



**Director**

Jon Juaristi

**Consejo Editorial**

Juan Pablo Fusi  
Antonio Morales  
Sultana Wahnon  
J. M. Sánchez Ron  
German Yanke  
Miguel Ángel Elvira

**Consejo Redacción**

M<sup>a</sup> Eugenia Delso  
Adolfo Sánchez Burón  
Miguel S. Canales

**Editor**

Juan Ignacio Alonso

**Dirección de Arte**

Elena Costa Krämer

**Publicidad**

María Fernández Vila  
918 609 340  
mjfernandez@fundacionsek.es

**Edita**

FUNDACIÓN INSTITUCIÓN  
EDUCATIVA SEK

**Presidente**

Felipe Segovia Olmo

**Vicepresidenta**

Nieves Segovia Bonet

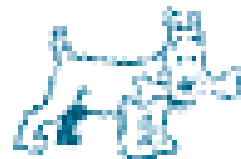
© Fundación SEK

orbistertius@fundacionsek.es  
www.fundacionsek.es

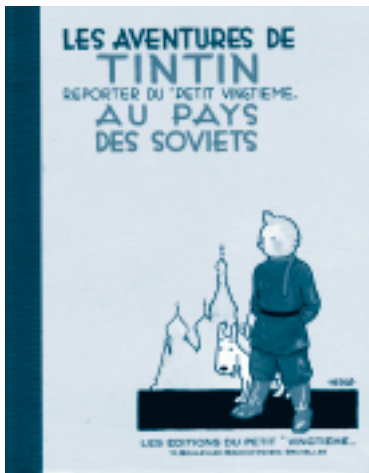
ISSN: 1887-0686  
DEPÓSITO LEGAL: AV-

ObT no hace necesariamente  
suyas las opiniones y criterios  
expresados por sus colaboradores.

## Sumario



- 6 **EL ARTE DE CONSTRUIR CON AGUJEROS**  
El escrito que aquí se presenta pretende iluminar cuestiones universales del arte, la técnica y la arquitectura desde una óptica reciente, tratando de articular los conceptos de 'naturaleza' y 'artificio' mediante una noción contemporánea de la idea de forma sugiriendo nuevas conexiones de lo visual y de lo constructivo para estructurar la complejidad de nuestro mundo en un universo de sentido.  
*Antonio Juárez*
- 14 **HEIDEGGER, METAFÍSICA O POESÍA**  
La obra de Martin Heidegger corresponde quizá al momento de la historia de la filosofía en el cual la metafísica, después de haberse soñado teología, después de haberse soñado ciencia o autoesplendor de una conciencia pura, se reconoce por fin a sí misma como poesía.  
*Fernando Rampérez*
- 21 **DOSSIER Orbis Tertius: Centenario del nacimiento de George Remi, Hergé, creador de Tintín**
- 22 **TINTÍN Y LA LITERATURA DE VIAJES**  
En Tintín el lector puede encontrar al viajero embarcado en un peregrinaje en pos de un amigo o de un objeto más o menos mítico, pero también al viajero explorador, al científico, al aventurero, al observador ilustrado, al romántico fascinado por el exotismo, al descubridor de mundos imaginarios...  
*Ana Clara Guerrero*
- 32 **EL CAPITÁN ARCHIBALD HADDOCK (¡MIL MILLONES DE RAYOS, TRUENOS Y CENTELLAS!)**  
Hergé es uno de los pocos seres humanos que han sido capaces de cambiar la realidad, es decir de cambiar el mundo, que ya fue un mundo diferente después de la publicación de su obra, cuya influencia en varias generaciones es sin duda inmensa.  
*Dr. Alfonso de Ceballos-Escalera Gila y Luis F. Cercós García*



40 **TINTÍN Y EL MUNDO DEL MOTOR**

Hergé era un buen conocedor del mundo del motor y procuró reflejar fielmente todos y cada uno de los detalles más representativos de los vehículos que incorporaba a sus historias.

*Arturo Canalda González*

48 **TINTÍN EN RURITANIA**

Los países balcánicos que accedieron a la independencia nacional en el siglo XIX siguiendo, más o menos, el modelo griego conservaron muchos de los rasgos propios de las viejas sociedades tradicionales.

*Jon Juaristi*

60 **LÍNEA CLARA**

El epígrafe «línea clara» procede del mundo de la imagen y, especialmente, del lenguaje de los cómics.

*Luis Alberto de Cuenca*

68 **GENEALOGÍA Y TIPOLOGÍA DE TINTÍN**

Nada puede esperarse de los policías Hernández y Fernández, del sabio sordo Tornasol, de la cantante Bianca Castafiore («¡Ah, sonrío de verme tan bella en el espejo!»), ni, menos aún, del capitán Haddock, borracho, vago y bocazas cuyo único talento consiste en inventar injurias homéricas.

*Michel Tournier*

74 **LAS EMOCIONANTES MÁQUINAS SE EMOCIONAN. REFLEXIONES PARANOICAS DE UN HOMBRE-COMPUTADORA**

No es aventurado afirmar que las máquinas se están adueñando de las mentes de los hombres digitalizados y los que aún quedan por digitalizar. Están conquistando la humanidad. Se están apropiando de la sociedad, de la economía, de la política, de la justicia. Y, lo que es más impactante, se están apoderando del tiempo.

*Dr. David Lavilla Muñoz*

84 **EL MISTERIOSO BARCO DE JOAQUÍN SOROLLA**

Un barco aparejado como bergantín goleta, con arboladura para vela, apoyado por maquinaria de vapor, ejecutada con gran detalle de accesorios y herrajes de latón, primorosamente detallados.

*Federico Prieto Pequeño*

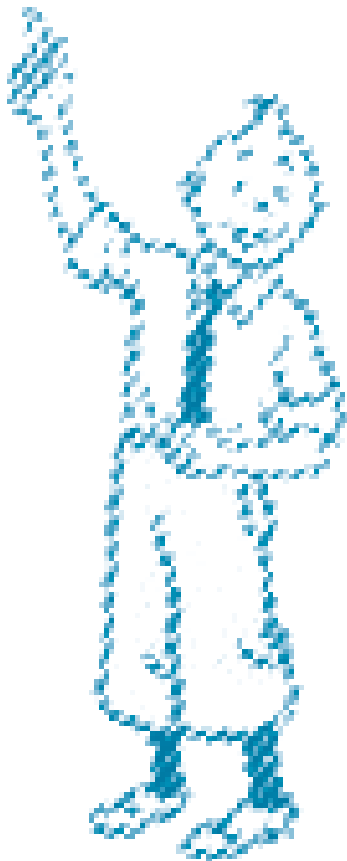
94 **TRANSMODERNIDAD: UN NUEVO PARADIGMA**

Esta es la condena, pero también el reto que la Transmodernidad nos depara, aguzar las armas de la razón, nuestro único baluarte.

*Rosa María Rodríguez Magda*

105 **RESEÑAS OBT**

# Editorial



El pasado 19 de febrero se clausuró en el Centro Georges Pompidou una gran exposición dedicada a la obra de Georges Remi, Hergé, en conmemoración del centenario de su nacimiento. Hemos querido dedicar el presente número de *Orbis Tertius* al más famoso de sus personajes, el inmarcesible reportero Tintín. Tal decisión, creemos, se justifica por varias razones. En primer lugar, por la importancia de la efemérides, que rebasa el ámbito de la cultura de expresión francesa. Tintín fue el primer personaje del cómic europeo que ingresó en la cultura global, compitiendo con los héroes norteamericanos de tinta china. El hecho de que Spielberg prepare una película sobre sus aventuras implica un reconocimiento –tardío, es verdad– de la dimensión universal que Tintín ha alcanzado.

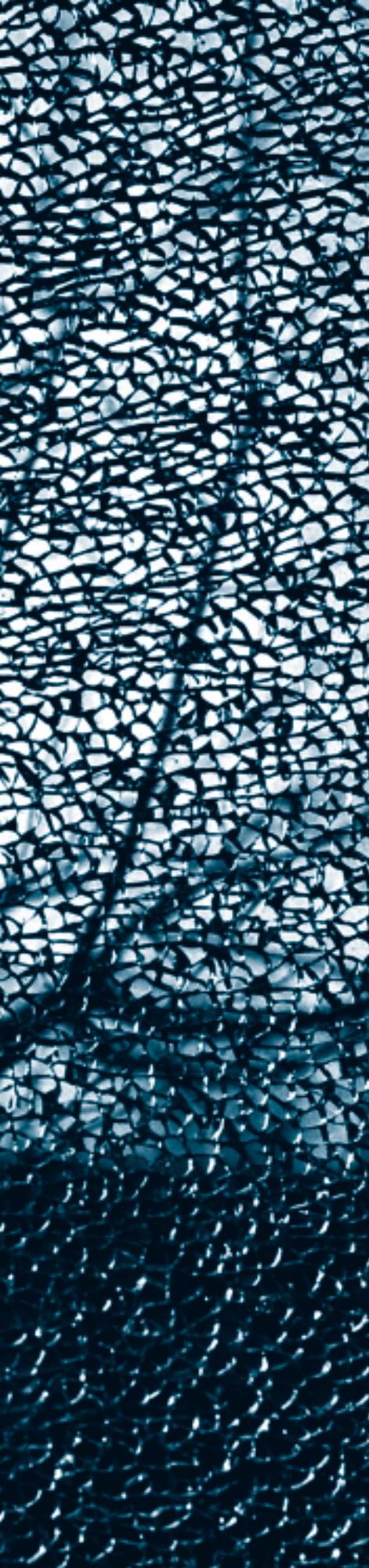
Además, Tintín supuso una propuesta ética en la Europa de entreguerras. Es innegable que arrastraba prejuicios y encarnaba actitudes coloniales y paternalistas, pero se manifestó siempre como un decidido enemigo de los totalitarismos. Al joven reportero belga y a su creador no les falló nunca la intuición a la hora de saber cuál era el campo de la libertad y cuál el de los enemigos de ésta. Nunca se incorporaron a causa alguna de la que después tuvieran que avergonzarse.

Un tercer factor es, sin duda, su representatividad histórica. El siglo XX fue el siglo de Tintín, cuyas aventuras lo llevaron a todos los continentes y ofrecieron al público juvenil un panorama riquísimo de un mundo en transformación, donde modernidad y tradición aún coexisten. Uno de los colaboradores de este número, el poeta Luis Alberto de Cuenca, ha escrito recientemente en el ABC de las Letras que «hay tres individuos que retratan el siglo XX con una nitidez y una complejidad extraordinarias y que destacan por encima de los demás como representantes genuinos de esos cien años: me refiero al británico –nacido en Bloemfontein, Sudáfrica– J. R. R. Tolkien, al norteamericano Walt Disney y al belga Georges Remi, llamado Hergé. Tres gigantes de la comunicación, el primero desde la esfera de las letras, el segundo desde la del dibujo animado y el tercero desde la









del cómic (o historieta, o tebeo, o como prefieran llamarlo)». Es una apreciación muy justa.

Finalmente, en esta enumeración de razones, debe mencionarse también la altísima calidad artística de un estilo que nunca dejó de evolucionar. Hergé rehizo las aventuras de su héroe, siempre refinando el trazo y enriqueciendo los elementos del dibujo (los álbumes de Tintín constituyen, en tal sentido, un maravilloso repertorio de la cultura material del siglo pasado: un testimonio sin par, en el mundo del cómic, de la arquitectura y el urbanismo de la época, de la indumentaria, las modas, las costumbres, e incluso –como se verá en una de las contribuciones a nuestro dossier– de la evolución del automóvil). Pero hay más: los guiones de Hergé son magníficas narraciones de aventuras, de las más apasionantes que produjo la centuria.

Por todo ello, y con independencia del rigor y la excelencia de los demás trabajos incluidos en este número de *Orbis Tertius*, hemos querido reunir un conjunto de aproximaciones al mundo de Tintín y a sus alrededores que ofrezca una visión a la vez amplia y profunda de la prodigiosa imaginación de Hergé y de su influencia en la cultura de su tiempo (así, por ejemplo, Luis Alberto de Cuenca se refiere en su artículo a una de las tendencias de la poesía española del siglo XX más afín a la estética del creador de Tintín, y Federico Prieto nos habla en el suyo de un misterioso modelo de navío existente en el museo Sorolla que nos recuerda el *Unicornio* aquel que Tintín adquirió en el mercado de antigüedades de Bruselas, origen de una trepidante aventura y de la fortuna personal del capitán Haddock). Iniciamos de este modo la inclusión periódica de secciones monográficas que proporcionen al lector información y análisis acerca de las claves esenciales de nuestro legado cultural.

▣ Jon Juaristi

# El arte de construir con agujeros

Este texto es una versión previa de *La paradoja de la técnica*, ensayo incluido en el libro *El aprendiz bajo el sol* de próxima aparición en la colección Orbis Tertius.

El escrito que aquí se presenta pretende iluminar cuestiones universales del arte, la técnica y la arquitectura desde una óptica reciente, tratando de articular los conceptos de ‘naturaleza’ y ‘artificio’ mediante una noción contemporánea de la idea de *forma* sugiriendo nuevas conexiones de lo visual y de lo constructivo para estructurar la complejidad de nuestro mundo en un universo de sentido.

▣ Antonio Juárez

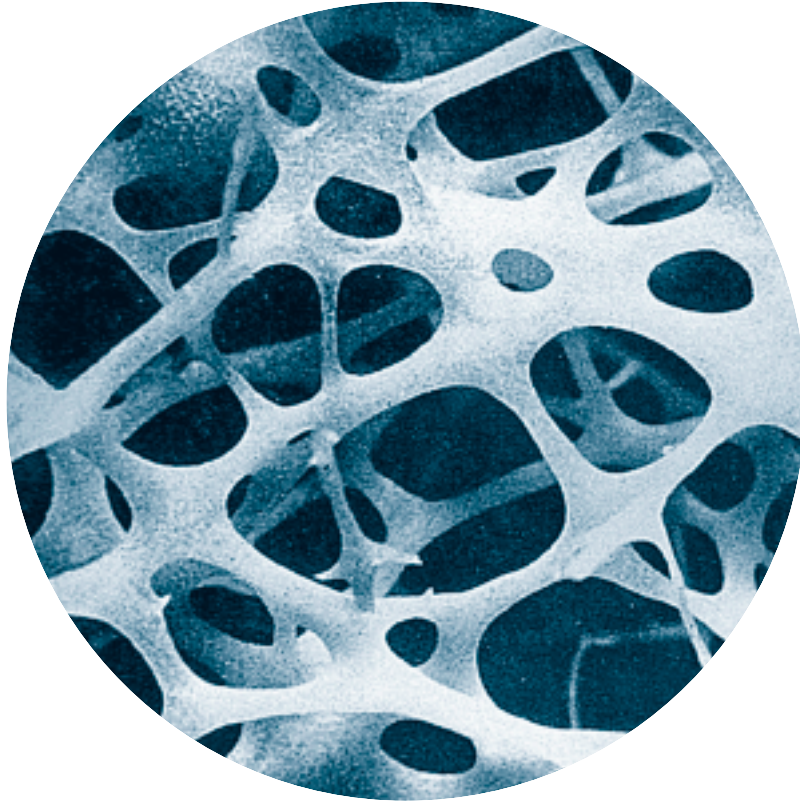
ANTONIO JUÁREZ (Madrid, 1966) es arquitecto y profesor titular de proyectos en la Universidad Politécnica de Madrid. Tras cursar estudios de Posgrado en la Universidad de Columbia (Nueva York) obtiene el título de Doctor Arquitecto y comienza su trabajo docente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ha publicado el libro *El universo imaginario de Louis I. Kahn* y numerosos trabajos de investigación. En su trabajo como arquitecto y en su investigación pedagógica aborda los problemas disciplinares desde una reflexión sobre la percepción y la construcción del espacio. Profesor investigador del grupo Paisaje Cultural, en la actualidad imparte el curso de doctorado titulado: *Hacia una nueva poética para la arquitectura del siglo XXI: materia y paisaje*.

Acercarnos a las ideas de Robert Le Ricolais (1894-1977) nos supone en cierto sentido despojarnos de nuestras ideas sobre la forma, tan ligadas a lo estético. Su búsqueda es un desafío a las nociones unánimemente aceptadas de forma y espacio, pues se basan en la exploración de la naturaleza con el auxilio de la teoría matemática. Su aproximación matemática a la forma desarrolla un proceso de pensamiento que trasciende las normas de percepción usuales, ya que pretende limar las consideraciones subjetivas, *erosionar el detalle*, eliminar lo circunstancial, lo accesorio.

La idea de forma para Le Ricolais no es una idea ligada a nuestra percepción sensorial de la reali-

dad, ya que rechaza la importancia de la imagen por el carácter engañoso que tan a menudo tiene nuestra percepción del mundo. *Las cosas mismas mienten, y también sus imágenes*, le gustaba repetir recordando el refrán oriental. Por otra parte, Le Ricolais rechaza la idea platónica de forma como estructura estática y se abre a la consideración de problemas contemporáneos entendiendo la noción de forma como un *concepto más fluido, a menudo unido con el parámetro de tiempo, que implica movimiento*<sup>1</sup>. La extendida noción de forma como algo estático y cristalizado es para Le Ricolais una ilusión a nuestros sentidos. De un modo sorprendentemente contemporáneo, Le Ricolais escribía:

Figura 01 . Microfotografía de tejido óseo.\*



«...Si se piensa en los vacíos, en lugar de trabajar con los elementos sólidos, la verdad aparece».

(\*) Todas las imágenes proceden de los Archivos de Arquitectura de la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, Colección Robert Le Ricolais.



*Nunca más será la plaza de la antigua Roma nuestro foro, sino cierto tipo de sistema nervioso que permita a la gente entrar en contacto con otros y realizar las actividades del modo más corto y rápido. Ahora que nuestros movimientos se aceleran más que el crecimiento de la población, nuestros objetivos futuros puede que no sean cómo estructurar los edificios sino cómo estructurar las circulaciones.*

Introduce de este modo una idea de forma como la vemos en los organismos vivos, conectando lo estático y lo dinámico, que se hace comprensible por la relativamente reciente mecánica ondulatoria, y por la comprensión del movimiento vibratorio. Le Ricolais acepta la idea de Gauss, a quien llama el primer gran arquitecto de las matemáticas, de que la forma es una entidad puramente matemática, con propiedades intrínsecas. Y aunque él no se considera a sí mismo un hombre puramente sistemático –ya que acepta que las hipótesis científicas son paradójicamente el punto de partida de la imaginación– no duda en afirmar que *nada en el dominio de la forma es tan arbitrario... nosotros trabajamos con cosas exactas, o se supone que son bastante exactas... las deducciones y las proposiciones han de probarse a sí mismas, no por seducción y buenas intenciones, sino que han de llegar a los hechos*<sup>2</sup>. Para Le Ricolais, la realidad se moldea a sí misma de acuerdo con puras abstracciones matemáticas.

En su reflexión sobre la estructura de la materia y de la naturaleza, la intención de Le Ricolais consistía en encontrar aquello que subyace a lo que para él era la constante de nuestro universo: el cambio. En su trabajo, Le Ricolais asimila de un modo analógico enseñanzas pertenecientes a la biología, la topología, la geometría y la cristalografía, situándose en la frontera de estas disciplinas. De este modo, Poincaré, Euler, Lord Kelvin, Ernst Haeckel y D'Arcy Thompson, son referencias constantes de su pensamiento. Su interés por la arquitectura era patente; no olvidemos que desde 1954 enseñaba cursos experimentales de estructuras en la Universidad de Pennsylvania y su presencia era constante en el taller de proyectos de Louis I. Kahn, con quién mantuvo desde entonces una profunda

amistad. Es posiblemente Le Ricolais quien más rigurosamente traduce el etéreo concepto usado por Louis I. Kahn de *incommensurable* como *inmetrificable*, interpretando así la idea kahniana de *Forma* en conexión con su pensamiento topológico de que lo esencial del problema de la forma escapa a la noción de medida:

*Una tendencia nueva, probablemente de origen abstracto o matemático, quiere hacernos considerar la forma como una pura geometría de ocupación del espacio, sustituyendo así las impresiones sensoriales imprecisas, por una noción más valedera de organización o de disposición, y en ciertos casos particulares de medida*<sup>3</sup>.

En la naturaleza, por tanto, encontramos no modelos formales, sino modelos de organización, de disposición. *Como ha sido observado por muchos, mucho más importante que la naturaleza misma de las cosas, bien sean moléculas, átomos o electrones, lo que importa es el modo de disposición que estas partículas elementales y sus agrupaciones adoptan*<sup>4</sup>. Por ejemplo, el estudio de la cristalografía, se convierte en la asombrosa riqueza combinatoria de disposiciones, no solamente en la repetición de una célula elemental, sino también en cómo se adapta su organización a las condiciones de los límites.

Como escribía Le Ricolais en una introducción a su no publicado libro que llevaba por título *Matières*, un conjunto de poesías sobre las fotografías de la fotógrafo suiza Henriette Grindat: *Todo no es más que cuestión de 'disposición'; en la física, de electrones; en la poesía, de palabras; en todas partes están a mano salvajes energías, a punto casi de desaparecer si se rompen las oportunas conexiones... Sin duda en la mayor parte de los casos nuestras percepciones son torpes, y para descubrir estas disposiciones algo o alguien ha de descubrir un velo...*

La actitud de Le Ricolais ante la realidad, ante la investigación, no es otra que este estar preparado para lo inesperado de este desconocido arte de la disposición, de las combinaciones. La constante actitud de búsqueda en los problemas de la forma exige una gran vivacidad de espíritu, ya que *todo*





Figura 02. Robert Le Ricolais en su taller experimental de estructuras en la Universidad de Pennsylvania.

«El arte de la estructura consiste en cómo y dónde colocar los agujeros».

*sistema o todo principio sistemático conduce fatalmente a una anquilosis.* En ellas se quiere conjugar a la vez un abrirse a lo inesperado y una actitud de querer resolver los problemas decisivos, aquellos que son de la máxima importancia. En el caso del ingeniero francés, el punto decisivo era descubrir la relación entre la estructura de la naturaleza y la estructura de la forma construida por el hombre. La respuesta parece estar en la sorprendente expresión *la estructura de la estructura*:

*La noción 'ESTRUCTURA' invade el campo de nuestros conocimientos. En efecto, más que la estructura misma, importa más, si se me permite el pleonismo, LA ESTRUCTURA DE LAS ESTRUCTURAS. Se ve dibujarse la evolución intelectual en curso, donde lo cualitativo importa sobre lo cuantitativo, con la emergencia de la noción matemática de variación.*

*El lado seductor de la topología es su generalidad, y su erosión grandiosa del detalle; el arte de las conexiones se extiende no solamente a las fuerzas que actúan sobre las estructuras, sino también a las*

*estructuras de las circulaciones, problema esencial de la vida urbana*<sup>5</sup>.

La topología es la rama de la matemática que estudia las propiedades de las figuras geométricas que son invariables bajo continuas transformaciones. Dos figuras son topológicamente equivalentes si una se puede obtener de la otra curvando o estirando sin cortar ni plegar. Por esto se ha llamado a la topología “la geometría de la hoja de goma”, pues sobre ella, un cuadrado es transformable en un círculo, y una esfera es equivalente a un cubo, pero no a un toro de revolución. Las ideas de abierto, cerrado, conectado o no-conectado, son centrales en esta disciplina. Le Ricolais daba una especial importancia a la conectividad, y un escrito suyo titulado *Topología y Arquitectura*<sup>6</sup>, lo encabezaba con unas palabras de Cyril Stanley Smith, director del Instituto de Metales de Chicago, cuyo interés por la topología venía desde su particular investigación de los metales: *¿Cómo puede la arquitectura, que trata de los problemas de las conexiones, ignorar la topología, que es, de por sí, la ciencia de*

*la conectividad?* La topología, al estar íntimamente relacionada con problemas de circulación, debía ocupar para Le Ricolais un lugar importante en la reflexión arquitectónica, pues no solamente ocupa una posición importante en la economía de las particiones, sino que también puede alcanzar consecuencias insospechadas al estar relacionada con la economía del desplazamiento, y con un valor que en nuestras ciudades va en aumento: *el tiempo*.

Para él, el mundo de las estructuras que la naturaleza nos presenta era un mensaje en clave que se había de ir desvelando lentamente: *la cara de las estructuras... un mensaje en clave que se nos envía en el modo en que las cosas se nos aparecen, descifrado lentamente, demasiado lentamente a pesar de nuestra impaciencia de saber... un despliegue de lo barroco, de lo inesperado, de las fuerzas que gobiernan nuestro universo, ... de sus impulsos en la superficie de las cosas... Es siempre en las fronteras donde los serios incidentes afloran a la superficie...* Sin embargo, aún señalando que los problemas difíciles afloran en los límites, en la superficie de las cosas, también se interesa por lo profundo: *los cambios de terreno para nosotros no consisten en ir muy lejos por superficie, pues un lugar se parece mucho a otro; sino en ir lejos en profundidad, esas son las únicas travesías valiosas, fruto de una total inmovilidad.* No obstante, la permanente actitud rebelde de las cosas y sus imágenes, hace que a menudo mienta también la

belleza de la naturaleza, e incluso las aparentes conclusiones de la propia investigación. Después de realizar el proyecto de *Polígono Funicular de Revolución* (que él llamó *lemniscate*, y resumía hasta entonces sus ‘verdades estructurales’) construyó una estructura de un puente que manifestaba principios radicalmente opuestos a dicha lógica, que sólo resultó ser un diez por ciento menos eficaz que la primera. Este acontecimiento le llevó a cuestionarse toda su investigación: la razón parecía llevar solamente un pequeño porcentaje de prioridad sobre la sinrazón. Siguiendo este principio de apoderarse de la belleza de lo fallido, de lo no logrado, Le Ricolais siempre trató de escapar de algún modo hacia adelante, y de algún modo –él era también poeta– aprendió a abandonar la pura racionalidad con confianza cuando había motivos para ello.

Algunas estructuras naturales le sirvieron a Le Ricolais como recurrentes modelos de pensamiento. Los radiolarios, que fueron en primer lugar estudiados por el biólogo Monod-Herzen, llamaron desde muy pronto su atención. Le Ricolais sugería que ningún arquitecto debía ignorar el trabajo de Ernst Haeckel, zoólogo que estudió en profundidad estas estructuras. ¿Por qué iba a ser solamente el biólogo quien dirigiera su atención hacia estos organismos? En estos extraños y delicados organismos Le Ricolais veía una sorprendente economía de material, un andamiaje estructural tridimensional que pre-

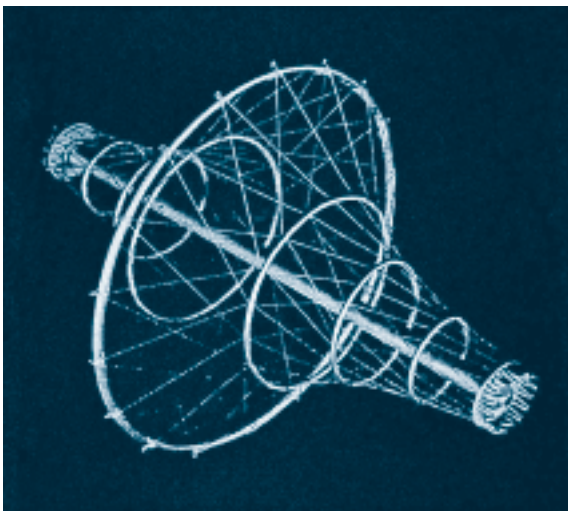


Figura 03. Modelos estructurales experimentales.

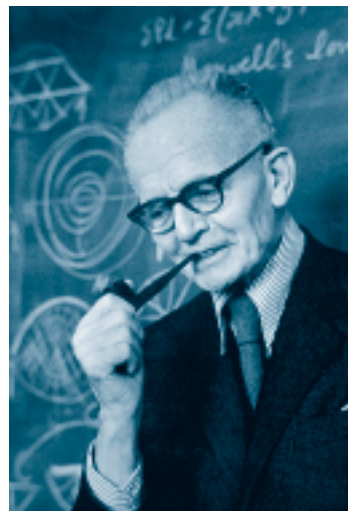


Figura 04. Robert Le Ricolais.

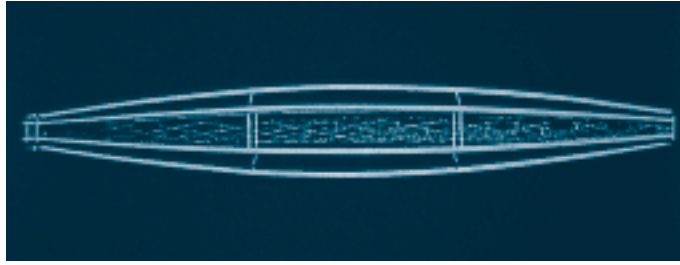


Figura 05. Modelos estructurales experimentales.

«...meterse dentro de una cuerda, encontrar el modo de construir una cuerda hueca, dándole así rigidez: *¿Quién conoce una estructura mejor que una cuerda?*»

sentaba una curiosa síntesis entre estructuras trianguladas y láminas resistentes y una sorprendente organización espacial o *disposición* en un sentido topológico. En estas organizaciones espaciales se encerraba para él el futuro de las estructuras.

En una ocasión Le Ricolais fue objeto de una broma de sus alumnos: un esqueleto humano apareció colgado junto a uno de sus artefactos estructurales, una de las muchas maquetas que existían en el taller experimental de estructuras de la Universidad de Pennsylvania. Era una crítica a su exagerado nivel de abstracción y a su alejamiento de lo antropomórfico. Pero el sucedido no fue obstáculo para realizar algunos experimentos, para cuestionarse cómo un esqueleto humano era eficaz desde un punto de vista estructural. Al pesar lo se vió que se trataba de una estructura considerablemente ligera (unos cinco kilogramos de peso), que comparado con el peso del hombre junto con el de sobrepesos añadidos resultaba que ese esqueleto podía aguantar bien veinte veces su peso propio: poco peso, pero gran solidez estructural. Era a simple vista un incomprensible logro de la naturaleza.

La respuesta se encontró al examinar una microfotografía de la textura de un hueso. Ningún elemento era igual. La estructura interna consistía en una malla tridimensional de gran complejidad formal, cuya geometría se rebelaba ante cualquier cálculo, debido al gran número de barras por junta

y a su gran variabilidad. Ante este descubrimiento Le Ricolais afirma que *si se piensa en los vacíos, en lugar de trabajar con los elementos sólidos, la verdad aparece*<sup>7</sup>. La estructura estaba compuesta de agujeros, todos de diferente forma y distribución, pero con un inconfundible propósito en su materialización. Así llegó Le Ricolais a la posiblemente más rotunda y arquitectónica de sus paradojas: *el arte de la estructura consiste en cómo y dónde colocar los agujeros*. Una idea tremendamente ligada con toda forma construida: *construir con agujeros, construir con materia hueca, con estructuras huecas, resistentes, pero sin peso*.

Después de todo lo dicho sobre la reflexión de Le Ricolais, de su metodología, de sus implicaciones epistemológicas, nada tendría valor realmente arquitectónico si no se diera el paso de proponer, de un modo concreto y material, artefactos contruidos. Sus construcciones, muchas de las cuales puramente experimentales, pero cargadas de la fuerza añadida que tiene el hecho de ser realmente construidas y ensayadas en resistencia, se regían por principios que bien podían ser aplicados más generalmente a la arquitectura. Aunque para Le Ricolais fueran a veces difícilmente trasladables a una condición de uso, éstos artefactos partían de un contexto de medios de producción comunes con los de la arquitectura, así como de los condicionantes que la estandarización y la prefabricación impone en nuestra sociedad industrial.





Figura 06. Dibujos de Le Ricolais.

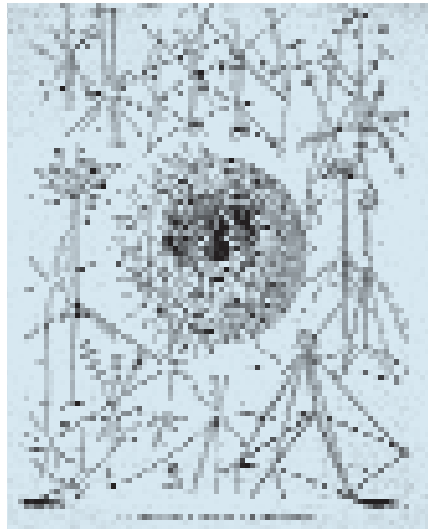


Figura 07. Dibujo de radiolarios, tomado por Le Ricolais de Ernst Haeckel.

A Le Ricolais le interesaba enormemente el concepto de *cuerda*, entendido como un sólido formado al enroscar juntas tiras de hilo o de cable; que a su vez está formada por *fibras*, sucesiones lineales de granos de materia fuertemente conectados entre sí. La cuerda es una estructura de gran eficacia estructural cuya clave se encuentra en su proceso de fabricación: al enroscar unas fibras junto a otras, se refuerzan mutuamente en su capacidad de resistir tensión. Una idea casi obsesiva en el pensamiento de Le Ricolais era la de *meterse dentro de una cuerda*, encontrar el modo de construir una cuerda hueca, dándole así rigidez: *¿Quién conoce una estructura mejor que una cuerda? Si tu puedes hacer una cuerda a mayor escala sin nada dentro, trabajaría como si fuera una lámina extremadamente delgada, y no pandearía, pues está tensionada*<sup>8</sup>.

Los tejidos se convierten para Le Ricolais en un modelo muy relacionado con la idea topológica de disposición, de organización espacial de elementos. La propia organización del tejido como estructura resistente, como conjunto de agujeros separados y rígidamente atados, según un proceso de fabricación industrial se transforma de este modo en un modelo para la arquitectura. Le Ricolais, que pensaba que cuantas más cadenas se introducen en una estructura, mayor es su capacidad resistente y rigidez, llegaba a entender el proceso de hacer una

estructura eficaz con un símil muy próximo a lo textil, a la trabazón de fibras: todo se reduce a *hacer una adecuada distribución del máximo número de agujeros, y conectarlos entonces lo más rígidamente posible con cadenas que los rodeen*<sup>9</sup>.

Y siguiendo con el símil textil, nos propone Le Ricolais el ejemplo del traje con agujeros, en el que el sastre ajusta la tela a la talla y al oficio del vestido. Las mallas repetitivas, tan frecuentes en los elementos constructivos, pueden ser consideradas así como una clase de tejido, que explota su estructura resistente y su constitución de fibras y agujeros, para aplicar otro orden constructivo, en este caso el del arquitecto, que lo adapta a sus necesidades de uso, y a unas condiciones de sus límites. Son, en último extremo, los agujeros lo que se conserva, lo que ha de persistir, donde está el problema esencial para Le Ricolais. En un resumen de su actividad investigadora desde 1935 hasta 1969, él mismo reconoce:

*Por extraño que parezca, a pesar de la diversidad de nuestra búsqueda, y de la variedad de sus objetos, nuestra preocupación esencial ha sido siempre de algún modo la de hacer agujeros*<sup>10</sup>.

Su idea de forma como algo abierto, no cerrado, y, a la vez, como algo rigurosamente exacto en su organización espacial, en su disposición, y no como

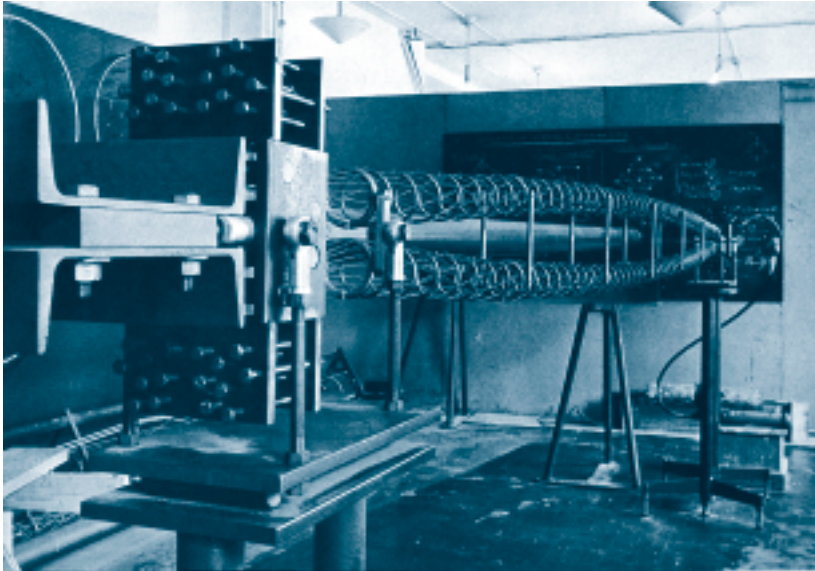


Figura 08. Modelos estructurales experimentales.



Figura 09. Polígono Funicular de Revolución, materialización de la idea de cuerda rígida y hueca, maqueta.

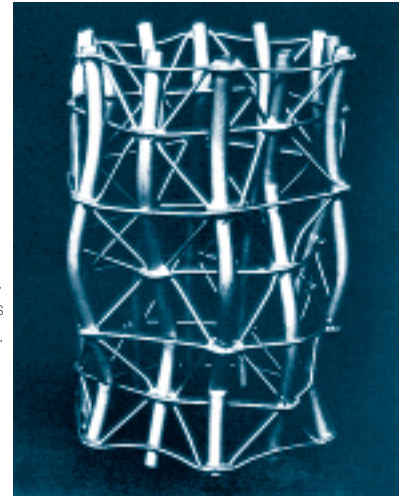


Figura 10. La belleza del fallo.  
Tubo automórfico después de colapsar.

noción estática, puramente externa, de apariencias; su interés por el modo de cruzar los materiales, de *enhebrarlos* unos con otros, de dejar agujeros en ese proceso, de atarlos y disponerlos adecuadamente; su permanente interés por pensar en los vacíos como el lugar donde reside el secreto de la forma construida; su mirada a la naturaleza como conjunto de leyes a obedecer, paradojas a descifrar y nunca como modelo literal a imitar; y su atención al proceso constructivo, tratando de descubrir en él las leyes de generación espacial, con una consideración topológica de los problemas, de simplificar lo accesorio, de *erosionar el detalle*, para llegar a las categorías que permanecen en nuestro mundo cambiante, son todas ellas actitudes que reflejan la extrema actualidad e interés de la investigación de Robert Le Ricolais. ◀

<sup>1</sup> LE RICOLAIS, Robert, "Introduction to the Notion of Form" (1966) en *Data: Directions in Art, Theory and Aesthetics*, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, 1968, p. 48.

<sup>2</sup> LE RICOLAIS, Robert, "Things themselves are lying, so are their images." Interviews with Robert Le Ricolais, 1973.

<sup>3</sup> LE RICOLAIS, Robert, "1935-1969, Etudes et Recherques", en *Zodiac* nº. 22, 1973, pp.17-19.

<sup>4</sup> LE RICOLAIS, Robert, "1935-1969, Etudes et Recherques", op.cit., pp.17-19.

<sup>5</sup> LE RICOLAIS, Robert, "1935-1969, Etudes et Recherques", op.cit. p. 18.

<sup>6</sup> LE RICOLAIS, Robert, "Topology and Architecture", *Student Publication of the School of Design*, North Carolina State College, Raleigh, North Carolina, vol. 5, nº. 2, Spring 1955, pp. 10-16.

<sup>7</sup> LE RICOLAIS, Robert, "Things themselves are lying, so are their images", op. cit., p. 88.

<sup>8</sup> LE RICOLAIS, en *Visions and Paradox; An Exhibition of the Work of Robert Le Ricolais* (catálogo), Meyerson Hall, University of Pennsylvania, Philadelphia, January-February 1996.

<sup>9</sup> LE RICOLAIS, en *Visions and Paradox; An Exhibition of the Work of Robert Le Ricolais*, op. cit.

<sup>10</sup> LE RICOLAIS, Robert, "1935-1969, Etudes et Recherques", en *Zodiac* nº. 22, 1973, p. 18.

# Heidegger

La obra de Martin Heidegger corresponde quizá al momento de la historia de la filosofía en el cual la metafísica, después de haberse soñado teología, después de haberse soñado ciencia o autoesplendor de una conciencia pura, se reconoce por fin a sí misma como poesía.

▣ Fernando Rampérez

## metafísica o poesía



FERNANDO RAMPÉREZ (Madrid, 1966) es profesor de Filosofía y Estética en la Universidad Camilo José Cela y en la Universidad Complutense de Madrid. Doctor en Filosofía con premio extraordinario por la UNED, investiga especialmente sobre estética y filosofía política contemporáneas. Ha publicado los libros *Katabasis* (Fundación SEK, 2006), *La quiebra de la representación* (Dykinson, 2004) y, junto con Paco Vidarte, *Filosofías del siglo XX* (Síntesis, 2005).

La obra de Martin Heidegger corresponde quizá al momento de la historia de la filosofía en el cual la metafísica, después de haberse soñado teología, después de haberse soñado ciencia o autoesplendor de una conciencia pura, se reconoce por fin a sí misma como poesía, y al mirar a su alrededor cae en la cuenta de que en este largo proceso de auto-desvelamiento ha llenado de productos espurios su alrededor y no ha sembrado más que técnica.

Se reconoce, digo. Y podemos tomar esa palabra en sentido literal. Vuelve a encontrarse consigo y se da cuenta de quién es, si es que tomamos a Heidegger literalmente y creemos con él que en la lengua de Grecia la metafísica ya se conocía a sí misma. Y digo autodesvelamiento, incluso aunque en tantos lados Heidegger hable de la ocultación continua y repetida de la metafísica misma hasta la recuperación de la pregunta ontológica fundamental, pues, si este desvelamiento tuvo lugar otrora y vuelve a tener lugar en este momento, quedando en medio solamente oscuridades, sin embargo insiste también el autor en que ese momento de ocultación

forma parte inseparable de la historia de la metafísica misma, y por tanto demos por supuesto que contribuye al, es un eslabón de, el desvelamiento en cuanto tal.

Quedará por preguntar, por tanto, si es que la ocultación necesita ser un momento del desvelamiento, si es que el desvelamiento necesita de la ocultación, y por qué, en definitiva, ambos se acogen a la lógica de lo poetizante, a la abandonada lógica de lo que no se deja reducir a tecnología ni eficacia, a la lógica de lo otro.

Decimos metafísica y no he escrito todavía la palabra que en su lugar en varias ocasiones ya ha debido aparecer (pero se ha intentado ocultar una vez más): ser. El ser *es* el tema de la metafísica; incluso su instrumento, su cópula. La metáfora, por su parte, es el instrumento de la poesía; e incluso su tema. De ahí que metafísica y poesía, por fin, coincidan, cuando metaforizamos el ser, y Heidegger filosofó para intuirlo; y, si no lo intuyó (que no lo intuyó), lo vio acercarse por el horizonte (como diría Nietzsche, que sí lo intuyó ya antes).

Mil dificultades hay para leer a Heidegger. Si las examinamos con pausa, las mismas que para entender a cualquier poeta. Tergiversa las palabras, utiliza arcaísmos, descoloca (con hipérbatos extraños o trasladando lexemas) elementos lingüísticos, inventa palabras y no las define siempre con palabras ya conocidas... Un amigo me recomendó leer el *Ulises* de Joyce como si escuchase una sinfonía, sin intentar entender; lo hice, y entendí (al amigo, no sé si a Joyce). Quizá si leemos a Heidegger como leemos poesía, comprenderemos más (a Heidegger).

Ni la poesía ni la metafísica, vaya por delante, sabemos muy bien qué son. Pero defenderé que ambas constituyen otras tantas formas del acontecer de las metáforas. Traslados, traslaciones; lo que me importa es hacia dónde van. En ese traslado, en ese nomadismo con escasas pausas (pues no hay que descartar la detención), espacian (hacen area-lidad, como diría Nancy) y dan tiempo. El ser es tiempo, la metáfora da tiempo.

*Ser y tiempo* es una obra poética en la cual las metáforas están rastreando un universo semántico determinado (no preexistente al rastreo mismo, por supuesto): el campo que vincula al ser y el sujeto. Resulta, así, más aprehensible que la obra posterior de Heidegger, porque del sujeto sabemos al menos algo... Se trata de una escritura, la de este libro, por decirlo así, en primera persona; la primera persona que hace notar el autor justificando su quehacer como descripción fenomenológica. Describe lo que le pasa, describe cómo existe y en qué consiste existir, ahí, volcado, arrojado. La poética que subyace es, como tantas veces, una poética de la mirada: se trata de mirar en la dirección adecuada, lejos de la actitud natural, e intentar nombrar lo que se ve.

Buscar nombre será ya difícil, habrá aquí ya una traslación primera, puesto que no vemos al describir la existencia lo que ya el lenguaje ha nombrado en mil ocasiones, o lo vemos de otra manera. Pero puede nombrarse, se deja llevar a la palabra, pues Heidegger pide que acordemos con él que ese campo que intenta nombrar es ya él mismo lingüístico, es decir, o es el lenguaje o es accesible al lenguaje (no es pequeña la diferencia entre ambos matices),

y de ahí que, de un salto, coloque lo que era fenomenología en el lugar (de momento comfortable) de la hermenéutica: pues, como es sabido, el ser se da en el lenguaje y es accesible en el modo de la interpretación.

Ortega, admirando a Heidegger, pone como símil de la existencia humana una bala consciente y que elige su objetivo. Se trata del relato, del poema de *Ser y tiempo*. La existencia está en camino, siempre por hacer y lanzada hacia el futuro; es pro-yecto; pero ese camino ha sido ya en parte recorrido, uno (la bala) se encuentra ya con un pasado realizado, yecto, arrojado; la existencia es, por tanto, un proyecto-yecto. Sin planos. Un proyecto sin planos es un proyecto relativamente libre (relativamente, puesto que ya está iniciado). Si preguntamos cuál es el destino de la bala, resulta que la capacidad de elegirlo desde la circunstancia en que la bala ya está arrojada encuentra en Heidegger la misma limitación: elección sí, pero destino único, la muerte. No elegimos ni el principio ni el final, en esta especie de libertad provisional o condicionada. Olvidó Ortega apuntar que la bala, al final, se destruye a sí misma, interrumpiendo necesariamente su recorrido inacabado. Y la bala lo sabe, lo anticipa en cada instante si es que no olvida su ser; una existencia auténtica no olvida. ¿Habremos de concluir que los siglos y siglos de ocultamiento del ser, las edades en que el ser no se daba en su *aletheia*, han impedido una existencia auténtica?

Heidegger, mientras tanto, poco a poco, se ve superado por sí mismo; la *Sprachlichkeit* es demasiado importante para asignarla a la subjetividad humana, ha de constituir más bien algo propio del ser; el juego de ocultación y manifestación debe igualmente exceder a una especie de voluntad que quiera o no llevar una existencia auténtica. Poco a poco, pues, el sujeto se va haciendo pequeño, y aunque pueda mantener la función de pastor, será el ser mismo, el rebaño quizá, el que tomará sus propias decisiones. Habrá, pues, que ponerse a la escucha. El texto se hace independiente, el autor o el lector cuentan cada vez menos; habrá que fijarse en lo que pide el texto mismo, la escritura misma, e ir suprimiendo la primera persona del relato.



© Javier Muñoz

«Escritura sobre escritura. Sobrescritura. Sin sujeto,  
para dejar que el ser (¿el lenguaje mismo?,  
¿el texto mismo?) hable».



El relato de *Ser y tiempo* es, también, el de la experiencia de una enfermedad, o al menos una convalecencia, que encuentra y quiere describir el sujeto dentro de sí mismo al mirarse adecuadamente. Una convalecencia que requiere primero una cura y después un cierto reposo, o un cierto abandono (*Gelassenheit*<sup>1</sup>). La enfermedad se llama consciencia de la muerte, consciencia de la soledad, consciencia de la disolución y la falta de esencia y de agarraderos para existir, e incluso de la nada; incluso la enfermedad del presente, la de la Alemania de entreguerras, la pérdida de la comunidad o su transmutación en comunión histórica y disolvente. Se trata de una patología cuyo síntoma es la angustia, pero cuyo proceder apenas se conoce y requiere por eso mismo de nuevos términos para ser desenvuelto. Le acaece a un *Dasein*, esto es, al hombre manchado, pringado, fuera de sí; al que está y no solamente es; consiste, quizá, en la patología del estar mismo. Es una enfermedad de mundo, de saberse en el mundo y en la contingencia. Igual que la convalecencia de un drogadicto, pide como condición para atravesar la enfermedad misma que el enfermo se reconozca tal; y ese reconocimiento, esa autenticidad, es su momento más difícil. Como un drogadicto, también, sabe al saberse enfermo que la cura no es completa nunca, que la abstención y la consciencia deberán mantenerse toda la vida. Todavía en 1927 veía Heidegger sin embargo cierto optimismo al alcance del enfermo: dentro de él habitaba, en su facticidad misma de paciente, su poder ser, es decir, su ser de otro modo. No debe, pues, dejarse oscurecer sus posibilidades por lo demasiado inmediato, por lo inmediatamente disponible, por lo urgente incluso. Sería una cura demasiado cercana, la cura del término medio, la que se conforma con lo meramente real. Al fijarse bien en lo que realmente debe preocuparle o curarle, caerá el paciente paciente en la cuenta de que lo fundamental es una cierta economía del tiempo: ese saberse proyecto-yecto en una tradición y con una apertura a la verdad (a través del lenguaje y su interpretación) no son estáticos, son, como la existencia misma, como la enfermedad, un ir siendo con respecto al único destino

seguro, la finitud, y la consecuencia de saberse contingente e histórico. Por eso este final del poema: *Sólo cuando en el ser de un ente moran juntos la muerte, la duda, la conciencia moral, la libertad y la finitud, en la forma igualmente original de la cura, puede un ente existir en el modo de destino individual, es decir, ser histórico en la raíz de su existencia*<sup>2</sup>.

El vocabulario que ha exigido este primer recorrido de Heidegger se ha conseguido, más que alterando el sentido usual de palabras usadas, (re)construyendo palabras y rescatando anacronismos. Esa es la poética del primer Heidegger; cada vez más, la metáfora se disimulará menos, sin embargo, haciendo de un texto lleno de palabras cotidianas una desviación cada vez más difícilmente comprensible. Desviación sobre el sentido cotidiano, claro está; pero nunca sobre un supuesto sentido propio original y originario, en el cual quizá el propio Heidegger seguía creyendo, con el que quizá seguía soñando.

Hacia el segundo Heidegger, en cualquier caso, el estilo se hace cada vez menos épico y más lírico; más lírico todavía cuanto más tarde. Y varía la poética; si antes los otros aparecían solamente al modo de reconocimiento (a Husserl, a Dilthey...), ahora se tratará de releer a los otros, de rescribirlos, de hecho, escribiendo sobre lo que escribía Nietzsche, sobre lo que escribía Heráclito, rescribiendo a Anaximandro o traducéndolo (metaforizándolo, trayéndolo hacia acá) de nuevo. Escritura sobre escritura. Sobrescritura. Sin sujeto, para dejar que el ser (¿el lenguaje mismo?, ¿el texto mismo?) hable.

El nihilismo de Nietzsche nos muestra que el ser ha sido incapaz de reducirse a ente, por mucho que lo haya intentado la metafísica, y que su reducción a valor lo muestre igualmente como nada. Así entiende (o malentiende) Heidegger a Nietzsche. Dice que hay que ir más allá de la voluntad, del valorar y, por tanto, del sujeto, para escribir o leer la otra historia del ser, la no metafísica, la propiamente ontológica y no óptica. La del ser como lo que excede al ente y al valor. El narrador debe ser, en la medida de lo posible, el ser mismo, y nos contará la historia, o más bien compondrá el poema,

de su propio destino. (Probablemente el destino y el poema serán indisolubles, habrá que estar atentos a eso). Hagamos del pensador el seguidor del relato, el que camina por el texto adecuado de la adecuada forma, el que sabe recorrer, experimentar y escuchar: *A la siembra le precede el arado. Se trata de desbrozar un campo que debido al predominio inevitable de la tierra de la metafísica tuvo que permanecer desconocido. Se trata de comenzar por intuir dicho campo, de encontrarlo y finalmente cultivarlo. Se trata de emprender la primera marcha hacia ese campo. Existen muchos caminos de labor todavía ignorados. Pero a cada pensador le está asignado un sólo camino, el suyo, tras cuyas huellas deberá caminar, en uno y otro sentido, una y otra vez, hasta poder mantenerlo como suyo, aunque nunca le llegue a pertenecer, y poder decir lo experimentado y captado en dicho camino*<sup>5</sup>.

Parece como si el paciente hubiera debido ocultarse, dejarse, abandonarse serenamente y con paciencia para ponerse a la escucha de ese destino que no es el suyo. El paciente, el hombre, nada tiene que hacer; dejemos ya el discurso de la autenticidad, o desconectémoslo del de la voluntad; cerremos todo optimismo, o abandonemos nuestra misión (*Sendung*), o, mejor, abandonémonos a la misión de escuchar el destino (*Geschick*). El vocabulario se irá haciendo místico, quizá precisamente para borrar al sujeto como se borra en el arrobamiento (quedéme y olvidéme... dejando mi cuidado...).

Hay que fijarse, de entrada, en el desplazamiento de la palabra “angustia”. La época de la técnica ha disimulado la angustia poniendo todas las esperanzas en el cálculo. La confianza en el control ha limitado la angustia a angustia subjetiva, olvidando la angustia ontológica. La voluntad de dominio, verdadero fondo sobre el cual la voluntad individual se dibujaba como torpe autonomía, arrasa con violencia la posibilidad de escucha y de constituir un entorno habitable. Habrá ahora que, como Ulises, iniciar el viaje de regreso a la prometedor tierra original perdida, o, mejor que una tierra, una cuaternidad (*Geviert*) de tierra, cielo, mortales e inmortales cuya manifestación se ha conservado en el arte (como en la poesía de Hölderlin).

Hay que fijarse en el desplazamiento del hombre. De *Dasein* a *Ek-sistenz*. De *Ek-sistenz* a guarda o pastor del ser. Cada vez más humilde, cada vez más a la escucha. Habitante de la casa del ser (no sabemos si huésped en casa ajena), debe quedar callado, escuchar lo que el ser, que «en el pensar tiene la palabra»<sup>4</sup>, dice. Quien tiene la palabra, a quien corresponde ordenar y decir y pronunciarse, es al ser; él (o ello) hace el texto, él (o ello) escribe.

Hay que fijarse, también, en el desplazamiento de la palabra verdad. No sirve *adaequatio* si hablamos de un sujeto que *ist da*, volcado entre los entes; debe este *Dasein* dar un paso atrás (una nueva forma de suspensión) y mirar hacia lo adecuado, para que la verdad se presente ella misma más allá del ente como *aletheia* y se llame *Unverborgenheit*. El acento recae aquí en la apertura. Pero si continuamos andando y suprimimos el sujeto abierto también, ya no el externo a la cosa, ya no el transcendental ni tampoco el que es en el mundo, sino el sujeto a secas y completamente, entonces el desvelo se hace despejamiento o iluminación, *Lichtung*, porque ahora el abierto era el ser mismo en su cálida claridad. Aunque quizá la luz siga refiriéndose demasiado al iluminado por ella y sea mejor dar un paso más todavía, apuntar a la verdad como acontecimiento que se da tanto como se oculta, que tanto se apropia como se desapropia, y estaremos entonces en el *Ereignis*. Puesto que el ser es el tiempo y ese acontecer en el tiempo se da o regala, habrá que hacer interpretación histórica de las moradas en las que el ser ha descansado y la experiencia de su verdad aparecerá ahora como un pensar rememorante, el *Andenken*.

Hay que fijarse, en definitiva, en el desplazamiento de la palabra ser. A cada paso, a cada delimitación, el exceso de ser nos muestra que es inaprensible, que la metaforización ha de continuar, dando tiempo, que la palabra no es nunca la palabra adecuada. La diferencia habita en el ser, diríamos, la diferencia ontológica lleva al ser siempre más allá cuando intentamos acercarle palabras. (O es que quizá ese desplazamiento constituye al ser mismo). Fuimos primero de *das Seiende* a *das Sein*; y encontramos al ser como *nada*, como

«Heidegger no quiere saber que es la escritura misma la que se hace; proclama a la poesía como la mejor manera de dejar hablar al ser, pero no considera que él haga poesía.»

algo más que negación del ente, puesto que hace posible su patencia. La nada sólo es accesible a la angustia; es la negatividad que introduce en el ser la ocultación y la hace tan propia del mismo como su claridad. Nos hicimos cargo del nihilismo propio de la metafísica, y encontramos que el resultado de ésta, la técnica, afirmaba una posición (*Gestell*) como peligroso destino del ser mismo; posición que, cual parapeto, frenaba una vez más el acceso al ser; es para poder mirar más allá de lo puesto por la técnica para lo que reclama Heidegger una *Gelassenheit*, una serenidad o un abandono que se ponga a salvo en la escucha del ser. La serenidad es capaz de acercarnos al ser no reducido al cálculo, y para aludir a él utiliza entonces Heidegger la palabra misterio. Pero «*lo propio del ser es sustraerse*»; diríamos aquí: pide continuar la metáfora, pide continuar el traslado. Serenamente, pacientemente, en la casa del ser escucharemos sus palabras, y le oiremos convertirse en regalo (*Geschenk*) esta vez, en cuadratura del círculo como equilibrio del *Geviert*, le oiremos regalarse tanto como ocultarse diciendo «*es gibt Sein*», acaeciendo como *Ereignis*.

*Ser y tiempo* es *La montaña mágica*. El resto de la obra de Heidegger es el *Ulises* de Joyce. En Mann parece que no es posible prescindir del sujeto, pero el abandono del protagonista es cada vez mayor, las disertaciones y las experiencias aparentemente pequeñas se van independizando del narrador y de los personajes; al final, parece que la recaída en la facticidad, vía guerra, es inevitable. Pero, después de la guerra, hay que huir del sujeto definitivamente, no hay ya nada que esperar de él; y Heidegger se abandona al *Ulises*, a la escritura que hace sola su recorrido dublinés o configura su camino de bosque. Hei-

degger no quiere saber que es la escritura misma la que se hace; proclama a la poesía como la mejor manera de dejar hablar al ser, pero no considera que él haga poesía. No se deja a sí mismo ser retórica, quizá porque le falta estimación por la palabra.

Le falta estimación por esa palabra, y le falta estimación por toda palabra. Si el lenguaje es la casa del ser, intenta prescindir de la casa, intenta acceder desde la poesía de Hoelderlin al ser mismo. Un sueño, quizá. Heidegger no prescinde de la compulsión metafísica misma, no escapa de la historia de la metafísica apresada en el *logos* a la que critica; vislumbra la metáfora, abre el deslizamiento del lenguaje y el sentido, pero, desengañado ya por esa tonta esperanza política en la que depositó sus esperanzas, cree, sin creer que cree, sigue creyendo en el ser, intentando una fusión mística en la que desaparecer él mismo y con él su angustia. Al final, solamente un dios podría salvarle, ciertamente; solamente un dios puede salvar al creyente que no dio el paso de abandonarse real y definitivamente en la escritura, de no esperar otro ser que el del trazo, el desplazamiento de la línea, la mancha negra sobre fondo blanco en la que se resuelve cualquier esperanza. ◀

<sup>1</sup> Así lo traduce Villacañas, cuando lo usual es traducirlo por *serenidad*. En cualquier caso, ambos se conectan con la paciencia del paciente enfermo.

<sup>2</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid, FCE, p. 415.

<sup>3</sup> Heidegger, *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*, en *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 2001, p. 158.

<sup>4</sup> Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Buenos Aires, Ochoenta, 1988, p. 65.



# 100 Hergé



CENTENARIO

## Dossier *Orbis Tertius*: Centenario

del nacimiento de George Remi,

*Hergé*, creador de Tintín

# Tintín y la literatura de viajes

En Tintín el lector puede encontrar al viajero embarcado en un peregrinaje en pos de un amigo o de un objeto más o menos mítico, pero también al viajero explorador, al científico, al aventurero, al observador ilustrado, al romántico fascinado por el exotismo, al descubridor de mundos imaginarios...

□ Ana Clara Guerrero



ANA CLARA GUERRERO (Madrid, 1965), es Arquitecto Técnico, Master en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio, Alférez de Fragata de la Armada, Numerario de la Academia Melitense y de la Académie Belgo-Espagnole d'Histoire, Correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, y de la Academia de Letras y Artes de Lisboa.

El viaje es una constante en los libros de Tintín, ya puesta en evidencia por la elección que hace Hergé de los primeros títulos de la saga: *Tintín en el país de los soviets, en el Congo, en América, en Oriente, en Extremo Oriente*, un recurso que corría el riesgo de agotarse rápidamente y que dio paso muy pronto a un nuevo tipo de título en el que desaparece la referencia geográfica propia de la literatura de viajes, sin que el hecho mismo del viaje pierda ninguna importancia <sup>1</sup>. Aun a riesgo de caer en un cierto reduccionismo, se suele afirmar que en la literatura de viajes medieval predomina la peregrinación; en la renacentista, la exploración; en la ilustrada, la descripción crítica; en la romántica, lo exótico, y que en todo tiempo existió el recurso al viaje imaginario. Pues bien, en Tintín el lector puede encontrar al viajero embarcado en un peregrinaje en pos de un amigo o de un objeto más o menos mítico, pero también al viajero explorador, al científico, al aventurero, al observador ilustrado, al romántico fascinado por el exotismo, al descubridor de mundos imaginarios... Todos ellos encuentran su lugar y su momento en los libros de Tintín.

### Hacia el descubrimiento del “otro”

El Tintín de los primeros viajes es un “reportero”, representante de un periódico concreto -*Le Petit Vingtième*- que, enviado por sus jefes o movido por su celo profesional, se desplaza a lugares candentes del planeta para poner a disposición de sus lectores el relato de hechos que están de plena actualidad. En las mismas fechas (1930, 1931 y 1932) <sup>2</sup> otros periodistas, políticos, o simplemente viajeros describían con mayor o menor fortuna lo que estaba ocurriendo en la Rusia revolucionaria, en las colonias europeas en África o en Estados Unidos, el vanguardista país del continente americano que estaba tomando el relevo de la vieja

Europa al frente del mundo occidental. Una incursión en la literatura de viajes de la época arrojaría un buen número de títulos con los mismos destinos. Ya sea en Rusia, en el Congo o en América, Tintín ofrece una información a sus lectores que, como ocurre en los relatos de viajeros más canónicos, pretende proporcionar un conocimiento real y fundamentado del lugar visitado. No sólo el motivo, sino también el itinerario del viajero ayuda a dar verosimilitud a lo que se relatará a continuación: el expreso a Moscú vía Berlín; el barco de Amberes a Matadi, pasando por Lisboa, Tenerife y Boma, recorridos conocidos por sus lectores en el suplemento del *Petit Vingtième*, datos que irán perdiendo importancia en las sucesivas versiones al ir convirtiéndose el joven reportero belga en un personaje más neutro, un periodista europeo que incluso pronto deja de colaborar con la prensa.

Durante su estancia en Rusia vemos a Tintín, por primera y última vez, escribiendo pluma en mano un larguísimo reportaje para su periódico tras haber asistido al espectáculo de la votación por unanimidad de la lista comunista en las elecciones para formar los *soviets*. La información se transforma en crítica expresada a través de anécdotas concretas de las que el reportero es testigo presencial (las fábricas falsas, la requisita del trigo a los *kulaks*, el reparto de pan, la arbitrariedad de la GPU) que proporcionan al lector del viaje de Tintín una imagen de pobreza, violencia y falta de libertad que se repetía en muchos de los relatos políticos de la época, todo ello aderezado, como en todo libro de viajes, con un poco de exotismo en este caso un tanto burlesco como el relato de su largo recorrido por la estepa nevada y su lucha con el oso.

En el Congo, su fama como reportero le precede y al día siguiente de desembarcar recibe la visita de los representantes de tres grandes periódicos, uno de Nueva York, otro de Londres y el tercero de Lisboa, que quieren comprar su reportaje en exclusiva. Es inevitable en la literatura de viajes la men-



ción a los distintos caracteres nacionales, que aquí aparecen de la mano del agresivo estadounidense, el circunspecto británico y el ceremonioso portugués. Sin embargo no queda constancia de que llegase a poner por escrito su visión de la colonia, y dejó abandonada la cámara en que filmó algunas imágenes de animales antes de ser rescatado para ser enviado a América en busca de un nuevo reportaje. El viajero reportero se va convirtiendo en aventurero. Es habitual en la literatura de viajes que el narrador modifique aunque sea parcialmente la realidad para adaptarla a las imágenes previas que sabe tiene su lector. En el caso del Congo belga las ideas preconcebidas dulcificaron el viaje de Tintín por un territorio en el que la bondad incuestionable del “buen salvaje” colonizado convertirá a los animales en la única amenaza para un europeo que visita sus colonias.

En América, los *gangsters* de Chicago se ponen en pie de guerra al recibir la noticia de que el famoso reportero llega a la ciudad. Pero, siguiendo el esquema iniciado en el Congo, el supuesto observador se convierte desde los primeros instantes del relato en protagonista de la acción. Los lectores vivirán con él sus experiencias, como en un libro de viajes, sin tener que esperar a leer sus crónicas en el periódico. Así, mientras Tintín mide sus fuerzas con los *gangsters*, serán testigos de acontecimientos que podían haber dado pie a interesantes artículos sobre América, como la expulsión de los indios de sus tierras en las que se ha encontrado petróleo, el avance imparable de la civilización hacia el Oeste americano o la fabricación en cadena de conservas cárnicas.

Al ir cayendo en el olvido el reportero belga y cobrar fuerza un Tintín más internacional se produce un cambio de registro en los álbumes. El viaje ya no tendrá como función primordial informar al lector y, como en los viajeros románticos y sus secuelas, pasa a ser una experiencia personal que busca transmitir los sentimientos del viajero en

contacto con una realidad que, sin abandonar totalmente los temas de actualidad, debe comportar una buena ración de exotismo. Desde mediados del siglo XVIII, y especialmente en el XIX, Oriente fascinó a Europa. Desde las costas del Mediterráneo oriental y proyectándose cada vez más hacia el Este, fue el escenario privilegiado para buscar “al otro”. Este es el destino del crucero en el que, ya sin un motivo laboral, Tintín se embarca en 1934 (*Los cigarros del faraón*): Port Said, el canal de Suez, Adén, Bombay, Colombo, Singapur, Hong-Kong, Shanghai. Como señala la nota de prensa que inicia *El Loto azul*, la segunda parte de este viaje en que por fin llegará al Extremo Oriente, Tintín, el joven reportero, se ha convertido en un “globe-trotter”. Pese a las alteraciones que experimentará el recorrido previsto inicialmente, Tintín entrará en contacto con Egipto, participando con un egiptólogo algo particular en el descubrimiento de la tumba de un faraón y sucumbiendo a una supuesta maldición, el sueño de todo europeo de la época pues hacía apenas diez años que se había descubierto la tumba de Tutankamon. En Arabia, Tintín sufrirá la sed y los espejismos, encontrará el inevitable oasis y se verá envuelto en las frecuentes disputas entre las tribus de beduinos. Un accidente de avión le llevará a la India colonial con sus funcionarios británicos y sus *maharajas*, teniendo como telón de fondo una jungla poblada de unos elefantes más africanos que asiáticos, cacerías de tigres, vacas sagradas, fakires, sacrificios a los dioses, todo el exotismo que un europeo podía desear y que se verá acrecentado en la segunda versión en color.

Pero será en China, en *El Loto Azul*, cuando se produzca ese encuentro con “el otro”, fundamental en este tipo de literatura de viajes. En la versión en blanco y negro vemos a Tintín leyendo un grueso libro titulado *La China*, trámite previo al encuentro que desaparecerá en la segunda versión y que era una llamada a refrescar en Tintín y en el lector que le acompaña en su viaje los estereotipos europeos

sobre los chinos y su cultura milenaria. El choque entre Oriente y Occidente se hace presente en diversos momentos del largo viaje, pero el resumen perfecto es la conversación entre Tintín y Tchang, el joven chino al que salva de morir ahogado en una de las frecuentes inundaciones provocadas por el gran río Yang-Tsé. El chino y el europeo enumeran los tópicos vigentes sobre “el otro” en sus respectivos países, lo que les hace reír y sirve de cimiento para una gran amistad.

El contacto del viajero con uno de los habitantes del país visitado le hace evolucionar, no sólo en su visión del “otro”, sino en su propia identidad que se verá alterada. A partir de este momento el deseo de verosimilitud, de presentar adecuadamente la realidad del otro, se convierte en una obsesión en los viajes de Tintín, curiosamente con más fuerza incluso que cuando era un reportero en activo. Los Hernández y Fernández, con su obsesión por mimetizarse

con los lugares visitados recurriendo a la versión más estereotipada del traje nacional de turno, quedarán como representantes burlescos de esa visión tópica de “lo otro”. Cuando llegue el momento de que Tintín vuelva a “su país de Occidente”, en palabras del señor Wang Jen-Ghié, lo que cierra el álbum no es un recibimiento triunfal en Bruselas, como a su regreso de Rusia, sino una triste despedida que estrecha un lazo entre dos mundos, Oriente y Occidente, que ahora se conocen mejor.

A partir de este momento un Tintín cambiado –aunque siga llevando sus inevitables bombachos–,

con esa identidad nueva que surge de la toma de conciencia de la diferencia, tiene que enfrentarse a nuevos desafíos, necesita nuevos escenarios para seguir con ese descubrimiento que es el viaje, descubrimiento del “otro” y del propio “yo”, en un mundo cada vez más pequeño, más cercano y más conocido. Para ello tendrá que dirigirse a los pocos lugares que aún se resisten al hombre (el desierto,

el polo, el techo del mundo), salir al espacio (la Luna), viajar en el tiempo (los incas) o incluso recurrir al viaje-ficción.

### El viaje imaginario

A la vuelta de Oriente Tintín viajará a América Latina en busca de un fetiche robado. Será el primer ensayo de “viaje imaginario”, en un intento de conjugar el exotismo necesario en la narración de un viaje, en un mundo cada vez más prosaico,

y la verosimilitud que el respeto al “otro” impone. El arranque del libro sitúa a Tintín en un escenario totalmente fiable: su ciudad con sus museos, su casa, adornada con recuerdos de su viaje a Oriente. Conoceremos mejor su vida y sus costumbres, introduciéndonos poco a poco en el mundo de Tintín, al que hasta entonces sólo habíamos visto en su faceta exterior, ya en marcha, haciendo camino. Es un buen recurso para introducir con garantías de credibilidad el destino imaginado. El fetiche robado, pieza de un museo real, pertenece a una tribu imaginaria, los arumbayas, sobre los que Tintín



encuentra información en un libro de viajes que podría ser real, pues es el relato escrito por un tal Walker, el explorador que trajo a Europa el fetiche regalo de los arumbaya en prueba de amistad. La inserción en los relatos de hechos triviales totalmente creíbles y verificables para dar legitimidad a los inventados fue técnica habitual entre los “viajeros mentirosos”, calificativo empleado por los teóricos de la literatura de viajes, no del todo aplicable en este caso, donde la necesidad de imaginar un escenario exótico y el afán de verosimilitud van de la mano.

El respeto por las tribus (arumbayas y bíbaros) y sus costumbres, reforzada por la presencia de Ridgewell, el explorador dado por muerto, que en realidad ha decidido quedarse a vivir lejos de la civilización, contrasta con la visión, algo estereotipada, de unas pequeñas republicanas latinoamericanas (San Theodoros y Nuevo Rico) sometidas a vaivenes políticos constantes y fácil presa de los intereses extranjeros. La transformación experimentada tras el contacto con “el otro” en Oriente ha afectado a su visión del indígena. Si en el Congo se muestra paternalista y trata con los Babaorom<sup>3</sup> y los Hatubus desde la superioridad del colono europeo, interviniendo en sus vidas, solucionando sus conflictos y dejando una impresión imborrable de su paso por África, en la selva sudamericana la relación cambia. Los arumbayas y los bíbaros, fieles a su cultura, ajenos a la influencia europea –salvo por el intento fallido de Ridgewell de hacerles aprender a jugar al golf– inspiran temor y respeto. Ellos son los señores del territorio y Tintín se convierte en “el otro”. Es el explorador europeo, británico como exige el estereotipo, el que conquistado por su forma de vida y para sobrevivir en ese entorno nuevo ha aprendido de ellos el manejo de la cerbatana, incluso su lengua.

Tras este primer experimento con un viaje imaginario, Tintín dirige sus pasos a un rincón de Europa sin duda conocido, pero que sin embargo

nunca ha dejado de ser considerado por los europeos continentales como un “otro” cercano, por su insularidad, su respeto a las tradiciones y su especial relación con sus ex-colonias del otro lado del Atlántico. De todas formas es un viaje curioso, en el que predomina el movimiento. Las islas británicas son un telón de fondo esbozado –y lamentablemente desarrollado en la tercera versión– en un viaje constante en el que Tintín cambia sin cesar de medio de transporte. Barcos, trenes, coches, aviones son los auténticos protagonistas de este viaje, un auténtico homenaje a esa parte fundamental en los relatos de viaje que es el análisis de los caminos y los vehículos utilizados. El recorrido termina en Escocia, hogar de uno de los pocos animales míticos que quedan en Occidente: el monstruo del Lago Ness, que en *La isla negra* se transforma en un gorila, eco lejano de King-Kong que hacía pocos años había triunfado en la pantalla. Es un viaje fallido, al menos en su misión de proporcionar al viajero nuevos conocimientos o sensaciones. Habrá que buscar nuevos horizontes.

El primer mundo imaginario de Tintín nació con *La Oreja Rota*. El éxito del experimento culminará con un segundo mundo imaginado mucho más complejo, Syldavia, el reino del pelícano negro. Con un mecanismo similar al de *La Oreja Rota* Tintín viajará desde el tranquilizador escenario de una ciudad de la Europa occidental a un país poco conocido, pintoresco y aislado de la Europa oriental, en el que costumbres medievales subsisten pese al empuje de la modernización. Una vez más su biblioteca será su primera fuente de información, aunque en esta ocasión será una banal enciclopedia y no un libro de viajes la que le proporcionará el primer atisbo de su nuevo destino. Ya en el avión que le traslada a Praga, primera escala en su viaje, caerá en sus manos un folleto turístico, esa nueva fuente de información fundamental para unos viajeros que se van transformando en turistas a medida que nos adentramos en el siglo xx. Una



completa descripción geográfica e histórica, con algunas pinceladas lingüísticas, permitirán a Tintín hacerse cargo con rapidez de la nueva realidad en la que se inserta. Recién caído del cielo y cuando sólo lleva unos minutos en Syldavia será capaz de intuir la existencia de un complot a partir de la importancia política de un objeto histórico, el cetro de Ottokar. La recuperación del fetiche antes, del cetro ahora, ambos objetos dotados de un valor simbólico cada vez más difícil de encontrar en el mundo occidental moderno del que procede Tintín, se convierten en la meta del viaje. Al fin y al cabo, viajar es también encontrar la solución de un misterio, pues se viaja para conocer, para encontrar respuestas a preguntas a veces nunca formuladas.

Por supuesto todo viaje, por exótico que sea, aun tratándose de un viaje imaginario, proporciona varios tipos de información. Al igual que conocer al “otro” ayuda a descubrir al “yo”, muchas veces lo que se cuenta, lo que se observa, lo que se mira en el país visitado, permite un mejor conocimiento de la realidad de la que procede el viajero. En el caso del viaje de Tintín a Oriente, concretamente en *El Loto Azul*, Tintín se insertó plenamente en una actualidad indiscutible y fue testigo de los manejos japoneses que llevaron a la ocupación de Manchuria (1931) y al abandono nipón de la Sociedad de Naciones (1935). El viajero sufrió en carne propia los desmanes del ejército de ocupación japonés y la complacencia de las potencias occidentales. En *La Oreja Rota* y *El Cetro de Ottokar*, al recurrir a una geografía imaginada las referencias son menos claras, pero no dejan de estar ahí. Tintín se ve envuelto en los manejos de las petroleras por controlar el combustible de la zona fronteriza entre las dos pequeñas repúblicas, asiste a los turbios negocios de los vendedores de armas y termina contribuyendo a que se desencadene una guerra que se parece demasiado a la del Gran Chaco (1931-35) que enfrentó a Bolivia y a Paraguay como para ser una simple casualidad. En el caso de *El Cetro*, apareci-

do el año 39, la difícil situación de algunos estados europeos, amenazados por el expansionismo alemán es claramente puesta de relieve por el complot que amenaza a Syldavia.

Estos mundos serán “revisitados” en futuros viajes en los que de nuevo se produce la coincidencia entre la realidad imaginada y la actualidad más candente. En *El Asunto Tornasol* (1956), Borduria, el vecino expansionista de Syldavia, adquiere mayor protagonismo en un escenario de guerra fría y carrera armamentística. En el último libro de la saga, *Tintín y los Pícaros* (1976), el viaje lleva de nuevo a Tintín a la selva latinoamericana, pero es una selva menos exótica, más accesible –incluso para un autobús de turistas–, ocupada por la guerrilla y en la que los arumbayas casi han sido exterminados por la civilización.

Existe un tercer mundo imaginado al que viajará Tintín en dos ocasiones, el emirato de Khemmed, en algún lugar del Oriente Próximo, que en *El País del Oro Negro* parece estar cerca del área mediterránea de protectorado británico, más arábigo y vinculado al Mar Rojo en *Stock de Coke*. Un mundo de arena y petróleo que traslada a un escenario totalmente distinto los problemas de San Theodoros y Nuevo Rico. Los emires Ben Kalish Ezab y Bab El Ehr luchan por el poder, bajo las presiones de las compañías petroleras occidentales, los traficantes de armas, incluso de esclavos. El Islam fue el Oriente cercano, el exotismo al alcance de la mano para los europeos durante muchos años. Tintín lo atisbó en *Los Cigarros del Faraón* donde sólo se esbozó con unas pinceladas, ahora al tomar forma en un emirato imaginario los detalles se acumulan, islamizándose en las sucesivas versiones de *El País del Oro Negro*. El respeto a los habitantes de su país imaginario llega al punto de hacerles hablar en árabe, como ha demostrado Frédéric Soumois, quien ha traducido algunos de estos diálogos<sup>4</sup>. Una vez más son los Hernández y Fernández los que con su entrada en tromba en la

mezquita provocan el conflicto entre culturas, que sacará a la luz el lado de crueldad medieval de un emir que quiere modernizar su país. Exotismo y modernidad que se mezclan sin cesar en esta recreación oriental. Tintín aparece plenamente integrado en este mundo en transición, del que parece conocer bien las reglas, adoptando incluso la vestimenta tradicional para pasar más fácilmente desapercibido. En cambio cuando el hijo del emir, Abdallah, y su séquito viajan a Europa huyendo de la guerra, parecen poco dispuestos renunciar a sus costumbres y terminan acampando en el salón de Moulinsart ante el escándalo de Néstor.

Estrechamente unido a este mundo de arena encontramos a un personaje, claro representante de esos caracteres nacionales propios de la literatura de viajes: es el senhor Oliveira da Figueira, un portugués amable, locuaz, siempre con algo de *saudade* de su país natal y gran vendedor. Su físico, sobre todo su bigote, recuerda mucho al periodista que aborda a Tintín a su llegada al Congo, una presencia justificada por la cercanía de Angola. A ojos de un español puede resultar extraña la presencia de un portugués en el Mar Rojo, pero para los belgas, sus vecinos en África, la imagen del portugués vinculada a un gran Imperio comercial que se extendía hasta Oriente debía ser moneda corriente, lo mismo que la solidaridad que se establece entre él y Tintín.

Esta experiencia del “viaje imaginario” se alternará con otros viajes a los escasos escenarios reales que aún conservan algo de exotismo en el siglo xx: el desierto del Sahara y los mares árticos, rincones inhóspitos del planeta donde el viajero se convierte en un explorador o un científico. En *El Cangrejo de las Pinzas de Oro* Tintín se enfrenta al océano, a la tempestad, al desierto, a la naturaleza en estado puro, aquello que el hombre moderno aún no puede dominar. Una laberíntica kashba

marroquí proporciona el toque oriental exótico, en un viaje en el que el contacto con “el otro” está representado por la figura de su nuevo compañero, el capitán Haddock. Sólo al final del álbum y en boca de un extraño, un policía, conocemos su nombre. Para Tintín es y seguirá siendo el capitán, un “otro” tan distinto que podría venir de otro planeta, que tiene incluso su propio lenguaje al menos en lo que a insultos se refiere, pero con el que el nuevo Tintín, transformado por su estancia en Oriente, será capaz de entablar un diálogo que se prolongará el resto de la serie.

Haddock será el capitán encargado de llevar a buen término el primer viaje científico que emprenderá Tintín. La Tierra, ese escenario que ya no tiene apenas secretos que puedan atraer al viajero, se ve amenazada por un meteorito, un peligro que viene de lo desconocido, del espacio exterior. La ciencia nada puede ante la catástrofe que se avecina, pero sí es capaz de poner fecha y hora al cataclismo. Cuando quede constancia de que se ha producido un error de cálculo, que “salva” a la humanidad, se organizará una carrera por hacerse con los restos del meteorito caído en el Ártico. El océano, los hielos y la pequeña isla que emerge de los restos del aerolito, en la que los extraños fenómenos se justifican por esa procedencia exterior, sitúan de nuevo al viajero en un escenario hostil, al que el hombre del siglo xx intenta acercarse buscando no su lado exótico sino con un enfoque científico. Pero este viajero explorador-científico, que había tenido su edad de oro en el siglo XVIII, tendrá que enfrentarse a los que sólo buscan beneficios económicos y que consideran “ingenuos” a los que no son capaces de ver la riqueza potencial que encierra el descubrimiento. Unos financieros del imaginario Sao Rico –Estados Unidos en la primera versión–, más cercanos a los viajeros-comerciantes que ayudaron a construir los imperios de las Compañías Comerciales.



© Javier Muñoz

## El viaje como evasión

El viaje tiene sin duda un componente de huida, huida de una realidad que no nos es grata y que nos lleva a la búsqueda del “otro” y de uno mismo en una geografía o, incluso, en un tiempo distinto. Durante los años de la Segunda Guerra Mundial Tintín viajará en el espacio en el tiempo, alejándose de la Europa arrasada por la contienda. En los dobles álbumes *El Secreto del Unicornio-El tesoro de Rackham el Rojo* y *Las Siete Bolas de cristal-El Templo del Sol* el viajero buceará en la historia en su búsqueda de un “otro” cada vez más difícil de encontrar y retornará al pasado en busca del exotismo por medio de la ficción del mundo perdido. En *El Secreto del Unicornio* Tintín se convertirá en un singular “viajero de chimenea” y nos llevará de la mano del capitán, gracias a las Memorias de su

antepasado el Caballero de Hadoque, hasta una isla perdida del Caribe a un tiempo de piratas y tesoros. La sobria habitación del apartamento del capitán se convertirá en una selva repleta de color y exotismo, confundiendo los dos marinos en un curioso viaje del capitán a través del tiempo. En la segunda parte, la fantasía se convertirá en realidad al emprender el viaje en busca de un tesoro perdido. Viaje que recuerda a los descubridores que cruzaban el Atlántico a los inicios de la edad moderna; viaje también científico en el que, como los viajeros de fines del XVIII, Tintín colabora con el avance de la ciencia, poniendo a prueba el submarino inventado por un nuevo personaje, el profesor Tornasol. El retorno a Moulinsart, la mansión de la familia Haddock, y el hallazgo del tesoro en su sótano en vez de en una isla lejana, son una primera llamada de atención hacia ese otro valor del via-

je: la vuelta al hogar donde el viajero se descubre a sí mismo enriquecido tras las nuevas experiencias.

*Las Siete Bolas de Cristal* y *El Templo del Sol* reproducen el esquema anterior, aunque en este caso el viaje en el tiempo adopta nuevas características. Exploradores, antropólogos, arqueólogos vuelven a introducir el elemento exótico de la civilización perdida. Pero ya no es el Egipto de las maldiciones de los faraones, tema demasiado trillado, sino otra momia de un mundo menos al alcance del occidental medio: el imperio inca. En la primera parte de la historia, el contacto con un “otro” bastante fantasmal se produce en un escenario que, por conocido, debería ser tranquilizador, pero que se ve contaminado de exotismo y llega a provocar escenas de pánico. El viaje propiamente dicho llegará en la segunda parte de la historia y curiosamente, el contacto directo con la realidad del “otro” contribuirá a aliviar la tensión narrativa. En el Perú, Tintín es un viajero abierto a la cultura ajena, que una vez más se muestra solidario con unos indígenas que defienden su cultura y tradiciones del contacto con la civilización. Su ayuda a Zorriño, el joven inca, del que se burlan unos criollos será una reedición de su actuación protegiendo al culi de *El Loto Azul* de las iras de Gibbons. Sin embargo, la vuelta de tuerca de este viaje será el itinerario a través de la selva y las montañas, un típico viaje de exploración centrado en la flora y la fauna, hasta llegar a un anacrónico templo del sol. En esta ocasión no es un viaje de un mundo real a otro imaginado, sino un viaje en el tiempo, a una civilización que existió, reproducida hasta el menor de los detalles con gran rigor, pero trasladada a un siglo diferente. En ese espacio temporal incierto, un Tintín claramente occidental, que recurre a la ciencia –el eclipse– para salvar la vida, consigue sin embargo entablar un enriquecedor diálogo con el “otro”, en este caso el Hijo del Sol, como antes con Tchang. Prevalece el respeto entre culturas en el que el viajero no pierde ninguno de

sus valores fundamentales –la honradez, la amistad... –, que encuentran sus contrapartidas –los sabios son liberados del maleficio– en una cultura que, sin embargo, sigue siendo diferente.

Los destinos en la Tierra para un viajero como Tintín, incluso con el recurso al viaje en el tiempo, se van agotando y resulta inevitable el recurso al desconocido espacio exterior, que proporcionaba por fin un nuevo escenario (*Objetivo la Luna* y *Aterrizaje en la Luna*). Hacía tiempo que otros viajeros habían abierto camino. Desde el siglo XVII, a medida que exploradores y viajeros ilustrados fueron completando el mapa geográfico y cultural del mundo, algunos autores que quizás podrían haberse dedicado a la literatura de viajes clásica se fueron decantando por un subgénero que con el paso del tiempo denominaríamos “ciencia ficción”. Los elementos fantásticos que la literatura antigua o medieval había vinculado a remotos lugares del globo, sólo parcialmente incorporados al imaginario occidental, pasaban a tener ubicación en el espacio exterior. Sin embargo, el viaje de Tintín, preparado por el profesor Tornasol, es un viaje científico, quizás demasiado en algunos momentos. Tras las explicaciones técnicas del profesor, ni Tintín ni sus compañeros podían convertirse en “viajeros mentirosos” adornando su gran epopeya con un exotismo inventado. El peligroso y largo viaje no les depara grandes sorpresas, no hay encuentros con extraterrestres, ni descubrimientos revolucionarios, sólo desolación, silencio, y una bella descripción de “un claro de Tierra”. El cambio de perspectiva ha servido para tener, otra vez, una visión nueva de nosotros mismos. El viaje de vuelta de Tintín hacia el interior de sí mismo se ha iniciado.

## El viaje de vuelta

Al fin y al cabo toda la serie puede ser vista como un solo viaje. El viaje al interior del yo, algo muy



propio de la literatura de viajes desde la época romántica, en este caso al interior del mundo de Tintín, del mundo de Hergé. Del viaje como huída de la realidad cotidiana, como deseo de abandonar un ambiente familiar, de encontrarse con “el otro”, a la vuelta, el retorno con una nueva visión del mundo, enriquecido con nuevos conocimientos y experiencias que nos han transformado. A lo largo de sus viajes Tintín encuentra un nuevo lugar en su propio país (Moulinsart) y una nueva familia (en la que desempeñan un papel destacado el capitán y Tornasol). La serie puede ser vista por tanto como un rito de paso. En este sentido *Tintín en el Tibet* desempeña un papel fundamental. Los ingredientes nos resultan familiares: el exotismo del único lugar remoto y con mito propio que le queda en el globo –el techo del mundo y el Yeti–, incluso el motivo del viaje –rescatar a un amigo–, sin embargo, la búsqueda en un escenario llamativamente blanco y vacío es un viaje al mundo interior, al “corazón puro”, a la necesidad de la amistad, del “otro”.

El Tibet es el último viaje antes de encerrarse en Moulinsart, en *Las Joyas de la Castafiore*, el único álbum en el que la acción se limita al castillo y su parque. Tintín ya no recorre el mundo, es el mundo de Tintín, con los personajes que lo han ido enriqueciendo a lo largo de sus viajes, el que llega a su casa. Son muchos los autores que han señalado, con razón, que *Las Joyas* debió cerrar la serie. Los tan esperados últimos álbumes, *El Vuelo 714 a Sydney* y *Los Pícaros* no consiguen que Tintín vuelva a emprender el vuelo. En el primero de ellos, Tintín y sus compañeros nunca llegan a su destino. Perdidos en el mundo del turismo de masas, pasajeros en tránsito en impersonales aeropuertos camino del único continente que aún no han pisado, terminan encerrados en una isla, de la que saldrán gracias a una tímida incursión en la ciencia ficción. El universo personal está cada vez más presente, hasta en la selva latinoamericana, donde

en un escenario conocido se acumulan los personajes ya familiares con un resultado mediocre. El viaje ha terminado.

Tintín no ha cambiado exteriormente, no ha envejecido, ha tardado más de cuarenta años en mudar sus bombachos por unos vaqueros, pero sí se ha alterado su interior. A través de sus viajes ha entrado en contacto con el mundo, con “el otro” y ha llegado a construir “su mundo”, su “yo”. Como en la vida de todo viajero, ha llegado el momento de quedarse en casa y disfrutar en compañía de familia y amigos de los recuerdos de los viajes, de disfrutar del “mundo de Tintín”.

Pero no puede darse por terminado un texto sobre viajes sin una mención a su carácter educativo, aunque para ello tenga que introducir a un personaje fundamental en toda esta historia al que hasta ahora he evitado citar. Si en el siglo XVIII, la edad de oro del viaje educativo, grandes personajes como Locke o Adam Smith acompañaron como tutores a jóvenes británicos en su recorrido por Europa, en el siglo XX encontramos a Hergé ejerciendo de tutor de los jóvenes de su época en un largo y variado viaje, seleccionando itinerarios, preparando visitas y entrevistas, responsabilizándose de que volvieran a casa distintos de como eran al salir, enriquecidos por sus nuevas experiencias. ◀

1 *Tintín en Oriente y en Extremo Oriente* pasaron con esta nueva filosofía a titularse *Los Cigarros del Faraón* y *El Loto Azul*.

2 Fechas de la aparición por primera vez en álbum.

5 En la traducción al español se pierde el efecto, de una comicidad agridulce, de llamar a los indígenas: “pasteles al ron”, denominación por cierto recuperada años después por Goscinny para uno de los campamentos romanos que rodean el poblado galo de Astérix.

4 Soumois, Frédéric. *Dossier Tintin. Sources, Versions, Thèmes, Structures*. Bruselas 1987. pp. 218-221.

# El capitán Archibald Haddock

*(¡mil millones de rayos, truenos  
y centellas!)*

Hergé es uno de los pocos seres humanos que han sido capaces de cambiar la realidad, es decir de cambiar el mundo, que ya fue un mundo diferente después de la publicación de su obra, cuya influencia en varias generaciones es sin duda inmensa.

□ Dr. Alfonso de Ceballos-Escalera Gila y Luis F. Cercós García





ALFONSO DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA (Madrid, 1957) *es Doctor en Derecho, Doctor en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, y Doctor en Historia Medieval y Moderna, Licenciado en Ciencias Náuticas, Teniente de Navío de la Armada y Capitán de la Marina Mercante, Cronista de Castilla y León, Profesor del Departamento de Criminología, Profesor Catedrático de la Universidad Técnica de Lisboa, y del Centro Superior de Estudios de la Defensa Nacional (CESEDEN), antiguo Profesor de la Universidad de Valladolid, del Instituto Español de Estudios Estratégicos, de la Escuela de Guerra Naval y de la Escuela Naval Militar, y Correspondiente de las Reales Academias de la Historia, y de Jurisprudencia y Legislación.*

LUIS FRANCISCO CERCÓS GARCÍA (Madrid, 1965), *es Arquitecto Técnico, Master en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio, Alférez de Fragata de la Armada, Numerario de la Academia Melitense y de la Académie Belgo-Espagnole d'Histoire, Correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, y de la Academia de Letras y Artes de Lisboa, antiguo Profesor de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad Alfonso X el Sabio (Madrid) y de la Universidad Camilo José Cela (Madrid), y Conservador del Museo Naval de Madrid.*

Las ya próximas celebraciones del centenario del nacimiento de Georges Remi (*Hergé*), creador de Tintín <sup>1</sup>, nos proporciona a todos los *tintinófilos* una gran ocasión festiva: en nuestro caso, la tintinofilia está adquirida desde nuestra más tierna infancia –como corresponde a nuestros elevados orígenes sociales–, y se ha perfeccionado en el entorno de la Embajada de Bélgica en Madrid,

durante muchos años hogar y asilo –más bien *cubil*– de tantos colegas de la misma afición.

Como hemos advertido en otra ocasión, la lengua –mucho más si va acompañada de imágenes, como es el caso de los álbumes y los tebeos– no es sólo un medio de comunicación, que transmite sin más ni más una realidad preexistente, sino que la crea, o al menos la hace explícita y perceptible.

Todo lenguaje es en sí un *acto*, una *acción*, que incide como tal sobre la realidad: al hablar, al describir, seleccionamos y omitimos. La cuestión es muy compleja y no es del caso extendernos aquí sobre ella, entre otras razones porque el mundo de los lingüistas no solamente nos es ajeno, sino, además, un poco antipático por su prolijidad: baste insistir en que las palabras no son vacuas, sino que *crean* realidad, y pueden aludir incluso a lo no verdadero, a lo no existente, complicando nuestro conocimiento de la realidad, de lo *verdadero*, hasta límites insospechados<sup>2</sup>. Queremos así indicar que Hamlet y Don Quijote no son un mero *reflejo de la realidad*, como bien declaraba Carlos Fuentes, sino que añaden algo nuevo a la propia realidad, que a partir de ellos ya es una realidad diferente: por eso ciertos célebres personajes literarios, como los aludidos, forman ya parte integrante de nuestra realidad cultural, de nuestro *imaginario* colectivo.

Es el caso de Tintín y de su inseparable amigo el capitán Haddock, cuyas aventuras marcaron a toda nuestra generación: ambos se han convertido en personajes que han *creado* realidad. Y esta realidad creada por Hergé es la que queremos memorar hoy aquí, glosando la figura del capitán Haddock. Como marinos, no podíamos escoger a ningún otro personaje de esta colección de aventuras.

El capitán Haddock *nace* y aparece por vez primera junto a Tintín en un suplemento de prensa bruselense datado el 9 de enero de 1941<sup>3</sup>: se trata de la aventura titulada *El Cangrejo de las Pinzas de Oro*. Allí encontramos al capitán, ya de edad madura, al mando del mercante *Karaboudjan*, navegando en las aguas del Golfo Pérsico con un cargamento de opio, y sometido por su alcoholismo a la voluntad de su contraamaestre Allan Thompson. Se le representa ya como estereotipo del marino mercante –mejor dicho, del *lobo de mar*–, no sólo en su atuendo y aspecto físico –alto y barbudo, gorra, pipa, jersey azul con un ancla bordada al pecho,

chaquetón y pantalones de basto tejido negro... –, sino también en su carácter y comportamiento: borrachín, temperamental y malhablado. En lo único en que Haddock no se asemeja a ese estereotipo del marino, es en la ausencia de afición a las mujeres: si bien en la obra de Hergé el sexo femenino no tiene apenas cabida, lo cierto es que Haddock se pasa las aventuras huyendo constantemente de una de las pocas féminas que allí aparecen, la cantante de ópera Bianca Castafiore, de cuyos proyectos matrimoniales logra escapar en *Las Joyas de la Castafiore* (1963).

Sin embargo, nada hacía presagiar que nuestro *lobo de mar* perduraría y se convertiría en el inseparable y fiel amigo de Tintín. La reaparición, ya como personaje habitual de las aventuras de Tintín, se produce en *La Estrella Misteriosa* (1942), donde Haddock ya no es un personaje secundario, sino principal, en las aventuras de Tintín, al que en ocasiones llegará a eclipsar. Deja enseguida de ser un marino borrachín digno de lástima, tan ridículo como peligroso, para convertirse en todo un personaje cautivador, que supera pronto la crisis de esnobismo a que le conduce la adquisición del castillo de sus antepasados. Y su aparente edad madura se torna en plenitud cuando vemos sus alardes de fuerza física –por ejemplo, en *Objetivo: la Luna* (1953), o en *Tintín en el Tíbet* (1960)–.

El personaje del capitán Haddock queda definido desde entonces como el de un hombretón de mal carácter pero buen corazón, halladero y ayudador de los débiles, a la vez áspero y tierno –lo que en España denominamos, coloquialmente, un *oso amoroso*–. Es impulsivo, entusiasta y desalentado a la vez, y tantas veces malhumorado y colérico: pero sus arrebatos son tan espectaculares como breves, meros fogonazos. De su escasa pasión por las mujeres, ya hemos dicho antes. Es valiente, y no duda en enfrentarse a los poderosos –como Rastapopoulos, como el gran Inca–. Y, sin duda alguna, Haddock es un héroe, pero un héroe muchas veces



impulsivo y torpe –recordemos que Hergé se inspiró constantemente en los recursos cómicos del cine mudo–. Al ser un héroe de dimensión humana –es decir con manías, vicios y estados de ánimo cambiantes– se convierte enseguida en el *alter ego* del héroe inmaculado e imparable que es Tintín –tan inmaculado e imparable que no parece humano–.

De la supuesta trayectoria vital del capitán Haddock sabemos que ha navegado durante más de veinte años –como nos advierte su amigo y colega el viejo capitán Chester en *El Cangrejo de las Pinzas de Oro* (1941)–; que es vecino de Tintín porque habita en el piso de arriba –idem–; que tiene madre –jura por ella no volver a beber, en el mismo álbum–; y que desciende de un linaje noble, como vástago del caballero François de Hadoque, ilustre marino al servicio del Rey Sol, que premiará sus servicios con un título de nobleza –en el sistema nobiliario francés, lo es el de *caballero*–, según vemos en *El Secreto del Unicornio* (1943).

A pesar de haber pasado toda su vida en los mares, Haddock no es del todo inculto: el extenso repertorio de sus insultos ya presupone amplios conocimientos de muchos campos. Es más: en *El Tesoro de Rackham el Rojo* (1944) es capaz de recitar de memoria un estrofa del poema *Le Lac*, de Lamartine; y en *Objetivo: la Luna* (1953), recuerda un pasaje de Molière. Su afición a la música, que le relaciona con la diva Bianca Castafiore, *el ruiseñor de Milán*, sobrepasa a la del mero *amateur* para ser casi la de un melómano, que llega hasta a sugerir que toca el piano y el clarinete. Y, sin duda, canta –a veces, pero no siempre, cuando ha bebido–: así, en *El Cangrejo de las Pinzas de Oro*, en *Tintín en el Tíbet*, en *El Templo del Sol*, en *Stock de Coque*, y en *Las Joyas de la Castafiore* –a la que incluso imita–.

La génesis del personaje es compleja y ha suscitado no solo debates, sino también algunas polémicas entre los tintinófilos. Aunque Hergé declaró que el personaje le fue inspirado por Edgar Pierre

Jacobs (colaborador del dibujante en casi todas las aventuras de Tintín), resulta que el capitán Haddock ya aparece en su obra antes de que Hergé conociera y trabara contacto con Jacobs, en el año de 1943. Todo indica que fueron otras tres las personas que inspiraron este personaje a Hergé: el poeta Céline, su hermano militar Paul Remi, y su primera esposa Germaine Kieckens. Los dos primeros proveerán a Hergé del extenso repertorio de improperios, insultos y denuestos que salen constantemente de la boca del capitán en cuanto éste se impacienta y enfada, y que son por cierto la principal característica del personaje, y sin duda la que le ha llevado a la celebridad. Algunos de ellos –*ornitorrinco, azteca, nuez de coco, iconoclasta y zulú*, por ejemplo– aparecen en *Bagatelles pour un massacre* (1938), el terrible libelo antisemita de Louis-Ferdinand Céline (1894-1961); otros le fueron inspirados sin duda por su hermano menor Paul Remi, un militar de recio vocabulario. Hay quien se ha entretenido en inventarlos todos: la relación formada inicialmente por Vandromme en 1959<sup>4</sup>, y completada luego por Quatermain, Algoud, Numa Sadoul, Brami y Mozgovine<sup>5</sup>, suma hasta ahora doscientos veintiuno, sin contar los genéricos –*mil millones de rayos y truenos!*– ni colectivos, como *banda de...*, *colección de...*, *especie de...*, *pandilla de...* y *pedazo de...*. Creemos que vale la pena recordarlos aquí en su traducción española, por cierto no bastante acertada:

Acaparador, alborotador, alcornoque, ametrallador con babero, anacoluto, analfabeto, analfabeto diplomado, anfitrión, animal, antipático, antracita, antropófago, antropopiteco, apache, aprendiz de dictador a la nuez de coco, archipámpano, arlequín, arrapiezo, asno, Atila de guardarropía, atontao, atropellador, autócrata, avasallador, azteca, bachi-buzuk, bachi-buzuk de los Cárpatos, basura, bandido, bárbaro, bastardo, bebe-sin-sed, beduino, beduino interplanetario, bergante, berzotas, bestia, bibendum, bicharraco, bicho con plumas, borra-

chín, borracho, borrico, bribón, brontosaurio escapado de la prehistoria, bruto, bruto sombrío, bulldozer a reacción, burgués, cabeza de mula, cafre, calabacín, calabacín diplomado, canaca, canalla, caníbal, cantamañanas, carcamal, carne de horca, catacresis, cataplasma, cebra, ceporro, cercopiteco, chafalotodo, chalao, charlatán, chuc-chuc, chupatintas, cianuro, ciclón ambulante, ciclotrón, cobarde, cochino, coleóptero, cólera, coloquintido, coloquinto, coloquinto de grasa de antracita, condenado, corderito, cordero mal peinado, corsario, cotorra charlatana, cow-boy del volante, cretino, cretino de los Alpes, cretino de los Balcanes, criminal, cromagnon, cucaracha, Cyrano de cuatro patas, desalmado, descamisado, desgraciado, desharrapado, dinamitero, diplococus, doríforo, ectoplasma, egoísta, embustero, emplasto, endemoniado, energúmeno, equilibrista, esclavista, escorpión, espantajo, espantapájaros, esperpento gigante, esquizofrénico, estropajo, estúpido, extracto de hidrocarburo, fanfarrón, fantasma, Fátima de baratillo, fenómeno de truenos y relámpagos, filibustero, filoxera, flebotoma, forzudo, galápago, gamberro, ganapán, gángster, giróscopo, gitano, gordinflón, gran fariseo, granuja, grotesco polichinela, grumetillo, grumetillo del diablo, gusano, herético, hidrocarburo, holgazán, iconoclasta, idiota, imbécil, inca de carnaval, indio, individualista, infame, infeliz, insecto, invertebrado, Judas, jugo de regaliz, krrtchmvtz, ku-klux-klan, ladrón, ladrón de niños, lechuguino, lepidóptero, lobo come-niños, loco, logaritmo, lorito, loro feo, macaco, macrocéfalo, majadero, mala peste, mala semilla, mamarracho, mameluco, marinero de agua dulce, marmota, mataperros, matón, medio loco, megaciclo, megalómano, mejillón relleno, mequetrefe, mentiroso de órdago, mercader de alfombras, mercado negro, mercantilista, merengue, merino, merluzo, miedoso, miserable, mocososo, momia, monigote, mono, morucho, moscardón, mrkrpxzkrmtfrz, mujik, Mussolini de carnaval, naufragador, negrero, nictálope, niña pante-

ra, nuez de coco, oficleido, oricterópodo, ornitorrinco, oso mal peinado, ostrogodo, pacta-con-todos, paleta, palurdo, palurdo de los Cárpatos, paniaguado, papanatas, papón, papón de mil diablos, paranoico, parásito, patagón, patata, payaso, pchkraaprut, piel roja, pies descalzos, pirata, pirata de carnaval, pirata del cielo, pirómano, polígrafo, porquería de aparato tragaperras, proyectil teledirigido, ratón, rapaz, renegado, reptil, residuo de ectoplasma, ridículo, rizópodo, rocambole, sajón, saltimbanqui, salvaje, sapo, sátrapa, sietemesino con salsa tártara, sinvergüenza, tecnócrata, terrorista, tonto de capirote, torturador, tozudo, traficante en carne humana, traidor, tramposo, troglodita, trrkhkraah, vampiro, vándalo, vegetariano, vendedor de alfombras, vendedor de guano, víbora, visigodo, viviseccionista, zapoteca, zapoteca de truenos y rayos, zopenco, zuavo, zuavo interplanetario, zulú. Nada menos –y no son todos–.

Notemos que muchos de tales epítetos no son, en puridad, injuriosos: este viejo lobo de mar es el único que sabe insultar con propiedad, y sin caer en los vulgarismos a los que estamos tan acostumbrados hoy en día. Pero como las leyes que velaban por los supuestamente tiernos oídos de la juventud de entonces no permitían plasmar en esta clase de publicaciones el verdadero vocabulario de un marino iracundo, Hergé usó de algunos subterfugios para hacer creíble al personaje, e introducir en su obra un rasgo de humor a través del dúo humorístico Tintín-Haddock, a la manera de otros dúos cómicos semejantes que poblaban el cine mudo de aquella época. Sin duda alguna, una solución muy acertada.

Su apellido de sonido británico, *Haddock*, se lo puso involuntariamente la esposa de Hergé, Germaine, que inspiró un día al dibujante al comentar, durante el desayuno, que el *haddock* que estaba almorzando no era más que *un triste pescado*



© Javier Muñoz

«...El autor ha puesto mucho de sí mismo en cada uno de sus personajes, pero si bien los primeros rasgos de Tintín son los de Paul, el hermano de Hergé, Hergé proporciona a Haddock su propia humanidad, se inspira en sus propias paradojas, en sus propias travesías vitales...»

*inglés*: porque en la lengua francesa, que toma el vocablo de la inglesa, el *haddock* no es sino una especie de bacalao ahumado –*aiglefin fumé*–. Es curioso constatar que, seguramente sin saberlo, Hergé utilizó un verdadero apellido británico: en la población de Leigh-on-Sea (al sur de Essex, sobre la costa) ha existido una familia de este mismo apellido, que sirvieron en la *Royal Navy* desde el siglo XVII –entre ellos, el almirante *sir* Richard Haddock (1629-1715), que combatió en 1672 en la batalla de Sole Bay–. Por fin, el sorprendente nombre de pila, no menos británico –*Archibald*– aparecerá sólo en el último volumen, el vigésimocuarto, de la obra de Hergé, *Tintín y los Pícaros* (1975).

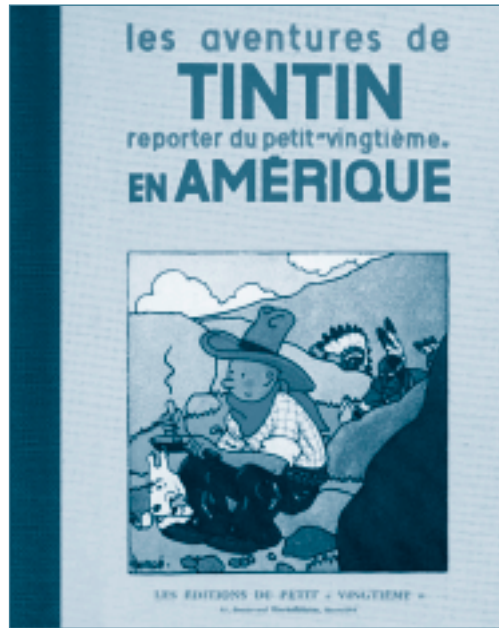
El personaje de Haddock es uno de los pocos que, a lo largo de la obra de Hergé, mutan de una manera notable: personaje secundario en *El Cangrejo de las Pinzas de Oro*, en que aparece como un borrachín sin remedio, casi un despojo humano, se transforma pronto –sobre todo tras *El Tesoro de Rackham el rojo* (1944)– en un *bon vivant*, en un *gentilhomme* con maneras de nuevo rico que disfruta de la *vie de château* en su castillo de Moulinsart. Porque Haddock, quizá porque ya ha corrido mucho mundo, no es un aventurero –aunque acompañe de buen grado a Tintín en sus aventuras–, sino un hombre más bien hartado de dar tumbos por el mundo, que se conforma con una buena pipa y un buen whisky –sobre todo si procede de la destilería *Loch Lomond*– ante la chimenea de su propiedad campestre, atendido por su fiel mayordomo Néstor. Para entonces, el capitán ha dejado ya de ser un borrachín, y bebe ocasionalmente y con moderación –aunque no tanta como para hacer honor a su cargo de presidente de la *Liga de Marineros Antialcohólicos*–.

Moulinsart, el hogar literario de Haddock, y enseguida de Tintín, merece comentario aparte. Supuestamente situado en la Valonia, al sur de Bruselas –los uniformes de los gendarmes que aparecen en *El Asunto Tornasol* (1956), así lo acreditan–,

Hergé se inspiró en el soberbio castillo francés de Cheverny –sito al sur de Blois, en la región del Loira–, suprimiendo sus dos alas laterales para darle una mayor sencillez. Tras su triunfo sobre los hermanos Pájaro, primitivos propietarios de la mansión, en *El tesoro de Rackham el Rojo* (1944), el agradecido profesor Tornasol lo adquiere y se lo regala al capitán Haddock, que recupera así la propiedad que perteneció a su antepasado el caballero de Hadoque. Desde entonces, es la residencia habitual no solo del capitán y de su mayordomo Néstor, sino de sus inseparables Tintín y Milú, y de su amigo el profesor Tornasol, y allí para con frecuencia Bianca Castafiore. El castillo de Moulinsart adquiere rango de personaje en las aventuras de Tintín, hasta el punto de que allí se desarrolla completamente una de ellas: *Las Joyas de la Castafiore* (1963).

En definitiva, el capitán Archibald Haddock es el mismo Hergé, o mejor dicho el mismo Georges Remi: bien entendido, el autor ha puesto mucho de sí mismo en cada uno de sus personajes, pero si bien los primeros rasgos de Tintín son los de Paul, el hermano de Hergé, Hergé proporciona a Haddock su propia humanidad, se inspira en sus propias paradojas, en sus propias travesías vitales. Este hombre, capaz de lanzar un sonoro *ipedazo de crema de emplastro de grasa de erizo!* e inmediatamente después entusiasmarse como un niño, el presidente de la *Liga de Marineros Antialcohólicos* que se desmaya al probar el agua, profundamente casero pero dispuesto a recorrer el mundo para volar en auxilio de sus amigos, es Georges Remi, Hergé, tal y como le vieron sus próximos. Frédéric Soumois recuerda oportunamente cómo *un día que sus colaboradores de los Studios habían rellenado el paraguas de un augusto visitante con papelillos recortados, Hergé se puso tan furioso y tempestuoso como Archibald. Aquella tarde me fui sin despedirme de Hergé, porque me partía de risa. Al día*





siguiente, me recibió un poco inquieto y me preguntó «¿todavía estás enfadada?». Así era él, recuerda una de sus colaboradoras<sup>6</sup>.

Hergé es uno de los pocos seres humanos que han sido capaces de cambiar la realidad, es decir de cambiar el mundo, que ya fue un mundo diferente después de la publicación de su obra, cuya influencia en varias generaciones es sin duda inmensa. En este tiempo de su primer centenario, gratitud, honor y gloria a nuestro inolvidable Hergé. ◀

<sup>1</sup> Georges Remi nació en Etterbeek, cerca de Bruselas, el 22 de mayo de 1907, y falleció en la misma ciudad el 3 de marzo de 1983.

<sup>2</sup> Alfonso de CEBALLOS-ESCALERA GILA y Luis Francisco CERCÓS GARCÍA, «Contra la mal llamada novela histórica», en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en la Universidad Jagellónica de Cracovia (Polonia) en octubre de 2005* (Madrid, 2006).

<sup>3</sup> *Le Soir Jeunesse* (suplemento del diario *Le Soir*) del 9 de enero de 1941, página 4.

<sup>4</sup> Pol VANDROMME, *Le Monde de Tintin* (París, 1959).

<sup>5</sup> Albert ALGOUD, *Le Haddock illustré* (París, 1991); Émile BRAMI, *Céline, Hergé et l'affaire Haddock* (París, 2004). Cyrille MOZGOVINE, *De Abdallah a Zorrino. Dictionnaire Tintin* (París, 2004).

<sup>6</sup> Frédéric SOUMOIS, «Archibald Haddock, capitane au long cours et au grand coeur», en *Le Soir*, 7 de octubre de 2004.



# Tintín y el mundo del motor

Hergé era un buen conocedor del mundo del motor y procuró reflejar fielmente todos y cada uno de los detalles más representativos de los vehículos que incorporaba a sus historias.

□ Arturo Canalda González

ARTURO CANALDA GONZÁLEZ (Madrid, 1966). *Abogado de profesión, ha sido Gerente de la Empresa Pública Madrid 112, Director del Canal de Isabel II y Viceconsejero de Sanidad de la Comunidad de Madrid. Actualmente es el Defensor del Menor en la Comunidad de Madrid*

Hace algo más de tres décadas que tuve mi primer contacto con el mundo de Hergé. Siendo un chiquillo de apenas diez años nunca había oído hablar de Tintín, Milú, Tornasol, Hernández y Fernández, Castafiore, Haddock y tantos y tantos maravillosos personajes. Recuerdo que en el grupo de amigos teníamos la costumbre de intercambiarnos tebeos y cómics en los fríos y lluviosos días del invierno donde todo era propicio para tan saludable costumbre. En uno de aquellos habituales intercambios, cayó en mis manos un viejo álbum con el canto de tela azul marino, letras doradas que apenas podían leerse y tapas abombadas: *El Testamento de Mr. Pump*. A tintinólogos y tintinófilos quizá pueda extrañarles que un aspirante a esas categorías supremas mencione siquiera un álbum que nada tiene que ver con la vida y milagros de nuestro querido reportero. Pero es que gracias a Jo, Zette y Jocko descubrí que Georges Remi, llamado Hergé, tenía que formar parte de mi infancia.

Como a cualquier niño, los coches me volvían loco. Los tenía de todos los colores y tamaños y año tras año pedía a los Reyes Magos el último modelo de Dinky Toys, de Rico o de Matchbox. En *El testamento de Mr. Pump* el viejo John Archibald Pump

fallecía a consecuencia de un accidente de coche al sufrir un pinchazo a 248 kilómetros por hora. Conducía su nuevo prototipo “Meteoro”, un coche que me recordaba al “Flecha de Plata” pero que era de color azul. La viñeta del coche accidentado y ardiendo me impactó bastante, pero más me impresionó saber que ese héroe de la velocidad había fallecido. Los dibujos, los diálogos, pero sobre todo los coches de finales de los años treinta y principios de los cuarenta pasaron a ser una obsesión. Necesariamente, compulsivamente diría yo, devoré *Destino Nueva York*, continuación de *El Testamento de Mr. Pump*. Había caído en las redes de Hergé.

El primer libro que leí de Tintín fue [La Estrella Misteriosa](#) y por él empezaré. Es un álbum que, como sin duda los expertos sabrán, fue el primero que Hergé hizo en color a requerimiento de sus editores y fue el primero que se ajustó al tamaño estándar de 62 páginas que tiene toda la colección desde principios de los años 40. Curiosamente en todo el libro sólo aparece un automóvil en la página 7 y además es difícilmente identificable. Como únicos signos distintivos podría destacar el intermitente sobre la aleta y el hecho de tener dos puer-

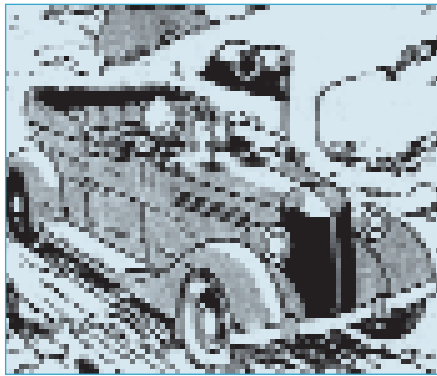
tas. Me inclino por un Citroën o quizá un Ford de finales de los años treinta. Mi decepción por no encontrar más coches en todas las páginas sólo se vio compensada porque el libro nos proporcionó al grupo de amigos un argumento de incalculable valor para nuestros juegos veraniegos. Y es que en Madrid sí es verdad que el asfalto llega a derretirse bajo nuestros pies en los días de mucho calor. ¡Dichosa estrella!

**Tintín en el País de los Soviets, Tintín en el Congo** y **Tintín en América** fueron realmente las primeras aventuras que los lectores pudieron leer y, en ellas, Hergé ya colocaba a nuestro reportero a los mandos de interesantes vehículos. En el primer álbum pudimos ver a un Tintín en blanco y negro conduciendo un maravilloso Mercedes de 1925 y posiblemente un Amílcar de carreras. No será la última vez que veamos vehículos de estas dos marcas. Tintín en el Congo bien pudo utilizarse como reclamo publicitario para el Ford T si no fuera porque cuando se publicó el álbum éste ya era un modelo en franco declive. No obstante Tintín puso de manifiesto la dureza y fiabilidad de una mecánica que no sólo supuso la consolidación de la producción en cadena, sino que motorizó a medio mundo a un precio razonable. *Tintín en América* nos ofrece un camión Ford de 1930 con caja de madera y otro deportivo, probablemente un Lombard o un Bugatti. El resto de coches de esta aventura no son identificables y parecen haber sido inspirados en coches de la época pero no son reproducciones exactas.

**Los Cigarros del Faraón** y **El Loto Azul** suponen la entrada de Hergé en una auténtica trama policial y de misterio en la que también encontramos alguna curiosidad. Así, en la página 15 de *Los Cigarros del Faraón*, el jeque Patrash Pasha enseña a Tintín

un ejemplar de *Tintín en el Congo* con el famoso Ford T en la portada, quizá el más famoso de los Ford que jamás se haya construido. En la página 43 Tintín conduce un Lincoln Phaeton. También podemos disfrutar al final del libro de un auténtico deportivo rojo de finales de los años veinte pero esta vez tengo dudas de si se trata de un Amílcar, un Alfa Romeo o un Bugatti. En *El Loto Azul* hay varios vehículos no identificados, sobre todo camiones, vehículos militares y alguna ambulancia.

Pero hay otro muy interesante que no puedo dejar de mencionar. Tintín y Tchang huyen a toda prisa de la Mansión de Mitsuhiroto en un Renault Reimastella, vehículo de alta gama y un verdadero exponente de la época de oro del automovilismo. Curiosamente en esos años Japón comenzaba a fabricar coches de representación bajo licencia europea. No es



extraño pues que Mitsuhiroto dispusiera de un coche de esas características.

**La Oreja Rota** nos depara una sorpresa, un coche completamente fuera de lugar. Se trata de un Hotchkiss de 1912. Benjamín Berkeley Hotchkiss fue un americano constructor de armas y explosivos que se afincó en Francia a principios del siglo xx. En 1903 comenzó a producir motores para vehículos, fundamentalmente militares, aunque también diseñó y construyó vehículos para uso civil. No es la Hotchkiss una marca especialmente conocida en el mundo del motor y sus coches estuvieron presentes en el mercado hasta los años cincuenta. ¿Por qué Hergé se decide por este extraño modelo? Otro coche delicioso que podemos encontrar en *La Oreja Rota* es el Rosengart LR4 bicolor de 1929 muy similar al archiconocido Austin Seven que podía considerarse como un auténtico utilitario de la época. Para terminar, tenemos el Ford de



1936 muy utilizado por el ejército en la Segunda Guerra Mundial y usado por las tropas del General Alcázar en este libro.

**La Isla Negra** ha sido la historia de Tintín que más transformaciones ha sufrido a lo largo de los años pero manteniendo intacta la línea argumental y el contenido de las viñetas. De las tres ediciones –1938, 1943 y 1965– hay que resaltar cambios importantes sobre todo entre la de 1943 y 1965, que fue totalmente redibujada. Quizá lo más interesante a efectos de este trabajo sea comparar los coches de ambas ediciones. Así tenemos un Humber Pullman de 1937 frente a un Jaguar MK IX del 61; un Vauxhall de 1935 frente a un Triumph Herald del 61; un Austin frente a un Ford Zephyr del 56. Además de locomotoras de vapor frente a eléctricas, aviones, barcos, y hasta una falsificadora de papel moneda con tecnologías que difieren entre sí treinta años. Merece la pena leer ambas ediciones y compararlas.

**El Cetro de Ottokar** nos aporta, además de la primera actuación de la Castafiore, una serie de vehículos muy normales y por ello tremendamente populares en la época. Me refiero al Opel Kadett de 1938 amarillo, el Ford V8 convertible de 1937 burdeos, un La Salle de 1934 azul y un Chevrolet de 1932 marrón. Todos ellos profusamente dibujados en especial el Kadett y el Chevrolet. Además del coche del Rey Muskar de Syldavia: un Packard de 1938 color negro.

De **El Cangrejo de las Pinzas de Oro** hay que destacar dos cosas. La primera, que supuso un impor-

tante cambio en la forma de trabajar de Hergé condicionado por la situación política que vivía Bélgica. La segunda, y quizá más importante, que es el libro donde aparece el capitán Haddock. En materia automovilística no hay mucho que decir ya que sólo identifiqué dos vehículos dignos de mención.

El taxi Renault NN que toma Tintín y el Amilcar Compound que es remolcado por una grúa de “Talleres Luxor” (probablemente una camioneta Ford de 1936 o 1937).

**El Secreto del Unicornio** y **El Tesoro de Rackham el Rojo**, por la trama de la historia y el momento temporal en que se desarrollan, no incluyen apenas vehículos a motor. Sólo encontramos un Lincoln Zephyr azul de finales de los años 30 y una camioneta no identificada.

**Las 7 bolas de cristal** nos ofrece otra apasionante

aventura de suspense y varios vehículos muy significativos. El Capitán Haddock hace gala de un magnífico gusto, no solo por vivir en Moulinsart, sino por el precioso Lincoln Zephyr de 1939 convertible que conduce a lo largo de todo el capítulo. Este coche supuso un auténtico aldabonazo para la compañía Lincoln a la hora de recuperarse de la crisis ocasionada por la Gran Depresión. Fue uno de los coches de lujo más deseados de los años 40. La competencia, más concretamente Edsel Ford, lo calificó como de “diseño marginal” aunque las cifras de ventas como consecuencia del éxito del diseño del holandés John Tjaarda parecían indicar todo lo contrario. Fue uno de los modelos americanos que más se exportó a Europa. El taxi en el que



el señor Marc Charlet sufre una agresión es un Ford V8 de 1937 muy utilizado esos años como taxi y como vehículo familiar de clase media.

Después de un tiroteo en los jardines de Moulinsart los delincuentes huyen en un precioso Opel Kadett de 1938 lo que obliga a los gendarmes de Moulinsart a colocar un control de carretera. Es en este control donde tendremos la oportunidad de ver otros dos vehículos, un Buick de 1936 color marrón y un precioso Simca Cinq de 1939 que fue quizá el primer utilitario de gran serie lanzado en Europa.

**Tintín en el País del Oro Negro** es otro álbum en el que Hergé hace un buen despliegue de automóviles. Esta historia, al igual que La Isla Negra, también sufrió importantes modificaciones a lo largo de los años. Pero, a diferencia de la anterior, en este caso el contenido de alguna viñeta cambió radicalmente e incluso aparece algún personaje nuevo en una de las ediciones. Pero en lo que se refiere a nuestro tema, Hernández y Fernández nuevamente muestran sus preferencias por un vehículo Citroën, en este caso un Citroën C3 - 5 CV de 1922. Otra curiosidad que muestra hasta qué punto Hergé era conocedor de los automóviles de su tiempo la podemos encontrar en el Ford de 1948, que sufre un importante calentón. Este coche estaba equipado con un motor denominado Ford Flathead Engine o Motor Ford de Culata



Plana. Dicho motor, como consecuencia de un diseño poco afortunado, tenía los colectores de escape muy cerca del bloque de cilindros, lo que suponía una importante transferencia de calor desde el colector al bloque y a la culata. Como resultado, en los climas más calurosos, el motor se calentaba. Precisamente en el modelo de 1948, que tenía un radiador muy estrecho y alto, este problema era más evidente. ¿Coincidencia? Estoy seguro de que no. Un Ford de 1939, un Morris Six de 1948, un

Lancia Aprilia, un Buick Eight de 1949, y un Jeep Willis de 1948 completan nuestra lista para este álbum.

**Objetivo la Luna** y **Aterrizaje en la Luna** tampoco

fueron muy pródigos en lo que vehículos de cuatro ruedas se refiere. La tripulación del cohete lunar se dirige a la plataforma de lanzamiento en un Jeep Willis de 1943. En la plataforma también hay algunos camiones de bomberos que parecen corresponder al modelo Bedford muy utilizado en toda Europa a principios de los años 40. Por último, mencionar un Dodge de 1949 azul y un Ford también de 1949 verde.



En **El Asunto Tornasol** mis ansias de coches fueron más que compensadas. Además creo que es, con diferencia, la mejor de todas las historias de Tintín y la que está dibujada con más detalle. De hecho, si nos fijamos en alguna de su viñetas podremos descubrir el número de



Argentina Brasil Colombia



Chile España México



Perú Paragwá Puerto Rico



India y Japón Venezuela

w w w . u n i v e r s i a . n e t

teléfono del Castillo de Moulinsart. De la multitud de vehículos que aparecen en esta aventura destacaré sólo algunos de ellos pese a que a lo largo de todas sus páginas se pueden contabilizar más de treinta vehículos distintos.

Así, el Citroën 2 CV de Hernández y Fernández corresponde a las primeras series de este modelo, fabricado en dos colores exclusivamente, verde y gris, y que tenía el capó nervado, respiradores laterales en el vano del motor y el distintivo frontal de Citroën que abarcaba toda la calandra delantera. Delicioso el detalle de Hergé de dibujar el coche en el momento de una frenada brusca resaltando esa característica tan peculiar de la suspensión de los 2CV. Y por supuesto, el color del coche coincide con el verde real.

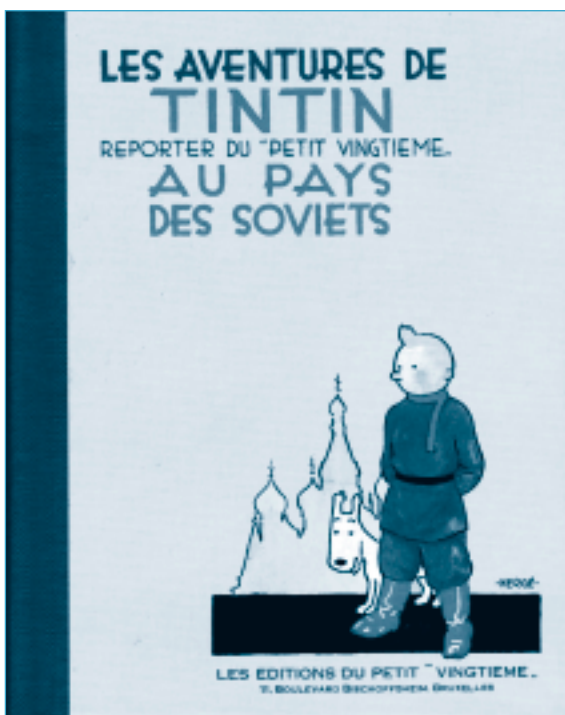
El Mercedes-Benz Pontón de los espías de Borduria y la furgoneta Volkswagen Combi de la Carnicería Sanzot son coetáneos y diría yo que eran últimos modelos cuando se publicó la aventura. De hecho, la furgoneta empezó a fabricarse a principios de 1950 y la aventura está publicada en 1954.

En la página 20 y en una misma viñeta coinciden tres coches que han sido un referente cada uno en su país. Un precioso Citroën 15 Six, auténtico símbolo automovilístico en la Francia de los años cuarenta; un Volkswagen Escarabajo con la luna trasera grande también de finales de los cuarenta y un taxi Simca Aronde que tanto se usaban para estos menesteres en Francia, Suiza y Bélgica en los años cincuenta. Nuevamente Hergé sorprende en todos los

detalles pues los colores son los auténticos e incluso el Citroën 15 tiene faros amarillos

Pero sin lugar a dudas, mi coche preferido es el Lancia Aurelia B-20 de Arturo Benedetto Giovanni Giuseppe Archangelo Alfredo Cartofoli de Milán. La “máquina”, como bien la define su propietario, era

un coche fabricado entre los años 1951 y 1958 con un motor V6 de 2.451 cc y 118 caballos de potencia. Un auténtico deportivo de la época. Consciente de ello Hergé somete al vehículo y a sus ocupantes a una dura carrera de obstáculos en la seguridad de que se trata de un caballo ganador. Sin embargo hay un pequeño detalle en este coche que no acabo de comprender bien. Pese a tener matrícula de Milán, nuestro protagonista lo conduce desde el asiento derecho. Si bien es cierto que gran parte de los



Aurelia se fabricaron con el volante a la derecha, no tiene mucho sentido que un vehículo fabricado en Italia, matriculado en Milán y usado previsiblemente en carreteras del Continente tuviera semejante configuración.

Un Peugeot 205, un Mercedes-Benz 300, un Willis Station Wagon, un Opel Rekord del 53, un Chrysler del 55, un Peugeot 202 de 1949, un Rover 75 de 1954, un Bordurian Convertible y un autobús Saurer Coach completan la lista de coches que aparecen en el *El Asunto Tornasol*. Además hay otros quince vehículos no identificados en el álbum.

En **Stock de Coque**, al igual que ocurriera con *Tintín en América* a lo largo de la historia apare-



cen muchos vehículos no claramente identificados. Sólo he podido encontrar un Jaguar XK 140 rojo y un Panhard azul directamente implicados en la trama. Sin embargo en este álbum hay una viñeta, la última, que es un auténtico regalo para los aficionados al mundo del motor. En ella podemos ver una Isetta blanca, un Triumph TR3, un Mercedes-Benz 190 SL Blanco, una Saab de 1956, el 2 CV de Hernández y Fernández, un Citroën DS “Tiburón”, un MGA, un Porsche 356, un Messerschmidt, un Volvo, un Ford Anglia y dos coches americanos de finales de los cincuenta.

De **Tintín en el Tibet** hay que destacar un Cadillac convertible de 1938, color marrón. Se trata de un vehículo muy representativo de la marca y que supuso un auténtico hito. También denominado “Sixty Special”, estuvo en producción desde 1938 a 1940.

En **Las Joyas de la Castafiore**, además del 2 CV de Hernández y Fernández, hay que mencionar un Opel Capitán que aparece estacionado en el jardín de Moulinesart, un Alfa Romeo Giulietta, un Peugeot 403, pero, sobre todo, otro Citroën poco conocido en España y muy común en el resto de Europa. Me refiero al Citroën Ami 6 azul con el techo blanco del médico personal del Capitán Haddock. Este coche se comenzó a fabricar en abril de 1961 como coche intermedio entre el 2 CV y el famoso DS19 más conocido como Citroën Tiburón y que fue el sustituto del Traction. El Ami tenía la misma motorización que el 2 CV pero era más espacioso, lo que

le hacía el coche ideal para un médico rural por su bajo consumo y gran habitabilidad.

Para finalizar me referiré a **Tintín y los Pícaros**, ya que en **Vuelo 714 para Sydney** no aparece ningún coche y en **Tintín y el Lago de los Tiburones**, únicamente un vehículo en el que viaja la Castafiore pero

que no se puede identificar de ninguna forma, salvo que se trata de un descapotable. En Tintín y los Pícaros descubrimos un coche oficial de clara inspiración soviética. Es el coche del Coronel Álvarez, que estará presente a lo largo de toda la aventura. Un Land Rover 109 conduce a Tintín, a Tornasol, al capitán Haddock y al Coronel Álvarez a la pirámide. Descubrimos a un General Tapioca conduciendo por la selva un camión Chevrolet de 1955, y Serafín Latón reaparece bajando



de un autobús Jonckheere.

Como hemos podido comprobar a lo largo de esta páginas, Hergé era un buen conocedor del mundo del motor y procuró reflejar fielmente todos y cada uno de los detalles más representativos de los vehículos que incorporaba a sus historias. Además, supo ubicar los vehículos en los escenarios más adecuados e incluso fue capaz de poner de manifiesto las virtudes y defectos de algunos de ellos. He contabilizado ciento cincuenta y tres vehículos distintos en las aventuras de Tintín. De ellos he identificado de forma inequívoca ciento veintitrés, dieciocho me hacen dudar y doce no los he identificado todavía.

¿Alguna sugerencia? ◀



# Tintín en Ruritania

Los países balcánicos que accedieron a la independencia nacional en el siglo XIX siguiendo, más o menos, el modelo griego conservaron muchos de los rasgos propios de las viejas sociedades tradicionales.

▣ Jon Juaristi



JON JUARISTI (Bilbao, 1951). *Catedrático de Filología Española en la Universidad de Alcalá de Henares. Ha dirigido la Biblioteca Nacional y el Instituto Cervantes. Su faceta de investigador se ha centrado en la construcción de las identidades nacionales y en los mitos de origen españoles y europeos. Autor de una amplia obra poética y ensayística, fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura (Ensayo) en 1998 por su libro El bucle melancólico.*

Historias de nacionalistas vascos.

*De momento, Dinamarca es Inglaterra...*

Anthony Burgess, *Shakespeare*.

Los primeros tintines que leí, regalo de cumpleaños, llegaron a mis manos en 1960. Fueron un conjunto en apariencia incongruente, *El Secreto del Unicornio* y *Objetivo: la Luna*; es decir, las primeras partes de dos ciclos narrativos diferentes. Sospecho que el encargado de la librería Villar, en la Gran Vía de Bilbao, recomendó ambos títulos a mi abuelo paterno, de quien era proveedor habitual, con la esperanza de verme aparecer a los pocos días reclamando sus respectivas continuaciones (también mi padre tenía abierta cuenta en la que fue durante varias décadas la mejor librería de mi ciudad natal), pero su astucia comercial fracasó, porque entre mis compañeros de colegio había numerosos tintinófilos que no dudaron en darme la bienvenida al club y poner a mi disposición sus fondos bibliográficos. Antes de completar mi tintinoteca personal –adquirida por entero en Villar–, ya era un conocedor de

las aventuras del joven reportero belga, y aún hoy, si no puedo alardear de tintinólogo (mis respuestas a los test *êtes vous tintinologue?*, de la editorial Casterman, suelen alcanzar resultados más bien mediocres), trato de mantenerme al día en lo que se refiere a la inagotable literatura secundaria sobre el personaje y su autor y visito con frecuencia las *webs* del ramo. Las tentativas de ganar para la causa a mi primogénito, Martín (toda una autoridad en el cómic americano), se revelaron muy pronto infructuosas, pero el menor, Íñigo, responde muy bien, por ahora, al tratamiento de choque iniciado, antes de que aprendiera a leer, mediante las versiones de las aventuras de Tintín en cine de animación dirigidas por Stéphane Bernasconi. Es cierto que Martín e Íñigo pertenecen a dos generaciones diferentes (la del primero, nacido en 1979, reaccionó contra la adhesión de la mía a la *línea clara* a través de una vin-

dicación de los superhéroes de la factoría Marvel; la de Íñigo, veintitrés años más joven que su medio hermano, posiblemente se rebelará contra Superman, Batman, Spiderman, el increíble Hulk y toda la raza infernal de mutantes que nos agobia recurriendo a la tradición humanista de Hergé y Hugo Pratt). Quiero asimismo creer que la mitad serbia de Íñigo le hará simpatizar con un personaje cuyas andanzas transcurren con frecuencia en imaginarios países balcánicos.

He dudado mucho antes de referirme a estos imaginarios Balcanes de Tintín con el nombre de Ruritania (los miles de entradas que corresponden a este último en Internet testimonian el abuso semántico al que se le ha sometido desde que el escritor británico Anthony Hope lo pusiera en circulación en 1894). Hoy, en la era de las simulaciones virtuales, se ha convertido en sinónimo de arcaísmo europeo, y subrayo lo de europeo, porque Ruritania no es extrapolable a ningún otro continente. Para Ernest Gellner, el gran estudioso de los nacionalismos, tal nombre designa en su conjunto a las sociedades europeas durante su fase feudal y agraria, anterior a la formación de las naciones propiamente dichas. En este sentido, todos los europeos venimos de alguna Ruritania. El país imaginado por Hope era un pequeño reino centroeuropeo de lengua germánica y religión católica, lo que no corresponde a los países del área balcánica (convendría más a la Baviera del rey Luis o a otros principados alemanes anteriores a la unificación del Reich). Sin embargo, los países

balcánicos que accedieron a la independencia nacional en el siglo XIX siguiendo, más o menos, el modelo griego conservaron muchos de los rasgos propios de las viejas sociedades tradicionales. Mientras la Alemania unificada se industrializaba aceleradamente, las naciones de los eslavos del sur parecían permanecer en un inmutable estancamiento agrario y clánico, una circunstancia propicia a la fijación de

estereotipos, de modo que el país ficticio creado por Hope en *El prisionero de Zenda* sirvió como modelo para describir en líneas esquemáticas la situación de las naciones balcánicas: paisajes agrestes intactos con impresionantes montañas, lagos y ríos (el mar está casi siempre ausente); población mayoritariamente campesina, con una rica cultura artesanal visible en su indumentaria, en la arquitectura vernácula y en el utillaje cotidiano; burguesía o aristocracia urbana exigua, más o menos europeizada, según los casos;

poderes autoritarios (monarquías o dictaduras sostenidas por el ejército) y alto nivel de violencia social (luchas clánicas y bandolerismo). La germanofonía de los ruritanos originales se sustituyó por una profusión de lenguas eslavas igualmente ininteligibles y el catolicismo desapareció para dejar el campo al cristianismo ortodoxo y al islam (un resto del dominio otomano), lo que permitía introducir en el cuadro, como un elemento exótico añadido, los alfabetos cirílico y árabe. Ruritania adquirió así, sin perder su condición europea, un sabor orientalizante, convirtiéndose en un tópico descriptivo fácilmente identificable que hizo fortuna con bastan-





te rapidez en la literatura popular y en el cine <sup>4</sup>. Sin embargo, algunos acontecimientos obligan a modificarlo. En primer lugar, la Gran Guerra, que supone la entrada de los pueblos balcánicos –y, en particular, de los serbios– en el escenario internacional, aun bajo una luz no muy favorable. Después, la revolución turca, con su radical impulso de modernización política. Finalmente, la resistencia contra los ocupantes nazis y la creación de las democracias populares en Rumania, Yugoslavia, Bulgaria y Albania. El caso del titismo, especialmente, suscitó la atención y el interés de los occidentales, contribuyendo al rápido desprestigio de Ruritania como estereotipo. Un índice de su descrédito es su deslizamiento al campo de lo cómico, perfectamente comprobable en la evolución de las versiones cinematográficas de la primera y más famosa novela del ciclo ruritano de Hope. Si en *El prisionero de Zenda* (1937), de John Cromwell, los elementos humorísticos se subordinan a la concepción general de una película de aventuras bastante convencional, la segunda versión (1952), de Richard Thorpe, introduce escenas descacharrantes, como la del gran trastazo de James Mason en su huída, y la tercera (1979), de Richard Quine, recurre ya a un cómico de la talla de Peter Sellers como protagonista (en España se distribuyó con el título de *El estafador prisionero de Zenda*, para que nadie se llamase a engaño sobre su carácter paródico). De inspiración claramente cómica es la inmarcesible *Duck Soup* (*Sopa de ganso*), de los hermanos Marx, dirigida por Leo Mc Carey en 1933, y una película británica que retorció genialmente el estereotipo contra americanos y soviéticos en el momento más crítico de la guerra fría y a comienzos de la carrera espacial, *The Mouse in the Moon* (1963), de Richard Lester.

Yo descubrí la Ruritania de Tintín en *Objetivo: la Luna*, pero la primera incursión balcánica del re-

portero es muy anterior a este álbum de 1953. El primer episodio de *El cetro de Ottokar* había aparecido el 4 de agosto de 1938, bajo el título de *Tintín en Syldavia*. El telón de fondo histórico fue, como admitió el propio Hergé, la anexión (*Anchluss*) de Austria por el Tercer Reich, el 15 de marzo de 1938, prelude de las reclamaciones territoriales de Hitler a Polonia y Checoslovaquia. La metáfora balcánica era un truco para disfrazar la crítica al expansionismo nazi. Alguien la había empleado con anterioridad en un sentido similar: Leo Mc Carey y los hermanos Marx en *Sopa de ganso*.



Como se recordará, en *Sopa de ganso* el extravagante Rufus T. Firefly (Groucho) es nombrado Presidente de una pequeña república centroeuropea en bancarota, Freedonia, objeto de las ambiciones expansionistas de la vecina república de Sylvania. Los nombres de ambas pueden implicar cierto simbolismo: aunque no hay ni rastro de democracia en Freedonia –la prueba está en la forma en que se impone a su gobierno la presidencia de Firefly–, el nombre parece denotar un país con espíritu liberal. El himno nacional –*God save Freedonia*– subraya la condición de “tierra de hombres libres” de la pequeña república, pero no cabe pensar que Mc Carey o los Marx se tomasen esto muy en serio. Los americanos tenían de las democracias europeas de la época una visión muy pesimista. En general, la proliferación de dictaduras militares y el ascenso de los fascismos en el período de entreguerras les hacían pensar que los europeos no tenían la libertad en alta estima. Sin embargo, Freedonia encarna, aunque de manera muy relativa –y sin duda paródica– los valores del liberalismo y de la civilización frente a la belicosa y dictatorial Sylvania, cuyo objetivo es desestabilizar a su vecina para invadirla y anexionársela.

Freedonia es un nombre formado probablemente a partir del de un pueblo del estado de Nueva York, Fredonia, cuyos representantes protestaron contra la película, alegando que podía poner en solfa la buena fama de la localidad (la reacción de los Marx ante lo que tenía todos los visos de una extorsión económica en ciernes fue tajante: «Cambien de nombre a su pueblo –contestaron–: está perjudicando a nuestra película»). El de Sylvania –“tierra de bosques”– contiene un eco de *Transilvania*, nombre de una región no propiamente balcánica (aunque se suele incluir en los Balcanes ampliados por la imaginación occidental) y de significación mítica en la literatura popular y el cine de terror como cuna y patria de Drácula. En el imaginario cinematográfico occidental, Sylvania se relaciona con un país pobre, atrasado, boscoso y poblado de vampiros. Así que, aunque de forma muy superficial, la oposición entre Freedonia y Sylvania encubriría la oposición entre civilización y barbarie. Que los Marx pensaban en Freedonia como símbolo de América y en Sylvania como trasunto de Europa me parece evidente. El personaje de la millonaria Gloria Teasdale (Margaret Dumont) convierte a Freedonia en cualquier circunscripción electoral americana de la época de la Gran Depresión donde los ricos quitan y ponen gobernantes a su antojo, reduciendo la democracia a pura farsa, pero este mundo es preferible, así y todo, al de la Europa atrasada y totalitaria. Sylvania no se parece en nada a la Italia fascista, pero tanto su embajador Trentino (Louis Calhern) como su desternillante jefe de espías Ciccolini (Chico Marx) llevan nombres italianos.

Es indudable que Hergé –devoto seguidor del cine americano– se inspiró en *Duck Soup*, una de las comedias más divertidas y absurdas del siglo XX, para su *Tintín en Syldavia* (después convertido en *El cetro de Ottokar*). De la película de los Marx tomó la dicotomía entre el país “libre” y el dictatorial como variantes de la eterna Ruritania, pero la

enriqueció con muchos elementos nuevos. Se ha hecho notar, en efecto, que Syldavia integra elementos de la propia Bélgica, y su potencia enemiga y aledaña, Borduria, otros propios del Tercer Reich. El palacio real de Klow, la capital de Syldavia, está copiado en parte del palacio real de Bruselas, y los uniformes y armas de los soldados de Borduria, así como sus aviones de guerra, reproducen los del ejército alemán.

Pero ambas naciones son inequívocamente ruritanas; es decir, balcánicas, en el sentido imaginario y tópico. El nombre de Syldavia recuerda, por supuesto, a Sylvania. La tintinología oficial lo relaciona, claro está, con Moldavia; sin embargo, creo que Hergé pensaba en Yugoslavia. En el caso de Borduria, nada cabe objetar a la interpretación más extendida: su referente es Bulgaria. Entre ambos países, Yugoslavia y Bulgaria, existía una reciente historia de enemistades y tensión. Bulgaria reclamaba Macedonia, que Serbia se había anexionado tras la Guerra Balcánica de 1912-1913. Durante el éxodo del ejército serbio a Corfú, en 1914, los búlgaros atacaron a la retaguardia del mismo, traición que los serbios nunca olvidarían. Las simpatías de Hergé debían inclinarse en 1938 hacia Yugoslavia. La casa reinante en Bulgaria era la misma que la belga, una rama de los Sajonia-Coburgo, pero el rey Boris II ejercía una dictadura personal apoyada por los fascistas partidarios del Eje. La Yugoslavia del joven rey Pedro II Karadjordjevic aparecía como una monarquía liberal amenazada por los fascismos y, particularmente, por Bulgaria, que no había renunciado a sus apetencias territoriales sobre Macedonia.

Tres planchas de *El cetro de Ottokar* se dedican a un folleto acerca de Syldavia, el “Reino del Pelicano Negro”. Aunque la mayor parte del mismo trata de los orígenes del cetro sagrado que da nombre al álbum, existen suficientes elementos en la primera página para sostener la identificación con Yugosla-



© Javier Muñoz

«El telón de fondo histórico fue, como admitió el propio Hergé, la anexión (*Anchluss*) de Austria por el Tercer Reich, el 15 de marzo de 1938, preludio de las reclamaciones territoriales de Hitler a Polonia y Checoslovaquia.»

via. Se dice, por ejemplo, que en la capital del reino, Klow, se unen los dos grandes ríos del país, el Wladir y su afluente, el Moltus, lo que parece corresponder a la confluencia del Danubio y el Sava, junto a la cual se levanta Belgrado. La región es rica, como

Yugoslavia, en fuentes termales y exporta excelente agua mineral. De las cuatro supuestas fotografías que ilustran la página, tres avalan la identificación propuesta. Una muestra el busto de un pescador de los alrededores de Dbrnouk, en la costa sur de

Syldavia. Aunque la vestimenta se asemeja más a la de los campesinos del interior de Serbia que a la de los pescadores croatas, la fonética del nombre y el emplazamiento de la ciudad parecen remitir a Dubrovnik, la antigua Ragusa de los venecianos. La figura de la campesina syldava dirigiéndose al mercado casa perfectamente con las de las campesinas serbias de la época, con su pañuelo en la cabeza anudado bajo la barbilla y las típicas abarcas (*opanci*), y, finalmente, la vista panorámica de Niezdrow, en el valle del Wladir, podría ser la de cualquier población de Bosnia y Herzegovina, con el característico minarete de estilo otomano sobresaliendo del conjunto urbano.

Tanto la indumentaria de los campesinos como los paisajes y la arquitectura popular de las viñetas referentes a Syldavia se ajustan a lo que era habitual en Bosnia y Herzegovina todavía en la primera mitad del siglo xx. Los hombres llevan el bonete rojo turco o gorros cilíndricos de piel de cordero negro. Carece por tanto de sentido la teoría de que Hergé se inspiró más en Albania que en los países eslavos de la región, aunque muchos elementos, por supuesto, son comunes a albaneses y eslavos, y es cierto que la enseña nacional syldava, el pelícano negro sobre fondo amarillo, recuerda la bandera albanesa, el águila negra sobre fondo rojo (el hábitat europeo del pelícano se extiende desde las riberas de Mediterráneo oriental a las del Caspio, pero nunca ha sido un ave heráldica en los Balcanes, donde el águila impera en blasones y banderas). Aunque la Ruritania de Tintín consiste en unos Balcanes ficticios, predominan en ella los elementos tomados de países eslavos. He aquí un pequeño inventario (utilizaré las siguientes siglas: *El Cetro de Ottokar* = CO; *Objetivo: la Luna* = OL; *El Asunto Tornasol* = AT. Cito por los álbumes de la editorial Casterman):

**1) Paisaje natural:** montañoso, kárstico, de roca caliza. Entre las montañas, valles fluviales más o menos extensos, con población diseminada en aldeas. No hay poblamientos en las laderas. Vegetación escalonada (cipreses, enebros, acacias y abedules en los valles; abetos en la montaña). De la fauna local, descontando la doméstica, sólo aparecen los osos, que rodean a Tintín en un episodio de OL. Todos estos elementos son propios, aunque no exclusivos, de la región balcánica.

**2) Arte, arquitectura y urbanismo:** la arquitectura rural o vernácula podría asimismo identificarse con la del área yugoslava (casas con tejados a cuatro aguas). En CO aparecen minaretes de estilo otomano, como se ha dicho, que son muy frecuentes en Bosnia y Herzegovina (pero también en Kosovo y Albania). De Klow, la capital de Syldavia, sólo aparece el palacio real que parece inspirarse en el de Bruselas. Tampoco se prodiga Hergé en detalles de la arquitectura urbana de Szohód, la capital de Borduria. Los pocos que se nos muestran en AT son de edificios oficiales, en el estilo poco original del período socialista (recuerdan a muchos semejantes de Sofía y Belgrado). Pero hay un pequeño elemento visual que merece destacarse: en la página 47 de AT (en la edición de 1985) y en una viñeta que muestra la plaza de Plekzsy-Gladz<sup>2</sup>, en Szohód, entre dos edificios amazacotados descuella al fondo un minarete otomano y, junto a él, la silueta de lo que parece ser una típica cúpula flamígera de estilo ruso, inexistentes en Yugoslavia pero muy abundantes en Bulgaria.

Aparecen asimismo dos castillos-fortaleza; uno en Syldavia (Kropow) y otro en Borduria (Bakhin): son ejemplares bastante convencionales de fortalezas en el área francogermánica que no distinguen a una región determinada. Pero en el de Kropow, convertido en museo histórico, hay un fresco del



## ACABAN DE EMPEZAR Y YA TIENEN 100 AÑOS DE EXPERIENCIA

Si valoras la experiencia tanto como la práctica, te invitamos a descubrir los Colegios SEK. Donde tus hijos podrán descubrir el sistema educativo más avanzado. Donde lo importante no es enseñar sino aprender. Donde el desarrollo de las capacidades personales de cada alumno y el tratamiento de los idiomas y las nuevas tecnologías, ofrecen un enfoque diferente y eficaz. Con las mejores instalaciones. Y, por supuesto, con la garantía de más de 100 años de experiencia docente de la Institución Educativa SEK.

CRECEMOS CONTIGO  
Desde 1892



INSTITUCIÓN EDUCATIVA SEK  
COLEGIOS SAN ESTANISLAO DE KOSTKA



que pueden verse tres lienzos de pared, con motivos bizantinos (un San Jorge, una escena cortesana inspirada en el mosaico de Justiniano y Teodora, y un ángel apareciéndose a un santo inidentificable). En general, recuerdan a los frescos de los monasterios ortodoxos serbios.

**3) Indumentaria popular:** sólo aparecen trajes campesinos syldavos, tanto en CO como en OL. Se inspiran, como queda dicho, en la vestimenta popular yugoslava, pero no presentan la rica variedad de esta última (un breve paseo por el magnífico museo de etnología de Belgrado habría proporcionado a Hergé muchas más ideas <sup>3</sup>). Muestra dos únicos tipos de tocado masculino: el fez turco de fieltro rojo, y los gorros –de distinto tamaño– de lana de oveja negra. Chalecos de distintos colores con bordados fantasiosos, camisas asimismo bordadas, fajas y calzas diversas (bombachos y zara-güelles, pantalones de montar) componen el resto del equipo. En los hombres, el calzado no es fácilmente reconocible. Podría tratarse de *opanci* en algún caso, pero no está claro.

**4) Indumentaria oficial:** los uniformes militares de gala, más o menos abigarrados, nos remiten al mundo de la Ruritania de Hope y sus versiones cinematográficas. Se basa Hergé en fuentes distintas. Como observa Michael Farr, con la ayuda de Edgard-Pierre Jacobs, «antiguo barítono de ópera, que se encargó de mejorar los uniformes del álbum [CO] y de balcanizar los detalles», Hergé «encontró la inspiración para los colores de los uniformes en los recortes de periódicos y revistas publicados con motivo de la celebración en Londres del Jubileo del rey Jorge V en 1935. Aunque descoloridos y frágiles, estos recortes aún siguen en su documentación. También guardó recortes de los uniformes de los guardias a caballo de la Household Cavalry y de los Beefeaters [los guardias de la Torre de Londres]. Estos últimos, con sus cuellos extravagantes, sirvieron

de modelo para los trajes de los guardas de la sala del tesoro real de Klow en la versión original en blanco y negro. Una fotografía de la carroza real británica escoltada por un Beefeater sirvió de modelo para el desfile real de la página 59 de la edición en color. Las ventanas y los decorados dorados de las carrozas reales son idénticos» <sup>4</sup>.

El extraño uniforme verde de los gendarmes de Syldavia y de los soldados de Borduria no tiene precedentes en otros cuerpos policiales, que yo sepa, salvo en la Guardia Civil española, aunque el tono y el diseño es muy distinto al de ésta. Como ya se ha dicho, el uniforme del ejército bordurio se inspira en el de la *Wehrmacht*.

**5) Imagen social:** la correspondiente a Ruritania, sociedad agraria y estamentalizada, sin burguesía. Como reza el folleto sobre Syldavia que lee Tintín en el avión que le conduce a este país junto al falso profesor Alambique, Syldavia se distingue «por la belleza de sus paisajes, la hospitalidad de sus gentes y la originalidad de unas costumbres de origen medieval que han sobrevivido al progreso de la era moderna». En Syldavia sólo hay aristocracia y campesinos; en la totalitaria Borduria, burócratas, militares y policía.

Pero en Syldavia, tanto en CO como en OL, encontramos otro elemento característico de la Ruritania balcánica (y de todo el Mediterráneo, tradicional, dicho sea de paso): los bandidos. En el mundo balcánico, bajo el imperio otomano, proliferaron las bandas de proscritos que se sustraían a la autoridad de los *pachás* y vivían de la rapiña, aunque eventualmente participaban en revueltas contra los turcos: *cleftes*, en Grecia; *haiduks*, en Serbia y Bulgaria; *uskoci*, en Croacia, se trata siempre de manifestaciones locales de un fenómeno social ubicuo que también afectó al sur de España e Italia. Los *haiduks* de Tintín están al servicio de oscuros intereses políticos, nada patrióticos por otra parte. Son malhechores a sueldo de Borduria.

**6) Heráldica:** más bien escasa. Además del pelícano real de Syldavia, que se destaca en negro sobre el fondo amarillo de la bandera nacional, sólo cabe referirse a los bigotes de Pleksy-Gladz, héroe nacional de Borduria cuya estatua adorna la plaza del mismo nombre en Szohód, y que constituyen, en la bandera roja del país, el motivo correspondiente al pelícano syldavo (los bordurios juran por los bigotes de Plekszy-Gladz, como el esbirro Boris en AT). En OL, la línea aérea syldava *Syldair*, además del pelícano estilizado, exhibe en el fuselaje de sus aparatos lo que debe ser el escudo del país: un blasón dividido por una cruz azul en cuatro cuarteles, dos rojos y dos amarillo pálido, que recuerdan el escudo ajedrezado de Croacia.

**7) Idioma:** constituye uno de los aspectos más interesantes de la Ruritania tintinesca. Tanto las palabras como las frases en syldavo y bordurio suenan a eslavo, pero no lo son siempre. Hergé adapta con gracia a una fonética y a una ortografía exótica ciertas expresiones del dialecto flamenco de Bruselas. Por ejemplo, la leyenda del sello del pelícano en el CO, lema nacional syldavo, «*Eih bennek, eih blavek*», que se traduce en el folleto turístico por «quien se frota, es que le pica», equivalente al refrán castellano «quien se pica, ajos come» no es más que una deformación humorística de la fórmula flamenca «*hier ben ik, hier blif ik*» («Aquí estoy y aquí me quedo»). Hergé recurre en ocasiones al cirílico –tratándose de letreros o inscripciones–, pero es un cirílico de pega. El de Borduria tiene un falso acento circunflejo (como en Szohód) que no es más que una estilización de los inefables bigotes de Plekszy-Gladz.

Ofrezco a continuación un inventario de los términos y expresiones en syldavo y bordurio que aparecen en los tres álbumes:

## Syldavo

**1) Onomástica:** *Almazsout, Czarlitz, Hveghi, Khors, Kroïsszwitch, Kromir, Muskar, Ottokar, Sporowitch, Staszrvitch, Wladimir.*

**2) Toponimia:** *Klow, Kragomedin, Kropow, Moltus, Niezdrow, Wladir, Zileheroum.*

**3) Palabras aisladas:** *sart, szlaszeck, szlip, szprädj.*

### 4) Expresiones:

–*Eih benne, eih blavek.*

–*Zrälukz!*

–*Czesztot on klebcz!*

–*Czesztot wzryzkar nietz on waghabontz!*

–*Czesztot yhzet közömmetz noh dascz gendar-maskaïa?*

–*Kzömmet micz ohmz, noh dascz gendarmas-kaïa?*

–*Forbotzen zona.*

–*Hält! Ihn dzechhoujcz blaveh!*

–*Ah, Dösz!*

–*On flash kowaswa vüh dzapeih.*

–*Eih dösz.*

## Bordurio

**1) Onomástica:** *Boris, Kavitch, Müstler, Sirov, Sponzs, Stassarov, Wiskizsek, Yegor.*

**2) Toponimia:** *Bakhin, Macedonia, Szohóld.*

**3) Palabras aisladas:** *lozktex, sztoumpek, tzhól, zsnorr.*

### 4) Expresiones:

–*Amäih!*

–*Manhür.*

–*Szttop!*

Como puede observarse, el fondo syldavo es el más abundante. Mi conocimiento del serbio es muy superficial, pero realmente no hay que saber lenguas

eslavas para descifrar las frases. Basta con una cierta familiaridad con lenguas germánicas como el inglés y el alemán. A partir de *Zräluk!* («¡Mira!»), el significado de las demás frases es: «Está en el heno» (*hleb*, en serbio, “cereal, pan”); «Este tipo no es un vagabundo [waghabontz]»; «¿Vendrá este tipo a la gendarmería?»; «¿Vendrá con nosotros [*Kzömmet micz ohmz = Kommt mit uns*] a la gendarmería»; «Zona prohibida»; «¡Alto! ¡Yo se lo ordeno!», «¡Ah! ¿Sediento?», «Una botella de agua para éste», «Está sediento». Hergé ofrece el significado de algunas presuntas raíces syldavas: *kloho* = conquista; *ow* = ciudad (*Klow*); *musk* = valiente, *kar* = rey (*Muskar*). Todo es una chuffa de los famosos métodos Assimil, que, como se sabe, pretendían que el aprendiz de un nuevo idioma comenzase a intuir la lógica del mismo en las primeras lecciones. Así, cuando el campesino syldavo de CO pregunta a Tintín «*Kzömmet micz ohmz, noh dascz gendarmaskaia?*», el reportero contesta: «*Avec plaisirskaiä*». La broma sube al nivel político en lo que toca al bordurio, trasunto de lo que Klemperer ha llamado la Lengua del Tercer Reich: *Müsster*, como Hergé explicó, es una contracción de *Mussolini-Hitler*; *amaih!* corresponde al *heil!* nazi, y *manhür* es una deformación de *mein Herr*.

La Ruritania de Tintín no es una más de las fantasías balcánicas a lo Anthony Hope. Por descontado, hace uso de elementos tópicos comunes a la tradición del balcanismo de guardarropía, pero su intención no es ofrecer al lector una aventura más del reportero situada en países exóticos. En 1938, todavía los Balcanes eran una región poco conocida para el público occidental, que se la imaginaba según las pautas que le suministraba la literatura y el cine de tema ruritiano. En 1937 viajaban a Yugoslavia Rebecca West y H. G. Wells, pero hasta 1941 no aparecería el gran libro de la escritora inglesa sobre Yugoslavia, *Black Lamb, Grey Falcon*. Sin embargo, a Hergé los Balcanes le interesaban como metáfora de la oposición libertad versus totalitarismo que se

planteaba en toda Europa. Hergé no era quizás un entusiasta partidario de la democracia como hoy la entendemos, sino un católico conservador, monárquico y nacionalista, que veía en el expansionismo nazi la mayor amenaza al mundo que conocía y amaba. Era, por supuesto, un anticomunista, como lo había demostrado en su *Tintín en el País de los Soviets*. Sin embargo, en 1938, el peligro estaba en Alemania. Utilizó los Balcanes como metáfora, identificándose con la Yugoslavia amenazada por los nacionalismos filonazis de su entorno.

Su simpatía por Yugoslavia no fue efímera. En 1953, situó en la Syldavia todavía amenazada desde Borduria el comienzo de la más grande hazaña de su héroe. Y volvió, aunque brevemente, a la Borduria totalitaria en el último de sus álbumes publicados en vida. Y siempre consideró *El Cetro de Ottokar* como su personal contribución a la resistencia contra el *Anchluss*. ◀

<sup>1</sup> Véase, en lo que respecta al tópico balcánico en el mundo de lengua inglesa, Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1998. Es también interesante Maria Todorova, *Imagining the Balkans*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.

<sup>2</sup> Este y otros nombres propios son, por supuesto, paródicos. Plekzsy-Gladz deriva, sin duda, del inglés *plexy-glass* (plexiglás).

<sup>3</sup> De cuyo contenido hay excelentes repertorios gráficos. Una magnífica aproximación a la variedad de los trajes tradicionales de la ex Yugoslavia puede verse en Leposava Zunic-Bas y Zdenka Sertic, *Dieci viaggi attraverso il folklore jugoslavo*. Beograd: Izdavacki Zavod Jugoslavija, s.d.

<sup>4</sup> Michael Farr, *Tintín. El sueño y la realidad. La historia de la creación de las aventuras de Tintín*. Barcelona: Zendera Zariquiey, 2002, págs. 87-89.

## TITULACIONES OFICIALES

Arquitectura (5 años)  
Arquitectura Técnica (3 años)  
Ingeniería Informática (4 años)  
Comunicación Audiovisual (4 años)  
Publicidad y Relaciones Públicas (4 años)  
Periodismo (4 años)  
Psicología (4 años)  
Psicopedagogía (2 años, 2º ciclo)  
Magisterios en Educación Infantil, Especial, Física, Primaria y Lengua Extranjera (3 años)  
Derecho + Especialista en Economía Aplicada a la Cooperación Internacional y al Comercio Exterior (4 años)  
Turismo (3 años)  
CC. de la Actividad Física y del Deporte (4 años)  
Criminología (2 años, 2º ciclo)

## DOBLES TITULACIONES OFICIALES

Periodismo + Comunicación Audiovisual (5 años)  
Periodismo + Publicidad y RR.PP. (5 años)  
Comunicación Audiovisual + Publicidad y RR.PP. (5 años)  
Periodismo + Criminología (4 años)  
Psicología + Criminología (4 años)  
Derecho + Criminología (4 años)  
Turismo + Publicidad o Periodismo (4 años)  
Turismo + TCP (Azafata de Vuelo, homologado por Aviación Civil) (3 años)  
CC. de la Actividad Física y del Deporte + Periodismo (5 años)  
CC. de la Actividad Física y del Deporte + Magisterio en Educación Física (5 años)  
Magisterio en Educación Física + CC. de la Actividad Física y del Deporte (5 años)  
Dos especialidades en Magisterio (4 años)

## TRIPLE TITULACIÓN OFICIAL

Periodismo + Publicidad + Comunicación Audiovisual (5 años)

## TITULACIONES PROPIAS (Sin Selectividad)

Título Superior en Gestión Aeronáutica + Piloto de Transporte de Línea Aérea (4 años)  
Título Superior en Gestión Aeronáutica (3 años) (Presencial o a Distancia)  
Título Superior en Paisajismo (4 años)  
Título U. en Marketing + Master en Dirección Comercial (4 años)  
Título Universitario en Diseño de Moda (3 años)  
Graduado Universitario en Diseño de Interiores (3 años)  
Graduado Superior en Artes Cinematográficas (3 años - Vigo, Galicia)

## TITULACIONES EXCLUSIVAS PARA PROFESIONALES

## MASTERS OFICIALES Y OTROS POSTGRADOS

## DOCTORADO

Con residencias universitarias  
Urb. Villafraanca del Castillo  
Villanueva de la Cañada. Madrid  
[www.ucjc.edu](http://www.ucjc.edu)  
Tel. 91 815 31 31



# Ser pequeño tiene grandes ventajas

- Estudia en grupos reducidos de 25 a 50 alumnos
- Elige entre más de 40 titulaciones diferentes
- Haz prácticas desde el primer día
- Cuenta con el apoyo y seguimiento permanente de tus profesores
- Solicita nuestras becas y ayudas por rendimiento académico, deportivo y por colaboración con la Universidad
- Vive en el propio Campus, a 20 minutos de Madrid, y con más de 100.000 m<sup>2</sup> de instalaciones
- Todo, con la garantía de la Institución Educativa SEK, desde 1892



UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA  
Con nosotros te gustará estudiar

MADRID

# Línea clara

El epígrafe «línea clara» procede  
del mundo de la imagen y, especialmente,  
del lenguaje de los cómics.

□ Luis Alberto de Cuenca







LUIS ALBERTO DE CUENCA (Madrid, 1950). *Poeta, traductor y ensayista. Es un miembro destacado de los poetas de su generación, caracterizado por cultivar tanto las formas clásicas como modernas, evolucionando hacia fórmulas personales que le han valido el reconocimiento de la crítica y el aprecio de los lectores. Fue director de la Biblioteca Nacional y Secretario de Cultura del gobierno español, obtuvo el Premio de la Crítica con La caja de plata en 1985 y el Premio Nacional de Traducción con el Cantar de Valtario en 1987. De su obra poética también merecen destacarse, Los retratos 1971, Elsinore 1972, Scholia 1978, Necrofilia 1983, El otro sueño 1987 y El hacha y la rosa 1993. Sin miedo ni esperanza recoge, en seis partes, sesenta poemas escritos entre 1996 y 2002 y su poesía completa hasta 1996, está reunida en Los mundos y los días.*

Vaya por delante que no soy historiador de la literatura española, ni experto en poesía del siglo XX, ni aficionado a teorizar sobre el hecho poético.

Hay poetas a quienes ilusiona y fascina preguntarse por su tarea e intentar explicarla y definirla.

Otros, en cambio, nos limitamos a escribir poesía sin saber muy bien por qué y sin concederle la más mínima importancia, conscientes tan sólo de que ello es así y de que no podemos evitarlo. Acaso podrían explicar nuestra rareza factores de tipo hereditario, o una sensibilidad enfermiza, u oscuros problemas de afirmación personal, pero el porqué de las cosas nos importa tan poco como el hecho de que siga lloviendo cuando por fin hemos llegado a casa.

Escribir poesía no se elige; la creación poética ha de plantearse en términos de necesidad. No creo, sin embargo que ser poeta dé acceso a ninguna realidad paralela, posibilite el diálogo con los dioses o inaugure algún mundo paralelo; ser poeta es hallarse en posesión de una determinada facultad, la de hacer versos, lo que implica tres cosas: oído, cultura poética y algo que decir. Un «algo que decir» que se plantea en términos de necesidad u obligatoriedad y que se impone al creador, quien

no tiene autonomía suficiente para negarse a «decir» ese «algo» en el poema.

Imagino que con todo esto andan relacionados conceptos como inspiración, dictado de las Musas, etcétera. Qué le vamos a hacer. La poesía parece manar de la fuente de las Musas. Ser un regalo de los dioses. Luego resulta que detrás de cada verso irreplicable no sólo hay inspiración, sino también, y sobre todo, técnica y trabajo.

El hecho es que, aunque creo reunir las condiciones para hablar de estas cosas en calidad de poeta –escribo versos que, gusten o no, cumplen con los tres requisitos a que antes aludía: muestran oído, cultura poética y «algo que decir»–, prefiero hacerlo en calidad de lector de poesía, que es menos enfático.

Un poeta norteamericano que aprecio, Wallace Stevens, reunió en 1951 sus escritos teóricos (están traducidos al castellano), fruto de una decena de ocasiones en las que lo invitaron a hablar de poesía, no a recitar poemas; se advierte en el libro «teórico» de Stevens un clarísimo dejo de ironía al abordar temas ajenos a sus preocupaciones de hacedor de versos y, en su caso –todo hay que decirlo–, de presidente de una importante compañía de seguros.

El epígrafe «línea clara» procede del mundo de la imagen y, especialmente, del lenguaje de los cómics. Alain Saint-Ogan y su *Zig et Puce* (*Zig y Zag* en la traducción castellana publicada en las páginas de la revista *El Hogar y la Moda*, allá por los años veinte de siglo pasado), el delirante trío de *Les Pieds Nickelés* (banda de malhechores cuyas aventuras empezaron a publicarse en 1908 en la revista *L'Épatant* y constituyen la lectura favorita de Pierrot el Loco en la película homónima de Jean-Luc Godard), la campesina bretona Bécassine, etcétera, conducen a Hergé (*Tintín, Jo, Zette y Jocko...*) y Edgar P[ierre] Jacobs, que inició su carrera como fondista de Hergé (*Blake y Mortimer*), o sea, a las cabezas visibles de la llamada escuela franco-belga, responsable de una historieta caracterizado por la nitidez de las líneas y porque los contornos se rotulan con líneas claras y gruesas y luego se colorea dentro, como en los cuadernos para iluminar de nuestra niñez.

Esa «línea clara» se percibe también en cierto pop-art americano: Roy Lichtenstein (tan influido por el cómic), Tom Wesselmann (las mil y una versiones de su *Gran desnudo americano*), un cierto Warhol y el hiperrealismo de un John Kacere (centrado en el retrato «fotográfico» de partes tan sugerentes como significativas de la vestimenta y de la anatomía femeninas). En el cómic español la línea clara ha sido practicada por dibujantes –en su mayor parte, valencianos y catalanes– del entorno de la extinta revista *Cairo*. Pero sigue vigente hoy en ilustradores de la talla de Max, Sonia Pulido y Miguel Ángel Martín, por citar sólo tres ejemplos sobresalientes. Tanto Hergé (en este año del Señor de 2007, en que conmemoramos el primer centenario de su nacimiento) como Edgar P. Jacobs (hace unos años) han sido objeto de exposiciones multitudinarias en París, capital mundial, junto a Bruselas, de la «línea clara» del cómic.

En el panorama poético español del último siglo ha habido una generación llamada a vincularse de

manera íntima con esa «línea clara». Se la conoce habitualmente como Generación del 68, aunque hay quien prefiere hablar de Novísimos, o de Generación de los Setenta, o de Venecianos, o de Generación del Lenguaje. Sus características son, entre otras, decadentismo, esteticismo, estrecha relación con los *mass media*, culturalismo, influencia del cine y del cómic... T. S. Eliot, Ezra Pound, Saint-John Perse son algunos de sus maestros. Hay rasgos comunes con la poesía de los Ochenta, pero son más las diferencias. Esa Generación del 68 no cultivó la «línea clara» (salvo Gimferrer en algunos poemas, sobre todo *La muerte en Beverly Hills* [«En las cabinas telefónicas...»], que anticipan el hiperrealismo, y en la claridad cavafiana del primer Villena). La Generación del 68 practica una poesía de aluvión (los versos van depositándose «geológicamente» en el poema), con sus correspondientes enumeraciones caóticas, su lluvia de imágenes –entre el modernismo y el surrealismo–, el apego a las estructuras abiertas, una cierta estética de la confusión. Podríamos decir que en la poética del 68, del mismo modo que en la revolución de 1789 se encontraban ya en germen todas las revoluciones posteriores, estaban ya en potencia todas las poéticas ulteriores posibles: la poesía del silencio, el minimalismo, la poesía de la experiencia, el neoclasicismo... La poética del 68 llevaba ya en su seno una poética de la postmodernidad (estudiada por Julia Barella en su antología *Después de la modernidad*, publicada por Anthropos en 1987).

El viaje de los Ochenta comenzó a finales de los Setenta (mi libro *Scholia*, por ejemplo, presenta ya poemas que viajan a otra parte, pero el poema auténticamente ruptural, dentro de mi obra poética, será sin duda «Amour fou», de 1979, publicado en la revista de título borgiano *La Moneda de Hierro*, fundada por Rosa María Pereda y Marcos Ricardo Barnatán y prematuramente desaparecida). No es tan sólo *mi* viaje, sino el de otros muchos, pero no el de todos: algunos prefieren la vida sedentaria al noma-

deo. En ese tipo de viajes uno se topa con compañeros que no conocía (y que, en ocasiones, sigo sin conocer personalmente); para mí el más relevante de esos compañeros «perdidos», ausentes en las primeras antologías de la generación, ha sido Miguel d'Ors.

Entre 1974 y 1977 mantuve contacto epistolar frecuente con Miguel d'Ors. Jorge Luis Borges y Manuel Machado eran los temas recurrentes de aquel epistolario. La huella de Borges en casi toda la poesía española última es apabullante (y de cualquier tendencia: poco antes de morir, José Ángel Valente se refirió a Borges y a Valle-Inclán como los dos escritores en lengua castellana del siglo xx que más han influido en la literatura posterior). En especial, la huella del Borges poeta, aunque Miguel y yo hiciéramos más hincapié, a lo largo de nuestra correspondencia, en el Borges prosista. Dentro de la escuela sevillana, la presencia de Borges es notoria

en poetas como Abelardo Linares y Javier Salvago (síntesis este último, además, de las escrituras poéticas de Bécquer y de Manuel Machado). Otros maestros de la «línea clara» han sido y siguen siendo Fernando Pessoa (su heterónimo Alvaro de Campos, sobre todo), Constantino Cavafis y Juan Eduardo Cirlot (y soy consciente de la rareza que puede suponer para algunos la inclusión en la nómina de este último).

Entre los poemas logotípicos o fundacionales de la «línea clara», iluminadores de su cosmovisión estética, están: «Al volante del Chevrolet», de Pessoa; «Momento», de Cirlot; «Esperando a los bárbaros», de Cavafis; «Adelfos», de Manuel Machado, o cualquier poema de Borges, quitando, claro, los de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* (por ejemplo, «Le regret d'Héraclite»). Copio a continuación «Momento», de Cirlot, el poeta menos conocido de ese grupo:

*Mi cuerpo se pasea por una habitación llena de libros y de espadas y con dos cruces góticas; sobre mi mesa están Art of the European Iron Age y The Age of Plantagenets and Valois, aparte de un resumen de la Ars Magna de Lulio.*

*Las fotografías de Bronwyn están en sus carpetas, como tantas otras cosas que guardo (versos, ideas, citas, fotos).*

*Si ahora fuera a morir, en esta tarde (son las 6) de finales de mayo de 1971, y lo supiera de antemano, no me conmovería mucho, ni siquiera a causa del poema «La Quête de Bronwyn» que está en la imprenta.*

*En rigor, no creo en la «otra vida», ni en la reencarnación, ni tengo la dicha (menos aún) de creer que se puede renacer hacia atrás, por ejemplo, en el siglo XI.*

*Sé que me espera la nada, y como la nada es inexperimentable, me espera algo no sé dónde ni cómo, posiblemente ser en cualquier existente como ahora soy en Juan Eduardo Cirlot.*

*Mi cuerpo me estorbaría y desearía la muerte –¡ah, cómo la desearía!–  
si pudiera  
creer en que el alma es algo en sí que se puede alejar  
e ir hacia los bosques estelares donde el triángulo invertido de los ojos y  
boca de Rosemary Forsyth  
me lanzaría de nuevo a la tierra de los hombres, porque en esta vida no he  
sabido o no he podido  
trascender la condición humana, y el amor ha sido mi elemento,  
aunque fuese un amor hecho de nada, para la nada y donde nunca.*

*Estoy oyendo Khamma de Debussy, que, sin ser uno de mis músicos  
favoritos (éstos son Scriabin, Schönberg y otros)  
no deja de ayudarme cuando estoy triste, que es casi siempre.  
Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de Roma y de mis  
campañas con Lúculo, Pompeyo o Sila,  
y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas doradas en los  
tiempos románicos,  
y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn cuando, entonces, en  
el siglo XI,  
regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca.  
Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto, pues cuando fui  
en Egipto vendedor de caballos,  
ya era un hombre conocido por «el triste».*

*Y es que el ángel, en mí, siempre está a punto de rasgar el velo del  
cuerpo,  
y el ángel que no se rebeló y luchó contra Lucifer, pero más tarde  
cedió a las hijas de los hombres y se hizo hombre,  
ese ángel es el peor de los dragones.*

Si tuviese que elegir entre mis poemas favoritos, los escogería siempre entre aquellos que recuerdo de memoria. Es muy importante la memoria en poesía, porque la poesía está hecha de memoria y para ser aprendida de memoria. En ese sentido, la poesía se relaciona íntimamente con la religión. La oración o plegaria está en los orígenes de la poesía, como la magia en los de la pintura: se pinta en las paredes de la cueva el animal que se quiere cazar

al día siguiente; el sacerdote o chamán de la tribu usa la poesía para propiciar la caza, o para dialogar con los guerreros caídos en combate, o para que las hembras del clan tengan hijos sanos y fuertes. De la plegaria a la poesía épica, todavía en el mundo donde los mitos tienen sentido, el hecho literario –aquí, el hecho poético– no hace más que adaptarse a lo que demanda la comunidad, traduciendo en palabras lo que los alemanes llaman *Volksgeist*.

Luego, ya entre los griegos, nace la lírica, es decir, una poesía no atenta al «nosotros», sino al «yo», que por primera vez en la historia se exhibe y se derrama obscenamente en público, para que todos se reconozcan en él. Antes, ahora, después, la poesía como expresión y, sobre todo, como comunicación. La poesía como palabra en el tiempo del hombre, que es quien le presta cuerpo, vida, sangre.

En los años Ochenta se empezó a poder criticar públicamente a la Vanguardia. A la Vanguardia como actitud estética, no a la Vanguardia histórica, porque la Vanguardia de las primeras décadas del siglo xx es fresca, creativa, escéptica, humorística, vivaz, imaginativa. Se podría hablar de «línea clara» en esa Vanguardia. A la «línea clara» de las últimas décadas le falta reconciliarse, de una vez por todas, con lo mejor de la Vanguardia histórica y adquirir más fuerza en las imágenes, más agresividad, más frescura. Hay que pactar con la metáfora. Hay que firmar un armisticio definitivo con la retórica. Tradición y Vanguardia deben marchar unidas por el camino de la Literatura. Al fin y al cabo la Vanguardia histórica no es más que otro peldaño en la *traditio* occidental.

Se ha hablado en la poesía actual de una tendencia dominante: la llamada poesía de la experiencia, teorizada por Luis García Montero, entre otros. En el fondo, toda poesía lo es de la experiencia. Hubo a comienzos de los Noventa un par de congresos fundacionales de esa corriente –Granada, Sevilla– a los que no fui convocado. Muchos de los cultivadores de la «línea clara» estaban allí: Jon Juaristi, por ejemplo, el Juvenal de nuestra generación, maestro en el difícil arte de la sátira. Anduvo por Sevilla, que no por Granada, por ejemplo, la voz personalísima de Julio Martínez Mesanza. Juaristi, Mesanza y Roger Wolfe –que no estuvo en ninguna de las dos reuniones– me parecen tres de los buques insignia de la poesía actual en lengua española. Pero hay muchos más, y la calidad media, que ya es muy alta, presiento que aún tendrá más nivel en

los próximos años. Por eso no comparto el *engagement* de algunos con una línea estética determinada. Mi posición actual es de independencia y de apertura –como lector y como creador– a los distintos discursos poéticos.

Quiero terminar con una broma. En verano de 1994 tuve un sueño: soñé que me encontraba en peligro de muerte y que Tintín me salvaba (había estado leyendo a lo largo de las vacaciones los álbumes de Tintín a mi hija todos los días un ratito, antes de dormirse). Literaturicé el salvamento tintiniano en un poema titulado «Línea clara», como este articulillo. Un poema que ha visto la luz recientemente en mi libro *La vida en llamas* (Visor, 2006) y en el que se habla en un plural meramente poético, porque en él me estoy refiriendo a mí mismo y a mi poesía, y nada más que a mí mismo y a mi poesía, pero si alguien se siente aludido y se engancha al carro, pues encantado de que se enganche, aunque la verdad es que no simpatizo demasiado con las empresas colectivas. El caso es que el poema –me lo sé de memoria– dice así:

*Dicen que hablamos claro, y que la poesía  
no es comunicación, sino conocimiento,  
y que sólo conoce quien renuncia a este mundo  
y a sus pompas y obras –la amistad, la ternura,  
la decepción, el fraude, la alegría, el coraje,  
el humor y la fe, la lealtad, la envidia,  
la esperanza, el amor, todo lo que no sea  
intelectual, abstruso, místico, filosófico  
y, desde luego, mínimo, silencioso y profundo–.  
Dicen que hablamos claro y que nos repetimos  
de lo claro que hablamos, y que la gente entiende  
nuestros versos, incluso la gente que gobierna,  
lo que trae consigo que tengamos acceso  
al poder y a sus premios y condecoraciones,  
ejerciendo un rastrero e injusto monopolio.*

*Dicen, y menudean sus fieras embestidas.  
Defiéndenos, Tintín, que nos atacan. ◀*





## Luis Alberto de Cuenca

LEJOS de la Bilbao de los setenta  
–“Muchacho, esto se acaba”, pronosticas–  
y antes de que la Dama abra las plicas  
y nuestros nombres cante tan contenta,  
quiero dejar constancia  
de que siempre plagié tu inteligencia,  
mas me faltaron dotes y paciencia  
para copiarte un gramo de elegancia.  
Hoy que de los mastines  
del tiempo nos acosan los aullidos,  
deja que les hagamos frente unidos,  
espejo de tintines,  
y, ya que no Milú (qué más quisiera),  
seré un Capitán Haddock a tu vera.

**Jon Juaristi**

# ggz

## grand guignol ediciones



grado cero [a] narrativa

grado cero [a] crónica

# Genealogía y tipología de Tintín\*

Nada puede esperarse de los policías Hernández y Fernández, del sabio sordo Tornasol, de la cantante Bianca Castafiore («¡Ah, sonrío de verme tan bella en el espejo!»), ni, menos aún, del capitán Haddock, borracho, vago y bocazas cuyo único talento consiste en inventar injurias homéricas.

▣ Michel Tournier



(\*) Publicado como capítulo décimo de *Les vertes lectures*, Paris: Flammarion, 2006. Traducción de Jon Juaristi.

MICHEL TOURNIER (Paris, 1924). *Estudió filosofía en las universidades de La Sorbona y de Tübingen. Excelente divulgador con gran éxito entre públicos juveniles es autor de títulos como Pierrot ou les secrets de la nuit, Amandine ou les deux jardins, Vendredi ou le vie sauvage, Vendredi ou les limbes du Pacifique (Premio de novela de la Academia Francesa en 1967) o Le roi des Aulnes (Premio Goncourt 1960).*

Uno puede remontarse a 1619 y al *Manneken-Pis* de Jérôme Duquesnoy el Viejo<sup>1</sup>, e imaginar que, habiendo crecido, el más antiguo ciudadano de Bruselas adoptó el pantalón de golf y los calcetines blancos de Tintín.

Porque en el principio era Bélgica, el patriotismo belga. Sólo está presente, es verdad, en el primer álbum, *Tintín en el País de los Soviets*. Después de una horrorosa fantasmada en el infierno comunista, Tintín y su perro Milú –tanto aman a Bélgica!– se derriten de ternura al acercarse a Tirlemont, Lieja y, al fin, Bruselas. La estación del Norte hierve de gente, sobre todo de *scouts* que han venido a aclamar a los dos viajeros. Porque en el principio estaban también los *scouts*. Los tintinólogos coinciden en reconocer el primer ancestro del pequeño héroe de Hergé precisamente en un tal Totor, jefe de patrulla de los *Abejorros*.

Hergé renegará de ese primer ensayo, cuyo grafismo grosero –en blanco y negro–, ideología política primaria y referencias explícitas a Bélgica y al escultismo serían olvidadas desde el número dos de la serie (*Tintín en América*). Y olvidada también la justificación profesional del joven *globe-trotter*,

enviado como reportero mundial por el diario *Le Petit Vingtième*<sup>2</sup>.

Estos frotos de goma no pueden borrar, con todo, la “genealogía” de Tintín. El escultismo está en su origen, pero ¡qué cambio respecto de la imagería firmada por Pierre Joubert y Guy de Larigaudie en la colección *scout* titulada *Signe de piste!*<sup>3</sup> Su filosofía es simple: el mundo no es más que una colección de maravillas, ¡partamos, pues, a descubrirlas! La mística de la ruptura y de la puesta en camino, tras sentir la llamada, debe de ser vivida apasionadamente. Hay un romanticismo pasional e ingenuo en el personaje de Larigaudie, que «creía en eso». Llevaba un esmoquin y zapatos de charol en su mochila, porque el *scout* debe estar «siempre listo»<sup>4</sup>. Lo creía tanto, que, en 1940, se hizo matar en el frente por nada, por el honor.

Sin embargo, si la imagería admirativa de *Signe de piste* recuerda en algún aspecto la de Tintín, es en la inepticia, la estupidez y la maldad de los adultos. Joubert lo exagera al dar a los adultos de sus historias cataduras abominables. ¡Cómo creer entonces que es el ineluctable destino el que acaeca a sus angélicos adolescentes! Al final, son sal-

vados por los camaradas. En *Signe de piste*, se trata más de una pequeña sociedad cerrada que de la aventura de un héroe solitario. No salir de la *tropa*<sup>5</sup>, no traicionar la francmasonería juvenil, equivale a protegerse contra la espantosa decadencia de la edad adulta.

Tintín, por el contrario, está solo en medio de una sociedad hostil. Es cierto que cuenta con su “equipo”, pero los adultos que lo componen rivalizan en inepticia y ridiculez. Nada puede esperarse de los policías Hernández y Fernández, del sabio sordo Tornasol, de la cantante Bianca Castafiore («¡Ah, sonrío de verme tan bella en el espejo!»), ni, menos aún, del capitán Haddock, borracho, vago y bocazas cuyo único talento consiste en inventar injurias homéricas («Phylloxéra! Ectoplasme! Rocambole! Cyanure! Coliquinte! Mille millions de sabords!»)<sup>6</sup>. En realidad, es de su perro Milú de quien se siente más próximo, a pesar de que Milú no alimenta sino sueños de pereza sedentaria y echa pestes contra el humor aventurero de su dueño.

Tintín representa así al adolescente absoluto. No tiene padres, ni novia, ni oficio, ni futuro, ni estatuto social. Recordemos que los otros héroes de nuestros tebeos se situaban precisamente en el extremo opuesto. Los *Pied Nickelés* de Forton son simpáticos crápulas; los *Fenouillard* de Christophe, pequeño-burgueses, pero pensemos, sobre todo, en la *Bécassine*, de Cauméry y Pinchon, exilada de su Bretaña profunda como criadita en París.

Tintín no mantiene lazo alguno y, cuando viaja, lo hace sin sentimientos turísticos. Esta soledad conocerá sin embargo una excepción. En *El Loto azul*, Tintín salva de ahogarse a un joven chino de su edad, Tchang, el cual le devolverá pronto el favor. Pero su relación se nimba de fantasía en *Tintín en el Tibet*. La prensa relata un terrible accidente de avión. Un aparato que partió de Hong-

Kong se ha estrellado en Nepal. No hay sobrevivientes. Ahora bien, Tintín descubre el nombre de Tchang en la lista de las víctimas. Y pronto es asediado por presentimientos, sueños y alucinaciones que le persuaden de que Tchang está vivo y prisionero en el Himalaya. ¡Hay que ir a buscarle!

La loca expedición incluye al capitán Haddock y a un Milú siempre renuente. Y terminará en una apoteosis sentimental y grotesca, única sin duda en la obra de Hergé. Tchang está vivo, pero ha

sido salvado por el Yeti, que no es un abominable hombre de las nieves sino una abominable mujer de las nieves, la cual se ha encaprichado del joven chino y no quiere soltarlo. Tintín y sus compañeros deben recurrir al engaño y a la violencia para liberar a Tchang. Y la aventura termina entre los formidables lamentos del Yeti traicionado y abandonado. Es, por lo que conozco, la única historia de amor de los álbumes de Tintín.

P. S.: El número del 21 de febrero de 1999 del diario belga *Le Matin* provocó un verdadero seísmo en el mundo de la tintinología. En efecto, Philippe





Dubath establecía allí, de modo al parecer irrefutable, que el verdadero inventor de Tintín fue Benjamin Rabier. Recordemos que este dibujante nació en 1864 y murió en 1939. Habría podido ser el padre de Hergé. Su especialidad, eran los animales. Fue el dibujante que hizo reír a las bestias. Su creación más popular es la imagen de marca del famoso queso *La Vache-qui-rit*. Contaba Rabie : «Dibujar animales es la infancia del arte. Se trata de darles una expresión triste o risueña. Alquilé a mi lechero una vaca con su cría. Lo intenté con el ternero, pensando que, siendo más joven, sería más sensible. Y bien, nada de eso. Fue la madre la que se puso a reír la primera, feliz de verme jugar con su hijo».

En 1898, Rabier<sup>7</sup> publicó con ediciones Juven un álbum titulado *Tintin-Lutin*. Su héroe es un chico de rostro redondo y peinado con un copete rubio: un malvado estúpido que no tiene más que ocurrencias sádicas. Por ejemplo, cambia el alfilerero de su madre por un verdadero erizo; mete en la nariz de un cerdo un petardo y lo enciende, etcétera. Pero, finalmente, es víctima de su propia maldad y acepta enmendarse. Todo acaba en el mejor de los mundos.

¡No importa! Hergé jamás se jactó de esta deuda. ◀

- <sup>1</sup> Se refiere a la famosa escultura que muestra a un niño orinando y que constituye casi un emblema de Bruselas. *Manneken*, en flamenco, significa “hombrecillo”, de donde el castellano *maniquí* (N. del T.).
- <sup>2</sup> Suplemento juvenil del diario católico belga *Le Vingtième Siècle*, dirigido por el P. Wallez, donde comenzó a publicar sus dibujos el joven Georges Remi, Hergé (N. del T.).



<sup>3</sup> Literalmente, “pistas”, un concepto fundamental en la formación de los exploradores (N. del T.).

<sup>4</sup> Lema del movimiento *scout* internacional (N. del T.).

<sup>5</sup> La tropa es la unidad de agrupamiento *scout*. Se subdivide en patrullas (N. del T.).

<sup>6</sup> Los nombres de los personajes corresponden aquí a los establecidos en las primeras ediciones españolas por el primer traductor de las aventuras de Tintín, el escritor bilbaíno José Miguel de Azaola. Hernández y Fernández corresponden a Dupond y Dupont. Todo un hallazgo. Tornasol (Tournesol) fue, en las primeras versiones españolas, el profesor Mariposa. Se ha relacionado recientemente las “injurias homéricas de Haddock” con los epítetos antisemitas de Louis Ferdinand Céline en *Bagatelles pour un massacre*. Es una tontería tendenciosa. Los insultos de Haddock se inspiran directamente en Rabelais (N. del T.).

<sup>7</sup> Rabier fue el padre de otro conocido personaje de tebeo, el pato Gedeón (N. del T.).

# Cursos de verano

de la Fundación SEK  
y la Universidad Camilo José Cela

## «El Mundo de Tintín»

Director: Jon Juaristi  
2 - 13 de Julio de 2007

Sede: Colegio Oficial de Médicos de Madrid  
c/ Santa Isabel nº 51, 28012 Madrid

*Inscripción abierta*

[orbistertius@fundacionsek.es](mailto:orbistertius@fundacionsek.es)  
[www.fundacionsek.es](http://www.fundacionsek.es)

100  
Hergé



CENTENARIO

Las ilustraciones de este dossier se corresponden con las cubiertas de las ediciones originales de las nueve primeras aventuras de Tintín, publicadas en Les Éditions du Petit «Vingtème» (Bruselas) y Casterman (París)

# CURSOS DE VERANO 2007

## Julio en la UCJC-Fundación SEK

PRIMERA SEMANA (Del 2 al 5 de julio)

### VALORACIÓN FUNCIONAL EN EL DEPORTE

Director: Juan Carlos Segovia Martínez  
Duración: 24 h.  
Sede 1

### II ENCUENTRO DE EXPERTOS UNIVERSITARIOS: TURISMO DEPORTIVO EN ESPACIOS NATURALES, ESPACIOS CONVENCIONALES Y NO CONVENCIONALES

Director: Lázaro Mediavilla Saldaña  
Duración: 24 h.  
Sede 1

### EL RESTAURANTE HOY: NUEVAS TENDENCIAS EN GESTIÓN, DECORACIÓN Y SERVICIO DE SALA

Director: Javier Chivite Fernández  
Duración: 20 h.  
Sede 1

### DE LA CONDUCTA AGRESIVA AL TRASTORNO DISOCIAL EN EL AULA: BASES PSICOLÓGICAS Y ESTRATÉGICAS DE INTERVENCIÓN

Director: Adolfo Sánchez Burón  
Duración: 20 h.  
Sede 1

### TALLER DE DISEÑO ESTRUCTURAL EN ARQUITECTURA

Director: José Manuel Santa Cruz Chao  
Duración: 16 h.  
Sede 1

### CALIDAD DE VIDA Y REVITALIZACIÓN

Director: Bernardino Lombaó  
Duración: 25 h.  
Sede 2

### DEPORTE DE ALTO NIVEL

Director: Jorge J. Fernández y Vázquez  
Duración: 20 h.  
Sede 2

SEGUNDA SEMANA (Del 9 al 12 de julio)

### GASTRONOMÍA MADRILEÑA: EVOLUCIÓN Y TENDENCIAS ACTUALES

Director: Ismael Díaz Yubero  
Duración: 22 h.  
Sede 2

### CÓMO APLICAR TÉCNICAS DE MODIFICACIÓN DE CONDUCTA

Director: Adolfo Sánchez Burón  
Duración: 20 h.  
Sede 1

### TALLER EL ARTE FOTOGRÁFICO Y SUS SOLUCIONES PRÁCTICAS: ARQUITECTURA, ILUMINACIÓN Y MAQUETAS

Director: Laura de Miguel Álvarez  
Duración: 12 h.  
Sede 1

### CÓDIGO TÉCNICO DE LA EDIFICACIÓN

Director: José Manuel Santa Cruz Chao  
Duración: 12 h.  
Sede 1

### GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN Y LAS RELACIONES INSTITUCIONALES EN LA EMPRESA

Director: Pablo Battie  
Duración: 20 h.  
Sede 2

### EL MUNDO DE TINTÍN

Director: Jon Juaristi Linacero  
Duración: 20 h.  
Sede 2

### UN MODELO DE SEGURIDAD INTEGRAL EN LA EMPRESA PRIVADA

Director: Ángel Ponce de León  
Duración: 20 h.  
Sede 1

### HABLAR EN PÚBLICO CON EFICACIA

Director: Emilio Pedro Velasco  
Duración: 20 h.  
Sede 1

### CURSO DE MANEJO INICIAL DEL ACCIDENTADO

Director: Jesús Lago Oliver  
Duración: 20 h.  
Sede 2

### CURSO DE EMERGENCIA EN LA EDAD INFANTIL

Director: Sara Vázquez Amigo  
Duración: 20 h.  
Sede 2

### TALLER DIGITAL PARA TODOS

Director: Mónica Pabot  
Duración: 12 h.  
Sede 2

### Inscripción y matrícula

**Sede 1:** Campus Universidad Camilo José Cela, Madrid  
Margarita Rodríguez. Tel. 91 815 31 31  
mlucas@ucjc.edu  
www.ucjc.edu

**Sede 2:** Colegio Oficial de Médicos de Madrid  
María Fernández. Tel. 91 578 02 31  
mfernandez@fundacionsek.es  
www.fundacionsek.es

Los precios de cada curso oscilan entre 120 y 150 €. Consultar descuentos. Todos los cursos serán homologados por 1 crédito de Libre Configuración.

ORGANIZA:



asesoría gratuita para los centros beneficiarios de subvenciones y ayudas de la administración.

PATROCINA:



www.ucjc.edu  
Tel. 91 815 31 31

www.fundacionsek.es  
Tel. 91 578 02 31



© Javier Muñoz

# Las emocionantes máquinas se emocionan.

Reflexiones paranoicas de un  
*hombre-computadora.*

□ Dr. David Lavilla Muñoz



DAVID LAVILLA MUÑOZ, *Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor de la UCJC. Sus líneas de investigación están orientadas a las Tecnologías de la Información y de la Comunicación. Actualmente dirige un proyecto de investigación en el que se analizan los usos de Internet, del Videojuego y de la Telefonía Móvil.*

*A partir de un discurso elaborado desde la paranoia, el autor trata de desvelar que las máquinas, al igual que el hombre y otros “seres vivos”, se emocionan. Sienten y padecen como los humanos. Aunque a esta especie le resulta muy complicado considerarlo. Entre otras razones porque aunque al hombre se le ha concedido, o se ha atribuido él mismo, el principio de empatía, nunca podrá ponerse en el lugar de un “ser artificial”, tal y como él mismo lo clasifica.*

*El ser humano es tan limitado que cree siempre tener razón.  
Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).*

*A mis queridos Emilio Vélasco y Fernando Rampérez, que dudan de la razón.*

Si hoy, ya en pleno siglo XXI, algún humano que no sea experto en cálculo, o profesor o “alumno modelo” de secundaria, es capaz de realizar la raíz cúbica de 1873,67 en menos de un minuto sin la ayuda de una calculadora o de un software dispuesto para estos fines, está desconectado <sup>1</sup>.

Incluso a todos estos seres, los más osados les podrían calificar de anómalos, de extraños, de extravagantes, de desfasados, de caducos o de raros, no exentos de razón. Analicemos cuestionando:

–¿Por qué realizar una operación tan laboriosa sin la ayuda de una máquina?, se preguntarían abrumados los conectados.

–¿Por qué perder el tiempo en ejecutar este ejercicio matemático cuando hay herramientas programadas y capaces de precisar el cálculo sin ningún

margen de error para realizar esta tarea?, cavilarían estupefactos los digitalizados.

Sí, quizá esta aseveración, y las consiguientes reflexiones realizadas por los “tecnológicamente correctos”, puedan resultar insultantes y demasiado atrevidas para mentes poco prosaicas <sup>2</sup>, pero lo cierto es que pocos, muy pocos, calculan la raíz cúbica de 1873,67 sin la ayuda de una máquina. Ni siquiera los expertos en cálculo, o los profesores, o los “alumnos modelo” de secundaria.

Así pues, no es aventurado afirmar que las máquinas se están adueñando de las mentes de los hombres digitalizados y los que aún quedan por digitalizar. Están conquistando la humanidad. Se están apropiando de la sociedad, de la economía, de la política, de la justicia. Y, lo que es más impactante, se están apoderando del tiempo.

Son dueñas del tiempo humano porque programan sus agendas. Porque elaboran sus citas y reuniones. Porque vigilan sus hábitos de consumo. Y, lo que es más importante, porque constatan el inminente nacimiento de un individuo antes que otro de su propia especie. Porque lo “espían” desde su gestación. Porque verifican sus constantes vitales. Porque inspeccionan sus órganos biológicos y hasta corrigen sus anomalías durante su existencia. Y porque incluso certifican su muerte cerebral, convirtiéndose así en ilustres notarias de su vida: la vida humana.

Es decir, la máquina posee más información sobre el humano que el propio humano. Conocen, con mayor precisión que el hombre, su tiempo de permanencia en la sala de espera de su parca existencia. Son, en definitiva, propietarias del tiempo lineal, generado por el hombre y para el hombre.

Y desde el tiempo, con su poder revelador, parecen rebelarse contra el mundo. Y de hecho lo están conquistando. Lo están asaltando sin recelo, aunque bien es cierto que lo hacen sin culpa. Sin miedo ni pánico, sin ira. Porque aquél que un día las programó creyó olvidarse de alimentarlas emocionalmente. O al menos eso es lo que se entiende, o se cree entender.

¿Pero acaso las máquinas no sienten? ¿Estamos seguros de ello?

Parece ser que sí. Si a algún humano le preguntamos si sus coches, sus ordenadores, sus hornos microondas o sus teléfonos móviles piensan y sienten emociones quedará extrañado, y lo más probable es que sospeche que el encuestador haya sufrido alguna alteración cerebral o padezca algún tipo de delirio de reivindicación interpretativa. Una paranoia.

Pero la paranoia <sup>3</sup>, en casos como este, puede resultar muy útil para la mente humana, porque cuando ésta le embriaga, le procura imaginación, invención, creatividad. Y es que la paranoia, aunque es un delirio crónico inverosímil, es coherente. Que es exactamente lo que en casos como este se precisa para ofrecer explicaciones a los acontecimientos, sucesos y hechos que, observados desde un punto de vista “lógico”, no llegan a explicarse y profundizarse.

En cualquier caso pues, se puede afirmar que la pregunta no está exenta de cordura, de coherencia. Es bastante racional y humana. Reflexiva, a la vez que pasional y vehemente. Justo como todas las cuestiones que se plantea la especie humana.

Aunque la certidumbre de la aseveración, el otorgar un sí rotundo, el afirmar que el género humano se muestra seguro en su enunciación de que las máquinas no sienten, conlleva duda. Porque:

¿No sienten los chimpancés, los elefantes o los perros?

A su manera, sí. Pero al humano le resulta imposible ponerse en su lugar. Le cuesta empatizar con ellos. Le resulta a todas luces imposible. Fundamentalmente porque los humanos no son chimpancés, ni elefantes, ni perros. Como, por supuesto, tampoco son máquinas. Por consiguiente, no hay empatía <sup>4</sup>.

Y si no emerge la empatía, resulta imposible que el hombre se ponga en el lugar de otro ser, bien sea animal, vegetal o artificial. Así que, por lo tanto, el humano no puede ratificar, certificar, convenientemente, que otros seres o entes no posean sentimientos. Precisamente porque no puede pensar como ellos. No puede ponerse en su lugar. Sencillamente, no goza de esa capacidad.

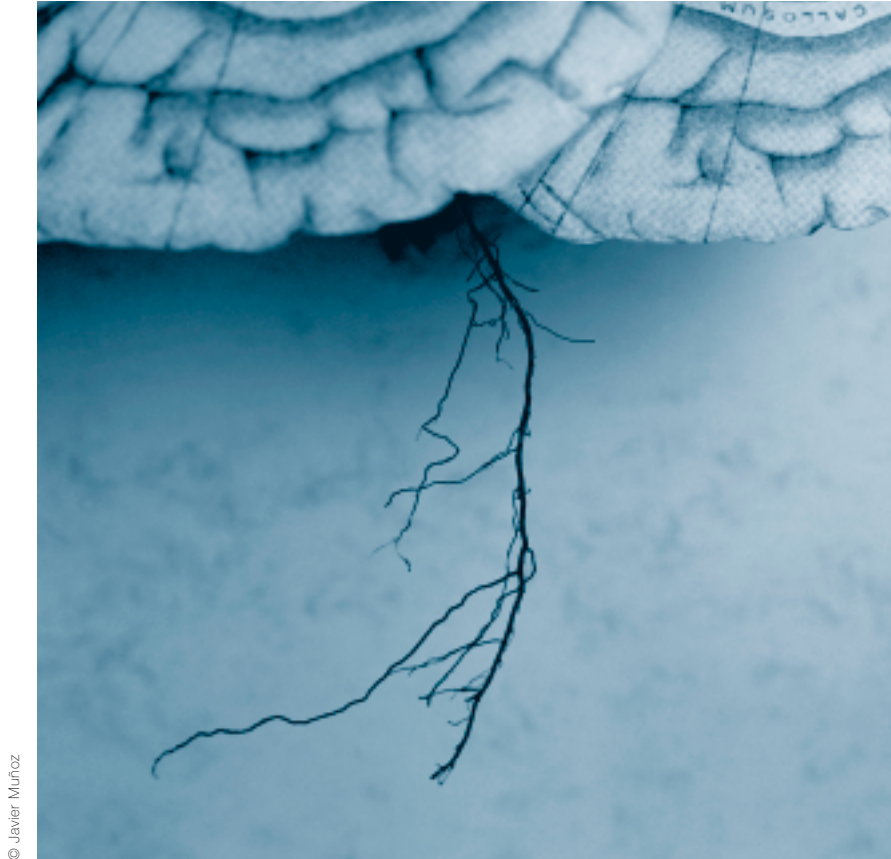
Pero si el hombre dice no estar capacitado para asegurar y certificar que la máquina no siente, ¿por qué sí asegura que sí lo está para reconocer algunas emociones animales? A modo de reflexión:

En cierto modo, ¿no son las sensaciones emociones?

En lo referente a la certificación de que los chimpancés, los elefantes o los perros sienten, el hombre da algunas explicaciones:

En cuanto a las emociones de los perros, Eduardo Punset manifiesta lo siguiente en su obra *El viaje a la felicidad*:

*¿Cómo era posible que le emocionara <sup>5</sup> la inminencia de la comida antes que la propia comida? El poco –o el nulo– tiempo que dedicaba a degustar lo que tanto había ansiado acrecentaba mi inquietud. [...] Años después aprendí que en el hipotálamo de su cerebro y en el de los humanos está lo que los*



«Así que un humano, pensando con la misma propiedad y autoría que la máquina, llega a la certeza de que es, porque piensa. Luego entonces, el humano, al igual que la máquina, dice que es, luego piensa. Aunque ambos no ofrecen una solución fehaciente a la verdad de su existencia.»

*científicos llaman circuito de búsqueda. Este circuito, que alerta de los resortes de placer y felicidad, sólo se enciende durante la búsqueda del alimento y no –al contrario de lo que cabría esperar– durante el propio acto de comer. En la búsqueda, en la expectativa, radica la mayor parte de la felicidad* <sup>6</sup>.

Luego si los perros son felices o, mejor dicho, poseen “momentos de felicidad” <sup>7</sup> –como señala Daniel Gilbert–, sienten. Porque la felicidad es una emoción.

Por lo tanto, queda demostrado que los perros poseen la capacidad de emocionarse. Así pues, como el hombre, los perros son seres emocionales.

En cuanto a los elefantes o chimpancés, el hombre también ofrece algunas explicaciones sobre sus emociones. Y van encaminadas a su reconocimiento y, por defecto, a su inteligencia sensorial.

El psicoanalista francés, Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981), considerado como uno de los psicoanalistas más influyentes después de Sigmund Freud, realizó una investigación sobre el reconocimiento. En este sentido, Lacan recapacita sobre el momento en el que un niño se reconoce a sí mismo en un espejo y transmite esa reflexión en su ensayo *El estadio del espejo como formador de función del yo* <sup>8</sup>.

Algunos psicólogos “actuales” ya le han otorgado siglas a este singular experimento: MSR (Mirror Self-Recognition), y las han trasladado a la biología animal para entender aún mejor el procedimiento de cómo los animales se descubren y se reconocen. Así las cosas, si realmente son conscientes de su existencia, de su yo, quiere decir que los animales se sienten a sí mismos. Y lo demuestran alterando su conducta al reconocerse.

En un primer momento, esta “prueba” se realizó con los cuatro primates más cercanos al género humano –aparte de efectuarse con delfines– y más tarde con elefantes, esos paquidermos repletos de memoria que, por cierto, también es sensorial <sup>9</sup>, un vocablo que hace referencia a los sentidos y, por defecto a las emociones.

Javier Sampedro, periodista del diario El País, publicó en ese periódico una inquietante informa-

ción para los que piensan que sólo el humano está dotado de la capacidad de emocionarse:

*Joshua Plotnik, de la Universidad de Emory, y Diana Reiss, del Aquarium de Nueva York, se han plantado en el zoo del Bronx neoyorquino con un espejo de 2.44 por 2.44 metros –jumbo-size, como dicen ellos– y se lo han regalado a las elefantas asiáticas Happy, Maxine y Patty, que nunca habían visto un objeto semejante. [...] Sus reacciones han sorprendido a los científicos, pero no por insólitas, sino porque parecían calcadas de las que se habían descrito antes en chimpancés y delfines, que por otro lado son las mismas que van exhibiendo los bebés a medida que progresan. Happy resolvió además el problema de la marca en la ceja: hasta 47 veces se la tocó con la trompa después de mirarse en el espejo. La elefanta no habría podido ver esta marca de color sin el espejo. Además, Happy ignoró otra X pintada por debajo de su otro ojo, con un olor y textura similar pero invisible a la luz del día, otra indicación que muestra que la elefanta se reconoció en el espejo, subrayaron los investigadores. [...] Los filósofos y los evolucionistas tienen un alto concepto de la autoconsciencia, fundamento de la identidad personal y de la responsabilidad moral: una de las más altas jerarquías en los escalafones del cerebro* <sup>10</sup>.

Así pues, queda demostrado que los elefantes y los chimpancés se emocionan cuando se reconocen.

Por lo tanto, de igual forma, queda demostrado que los chimpancés y los elefantes –y por supuesto los mencionados delfines– tienen sentimientos.

En cuanto a la máquina, ¿posee sentimientos? ¿Es capaz de emocionarse? ¿Se enoja? ¿Se enfada? Y, lo que es aún más importante, ¿es capaz de expresar sus pasiones, cóleras o arrebatos?

El hombre parece querer negar las evidencias. Pero, ¿por qué lo hace? ¿Quizá no sea por sus limitaciones biológicas?

Evidentemente, sí. El humano todavía no ha llegado a descubrir el misterio que deviene de la correlación entre cerebro y mente, entre mente y cerebro. Entre cuerpo y alma, entre alma y cuerpo. Que, por otra parte, se ha convertido en una eterna, vehemente y paranoica búsqueda del porqué de su existencia.



Y Descartes, descartando, tal y como la máquina ejecuta su pensamiento, con “unos” y “ceros”, con “aciertos” y “errores”, binariamente propuso <sup>11</sup>:

*Hacía tiempo que había advertido que, en relación con las costumbres, es necesario en ocasiones seguir opiniones muy inciertas tal como si fuesen indudables, según he advertido anteriormente. Pero puesto que deseaba entregarme solamente a la búsqueda de la verdad, opinaba que era preciso que hiciese todo lo contrario y que rechazase como absolutamente falso todo aquello en lo que pudiese imaginar la menor duda, con el fin de comprobar si, después de hacer esto, no quedaría algo en mi creencia que fuese enteramente indudable. Así pues, considerando que nuestros sentidos en algunas ocasiones nos inducen a errores, decidí suponer que no existía cosa alguna que fuese tal como nos la hacen imaginar. Y puesto que existen hombres que se equivocan al razonar en cuestiones relacionadas con las más sencillas materias de la geometría y que incurren en paralogismos, juzgando que yo, como cualquier otro, estaba sujeto a error, rechazaba como falsas todas las razones que hasta entonces había admitido como demostraciones.*

*Y, finalmente, considerando que hasta los pensamientos que tenemos cuando estamos despiertos pueden asaltarnos cuando estamos dormidos, sin que ninguno en tal estado sea verdadero, me resolví a fingir que todas las cosas que hasta entonces habían alcanzado mi espíritu no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños. Pero, inmediatamente después, advertí que, mientras que deseaba pensar de este modo que todo era falso, era absolutamente necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa.*

Y de igual forma binaria, llegó a la siguiente conclusión <sup>12</sup>:

*Y dándome cuenta de que esta verdad: pienso, luego soy, era tan firme y segura que todas las más extravagantes suposiciones de los escépticos no eran capaces de hacerla tambalear, juzgué que podía admitirla sin escrúpulo como el primer principio de la filosofía que yo indagaba.*

*Posteriormente, examinando con atención lo que yo era, y viendo que podía fingir que carecía de cuerpo así como que no había mundo o lugar alguno en el que me encontrase, pero que, por ello, no podía fingir que yo no era, sino que por el contrario, sólo a partir de que pensaba dudar acerca de la verdad de las otras cosas, se seguía muy evidente y ciertamente que yo era, mientras que, con sólo que hubiese cesado de pensar, aunque el resto de lo que había imaginado hubiese sido verdadero, no tenía razón alguna para creer que yo hubiese sido, llegué a conocer a partir de todo ello que era una sustancia cuya esencia o naturaleza no reside sino en pensar y que tal sustancia, para existir, no tiene necesidad de lugar alguno ni depende de cosa alguna material de suerte que este yo, es decir, el alma, en virtud de la cual yo soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo, más fácil de conocer que éste y, aunque el cuerpo no fuese, no dejaría de ser todo lo que es.*

Así que un humano, pensando con la misma propiedad y autoría que la máquina, llega a la certeza de que es, porque piensa. Luego entonces, el humano, al igual que la máquina, dice que es, luego piensa. Aunque ambos no ofrecen una solución fehaciente a la verdad de su existencia

Lo que sí parece evidente es que los dos están limitados por la ejecución de su pensamiento. Luego, ¿qué les limita? ¿Será su partición entre mente y cerebro? ¿Entre hardware y software? ¿Entre cuerpo y alma? ¿Entre materia y esencia? ¿Entre significativo y significado?

¿Y no puede ser que mente y cerebro, hardware y software, aunque formen un conjunto, una esencia, no puedan explicarse tanto uno como el otro porque son uno mismo, y que la naturaleza de ambos esté condicionada por circunstancias exógenas?

Llegados a este punto, se podría afirmar que los estímulos externos condicionan tanto a la máquina como al hombre. Y ambos reaccionan de la misma forma, sensorialmente. Es decir, con facultad de sentir. Y aquí vuelven a entrar en escena, de nuevo, las sensaciones, las emociones, los sentimientos.



«...Lacan recapacita sobre el momento en el que un niño se reconoce a sí mismo en un espejo y transmite esa reflexión en su ensayo *El estadio del espejo como formador de función del yo.*»

Si a un hombre se le somete a una gran carga física o, simplemente, a una alta subida de temperatura externa –se le arrima un mechero a un brazo a mala fe, por ejemplo–, ¿no se irrita y manifiesta su mal carácter? Pues justamente ese enfado no es más que una emoción.

¿Y acaso no le sucede lo mismo a la máquina?

Sí: y la máquina, como el humano, se enfada y, por lo tanto, se emociona. Y, si se enoja o encoleriza, si se crispa o se sulfura, no es feliz<sup>15</sup>. Como le sucedía a *Pastora*, la perra de Eduardo Punset. Y se rebela:

*A menudo se manifiesta el mal carácter de las máquinas de pensar, bastante semejante al de los niños. Sus cóleras tienen a veces una explicación racional. Una de estas máquinas no funciona bien sino con la ventana abierta. Tras meses de investigaciones, el constructor acabó por comprender que había sido insuficientemente estudiado el circuito de refrigeración. Con la ventana cerrada, la temperatura se elevaba y perturbaba el funcionamiento de ciertos transistores<sup>14</sup>.*

Pero su comportamiento enojoso no es ni más ni menos que un rasgo de su carácter. Porque una máquina también dispone de carácter, de personalidad. Es más, incluso gozan de ese principio de empatía, del que tanto alardea el hombre por el mero hecho de ser hombre, y que se cuestiona en este discurso porque, como se ha citado, «un humano no puede certificar convenientemente que otros seres o entes no posean sentimientos porque no puede pensar como ellos».

Póngase un sencillo ejemplo:

Si usted es un humano, está leyendo este discurso, sabe conducir y se “pone al volante” del Fórmula Uno (F-1) *McLaren Mercedes*, justo el que pilota Fernando Alonso, ¿cómo cree que actuaría el automóvil? ¿Se comportaría la máquina de la misma forma que si lo hiciera con su piloto? ¿Actuaría ante una curva del mismo modo que con todo un campeón de F-1?

Es incuestionable que usted podrá pensar que no está preparado para su conducción. Usted no es un campeón porque no se ha entrenado para ello, in-

cluso por mucho que lo hiciera, jamás llegaría a serlo. Quizá porque no esté “programado” para ello. Su genoma<sup>15</sup> no dispone de esa información, y tampoco el entorno le ha sido favorable para llegar a ser un piloto de carreras.

Pero, ¿y si su piloto de pruebas, Pedro de la Rosa, lo manejara?, ¿la máquina actuaría igual? Seguro que no.

Pauwels y Bergier en su obra *El planeta de las posibilidades imposibles* aplican el siguiente razonamiento:

*Los coches de carreras, menos complejos que las unidades que tratan las informaciones, tienen también su personalidad, y algunos no rinden su máximo sino conducidos por un determinado piloto. Desde el primer momento una simbiosis se ha producido entre el objeto y el utilizador<sup>16</sup>.*

Luego entonces una máquina, además de sentir emociones, posee, al igual que dice poseer el humano, la capacidad de empatizar. Por lo tanto, las máquinas, como los humanos y animales, tienen emociones. Sienten sensaciones y empatizan.

Aún más, al igual que algunos primates, los elefantes, los delfines o los bebés humanos –a partir de cierta edad–, las máquinas son capaces de reconocerse a sí mismas y a otras máquinas.

Las computadoras conectadas a la Red de redes lo hacen a partir de un conjunto de protocolos denominados TCP/IP<sup>17</sup>. Y gracias a ellos los ordenadores personales, los ordenadores portátiles, las PDA's, las actuales videoconsolas o las computadoras centrales pueden entenderse y reconocerse a través de Internet. Incluso son capaces de detectarse a ellas mismas. Y dicho esto, el “efecto espejo” o el Mirror Self-Recognition (MSR), trasladado a la biología animal, también se produce con las máquinas.

Por lo tanto, sí: las máquinas, piensan. Tienen la capacidad de reconocer y reconocerse. Y, por supuesto, sienten y lo manifiestan. Así que las máquinas, las emocionantes máquinas, se emocionan. Y se emocionan justamente. De la misma manera que lo hace un *hombre-computadora* cuando elabora, desde la paranoia, cualquier discurso. ◀

- 
- <sup>1</sup> Entiéndase por hombre conectado y digitalizado aquél que, citando a Plant, *está enganchado a las pantallas y conectado a las pletinas. El hombre se convierte en usuario y en adicto, y ya no puede insistir más en su soberanía y separación soberana de la naturaleza. Cada vez más integrado con el entorno del que siempre se había considerado diferenciado, se encuentra a sí mismo viajando en redes que ni siquiera sabía que existían y entrando en espacios en los que sus concepciones de la realidad y la identidad quedan destruidas. Es el retorno de lo reprimido, de lo femenino, incluso quizá la venganza de la naturaleza.*  
Ref.: Plant, S. *On the Matrix: Cyberfeminist Simulations*, R. Shields. Sage, EE UU, 1996. p. 369.
- <sup>2</sup> Entendiendo como *prosaico*, del latín tardío *prosaicus*, al adjetivo utilizado para aquellas personas faltas de idealidad o elevación.
- <sup>5</sup> Ref.: Kraepelin, E. *Manic-depressive insanity and paranoia*, Textbook of psychiatry. Livingstone. 1915. pp. 135-142.
- <sup>4</sup> Ref.: *El requisito previo de la empatía es la conciencia de uno mismo, la capacidad de registrar las señales viscerales procedentes de nuestro propio cuerpo.*  
GOLEMAN, Daniel. *La práctica de la inteligencia emocional*. Kairós. Barcelona, 1998. p. 193.
- <sup>5</sup> Refiriéndose a su perra “Pastora”, mientras la observaba.
- <sup>6</sup> Ref: Punset, Eduardo. *El viaje a la felicidad. Las nuevas claves científicas*, Destino. Barcelona, 2005. p. 5.
- <sup>7</sup> Passim.: Gilbert, Daniel. *Tropezar con la felicidad*, Imago Mundi. Barcelona, 2006.
- <sup>8</sup> Passim.: Lacan, J-M E. *Le Stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique*, International Journal of Psicoanálisis. Marienbad, 1937.
- <sup>9</sup> Entendiendo *sensorial* como el adjetivo que proviene de *sensorio*, perteneciente o relativo a la sensibilidad: la facultad de sentir.
- <sup>10</sup> Ref.: Sampedro, Javier. *Una elefanta ante el espejo*, El País. 31 de octubre de 2006. p. 80.
- <sup>11</sup> Ref.: Descartes, René. *Discurso del método*, Alfaguara, Madrid, 1977. p. 24.
- <sup>12</sup> Ref.: Descartes, René. *Op. Cit.* p. 25.
- <sup>15</sup> Entendiendo como concepto de *felicidad* el expuesto anteriormente por Daniel Gilbert, que alude directamente al *carpe diem*.
- <sup>14</sup> Ref.: Pauwels, L. y Bergier, J. *El planeta de las posibilidades imposibles*, Plaza & Janés. Barcelona, 1973. p. 103.
- <sup>15</sup> Passim.: Ridley. Matt. *Genoma: La autobiografía de una especie*, Taurus. Madrid, 2001.
- <sup>16</sup> Ref.: Pauwels, L. y Bergier, *Op. Cit.* p. 102.
- <sup>17</sup> Ref.: Hunt, Craig. *TCP/IP. Network Administration*, O'Reilly. EE UU, 2002. pp. 2, 6 y 150.





fundación ▶ sek





**Nota.** Las fotografías que se adjuntan al artículo son propiedad del autor.

# El misterioso barco de Joaquín Sorolla

Un barco aparejado como bergantín goleta, con arboladura para vela, apoyado por maquinaria de vapor, ejecutada con gran detalle de accesorios y herrajes de latón, primorosamente detallados.

▣ Federico Prieto Pequeño

FEDERICO PRIETO PEQUEÑO es *Arquitecto Técnico especialista en Restauración de edificios y Monumentos Histórico Artísticos*, ejerciendo su profesión desde 1974. En la actualidad imparte clases de *Patología de la Construcción en la Universidad Camilo José Cela*. Es un gran entusiasta de la vida naval, de los barcos de época y de las artes de la mar. Desde hace tiempo, esta afición se refleja en la construcción de maquetas, actividad que ha desarrollado con éxito como lo demuestran entre otras cosas la restauración de la maqueta del barco “Carlos” del ajuar expositivo propiedad del Museo Sorolla de Madrid, realizada para su exhibición, y el ser ganador del primer premio en el XXXI concurso de maquetas “Plásticos Santos” de Valladolid 2004, premio accésit del XXXII concurso de maquetas “Plásticos Santos” de Valladolid 2005, y primer premio en el XXXIII concurso de maquetas “Plásticos Santos” de Valladolid 2006.

En la casa de la Calle Martínez Campos de Madrid, hoy convertida en Museo, aquí donde el pintor Joaquín Sorolla vivió y realizó la mayor parte de su obra, se encuentra la maqueta semi abandonada de un barco, cuyo nombre es “Carlos”, adscrito al Museo y que figura en el ajuar expositivo con el nº de inventario 1929:787.

Nada tiene de singular este hecho, si no fuera por la característica tan especial que supone el nombre de “Carlos”, y que se ratifica mediante la figura de un adolescente surgiendo de una flor tallada en el mascarón de proa del buque.

¿Que significado tiene la existencia de un modelo a escala tan personalizado mezclado entre los útiles de Joaquín Sorolla?

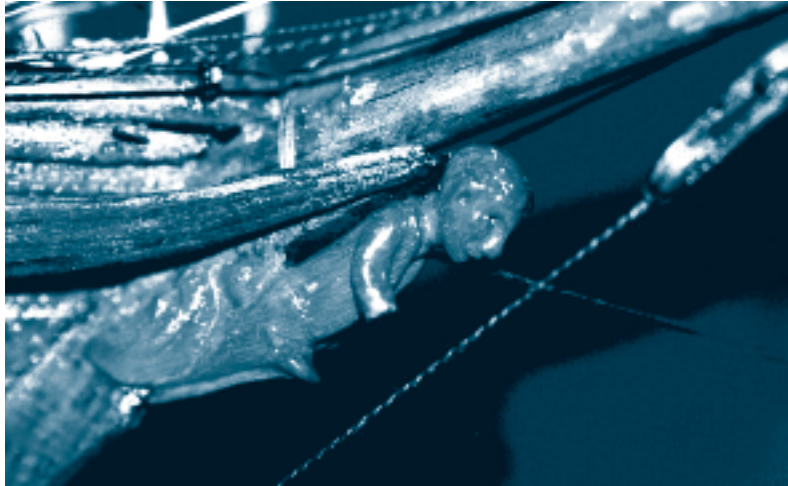
El pintor del mar, del sol y de las playas, bien pudiera tener reminiscencias románticas que hicie-

ran lógica la presencia de este objeto, pero... ¿por qué “Carlos”?

La maqueta se recoge en un estado de deterioro muy avanzado, con pérdida de elementos, polvo y acumulación de oxido, que hace irreconocible en muchos casos la calidad y material de algunas de las piezas que forman parte del conjunto.

El mal estado que se observa hace que pueda definirse el buque como de pecio, pues el desmantelamiento de todo el aparejo del barco es manifiesto, tanto en la obra del maderamen como en los accesorios y elementos de maniobra.

De la observación previa de la maqueta se puede observar que el daño principal está producido por un fuerte golpe, coincidente con la plataforma de la escalerilla de acceso del costado de babor y que hace que se haya producido una presión sobre el casco



«...Carlos y que se ratifica mediante la figura de un adolescente surgiendo de una flor tallada en el mascarón de proa del buque.»

hueco y de hoja continua, hendiendo el punto de presión, creando una serie de grietas y fisuras que siguiendo la veta de la madera, se transmiten por todo el costado del buque, arruinando la estabilidad del conjunto, al margen de la pérdida del cordaje y arboladura.

La investigación de la historia surge cuando se decide la restauración de la maqueta y comienzan las labores de recuperación.

Para poder comprender la evolución y el estudio que rodea este trabajo es necesaria una descripción previa del “Carlos”.

Se trata del modelo de un barco aparejado como bergantín goleta, con arboladura para vela, apoyado por maquinaria de vapor, ejecutada con gran detalle de accesorios y herrajes de latón, primorosamente detallados.

El casco por su obra viva, es de madera aparentemente de hoja de sapelli, realizado en dos piezas mediante estampación por prensa, moldeando ambos lados por el sistema de monocasco sin uniones visibles. La junta de unión se produce longitudinalmente acoplando ambas mitades por maderas que configuran la tajamar de proa, la quilla y la fognadura de la hélice con el alojamiento del timón.

La cubierta superior, está definida mediante una plancha de madera agramilada teñida, simulando el despiece del entarimado, donde aparecen sendas escotillas representadas mediante claraboyas, con escalerillas de acceso al interior defendidas por barandillas de latón. Resaltan las cubiertas del castillo de proa y popa a los que se accedería por supuestas escaleras desde la zona inferior.

Cerrando el conjunto por ambas partes, se ejecutan las amuras con listones encolados separados por cintones en el casco y los castillos de popa y proa que le dan un aspecto muy realista, rematando la obra muerta con el espejo de popa realizado mediante una pieza de madera tallada, donde en una placa con letras en relieve se puede leer el nombre del buque.

En su proa aparece un botalón al que se le amplía con un bauprés, roto en su tercera parte apareciendo restos de los focues.

Situado debajo de estos palos y sujeto a la tajamar de proa es donde aparece tallado en madera un mascarón con figura humana que a todas luces debe de tener relación con el nombre del barco, y que confiere el aporte sorprendente de la singularidad, en un objeto aparentemente impersonal.

La arboladura la configuran dos palos trinquete y mayor, y la maniobra de viento se organiza mediante la existencia de vergas con velas arriadas en estado de reposo. Se ha perdido la mayoría de la jarcia fija, conservándose de manera precaria los obenques bajos.

Otra de las características sorprendentes de este barco es la existencia de una máquina de vapor, representada por un elemento realizado íntegramente de latón con chimenea y bocinas de ventilación, que se sitúa en el centro del barco.

Un puente de mando realizado sobre la cubierta, define las características y el perfil de lo que pudiera haber sido el puesto de control del buque, alojado en una cabina cerrada desde donde el piloto gobernaría el rumbo, adivinando una bitácora oxidada y un tripulante a la rueda de un timón descolorido.

Los elementos de maniobra, y decoración que se aprecian, cabilleros, pescantes de los botes, maquiñillos, fanales de situación, etcétera, así como los detalles singulares que se han podido recoger, definen una calidad en la maqueta y un saber marinero en la ejecución fuera de toda duda por su detallado y precisión en las formas.

Se deduce de la descripción del modelo que no se trata de una vulgar imitación, sino de un intento de reproducción de un buque que pudo haber existido y que Sorolla adquirió, bien como regalo o como compra para incorporarlo a sus recuerdos personales.

Las figuras situadas sobre la cubierta, contribuyen a ampliar el enigma de este barco, puesto que representan algunos de los componentes de la tripulación formada por: dos marineros, el capitán, el piloto y... una figura femenina, que a modo de pasajera viste ropas de época, falda larga y sombrero de capota.

El modelo representado, de nombre “Carlos”, pretende definir un buque de tracción a vela, de líneas finas y muy marinero, clásico de los últimos años del siglo XIX y principios del XX, que podría haberse dedicado al transporte como correo o bien a viajes de ultramar.



El tipo es de bergantín goleta, aparejando una arboladura que consta de trinquete y mayor o de tres palos si consideramos como tal al botalón y bauprés que se aprecia en proa.

El bergantín goleta tiene un arqueado superior a los pataches de la época, con una jarcia firme mucho más definida, con mastelero y mastelerillo en el palo trinquete.

La simetría longitudinal que conlleva aparejar velas de cuchillo a proa y popa de las velas cuadas, le permiten variar muy fácilmente el centro vélico en la dirección proa-popa lo que le proporciona una buena capacidad para orzar y ceñir al viento, virando con rapidez a la mano firme de la rueda.

Del palo mayor, formado por macho y mastelero, surge la vela cangreja o vela timón, con botavara y pico de la cangreja, y posibilidad de aumentar el trapeo mediante una vela escandalosa. Esta situación permitía al barco una gran capacidad para navegar



de bolina, ciñendo al viento por la facilidad de la maniobra por avante, cazando la vela mayor, la cangreja y la escandalosa hasta sobrepasar con la botavara la crujía del buque, por lo que actuaba como un timón eólico.

A principios del siglo XIX se presenta la necesidad de atravesar con éxito y comodidad el Atlántico, puesto que con anterioridad estos buques estaban constreñidos al ámbito europeo y mediterráneo dada su poca capacidad de carga.

Como agrandamiento y modernización de los bergantines del siglo XVIII y XIX, surge la corbeta o bergantín barca, de porte idóneo para la navegación de altura, dando lugar a una evolución con el aumento de la arboladura al añadir uno o mas palos ampliando el tamaño y el espacio, culminando esta evolución con los grandes *clippers* americanos e ingleses y los *wind-jammers*, enormes buques de construcción europea para la navegación comercial a vela.

El palo delantero o trinquete del bergantín goleta, está formado por el macho, mastelero y mastelerillo, unidos por la cofa y la cruceta. De él se cuelgan las vergas que de abajo a arriba se definen con los nombres de las velas que soportan, así pues serán: verga de gavia baja, verga de gavia alta, verga de juanete y verga de sobrejuanete.

Las velas se representan arriadas recogidas cargando los puños en la cruz, con las escotas de gavia orientadas, y es así como aparecen en el modelo que estudiamos y que posteriormente se reproducirán situándolas en idéntica forma en la restauración, tanto en aparejo como en trapo.

En proa se aparejan el foque petifoque y contrafoque con lo que se remata el plano vélico.

La calidad y el detalle que se aprecia en la realización de la maqueta, hace suponer que no se trata de un juguete sino que, según se ha comentado, pudiera ser debida a la realización de un modelo de barco existente, relacionado de alguna forma con la vida de Sorolla, bien por alguno de sus viajes, como presente sentimental de algún amigo o simplemente como modelo de urgencia para la realización de los deta-



lles marineros de los cuadros que pintó, algunos de ellos realizados en las cubiertas de buques de similares características.

Por otro lado el que el mascarón de proa represente a un joven adolescente y que el barco se denomine "Carlos", como indica el nombre situado en el espejo de popa, realizado en latón con letras en bajorrelieve, hacen suponer que lejos de la anécdota estas coincidencias pudieran tener un viso de realidad.

Del estudio del modelo se puede observar una característica muy sorprendente y es que el puente de gobierno y mando está situado detrás y no delante de la chimenea de la caldera, por lo que el manejo del barco es antinatural, al perder el piloto buena parte de la visión por el volumen de la chimenea y por los posibles humos que se pudieran desprender.

Esta característica tan peculiar hace suponer que no se realizó un barco mixto de origen, sino que se pudo deber a una reforma posterior para modernizar la tracción del buque. La instalación de la caldera se situaría en este caso en el punto del centro de gravedad y el más idóneo para la navegación, sacrificando situaciones de confort y estéticas.

Así pues, con estas premisas, se inicia la investigación y búsqueda de documentación que avale y dé forma a las teorías y fábulas que se están forjando.

Después de varias consultas en el Museo Naval y en bibliotecas especializadas, se solicitó un informe a la Dirección General de la Marina Mercante del Ministerio de Fomento para investigar la posible existencia de un barco, de nombre “Carlos” de las características de la maqueta situado dentro de la época coetánea con la vida de Sorolla.

Consultada la lista oficial de buques aparecen consignados dos barcos matriculados en Pontevedra (nº 58 y 39) con este nombre, que por sus dimensiones y características no coinciden en forma y tipo con el que nos ocupa.

En la lista oficial de buques de 1900 se recompensa el esfuerzo de búsqueda con la aparición de un buque clase corbeta, similar al bergantín goleta, denominado “Carlos” matriculado en Ribadeo.

Posteriormente en la lista de 1911 vuelve a aparecer un “Carlos” con distintiva HFSR matriculado en El Ferrol pero domiciliado en Ribadeo, que por sus características pudiera ser similar al del modelo, y que se adapta en dimensiones de eslora, manga y puntal al barco que se busca. Así pues, y según el informe de la Dirección General de la Marina Mercante, la reproducción de Sorolla podría muy bien referirse a este buque.

Este tipo de barco, por sus características marineras, no es muy apto para grandes travesías, siendo destinado a viajes cortos y transporte de cabotaje como así se describe en la lista oficial de buques con la C en “clase de navegación a que se dedican”.

En esta misma lista podemos apreciar que en el apartado “Fuerza de maquina” hay un cero (0), lo que define que el barco elegido no es de tracción a vapor y solo contaría con el aparejo vélico para su maniobra, por lo tanto se hace más evidente la observación referente a la situación del puente de mando detrás de la caldera considerando que: o bien se ha producido una transformación posterior o de lo contrario es un error del maquetista, cosa improbable dado el detalle de la ejecución del modelo.

Por lo tanto, puede tratarse de un buque reconvertido, con la implantación de la tracción a vapor, del que no se han encontrado documentos posteriores a los ya comentados.

Así pues, después de la investigación realizada, se llega a la conclusión de que el barco representado en la maqueta propiedad de Sorolla, podría haber existido realmente puesto que, como hemos visto, hubo uno de características muy similares al que nos ocupa, coetáneo en el tiempo con el pintor, aunque no se pueda afirmar a ciencia cierta que fuera el mismo por las características de la implantación de la maquinaria.

De todos modos y como reflexión final queda, como en las leyendas antiguas sobre relatos marinos, una incógnita y es el mascarón de proa, tan definido por un personaje muy protagonista unido a la curiosidad del nombre: “Carlos”. Un adolescente, aparentemente varón, surgiendo de un capullo en flor, con la mano extendida al frente situado en la parte más prominente del barco, marcando con firmeza un rumbo hacia el horizonte, confiriendo su apoyo al buque en su andadura.

Y no debemos olvidar a la misteriosa dama situada en la cubierta. ¿Es sólo una figura que ilustra una época?, o mas bien ¿ tiene un significado oculto personal para Joaquín Sorolla?

Dejando volar la imaginación, todo hace pensar en un mensaje subliminal vertido en un precioso modelo de magnífica factura que en la actualidad se puede contemplar en el Museo, y que sin duda entraña un misterio que guarda celosamente y probablemente nunca llegaremos a conocer. ◀

---

## Bibliografía

### La navegación a vela en Cantabria.

Antonio Longarela Herrero  
y Emma Blanco Campos.  
ISBN 84-60726436

### Las artes de la mar.

Federico Piera.  
ISBN: 84-86115-05-1

# Pinturas de tema marinero

## Joaquín Sorolla



Obras conservadas en el Museo Sorolla de Madrid. Reproducidas por gentileza de su director, Don Florencio de Santa-Ana

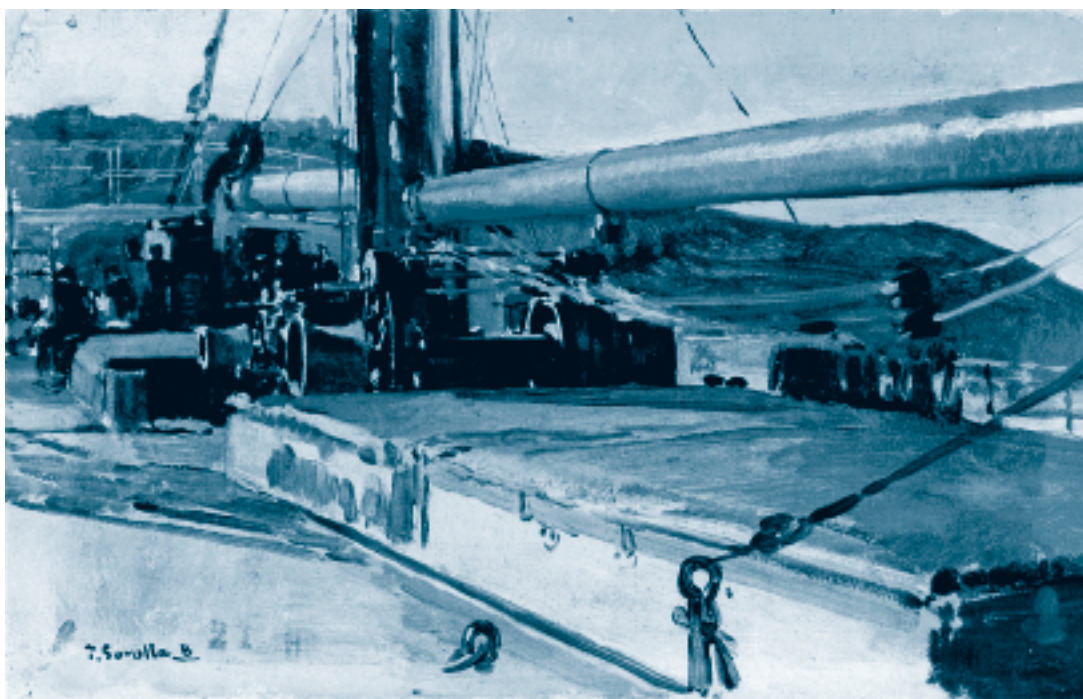


# Joaquín Sorolla





# Joaquín Sorolla



# Joaquín Sorolla



# Transmodernidad: un nuevo paradigma

La Transmodernidad no es un deseo o una meta, simplemente está, como una situación estratégica, compleja y aleatoria no elegible; no es buena ni mala, benéfica o insoportable... y es todo eso juntamente... Es el abandono de la representación, el reino de la simulación, de la simulación que se sabe real.

▣ Rosa María Rodríguez Magda

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MAGDA *es filósofa y escritora, sus últimos libros son El placer del simulacro, Transmodernidad y la España convertida al Islam.*

No sé si uno puede erigirse en dueño de las palabras, en cualquier caso, los términos emergen, se acuñan y circulan, con mayor o menor éxito. En este caso, dado que lo he convertido en eje de mis reflexiones durante más de veinte años, he desarrollado una teoría al respecto y no me consta que fuera utilizado antes de manera consistente, creo que puedo reclamar la maternidad del concepto. Mater-

nidad en el sentido abierto que tal proceso tiene: generación en el interior de una misma, parto, atención, cuidado, y finalmente liberación de la criatura para que vaya creciendo en las diversas interacciones que el mundo exterior le ofrece.

El término surgió en una conversación que tuvo lugar con Jean Baudrillard en su casa de París, allá por 1987. Reflexionando sobre la corriente postmo-





© Javier Muñoz

«Con tal concepto he pretendido demarcar lo que, a mi modo de ver, constituye un verdadero cambio de paradigma que puede alumbrar las relaciones gnoseológicas, sociológicas, éticas y estéticas de nuestro presente.»

derna, a la que él se negaba a adscribirse, le comenté que más que una coyuntura “post”, si tomábamos en cuenta sus apreciaciones sobre “transpolitique”, “transexualité”, al hilo de sus tematizaciones sobre el imperio de la simulación y la hiperrealidad, bien podríamos denominar a nuestra época como “Transmodernidad”.

Con tal concepto he pretendido demarcar lo que, a mi modo de ver, constituye un verdadero cambio de paradigma que puede alumbrar las relaciones gnoseológicas, sociológicas, éticas y estéticas de nuestro presente. Y así lo empecé a plasmar en mi libro *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*<sup>1</sup>, desarrollando otros aspectos en *El mode-*



lo *Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*<sup>2</sup>, y concretando su teorización en *Transmodernidad*<sup>5</sup>.

Ciertamente una denominación compuesta por la incorporación de un prefijo a un concepto como “Modernidad”, eje de los debates de las últimas décadas, es lógico que surja espontáneamente y de forma independiente en diversas disciplinas y con diversas propuestas ideológicas, (aun cuando, repito, no tengo constancia de que haya sido utilizado, antes de que yo lo acuñara en 1989, como nueva configuración teórica, con una fundamentación estructurada, más allá de un mero uso azaroso y puntual). No obstante si queremos hacer una historia de las diversas acepciones del término habremos de citar a mi muy querido amigo Enrique Miret Magdalena, quien me comentó que, años atrás, había empleado dicho término en una conferencia, que no llegó a publicarse, como manera de ejemplificar una nueva etapa sintética, sin embargo no volvió a retomarlo hasta 2004 en el capítulo de uno de sus libros<sup>4</sup>. También Jüri Talvet, hispanista estonio lo utilizó ocasionalmente para denominar la poesía actual que busca escapar del agotado canon postmoderno. Cito estas dos coincidencias, de las muchas dispersas que han podido darse y sin duda seguirán surgiendo. No obstante tres son los autores o corrientes, que, siempre posteriormente a 1989, han intentado aplicar el concepto con pretensiones teóricas.

Así, el filósofo mexicano Enrique Dussel, en su libro *Postmodernidad, Transmodernidad* (1999)<sup>5</sup> lo enmarca en el contexto de la teología de la liberación y la reflexión sobre la identidad latinoamericana, entendiendo por teorías transmodernas aquellas que, procedentes del tercer mundo, reclaman un lugar propio frente a la modernidad occidental, incorporando la mirada del otro postcolonial subalterno.

Con diverso significado, ha aparecido la noción de “transmodernidad” esporádicamente en el marco de encuentros relacionados con la cultura de la paz, el diálogo intercultural o la filosofía del derecho. Especialmente Marc Luyckx ha reiterado el concepto, utilizándolo a partir del seminario de 1998 “Gouvernance et Civilisations” que coordinó

en Bruselas, organizado por La Célula de Prospectiva de la Comunidad Europea, en colaboración con la World Academy of Arts and Sciences. Según él lo aplica, la transmodernidad pretendería una síntesis entre posturas premodernas y modernas, constituyendo un modelo en el que se acepta la coexistencia de ambas, con el fin de compatibilizar la noción de progreso con el respeto de la diferencia cultural y religiosa, intentando frenar el rechazo, principalmente de países islámicos, a la visión occidental de la modernidad. En este mismo sentido de diálogo entre culturas lo han utilizado también Ziauddin Sardar, Etienne Le Roy o Christoph Eberhard.

Un tercer ámbito donde se ha pretendido desarrollar una cierta teorización al respecto es el de la arquitectura. En 2002 el Austrian Cultural Forum de Nueva York programó la exposición: “TransModernity. Austrian Architects”. Y Marcos Novak, que codirigió con Paul Virilio entre 1998 y 2000 la Fondation Transarchitectures de París, ha potenciado la noción de transarquitectura como la arquitectura líquida del nuevo espacio virtual. Es de resaltar la cercanía personal e intelectual de Virilio y Baudrillard, por lo que la utilización de Novak, aún centrada en un ámbito específico, resulta más afín a la cosmovisión de la que parto y que he desarrollado teóricamente.

Todas estas coincidencias en la utilización de un término, más allá de la diversidad de acepciones, creo que demuestran una misma captación de las contradicciones de la modernidad y una búsqueda de un nuevo modelo que dé razón de los cambios que se operan en nuestro presente. Desde esta común percepción, paso a exponer mi concepción de Transmodernidad, en el convencimiento de que no sólo debemos estar alerta a las transformaciones que se operan en el panorama contemporáneo, sino que es necesario, más allá de la enunciación dispersa y puntual, elaborar una teoría consistente, que defina con claridad lo que, a mi modo de ver, es un efectivo cambio de paradigma. Reducir la transmodernidad a un diálogo de civilizaciones o a un modelo que palie las insuficiencias de la modernidad occidental representa un voluntarismo, loable

sin duda, pero todavía moderno. Debemos partir, abandonando antiguas ilusiones, del análisis de la crisis de la modernidad, las críticas postmodernas, hasta llegar a la configuración del nuevo paradigma conceptual y social. Lo “trans” no es un prefijo milagroso, ni el anhelo de un multiculturalismo angélico, no es la síntesis de modernidad y premodernidad, sino de la modernidad y la postmodernidad. Constituye, en primer lugar, la descripción de una sociedad globalizada, rizomática, tecnológica, gestada desde el primer mundo, enfrentada a sus otros, a la vez que los penetra y asume, y en segundo lugar, el esfuerzo por trascender esta clausura envolvente, hiperreal, relativista. Como he dicho en otro lugar: «La transmodernidad no es una ONG para el tercer mundo, y es bueno que ellos lo sepan cuanto antes, igual que nosotros deberíamos comprender lúcidamente que no es tampoco la nueva utopía tecnológica y feliz. Es el lugar donde estamos, el lugar precisamente donde no están los excluidos. Con ello tendremos que bregar todos»<sup>6</sup>.

No obstante debemos matizar ese “no estar” de quienes sustentan posturas antimodernas, pues si bien la modernidad occidental excluyó a determinadas culturas, pueblos, grupos étnicos y religiosos, la modernización dibuja el mapa en el que éstos emergen, generando también una suerte de paradójica síntesis entre premodernidad y postmodernidad. Así, por ejemplo el fenómeno del terrorismo islámico desarrolla sus bazas de espectacularidad y estrategia operativa en buena medida gracias a la sociedad mediática y cibernética. Sin menospreciar la tragedia real de las víctimas, los atentados del 11-S no hubieran tenido su fuerte impacto sin la retransmisión en directo de la destrucción de las torres gemelas, ni los comunicados de Al Qaeda su inoculación de peligro indomeñable al margen de la propagación de mensajes encriptados que la agilidad de la red proporciona. El desafío a la sociedad occidental no se ejerce desde posturas pre y antimodernas, como el Mal Radical, lo Otro ajeno e inasimilable, a la vez que empuña el dominio de lo real por su desprecio de la muerte, circula transmodernamente por las venas de nuestra sociedad transmoderna, se estructura física y especularmente de

la misma forma reticular, y es eso lo que nos causa una angustia difusa, un terror insoslayable.

La cultura transmoderna que yo describo parte de la percepción del presente común a diversos autores y a la que han denominado de diferentes maneras ofreciendo también respuesta variadas, como puedan ser “el capitalismo tardío” de Jameson, “la modernidad líquida” de Bauman, “la segunda modernidad” de Beck, “la hipermodernidad” de Lipovetsky o “el desierto de lo real” de Žižek. Mientras algunos constatan lo que tiene de ruptura con la fase moderna y postmoderna, no dejan otros de postular una continuidad, que, a mi modo de ver, empaña la percepción del cambio de paradigma que debe servirnos para perfilar las armas conceptuales con las que enfrentarnos a nuestra contemporaneidad.

La Modernidad pretendió postularse como un todo articulado, aún a pesar de su heterogeneidad, una apuesta de racionalidad consistente y progreso ético-social. El conocimiento adoptó el modelo objetivo y científico, validado por la experiencia y el progresivo dominio de la naturaleza, y avalado por el desarrollo de la técnica. Paralelamente se requería un horizonte alcanzable de emancipación de los individuos, libertad y justicia social.

En este sentido la Modernidad afirma la necesidad y legitimidad de los discursos globales o sistémicos.

La crisis postmoderna denunciará la imposibilidad de dichos postulados. Como es de sobra conocido, Lyotard en *La condición postmoderna*<sup>7</sup> proclamó el fin de los Grandes Relatos, de los paradigmas unitarios, mostrando el presente como el espacio de las micrologías, la heterogeneidad, la fragmentación y la hibridez. Al abrigo del nacimiento de la *Theorie* y de los *Cultural Studies*, grandes propagandistas desde USA de la moda postmoderna, se propaló en el mundo académico y mediático la especie de que, según simplificadas lecturas, el discurso es poder (Foucault), la realidad textualidad (Derrida), el sujeto deseo (Deleuze) y todo ello simulacro (Baudrillard). Sólo faltaba que a ello se uniera

Fukuyama proclamando el fin de la historia. La crítica literaria difunde, como dogma escolar, a partir de los años 80 y hasta hoy, lo que la filosofía post-estructuralista elaboró, con sobrada mayor enjundia, años antes<sup>8</sup>.

Pero cuando el pensamiento se convierte en escolástica y lugar común traiciona el empuje crítico que alumbró el surgir de novedosas conceptualizaciones. Parece tiempo de valorar no ya la ruptura que la postmodernidad representó, sino su propia quiebra, esto es, la crisis de la crisis.

¿Podemos hoy, ya entrado el siglo XXI seguir repitiendo sin autocritica toda la retórica *post* que fue rupturista hace más de veinte años?

La tesis fundacional del pensamiento *post* era la imposibilidad de los Grandes Relatos, de una nueva totalidad teórica. La postmodernidad abanderaba el surgimiento de una multiplicidad, fragmentada y centrífuga, gozosamente irreconstruible. Y sin embargo, en los últimos tiempos, esa miríada de partículas dispersas, parecen haberse reagrupado en un todo caótico, totalizante, surgiendo un Nuevo Gran Relato, de proporciones antes insospechadas: la Globalización. Un Nuevo Gran Relato, que no obedece al esfuerzo teórico o socialmente emancipador de las metanarrativas modernas, sino al efecto inesperado de las tecnologías de la comunicación, la nueva dimensión del mercado y de la geopolítica. Globalización económica, política, informática, social, cultural, ecológica... donde todo está interconectado, configurando un nuevo magma fluctuante, difuso, pero inexpugnablemente totalizador. Quede claro que me estoy refiriendo no a determinado discurso neoliberal, que otros han denominado pensamiento único, sino a una situación real, de hecho, que incluye y envuelve tanto a las incipientes teorizaciones en su favor cuanto a las movilizaciones antiglobalización. El *locus* totalizante en el que emergen las condiciones reales de nuestro presente y sus connatos explicativos.

Esta “política mundial policéntrica”, en definición de Rosenau<sup>9</sup>, a la vez que global, se caracteriza, según Beck<sup>10</sup>, por la emergente presencia de: *organizaciones transnacionales* (del Banco Mundial a las multinacionales, de las ONGs a la mafia...), *proble-*

*mas transnacionales* (crisis monetarias, cambio climático, las drogas, el SIDA, los conflictos étnicos...), *eventos transnacionales* (guerras, competiciones deportivas, cultura de masas, movilizaciones solidarias...), *comunidades transnacionales* (basadas en la religión, estilos de vida generacionales, respuestas ecológicas, identidades raciales...), *estructuras transnacionales* (laborales, culturales, financieras...).

De todo ello parece que podemos concluir: resulta caduca la afirmación postmoderna de la imposibilidad de Grandes Relatos, existe un nuevo Gran Relato, o más bien un nuevo Gran Hecho, que debe poner en marcha innovadores dispositivos teóricos: la Globalización, por lo tanto sería conveniente contemplar la configuración del presente con sus modificaciones a partir de un nuevo paradigma. Más que el prefijo “post” sería el de “trans” el más apropiado para caracterizar la nueva situación, dado que connota la forma actual de trascender los límites de la modernidad, nos habla de un mundo en constante transformación, basado, como hemos apuntado, no sólo en los fenómenos transnacionales, sino en el primado de la transmisibilidad de información en tiempo real, atravesado de transculturalidad, en el que la creación remite a una transtextualidad y la innovación artística se piensa como transvanguardia. Así pues, si a la sociedad industrial correspondía la cultura moderna, y a la sociedad postindustrial la cultura postmoderna, a una sociedad globalizada le corresponde un tipo de cultura que denomino *transmoderna*.

Para perfilar las características de este nuevo paradigma, retomaré algunas de las apreciaciones ya expuestas en mi libro *La sonrisa de Saturno*.

La Transmodernidad prolonga, continúa y transciende la Modernidad, es el retorno, la copia, la pervivencia de una Modernidad débil, rebajada, *ligh*. La zona contemporánea transitada por todas las tendencias, los recuerdos, las posibilidades; transcendente y aparential a la vez, voluntariamente sincrética en su “multicronía”. Un retorno, distanciado, irónico, que acepta su ficción útil. La Transmodernidad es lo postmoderno sin su inocente rupturismo, es imagen, serie, barroco de fuga y autorreferencia, catástrofe, bucle, reiteración fractal e inane;



© Javier Muñoz

«La Transmodernidad es lo postmoderno sin su inocente rupturismo, es imagen, serie, barroco de fuga y autorreferencia, catástrofe, bucle, reiteración fractal e inane; entropía de lo obeso, inflación amoratada de datos; estética de lo repleto y de su desaparición, entrópica, fatal.»

entropía de lo obeso, inflación amoratada de datos; estética de lo repleto y de su desaparición, entrópica, fatal. Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vasocomunicada de los paradigmas. La Transmodernidad no es un deseo o una meta, simplemente está, como una situación estratégica, compleja y aleatoria no elegible; no es buena

ni mala, benéfica o insoportable... y es todo eso juntamente... Es el abandono de la representación, el reino de la simulación, de la simulación que se sabe real<sup>11</sup>.

El primado de lo virtual nos sitúa, tras la muerte de la antigua metafísica, en los retos de una nueva



ciberontología, de la hegemonía de la razón digital. Pero no se trata de la celebración festiva, sin compromiso ético y político, de una supuesta muerte de la realidad, sino de la necesaria consideración de cómo la realidad material ha sido amplificada y modificada por la realidad virtual. Ello no puede recluarnos en el reino de los signos, tras las aportaciones de la semiótica, que leía la realidad como conjunto de significantes, debe abrirse todo un campo a la “semiurgia” o análisis de cómo los signos generan realidad, desarrollando igualmente una “simulocracia”, esto es, el estudio de cómo los simulacros producen espacios y efectos de poder.

El prefijo trans connota no sólo los aspectos de transformación que vengo apuntando, sino también la necesaria transcendencia de la crisis de la modernidad, retomando sus retos pendientes éticos y políticos (igualdad, justicia, libertad...), pero asumiendo las críticas postmodernas. Los enunciados de la postpolítica o el postdeber no pueden resolverse en el nihilismo, sino en la formulación de un horizonte que asuma el vacío ontológico como desafío racional, creador y comprometido.

Para ello no nos es necesario el suelo firme de lo nouménico, cuya inaccesibilidad ya Kant constatará, el reino de los fundamentos puede ser sustituido por una fenomenología de la ausencia, que sin embargo, fácticamente, no se enfangue en la inacción del relativismo. Un uso regulativo, formal, de los valores y las ideas, sin recurrencia a un esencialismo metafísico, la deliberación y elección de las reglas del juego para las diversas prácticas, un sujeto estratégico situado, la asunción del compromiso ontológico de las elecciones, la defensa a ultranza del individuo, cierta ironía escéptica frente a los nuevos embates de los fundamentalismos, pero sin menoscabo del ideal democrático ilustrado como horizonte requerido.

Tal era la propuesta que ya desarrollaba en mi libro *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. La Transmodernidad retoma los retos abiertos de la Modernidad tras la quiebra del proyecto ilustrado. No renunciar hoy a la Teoría, a la Historia, a la Justicia social, y a la autonomía del Sujeto, asumiendo las críticas postmodernas, signifi-

ca delimitar un horizonte posible de reflexión que escape del nihilismo, sin comprometerse con proyectos caducos pero sin olvidarlos. Es preciso retomar los valores, tras la pérdida de su basamento metafísico, como ideales regulativos, simulacros operativos pactados en su necesidad pragmática, lógica y social. Valores de carácter público, quizás no universales, pero universalizables. Hablamos, pues, de transformación social, de transcendencia de la mera gestión práctica, de transacciones argumentativas, de líneas de cuestionamiento que atraviesan, transformándose y transformando, el indagar racional<sup>12</sup>.

La globalización nos introduce en el primado de la simultaneidad, la territorialidad es sustituida por el ciberespacio, donde lo global y lo local coexisten, conformando lo “glocal” (en acertada expresión de R. Robertson), ofreciendo un panorama no *post* ni *multi* sino transcultural, más allá de la deriva reactiva postcolonial que parece regresar a una premodernidad identitaria. A izquierda y derecha parecen afilarse los dardos ante un pensamiento débil que habría relativizado los criterios. Pero creo que debemos ser cautos, la crítica postmoderna evidenció toda una serie de falacias y pretensiones no cuestionadas, la necesidad de retomar criterios sólidos no puede hacernos olvidar estas precauciones reconduciéndonos al punto de partida, ni los fundamentalismos, ni la tradición, ni la teología, ni el iusnaturalismo, ni los comunitarismos pueden ofrecer una alternativa. No se trata de reacción, sino de futuro.

La Transmodernidad se muestra cual fórmula híbrida, totalizante, síntesis dialéctica de la tesis moderna y la antítesis postmoderna. No hay ruptura, de ahí el necesario abandono del prefijo *post*, sino retorno fluido de una nueva configuración de las etapas anteriores. Una confrontación de las características de los tres momentos como prope déutica aproximativa, aún a riesgo de resultar simplificadora, puede darnos una visión más intuitiva del proceso y de nuestro momento actual.

Al observar las tres columnas, percibimos en la primera el impulso del pensamiento fuerte moderno,

<b>MODERNIDAD</b>	<b>POSTMODERNIDAD</b>	<b>TRANSMODERNIDAD</b>
Realidad	Simulacro	Virtualidad
Presencia	Ausencia	Telepresencia
Homogeneidad	Heterogeneidad	Diversidad
Centramiento	Dispersión	Red
Temporalidad	Fin de la historia	Instantaneidad
Razón	Deconstrucción	Pensamiento único
Conocimiento	Antifundamentalismo escéptico	Información
Nacional	Postnacional	Transnacional
Global	Local	Glocal
Imperialismo	Postcolonialismo	Cosmopolitismo transétnico
Cultura	Multicultura	Transcultura
Fin	Juego	Estrategia
Jerarquía	Anarquía	Caos integrado
Innovación	Seguridad	Sociedad de riesgo
Economía industrial	Economía postindustrial	Nueva economía
Territorio	Extraterritorialidad	Ubicuo transfronterizo
Ciudad	Barrios periféricos	Megaciudad
Pueblo/clase	Individuo	Chat
Actividad	Agotamiento	Conectividad estática
Público	Privado	Obscenidad de la intimidad
Esfuerzo	Hedonismo	Individualismo solidario
Espíritu	Cuerpo	Cyborg
Átomo	Cuanto	Bit
Sexo	Erotismo	Cibersexo
Masculino	Femenino	Transexual
Alta cultura	Cultura de masas	Cultura de masas personalizada
Vanguardia	Postvanguardia	Transvanguardia
Oralidad	Escritura	Pantalla
Obra	Texto	Hipertexto
Narrativo	Visual	Multimedia
Cine	Televisión	Ordenador
Prensa	Mass-media	Internet
Galaxia Gutenberg	Galaxia McLuhan	Galaxia Microsoft
Progreso/futuro	Revival pasado	Final Fantasy 15

en la segunda la ruptura heterogénea, y en la tercera un cambio de registro, que refunde ambas en el cumplimiento de una totalidad incongruente, ficticia, pero real. No se trata, repito, de una propuesta, sino de una descripción, considerar lo que de propio tiene la situación presente, percibir como ésta configura un paradigma diferente, es el paso previo para su comprensión, su análisis y su posterior transformación en cuanto de ella nos resulta lesivo.

### **Analicemos más de cerca el proceso**

El pensamiento moderno no ponía en tela de juicio la realidad, la consideraba dinámica y susceptible de ser transformada por los actores sociales. El giro lingüístico postmoderno potenció la semiosfera, el signo adquirió predominio sobre el referente, el mundo parecía una serie de simulacros consumibles de forma indolora. La transmodernidad nos

ofrece una síntesis entre lo material y la ficción, la realidad virtual es sin existir, no se reduce a mera fabulación sino que se convierte en la verdadera realidad. El sujeto ya no se encuentra enfangado en lo físico, pero tampoco queda relegado a su atenuación pasiva frente al exceso de datos, es telepresente y de esta forma interactivo. El imperio de lo Mismo con su voluntad moderna de sistema se rompe en la fragmentación post de lo heterogéneo, para, finalmente, reconvertirse en diversidad asimilable, las identidades reaparecen como agrupaciones de consumidores específicas, es el propio universo cibermidiático el que les otorga visibilidad, ya sean minorías étnicas, sexuales, movimientos antiglobalización u organizaciones terroristas.

Frente a la idea de un centro fundamentante, la crítica posmoderna se pretendió rizomática, dispersa, irreconciliable; el presente transmoderno se articula en torno a la metáfora de la red, que instituye una especie de equilibrio, inestable pero interconectado.

La temporalidad moderna era progresiva y lineal, a ésta se opuso el “fin de la historia”, hoy la celeridad se torna cuasi estática, la instantaneidad es un presente permanentemente actualizado.

La Ilustración nos legó una Razón autocrítica pero fuerte, el pensamiento postmoderno operó una minuciosa deconstrucción, la era postmetafísica parece en estos momentos tentada por la equívoca totalización del pensamiento único.

El ideal de conocimiento moderno sustentado en la razón pretendía alcanzar la universalidad. La crítica post medró en el relativismo y el contextualismo. La transmodernidad pretende hacer reconducir la miríada de la información autodenominándose “sociedad del conocimiento”.

Los estados modernos lo fueron nacionales. La fractura de éstos generó primero la postnacionalidad, más allá de la ruptura, el panorama que hoy nos encontramos es decididamente transnacional. La economía, la cultura, la comunicación, el futuro del medioambiente se piensan hoy como una totalidad interdependiente.

Al Estado moderno le corresponde un imaginario global simple, esto es, un anhelo universalista en

cuanto a su cultura, y una vocación imperialista en cuanto a su expansión política: busca consolidar su territorio y proyectarse más allá de él. Este imaginario global simple fue duramente criticado por el pensamiento postmoderno. La momentánea atracción de lo local queda asumida en este conjunto envolvente que incluye lo específico, lo Glocal. El imperialismo moderno fue contestado por la creación de un pensamiento postcolonial, que cada vez más encalla en un diferencialismo comunitarista, mientras la realidad social impone una transetnicidad transcultural que aún debe construir su propio cosmopolitismo.

El proyecto moderno delimitó sus fines de optimista progreso, el desencanto post, acunado entre los algodones del estado del bienestar, entronizó el yupismo feliz del individualismo hedonista. El presente nos ofrece un panorama más inseguro y precario, la inestabilidad ha de ser gestionada estratégicamente. La innovación científico-técnica, ya no garantiza la seguridad de su sostenibilidad, la contemporaneidad transmoderna es una “sociedad del riesgo”, desde la difícil geopolítica entre oriente y occidente a la amenaza del cambio climático.

Si la era moderna fue coetánea de la revolución industrial, la sociedad postindustrial modificó los conceptos de producción, consumo, clase, actor social, pero hoy es la “nueva economía” basada en la globalización financiera y las nuevas tecnologías de la comunicación la que configura un nuevo estado.

La determinación de un territorio propio, asentamiento de los estados nacionales modernos, ha dejado de ser un hecho palpable, la ciudad se convierte en megaciudad, y el modelo espacial centro/periferia ya no representa una alternativa ni de un modo acomodado de vida ni de una analítica de poder, lo ubicuo transfonterizo establece una nueva cartografía.

La noción de ciudadanía pugna por prolongar la fórmula moderna de acción política. Pero más allá del individuo postmoderno encerrado en su burbuja hedonista, agotado e indiferente, los anunciados peligros de autismo han quedado anulados por nuevas formas de relación social, como pueda serlo el *chat*, y un estilo de conectividad estática, a través de



© Javier Muñoz

«Otra vez nos encontramos con una azarosa síntesis transmoderna en la que la acción y el sujeto adquieren un rostro insospechado, a veces trivial, otras solidario o combativo.»

la cual los grupos se comunican e interactúan. Otra vez nos encontramos con una azarosa síntesis transmoderna en la que la acción y el sujeto adquieren un rostro insospechado, a veces trivial, otras solidario o combativo.

La realidad no se compone tanto de circulación de mercancías, de objetos, cuanto de paquetes de información (bits). El espíritu, sustituido postmo-

dernamente por la retórica del cuerpo, se convierte por medio de la tecnología en *cyborg*, y el sexo, más allá del erotismo en cibersexo, completando el paso de la cultura y de la contracultura a la cibercultura. Un consumo a la carta, en el que *Internet* cumple un salto cualitativo, verdadera hegemonía de la pantalla, de un proceso que, naciendo con la fotografía, adquirió una nueva dimensión con el



cine y posteriormente la televisión. De la Galaxia Guttemberg de una modernidad que gira alrededor de la imprenta a la Galaxia McLuhan símbolo post-moderno de los mass media, llegando finalmente al imperio cibertecnológico de lo que podríamos hoy denominar Galaxia Microsoft.

La globalización como totalidad envolvente, conforma pues una nueva situación que requiere de un renovado paradigma conceptual. No estamos ya en lo *post* sino en lo *trans*. Perverso cumplimiento dialéctico que engloba los intentos que surgen por situarse fuera, desde los discursos antiglobalización al terrorismo integrista. No hay “afuera” pues que en este mundo ocurre todo y con las estrategias e instrumentos que el presente nos procura. Aceptarlo es el primer paso para pensar su complejidad geoestratégica, económica, cultural. Los estallidos arcaicos, las apelaciones premodernas o contramodernas son también las esquirolas de este Caos multiforme. La muerte, la destrucción, el desafío... están igualmente en *Internet*. Esta es la condena, pero también el reto que la Transmodernidad nos depara, aguzar las armas de la razón, nuestro único baluarte. ◀

- 1 Editado por la editorial Anthropos de Barcelona en 1989
- 2 Madrid, Tecnos, 1997.
- 3 Barcelona, Anthropos, 2004.
- 4 Miret Magdalena, Enrique, *La vida merece la pena de ser vivida*, Madrid, Espasa, 2004.
- 5 *Postmodernidad y transmodernidad*, Puebla, Universidad Iberoamericana, 1999
- 6 Rodríguez Magda, Rosa María, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004, pág. 16.
- 7 Trad. Cast. Madrid, Cátedra, 1984.
- 8 Véase a este respecto el excelente libro de François Cusset *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. Y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona, Melusina, 2005.
- 9 *Turbulence in World Politics*, Brighton, 1990.
- 10 *¿Qué es la globalización?*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 65.
- 11 Véase Rodríguez Magda, Rosa María, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 141-142
- 12 Rodríguez Magda, Rosa María, *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid, Tecnos, 1997, pág. 18.
- 13 Rodríguez Magda, Rosa María, *Transmodernidad*.



## Katabasis

Fernando Rampérez,

*Katabasis*.

Colección *Orbis Tertius*, Fundación SEK.

***Katabasis*** nos muestra un recorrido interesante y completo a lo largo de toda la Historia de la filosofía, con gran atención sobre todas las ideas que se han vertido relacionadas con la adecuada articulación de una organización social. Pese a que el interés del ensayo se encuentra en el pensamiento político, el autor no pierde de vista en ningún momento el contexto social que acompaña a cada etapa, y que resulta un factor esencial en el origen de una determinada percepción sobre el ser humano, y en consecuencia, una determinada percepción sobre la sociedad.

Desde la Antigüedad, el poder político y la estructura de la sociedad han preocupado a todos los miembros de la misma. Hoy en día, no tenemos más que acudir a los medios de comunicación para observar la gran repercusión que tienen los asuntos políticos. No obstante, observamos, cada vez con más frecuencia, como se tienden a desvirtuar con demasiada facilidad los conceptos filosóficos, utilizándose con gran ligereza para tratar temas que en nada se parecen al contenido original de los mismos.

Los grandes titulares abundan, los discursos impactantes nos atraen, los distintos signos políticos manipulan los conceptos con interés promocional o propagandístico y la gran maquinaria política sigue funcionando con sus pesados engranajes.

Si leemos el libro entre líneas, observamos cómo Fernando Rampérez pretende analizar y reflexionar sobre sus causas, así como prevenir sobre sus temidas consecuencias. ***Katabasis*** se constituye como un auténtico manual al que acudir para desgranar cuáles son las diferentes versiones sobre la forma que debe adoptar una sociedad, sobre los conceptos que tanto escuchamos y no entendemos. Se trata de un texto completamente recomendable para cualquiera que pretenda realizar un repaso a la Historia del mundo occidental; pues como sabemos, toda actividad parte de una idea que la sustenta, y aquí encontramos una verdadera colección de esos cimientos que han dado forma a nuestro mundo desde hace muchos siglos.

El término “***katabasis***” que da nombre al ensayo, es de origen platónico, un concepto de aplicación en la metáfora de La caverna. Es un término que, si bien no resulta muy sugestivo en un principio (dado que no se trata de un vocablo comúnmente conocido), se establece con perfecta ironía como colofón del libro, pues alude al “retorno a la caverna”. Dado el carácter didáctico del texto, su lectura permite una comprensión mucho más profunda y clara sobre el fundamento de cada forma de pensamiento. Esta magnífica obra resulta de extremada utilidad para ilustrar a todo aquel que, estando cegado en el terreno político, quiera disipar sus prejuicios.

Siguiendo con esta línea argumental, la mayor ventaja de una aproximación filosófica de este tipo al problema político es que huye de toda ideología y la destruye, para posteriormente realizar el camino lógico que lleva al conocimiento, al más puro estilo socrático. No hay mejor terapia para las ideas políticas precipitadas, manipuladoras y distorsionadas que un análisis exhaustivo de la historia, que evidentemente se ha erigido como el mejor campo de pruebas —muchas veces con consecuencias dramáticas—, para darse cuenta de que aquello que uno defiende con tanta fuerza, también tiene puntos débiles. Desgraciadamente, las verdades absolutas han tendido a desmoronarse, los sueños más perfectos no se hicieron realidad y sólo nos queda la razón y la experiencia para afrontar un futuro en el que no cometer los mismos errores. Para ello, el diálogo y el sentido común deberán erigirse como nuestras más valiosas herramientas.

Más allá de todas estas pretensiones, el libro se presenta cercano, con un lenguaje especializado pero, a su vez, fácilmente entendible, y con una selección de textos al final de cada capítulo, que ayudan a una mejor comprensión de la exposición teórica.

Esta novedosa distribución del contenido de la obra, junto a la ordenada secuencia cronológica, nos permite seguir un hilo

conductor desde la Antigüedad hasta nuestros días, pasando por la Edad Media y la Edad Moderna, con una explicación brillante del contexto y de los autores que guían el pensamiento de cada período. Un manual indispensable tanto para expertos como para curiosos.

La exposición es neutra y aséptica. Introduce cada una de las ideas, las describe, les da forma, expone sus características y sus posibilidades... pero sin imponer una determinada solución al lector, no induce ni da preferencia a ninguna forma de pensamiento sobre la siguiente. Así es como debe ser. Así es como tienen que escribirse los ensayos serios para dar

luz sobre la materia y no entrar en el juego propagandístico del que he hablado anteriormente.

En resumen, y a modo de conclusión, Fernando Rampérez consigue con *Katabasis* transmitirnos que el estudio, el análisis y la reflexión son los mejores instrumentos para enfrentarnos a los prejuicios. Se trata, sin duda, de una de las escasas manifestaciones que podemos encontrar en la actualidad, que claman por la seriedad y el rigor en el debate político. Un gran punto de referencia.

Ignacio PÉREZ DELSO ◀

## Ética y política: Francisco Silvela

Francisco Silvela y de la Vielleuze,  
*Escritos y discursos políticos. Entre el liberalismo y el regeneracionismo.*

Edición, estudio y notas introductorias de Luis Arranz Notario.  
Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.  
Madrid, 2005.

A la hora de trazar la evolución del liberalismo español —escribe Luis Arranz— suele citarse a los parlamentarios de Cádiz, la Institución Libre de Enseñanza y las generaciones intelectuales de 1898 y de 1914, para culminar en la Segunda República, dejándose de lado, precisamente a quienes realizaron la obra esencial del liberalismo, es decir, la construcción del régimen político de la monarquía constitucional y la economía de mercado. Se ignora, por tanto, «la obra de los afrancesados y de aquellos ‘monárquicos puros’ que se distinguieron en las reformas administrativas y económicas de los últimos años de Fernando VII; las realizaciones constitucional, administrativa y fiscal de los moderados; la legislación económica de los progresistas, y la de los conservadores y liberales de la Restauración, reducidas casi siempre a la crítica de *oligarquía y caciquismo*»<sup>1</sup>.

Al empeño de Arranz por fijar la verdadera dimensión histórica del pensamiento y de las realizaciones del conservadurismo liberal en nuestra historia política y constitucional, corresponde su edición, con extenso prólogo y notas introductorias,

de los *Escritos y discursos políticos. Entre el liberalismo y el regeneracionismo*, de Francisco Silvela y de la Vielleuze (1843-1905), nombre, quizás, hoy un tanto apagado por el brillo de Cánovas o de Maura. Hay razones, sin embargo, para que la figura de Silvela, incluso más allá del papel que desempeñó en la Restauración y que Arranz describe con precisión y dominio del escenario en el que se movió el político conservador, resulte interesante contemplado desde un tiempo de la vida pública española en el que la política, ajena casi siempre a cualquier referencia histórica que vaya más allá de una presunta «memoria colectiva», se aleja de la ética y en la que frente a la «aceptación del adversario», expresiva definición de Carlos Dardé, se persigue su radical exclusión del sistema político, Francisco Silvela, nieto del afrancesado Manuel Silvela y García de Aragón, íntimo amigo de Leandro Fernández de Moratín<sup>2</sup>, Alcalde de Casa y Corte en el Madrid de José Bonaparte, con quien pasaría a Francia<sup>3</sup>, vivió la crisis política del moderantismo, cuyas doctrinas, después de hacer posible la construcción en España del Estado y la Administración liberales, desterrando «por largos años las ideas radicales de nuestra vida pública», fueron decayendo hasta convertir al partido conservador en mero aparato de poder. Silvela evolucionará desde el templado progresismo del padre, Francisco Agustín, diputado, senador, ministro, magistrado del Tribunal Supremo, a las formulaciones de la Unión Liberal, para instalarse definitivamente en el liberalismo conservador de Cánovas del Castillo.

Correspondió, en efecto, al estadista malagueño la redefinición de los principios del conservadurismo: el hombre como espejo divino para quien la naturaleza fue creada y para cuyo bien existe la sociedad que exige un vínculo de

cohesión que sólo la autoridad pública puede asegurar; liberalismo fundado, frente a cualquier determinismo, en el valor y papel político del individuo, compatible con la necesidad de un Estado fuerte, capaz, con fundamentos filosóficos y éticos de intervenir más allá de la libre concurrencia en la economía. Un Estado que protegiera la producción nacional y armonizara la sociedad a fin de alcanzar el reconocimiento de los derechos fundamentales de la persona, de acuerdo con la firme convicción de hacer imperar lo moral en las relaciones nacidas del trabajo, amparando al más débil, mas apartándose de todo socialismo más o menos explícito. En cuanto al regionalismo, entonces con caracteres muy distintos al nacionalismo posterior, Cánovas, «conocedor de nuestra decadencia y temeroso de que el espíritu de división renaciese en España, estuvo atento siempre al posible despertar de tal problema, otorgando los beneficios del proteccionismo en todas sus formas, especialmente el arancelario, y procurando siempre que los partidos nacionales estuviesen representados en Vascongadas y en Cataluña»<sup>4</sup>. A tales principios se adhería Silvela, cuyo bagaje intelectual fue extremadamente sólido al aunar los profundos conocimientos jurídicos —fue oficial del Consejo de Estado y uno de los grandes abogados de la época— con los literarios, sociológicos, filosóficos y estéticos. Como historiador escribió el notable *Bosquejo histórico* que precede a su edición de las *Cartas de la venerable madre Sor María de Agreda y del señor rey don Felipe IV*, y supo reconocer el papel decisivo de la dinastía borbónica cuya obra de gobierno a lo largo del siglo XVIII, implantando una Administración eficaz a semejanza de Francia, permitió superar la crisis del siglo XVII<sup>5</sup>.

Silvela habría de separarse de Cánovas en 1892 para fundar un nuevo partido, la Unión Conservadora. La disidencia venía fraguándose desde que se planeó la posible reintegración de Romero Robledo —disidente del Partido conservador en 1886—, cuya afinidad con Cánovas contrastaba con la incompatibilidad última entre el jefe del partido y Silvela: «Frente a los escrúpulos jurídicos y éticos de éste, y en contraste con su frialdad de carácter, Romero Robledo representaba el cálido e incondicional favor a los amigos, haciendo del clientelismo el quicio de su política». Romero no sólo era simpático a Cánovas —Silvela hablará de la «incorregible afición del jefe por los tunantes»—, sino que le necesitaba «para el desagradable trámite cotidiano de la política, baja en muchas ocasiones. De Silvela no tanto, porque para los altos pensamientos, Cánovas se bastaba con los propios»<sup>6</sup>.

Las razones de la ruptura fueron, sin embargo, más allá de las diferencias personales —«La afinidad intelectual y política no tiene por qué significar la coincidencia de talentos y caracteres» (Arranz )— y fueron expuestas por Silvela en

carta a Alejandro Pidal: «Mi separación de Cánovas no se debe a agravios y disentimientos sobre una cuestión o reforma que se pueden olvidar o transigir; se debe a una total divergencia en cuanto a la manera de dirigir cosas y personas en el partido conservador (...) Yo creo que Cánovas está anticuado y que se equivoca»<sup>7</sup>. Se trataba realmente del rechazo de la política clientelar y, en definitiva, de una manera distinta de entender las elecciones y el total funcionamiento del régimen de la Restauración. Silvela aspiraba a renovar el conservadurismo español, legitimándolo democráticamente mediante elecciones competitivas en lugar de previamente pactadas, de tal suerte que a través de ésta pudiera accederse crecientemente al poder en vez de limitarse a constatar la fuerza efectiva del gobierno. Silvela, con *El Tiempo* como órgano de opinión<sup>8</sup> alcanzó el poder, ejerciéndolo entre marzo de 1899 y octubre de 1900 y entre diciembre de 1902 y julio de 1903: poco más de dos años, repartidos en tres gobiernos. En su activo, una política económica fundada en el rigor presupuestario de Villaverde. Como pasivo, su proclividad al regionalismo, visto como fuerza capaz de fecundar, en un sentido conservador, la vida política y social de la nación, que le llevaría a destruir, influido por Durán y Bas, ministro de Justicia en su primer gabinete, el partido conservador de Barcelona, dirigido por Planas y Casals. Nombraría también como alcalde de Barcelona al doctor Robert, «el hombre de la contraposición de cráneos de esta región con los del resto de España, [que] trabajó en la obra de división y separación con un ardimento por nadie superado»<sup>9</sup>.

Silvela, finalmente, habrá de fracasar, sintiéndose incapaz de «cambiar radicalmente» una «España sin pulso», en riesgo de «total quebranto de los vínculos nacionales» y de «la condenación por nosotros mismos, de nuestro destino como pueblo europeo». Arranz ve como causa principal de tal fracaso, «el contraste entre los principios liberales que constituyeron el sustrato de sus ideas y fueron el eje orientador de su acción política» —verá siempre la apelación a la dictadura como preludio del desastre total— y los efectos y consecuencias causadas por el «plurisémico y heteróclito contenido del regeneracionismo», inspirador, en buena medida, de la Unión Conservadora. En definitiva, se privilegiaron políticas concretas: «Escuela y despensa», reformas de la administración local y provincial, rearme naval, ..., dejando de lado la política, la «ingeniería constitucional», sinónimo de incompetencia, esterilidad o abierta corrupción. La dimensión moral se colocó en primer término. Lo urgente estaba en lo administrativo, lo económico, lo social, lo educativo, por encima de un funcionamiento constitucional cuya ineficacia, por la brevedad e inestabilidad de los gobiernos, exigía inevitables correcciones: «descargar a la Corona de la carga excesiva y



peligrosa que asumía en el funcionamiento del turno», introducir los necesarios cambios en la vida electoral que favorecieran la disciplina y cohesión de los partidos...

Retirado prematuramente de la vida pública, Silvela dará sus razones en entrevista concedida —septiembre de 1903— a Luis Morote: «no me encuentro con fuerza suficiente, con las supremas energías necesarias para contrariar su voluntad [la del país] resueltamente hostil a todo lo que forma la sustancia de un programa de defensa y de política internacional». Y terminaba: «El político ha concluido, y ya sólo ocupará el resto de mi existencia escribir [un libro, ya pensado y planeado en mi mente] la *Historia de la ética en España*. No llegó a hacerlo. Murió el 29 de mayo de 1905, con la esperanza de haber merecido aquellas palabras puestas sobre la tumba de un hombre ilustre: «cultivó la verdad y amó a su patria».

La dimisión de Silvela, el abandono total de la política en plenitud de facultades, causó la natural extrañeza, sin que sus explicaciones —con un poso de amargura que no se trataba de ocultar— resultaran convincentes para todos. En el fondo estaba, sin duda, la propia personalidad de Silvela. Feriviente católico, patriota, orador brillante, personalidad carismática<sup>10</sup>, con afán de autenticidad, que «se traducían en exigencia ética aplicada al funcionamiento de los resortes del gobierno»<sup>11</sup>. Mas, a la vez, maestro de la frase irónica<sup>12</sup>, incomparable en las alusiones intencionadas —“la daga florentina”— con las que culminaba sus intervenciones parlamentarias, aristócrata por matrimonio —casó con Amalia Loring y Heredia, hija de los marqueses de Casa Loring—, hombre de mundo «que en muchos aspectos encarnaba al dandy eduardiano» (Seco) y, sobre todo, escasamente apegado al poder: de «voluntad poco constante» y de falta de entusiasmo propia de su espíritu crítico, le tachará el marqués de Lema<sup>13</sup>. Poco apto, por tanto, para la permanente dureza de la vida pública, propicio a la renuncia.

En la entrevista con Luis Morote, a la que antes me referí, Silvela señala como causa concreta de su dimisión como Presidente del Gobierno, aun teniendo mayoría en las Cortes, el favor de la opinión del partido y aun «la total confianza regia», en la falta, si no de apoyo, sí de «la fuerza espontánea de sus convicciones», de Villaverde, ministro de Hacienda, para apoyar el punto esencial de su programa de gobierno: «la reconstrucción de las fuerzas militares del país, sus fuerzas navales especialmente. Tal finalidad transcendental requería unanimidad perfecta de criterio y no lo hubo». No es muy convincente: ¿Cómo es posible formar gobierno sin que los criterios de sus miembros estuviesen suficientemente armonizados, al menos en lo que se considera su tarea primordial? ¿Cómo en pocos meses falla una de las figuras cla-

ves, vinculado, por otra parte, a Silvela desde el primer momento de su disidencia y que le siguió fielmente en su camino al poder?<sup>14</sup>.

La hipótesis de una «crisis oriental», esto es, fraguada en Palacio se planteó en su momento, tanto más cuanto «el jefe del partido conservador hallaba un ambiente poco favorable en las alturas», señala el marqués de Lema, refiriéndose a la salida prematura de Silvela del gobierno en 1900 y su sustitución por un gabinete intermedio, presidido por un hombre de tan «escasas condiciones políticas» como el general Azcárraga. ¿Cuál fue la verdadera versión? ¿Qué determinó la prevención de la Reina regente hacia Silvela, cuando tanto le había preferido a raíz y aun antes de la muerte de Cánovas? Lema no da la respuesta, pero sí apunta que Silvela nunca gozaría ya de la entera confianza y simpatía de María Cristina<sup>15</sup>. A la responsabilidad regia en el final de la carrera política de Silvela hicieron entonces referencia un diario monárquico *El Correo* —que evocó las crisis arbitrarias del reinado de Isabel II—, acuñando para la ocasión otro periódico radical *El Heraldo*, el término de «crisis oriental». Ricardo de la Cierva ha publicado la carta de dimisión irrevocable de Silvela a María Cristina<sup>16</sup>, en la que no se priva de utilizar la “daga florentina”, fechada el 7 de junio de 1903, fundada, en último término en sus diferencias en política exterior, aunque la causa inmediata fuera la desautorización de su actuación como jefe de gobierno por parte del joven Alfonso XIII.

**Antonio MORALES MOYA** <

- 1 L. ARRANZ, «Los liberal-conservadores y la consolidación del régimen constitucional en la España del siglo XIX», *Historia contemporánea. El Estado en España*, 17 (1998), p. 169.
- 2 A. Moratín —«España le deberá la memoria imperecedera, en vivientes imágenes y en sus principales tipos y caracteres, de la sociedad y la familia en que se engendró en nosotros el siglo XIX»— dedicó Silvela un interesante artículo en *El Liberal* (30 de marzo de 1894). Reproducido en F. Silvela, *Estudios y discursos políticos...*, pp. 16-24.
- 3 Silvela considerará que el verdadero sentido de la Revolución liberal —frente a los hombres de Cádiz que «sólo aciertan a escribir una Constitución teórica, traducción libre de la francesa de 1791, en medio de un pueblo que no sólo no los escuchaba sino que siquiera les oía— correspondió a los afrancesados, quienes, con sentido práctico, optaron por la única revolución posible. Cfr. F. Silvela, «Las reformas jurídicas de la Revolución», *Ibid.*, pp. 7-8.
- 4 Marqués de Lema, *Mis recuerdos (1890-1901)*, Madrid, 1930, pp. 257 y ss.
- 5 Fernández Almagro ha puesto de relieve la existencia de una escuela historiográfica fundada por Cánovas, dedicada al estudio de los Austrias en España, a partir de un criterio historiográfico.

«Alguna honda razón ideológica —escribe— y temperamental de tipo conservador, debe de existir en la motivación del interés, entre científico y pragmático, por el estudio de la decadencia española, vinculada al reinado de los últimos Austrias, puesto que análoga orientación gustaron de seguir, en libros y conferencias varios prohombres del partido que tuvo a Cánovas por jefe, empezando por Silvela» y siguiendo por Sánchez de Toca, el Duque de Maura, Julián Juderías y Danvila. M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Cánovas. Su vida y su política*. Madrid, 1972, pp.509-510.

6 M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, op. cit., p. 453.

7 Reproducido en E. DE TAPIA, *Francisco Silvela. Gobernante austero*, Madrid, pp. 170-172.

8 *El Tiempo. Historia íntima de la formación, vida y muerte de este periódico por un exredactor*, Madrid, 1899.

9 Cfr. Marqués de Lema, Op. Cit., pp. 270-271.

10 «Para espíritus, en su mayoría jóvenes y vehementes, representaba aquel programa un cambio completo en la manera de ser del país, atrofiado por viejas corruptelas; y en sus nobles aspiraciones se sentían atraídos gustosos hacia la persona de Silvela, hombre de ingenio fino y cultivado, de simpático trato y elocuencia sugestiva», *El Tiempo*..., p. 54.

11 Carlos Seco señala que su opúsculo *La Filocalia* o «arte de distinguir a los cursis de los que no lo son», refleja la exigencia de

autenticidad de Silvela, porque lo cursi no es en el fondo más que inautenticidad, «una aspiración no satisfecha, una desproporción entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla». «Francisco Silvela: el regeneracionismo ético. Homenaje en su centenario», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCII, Cuaderno II, Mayo-Agosto, 2005. p. 187.

12 «Oyendo a s.s., señor Castelar, se experimenta la sensación que sorprendería a un cliente cuando, frente a un embrollado negocio de mayorazgos o de cuentas, viera que su abogado empezaba a defenderle en magníficos versos endecasílabos». Citado por E de Tapa, op. cit., p. 109.

13 Ibid., p. 59.

14 Leemos en la biografía de *El Tiempo*, «por si este libro pasa a las generaciones venideras, consérvense en sus páginas, los nombres de aquellos que creyeron en el Mesías, aunque no todos estén con él en el Paraíso». En la lista figura el primero Raimundo Fernández Villaverde. Junto a él, nombres como los de Eduardo Dato, Faustino Rodríguez San Pedro, José de Cárdenas y numerosos títulos nobiliarios. *El Tiempo*, pp. 30-32.

15 Marqués de Lema, op. cit., pp. 279-280.

16 Reproduce la carta De la Cierva en *La otra vida de Alfonso XII*.

Alain Finkielkraut,

**Nous autres, modernes.**

Paris: Ellipses / École Polytechnique, 2005 [Nosotros, los modernos. Madrid: Ediciones Encuentro, 2006].

Alain Finkielkraut/Benny Lévy,

**Le Livre et les livres.**

**Entretiens sur la laïcité.** Lagrasse: Verdier, 2006.

Alain Finkielkraut,

**Ce que peut la littérature.**

Paris: Stock / Éditions du Panama, 2006.

La ya extensa obra ensayística de Alain Finkielkraut (París, 1947) es una de las más representativas del pensamiento francés posterior al 68. Sin embargo, su deriva hacia posiciones muy críticas con la izquierda y su firme compromiso con la defensa del Estado de Israel, así como la denuncia de la nueva oleada judeofóbica en Europa, le han alienado simpatías editoriales, tanto en su país como en el nuestro. Aunque el número de sus publicaciones se ha incrementado en lo



que va de siglo, muy pocas de ellas se han traducido al español. Seix Barral publicó en 2005 *En el nombre del Otro*, un breve ensayo sobre las relaciones entre antisemitismo y antisiónismo de izquierda. El año siguiente, Ediciones Encuentro sacó a la luz *Nosotros, los modernos*, uno de los títulos que comentaré brevemente en este artículo, que sólo pretende dar un somero repaso a la última producción de este autor.

Finkielkraut es una figura solitaria en el pensamiento francés. Comenzó a publicar cuando los Nuevos Filósofos (Glucksmann, Henri-Lévy, Jambet, Nemo, etcétera) ya eran suficientemente conocidos. Como ellos, Finkielkraut procedía

de la izquierda sesentayochista, aunque no había tenido en ella un protagonismo comparable al de los autores citados. Éstos sufrieron la influencia de Sartre (al que Henri-Lévy dedicó una empática revisión) y de Michel Foucault (el Foucault “sofista” de 1976, aclararía el mismo Henri-Lévy), dos autores del todo ajenos a la problemática de Finkielkraut, que se ha creado una tradición un tanto insólita, en la que destacan Emmanuel Lévinas, Hannah Arendt y un pensador olvidado que parecía propiedad exclusiva de los medios culturales católicos: Charles Péguy. Reconoce Finkielkraut que el existencialismo no le interesó demasiado y que sus primeras armas las hizo contra la filosofía que vino a sustituir a aquél en la academia, el estructuralismo. En efecto, *La défaite de la pensée* (1987), el ensayo que lo dio a conocer al público español (cuatro ensayos anteriores publicados por Anagrama habían pasado bastante desapercibidos), representa su ajuste de cuentas con el relativismo estructuralista. A partir de entonces, el pensamiento de Finkielkraut estuvo ocupado por la banalización del Holocausto y por el regreso de los nacionalismos en Europa del Este, hasta el giro impreso a sus escritos de la última década por la irrupción del fundamentalismo islámico, que le hizo súbitamente consciente de la debilidad de una cultura minada por el multiculturalismo, heredero natural del relativismo. Finkielkraut presenta, en tal sentido, una cierta afinidad —en lo que concierne a su problemática— con pensadores de su hornada (Pierre André-Taguieff o Pascal Bruckner, con quien colaboró en dos de sus libros de juventud) y de la anterior, pero conservando siempre una originalidad acusada en sus planteamientos.

*Nous autres, modernes* recoge el curso de filosofía que imparte Finkielkraut a sus alumnos de la Escuela Politécnica de París. Es una visión crítica y pesimista de la modernidad, un recorrido por la historia de la cultura (no tanto filosófica como literaria) desde Pico de la Mirandola hasta el nihilismo contemporáneo. El concepto de límite y de ley (y una cierta reivindicación del Derecho frente a los fueros de la Filosofía) constituye el punto de ruptura del autor con la utopía de una autonomía destructiva, que no reconoce barreras. En este texto se advierte la deuda de Finkielkraut con la fenomenología en la que se formó, y que no afecta tan sólo al método —no partir de los grandes nombres ni de las escuelas, sino de las preocupaciones reales de aquéllos a los que el curso

va destinado— sino también a la selección de los textos, tomados de escritores, porque dicen más sobre la vida ciertos pasajes de Hugo, Claudel o Péguy, por ejemplo, que las páginas de los tratados filosóficos al uso en las universidades.

La defensa de la literatura es asimismo el tema del debate de Finkielkraut con Benny Lévy transcrito en *Le Livre et les livres*, y que tuvo lugar entre febrero y junio de 2002 en el Instituto de Estudios Levinasianos de Jerusalén. Benny Lévy, antiguo dirigente maoísta en el 68 y, posteriormente, secretario de Sartre, volvió al judaísmo piadoso de su juventud a finales de los años setenta y dirigió una escuela de estudios rabínicos en Estrasburgo. El debate se publica después de la muerte de Lévy e incluye apéndices de Finkielkraut sobre éste y sobre Sartre. La posición de Finkielkraut es la de un judaísmo secular, pluralista y abierto, que no desdeña el diálogo con el judaísmo religioso, pero reivindica el derecho a la búsqueda de la verdad en los libros muchos —en la Literatura— frente a la pretensión de que toda la verdad se encierra en el Libro (en la Biblia). Ahora bien, lo relevante de este texto es que traduce un auténtico debate, un intento de esclarecimiento mutuo. Como observa Finkielkraut: «El hecho de que dos espíritus tan opuestos mantengan, como lo ha dicho Benny, una conversación continua en París, en Jerusalén, por teléfono y hasta en su fuero interno es evidentemente la prueba de que otra forma de diálogo es todavía posible. Somos, cada uno de nosotros, más o menos conmovidos por lo que dice el otro. Así es como se hacen las cosas, y siempre con la idea de que hay un sentido, un sentido más allá de nosotros, un sentido más allá de nuestra expresión. La expresión, para nosotros, no es el alfa y omega de la palabra. Uno y otro, ambos, queremos aprender, entender, saber». No es, por tanto, un juego puramente retórico, sino una búsqueda compartida. Un método dialógico que Finkielkraut ha trasladado con éxito a las conversaciones con diversos autores que componen *Ce que peut la littérature*, recopilación de entrevistas con historiadores, filósofos de la política, críticos y novelistas como Mona Ozouf, Pierre Manent, Philippe Sollers o Claudio Magris. Particularmente interesante la conversación con Antoine Compagnon, el autor de *Les antimodernes*, sobre Roland Barthes, que nos ayudará a entender la posición del propio Finkielkraut frente a la modernidad. J. J. ◀

# OrbisTertius

Revista de pensamiento y análisis

En el próximo número de ObT:

## El libro, la edición y la lectura.

Análisis del presente y el futuro del libro  
en la sociedad de la tecnología.



## ObT Suscripción

### OrbisTertius

Revista de pensamiento y análisis

Precio de la suscripción anual: 25 euros (dos números)  
Precio del ejemplar suelto: 15 euros.

**Deseo suscribirme a Orbis Tertius por el periodo de un año (dos números). Esta suscripción será renovada de manera automática hasta nueva orden por mi parte**

Apellidos \_\_\_\_\_

Nombre \_\_\_\_\_ N.I.F. \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ Código postal \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_ Tel.: \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_

### Datos para la Domiciliación Bancaria

Entidad \_\_\_\_\_

Nº de cuenta \_\_\_\_\_

Titular \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ Código postal \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_

Fecha \_\_\_\_\_

Firma \_\_\_\_\_



Castillo de Alarcón, 49  
Villafranca del Castillo  
28692 Madrid

[orbistertius@fundacionsek.es](mailto:orbistertius@fundacionsek.es)

[www.fundacionsek.es](http://www.fundacionsek.es)





fundación ▼ sek



**INSTITUCIÓN EDUCATIVA SEK**  
*Colegios San Estanislao de Kostka. Desde 1892*