser bisexual, creadora de innumerables monstruos demoníacos), pero en ella se sitúan las constelaciones que se convierten en moradas o imágenes de los dioses. La otra mitad del cuerpo y los varios órganos de Tiamat componen la tierra, santificada en virtud de la edificación de las ciudades y de los templos. El mundo se revela entonces como el resultado de una mezcla de lo primordial caótico y demoníaco, a causa de la perpetua convivencia conflictiva con la creatividad, presencia y sabiduría divinas. En este escenario cósmico, el hombre nace de la sangre de Kingu, ser demoníaco que había incitado a la rebelión y dado comienzo a la guerra. El mito que nos trasmite el *Enuma elish* introduce, pues, una antropología pesimista y trágica, dado que el hombre, compuesto de *materia demoníaca*, parece condenado desde su misma génesis. Su única esperanza se apoya en el hecho de que fue moldeado por el omnisciente Ea y que, por lo tanto, posee una *forma* creada por un dios grande. Por otro lado, en el *monoteísmo dualista* fundado por Zarathustra (que vivió probablemente entre 628 y 541 a.C.), Ahura Mazdā, el único Dios bueno y santo, es padre

de dos espíritus gemelos: Spenta Mainyu, el espíritu benéfico, y Angra Mainyu, el espíritu destructor. En una célebre *gāthā* del *Avesta* (texto sagrado del zoroastrismo) se cuenta que, al principio, estos dos espíritus eligieron voluntariamente: el primero el bien y la vida, el segundo el mal y la muerte. En ningún momento, Angra Mainyu se confronta con Ahura Mazdā como si fuera un anti-dios, porque en la teología zoroastriana queda claro que el bien y el mal, el santo y el destructor proceden ambos de Ahura Mazdā; y puesto que Angra Mainyu ha elegido libremente su naturaleza y su vocación maléfica, Dios no puede ser considerado responsable de la aparición del mal en el universo. Sin embargo, Ahura Mazdā, en su omnisciencia, sabía desde el principio cuál acabaría por ser la elección del espíritu destructor, pero a pesar de eso no se lo había impedido.

Como bien explica Eliade (2010) en el primer volumen de su fundamental *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, en el zoroastrismo se plantea ya un dilema que luego acechará también a la teología judeocristiana; es decir, o bien Dios trasciende todo tipo de contradicción, o bien la existencia del mal constituye la condición preliminar de la libertad humana. En esta perspectiva marcada por la urgencia y la tensión hacia la liberación del mal, a cada ser humano se le pide elegir entre bien y mal, allí donde el mal se ve en la suciedad, la enfermedad y la muerte, así como en la impureza moral y en la mentira. El hombre y la naturaleza, siendo básicamente buenos, deben mantenerse puros o intentar retornar a un estado de pureza y de orden a través de la práctica de un culto espiritual, en el que se eviten los sacrificios cruentos y los ritos orgiásticos de la religión tradicional iraniana de los *daēva*. Nunca antes se había formulado de manera tan potente una doctrina del libre albedrío, con todas las consecuencias, hasta el punto de aseverar que el resultado final de la batalla entre bien y mal depende de la humanidad entera: el peso que cada hombre aporta al bando que ha elegido le conferirá una fuerza permanente, con lo que, a la larga, las acciones del hombre hacen inclinar la balanza a favor de una parte o de la otra.

El paradigma dualista pasará, como es sabido, a la galaxia del gnosticismo, corriente espiritual sin fundadores establecidos y, por tanto, difícil de reconducir a un origen definido, sino más bien surgida por sincretismo a partir del mestizaje de las gnosis latentes en las diversas religiones antiguas (cultos mistéricos mesopotámicos, egipcios y helénicos; gnosticismo

hebreo, gnosticismo cristiano; etc.), y que siempre conllevaban iniciación y transmisión esotérica de la gnosis. Adolf von Harnack ve en el gnosticismo el resultado del gran movimiento sincretista de los primeros siglos, y del intercambio entre las religiones nacionales con la misteriosofía y la filosofía; movimiento que tiene en Siria y Alejandría sus dos focos principales. A través del *método alegórico*, a la vez que genera un rico entramado simbólico, la gnosis traslada materiales bíblicos a la imaginación y conceptuación gnósticas; así que la gnosis filosófica sabe contar mitos y fábulas que superan las aporías de la racionalización. En definitiva, el gnosticismo es uno de los grandes fondos literarios de la cultura occidental.

En el gran espacio de expansión gnóstica, tan amplio como llegó a serlo la ecumene helenista, y que luego siguió expandiéndose a todas las áreas occidentalizadas, se difunden cosmologías y antropologías gnósticas radicalmente dualistas. La facilidad con la que este dualismo se implanta y difunde se debe a esa *falta de ser* a la que hemos aludido anteriormente. El hombre se percibe a sí mismo como un *ser desgarrado, separado* de su auténtico origen, *arrojado a un mundo extraño*, en el cual no podrá más que sentirse extranjero.

“La fenomenología estuvo en las mejores condiciones para detectar y describir ese momento de perplejidad que delata esta constitución dualista del ser en el mundo, a la que no escapa ninguna conciencia de este mundo: una como estupefacción del espíritu que se extraña del ser y de ser y que se siente abrumado por todo lo que habría que entender para ser libre; una como advertencia de encontrarse inmerso y encajado en una suerte de mecano de un mundo inapropiado, ajeno y enajenante. Ese momento de perplejidad, temible por su conciencia y en la inconsciencia, y fuente de lo más alto y lo más bajo en las figuraciones de la vida, es precisamente por ello, terrible: no se sabe adónde puede llevar tal extrañeza. El elemento divino y eterno de la existencia, que, una y otra vez, advierte no caber en el psiquismo ni en el organismo corporal, al plegarse a los mecanismos de este mundo [...], cae, decae naturalmente en una perplejidad que es mucho más que confusión. Se advierte y se siente luego un dualismo desgarrador, insoportable a

veces, que hay que entender y con el que hay que hacer algo: de esa experiencia de dualismo radical y abarcadora, sale la gnosis". (Andreu, 2000: 31-32)

Para Eric Peterson (1966), el hombre desencarnado es el hombre gnóstico. Por lo que, más que un movimiento religioso y filosófico, con formas de especulación y análisis psicológico de envergadura, la gnosis es cosmovisión específica, un paradigma que ha atravesado los siglos hasta llegar a la contemporaneidad. Como apunta Adolfo Omodeo (1930), el gnosticismo es una categoría de la que se derivan innumerables sistemas parecidos y contrapuestos. Es una sensibilidad por el ser, determinada por el estado de ánimo y la convicción del *hombre desencarnado* y *desmundanizado* que quiere pensar el ser y no los entes de este mundo, llevado de la esperanza, muy cercana a la paulina, en que hay algún lugar donde al ser se le podrá ver cara a cara, y ya no en espejo y enigma (cfr. 1 Cor 13,2). La gnosis es un reconocimiento sufrido de la precariedad del ente y un deseo desmesurado de encontrarse con el ser en sí. El problema es independiente de que el origen del gnosticismo sea cristiano o anterior al cristianismo: sus fuentes radican en la experiencia de la miseria humana y en el deseo insobornable de que el ser, la vida, tenga sentido.

Según Eliade (2011), lo que caracteriza *stricto sensu* el gnosticismo es lo de ser un *mito total*, que abarca todos los eventos decisivos desde el origen del mundo hasta la posibilidad creíble del *eschaton*, y cuyas ideas fundamentales son: dualismo espíritu/materia; dualismo divino/antidivino; el mito de la caída del alma (la chispa divina) en una encarnación considerada como condena y destierro; y, finalmente, la certeza de la *liberación* (más allá de una simple salvación) obtenida a través de una doctrina iniciática (gnosis). "El gnóstico responde con un corte o una ruptura soteriológico-escatológica al corte o ruptura que hubo de producirse de uno u otro modo en el proceso y acto de creación de este mundo" (Andreu, 2000: 34).

El paradigma vehiculado por este mito es portador de un potente *impulso anticósrico, antimaterialista y anticorpóreo*. Para el dualismo metafísico órfico-platónico todo lo material es sombra de la verdadera realidad (que es la idea) y, por supuesto, el cuerpo es la cárcel del alma. El dualismo

ontológico cartesiano entiende el cuerpo como una máquina, mientras que la conciencia sería una especie de homúnculo dentro del caparazón mecánico. Ambas concepciones dualistas reflejan de manera radical, por un lado una reificación del cuerpo vaciado de toda dimensión espiritual, y, por el otro, la idealización y racionalización de los procesos de conocimiento, imprescindibles para alcanzar la *liberación* de la alienación consecuente al estado material.

Hans Jonas (2000 y 2003) fue un pionero en revelar una de las características más profundas (y por eso mismo menos reconocida) del siglo XX: el paralelismo sustancial entre el siglo recién nacido y el movimiento gnóstico de los dos primeros siglos de difusión del cristianismo⁹⁶. Con anterioridad, Johann Adam Möhler (en *Symbolik*) ya había señalado los puntos de convergencia entre gnósticismo y Reforma, y no en lo tocante a aspectos periféricos sino en lo concerniente a las ideas estructurales de Dios, del mundo y del hombre (ejemplo clásico: el exacerbado dualismo gnóstico de la doctrina luterana). Además, Jonas había estudiado con Heidegger, en cuyo pensamiento sobre la nada resuena la metafísica cristiano-gnóstica, que para él sigue siendo una tradición viva. En 1932, Karl Jaspers apuntó en sus notas privadas sobre Heidegger que su pensamiento y actitud eran “una forma moderna de gnosis y una forma de magia” (Solari, 2008). Otro elemento determinante que explica el descubrimiento de Jonas es que él estudia filosofía con Husserl, el cual se proponía culminar el camino iniciado por Descartes, es decir el camino dualista de la modernidad que deja a la naturaleza abandonada en la categoría de lo inerte, pasivo, inorgánico —desvitalizada y desespiritualizada—, y preparando así, con este nihilismo (pariente del gnóstico, como dijo Jonas), la agresión “científica” a través de la demiurgia tecnológica. El estudio del gnósticismo para la tesis dirigida por Heidegger y Bultmann servirá efectivamente a Jonas (2008) para dar el paso, después de la Segunda Guerra Mundial, hacia la *ética de la responsabilidad* respecto a la naturaleza y a la tecnología. Pues el

⁹⁶ “Sobreviene una sensación de angustia a medida que se acerca el milenio, una angustia de aroma propio y extraordinariamente parecida a la angustia gnóstica de hace dos milenios. La actual obsesión estadounidense por los ángeles, por los sueños parapsicológicos, por las “experiencias de una muerte casi cierta” y sus manifestaciones del cuerpo astral: todo ello posee claras analogías con el período de formación del antiguo gnósticismo” (Bloom, 1997: 214).

desprecio gnóstico de la naturaleza sólo es compatible con el desprecio moderno por la carne puramente humana, demasiado humana: desprecio que conforma todo tipo de totalitarismo y también los régimenes tecnopolíticos contemporáneos. Para todos ellos, la carne es despreciable a priori “por alguna característica supuestamente baja: de judío, de gitano, o bien de mero consumidor masivo, es decir, género humano prescindible y por lo tanto aprovechable de cualquier manera, sin demasiados escrúpulos de fabricación, mercado, urbanizaciones...” (Andreu, 2000: 19).

Falta un estudio actualizado y articulado de la enorme influencia del *mito gnóstico* en la cultura⁹⁷ y en la política modernas y contemporáneas; un mito degradado, racionalizado y secularizado, por supuesto, al igual que todos los otros mitos, pero generador de una fuerza propulsora muy potente una vez vertido en el contenedor ideológico de una cualquiera de las religiones de la política que se han sucedido en los últimos dos siglos⁹⁸. El gnosticismo

⁹⁷ De hecho, un tema aún no investigado suficientemente es el de las cosmogonías y antropogonías escondidas en la obra de casi todos los grandes artistas de los últimos dos siglos. A modo de ejemplo, recordaré el drama cósmico que Antonin Artaud (1999) despliega en los dos *Manifiestos del Teatro de la Crueldad* (1932 y 1933), recogidos luego en el *Teatro y su doble*, y el complejo mito fundacional que Pier Paolo Pasolini introduce en la novela-tratamiento *Teorema* (2005). Para Pasolini —que, además de ateo, se había autodefinido gnóstico moderno y también cristiano de los orígenes— el nacimiento es sinónimo de ser arrojado a la muerte y la vida se queda en un sueño; así es como reinterpreta poéticamente uno de los tópicos más resistente de la gnosis, desde los órficos hasta la película *Matrix*, en la séptima parte del largo poema *Una desesperada vitalidad*: “Veo todavía su mirada / llena de piedad — y del ligero horror / que se siente por quien la inspira, / — la mirada con que se sigue / a quien va sin saberlo hacia la muerte / y, por una necesidad que domina al que sabe y al que no, / nada se le dice — / veo todavía su mirada, / mientras me alejaba / — de la Eternidad — hacia mi cuna” (Pasolini, 1982: 150).

⁹⁸ Siguen siendo punto de referencia los trabajos de Eric Voegelin (1966 y 1973). Según este autor, la desviación del gnosticismo consiste en rechazar la limitación inherentemente humana y creer que la divinidad es alcanzable, bien sea rechazando el aspecto material de la existencia, como ocurre en el gnosticismo primitivo, o bien mediante el rechazo del aspecto divino de la existencia, y la posesión de un completo dominio sobre la realidad material a través de una ideología que invariablemente plantea una salvación inmanente, es decir, en este mundo. El ideólogo gnóstico moderno sustituye a Dios por su propia individualidad omnisciente, gracias al bucle recursivo de su ideología. Esa pretensión de dominio excluyente de la verdad desemboca en los sistemas totalitarios y el sectarismo que, a su vez, provocan ese desorden social que Voegelin sufrió en su piel, teniendo finalmente

fluye en los intersticios de la cultura occidental como una corriente subterránea que, en la modernidad, ha emergido a la superficie hasta convertirse en una *Weltanschauung* que abarca todos los ámbitos de la vida social e individual. Superventas como *El código da Vinci*, artefactos pseudoreligiosos a la venta en aquel hipermercado de la espiritualidad light-desnatada-descafeinada llamado *New Age* o supuestas filosofías envueltas en *misteriosofía* (por ejemplo, la del filósofo, ex-alcalde de Venecia, Massimo Cacciari, 2004) sólo se pueden interpretar como fenómenos de la cosmovisión neognóstica en la que Occidente está sumergido.

Hasta el famoso crítico y teórico literario estadounidense de origen judío Harold Bloom (1997) se ha presentado no sólo como exponente, sino además como apologeta de la gnosis contemporánea: una religión inmanentista que se remontaría a Zarathustra, siendo reelaborada luego en el *Corpus Hermeticum* y en los textos de los gnósticos paganos alejandrinos de influencia judía. La cosmogonía y antropogonía narradas por Bloom recuperan los tópicos constantes del mito gnóstico (muchos de los cuales de origen cabalístico); en ellas sobresale el verbo-clave *arrojar* que, como ya había señalado Jonas, es el más importante del vocabulario gnóstico (que penetra también en la terminología de Heidegger) ya que, en palabras de Bloom, refleja perfectamente, hoy como hace dos mil años, la condición del hombre: “*hemos sido arrojados a este mundo*, a esta vacuidad. Expulsados a la vez de Dios y de nuestros verdaderos yoes, o chispas, vivimos y morimos con la sensación de haber sido arrojados, un día tras otro” (1997: 216). En relación con el adviento del hombre nuevo en el horizonte soteriológico del gnosticismo, Bloom hace suyo un fragmento de Valentín: “Desde el principio habéis sido inmortales, y sois niños de eterna vida. Y quisisteis que la muerte se alojara en vosotros para poder gastarla y agotarla, y que la muerte muriera en vosotros y a través de vosotros. Pues, cuando anuláis el mundo y no quedáis aniquilados, reináis sobre la creación y sobre toda corrupción” (1999: 224). La vía gnóstica, incluso en su forma degradada y secularizada, sería pues el camino para aniquilar la naturaleza mortal (cárcel del verdadero yo divino del hombre), desencadenar un

que huir de la Alemania nazi. Este es el tipo de descarrilamiento (*derailment*) que Voegelin ve en la modernidad.

renacimiento cósmico y recuperar así la originaria naturaleza humano-divina, es decir inmortal.

El sermón sobre el credo gnóstico del siglo II a. C. con el que Bloom cierra su volumen apologético nos facilita un buen resumen de los argumentos ideo-mitológicos de soporte a la aceleración moderna, y más aún posmoderna, hacia la *abstracción*, la *desmaterialización*, la *desnaturalización* y, finalmente, la *desencarnación* del hombre. Siguiendo la argumentación de Bloom, resulta que hay un *antes* de la *creación*, que para los gnósticos coincide con la *caída*, en el que “nos hallábamos en el lugar del reposo, la plenitud, o *pléroma*, un mundo paradójico de paz tensamente vital y de éxtasis sereno aunque activo, un estado realmente difícil de imaginar, al menos a perpetuidad” (1997: 214)⁹⁹. En esa “entidad universal que contenía a todo el género humano”, el hombre poseía “una doble naturaleza: Dios y hombre, con una reciprocidad que se movía entre ambos aspectos”. Retomando una idea cabalística, Bloom cita al *Adam Kadmon* u *Hombre Primordial*, el *Ánthropos*, como le llamaban los judíos de habla griega, cuyo enorme cuerpo abarcaba todo el cosmos, pero que de hecho trascendía el cosmos: “Nuestro mundo, aun antes de que cayera (o se encogiera hasta convertirse en la creación del Génesis, 1), estaba contenido dentro del cuerpo de Adán, *Ánthropos*, el hombre, que no se podía distinguir de Dios”. Con la creación ese hombre-dios es arrojado de la divinidad al imperio de la división y de la separación. A partir de esta caída, lo que mejor define la condición humana es “el trauma: miedo a la falta de amor, a la privación, a la locura y a lo ineludible de la muerte”.

Pero ¿quién nos arrojó? En su versión secularizada y “sin fe”, Bloom así explica la caída: “No existe un Odín o un Júpiter o un Yahvé que por su propia mano nos haya arrojado fuera del *pléroma*: eso sólo puede hacerlo uno mismo”. Quien nos arrojó a la materia no fue el “yo, la chispa o el *pneûma* (por utilizar la palabra gnóstica), sino la *psyché*, o el alma, el compañero más superficial del yo profundo”. Dejando al margen las lagunas de esta antropodicea y también las cuestiones genealógicas de la estratigrafía del yo a la que recurre Bloom (en contra tanto de Freud como

⁹⁹ Todas las citas del libro de Bloom (1997) *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, están extrapoladas de las pp. 210-225.

de Jung), está claro que, para los neognósticos, tras la creación, el hombre precipita en la separación y en el devenir. En definitiva, lo que se entiende como caída de la plenitud estática del pléroma no es más que el sometimiento a la ley de la entropía como consecuencia de la creación. El tiempo que, para los monoteísmos es redentor, para el gnosticismo es el producto de la degradación divina, “un fallo dentro de Dios”: “la crisis en el interior del *pléroma*, el trastorno de la plenitud original, tenía que afectar también a Dios”. El llamado *pre-padre*, pura potencialidad del ser, antítesis del Dios de la revelación judeocristiana, se disocia.

A partir de este “atropello” de Dios, se crean dos *kenomas*, dos vacuidades cosmológicas: “nuestro mundo, este mundo, y las esferas invisibles también formadas en el horror”. La creación es el error o la broma pesada de un “Dios caído”, de un “impostor”: “Su acto de usurpación quedaba enmascarado al rebautizar la plenitud original con el nombre de abismo, o caos, y al llamar obscenamente creación a la caída en la división”. El acto creador divino, que la tradición bíblica nos presenta como benigno, es repudiado por el gnosticismo, el cual se autodefine como “el conocimiento de que la libertad se basa en el regreso a lo que precedió a la creación-caída”. Sin embargo, el “verdadero” Dios no ha creado el mundo, no ha creado el alma del hombre, no ha creado ni siquiera la semilla, ni el verdadero yo del hombre, que es coeterno con Dios: “Existimos antes de existir; siempre estuvimos aquí, por lo que nunca fuimos creados”.

Conocer “la chispa o yo original”, conocer “la parte más antigua” que hay en nosotros, aquella que la creación no pudo alterar, significa emprender el camino de regreso a ese lugar inmaterial, anterior al *big bang*, en el cual estábamos antes del principio y seguiremos estando después de todo apocalipsis. Fiel a la condena gnóstica de la procreación, Bloom exhorta a liberarse del *conocer* la descendencia natural y carnal, pues el nacimiento sólo es “una participación o renovación de la creación-caída”. Análogamente, la resurrección lejos de ser “de la carne” es, al revés, la que libera definitivamente de ella. La resurrección es la revelación de la degradación a la que un dios falso y degenerado ha sometido al “Hombre de Luz” originario y, tras esta gnosis, la aniquilación en el reino de la muerte. Reconocer la “afinidad con el Dios ajeno, extraño, separado de este

“mundo” significa entonces vencer a la muerte aniquilando la creación-caída y dejar libre aquella chispa que precede con mucho a la creación.

Quien escribe este sermón con el fin de proponer “el gnosticismo como alternativa espiritual accesible, en este mismo instante, a cristianos, judíos, musulmanes y humanistas laicos” no es un telepredicador cualquiera, sino el renombrado profesor de humanidades en la Universidad de Yale y de inglés en la Universidad de Nueva York, ganador del McArthur Pize Fellow, miembro de la American Academy y una de las personalidades más influyentes dentro del mundo de los estudios literarios: Harold Bloom. Con lo que su libro y su apología del gnosticismo deben de llamar nuestra atención sobre dos fenómenos entrelazados entre ellos, o sea: por un lado, la afirmación del *neognosticismo* como religión dominante en el Primer Mundo, que engloba y sincretiza tanto las otras religiones históricas como las corrientes de espiritualidad *New Age* y, por el otro, a un nivel más profundo, el perfecto acoplamiento de esta religión con lo que defino *Urp paradigm* de la antropología filosófica moderna y posmoderna. Se trata de *proceso de abstracción* del hombre que produce una progresiva (progresista) *desencarnación* de su cuerpo como vía para liberar la *voluntad de la voluntad* (la única que queda tras la muerte del alma, del espíritu, de Dios y del yo) de esa cárcel carnal (*soma*) que por su sujeción a la temporalidad no puede más que convertirse en tumba (*sema*): la *desmaterialización* libera así una entidad finalmente abstracta, sin materia ni forma, capaz de regresar a su supuesta plenitud primigenia.

Justamente porque ha vehiculado desde sus orígenes el *paradigma anti-creacionista y des-materialista*, radicalmente adverso a la *en-carnación* y a la corporalidad, el gnosticismo ha podido salir de los guetos en los que lo habían arrinconado las religiones institucionales y convertirse en religión dominante (aunque, en la mayoría de la veces, sin que sus adeptos sean conscientes de ello¹⁰⁰). No por casualidad, la progresiva remonta del

¹⁰⁰ El mismo Bloom se dirige a los muchos que son gnósticos sin saberlo. Sólo en ámbito norteamericano: “existen sectas indígenas estadounidenses que poseen un fuerte componente gnóstico: los mormones, muchos pentecostales, algunos adventistas, una cantidad sorprendente de moderados baptistas del Sur y una multitud de fanáticos afroamericanos, entre los que encontramos algunos baptistas negros” (1997: 209).

gnosticismo corre paralela al afianzamiento de la Modernidad, a la que el *Fantasma en la Máquina* facilita el caparazón teórico y la coartada científica. Hay que resaltar el hecho de que el renacimiento del gnosticismo es un fenómeno estrictamente dependiente de la fe moderna en la ciencia y, sobre todo, en la técnica como medios para corregir los errores de la creación y escapar de la degradación que las leyes a las que está sujeta toda materia (y también toda anti-materia) imponen a todo viviente.

Revancha del gnosticismo y tecnolatría son las dos caras de la misma moneda: la del sueño de la aniquilación de la creación-caída en la que estamos condenados a nacer, sufrir y morir, y re-creación por vía tecnológica de un *pléroma* sin materia ni corrupción ni enfermedad ni vejez ni muerte... “Una fantasía implícita, imposible de formular, por supuesto, subyace: abolir el cuerpo, borrarlo puro y simplemente; nostalgia de una condición humana que no le debería nada al cuerpo, lugar de la caída” (Le Breton, 2010: 80).

El camino de vuelta a la divinidad perdida del hombre a través de la *disolución de la materia* (la referencia al proceso alquímico es ineludible) sería la vía definitiva de *espiritualización* del hombre, no en el sentido religioso, por supuesto, sino hegeliano del término. El rechazo gnóstico de la realidad material (y antimaterial) del mundo y del hombre, considerada producto degenerado de la caída, es la pulsión que alimenta la tensión luciferina, fáustica, de rehacer mundo y hombre a través de la técnica. A su vez, desmaterialización y recreación técnica están vinculadas, en un bucle recursivo perpetuo, con aquella concepción mecanicista y racionalista que Descartes y Hegel sistematizaron de manera resolutiva. La soteriología gnóstica coincide finalmente con la liberación del *cogito* de la carcasa carnal; para ella, la resurrección de la carne es blasfemia contra la que hay que lanzar anatemas avalados por la moderna ateología científica. La salvación gnóstica quiere excarcelar al *Fantasma* de la máquina corporal, para que pueda regresar a la *fuente* (¿será el superordenador del Arquitecto de *Matrix*?), esa especie de *nirvana* más allá de lo orgánico y lo inorgánico anterior al *big bang*.

A modo de ejemplo de cómo este nuevo gnosticismo sin dioses constituye el humus de la cultura posmoderna, con independencia de las etiquetas

ideológicas, se puede citar a uno de los ateólogos más famosos y con más discípulos en la aldea global: Michel Onfray (2006). En su propaganda a ultranza de un hedonismo radical, reciclaje kitsch del epicureísmo, Onfray (2008) enseña que esta filosofía de vida implica un férreo adiestramiento neuronal para poder calcular, permanentemente, el porcentaje y la rentabilidad entre goces garantizados y posibles sufrimientos. Además quiere que quede claro que, para poder disfrutar de una *erótica solar* es necesario establecer, previamente, acuerdos con contratantes a la propia medida, es decir entrenados, ellos también, en el adiestramiento mental, por lo que tienen que saber calcular beneficios, riesgos y pérdidas de goce a la par de los más expertos contables de empresa. Por lo tanto, se deduce de la doctrina hedonista de Onfray (perfecto ejemplo de aquel imperativo categórico reducido al cumplimiento del deseo del que habla Baudrillard en su *De la seducción*) que, para gozar del cuerpo, hay que someterlo a la mente. Y esto huele a materialismo inserto en cerebralismo o, dicho de otra manera, a Fantasma en la Máquina. Más aún cuando Onfray afirma que, para ser hedonista, hay que pasar por la erradicación de lo que todavía queda en nosotros de mamíferos. Se trata de imponer la voluntad humana y someter al viejo cuerpo, del todo limitado y esclavo de la naturaleza, a las ilimitadas fantasías de la mente, usando todos los artilugios mecánicos y las antropotécnicas disponibles. Estamos pues en pleno dualismo de tipo platónico-cartesiano. Un pasito más y, con la profesión de una *metafísica de la esterilidad*, llegamos al paradigma-madre tanto del antiguo como del contemporáneo hedonismo: el gnosticismo. En la estela de Epicuro, Egesia de Cirene o Teodoro el Ateo y de una larga lista de gnósticos, también para Onfray nacer es una maldición y el suicidio una liberación, por lo que aborto y eutanasia son actos de caridad. Es sabido que pocos panegiristas han sabido cantar a la muerte y al suicidio como Epicuro. De la misma manera, el desarrollo de la ética epicúrea demuestra cómo el hedonismo conduce, antaño como hoy, a la desesperación y a la nada. Lacan nos lo había advertido: el superego es el imperativo del gozo. El hedonista sufre de una hipertrofia (*hipertelia*, es la definición preferida por Baudrillard, 2002) del superego que percibe los límites de la carne como un enterramiento, una cárcel para su voluntad de placer: es un gnóstico que ya no se conoce a sí mismo. Aunque no crea en un demiurgo malvado, sigue creyendo que la carne, en su eclosión mortal, no puede ser buena; y a pesar de no creer ni en el pléroma, sigue creyendo en la posibilidad de paraísos

Un baile de máscaras. Las cuatro ideo-mitologías disolutivas de la naturaleza humana.

artificiales y virtuales en los cuales salir de la tumba de la materia y desplegar su voluntad en perfecta libertad.

“Este dualismo gnóstico se traspresenta en nuestra concepción antagonista de la naturaleza y de la libertad. La naturaleza se concibe como determinismo biológico; la libertad, como libre de toda determinación. Ésta se presenta como adversaria de aquélla: una fuerza de antinaturaleza, una facultad de refabricarse a sí mismo. Ese poder indefinido no puede quedar satisfecho con la finitud de una piel. Quiere reventar sus costuras. Va a desgarrar su tejido. La técnica le proporciona los medios. Orlan, la artista carnícera de sí misma, es su Eva futura. Los determinismos naturales deben dejar sitio a las maquinaciones de nuestra voluntad”. (Hadjadj, 2010: 47)

4. EL TÓTEM DEL MONO DESCONOCIDO

“Los simios son a lo sumo personas con talento que tomamos por personas inteligentes”.

Georges Louis Leclerc, conde de Buffon
(S. XVIII)

“Muchas especies de monos tienen un pronunciado gusto por el té, el café y las bebidas espirituosas; fuman también el tabaco con placer...”

Charles Darwin,
El origen del hombre y de la selección en relación al sexo
(1871)

“El hombre no es mero producto de una evolución sino más bien una revolución”.

Gilbert K. Chesterton,
El hombre eterno
(1925)

“Somos mucho más libres y estamos mucho más determinados de lo que se piensa. Más determinados, porque toda la gesta humana y cósmica pesa sobre nosotros; más libres, porque cada uno de nosotros, a través de su vida y de su muerte, debe dar a toda esa gesta una salida última, para lo mejor o para lo peor”.

Fabrice Hadjadj,
Tenga usted éxito en su muerte
(2005)

Hasta aquí llega el brillante análisis de la negación moderna de la naturaleza humana que hace Pinker. Pero el abanico de las ideomitologías que determinan el pensamiento sobre la naturaleza humana no sería completo sin otro personaje que he bautizado: *Tótem del Mono Desconocido*.

El nombre me lo sugirió Eliade, o mejor dicho la lectura de uno de los episodios más significativos del conflicto que opuso el milenarismo de los *cargo-cults* al cristianismo oficial. Yali, figura de primer plano en los movimientos proféticos de la religión Madang (Nueva Guinea), se enteró, en 1947, de que los cristianos europeos no creían realmente ni en la Parusía ni en el Adviento del Reino de Dios, pues un indígena le mostró un libro sobre la evolución, confiándole que la fe de los que se definían cristianos descansaba en realidad en esta teoría. Descubrir que los occidentales creían descender de los animales, o sea que de alguna manera seguían compartiendo la vieja creencia totemista de su propia tribu, turbó

profundamente a Yali, el cual se sintió engañado, se hizo furiosamente anticristiano y retornó a la religión de sus antepasados. “Prefirió saberse descendiente de uno de sus animales totémicos familiares mucho mejor que de un simio oscuro que habría vivido muy lejos de su isla en una fabulosa época geológica...” (Eliade, 2001: 138).

Es una historia ejemplar, casi un cuento moral y, como toda fábula al estilo de las de La Fontaine, tiene su moraleja. Un indígena rechaza el reduccionismo implícito en la teoría (pronto convertida en sustituto de la fe) darwinista y, en vez de adorar a un simio desconocido y abstracto, prefiere reafirmarse como ser humano decidiendo él mismo, en un acto extremo de libre albedrío, a qué animales, entre el *continuum* del mundo animal, rendirá culto; y por supuesto esos animales a los que erigirá tótemes tendrán un significado dentro de su cosmovisión, porque serán los que en *illo tempore* compartieron una comunión mística con los ancestros de su tribu. Así que el *Tótem*¹⁰¹ del *Mono Desconocido* no es más que el apodo que se podría atribuir al paradigma darwinista, una seudoreligión todavía más arcaica que el totemismo: la única ideomitología que no entra en el punto de mira de Pinker, siendo la que él asume para articular y defender sus tesis. Al fin y al cabo, sigue siendo válida la consideración de Adorno (1975: 377-378) cuando asevera que: “El determinismo total no es menos mítico que la totalidad en la lógica de Hegel. [...] El *totum* es el *tótem*”.

“Los primeros hombres veneraban ancestros sublimes: no imaginaban que pudiesen descender de un mono. Para comenzar a creerlo hacía falta ser un burgués inglés. En pleno auge del capitalismo. En los mismos años en que se inventan el generador eléctrico y la sociedad anónima. [...] La doctrina de

¹⁰¹ Utilizo el término *tótem* en la acepción general que recoge el diccionario de la RAE: “Objeto de la naturaleza, generalmente un animal, que en la mitología de algunas sociedades se toma como emblema protector de la tribu o del individuo, y a veces como ascendiente o progenitor”. Por tanto, en ningún momento, se quiere entrar en la compleja historia del totemismo, ni muchos menos aludir a la teoría freudiana. Sin embargo, en el ámbito de mi discurso sí que pueden ser relevantes tanto la idea de Lévy-Bruhl, que incluía el totemismo en su teoría de la participación mística, como la de Malinoswski, que veía en las relaciones entre hombre y animal una condición afectiva derivada del hecho de que el hombre atribuye al animal poderes superiores a los suyos.

señor Darwin es *la revelación racional del progreso*, que se presenta en contraposición lógica con la revelación irracional de la caída. La época se fabrica una mitología a medida. Sustituye la Caída fatal por la Descendencia aleatoria; la Elección sobrenatural por la Selección natural. El *homo sapiens*, nacido de innumerables tiradas de dados en forma de martingala, obtendría su supervivencia de una mayor adaptación. Comienza por ponerse en pie para prever mejor los depredadores que le acechan; hereda un par de manos como primera versión el cuchillo suizo; se construye cabañas, talla el sílex, domeña el fuego. Lo proclama la nueva revelación: el hombre debe todo a su industria. La industria puede, por tanto, reclamar su deuda. La industria precede a la “hominización”. Gracias a ella, el hombre de las cavernas, todavía un mono piojoso, se convirtió poco a poco en un *gentleman* terrateniente o en un miembro del Partido. ¿Cómo no iba a entregarse en cuerpo y alma a esa buena madre?” (Hadjadj, 2010: 59-60)

Si es cierto que el empuje hacia la *disolución del hombre* es activo en la *trimurti científica* Tabla Rasa-Buen Salvaje-Fantasma en la Máquina, también es irrefutable que está muy presente y muy activo en la tendencia a la *biologización*. El *naturalismo cosificador* se configura con extraordinaria fuerza a partir de Darwin. En este sentido, la síntesis elaborada por Darwin continúa a representar un paradigma insustituible en la contemporaneidad, “el punto de referencia absoluto para la imagen del ser humano en la actualidad, constituyendo la matriz básica en la cual parece que tiene que ser incorporado cualquier conocimiento sobre el ser humano” (San Martín Sala, 2005: 188). Como afirma Adams (2003), se debe considerar al evolucionismo como la *raíz madre* de la antropología. Este paradigma dio origen al *darwinismo social* que, entre muchas lindezas (siendo la *bioideología racista* la más representativa), facilitó la base científica para justificar, planificar y llevar a cabo el Holocausto.

Desde su punto de vista darwinista y simpatizando por la *sociobiología*, Pinker advierte que, aunque sea necesario tomar como admonición perenne el “mal uso” que una ideología perversa hizo de la ciencia, no se pueden criminalizar las verdades científicas en sí. Además, relacionar con el

nazismo una teoría científica significa “no respetar el recuerdo de las víctimas de Hitler y los esfuerzos por evitar otros genocidios. Precisamente por la gravedad de esos acontecimientos, tenemos la responsabilidad específica de identificar con exactitud sus causas” (Pinker, 2003: 233). Desde luego, las imputaciones de fascismo y nazismo lanzadas con vehemencia por los científicos sociales contra cualquiera que ofreciera pruebas genéticas del comportamiento humano delatan un fanatismo ideológico, opuesto en la superficie, pero idéntico en el fondo.

Aún así, los peligros insitos en la *ideomitología darwinista* no pueden ser liquidados fácilmente, y de hecho la argumentación de Pinker flaquea justamente cuando, de desmontar con ironía las acusaciones de los adversarios, pasa a intentar aplacar los miedos que determinismo y darwinismo siguen despertando: desde luego, no lo consigue. Es más, a lo largo de su monumental libro deja algunas “perlas” de ideas que pueden llegar a poner el pelo de punta, sobre todo si las cotejamos con los hechos no muy lejanos que esas ideas produjeron, como por ejemplo: “La selección natural es el proceso moralmente indiferente en el que los reproductores más eficaces superan a las alternativas y llegan a prevalecer en una población. Por consiguiente, los genes seleccionados serán los “egoístas”” (Pinker, 2003: 91). O también: “*Nada* que sea completamente bueno es previsible que sea producto de la selección natural, porque en la competición entre los genes por la representación en la generación siguiente los tipos buenos suelen llegar los últimos” (2003: 95). Dicho de otra forma: no se pueden ignorar “las pruebas abrumadoras de que el proceso de la evolución lejos de ser inteligente y teleológico, es derrochador y cruel” (2003: 202). O, lo que es lo mismo: “la selección natural, al no tener previsión ni piedad, “se puede describir [citando al prestigioso biólogo evolutivo George Williams] honradamente como un proceso para maximizar el egoísmo miope”” (2003: 247). Como consecuencia de dicho proceso tenemos, además de todas las desgracias que infligen los depredadores y los parásitos, una larga serie de actitudes impiedosas que Pinker enumera sin pestañear: miembros de una especie que no muestran compasión alguna hacia sus semejantes, por lo que el infanticidio, el fraticidio y la violación, etc. son comunes en muchos tipos animales; infidelidad habitual incluso entre las especies llamadas “de pareja”; canibalismo en todas las especies que no sean estrictamente vegetarianas; muertes debidas a peleas más

numerosas en la mayoría de las especies animales que en la mayor parte de las zonas urbanas deprimidas del llamado “mundo civilizado”, etc. Para concluir, no se puede pretender disipar el miedo a la desigualdad que el darwinismo aún evoca afirmando conceptos como éste: “existen hoy pruebas abundantes de que la inteligencia es una propiedad estable del individuo, que se puede vincular a características del cerebro [...], que es en parte hereditaria entre los individuos”, por lo que se pueden predecir “algunas de las variaciones en los resultados que uno obtenga en la vida, como los ingresos o el estatus social” (2003: 226).

Podríamos seguir con la lista *ad infinitum*, extrapolando aseveraciones dogmáticas a partir de datos científicos, aún más que en el libro de Pinker yendo a pescar en los clásicos de los sociobiólogos. De esta lista sacaríamos algo más que una serie de datos derivados de una actitud científica razonable y legítima, sino una *ideología materialista con veleidades metafísicas*, en el sentido de que pretende reducir *todos* nuestros comportamientos, sociales e individuales, a la determinación biológica. Así que la postura darwinista, evolucionista, “se transforma insensiblemente en una metafísica espontánea, y en algunos casos en una metafísica dogmática, léanse religión de la materia, que sustituye, sin siquiera darse cuenta y con la mejor voluntad científica del mundo, a Dios por la Naturaleza” (Ferry y Vincent, 2001: 25). De esta manera, el biologismo tiende a hacer de nuestra naturaleza la causa primera y última de todos nuestros comportamientos.

El punto al que puede llegar esta ideología, tanto en su dimensión totalizadora como en sus consecuencias efectivas en el plano de la sociedad y de la historia, se deduce del juicio de Viktor Frankl (2010), el fundador de la tercera escuela psicoanalítica de Viena (la *logoterapia*), uno de los pocos supervivientes de Auschwitz.

“Cada época tiene su propia neurosis colectiva. [...] Aparentemente, el pandeterminismo es una enfermedad infecciosa que los educadores nos han inoculado; exactamente igual sucede con muchos adeptos a las religiones, quienes no perciben que de ahí entresacan las bases más hondas de sus propias convicciones. Pues, o bien se reconoce la libertad decisoria del hombre a favor o en contra de Dios, a favor o en

contra de los hombres, o toda religión es un espejismo y toda educación una ilusión. Ambas presuponen la libertad del hombre, en caso contrario partirían de un concepto erróneo. Sin embargo, la libertad no es la última palabra. La libertad es una parte de la historia y la mitad de la verdad. La libertad es la cara negativa de cualquier fenómeno humano, cuya cara positiva es la responsabilidad. De hecho, la libertad se encuentra en peligro de degenerar en mera arbitrariedad salvo si se ejerce en términos de responsabilidad". (Frankl, 2010: 149-151)

No se puede obviar el hecho de que la *sociobiología* repropone muchas de las aporías del *darwinismo social*, aunque con un *look* moderno, un enfoque científicamente actualizado y un lenguaje accesible que la hacen mucho más insidiosa. En sus dos *best sellers*, Edward Osborne Wilson (1980 y 1999) afirma haber fundado una nueva disciplina científica que aplica los rigurosos métodos de la biología y la genética a sistemas sociales complejos. Siendo él un entomólogo, apoya su síntesis en sus conocimientos sobre las sociedades de insectos, con todas las consecuentes arriesgadas generalizaciones que derivan de este presupuesto. Wilson no se detiene a pensar "si es posible o deseable para el hombre ser considerado "un espíritu puramente zoológico". Ni tampoco titubea cuando sugiere que las humanidades y las ciencias sociales pueden convertirse en sub-departamentos de la ciencia biológica" (Stevenson y Haberman, 2010: 277), demostrando su afición por un *imperialismo científico* que acabaría por someter otras áreas de los estudios biológicos y comportamentales a su proyectada *superciencia de la sociobiología* (dando lugar así a *imperialismo* dentro de la misma ciencia).

Tamaño afán por alcanzar un conocimiento unificador y totalizante, y por lo tanto —como denuncia Ferry—, metafísico, se debe a que Wilson "es claramente un hombre llamado a cumplir una misión: aplicar las teorías de la evolución, la genética y la biología de la población ¡a todos los aspectos de la existencia humana!" (Stevenson y Haberman, 2010: 279). Como él mismo Wilson reconoce, este objetivo no es de por sí una teoría científica, sino un programa de investigación muy controvertido y una predicción especulativa sobre su futuro éxito. Cuando Wilson "habla de la comprobación objetiva de ideas, no distingue entre la verificación *empírica* de afirmaciones particulares mediante la evidencia observable y la

comprobación *conceptual* de la consistencia y coherencia de unos programas que no son de por sí afirmaciones científicas" (Stevenson y Haberman, 2010: 279). Hay que remitirse al trabajo de Philip Kitcher (1985) para una crítica devastadora que demuestra como muchas de las supuestas manifestaciones empíricas de Wilson no son más que meras especulaciones, para nada apoyadas en las evidencias¹⁰². En definitiva, el *determinismo sociobiológico* tanto de Wilson como de Dawkins (2014) y, a pesar de ciertos recursos dialécticos que rozan la sofística, también de Pinker, no se salva de salirse de los límites de un discurso rigurosamente científico y caer en una metafísica encubierta.

"Con el determinismo ocurre como con Dios: es imposible demostrar que no existe pues tras cualquier acción, incluso la más desinteresada en apariencia, siempre se podrá postular la existencia de una motivación inconsciente y secreta. Es, pues, rigurosamente imposible probar empíricamente la ilegalidad del determinismo. Pero justamente, en una paradoja puesta en evidencia por Popper, es por escapar a toda refutación empírica imaginable por lo que manifiesta su carácter de toma de partido metafísica y no científica. La hipótesis del determinismo, como la de la existencia de Dios, se mueve en una esfera que escapa a todo control por los hechos y sólo a ese precio logra escapar de todo cuestionamiento experimental. Por otra parte, ello no le impide ser, desde un punto de vista puramente lógico, indemostrable y a la vez insostenible, como ya había demostrado perfectamente Kant en la *Crítica de la razón pura*". (Ferry y Vincent, 2005:102)

Si se baja del nivel de la racionalización teórica al de la ideología subyacente parece evidente que el evolucionismo es una "doctrina de autosatisfacción" fundada en el *mito del progreso*, la cual, "durante la mayor

¹⁰² Famosa es también la carta abierta al *New York Review of Books* que Stephen J. Gould, Richard Lewontin y otros científicos escribieron, en 1975, en polémica contra la visión determinista de la sociedad y de la acción humana de Wilson. A su vez, estos autores recibieron las críticas de Pinker, que les acusó de mantener una postura sobre la naturaleza humana influenciada por la política en lugar de la ciencia.

parte de su historia, fue simplemente una doctrina filosófica o ideológica que descansaba en la fe y no en la evidencia empírica sobre el desarrollo de la condición humana" (Adams, 2003: 88). Por decirlo con Gómez Pin: los entomólogos y zoólogos que se empeñan en una equiparación a ultranza entre hombres y animales "instrumentalizan hechos científicos indiscutibles al servicio de una hermenéutica cargada de algo más que de convicciones científicas. Hermenéutica que da el paso a una afirmación del valor en sí y por sí de la naturaleza, haciendo abstracción de que esta sería ciega si el hombre no estuviera ahí" (Gómez Pin, 2006: 22) para verla, medirla y utilizarla. Parece haberse instaurado una inversión de jerarquía, por la cual ya no se valoraría a la naturaleza en razón de que sirve al hombre, sino que más bien se valoraría al hombre en razón de que sirve a la naturaleza. "Un salto más y podría postularse que incluso la lucha por la persistencia de la naturaleza, aun en la hipótesis de la desaparición de todo testigo de su presencia, una naturaleza sin la humanidad, forma parte del acervo de la ética" (Gómez Pin, 2006: 22).

Yendo precisamente en esta dirección, el Buen Salvaje llega no sólo a adorar al Tótem del Mono Desconocido, sino que desaparece ante él, se *disuelve* en un proceso regresivo hacia la condición animal que se desea irreversible. Tanto los biólogos como los psicólogos evolutivos dan por descontado que toda teoría que presente al ser humano como jerárquicamente singularizado respecto a las demás especies animales (*especismo*) deriva de la ignorancia, a veces intencionada, sobre la naturaleza. Difuminan tanto las fronteras entre naturaleza y cultura que consiguen prácticamente introducir los animales en contextos organizados con criterios culturales. Se ha ampliado tanto el concepto de cultura que ésta "sería, simplemente, la mediación de las potencialidades propias por los demás miembros de una especie o clan (generalmente, de la anterior generación)" (Gómez Pin, 2006: 53). De tal manera que, por ejemplo, el hecho de que un pájaro actualice la potencia de la emisión de señales que llamamos canto sería algo tan *cultural* como el aprendizaje de la lengua materna por parte de los humanos.

A partir de esta difuminación abusiva de las fronteras abiertas por la brecha entre humanos y primates, los psicólogos experimentales aplican el modelo tan extendido (y normalizado) de estudiar al ser humano a partir de la vida animal o de los mecanismos animales (etología). Es más: en los

experimentos se supone y se pretende un ser humano que debe excluir sistemáticamente todas sus preocupaciones más personales, sus proyectos, sus sentimientos, sus deseos, etc.; es decir, tiene que reducirse a ser un mecanismo de captación de datos y elaboración de los mismos para producir una respuesta. En estos experimentos, se propone un modelo de ser humano *que no puede actuar recursivamente sobre sí mismo*, ya que sólo actúa *relativamente* con respecto a un mundo natural dado y fijado. De este modo, el sujeto de experimentación es colocado ante un mundo (el del experimento) que él no puede cambiar, pues de lo contrario el experimento ya no funciona: ante la dificultad o eventual imposibilidad de seguir las instrucciones que le han dado, se ha convertido en usual el hecho de que los psicólogos prefieran fundamentar sus conclusiones en experimentos con animales que no alteran su mundo. En general, todas estas teorías excluyen explícitamente la dimensión de *recursividad*¹⁰³, algo tan sencillo como dirigir la propia conducta según representaciones anticipadas de la meta; lo cual significa a la vez que el ser humano no vive en un mundo natural, sino en un mundo histórico social. Por eso, la antropología física o biológica tiende a eliminar la dimensión histórica; o sea, el mundo de la vida en el cual conviven los seres humanos, construyendo sus historias y asumiendo así su humanidad.

Esta tendencia a la *naturalización reificadora* del ser humano implica la *funcionalización de la razón*, según la cual el ser humano es un objeto entre objetos, un objeto dotado convencionalmente de razón, que no es sino un dispositivo que debe ser explicado con los mismos métodos que cualquier otra característica propia de cualquier otro animal. Una vez asumido el darwinismo, el paradigma cultural que se construye es tan fuerte que necesariamente acaba por imponerse también en otras disciplinas. “En ese sentido la imagen de un hombre pasivo que subyace a la psicología conductista es plenamente coherente con la imagen biológica del hombre” (San Martín Sala, 2005: 191).

¹⁰³ La *recursividad* es la capacidad de insertar un pensamiento dentro de otro. A nivel lingüístico, explica Pinker: “Una regla recursiva permite que una frase contenga un ejemplo de sí misma, como en “Ella piensa que él piensa que ellos piensan que él sabe”, y así hasta el infinito. Y si el número de frases es infinito, también lo es el número de pensamientos e intenciones posibles, porque prácticamente toda frase expresa un pensamiento o una intención diferente” (2003: 68-69).

Con la *disolución extrema del hombre en la animalidad*, volvemos a encontrarnos encerrados en la misma paradoja tragicómica a la que ya antes se ha aludido: el *hombre total* anunciado por Marx, una vez liberado de toda sumisión a las causas sociales contingentes, no asume con entereza su condición humana, sino más bien diluye su problema existencial en el apego a una vida meramente material o en el amor a una naturaleza *desalmada*. En el frenesí de la disolución, amanece el “hombre que se autopropone moral e ilustrado, y que literalmente repudia a quien, por algún rasgo de veracidad, es espejo irrefutable de su doblez; hombre que no quisiera haber nacido; hombre que, simplemente, no soporta al hombre” (Gómez Pin, 2006: 226).

Así que, por un lado, en línea con la previsión de Foucault (1991), la anunciada *muerte del hombre* toma el rumbo de vuelta a la dimensión biológica a través de la ciencia, es decir a través de la *disolución del hombre mediante una biologización tecnificada*. Mientras que, por otro lado, la *reducción biologicista del hombre* llega hasta el *animalismo* radical profesado por Peter Singer (2011).

Elevando el darwinismo a la enésima potencia, Singer propugna la extensión de los derechos derivados del principio de igualdad a todos los animales. Siguiendo a Darwin, considera que la naturaleza humana no es más que una fase en el flujo constante de la evolución, con lo que rechaza tanto las concepciones tradicionales como la existencia misma de una naturaleza humana determinada. Aboga por una dieta rigurosamente vegetariana y una restricción de la experimentación con animales. Su filosofía no es para nada original, siendo más bien un reciclaje posmoderno de tópicos en boga en pleno siglo XIX (modelo organicista, mística inmanentista, antirracionalismo disfrazado de racionalismo, influencia del pesimismo budista filtrado por Schopenhauer, etc.) que constituyeron el caldo de cultivo del nazismo, la primera *bioideología* pionera en la defensa de los derechos de los animales. El *Reichsführer* de las SS, Heinrich Himmler, en una alocución del 1943, dijo orgulloso que los alemanes eran el único pueblo que mantenía una actitud decente hacia los animales, por lo que adoptarían la misma actitud decente hacia esos *animales humanos* que eran los judíos. Puesto que comparten la mayor parte de las raíces filosóficas e

ideológicas (es decir, conviven en la misma *Weltanschauung* o, dicho en términos foucaultianos, pertenecen al mismo *discurso*), lamentablemente, hay muchos puntos de contacto entre Singer y las consecuencias nefastas de lo que Pinker llama hacer “mal uso” de la biología, como por ejemplo: la defensa de la erróneamente definida eutanasia para los discapacitados fundamentada en un apriorístico concepto de “estado de vida deseable” o la normalización de relaciones sexuales entre “animales humanos y no humanos”. Al final, su filosofía resulta perversa, en el sentido etimológico del término: se puede encuadrar “en la Cultura de la Muerte porque desconfía de la región del corazón, no es capaz de discernir la verdadera dignidad de la persona y eleva el acto de matar seres humanos inocentes —jóvenes o viejos— al nivel de higiene social” (De Marco y Winker, 2007: 334).

La sociobiología y la causa del animalismo nos recuerdan hasta qué punto el hombre civilizado occidental, racional e ilustrado, por su condición desarraigada, descentrada y extraviada, sufre de nostalgia de la animalidad perdida. Si para los autores de la Tabla Rasa la cultura es del todo independiente de la naturaleza, y por lo tanto indeterminada y abierta a la más elástica plasticidad, los sociobiólogos, a través de la etología, han llegado a engendrar en las ciencias antropológicas una teoría *biologista* (o *etológica*) de la cultura.

En la estela de etólogos genetistas radicales como Dawkins (2014), apodado “el rottweiler de Darwin”, se ha llegado a formular la así llamada *teoría memética* de la cultura: así como un *gen* es un paquete de información que se transmite genéticamente y que en confrontación con el medio produce un fenotipo, igualmente la cultura es fundamentalmente el conjunto de *memes*, o paquetes de información que confrontados con el ambiente producen los comportamientos fenoménicos, por lo general, parecidos entre sí pero no idénticos.

Lo que caracteriza a este paradigma, extremadamente *reduccionista*, de la cultura es “mirar al ser humano DESDE FUERA, con la misma actitud que un naturalista cuando actúa científicamente; por eso a esa actitud se llama *actitud naturalista*, que es propia también del psicólogo experimental” (San Martín Sala, 2005: 223). Pero los etólogos y quienes operan con su modelo,

al situarse en la *actitud naturalista* que estudia la cultura “desde fuera”, no tienen capacidad de respuesta a la pregunta de cómo surge una solución cultural (un *meme*); es decir, no saben cómo aparecen esos comportamientos para resolver los problemas que la vida presenta, ni tampoco pueden contestar a la pregunta de cómo se trasmite o impone un comportamiento determinado frente a muchos otros posibles. Pues, como concluye San Martín Sala, “desde una *perspectiva externa* es imposible analizar la invención, ya que vista desde fuera, desde una actitud naturalista, queda reducida a una aparición, azarosa o sin sentido, de un nuevo comportamiento como una mutación puramente azarosa” (2005: 225).

Para ser contestadas, esas preguntas exigen la superación de la actitud naturalista, o sea, ponerse en el lugar del otro como persona y comprender cómo actúa el otro en cuanto persona, del mismo modo como actuaría yo mismo (en una perspectiva *emic*). Desde el concepto de cultura propio del etólogo no se puede llegar a captar lo esencial de la cultura humana, ni comprender por qué vence una invención que luego se convierte en *rutina*, es decir, en un comportamiento pautado habitual. La teoría memética de la cultura considera que, para que funcione la cultura humana, basta con la repetición mecánica. La cultura sería pura imitación y, por tanto, simple mimesis. “Así pues, la teoría memética de la cultura es en realidad una teoría mimética de la cultura, una teoría que considera a los seres humanos meros “imitadores” de lo que se hace en su grupo” (San Martín Sala, 2005: 226).

También Arregui y Choza son tajantes en denunciar la reducción a la que las ciencias positivas someten al hombre, en el momento en que lo estudian desde *el punto de vista de la exterioridad objetiva*.

“El hombre no es sólo lo que las ciencias humanas dicen. Si consiguiéramos unificar todos sus resultados, no sabríamos qué es el hombre. [...] El hombre es siempre más que lo que las ciencias humanas dicen porque es su sujeto y no sólo su objeto. Las ciencias humanas son un producto del hombre; es él quien hace la ciencia. [...] El hombre es, al menos, lo que las ciencias humanas dicen más la posibilidad de hacer ciencia”. (Arregui y Choza, 2002: 38-39)

Partiendo de la posición típicamente moderna de considerar al hombre como un animal *más* una racionalidad, pero con un rasgo marcadamente materialista, la sociobiología afirma que la naturaleza humana es un fenómeno esencialmente biológico al que se añadiría la capa de la cultura. Como intentan demostrar Arregui y Choza desde la antropología filosófica, esta imagen del hombre es falsa: no hay en el hombre una naturaleza biológica cerrada a la que se superpongan unas facultades superiores fundan el estrato cultural (es en este error categorial que el biologismo se suma al Fantasma en la Máquina). “El hombre no es un animal *más* un espíritu, sino un determinado tipo de organismo vivo. La animalidad humana es específicamente humana” (Arregui y Choza, 2002: 202). Dicho de otro modo, y recuperando a Pascal, se puede constatar que: “el hombre es el ser en el que la naturaleza se supera a sí misma. El hombre supera infinitamente al hombre. El hombre es, siempre, más de lo que es y por eso, definirlo exclusivamente por lo que es, es quedarse corto. Lo que es exclusivamente humano es *demasiado humano*” (Arregui y Choza, 2002: 449). La naturaleza humana y, por tanto, lo natural en el hombre incluyen siempre lo artificial. Con lo que, “lo verdaderamente natural no es tanto lo biológicamente invariable como lo cultural, es decir, lo históricamente variable” (Arregui y Choza, 2002: 450).

Mientras el adviento de la *singularidad tecnológica* parece estar cada vez más cerca, el *fantasma de la identificación animal* sigue persiguiéndonos, para poner en entredicho la certeza de la *singularidad de la condición humana*. Así que hay que preguntarse, como se pregunta Gómez Pin, y con la misma angustia: ¿qué ha ocurrido para llegar hasta el punto de estar orgullosos de borrar del mapa biológico nuestra singularidad? ¿Cómo hemos llegado a considerar intolerable e insoportable la condición enteramente humana? ¿Cómo no nos damos cuenta de que nos estamos inmolando como especie bajo la coartada de una ideológica que confunde *progresismo* con *extincionismo*?... Han pasado más de setenta años desde que un lugar paradigmático como Auschwitz enseñara al mundo hasta qué punto definiciones como *animales humanos*, *selección natural* o *extinción* nunca se quedan en el impoluto ámbito metafórico, sino que se traducen en realidades concretas, de carne y sangre. Por lo que no resulta extraño que el comentario de Gómez Pin sobre las causas profundas que subyacen al

proceso de *abolición del hombre* no difiera mucho del juicio que Frankl dio sobre el darwinismo ínsito en el Holocausto.

“Es de suponer que cada época, y aun cada civilización, tiene sus modos peculiares de ese extravío colectivo que hace unos lustros se designaba mediante el término *alienación* (el cual no por *démodé* deja de señalar algo tan preciso como omnipresente). Nuestra época, desde luego, tiene los suyos, que generan un sentimiento de profundo desarraigamiento en quien reivindica la humanidad. El problema del humanismo contemporáneo es, en efecto, la carencia de aliados. Las teorías que determinan las máximas de comportamiento de los ciudadanos parecen tener más en cuenta la causa de otras especies, e incluso —en un futuro— la causa de una inteligencia no biológica, que la causa del hombre. Estas doctrinas han alcanzado tal grado de interiorización que el espíritu responde a ellas de manera absolutamente mecánica, haciéndose impermeable a todo atisbo de crítica digamos *port-royalista*. [...] Respondiendo tan sólo a *inputs* que la escolástica ideológica imperante vehicula con dogmática ferocidad, se diría que nuestros contemporáneos han perdido el instinto de la especie, al menos si por especie humana se entiende ese ser indisolublemente *loquens* y *sapiens...*” (Gómez Pin, 2006: 224-225)

En la *mística a la vez naturalista y tecnólatra* que caracteriza nuestra época, se realizaría así ese deseo de vuelta a la mítica unidad primigenia tan bien enfocado por Eliade. La abolición del hombre sería el último paso para lograr la abolición de la multiplicidad y el retorno (ya no eterno, sino definitivo) al *continuum* de la realidad. Llevados por la nostalgia de la vida inconsciente, queremos anular la brecha abierta hace unos seis millones de años entre los primeros homíninos y los primates homínidos, es decir, reducir a cero la distancia que nos separa de la *immediatez natural*, propia del registro animal. En definitiva se trata de curarse de aquella angustia que Freud y Melaine Klein vincularon con el trauma del nacimiento: ese sufrimiento derivado de la pérdida del placentero estado uterino (estado de simbiosis absoluta con la madre y modelo del llamado *sentimiento oceánico*)

que se quedará para siempre como patrón de toda angustia, de todo dolor. Trauma multiplicado a la enésima potencia, dado que “el humano es el único animal que nace dos veces, es decir, que dobla su nacimiento biológico con ese nuevo “nacimiento” que es la contemplación de todo lo que se da... bajo el prisma de que responde a un concepto” (Gómez Pin, 2006: 297).

Como ha puesto en evidencia, de manera crítica, Vicente Verdú (2003 y 2009), la sociedad del *capitalismo funeral* ha intentado eliminar el sentimiento trágico de la vida infantilizando al ser humano. De eso se ha hablado hasta la saciedad, llamando a colación el *síndrome de Peter Pan* y el *complejo de Alicia*. Pero se ha olvidado lo que el infantilismo implica, a nivel de la lógica de los símbolos.

Eliade (2009) aborda el fenómeno y considera el *infantilismo* como una imitación fácil del arquetipo, la cual se produce cuando un simbolismo culto acaba por ponerse al servicio de las capas sociales más bajas o cuando el simbolismo es entendido de manera pueril, es decir, excesivamente concreta y separada del sistema del que formaba parte. De por sí la *New Age* encarna estos dos aspectos del infantilismo, que degradan, puerilizan e hibridan símbolos procedentes de todas las tradiciones religiosas, para decomponer/recomponer unas construcciones religiosas personalizadas mutantes que Jacques Attali (2009) define al *estilo Lego*. Pero hay más. Dice Eliade (2009) que el infantilismo tiende a prolongar hasta el infinito las hierofanías; tiende “a situar lo sagrado en cualquier fragmento, es decir, en último extremo, a colocar el *todo* en un simple fragmento”. Si lo sacro tiende a transfigurar y a sacralizar toda la realidad, “el infantilismo presenta casi siempre una nota de facilidad, de automatismo, muchas veces incluso de artificiosidad”. Así que el impulso de abolición de la multiplicidad buscando la unificación se expresa, en la infantilización de lo sagrado, en un movimiento de la vida hacia lo que Jung definió la más fuerte tentación del hombre: la inercia. “En otro plano, y encuadrada en una necesidad dialéctica, la vida —al tender al reposo, al equilibrio y a la unidad— imita el impulso del espíritu hacia la unificación y la estabilidad” (Eliade, 2009: 631-632). En términos freudianos, estaríamos ante la victoria de la *pulsión de muerte*, de la tendencia a volver al estado originario, inorgánico de la materia.

Si el nacimiento es —como profesa la tradición gnóstica— una muerte, y si los biólogos evolutivos parecen confirmar que toda la vida es —como reza la Primera Noble Verdad de Buda— sufrimiento¹⁰⁴, pues entonces se comprende cómo todas las ideomitologías que estructuran el pensamiento y la investigación científica actuales apunten a la evasión de la condición humana y a la vuelta a una condición paradisíaca. En el caso de la Tabula Rasa el camino escogido para desandar lo andado es la *re-creación artificial del hombre*, a través de la ingeniería social y genética: es lo que comprobamos, por ejemplo, en las construcciones producidas por la ideología de género. El Fantasma en la Máquina privilegia la *desmaterialización* combinada con la potenciación de la inteligencia (artificial), cuya *des-encarnación* se realiza en el *cyborg*. Buen Salvaje y Tótem del Mono Desconocido caminan juntos por la misma senda de vuelta al estado prehistórico de comunión mística entre hombres y animales, en la esperanza de cancelar las huellas de la cultura. Pero hay un punto, en esa especie de regreso al pasado, en el que los dos personajes se separan. Una vez llegados al supuesto estado de naturaleza precultural, el Buen Salvaje se detiene, para integrarse felizmente en la armonía de la Gran Madre, un poco como un *na'vi* de la película *Avatar*. Sin embargo, el Mono Desconocido prosigue en su marcha atrás, hasta que pueda finalmente salirse del tótem para fundirse/confundirse con la naturaleza. Por lo tanto es el paradigma más regresivo de los cuatro y el que ya ha tenido una completa concretización histórica, gracias a la que conocemos hasta qué cotas de mejoría y felicidad podemos aspirar si perseveramos en su seguimiento.

En un giro de tuerca más de la espiral regresiva en la que estamos deslizándonos, gozando de un *neodionismo* simulado más cruel que toda

¹⁰⁴ Según el biólogo evolutivo George Williams: “Quizá la biología habría podido madurar más deprisa en una cultura que no estuviera dominada por la teología judeocristiana y la tradición romántica. Tal vez le hubiera servido estupendamente la Primera Verdad Sagrada del Sermón de Benarés [de Buda]: “Nacer es doloroso, la vejez es dolorosa, la enfermedad es dolorosa, la muerte es dolorosa” (citado en Pinker, 2003:247). No se destacará nunca lo suficiente la influencia determinante, en la historia del pensamiento europeo moderno, del pesimismo trágico de Schopenhauer, que introduce la metafísica hinduista y budista en la tradición del nihilismo occidental, el cual a su vez, como aclaró Jonas, ahonda sus raíces en el mito total gnóstico.

crueldad “natural”, la ansiada *disolución definitiva* no se producirá tanto en una naturaleza que la hiperrealidad ha borrado del mapa de lo real (según el diagnóstico de Baudrillard), sino más bien, y como auspiciaba en 1967 el escritor *underground* Richard Brautigan (2014), en un futuro “prado cibernetico / donde mamíferos y ordenadores / vivan juntos en mutua / armonía programada [...] / vigilados todos por máquinas / de amorosa gracia”. Por ello, resulta acertadísimo el título de la tercera parte del documental de Adam Curtis (2011) *All Watched Over by Machines of Loving Grace* (como el poema de Brautigan): *The Monkey in the Machine and the Machine in the Monkey*¹⁰⁵.

“De modo que, por el momento, de la victoria del Hombre sobre la Naturaleza se saca una conclusión: la sumisión de toda la raza humana a algunos hombres, y estos hombres sujetos a lo que en ellos es puramente “natural”: a sus impulsos irracionales. La naturaleza, sin el obstáculo de los valores, rige a los Manipuladores y, a través de ellos, a toda la humanidad. La conquista de la Naturaleza por parte del Hombre se revela, en el momento de su consumación, como la conquista del Hombre por parte de la Naturaleza. Y cada batalla que creemos ganar nos lleva, paso a paso, a esta misma conclusión. Todas las aparentes derrotas de la Naturaleza no han sido más que retiradas tácticas. Hemos creído contraatacar y ella sólo nos engañaba. [...] Si se diera el caso de la existencia de un mundo totalmente planificado y manipulado (con el *Tao* reducido a mero producto de tal planificación), la Naturaleza no se volverá a preocupar de la inquieta especie que se revolvió contra ella hace ya muchos millones de años; no sería molestada ya más

¹⁰⁵ Usando el método “arqueología de los conceptos”, el documentalista británico realiza una genealogía de la ideología que nos han llevado a la crisis económica, política y social que está hundiendo el sistema democrático-liberal-capitalista. Tal ideología se encontraría en la confluencia de cuatro ideas esenciales: la filosofía de Ayn Rand según la cual todo el mundo podría llegar a ser un individuo heroico; la utopía cibernetica de Norbert Wiener de redes de ordenadores de las que emergería un orden sin control central ni jerarquías de poder; la noción ecologista de Tansley y Forrester de que la naturaleza se autoestabiliza y tiende al equilibrio y el paradigma sociobiológico de Dawkins y Wilson que consideraría que los seres humanos somos máquinas biológicas controladas por nuestros genes.

por la cháchara de la verdad, de la compasión, de la belleza y de la felicidad. *Ferum victorem cepit: y si la eugenésia es verdaderamente eficaz no habrá una segunda revuelta, sino un acomodo a los Manipuladores; y los Manipuladores, a su vez, amoldados a ella hasta el día en que la luna se descuelgue o el sol se enfrie*”. (Lewis, 2008: 67-68)

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, W. Y. (2003). *Las raíces filosóficas de la antropología*. Madrid: Trotta.
- ADORNO, T. W. (1975). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- AMENGUAL, G. (2007). *Antropología filosófica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ANDREU, A. (2000). “Gnosticismo y mundo moderno”. En H. Jonas, *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía. De la mitología a la filosofía mística* (pp. ¿?). Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- ARENKT, H. (1982). *Los orígenes del totalitarismo. 3 Totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- ARREGUI, J. V. y CHOZA, J. (2002, 5^a ed.). *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp.
- ARTAUD, A. (1999). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- ATTALI, J. y BONVICINI, S. (2009). *Le sens des choses*. París: Ed. Robert Laffont.
- BARING, A. y CASHFORD, J. (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid: Siruela.
- BATAILLE, G. (2007). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las Cuarenta Libros.
- BAUDRILLARD, J. (2002, 3^a ed.). *Las estrategia fatales*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (2007, 5^a ed.). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- BAUMAN, Z. (2008, 4^a ed.). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- BERGER, P. L., BERGER, B. y KELLNER, H. (1979). *Un mundo sin hogar*. Santander: Sal Terrae.
- BLOOM, H. (1997). *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*. Barcelona: Anagrama.
- BONCINELLI, E. (2007). *Il male. Storia naturale della sofferenza*. Milán: Mondadori.

- BRAUTIGAN, R. (2014). *Vigilados todos por las máquinas de amor y gracia*. Recuperado de <http://homolibris.blogspot.com.es/2011/08/vigilados-todos-por-las-maquin>as-de.html
- CACCIARI, M. (2004). *Della cosa ultima*. Milán: Adelphi.
- CAMPILLO, A. (1996). "El amor de un ser mortal". En G. Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* (pp. 9-54). Barcelona: Paidós / ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- CHOMSKY, N. y FOUCAULT, M. (2010). *De la naturaleza humana: justicia contra poder*. En M. Foucault, *Obras esenciales* (pp. ¿?). Barcelona: Paidós.
- CROSSLEY-HOLLAND, D. y CURTIS, A. (2011). *All Watched Over by Machines of Loving Grace*. Reino Unido: BBC.
<https://vimeo.com/79728234>
- DAMASIO, A. R. (2011). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Destino.
- DAWKINS, R. (2014). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.
- DE MARCO, D. y WIKER, B. D. (2007). *Arquitectos de la cultura de la muerte*. Madrid: Ciudadela.
- EAGLETON, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, M. (2001). *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Kairós.
- ELIADE, M. (2009, 4^a ed.). *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ed. Cristiandad.
- ELIADE, M. (2010). *Historia de las creencias y las ideas religiosas I. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, M. (2011). *Historia de las creencias y las ideas religiosas II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*. Barcelona: Paidós.
- FERRY, L. y Vincent, J.-D. (2001). *¿Qué es el hombre?* Madrid: Taurus.
- FOUCAULT, M. (1991, 21^a ed.). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- FRANKL, V. E. (2010, 5^a reimpr. ed. 2004). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- FREEMAN, D. (1983). *Margaret Mead and Samoa: The making and unmaking of an anthropological myth*. Cambridge: Harvard University Press.
- GEERTZ, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Un baile de máscaras. Las cuatro ideo-mitologías disolutivas de la naturaleza humana.

- GEHLEN, A. (1987, 2^a ed.). *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca: Sígueme.
- GÓMEZ PIN, V. (2006). *Entre lobos y autómatas. La causa del hombre*. Madrid: Espasa-Calpe.
- HADJADJ, F. (2010). *La profundidad de los sexos. Por una mística de la carne*. Granada: Editorial Nuevo Inicio.
- HOBBS, T. (1999). *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*. Madrid: Alianza.
- JONAS, H. (2000). *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía. De la mitología a la filosofía mística*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- JONAS, H. (2003, 2^a ed.). *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Madrid: Siruela.
- JONAS, H. (2008). *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona: Herder.
- KITCHER, P. (1985). *Vaulting Ambition. Sociobiology and the Quest for Human Nature*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- LATOUCHE, S. (1998). *La megamáquina y la destrucción del vínculo social*. Recuperado de <https://colaboratorio1.wordpress.com/2009/08/02/la-megamaquina-y-la-destruccion-del-vinculo-social-serge-latouche-1998/>
- LE BRETON, D. (2010, 5^a reimpr. de la 1^a ed.). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEWIS, C. S. (2008, 5^a ed.). *La abolición del hombre*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- LOCKE, J. (2000, 2^a ed.). *Ensayo sobre el conocimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARQUARD, O. (2001). *Filosofía de la compensación. Escritos sobre antropología filosófica*. Barcelona: Paidós.
- MEAD, M. (1985). *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- MORIN, E. (2006, 2^a ed.). *El Método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra.
- NEGRO, D. (2009). *El mito del hombre nuevo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- OMODEO, A. (1930). *La mística Giovannea*. Bari: Laterza.

- ONFRAY, M. (2006). *Tratado de ateología. Física de la metafísica*. Barcelona: Anagrama.
- ONFRAY, M. (2008). *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*. Barcelona: Anagrama.
- PASOLINI, P. P. (1982). *Poesía en forma de rosa*. Madrid: Visor.
- PASOLINI, P. P. (2005). *Teorema*. Barcelona: Edhasa.
- PETERSON, E. (1966). "El odio contra la carne". En *Tratados teológicos* (pp. 235-242). Madrid: Ed. Cristiandad.
- PINKER, S. (2003). *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*. Barcelona: Paidós.
- ROUSSEAU, J.-J. (2013). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Delta.
- RYLE, G. (2005). *El concepto de lo mental*. Barcelona: Paidós.
- SAFRANSKI, R. (2004). *¿Cuánta globalización podemos soportar?* Barcelona: Tusquets.
- SAFRANSKI, R. (2005). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona, Tusquets.
- SAN MARTÍN SALA, J. (2005). *Antropología filosófica. Filosofía del ser humano*. Madrid: UNED.
- SEARLE, J. R. (2000). *El misterio de la conciencia. Intercambio con Daniel C. Dennett y David J. Chalmers*. Barcelona: Paidós.
- SEVERINO, E. (1991). *El parricidio fallido*. Barcelona: Destino.
- SINGER, P. (2011). *Liberación animal. El clásico definitivo del movimiento animalista*. Madrid: Taurus.
- SKINNER, B. F. (1974). *Ciencia y conducta humana*. Barcelona: Martínez Roca.
- SKINNER, B. F. (1989). *Más allá de la libertad y de la dignidad*. Barcelona: Salvat.
- SLOTERDIJK, P. (2003, 3^a ed.). *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela.
- SOLARI, E. (2008). "Heideggerius gnosticus? El sentido del recurso heideggeriano a la divinidad". En *Teología y Vida*, 49(3), 315-338. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0049-34492008000200009&script=sci_arttext
- STEVENSON, L. y HABERMAN, D. L. (2010). *Diez teorías de la naturaleza humana*. Madrid: Cátedra.
- VERDÚ MACIÁ, V. (2003). *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.

Un baile de máscaras. Las cuatro ideo-mitologías disolutivas de la naturaleza humana.

- VERDÚ MACIÁ, V. (2009). *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial*. Barcelona: Anagrama.
- VOEGELIN, E. (1966). *Los movimientos de masas gnósticos como sucedáneos de la religión*. Madrid: Rialp.
- VOEGELIN, E. (1973). *Ciencia, política y gnosticismo*. Madrid: Rialp.
- WALZER, M. (2008). *La revolución de los santos. Estudio sobre los orígenes de la política radical*. Buenos Aires: Katz.
- WEBER, M. (2011, 2^aed.). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WILSON, E. O. (1980). *Sociobiología*. Barcelona: Omega.
- WILSON, E. O. (1999). *Consilience. La unidad del conocimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ŽIŽEK, S. (2010). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI.

9. DE CASCALES A BELLUGA: APROXIMACIÓN DOCUMENTAL AL PENSAMIENTO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO SOBRE LA MÚSICA Y EL TEATRO EN LA MURCIA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Cristina I. Pina Caballero¹⁰⁶

Si hay dos nombres que definen la cultura y el pensamiento en Murcia durante los siglos XVII y XVIII son los de Francisco Cascales (1564-1642) y Luis Belluga y Moncada (1662-1743); entre ambos se sitúan los de Diego Saavedra y Fajardo (1584-1648) y de Alonso Cano y Urreta (?), que competan el panorama del periodo. La vida y la obra de estos autores es el reflejo de su época, y se centra en torno a la definición de lo que es el Barroco y su pensamiento, y a cómo evoluciona desde la Contrarreforma hasta los albores de la Ilustración.

En España, el Barroco se suele relacionar con el proceso histórico de la decadencia de la dinastía de los Austrias, que había llegado a su cémit con Felipe II, ya que durante el reinado de Felipe III se empezaron a ver los signos del deterioro progresivo de las instituciones del Estado. Los historiadores parecen estar de acuerdo que fue el factor económico el desencadenante de la crisis, pues los enormes gastos que generaba la gestión y sostenimiento de un Imperio tan grande apenas se cubrían con los ingresos que producían esos mismos territorios, que se veían aún más disminuidos por los intereses de los banqueros, los saqueos de los corsarios ingleses y la sangría constante de los conflictos bélicos por toda Europa. Pero las causas del declive español a lo largo del siglo XVII van más allá de lo meramente económico, fueron múltiples y muy diversas y asentaban sus raíces en el siglo anterior, pudiéndose señalar:

¹⁰⁶ Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (España).

1. La intervención de la Inquisición en la expulsión de los judíos (1492), en el decreto de conversión forzosa de los moriscos (1502) y en el de su expulsión (1609), llevó a la despoblación de amplias zonas de cultivo y al abandono de numerosos oficios productivos, con el consiguiente perjuicio para la economía peninsular. Los estatutos de pureza de sangre se van haciendo cada vez más comunes, hasta que en 1547 se hacen preceptivos en todo el territorio de la corona, eliminando para la práctica de oficios eclesiásticos, cargos públicos o académicos e incluso para el ingreso en los gremios a todos aquellos que no pudiesen acreditar el ser cristianos viejos.
2. La depresión cultural derivada del control ideológico que pretende establecer la Iglesia y el Estado, que llevan a la prohibición de numerosos libros -incluidos en los famosos *Índices* inquisitoriales- y su posterior quema pública, a la prohibición de estudiar fuera de España por la pragmática de Felipe II (1559)¹⁰⁷, a la prohibición de muchas investigaciones científicas bajo amenaza de excomunión... En fin, se coarta absolutamente todo espíritu crítico, se rehúyen los estudios basados en la experimentación y la observación y se conduce a las universidades españolas a ser instituciones rutinarias donde la enseñanza se limita a la repetición del legado de la tradición.
3. La influencia del Concilio de Trento llevará a poner los intereses del papado por encima de los de los monarcas que se declaran católicos, reconociéndose el derecho de los pontífices a intervenir en los asuntos temporales. La política, la filosofía y la moral quedarán sujetas a los dogmas establecidos por el concilio, por lo que se puede concluir que la Contrarreforma supuso el fin de la libertad renacentista y la apertura de una nueva época. Sobre este asunto habla Lafuente Ferrari en su estudio preliminar de la obra de Weisbach (1942), *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, diciendo:

¹⁰⁷ En ella se establecía un plazo de 4 meses para regresar a España, salvo los estudiantes en las universidades católicas de Roma, Nápoles, Bolonia y Coimbra; en el caso de incumplirlo, se perdía la nacionalidad.

“El hecho innegable es que hay periodos y pueblos enteros que gustan de vivir de espaldas a lo sereno y confortable. Este es el caso del Barroco y más particularmente aun del Barroco español. La Contrarreforma puso a la orden del día un repertorio de ideas y emociones de carácter numinoso en sentido general y específicamente cristiano. Engendrada en un momento de peligro para la unidad religiosa de Europa, esta nueva sensibilidad deja de lado el artificial mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y angustiosos problemas del hombre y, en primer lugar, los de su libertad y salvación, su responsabilidad y su miseria. El hombre no es ya aquel ideal señor del mundo, bello y sereno, que domina fácilmente, como en un ejercicio natural, sus pasiones y sus contradicciones interiores, cuyo modelo nos traza la *Etica a Nicómaco*, sino una criatura teñida originalmente de pecado que sólo podrá emanciparse de él mediante la entrega esperanzada a su Creador, valorada por una ascética severa. El arte Barroco que, no hay que olvidarlo, es uno de los más grandes periodos del arte cristiano, tiene por misión expresar estas emociones esenciales de la época de la Contrarreforma y, en efecto, las expresa en sus artistas más representativos con una convicción y una pasión insuperables” (Weisbach, 1942: 31)

Otro de los aspectos interesantes de este periodo, tal y como se puede leer en la obra de Maravall (1990), *La cultura del Barroco*, son los caracteres dirigistas, masivos y urbanos de la misma. Como dice el citado autor:

“El arte y la literatura del Barroco, que con frecuencia se declaran tan entusiastas de la libertad del artista y del escritor, o de la libertad en sus gustos del público al que la obra se destina, se hallan, sin embargo, bajo la influencia o incluso bajo el mandato de los gobernantes, que otorgan subvenciones, dirigen hacia un cierto gusto la demanda o prohíben, llegado el caso, ciertas obras. Están sometidos, no menos, al control de las autoridades eclesiásticas, en cuanto a la ortodoxia o simplemente en cuanto a las conveniencias apolögéticas, intervención que se acusa después de la renovación de

la disciplina impuesta por el Concilio de Trento. Y en relación directa con estas superiores instancias de autoridad, hay que mencionar la de las academias [...]” (Maravall, 1990:163-164)

Es decir, que los controles que sufren el arte y el pensamiento durante este período son múltiples y proceden, de forma bastante clara, de la monarquía absoluta y de sus apoyos en lo religioso. Iglesia y Estado se aúnan para constreñir la producción artística bajo normas estrictas, y las academias del siglo XVII no serán otra cosa que el instrumento al servicio de la ideología en el poder. Y todo este proceso es posible gracias a que los receptores del mismo son proclives a aceptar esta situación; se estudian atentamente sus pasiones y los resortes que las mueven para que así, casi de forma imperceptible, se pueda llevar a cabo la máxima aristotélica del *enseñar deleitando*, que está plenamente vigente. Sobre este asunto concluye diciendo Maravall que “el Barroco pretende dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que, en cuanto a tal, presenta efectivamente caracteres masivos” (1990:175). Respecto al concepto de *masivo*, Maravall se refiere al hecho de que la inmensa mayoría de las obras de arte producidas durante el Barroco se concibieron no tanto como la vulgarización de un arte elitista que se simplifica para poder ser comprendido por las masas incultas, sino como un arte específicamente pensado para esas masas que hay que convencer y adoctrinar; por ello se imponen los *tipos* o *modelos*, tanto en la literatura (comedias de magia, de capa y espada, de santos...) como en las artes plásticas (pintura costumbrista, de paisajes, bodegones, de devoción...), que con ligeras variaciones se repiten una y otra vez para satisfacer las demandas del público¹⁰⁸, incluso traspasando ampliamente las fronteras del siglo XVIII. Y estas masas humanas se encuentran fundamentalmente en las ciudades, que han ido creciendo en España, sobre todo en la periferia, a lo largo de los siglos XVI y XVII; Sevilla, Barcelona, Valencia...son los

¹⁰⁸ A propósito de este tema, Maraval apunta cómo el Barroco nos va a traer un nuevo concepto del *gusto*, alejado del significado que le da el Renacimiento en relación al criterio intuitivo con que una persona acierta a valorar lo que contempla gracias al cultivo de su sensibilidad e inteligencia. Este nuevo concepto se relaciona directamente con “el criterio estimativo confuso, irracional, desordenado –y, en cuanto tal y sólo en cuanto tal, libre- con que establece sus preferencias el vulgo inculto” (1990:222)

centros del Barroco hispano, que exportan los modelos a las ciudades menores de su entorno, y siempre con la vista puesta con las novedades que parten de la capital y corte, cuya heterogénea población es fuente inagotable de inspiración para los artistas que trabajan en ella.

Como periodo de transición entre los dos mundos se puede considerar los años comprendidos entre 1680 y 1724, marcados respectivamente por las grandes epidemias de peste que asolaron la península y el breve reinado de Luís I; además, en ese tiempo se produjo el cambio de dinastía y la Guerra de Sucesión, hechos históricos que supusieron la liquidación del periodo barroco pos-tridentino y la llegada del nuevo espíritu ilustrado. En esos mismos años se va a producir también una profunda crisis de la sociedad española, que pondrá en duda los valores heredados y que permitirá remontar la situación de decadencia a la que se había llegado. Con la aparición del llamado grupo de los *novatores* la crisis de valores se convierte en un verdadero cambio de mentalidad, que comenzará con la separación entre científicos y filósofos, alejándose de los principios de la escolástica y de la creencia ciega en las autoridades. Quizás el nombre más destacado de este grupo sea el valenciano Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781), quien tuvo como objetivo principal el restaurar los estudios humanistas en España y elevar el deplorable nivel de nuestra cultura, y se le puede considerar el verdadero iniciador del espíritu ilustrado en España.

El porqué de esta selección de textos¹⁰⁹ y autores no es otro que demostrar la existencia de un cierto continuismo ideológico y estético entre ambos periodos, que subyace a los cambios de la moda y de dinastía. Los autores del siglo XVII, como Francisco Cascales o Diego Saavedra Fajardo, fueron reeditados y leídos en el XVIII, y sus opiniones siguieron causando polémicas y controversias muchos años después de morir sus autores. Las cuestiones que abordan estos escritos son siempre las mismas: la práctica artística y los problemas que plantea, la moralidad en la representación de las comedias y en la práctica de los bailes, la implicación de la música y las

¹⁰⁹ En la transcripción de los mismos se ha optado por conservar la literalidad del texto tal y como aparece en la edición manejada en cada caso concreto, haciendo sólo las adaptaciones necesarias cuando aparecían elementos que ya no se usan en el castellano moderno (por ejemplo, cuando aparecía ñ se ha trascrito por ss).

artes en la educación de los hombres, la necesidad de que los gobernantes tomen responsabilidades sobre la práctica artística, la confluencia de todas las artes incluida la música... Y siempre con una clara diferenciación del tono empleado en los escritos dependiendo del carácter eclesiástico o seglar de sus autores; así, los escritos de Belluga clamaron con virulencia contra el teatro, la música y el baile, como fuentes de pecado para el hombre, mientras que Cascales realiza una hermosísima defensa del teatro y la música. Además, estos escritos no se quedarán en meras opiniones vertidas sobre un papel, sino que influirán decisivamente en la vida de la ciudad, ya que las prohibiciones y suspensiones de las representaciones de comedias, van a venir dadas en gran medida por la intervención de los predicadores, que conseguirán convencer a las autoridades civiles de la bondad de tal actuación.

Si comparamos lo dicho por estos autores con los del resto de España, nos daremos cuenta que estaban plenamente en consonancia con las opiniones vertidas de forma contemporánea, especialmente en el conflicto sobre la licitud del teatro¹¹⁰. También es cierto que las innovaciones de la Ilustración llegaron de forma muy tardía a Murcia, y sobre todo a raíz de la implantación en la ciudad de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1777, pero sus frutos se empezaron a ver ya en el reinado de Carlos IV, y por lo tanto quedan fuera de nuestro ámbito de estudio. Con esto se confirma también esa idea de continuidad en lo fundamental, aunque bajo el reinado de Carlos III se empezará a hacer un gran esfuerzo por cambiar las mentalidades. Pero las dinámicas históricas son muy lentas en sus procesos, y en el caso de Murcia, por ser una ciudad de la periferia en un estado sumamente centralizado, mucho más; un solo ejemplo basta para entenderlo: el encargado de la academia de dibujo de la Real Sociedad Económica será Francisco Salzillo, el paradigma de la escultura barroca tardía. Con esto no quiero decir que el periodo que abarca este artículo sea un momento de decadencia o crisis, sino más bien lo contrario, de marcha hacia la prosperidad y de expansión económica. La ciudad se enriquece y

¹¹⁰ Sobre este asunto hay que tomar como referente fundamental el extensísimo trabajo realizado por Cotarelo y Mori en 1904, la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, fuente fundamental de referencia para la realización de este artículo, y consultada a través de la edición facsímil editada por la Universidad de Granada en 2008.

crece, aumentan los monumentos y las ocasiones festivas, pero el sustrato ideológico no cambiará, pues seguimos inmersos en el Antiguo Régimen, que sólo entrará en decadencia en España durante el reinado de Carlos IV y acabará por desaparecer tras la Guerra de la Independencia. Mientras tanto, los viejos esquemas de pensamiento y de actuación seguirán siendo perfectamente válidos.

1. FRANCISCO CASCALES (Fortuna 1564-Murcia 1642)

Cartas Philologicas. Es a saber, de Letras Humanas, varia erudicion, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poeticos, observaciones, ritos, i costumbres, i muchas sentencias esquisitas. Murcia: Luis Verós, 1634.

Se trata de una recopilación de treinta cartas remitidas a diversas personas y con varios motivos, redactada con un estilo ágil e interesante. Esta obra, volvió a tomar de nuevo actualidad en el reinado de Carlos III, tras la edición que hace de ella en Madrid en 1779 el impresor Antonio de Sancha, quién también publicaría en el mismo año las *Tablas Poéticas* (Murcia: Luís Berós, 1617). De ellas he seleccionado las siguientes, por estar relacionadas temáticamente con los objetivos de este texto:

1. Década I. Carta II. *Contra las letras, i todo genero de artes i sciencias. Prueba de ingenio.* Dirigida a D. Diego de Rueda, arcediano de la catedral de Murcia, y fechada en Murcia a 17 de abril. Como el título de esta epístola indica, parece que Cascales muestra un cierto desencanto de la práctica literaria, que ya en los primeros párrafos se nos hace patente de la siguiente forma:

“[...] ¿Quién me metió a mi con vosotras? Cinquenta años ha que os sigo, que os sirvo, como un esclavo: ¿qué provecho tengo? ¿qué bien espero? En la tahona de la gramatica estoy dando bueltas peor que rocin cansado: en las flores de la rethorica me entreteneis sin esperanza de fruto: en las fabulas i fingimientos de la poesia me envelesais, donde la modorra de esta arte me hace soñar millares de disparates y devaneos. [...] ¿Qué tienen las letras neceessario o de

provecho para el ingenio del hombre? La leccion de las letras desvanecé los espiritus, ofusca la vista de los ojos, encorva la espalda, enflaquece el estomago, compele a sufrir el frio, el calor, la sed el hambre, quatro crueles verdugos de la naturaleza humana : impide muchas veces los piadosos oficios de la virtud, roba i nos quita las horas de recreo : i a los estudiados los vereis cabizcaidos, los ojos encarnizados, la frente rugosa, el cabello intonso, los carrillos chupados, las cejas encapotadas, la barba salvagina; no direis, no, que son gente politica i urbana, sino Cyclopes, Paniscos, Satyros, Egipanes i Silvanos [...]” (p.11-12)

El autor plantea la idea de que el conocimiento es fuente de maldad, ya que “[...] muchos hemos conocido sin letras bonissimos hombres, i despues de haverlas aprendido, degenerar de bondad i deslizar en varios descaminos [...]” (1634:13), y que los sabios antiguos tuvieron grandes prevenciones contra la escritura (Pitágoras, Platón), ya que “[...] quien escribe sus conceptos no los puede defender : quién los entiende de una manera, quién de otra; quién los corrige, o por ventura deprava : quién los condena, quién los alancea; i el pobre auctor lo padece en su opinion i en su honra. I si no huviera escrito, tenia lugar de disputar, conceder, negar, i bolver por sí; i haviendolo en ello error, pudiera retratarlo, pudiera recogerlo, i una vez escrito: *Nescit vox missa reverti* [...]” (1634: 14-15). Cascales concluye diciendo “[...] ¿Qué locura es tener las letras por cosa estimable, siendo peste de la memoria i entendimiento, estrago de la vergüenza, instrumento del engaño, ofuscación de los ojos, menoscabo del cerebro, veneno de la salud, cicuta del estomago, perturbacion del reposo; i para decirlo de una vez, compendio de todos los males? [...]” (1634: 15); las artes y las ciencias fueron condenados tanto por los sabios antiguos como por los actuales (señala como Filipo de Macedonia prohibió la música a su hijo Alejandro y que S. Jerónimo fue del parecer que no hubiese tonos teatrales en las iglesias). Pero, curiosamente, cuando concluye la carta, las palabras de Cascales parece que nos llevan a otras conclusiones, pues dice: “[...] No quisiera, señor Arcediano, haverme encarnizado tanto, ni tomado tan de veras la razon de mi

discurso, que parece podia persuadir a alguno, i apartarlo del gusto sabrosisimo de las letras, solo ha sido provar el ingenio, cosa tan acostumbrada de los hombres curiosos en horas ociosas [...]” (p.23-24).

2. Década I. Carta IV. *En defensa de los Capones cantores, contra quien havia escrito.* Dirigida al licenciado Jerónimo Martínez de Castro, capellán del obispo de Plasencia, y fechada en Murcia a 4 de diciembre. Se trata de una vehemente defensa de la figura del cantor castrado, tan habitual en las capillas y teatros de los siglos XVII y XVIII, en la que Cascales va refutando uno a uno los defectos que en ellos había encontrado Martínez de Castro:

- El capón es un sujeto incompleto y vicioso. Argumenta que si le faltase otra parte de su cuerpo (oreja, dedo, ojo...) no se le consideraría imperfecto, que en los animales se considera mejor el castrado por dar mejor carne y ser más manso, que cuando se quiere representar a los enviados del cielo no toman forma de hombre o mujer, sino de castrado, y que el hombre castrado es tan puro en su naturaleza como los propios ángeles al ser casto.
- Su oficio en este mundo es de ángeles, ya que “[...] es cantar con la dulzura de los candidos cisnes, con los passages de los dulces ruixeñores, con la harmonia del celeste movimiento. ¡O tres veces felices i bien afortunados, a quienes naturaleza os dotó de una voz suave, regalada, subtil, graciosa musica que nos arroba los sentidos, i hurta las almas! [...]” (p.44).
- Muchos santos varones fueron también castrados, y fueron defendidos por el profeta Daniel.

Concluye la carta diciendo que “[...] Con esto me parece haver cumplido con mi promessa; i defendido bastantelemente la innocencia de estos insignes varones, angeles de la tierra, musicos del cielo, prebendados de la catholica Iglesia, ministros sagrados de los divinos oficios, patrones de la limpieza santa, exemplos de la

continencia, i comedadore de espera de la gloria de Dios [...]” (p.48).

3. Década II. Carta III. *En defensa de las Comedias i representacion de ellas*¹¹¹. Dirigida a Lope de Vega, al que denomina *Apolo de España*, y fechada en Murcia a 5 de julio. Su título lleva una nota a pie de página, posiblemente del editor, en la que se dice: “Son muchos los tratados que hai sobre la materia de esta carta: unos defienden las Comedias; otros las condenan; si las que se representan, fueran como las pinta Cascales, sin admitir torpezas ni malos exemplos, pocos hombres juiciosos se huvieran declarado contra ellas” (p. 127). La carta comienza con la lamentación de Cascales ante la ausencia de representaciones en Murcia a causa de las predicaciones realizadas en su contra, y que él mismo ha estudiado el asunto encontrando numerosas causas a favor de las representaciones, “[...] i tan considerables, que si hoi no huviera comedias, ni theatros de ellas en nuestra España, se devieran hacer de nuevo, por los muchos provechos i frutos que de ellas resultan [...]” (p.127-128). Y se dirige a Lope de Vega porque entiende que con su maestría ha

¹¹¹ La repercusión de esta carta traspasará la frontera del siglo XVII, ya que en 1756 Valentín de la Iglesia publicó su *Respuesta a la carta política, que dio á luz el Licenciado D. Francisco Cascales*. Según Cotarelo y Mori, esta obra es un plagio de la escrita por el P. Gaspar Díaz, *Consulta Theologica acerca de lo ilícito de representar, y ver representar las Comedias, como se practican en el dia de oy en España* (Cádiz: Imprenta Real de Marina, 1742), cuya edición fue retirada de la venta por carecer de la licencia pertinente del Consejo de Castilla y, por lo tanto, se trataba de un libro raro y poco conocido. De todas maneras, y una vez revisado este impreso, se puede comprobar que su autor si pretende contestar a la carta de Cascales a Lope de Vega escrita más de 100 años antes, aunque sin un ápice de originalidad. Recurre a los argumentos usuales en la polémica sobre el teatro de la época, como la influencia negativa que las comedias puedan tener en las personas jóvenes y con el criterio poco formado, o el carácter indiferente o no de las comedias. Aunque las referencias a otros autores son muy abundantes, tanto entre los antiguos (Tertuliano, Lactancio, San Isidoro, San Agustín, San Jerónimo, San Cipriano, San Juan Crisóstomo, San Basilio, Beda el Venerable...) como entre los contemporáneos (Francisco de Rivera, Juan de Santa María, Pedro de Ribadeneyra, Fr. Alonso de Mendoza, Ramos del Manzano o Feijoo entre otros), el autor no hace otra cosa que reiterar citas recogidas en obras anteriores, sin demostración de verdadera erudición o singularidad en sus argumentos.

dado a la comedia gracia y elegancia, y nadie como él podía ser juez en este asunto.

Primero nos habla de cómo se realizaban las representaciones entre los antiguos romanos, señalando que aunque al principio tenían gran interés, “[...] tambien traxo todos los vicios, i de la peste de ellos quedó tocada la representacion, tomando larga licencia para hacer i decir torpezas i deshonestidades, hasta representar en el tablado descaradamente concúbitos torpes con lascivos meneos irritantes a luxuria [...]” (p.128), por lo que los actores fueron declarados infames, e incluso algunos emperadores los desterraron, aunque también tuvieron grandes defensores.

El autor da ahora un salto a los tiempos contemporáneos, señalando como los consejeros del rey han puesto remedio a todos los abusos, autorizan los textos a representar y han prescrito los términos de la representación. Así que, “[...] supuesto que hoy se representa sin deshonestidad, se danza sin movimientos irritantes, i se canta tan modestamente, como vemos, no ha lugar la lei que los amenaza: no ha lugar el decreto Romano que los destierra: no han lugar los canones de los Pontifices que los condenan: no han lugar las reprehensiones de los santos. Concluyo en fin, que la representacion de las comedias es licita [...]” (p.133). Tras esto repasa la opinión expresada por tres autores contemporáneos: el P. Mendoza¹¹², el P. Tomás Sánchez¹¹³ y el P. Martín Antonio del Río¹¹⁴. El primero había llegado a la conclusión de que “[...] oir comedias, o representarlas,

¹¹² Fr. Alonso de Mendoza (¿? - ca. 1591), monje agustino que vivió en Salamanca, donde fue catedrático de Vísperas de Teología. Es autor de *Fratis Alphonsi Mendozae, ex ordine eremitarum D. Agustini in florentissima Salmanticensium Academia, sacrae Theologiae Magistri, & Scoti cathedrae praefecti, Quaestiones quodlibeticae, et relectio Theologica, de Christi regno ac dominio* (Salamanca: Miguel Serrano, 1588). Datos sacados de Cotarelo y Mori (1904, 466).

¹¹³ P. Tomás Sánchez (¿? - 1610), jesuita cordobés muerto en Granada, que gozó de gran fama como moralista. Es autor de *Disputationum de sacro matrimonii sacramento* (Génova, 1603). Datos sacados de Cotarelo y Mori (1904, 535).

¹¹⁴ P. Martín Antonio del Río (ca. 1551-1608), jesuita e historiador. Aparece citado en Cotarelo y Mori (1904), pero no tiene un artículo específico dedicado a su obra.

o consentirlas, no es pecado mortal, no siendo las representaciones bailes i cantares torpes i lascivos, aunque las comedias sean profanas, i aunque representen mugeres, i aunque estas se vistan en habito de hombres [...]” (p.133). En la misma línea se había expresado el P. Sánchez, ya que “[...] cuando las cosas que se representan, no son torpes, i el modo de representar no es torpe, no pecan mortalmente los que las representan, ni los que las oyen, ni los que las consienten, ni los poetas que las escriben, ni los clérigos que asisten a oirlas, no obstante la prohibicion [...]” (p.134-135). Por último, el P. Del Río en sus comentarios a las tragedias de Séneca había afirmado que “[...] en la tragedia se nos propone la vida i costumbres que havemos de huir i abominar, i en la comedia el genero de vida que nos conviene seguir [...]” (p.135). Para concluir esta sección de autores contemporáneos, Cascales hace una referencia a Minturno¹¹⁵, quien afirmaba que la comedia era la imitación de las costumbres y la imagen de la verdad, a lo que nuestro autor contesta exclamando “[...] ¡O cielos, qué sea esto certissimo, i haya quien exclame en los pulpitos, i acuse i reprehenda i condene la representacion a las eternas penas del infierno! No sé qué leyes, que textos tiene en su favor; no sé qué espíritu le mueve la lengua [...]” (p.137); a propósito de esta cita, el editor de la obra de Cascales añade una nota a pie de página donde se puede leer:

“El que haya leido desapasionadamente, o visto representar algunas de nuestras comedias, las malas impresiones que suelen dejar en los animos, i los peligros que de ordinario ocasiona la concurrencia de ambos sexos a estos espectaculos, hallará quan justas son estas exclamaciones, i quán conformes al espíritu de la verdadera

¹¹⁵ Antonio Sebastiano (ca. 1502-1574), toma el sobrenombre de Minturno cuando ingresa en la Academia Pontiana de Nápoles en 1519. En 1551 estaba impartiendo Teología en Pisa, y en 1559 es nombrado obispo de Ugento, participando posteriormente como tal en el Concilio de Trento. Gozó de cierto prestigio entre los intelectuales de su época gracias a su *De Poetica* (Venecia, 1559), escrita en forma dialogada y dividida en seis libros: I. De la Poesía, II. Del Poeta, III. De la Tragedia, IV. De la Comedia, V. De la Poesía lírica, VI. De la doctrina métrica.

piedad. Sobre todo estas declamaciones se hacen, porque la experiencia enseña a los zelosos del bien de las almas, quán utiles sean para la reformacion de las costumbres de los fieles. La dificultad consiste en que Cascales supone unas comedias, i modo de representarlas, que raras veces vemos; i los oradores sagrados hablan del efecto que causan en muchos las que leemos i oimos" (p.137).

En las páginas siguientes apoyará sus argumentos en los textos de los autores clásicos: Cicerón, Virgilio, Quintiliano, Demóstenes, Aristóteles y Platón. Así, cita el capítulo 7 de la *Poetica* de Aristóteles donde habla de las diferencias entre la historia y la poesía diciendo:

"[...] no es oficio del poeta narrar los casos sucedidos propriamente como sucedieron, sino como pudieran suceder verisimil, o necessariamente. Por donde viene a ser la poesia mas excelente que la historia; i la causa es, porque aquella mira a objeto universal, i esta particular. De aquí se echa de ver, que tomado un suceso, como naturaleza lo comenzó i acabó, le hallarémos muchas imperfecciones, i essas es menester emendarlas con el arte, i perfeccionarlas, de manera que no falte circunstacia necessaria, para que aquella obra parezca i sea consumada [...]" (p.140).

En todos ellos encuentra apoyo para su defensa de las comedias, y concluye la carta con el argumento de que mediante la imitación el teatro nos presenta todo lo que en el mundo existe, y

"[...] agrada el histrion representando lo malo, como lo bueno, lo lastimoso, como lo alegre. Quanto mas que fuera de que el principal deleite de la poesia nos viene por la imitacion, tiene mil ayudas de costa para deleitar: tiene los inopinados acontecimientos: tiene la tela del argumento texida de varios enredos; tiene el artificio secreto, que debaxo mina los corazones; tienela diversidad de las personas; tiene las descripciones de los paises, de los ríos, de los jardines, de los páramos i soledades: tiene la mudanza de una en otra fortuna: i tiene mas que nadie sabrá decir. I assi lo dexo, porque callando lo

reverencio mas, i en el pensamiento celebro lo que no he dicho por cortedad de ingenio [...]” (p.147-148).

2. DIEGO SAAVEDRA Y FAJARDO (Murcia 1584-Madrid 1648)

Como introducción biográfica y primera aproximación al personaje de Saavedra Fajardo se puede leer el clásico artículo de José Subirá, “Saavedra Fajardo y el murcianismo musical”¹¹⁶, que reproduce una conferencia pronunciada ante la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia el 23 de octubre de 1956. Dicha conferencia y artículo posterior se articulan en torno a tres puntos: la existencia de lo que denomina el *murcianismo musical*, Saavedra Fajardo ante la música de su tiempo y la música en la obra literaria de Saavedra Fajardo. Pero es en su obra donde podemos descubrir sus opiniones sobre la música y el teatro.

Idea de un Príncipe político Christiano representado en cien empresas. Dedicada al Príncipe de las Españas, nuestro Señor, por Don Diego Saavedra Fajardo, del Consejo de su Majestad en el Supremo de las Indias, i su Embajador extraordinario en Mantua i Esguizaros i residente en Alemania.
Munich: Nicolao Enrico, 1640¹¹⁷

¹¹⁶ Publicado en la revista *Murgetana*, nº 10 (1957), 71-94.

¹¹⁷ Las ediciones de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo en español se reparten en tres familias reconocibles, con un prototipo común en la edición de Mónaco de 1640 y la de Milán de 1642. En 1655 emergen las dos primeras familias; las ediciones de Amberes de Verdussen, que culminan en el conjunto de obras completas de Saavedra en 1681, constituyen una familia, y la otra está formada por las ediciones valencianas de Vilagrassa, los herederos de Garriz, Ciprés y Mateo Cabrera. Las dos ediciones de Madrid, que se pueden considerar como una subfamilia, se basan en la edición de Garriz de Valencia (1660). La tercera familia está representada por las ediciones en 12º (de bolsillo) de Amsterdam, basadas probablemente en la edición de Verdussen de Amberes (1655). Ya en el siglo XVIII, nos tenemos que esperar a finales del reinado de Carlos III para encontrar una nueva edición de la *Idea de un Príncipe Político Christiano* por Salvador Faulí en Valencia (1786), y una edición de las obras completas de Saavedra Fajardo en Madrid por Benito Cano (1789). Para este artículo se ha usado como fuente la edición de Munich (1640).

Se trata de una obra erudita que adopta el género literario del emblema, puesto de moda en el siglo anterior a raíz de la publicación de los *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato, y que fueron traducidos al castellano en 1549; a partir de ese momento se constituyeron en un elemento imprescindible de la formación humanística. Por su parte, Saavedra Fajardo no se inspira directamente en esta obra, sino en los *Emblemata Política* (1618) de Jacobo Bruck Angermunt, y su principal propósito era componer una guía para la adecuada formación de un príncipe cristiano en la Europa de la Contrarreforma¹¹⁸. A lo largo de la obra, las referencias a la música y a las artes literarias son múltiples, como se puede ver a continuación.

1. Empresa nº 1¹¹⁹: *Hinc Labor et Virtus*. La primera parte de la empresa habla del nacimiento de los nobles, y ya en la segunda comenta la obligación de los padres de educar a los hijos, más allá de lo que ayos y preceptores puedan enseñar:

“[...] No es menos importante el ser de la doctrina, que el de la Naturaleza, i mas bien reciben los Hijos los documentos, o reprehensiones de sus Padres, que de sus Maestros, i Ayos, principalmente los Hicos de Príncipes, que desprecian ser governados de los inferiores. Parte tiene el Padre en la materia humana del Hijo, no en la forma, que es el alma, producida de Dios, i si no asistiere à la regeneracion desta por medio de la doctrina, no serà perfecto Padre. Las Sagradas Letras llaman al Maestro Padre, como à Tubal, porque enseñava la Musica. Quien sino el Príncipe podrá enseñar à su Hijo à representar la Magestad, conservar el decoro, mantener el respeto, i governar los Estados [...]” (p.3).

En la conclusión de esta empresa vuelve a aparecer citada la música:

¹¹⁸ Un ejercicio interesante sería comparar los contenidos y consejos de esta obra con los contenidos en *Il Principe* (1513) de Maquiavelo, obra de similares intenciones, pero compuesta en una época radicalmente distinta.

¹¹⁹ Anexo Gráfico, nº 1.

“[...] Siendo el instituto desta empresas criar un Principe desde la Cuna hasta la Tumba, debo ajustar à cada una de sus edades el estilo, i la doctrina, como hizieron Platon, i Aristoteles, i asi advierto, que en la infancia se facilite con el movimiento el uso de sus brazos, i piernas. Que si alguna por su blandura se torciere, se enderezze con artificiosos instrumentos. Que no se le ofrezcan objetos espantosos, que ofendan à su imaginativa, ò mirados de soslayo le desconcierten los ojos. Que le hagan poco à poco à las inclemencias del tiempo. Que con la armonia de la musica abiven su espiritu. Que sus juguetes sean libros, i armas, para que les cobre aficion, por nuevos los Niños en las cosas, las admiran, i imprimen facilmente en la fantasia [...]” (p.7).

2. Empresa nº 2¹²⁰: Ad *Omnia*. Se refiere a la importancia de la educación en las artes y las ciencias:

“[...] Por esto naciò desnudo el Hombre sin idioma particuar, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria, i de la fantasia, para que en ellas pintase la doctrina las imagenes de las Artes i Sciencias, i escriviese la Educacion sus documentos, no sin gran misterio, previniendose asi, que la necesidad, i el beneficio estrechasen los vinculos de gratitud, i amor entre los Hombres, valiendose unos de otros, porque si bien estan en el animo todas las semillas de las Artes, i de las Sciencias, estan ocultas, i enterradas, i an menester el cuidado ageno, que las cultive, i riegue [...]” (p.8-9)

Después da diversos ejemplos sobre la educación de los príncipes en el pasado (Alejandro Magno, Trajano, Pedro el Cruel...), siempre guiados por los mejores maestros que además de ampliar sus conocimientos moderaban su carácter y les alejaban de los vicios. Cuando hace relación de las enseñanzas que debe recibir el príncipe y por qué, sobre la música dice: “[...] La Musica, (delicado

¹²⁰ Anexo Gráfico, nº 2.

filete de oro, que dulzemente govierna los afectos) le levante el espiritu, cantandole sus trofeos, i vitorias [...]” (p.15).

3. Empresa nº 4¹²¹: *Non Solum Armis*. Esta empresa está dedicada a la necesidad de la ciencia para el buen gobernante, tal y como Justiniano ya lo había señalado, pues el monarca no solo necesita las armas, sino también las leyes y el conocimiento. Dice el autor:

“[...] Bien creo, i aun lo muestran muchas experientias, que pueden hallarse grandes Governadores sin la cultura de las sciencias, como fuè el Rei Don Fernando el Catholico: pero solamente sucede esto en aquellos ingenios despiertos con muchas experientias, i tan faborecidos de la Naturaleza de un rico mineral de juicio, que se les ofreze luego la verdad de las cosas, sin que haga mucha falta la especulacion, i el estudio. Si bien èste siempre es necesario para mayor perfeccion, porque aunque la prudencia natural sea grande, à menester el conocimiento de las cosas, para saber eligillas, o reproballas, i tambien la observacion de los ejemplos pasados, i presentes, lo qual no se adquiere perfectamente si el estudio. I asi es precisamente necesario en el Principe el ornamento, i luz de las artes [...]” (p.26).

Pero como en otras ocasiones recomienda la moderación en este tema: “[...] Los estremos en esta materia son dañosos. La profunda ignorancia causa el desprecio, i irrision, i comete disformes errores, i la demasiada aplicacion a los estudios arrebata los animos, i los divierte del govierno. Es la conversacion de las Musas mui dulce, i apacible, i se deja mal por asistir a lo pesado de las audiencias, i a lo molesto de los Consejos [...]” (p.28).

4. Empresa nº 5¹²²: *Deleitando enseña*. Esta empresa hace relación a la formación en letras del príncipe, para la que “[...] es menester la industria, i arte del Maestro, procurando, que en ellos, i en los juegos

¹²¹ Anexo Gráfico, nº 3.

¹²² Anexo Gráfico, nº 4.

pueriles vayan tan disfrazada la enseñanza, que la beva el Principe sin sentir [...]” (p.32).

5. Empresa nº 6¹²³: *Politioribus Ornantur Litterae*. Esta empresa esta dedicada a la importancia de las letras para un príncipe, ya que según Saavedra, “[...] Que son las buenas letras, sino una Corona de las Sciencias? Diadema de los Príncipes las llamò Casiodoro [...]” (p.36). Los príncipes necesitan las letras y las artes liberales para templar la severidad en el reinar, y cita ejemplos de varios reyes que se complacían con ellas:

“[...] El Emperador Marco Antonio se divertia con la pintura: Maximiliano Segundo con cincelar: Theobaldo Rei de Navarra con la Poesia, i con la Musica, a que tambien se aplica la Magestad de Fillippe Quarto, Padre de V.A. quando depone los cuidados de ambos Mundos. En ella criavan los Espartanos su juventud. Platon, i Aristoteles encomiendan por utiles a las Republicas estos exercicios. I quando en ellos no reposàra el animo, se pueden afectar por razon de Estado [...]” (p.37-38).

Eso sí, el autor señala dos condiciones:

“[...] Dos cosas se an de advertir en el uso de tales artes. Que se obre asolas entre los mui domesticos, como hacia el Emperador Alexandro Severo, aunque era mui primo en sonar, i cantar. Porque en los demas causa el desprecio el ver ocupada con el plectro, o con el pincel la mano, que empuña el ceptro, i govierna un Reino. Esto se nota mas, quando a entrado la edad, en que an de tener mas parte los cuidados publicos, que los divertimentos particulares: siendo tal nuestra Naturaleza, que no acusamos a un Príncipe, ni nos pareze, que pierde el tiempo, quando està ocioso, sino quando se divierte en estas artes. la segunda, que no se emplee mucho tiempo, ni ponga el Príncipe todo su estudio

¹²³ Anexo Gráfico, nº 5.

en ser excelente en ellas, porque despues fundarà su gloria, mas en aquel vano primor, que en los del govierno, como la fundava Neron, soltando las riendas de un Imperio, por governar las de un carro, i preciandose mas de representar bien en el teatro la persona de Comediante, que en el Mundo la de Emperador [...]” (p.38).

Sigue el autor hablando de la relación entre música y poesía:

“[...] La Poesia si bien es parte de la Musica, porque lo que en ella obra el grave, i el agudo, obran en la Poesia los acentos, i consonantes, i es mas noble ocupacion, siendo aquella de la mano, i esta de solo el entendimiento: aquella para deleitar, i esta para enseñar, deleitando. Con todo eso no pareze, que conviene al Principe, porque su dulzura suspende mucho las acciones del animo, i enamorado de sus conceptos el entendimiento, como de su canto el Ruiseñor, no sabe dejar de pensar en ellos, i se afila tanto con la sutileza de la Poesia, que despues se embota, i tuerze en lo duro, i aspero del govierno, i no hallando en el aquella delectacion, que en los versos, le desprecia, i aborreze, i le deja en manos de otro [...]. Pero como es la Poesia tan familiar en las Cortes, i Palacios, i haze cortesanos, i apacibles los animos, parezeria el Principe mas ignorante, si no tuviese algun conocimiento della, i la supiese tal vez usar, i asi se le puede, conceder alguna aplicacion, que le despierte, i haga entendido [...]” (p.39).

6. Empresa nº 11¹²⁴: *Ex Plus Noscitur*. En esta empresa, dedicada a las virtudes del gobernante, se emplea la alegoría musical de forma gráfica, ya que en el grabado que la acompaña aparece una campana rota. Dice el autor:

“[...] Son las palabras el semblante del animo, por ellas se vè si el juicio es entero, o quebrado. Para significar esto se buscò

¹²⁴ Anexo Gráfico, nº 6.

otro cuerpo mas noble, i proporcionado, como es la campana, simbolo del Principe, porque tiene en la Ciudad el lugar mas preeminent, i es el governo de las acciones del Pueblo, i si no es de buenos metales, o padeze algun defecto, se deja luego conocer de todos por su son [...]” (p.73).

7. Empresa nº 13¹²⁵: *Censurae Patent*. Hace alusión a que todos aquellos que se encuentran en las esferas del poder se hallan sujetos a la censura de todos. Por ellos, “[...] quanto es mayor la grandeza, à de ser menor la licencia en las desembolturas. La mano del Principe lleva la solfa a la musica del governo, i si no señalare à compas el tiempo causará disonancias en los demas, porque todos remedan su movimiento [...]” (p.86).
8. Empresa nº 35¹²⁶: *Interclusa Respirat*. La alegoría musical preside esta empresa, pues en el grabado que la acompaña se ve un brazo sosteniendo un clarín. El texto de la empresa comienza aclarando el sentido del dibujo: “Quanto mas oprimido el aire en el clarin, sale con mayor armonia, i diferencias de voces; asi sucede a la virtud, la qual nunca es mas clara, i sonora, que quando la mano le quiere cerrar los puntos [...]” (p.235). Un poco más adelante vuelve a aparecer el símil musical: “[...] Canta en los trabajos el Iusto, i llora el Malo en sus vicios. Coro fue de musica à los Niños de Babilonia el horno encendido [...]” (p.237)¹²⁷.
9. Empresa nº 42¹²⁸: *Omne Tulit Punctum*. Se refiere a la necesidad de mezclar lo útil con lo dulce, en especial para los que gobiernan:

“[...] En esto consiste el arte de Reinar. Esta fue en el Mundo la primer Politica. Asi lo diò à entender la Philosophia

¹²⁵ Anexo Gráfico, nº 7.

¹²⁶ Anexo Gráfico, nº 8.

¹²⁷ Este pasaje hace alusión al libro de Daniel, Cáp. 6, 3-50

¹²⁸ Anexo Gráfico, nº 9.

Antigua, fingiendo que Orpheo con su lira traia à si los animales, i que las piedras corrian al son de la harpa de Amphion, con que edificò los muros de la Ciudad de Thebas, para significar, que la dulce enseñanza de aquellos grandes Varones fue bastante, para reducir los Hombres, no menos fieros, que las fieras, i con menos sentimiento de razon, que las piedras, à la armonia de las Leyes, i à la compañía civil. [...] Destas artes an usado todas las Republicas para instruir el Pueblo, mezclandole la enseñanza con lo dulce de los juegos, i regocijos publicos. Al monte Olympo concurria toda Grecia a hallarse en las contiendas Olympias, Pythias, Nemeas, i Ithimias; unos por la curiosidad de verlas, i otros por ganar los premios propuestos, i con esta ocasion se exercitavan las fuerzas, se hazian sacrificios à los Dioses, i se trataban los negocios mas importantes al governo de aquellas Provincias. Las Comedias, i Tragedias se inventaron para purgar los afectos. Los Gladiatores en tiempo de los Romanos, i los toros en España (que tambien lo terrible divierte, i entretiene) para afirmar el animo, que ni la sangre vertida, ni los espectaculos de la muerte le atemorican. Las luchas, los torneos, las cañas, i otras fiestas semejantes, escuela son, donde se aprenden las artes militares, i juntamente son de gusto, i divertimento al animo [...]" (p.281-282).

10. Empresa nº 61¹²⁹: *Maiora, Minoribus Consonat*. Empresa relativa a las cualidades de un buen gobierno, totalmente plagada de metáforas y paralelismos musicales, como el siguiente:

“Forma la harpa una perfecta Aristocracia, compuesta del governo Monarchicho, i Democratico. Preside un entendimiento, goviernan muchos dedos, i obedece un Pueblo de cuerdas: todas templadas, i todas conformes en la consonancia, no particular, sino comun, i publica, sin que las mayores discrepan de las menores. Semejante a la harpa es

¹²⁹ Anexo Gráfico, nº 10.

una Republica, en quien el largo uso, i experiencia dispuso los que avian de governar, i obedecer: establecio las leyes: constituyò los Magistrados: distinguiò los oficios: señalò los estilos, i perfeccionò en cada una de las Naciones el orden de Republica mas conforme, i conveniente a la naturaleza dellas. De donde resulta, que con peligro se alteran estas disposiciones antiguas. Ya esta formada en todas partes la harpa de los Reinos, i Republicas, i colocadas en su lugar las cuerdas, i aunque parezca, que alguna estaria mejor mudada, se a de tener mas fè de la prudencia, i consideracion de los Predecesores, enseñados del largo uso, i experiencia, porque los estilos del governo, aunque tengan inconvenientes, con menos daño se toleran, que se renuevan. El Principe prudente tiemple las cuerdas asi como estan, i no las mude, si yà el tiempo, i los accidentes no las descompusieren tanto, que desdigan del fin, con que fueron constituidas, como decimos en otra parte. Por lo qual es conveniente, que el Principe tenga mui conocida esta harpa del Reino, la Magestad, que resulta del, i la naturaleza, condicion, i ingenio del Pueblo, i del Palacio, que son sus principales cuerdas [...]” (p.464-465).

Después de repasar pormenorizadamente cada uno de los puntos donde se apoya el gobierno de los reyes (majestad, pueblo y cortesanos), sigue diciendo:

“[...] Conocido pues este instrumento de governo, i las calidades, i consonancias de sus cuerdas, conviene, que el Principe, lleve por ellas con tal prudencia la mano, que todas hagan una igual consonancia, en que es menester guardar el movimiento, i el tiempo, sin tenerse en faboreze mas una cuerda, que otra de aquello, que conviene à la harmonia, que a de hazer, olbidandose de las demas, porque todas tienen sus veces en el instrumentos de la Republica, aunque desiguales entre si, i facilmente se desconcertarian, i harian peligrosas disonancias, si el Principe diese larga mano à los Magistrados, faboreciese mucho a la Plebe, ò despreciase la

Nobleza [...]. Cada uno de los Reinos es instrumento distinto del otro en la naturaleza, i disposicion de sus cuerdas, que son los Vasallos, i asi con diversa mano, i destreza se an de tocar, i governar. Un Reino suele ser como la harpa, que no solamente à menester lo blando de las yemas de los dedos, sino tambien lo duro de las uñas. Otro es como el clavicordio, en quien cargan ambas manos, para que de la opresion resulte la consonancia. Otro es tan delicado, como la zitara, que aun no sufre los dedos, i con una ligera pluma resuena dulcemente. I asi estè el Principe mui advertido en el conocimiento de estos instrumentos de sus Reinos, i de las cuerdas de sus Vasallos, para tenerlas bien templadas, sin torzer (como en Dios lo considerò San Chrysostomo) con mucha severidad, ò codicia sus clavijas, porque la mas fina cuerda, si no quiebra, queda resentida, i la disonancia de una descompone las demas, i faltan todas" (p.469-470).

11. Empresa nº 78¹³⁰: *Formosa Superne*. Esta empresa, que advierte a los príncipes que han de cuidarse de los engaños, lleva en su grabado acompañante la imagen de una sirena marina tocando un violín o viola. El texto comienza:

"[...] Lo que se vè en la Sirena es hermoso: lo que se oye apacible: lo que encubre la intencion, nocivo, i lo que esta debajo de las aguas, monstruoso. Quien por aquella apariencia jusgarà esta desigualdad. Tanto mentir los ojos, por engañar el animo: tanta armonia, para atraer las naves à los escollos. Por extraordinario admirò la Antiguedad este monstruo: ninguno mas ordinario: llenas estan dellos las plazas, i Palacios. Quantas veces en los hombres es sonora, i dulce la lengua, con que engañan, llevando à la red los pasos del Amigo [...]" (p.586).

¹³⁰ Anexo Gráfico, nº 11.

República Literaria. Valencia: Salvador Fauli, 1768

La edición de esta obra póstuma¹³¹ comienza con una oración en alabanza del autor, firmada por Gregorio Mayans y Siscar, quien considera al autor murciano como al mejor maestro para aprender con propiedad la lengua castellana. Argumenta que en todas sus obras usó su buen juicio y observación atenta de la realidad. Ensalza tanto sus *Empresas Políticas* como su *Corona Gótica* y, haciendo una especie de homenaje a las metáforas usadas por Saavedra, dice:

“[...] Yo comparo su Historia a un río navegable, que corriendo arrebatadamente por su acostumbrado cauce, sin parecer que se mueve, nos va conduciendo presurosamente al destinado término: i aquellas oraciones, se me representan una estraordinaria avenida que lo inunda i arrebata todo. Nace esto sin duda de aquella dulce harmonia, con que dispuesto artificiosamente lo que se dice (que siempre es alto, i elevado) queda suspendido el oído, como si a él sonase la misma lira de Orfeo. Conseguía esto Don Diego, no, atandose a pueriles reglas en que vanamente trabajan mucho; sino con aver acostumbrado sus oídos a aquella gran dulzura de los Autores clasicos Latinos, i excelentes Poetas Castellanos de aquella edad, añadiendo la elección de las palabras, i frases mas vivamente expresivas, i procurando ajustarlas al primoroso gusto de su delicadísimo oído [...]” (fol. 12v).

Tras el prólogo, comienza la obra de Saavedra, en la que nos habla de un país imaginario donde el cultivo de las artes y las letras son la razón de ser de sus habitantes. Describe así la entrada a la misma:

¹³¹ Aunque esta obra se redacta durante la estancia en Roma de Saavedra Fajardo, hacia 1612, no se publicará póstumamente hasta 1655 en Amberes. A lo largo del siglo XVIII tendrá varias ediciones, entre las que se encuentra la usada como fuente en este caso, disponible en la Biblioteca del Archivo Municipal de Murcia. Otras ediciones son: Madrid, A. de Pontes (1759); Valencia, Benito Monfort (1772); Madrid, Benito Cano (1790). También existe un manuscrito de esta obra descubierto a finales del siglo XVIII en la biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro por Pedro Estala, bibliotecario de los mismos desde 1792.

“[...] El frontispicio de la puerta de la Ciudad era de hermosas columnas de diferentes marmoles, i jaspes. En ellas (no sin misterio) parece que faltava à si misma la Arquitectura: porque de los cinco ordenes solamente se veia el Dorico, duro, i desapacible, simbolo de la fatiga, i del trabajo. Entre las columnas estavan en sus nichos nueve estatuas de las nueve Musas, con varios instrumentos de musica en las manos, a las quales avia dado la escultura tal aire i movimiento (a pesar del marmol) que la imaginacion dava a entender, que imprimia en ella aquellos afectos, que suelen infundir desde las esferas del Cielo, donde las considerò inteligencias, o almas la Antiguedad. Clio parece que encendia en los pechos llamas de gloria con las hazañas de los Varones ilustres. Thersicore elevava los pensamientos con la dulzura de la Musica. Erato dava numeros, i compases a los movimientos de los pies. Polimnia avivava la memoria. Urania se servia de ella para persuadir el animo a la contemplacion de los Astros. Melpomene los alentava con la memoria de muchos, que merecieron con las hazañas los elogios. Thalia disimulando en el donaire la censura, a un tiempo entretenia, i enseñava. Euterpe formava diversas flautas, acomodando a todas diferentes sentidos con tal propiedad, que parecia que para cada una las avia fabricado. Este frontispicio se remataba en la estatua de Apolo, cuya madeja de oro con lustroso curso de luz, bajava sobre los hombros. Ocupava su mano derecha el plectro, i la izquierda la lira: i aun sin herir las cuerdas, hacia harmonia al discurso, sino al oido, la propiedad [...]” (p.7-9).

Tras pasar los arrabales de la ciudad, donde residían las artes mecánicas, llega el autor al lugar donde estaban las artes del entendimiento o liberales, separadas de las anteriores por un apacible río. En el frontispicio se encontraban representadas la arquitectura, la escultura y la pintura, que mantenían su propia disputa por averiguar cuál era la más intelectual. En la puerta de la ciudad, “[...] coronada de una media esfera, donde travadas las manos se veían las siete artes liberales, la Gramatica, Dialectica, Rhetorica, Arithmetica, Musica, Geometria, i Astronomia [...]” (p.24). En las puertas de bronce de la ciudad estaban grabadas con gran arte y maestría en una la invención de la tinta realizada por un escultor florentino, y “[...] en la otra puerta un Artifice Español, que deve su sèr a las riberas del río

Segura, i a la embidia, i emulacion, mas que a la fortura; gravò la invencion de la Imprenta [...]” (1768: 29). Más adelante, cuando habla de la labor de la censura, dice lo siguiente:

“[...] Otro censor recibia los libros de Poesia, en que avia gran numero de Poemas, Comedias, Tragedias, Pastorales, Piscatorias, Eglogas, i otras obras satiricas, i con mucha risa aplicava los libros de materias amorosas para hacer cartones a las Damas, i capillos a las ruecas, devanadores, papelones de gragèa, i anis, i tambien para embolver las ciruelas de Genova. Los libros Satiricos entregava para papeles de agujas, i alfileres, para embolver la pimienta, dàr humo a narices, i hacer libramientos. De estas obras mui pocas vi, que libres del examen mereciesen el comercio, i trato [...]” (p.37).

Las imágenes musicales reaparecen cuando describe los alrededores de la ciudad, de la siguiente manera:

“[...] Al rededor de esta christalina vena nacida con mas obligaciones a la naturaleza, que al arte, estavan ociosamente divertidos, Homero, Virgilio, el Taso, i Camoes, coronados de laurel, incitando con clarines de plata a lo heroico. Lo mismo pretendia Lucano con una trompeta de bronce, encendido el rostro, i hinchados los carrillos. Con mas suavidad, i delectacion tocava Ariosto una chirimia de varios metales. Acompañavan este concierto musico, Pindaro, Horacio, Catulo, Petrarca, i Bartholomè Leonardo de Argensola, con liras de cuedas de oro; a cuyo son Euripides, i Seneca, calzados el pie derecho con un coturno vistoso, i grave, i Plauto, Terencio, i Lope de Vega, con zuecos danzavan maravillosamente, dejando con sus acciones purgados los afectos, i pasiones del animo [...]” (p.93-94).

Cuando el autor habla de la retórica, dice lo siguiente:

“[...] Mira que pagada, i enamorada de sì està la Rethorica, con sus afeites, i colores, desmintiendo la verdad, siendo una especie de adulacion, i un arte de engañar, i tiranizar los animos con una dulce violencia, tan embaucadora, que parece lo que no es, i es lo que no

parece. Esta es la lira de Orfeo, que llevava tras si los animales; i la de Amfion, que movia las piedras, siendo piedras i animales los hombres al encanto de ella [...]” (p.134-135).

3. ALONSO CANO Y URRETA¹³²

Dias de Jardin. Madrid: Bernardino de Guzmán, 1619¹³³.

Obra dedicada a D. Juan Fajardo de Guevara, señor de Monteagudo y Ceutí, y Capitán General de la Armada Real del Estrecho, y se divide en seis jornadas o días, donde se van tratando diversos aspectos del gobierno. Dentro del día primero se encuentran cuatro discursos, que tratan respectivamente del paralelismo entre la vida del labrador y del príncipe soldado, sobre la guerra, los ejercicios de campo y los juegos. En el discurso tercero, tras hablarnos de la afición de los antiguos griegos y romanos por los sangrientos juegos circenses, las competiciones deportivas y los juegos de dados y cartas, pasa a describir su gusto por la danza y la música:

“[...] El saltar, o dançar, que es una misma cosa, mientras no desdixo de su principio, fue el exercicio mas glorioso. Pues imagen, y retrato de la guerra, junto al deleyte el provecho sin peligro, su Autor era Pyrrho, hijo de Achiles; ora Pyrricho lacon, ora Romulo, ora los Lacedemonios, todos convienen que que fueron como armasen forma de batalla, sus mudanças primeras. Siglo dichoso, en quien fue el entretenimiento de mayor gusto, fingir peleas. Y ansi como ordenado a tan buen fin hallaremos en el, a los mas valientes. A Appolo pinta Pindaro, sin dexar el carcax de las saetas, danzando: y Pallas, si bien guerreadora, según Platon, con el peso de las armas,

¹³² Según lo que aparece en Cotarelo y Mori (1904: 136), este autor nació en Murcia, se ordenó en ella como sacerdote y fue protegido de los Fajardos, a quien dedica su libro. Murió siendo párroco cerca de Talavera. Aunque de este autor no existen ediciones en el siglo XVIII, me ha parecido interesante incluirlo para completar el panorama ideológico y cultural en el que se movieron Cascales y Saavedra Fajardo.

¹³³ Recientemente esta obra ha sido publicada en *Lemir*, 18 (2014), siendo responsable de la edición de la misma Enrique Suárez Figaredo.

salta ligera. Epaminondas en Grecia y Augusto, y Claudio, en Roma, dançaron gallardamente. Apio Claudio, Gabinio, Marco Cecilio, Licinio Craso, gloria todos del valor Romano: estimaron entre las mayores esta. Aquí podemos añadir la osadia de Scipion, la modestia de Socrates, y sobre todos, la Magestad de David, que a pesar de Michol, mostro en dançar sus fuerças. Exercicio al fin guerrero; invencion, y profesion de Principes (según Platon), y tan estimadas sus ventajas, que Afrinico, porque le vieron dançar con excelencia, eligieron su Capitan General los Atenienses; persuadidos, que no faltaria en las veras, quien tan bien las remedava.

¿Pero qué honesta ocupacion no temerà desliciar al vicio, en manos de nuestro mal natural? Quexase Plutarco de su Syglo, que la gallardia, y virtud de las danças, tiranizó el teatro, y troco en meneos lascivos: si entrara en el de la Cruz, o el Principe, no viera quizá novedades; porque las diferencias que oy vemos de vayles, ymagino antiguas. Viera si en republica mas obligada a modestia, mayor torpeça, y descompostura. Fueron las danças especie de poesia; porque como la naturaleça deste, consista en la imitacion, ora con palabras, ora con meneos, no dexará de ser poeta, el que imitare. Tiene el bayle sus numeros, y movimientos, con que representa las costumbres, las pasiones, y las acciones, según el mismo Filosofo, y hasta de las cosas in animadas (dize Platon) que pueden hazer dibuxo. Por lo que Simonides le llama, poesia muda. Y ansi antes lo que una comedia entera, habia de representar un bayle. Algo vemos desto, y no lo mas digno de reprehension: sino pasara lo que entonces, que aunque las edades diferentes, los vicios son semejantes. Quiso la dança fortalecer los miembros, y sacar diestros, y ligeros soldados: y ansi ensayò guerras. Venerò luego con su hermosura los Dioses, paso a deleytar con su gracia los combites, y olvidado su virtuoso nacimiento, salio el mayor enemigo de la castidad, y el exercicio mas vituperado de santos, y prudentes varones.

Achacò Roma este mal a Cadiz, y al Andalucia: de quien en vez de saltar varonil, y fuerte, mudò el bayle su perfeccion, en bueltas de

braços, y meneos lascivos. Siendo quiça la que su chironomia, nuestra zarabanda, la que Halma, nuestra chacona; y la que lastima, nuestro escarramad. Pues la primera consistia en gestos, y movimientos de manos, la segunda estrivava en los pies, y la tercera en quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos. Y que mucho tenga Lucifer almacen desta mercaduria, para renobarla a tiempos. Agradecida estaria a España la honestidad de Roma; y plega a Dios, no nos deva oy Europa la perdicion de infinitas almas. No se quien dificulta el remedio, en siglo de monarca tan casto: ni se quien mete en nuestro jardin esta congoxa: tengala los maridos, y padres, que buelven del teatro a sus mugeres, e hijas, embevidas en los huesos, estas semillas, y centellas infernales [...]” (fol.39r-40v)

Posteriormente comenta aspectos relativos a los beneficios que produce la práctica de la caza, y concluye este discurso diciendo: “[...] Esto es algo de los juegos, y exercicios del valor antiguo, que quando no los resucite España, porque espera quiza, sacar mejores hijos de la comedia, y el naype; el que aspira nombre glorioso, en el campo podra escoger los de su inclinacion, y adquirir fortaleza : y quando esta no le parezca necesaria; porque el gozo de la paz presente, mira (assi plega a Dios suceda) muy lexos las ocassiones [...]” (fol.43r).

4. LUÍS BELLUGA Y MONCADA (Granada 1662-Roma 1743)

Don Luis Belluga y Moncada¹³⁴, más conocido simplemente como el Cardenal Belluga, supuso un impulso a la cultura murciana desde el mismo momento de su toma de posesión como obispo de la Diócesis de Cartagena, ya que su actividad intelectual, asistencial, y de promoción artística transformará la ciudad de Murcia y el pensamiento de sus gentes. Los escritos aquí seleccionados abarcan un amplio espacio de tiempo de casi 20

¹³⁴ Sobre este autor, Cotarelo (1904) da una breve reseña biográfica, señalando que la mayor parte de sus escritos quedaron inéditos. También comenta que “la austeridad de sus principios y de su moral le hicieron aborrecer el teatro y otros deportes públicos [...]” (1904: 85), lo que explica en gran medida el cariz de los escritos que se referenciarán a continuación.

años, por lo que algunos de ellos ya serán publicados cuando se había trasladado a Roma al ser nombrado cardenal. En cuanto a los temas tratados, se trata siempre de consideraciones morales acerca de cómo han de comportarse los fieles de la diócesis en relación con la asistencia al teatro, la participación en los bailes y otras cuestiones a las que apela de “profanas”

Representación al rey sobre varios abusos cuya corrección solicita. Lorca, 28 de marzo de 1708.

Extensa carta donde Belluga solicita a Felipe V la suspensión de las comedias y todo tipo de representaciones dramáticas, ya que fomentaban las ofensas a Dios. Para ello alega las opiniones de los Santos Padres, concilios, filósofos, etc., y recuerda las calamidades de la guerra que se estaba sosteniendo en esos momentos, poco adecuadas para cualquier tipo de diversiones públicas. Por último, recordaba también que éstas estaban ya prohibidas en Sevilla, Córdoba y Granada desde que Felipe II lo ordenó en 1598.

Carta pastoral que el obispo de Cartagena escribe á los fieles de su Diócesis, á cada uno en lo que le toca, para que todos concurran á que se destierre la profanidad de los trages, y varios, é intolerables abusos, que ahora nuevamente se han introducido. Murcia: Jaime Mesnier, 1711.

Dentro de esta carta pastoral, Belluga aborda diversos aspectos de la problemática de cómo se tenían que vestir las distintas clases sociales, y no olvida los ámbitos relacionados con los bailes y el teatro. A propósito de los trajes que se usan en los bailes, Belluga dice que son una abominación, pues las jóvenes se visten con sus mejores galas para perder a los mozos, haciendo alusión a cómo atribuyen los Padres de la Iglesia (S. Efrén, S. Agustín, Marcancio, S. Juan Crisóstomo, S. Ambrosio, S. Basilio...) la invención de los bailes al demonio, así como de los “cantares lascivos”. Para ilustrar esta idea aporta el siguiente ejemplo:

“[...] Deseando saber un Religioso qual era la ocasión porque principalmente se movía á pecar la juventud, estando en oracion, vio entrar un hombre por la Iglesia seguido de un coro de doncellas, y jóvenes, que entretexidos, y tomadas las manos baylavan, y

dançavan, y passando por delante de un Crucifixo à la primera vuelta que davan, aquel hombre hiriò los pies Santísimos del Señor, à la segunda las llagas de las manos, à la tercera apretò con gran fuerça la Corona de Espinas, y luego la arrojò en tierra, y la pisò, à la quarta se puso à reir del Señor, y de sus lagrimas, à la quinta le escupiò en la cara, à la sexta le abriò de nuevo el Costado, à la septima, para acabar, se puso a blasfemarle rabiosamente [...], y entonces le dixo: [...] soy el Príncipe de las tinieblas, maestro, y guia de las danças, y bayles profanos, he venido a manifestarte lo que deseas. Sabe que en los bayles se cometan los males que viste contra Jesu-Christo. Con el movimiento de los pies, y descubriendo el calzado curioso, ofenden los pies de su Redentor, con los braços abiertos desprecian los de su Salvador abiertos en la Cruz; con las bueltas, y circulos que hazen, vituperan su Corona, con las musicas hazen burla de los Dolores, y lagrimas de su Magestad; con los adornos, y trajes lascivos escupen à Jesu-Christo; con la vana, y lasciva alegría le rompen el costado; y con los tocamientos impuros le blasfeman: en todo lo cual es despreciado en los bayles el Hijo de Dios, y yo en ellos uso de todas mis armas contra los Christianos [...]" (p.136)

De aquí concluye el obispo que apenas se pueden enumerar los pecados que traen consigo los bailes: tocamientos, palabras lascivas, cantos obscenos, adulterios, celos, muertes, enemistades... Por lo tanto, resultan doblemente abominables si se celebran públicamente con la excusa de celebrar las fiestas de los santos, pues no se deben mezclar cosas santas como himnos y oraciones con otras tan profanas; y por supuesto, serán causa de pecado mortal si se llegan a celebrar dentro de los recintos sagrados (ermitas, iglesias o cementerios).

Un poco más adelante, cuando trata en su pastoral las instrucciones que da a los confesores de cuándo negar la absolución y la comunión, hace referencia a las comedias, reconociendo que no hay acuerdo en si son pecado mortal en si mismas (opinión defendida por los Santos Padres), o si solo lo son cuando su contenido es lascivo y obsceno, por lo que recomienda a los confesores que las examinen exhaustivamente antes de dar un veredicto sobre su moralidad. En cuanto a los bailes, subraya también la

desigualdad de opiniones, de modo que recomienda averiguar “[...] que bayles son, de que modo se hazen, entre que genero de personas, para ver si resultan ser lascivos, y obscenos, ò en ellos ay peligro provable de ruina espiritual [...]” (1711:180). Incluso aporta la opinión del jesuita P. Pablo Señeri, quien pone de relieve la aparente contradicción, pues los autores morales absuelven a los bailes como lícitos, mientras que los santos los condenan; dicho autor resuelve el problema de la siguiente manera:

“[...] Los Casuistas hablan de los bayles especulativamente, según son en si, y ansi dizen la verdad, diciendo que en si no son pecado, mas los Santos Padres hablan de los bayles practicamente, y porque traen en la practica tanta ruina à las almas Christianas, por esso los detestan tanto. Veis aquí, pues, de que manera se concuerdan estas dos opiniones. Ambas son verdaderas, pero en vario sentido; no es pecado por su naturaleza ir al bayle, mas es ocasión de pecado [...]” (p.181).

Este mismo principio lo aplica a las comedias y a los adornos y trajes, que son indiferentes moralmente, pero que pueden traer ocasión de pecar. Por lo tanto, su misión como prelado de la diócesis es poner remedio a estos males.

A los Padres confessores, assi seculares, como regulares de esta nuestra Diocesi [Epístola sobre trajes y honestidad de costumbres]. Murcia, 1712.

Belluga se reafirma en las opiniones expuestas en la pastoral de 1711, según los siguientes puntos:

1. Prohibición de los bailes públicos en plazas, calles, campos o delante de los templos, reservándose a las casas.
2. Los bailes privados se debían hacer “[...] sin intervenir tocamientos, ni movimientos torpes, ni palabras, ni cantares lascivos [...]” (p.37)
3. Se prohíbe danzar con las manos unidas, mediante un pañuelo o con secretos entre hombres y mujeres.
4. Recuerda los graves males que pueden producir en doncellas y mancebos, pues se enseñan en el pecado.

5. Se prohíben también los juegos de mesa en los que se mezclen hombres y mujeres que no sean de la misma familia.
6. Todos aquellos que no se ajusten a estos preceptos perderían la absolución y la comunión, y la misión de los confesores era aclarar a los fieles los graves daños a que se arriesgaban.

[Carta pastoral sobre costumbres, bailes y juegos]. Murcia, 1715.

Continúa de manifiesto el deseo de Belluga por reformar las costumbres de los fieles de la diócesis de Cartagena, para lo que hace una recopilación de todos sus edictos y mandatos al respecto, añadiendo algunos nuevos:

1. Edicto sobre la prohibición de los excesos en los trajes y adornos de hombres y mujeres.
2. Edicto “[...] prohibiendo los bayles, que llaman minuès, y otros semejantes, y los bayles generales, que se usavan en algunos lugares [...]: y tambien los bayles en las casas particulares à puerta abierta, en que concurren gentes estrañas, hombres, y mugeres; y de la misma forma los bayles en las muertes de los niños, ò recibimiento de la Santa Bula, que llaman velar [...]” (p.1-2)
3. Edicto de prohibición de los juegos de naipes entre hombres y mujeres que no sean de la misma familia.
4. Edicto de prohibición de los enmascarados en las fiestas, a excepción de los nazarenos penitentes. Tampoco se permitían los autos sacramentales en las Iglesias, ni representaciones de los Misterios.

[Representación al rey sobre las comedias]. Murcia, 15 de abril de 1715.

Temática similar a la representación de 1708, insistiendo en los perjuicios de las comedias y otro tipo de diversiones:

“[...] Las comedias, Señor, son tambien dignas de que V.M. las mande desterrar de sus reinos, porque son innumerables las ofensas de Dios que consigo traen y abominabilisimas à sus divinos ojos, y como tales reprobadas por los Santos Padres de la Iglesia, griegos y

latinos, por las torpezas que en ellas se representan, y con las que se representan en la infinidad de sainetes que se mezclan en ellas, siendo irremediable este daño, porque de otra manera pocos hubiera à verlas, y pocos comediantes à representarlas. Y por haver reconocido este mal, y perjuicio de las conciencias, y que por lo general las comedias son la escuela donde se enseñan los torpes amores, y se abren los ojos à la juventud, las han desterrado de si estas Andalucias, y decretado no admitirlas, y lo han aprobado los señores reyes. Y así lo hizo Sevilla, Cordoba, Granada, Jaen, Murcia, Cartagena, Malaga y demas ciudades de estas Provincias. Y en Castilla sucede lo mismo en otras muchas ciudades. Y por fin, Señor, cosa que ningun bien trae à un Reino, y que ocasiona tantos males sobre la abominación, y malicia que ella tiene en si, es digna de que V.M. la destierre de su Reino.

Los bayles forasteros que se han introducido de pocos años à esta parte en el Reino, que llaman minuès, son torpisimos por hacerse dadas las manos hombres, y mugeres, y cuando ellos por si sin este nuevo fomento traen tantas culpas, por lo que los Padres de la Iglesia siempre se han armado contra ellos, por la torpeza con que suelen ejecutarse, y las que en ellas se mezclan, crece mas la precision que deseando V.M. como desea el evitar ofensas de Dios, los prohiba, y destierre de su Reino. Como tambien los bayles publicos que se hazen en los lugares concurriendo todos los mozos, y mozas de ellos; de donde, sobre las ofensas de Dios que se cometan, son tantos los perjuicios, y daños que se siguen, y resultan pendencias, muertes, y enemistades de ellos, que suelen originarse, con que se turban los pueblos, y las familias, que todo esto convence la necesidad è importancia de su remedio. Murcia, y Abril 15 de 1715. Belluga”¹³⁵.

¹³⁵ Citada en Cotarelo y Mori (1904:86-87).

Carta del Ilmo. Sr. D. Luis Belluga, obispo de Cartagena, y Cardenal de la Santa Romana Iglesia, al Cabildo de la ciudad de Murcia sobre la determinación de traer comedias. Murcia, 26 de agosto de 1715.

A raíz de que el cabildo de Murcia volviera a autorizar la representación de las comedias, Belluga remitirá una carta al ayuntamiento al respecto, en los siguientes términos:

“Illmo Sor: Habiendo tenido noticia que, à proposicion del Sor Corregidor, V.S. ha determinado se traigan comedias à Murcia, he juzgado muy de mi obligacion, llevado del dolor que esta noticia me ha causado, suplicar à V.S. sobre esta materia para que se sirva hacer nueva reflexion sobre su gravedad, y perjuicios que de esta resolucion se seguiran si se llevase adelante, con toda ruina espiritual, y temporal, no solo de la Ciudad, sino de gran parte de este Reyno.

Bien notorio es à V.S. cuanto es lo que se trabaja por quitar los escandalos con que à cada paso se tropieza por la relajacion suma con que tantos viven, y lo que en este pueblo prevalece el pestilencial vicio de la lascivia por el influjo especial de sus astros, y lo ardiente de la constelacion, y lo que à esto ayuda la desenvoltura de las mugeres mundanas. Consta tambien à V.S. que por esta causa, aun antes de empezar la turbacion de este Reyno, y de las guerras, se tuvo por conveniente el que esta peste no entrase en Murcia; y así cuando yo vine à la Diocesis (año 1705), entre mis grandes aflicciones me sirvio de gran consuelo ver desterradas las farsas, y hallava este fomento menos para las culpas, y para el enojo de Dios que causò; y en este mismo dictamen el celo de V.S. se ha mantenido los diez años, y medio que yo llevo de esta cruz. Y en esta misma conformidad à su ejemplo ha ejecutado lo mismo Cartagena, Lorca, y las demas Ciudades, y Lugares crecidos donde en otros tiempos solian representarse.

En la misma conformidad es bien notorio que por las mismas experiencias que en los demas Reynos de Andalucia, se han tenido

de los perjuicios que estas farsas traen, se les ha cerrado del todo la puerta à su entrada; que en Sevilla fue la primera Ciudad que por voto desterrò las comedias à influjo, y peticion de aquel insigne varon que merecia nuestra España, el P. Tirso Gonzalez, que despues la imitò la Ciudad de Cordoba à persuasiòn è instancias de aquel gran varon que hoy llora, el P. Posadas, à quien lo poco que yo pude ayude tambien, determinando como determinò que jamas las huviera, y para mas asegurarla así, siendo propia suya la casa donde se representavan, pidio à la Magestad del S^{or} Carlos II su real facultad para demolerla, la que incontinentе se la concediò, è inmediatamente se puso toda en el suelo, valiendo muchos reales su fabrica, que todo paso en mi tiempo, y à todo concurri en cuanto mi cortedad pudo alcanzar: Jaen executò lo mismo en cuanto à desterrar dichas comedias. La Ciudad de Granada hizo el mismo decreto, y haviendose pretendido el año pasado por algunos de sus Capitulares se revocase el decreto, hubo en esto grandes altercados, y por fin por la mayor parte se accordò traerlas, lo que sabiendo el Señor Arzobispo, y Cabildo de aquella santa Iglesia, y Comunidades, hicieron graves instancias à la Ciudad para su revocacion, y porque ya se havia interesado en esta resolucion el acuerdo de aquella Chancilleria, no se pudo adelantar otra cosa que dar parte à S.M., quien mandò no se representasen. Lo mismo le consta à V.S. de otras Ciudades de los mismos Reynos, y que hoy en Malaga hay la misma oposicion aun entre los Capitulares de la misma Ciudad sobre haver la mayor parte de los mas mozos accordado las comedias. Y lo mismo constara à V.S. de Cuenca, y toda la Mancha, y de otras innumerables Ciudades de Castilla, de voto en Cortes que las han desterrado.

Los motivos son tan notorios à V.S., y los daños tan experimentados que tengo por superfluo el expresarlos aquí, y mas haviendo venido à mis manos esos papeles, que paso à las de V.S. que se dieron à la Ciudad de Malaga, los que he sabido remitieron a V.S. tambien, donde verà V.S. con el trabajo de una hora mandado se lean, recopilada mucha parte de lo que yo pudiera decir, no todo, porque este es asunto que aun en libros enteros no puede ceñirse; porque los SS.PP. à quienes Dios puso en la Iglesia para enseñarnos el

camino de la salvacion, y apartarnos de los errados que nos llevan al precipicio, es tanto lo que dicen contra las comedias que lo que V.S. oirà en esos papeles no es la centesima parte; y la vulgaridad de los que dicen que las comedias son indiferentes V.S. desprecia, y tengala como tal, porque ningun teologo catolico ha dicho, ni puede decir que las comedias torpes, y provocativas, y llenas de mil obscenidades, y sainetes para captar el gusto de los oyentes, son licitas, sino gravissimamente pecaminosas. Las que dicen que no son pecado mortal son las que se hacen honestamente, guardando las calidades que en ese genero de gente es imposible guardar, así en el modo con que las representan, como en las materias que representan, que ordinariamente son de amores profanos, y torpes. Y si vemos por la experiencia que estas son hoy las comedias de nuestra España, ¿no fuera querer cerrar los ojos à la luz creer que esto no es pecado mortal è injuriar à los teologos que hablan de las comedias honestas, y decentes por su materia, y su modo de representarlas cuando las excusan de pecado mortal, decir que estos aprovaron por licito en un teatro publico delante de la juventud de uno, y otro sexo executar lo que llevo dicho, y se ve, y se toca por la experriencia?

Yo debo prometerme del celo de V.S. que teniendo presente todo esto, que con bastante concision esta ceñido en esos dos papeles, y haciendose V.S. cargo de las especiales razones que concurren en Murcia para ahuyentar de ella esta perniciosisima peste de las almas, y los cuerpos: de las almas, por todo lo que contienen los papeles; y de los cuerpos, por lo que à V.S. ha enseñado la experiencia de los gastos que estas farsas traen, no ya solo en el dinero que se llevan estos vagamundos, y el daño que ocasionan à las familias, que por ver la comedia se quedaran primero sin comer, ò cenar, y las inquietudes que entre ellas suelen originarse entre el marido, y la muger, entre el padre, y los hijos cuando unos quieren ir, otros por el temor de ofender à Dios lo resisten; el perjuicio de la Republica en todo genero de oficiales, que ir à la comedia dejan su trabajo, y pierden lo que ganarian, y gastan lo que no tienen, y hacen falta al surtimiento de todo aquello que depende de sus oficios. El crecidisimo gasto que trae à la Nobleza no ya solo en las aguas,

dulzes, y prevenziones que se hacen para las tarjetas, ò sitios separados, ò parques donde las señoras concurren à verlas, sino principalmente en el cortejo de los cavalleros mozos à estas infelices mugeres, y de los convites que por turno suelen hacerse llevandolas à los estrados para que hagan sus havilidades, à mas de la profusion en regalarlas, y otros gastos que ocasionan las modas de los vestidos que suelen dejar introducidas: que es otro mal en lo espiritual no inferior à los ponderados, porque estas son siempre profanisimas. Y no es de omitir los escandalos que con ruina tanta de la Republica suelen ocasionarse en los galanteos de las mismas comediantas, en los desafios, en las pendencias, en la perdida de los caudales.

Y juntandose finalmente à esto el que con el ejemplo de V.S. se abrirà puerta à que Lorca, Cartagena, y otras Ciudades, y Pueblos grandes de esta Diocesis, hasta aquí contenidas por el grande ejemplo que V.S. les ha dado en no admitirlas, determinaràn de la misma forma llevarlas. Por todas estas razones debo prometerme el que V.S. se servirà levantar la mano en su decreto, y resolver no se piense en esto; pues cuando sabe V.S. lo que se esta trabajando para evitar ofensas à Dios, siendo tan de la primera obligaciòn de V.S. ayudar à este mismo fin, y ocurrir à daños tan irreparables, no puedo yo creer que V.S. querra llevar adelante lo que en lo espiritual, y temporal tantos daños haze traer à esta Republica, y al Reyno todo, que por no haber habido comedias en mas de treze años se despoblarà à venirlas à ver; y delante de Dios, yo no se como V.S. pudiera excusarse de este cargo. Yo me persuado, y tengo por muy cierto no me correspondera V.S. à los deseos que ha experimentado siempre en mi de servirla, y de mirar por el adelantamiento, y lustre de la misma Ciudad en las fundaciones que tengo entre manos, y le constan à V.S. que tanto han de servir al consuelo, y alivio de sus pobres, con darme esta pesadumbre; antes si que V.S. procurará en todo ayudar mis buenos deseos, y que lo que se edifica por una parte no se destruya por otra, que yo le darè à V.S. fundaciòn en que se ocupe la Casa de Comedias con gran provecho, y consuelo de sus Republicas, haciendola habitacion para que se recojan todos los pobres, y dotandola muy à su satisfaccion, y que puedan estos educarse en ella en la doctrina Christiana, y ser instruidos en el

camino de la salvacion, con qu epueda satisfazerse a Dios por las ofensas que en tal casa se le han hecho. Y en todas las fundaziones principiadas, y que con la ayuda de Dios quedaran en breves años perfectas, seran superabundatisimamente recompensadas. Y no sirviendose V.S. de condescender à esta suplica, no tendrà à mal que la haga a S.M. Sⁿ Geronimo 26 de Agosto de 1715"¹³⁶.

La insistencia del obispo en el asunto tuvo sus frutos, pues en las actas capitulares del ayuntamiento, en la sesión de 10 de septiembre de 1715, se hace referencia a su oposición a la representación de comedias en la ciudad de Murcia y los capitulares acuerdan no admitirlas. Unos meses después, en el cabildo de 28 de enero de 1716, vuelve a tratarse el asunto, pero la posición del obispo viene refrendada por el Consejo de Castilla en carta de 18 de enero, por lo que el ayuntamiento confirma la prohibición de las comedias.

Contra los trages i adornos profanos. Murcia: Jaime Mesnier, 1723.

Obra dividida en tres partes según el siguiente esquema:

A) Parte primera (12 capítulos)

Capítulos 1-2: demostración mediante textos del Antiguo y Nuevo Testamento de la maldad en los excesos en el ornato.

Capítulos 3-7: igual demostración con apoyo de los testimonios de los Padres de la Iglesia, Doctores, Teólogos y Santos.

Capítulos 8-12: igual demostración con autores históricos y diferentes leyes.

B) Parte segunda (14 capítulos)

Capítulos 1-8: demostración de los perjuicios que causa el exceso en el vestir, causa de los males de Europa, y remedios que deben poner los reyes.

Capítulos 9-14: perjuicios espirituales y provocación de los trajes dentro del templo.

C) Parte tercera (10 capítulos)

¹³⁶ Citada en Cotarelo y Mori (1904: p.87-89)

Finalmente, aparecen unas conclusiones sobre el asunto, razonadas y argumentadas basándose en pasajes de las Sagradas escrituras. También aporta al final (p.856-867) la *Pragmática Sanción que su Magestad manda observar, sobre trages y otras cosas. Año de 1723*, firmada por Felipe V, quien se remite a otra anterior publicada por Carlos II el 21 de diciembre de 1691. En ella se establecen los límites en el vestir para cada clase social, y respecto a los cómicos dice:

“[...] 6. Mando, que la prohibicion referida de los trages, se entienda tambien con los comediantes, hombres, y mugeres, Musicos, y demas personas que asisten en las comedias para cantar y tocar, y solo les permito vestidos lisos de seda, negros ò de colores, como sean de fabricas destos Reynos, ò de los de sus dominios, y Provincias amigas; [...] señalo un año de termino, contando desde el dia de la publicacion de ella; con declaracion que esta se ha de entender, y observar inviolablemente desde el mismo dia que se cumpla el año inclusive [...]” (p.858)

La lectura de este texto pone de manifiesto el convencimiento que existía en la Iglesia de la época de que la mujer era la puerta del pecado, por lo que era necesario regular legislativamente su vestido y ornato para evitar la tentación a los hombres. Hacia el final de la obra aborda el tema de los bailes con las siguientes opiniones:

“[...] Una de las cosas mandadas, es que en las puertas de las Iglesias, ni en las Hermitas, ni en las plaças, ni en las calles, ni en los campos, se puedan hacer bayles generales, permitiendo solo los privados en las casas, haziendose sin intervenir tocamientos, ni movimientos torpes, ni palabras, ni cantares lascivos [...]. Otro, que no se usen bayles privados, en que se danze dadas las manos, ò mediando un pañuelo, ò diciendose secretos al oido, ò cosas semejantes (como en algunos lugares del Obispado se avia, de poco tiempo à esta parte, empeçado à practicar) ni otro ningun

genero de juegos entre hombres i mugeres, interviniendo secretos, ò abraços, ò cosas semejantes [...]” (p.851-852)

Debido a las perniciosas consecuencias que producían los mismos, se mostraba totalmente de acuerdo con los concilios III de Toledo y de Lérida, que prohibieron los bailes hasta en las bodas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1708): *[Representación al rey sobre varios abusos cuya corrección solicita]*. Lorca, 28 de marzo.

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1711): *Carta pastoral que el obispo de Cartagena escribe à los fieles de su Diócesis à cada uno en lo que le toca, para que todos concurran à que se destierre la profanidad de los trages, y varios, è intolerables abusos, que ahora nuevamente se han introducido.* Murcia, Jaime Mesnier.

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1712): *A los Padres Confesores, assi seculares como regulares de esta nuestra Diocesis.* Murcia.

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1715a): *[Carta pastoral sobre costumbres, bailes y juegos]*. Murcia.

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1715b): *[Representación al rey sobre las comedias]*. Murcia, 15 de abril.

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1715c): *Carta del Ilmo. Sr. D. Luis Belluga, obispo de Cartagena, y Cardenal de la Santa Romana Iglesia, al Cabildo de la ciudad de Murcia sobre la determinación de traer comedias.* Murcia, 26 de agosto.

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1723): *Contra los trages i adornos profanos.* Murcia, Jaime Mesnier.

BELLUGA Y MONCADA, Luís (1962): *El Cardenal Belluga. Pastorales y documentos de su época, publicados en el tercer centenario de su nacimiento.* Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España.

De Cascales a Belluga: aproximación documental al pensamiento estético-ideológico sobre la música y el teatro en la Murcia de los siglos XVII y XVIII

Cano y Urreta, Alonso (1619): *Días de Jardín*. Madrid, Bernardino de Guzmán.

CASCALES, Francisco (1634): *Cartas Philologicas. Es a saber, de Letras Humanas, varia erudicion, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poeticos, observaciones, ritos, i costumbres, i muchas sentencias esquisitas*. Murcia, Luis Veros.

COTARELO Y MORI, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Iglesia, Agustín Valentín de la (1756): *Respuesta a la carta política que dio a luz el Licenciado D. Francisco Cascales: En la que se repreuba el uso de las comedias, y su representación, por los gravísimos daños que en muchos ocasionan*. Madrid, Pedro Asensio.

MARAVALL, José Antonio (1990): *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, J.C., y Campos Fernández-Figares, M.M. (2013). "Lecturas de un sueño (Sobre la *República Literaria* de Saavedra Fajardo). *Revista de Literatura*, Tomo 75, nº 150, 439-461.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1640): *Idea de un Príncipe político Christiano representado en cien empresas. Dedicada al Príncipe de las Españas, nuestro Señor, por Don Diego Saavedra Fajardo [...]*. Mónaco.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1768): *República Literaria*. Valencia, Salvador Faulà.

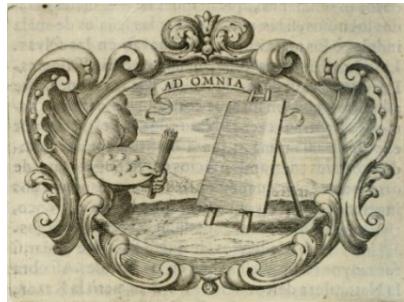
SUBIRÁ PUIG, José (1959): "Saavedra Fajardo y el murcianismo musical". *Murgetana*, 10, p. 71-94.

WEISBACH, Werner (1942): *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe.

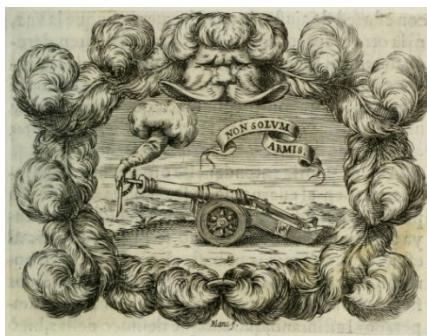
ANEXO GRÁFICO



Nº 1. Empresa nº 1. Hinc Labor et Virtus



Nº 2. Empresa nº 2. Ad Omnia



Nº 3. Empresa nº 4. Non Solum Armis



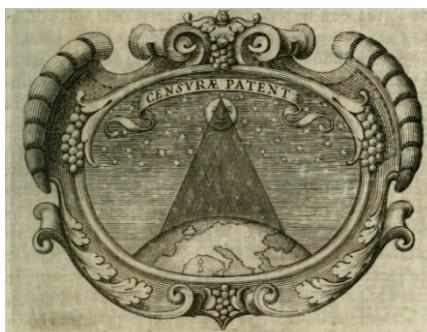
Nº 4. Empresa nº 5. Deleitando Enseña



Nº 5. Empresa nº 6. Politioribus
Ornantur Litterae



Nº 6. Empresa nº 11. Ex Pulsu
Noscitur



Nº 7. Empresa nº 13. Censurae
Patent



Nº 8. Empresa nº 35. Interclusa
Respirat



Nº 9. Empresa nº 42. Omne Tulit
Punctum



Nº 10. Empresa nº 61. Maiora
Minoribus Consonat



Nº 11. Empresa nº 78. Formosa Superne

