SCIENTIA HELMANTICA

Revista Internacional de Filosofía

ISSN: 2255-5897

— NÚMERO 4 —

Volumen II (2014)

— revistascientiahelmantica.usal.es —

Índice

SOBRE *SCIENTIA HELMANTICA* **3**

NOTA EDITORIAL **4**

SABER, TECNOLOGÍA Y EMANCIPACIÓN. EL PENSAMIENTO DE CARLOS PARÍS

[Por Francisco Javier CORTÉS SÁNCHEZ] **5**

Introducción 5
Notas curriculares 5
El pensamiento de Carlos París 7

ARTÍCULOS **16**

SOBRE LA DIMENSIÓN ÉTICA-METAFÍSICA DEL LENGUAJE EN EMMANUEL LÉVINAS

[Por María Soledad ALE] **17**

Introducción 18
1. La exposición pasiva como condición del sentido ético 19
2. La dimensión ética del lenguaje 20
2.1. Lo Dicho (*le Dit*) 21
2.2. El Decir (*le Dire*) 23
2.3. Desdecir el Decir 27
Conclusión 29
BIBLIOGRAFÍA 30

EL PANÓPTICO EN EL JARDÍN: LA CASA DE INSPECCIÓN DE SAMUEL BENTHAM Y LA TEATRALIDAD DE LA NOBLEZA EN LA RUSIA DEL SIGLO XVIII

[Por Simon WERRETT] **32**

INTRODUCCIÓN

[Por Alejandro RECIO SASTRE] 32

EL PANÓPTICO EN EL JARDÍN: LA CASA DE INSPECCIÓN DE SAMUEL BENTHAM Y LA TEATRALIDAD DE LA NOBLEZA EN LA RUSIA DEL SIGLO XVIII 35

Samuel Bentham en Rusia 38
El Panóptico en el jardín 43
La teatralidad en la cultura rusa 46
La religión y el lugar del poder 50
Conclusión: El Panóptico en el Teatro del Absolutismo 56

NEGAR Y CONSERVAR LA INMEDIATEZ. FORTINI Y LA MEDIACIÓN DE GRAMSCI

[Por Antonio ALLEGRA] **60**

Una larga relación. Ruptura y continuidad 62
La primera lectura de los *Quaderni* 63
La industria cultural. La función intelectual en el lugar de la contradicción 64
Del pueblo a los intelectuales-masa como casta subalterna 66

«NUNCA HE DEJADO DE CONSIDERARME UN FOTÓGRAFO». LOS *FOTOTESTI* DE FERDINANDO SCIANNA

[Por Maria RIZZARELLI] **71**

1. Álbum de familia 73
2. Empezando por la vida 83
3. Toda culpa de los pies 94

ENTREVISTA **103**

RAFAEL APARICIO SÁNCHEZ, EL "FILÓSOFO TÉCNICO INDUSTRIAL" **104**

RECENSIONES **113**

— STIRNER, Max. *Escritos menores*. Selección, traducción, prólogo y notas: Luis Andrés Bredlow. Logroño: Pepitas de Calabaza, abril de 2013 114

— CARROLL, Sean B. *Brave genius. A scientist, a philosopher, and their daring adventures from the french resistance to the Nobel Prize*. New York: Crown Publishers, septiembre de 2013 116

— CUESTA ABAD, José Manuel. *Estética, técnica e ideología.* Universidad de Salamanca, 2 de Octubre del 2014. [Conferencia] 119

INFORMACIÓN EDITORIAL **123**

NORMAS DE PUBLICACIÓN **124**

EQUIPO EDITORIAL **128**

Sobre Scientia Helmantica

Scientia Helmantica es una revista internacional de filosofía que nace a propuesta de un grupo de estudiantes de postgrado en filosofía con la intención de ofrecer un espacio de encuentro y reflexión. Surge este proyecto de los estudiantes del *Máster Universitario en Estudios Avanzados en Filosofía* de la *Universidad de Salamanca* en coordinación con la *Universidad de Valladolid* y colaboración con las *Universidades de Burgos* y de *León*.

Scientia Helmantica está abierta a la recepción de artículos clasificados según cuatro áreas: *Historia de la Filosofía y Filosofía Teórica*; *Ética y Política*; *Estética y Teoría de las Artes*; y *Epistemología*. También cuenta con una sección dedicada a *Reseñas* así como otra sección dedicada a *Entrevistas*. Con todo esto, *Scientia Helmantica* pretende ser una revista que sirva como punto de encuentro tanto para los propios alumnos del mencionado Máster como para personas de cualquier otra procedencia.

A primera vista *Scientia Helmantica* puede parecer un proyecto muy ambicioso, y, en cierto aspecto, lo es; pero la razón de su amplitud tiene que ver con nuestra convicción acerca de la manera de *hacer filosofía*. *Hacer filosofía* es un trabajo amplio y global, que no puede reducirse a un interés parcial o aislado. *Hacer filosofía* para nosotros quiere decir confrontar distintas perspectivas y problemas filosóficos que inciten a pensar una vez más nuestra(s) realidad(es). Por esta razón, nuestra revista no presenta un carácter específico, sino que está compuesta por diversas áreas.

Esta pluralidad de discursos también se refleja en la diversidad de personas que integramos este proyecto. Las nacionalidades diferentes, los recorridos académicos y personales de cada uno, las convicciones propias de todos los componentes, hacen que *Scientia Helmantica* sea una revista abierta a múltiples miradas y perspectivas con la rigurosidad y el respeto debidos.

Comité de Redacción *Scientia Helmantica*

NOTA EDITORIAL

Saber, tecnología y emancipación. El pensamiento de Carlos París

Introducción

Resumir el pensamiento de un filósofo en un par de páginas es tarea difícil, por no decir imposible. Por eso, quizás hemos de dejar clara la intención de los editoriales de *Scientia Helmantica*: se trata de un *memorandum*. La finalidad de estos *memorandums* es publicitar de una manera más cercana, sin atisbos, una serie de filósofos que han tenido una cierta relevancia en el panorama intelectual. Siguiendo nuestra propia filosofía —la de *Scientia Helmantica*— escogemos filósofos que hayan aportado a las denominadas *distintas áreas* de la filosofía. Así como hemos venido haciendo con filósofos peninsulares como Francisco Fernández Buey y con Eugenio Trías, en esta ocasión tenemos el placer de dedicar este Editorial a Carlos París.

Notas curriculares

La filosofía que va surgiendo y que se desarrolla en el último periodo del siglo XX en España —la España tardo-franquista y la España de la transición— se caracteriza por tres grandes corrientes: la rama de filosofía de la ciencia y de la técnica, la filosofía neonietzschenana y la filosofía neomarxista según la clasifican algunos de los historiadores de la filosofía española.

No obstante, siempre cuando se llevan a cabo este tipo de clasificaciones historiográficas cabe cometer el error crucial de creernos que tales clasificaciones son reflejos inmaculados de lo real, lo cual supone creer que en la España de la transición hubo tres corrientes filosóficas como si se tratara de tres departamentos estanco. En este sentido, si nos adentramos en cualquier autor particular veremos que su mundo

es mucho más complejo, como la realidad misma. Y si bien queremos atender a las clasificaciones historiográficas —ya que ayudan en la clarificación tanto conceptual como mental— podríamos decir que Carlos París fue uno de los filósofos españoles más importantes en lo referente a la filosofía de la ciencia y de la técnica pero no haríamos justicia total si, al decir esto, quedara reducido a dicha corriente, más que nada porque por un lado toda corriente tiene sus matices particulares en tanto cuanto es expresada por cada individuo y por otro lado, porque la filosofía de la ciencia y la tecnología, según mi consideración, no es una corriente sino uno de los objetos de reflexión filosófica.

Su tesis doctoral tiene el título de *Física y filosofía*. Seguida de dos libros: *Ciencia, conocimiento y ser* y *Mundo técnico y existencia auténtica*, es en este entramado teórico en el cual van surgiendo cuestiones que suponen un repensar la ciencia y la técnica desde una concepción holista abandonando planteamiento reduccionista que contemplan la realidad desde la perspectiva del átomo o el axioma. Es así como las cuestiones que, *a priori*, quedan reducidas al ámbito de la *theoria* por parte de Carlos París no se independicen de la *praxis*. Los nexos existentes entre la ciencia, la técnica y la sociedad son vislumbrados por este filósofo y es tal el *impacto* de estos estudios que es incluida en el expediente curricular de la educación secundaria bajo el título *Ciencia, tecnología y sociedad*.

No obstante, Carlos París no sólo nos ha deleitado con escritos *sensu estricto* filosóficos, también nos ha dejado novelas como *La máquina expeculatrix* o *Bajo constelaciones burlonas*. Y claramente, sin dejar de mencionar su colaboración en períodicos como columnista, al igual que también con textos con fines pedagógicos como es *La lucha de clases*.

Carlos París nació en Bilbao en 1925, el período bélico lo vive en Valladolid pero es en Madrid donde estudia la carrera de Filosofía y Letras —como se denominaba por aquel entonces la licenciatura—. Y a la temprana edad de los veinticinco años consigue la cátedra en la Universidad de Santiago de Compostela. Como dato de curiosidad cabe mencionar la tertulia filosófica de Gambrinus en la cual coincidió con filósofos como Manuel Sacristán, José Vidal-Beneyto y Emilio Lledó. Fue el creador del Departamento de Filosofía de la Ciencia del CSIC y co-fundador, junto con el filósofo y matemático Miguel Sánchez-Mazas, de la revista *Theoria: Revista de teoría, historia y fundamentos de la ciencia*. Fue nombrado Doctor Honoris Causa por la

Universidad de Valencia y Catedrático Emérito en la Universidad Autónoma de Madrid. Presidente del Ateneo científico de Madrid y de la Sociedad Española de Filosofía, el 31 de Enero de este año 2014 es cuando nos deja este filósofo y político español ex-miembro del comité central del PCE.

El pensamiento de Carlos París

Tradicionalmente la filosofía se ha expresado como un saber superior a través de las metáforas de la visión. Esta concepción tradicional nos decía que el conocimiento está en estrecha relación con la capacidad de ver. Se trata, por tanto, de captar aquello que aparece y también ver más allá de las apariencias. Carlos París nos ofrece una reflexión acerca de esa concepción del saber que se presenta como actividad recluida en las *torres de marfil* particulares. Esta idea tradicional del filosofar se nos presenta como actividad desinteresada que, a su vez, nos muestra un saber producido por el filósofo recluido de toda actividad mundana.

Es por ello que París quiere acercarnos a la filosofía desde la praxis, ya que nos recuerda que la filosofía es una actividad más entre otras y que el filósofo, por mucho que quiera retirarse de los asuntos de la vida cotidiana, no deja de estar inserto en el mundo.

En este sentido quiere sobrepasar la idea romántica del hombre como genial creador desde el aislamiento a través de sus dotes privilegiadas. Frente a ello, nos presenta una idea del filosofar como actividad creadora inserta en un mundo de necesidades y posibilidades concretas, situadas en un momento preciso y dentro de un ámbito cultural determinado. Lo que nos ofrece París es una idea del filosofar como actividad noemática, subrayando la palabra *actividad*.

Así, la filosofía de Carlos París va desde la filosofía de la ciencia y la tecnología como queda recogido en *Física y Filosofía*; *Mundo técnico y existencia auténtica*; *Filosofía, ciencia y sociedad*; hasta la ética y la política como muestra en *El rapto de la cultura*; *Crítica de la civilización nuclear*; *Ética radical*; *La época de la mentira*; pasando por la metafísica y la antropología como puede verse en *Ciencia, conocimiento y ser*; *Hombre y naturaleza*; *El animal cultural*; por citar alguna de sus obras.

Al igual que sucede con su concepción de la filosofía, lo mismo sucede con la ciencia y la tecnología. París parte del complejo socio-cultural para la comprensión de estas actividades. En este sentido parte de una idea no reduccionista del humano como *homo faber* en tanto en cuanto éste es

> *un fabricador potencial de su vida como proyecto personal, dentro de las limitaciones impuestas por la estructura social, y muy llamativamente por el entorno material en que vive.*[1]

Este *homo faber* está inserto, por tanto, en una cultura que París entiende como

> *la totalidad compleja que comprende desde las prácticas y materiales tecnoeconómicos hasta las representaciones del mundo, los códigos morales y las realizaciones expresivas, pasando por los procesos de comunicación, las formas de organización y las pautas reproductoras, en un tejido de relaciones internas.*[2]

La cultura es, por tanto, «producto del ser humano, pero, complementariamente, éste es resultado de la cultura»[3] y está conformada por una triple estructura: tecnosfera, logosfera y etosfera.

La tecnosfera es la esfera de la técnica y la tecnología y París apunta que dicha esfera define nuestra posibilidades de acción, condiciona la organización social y moldea nuestra mente. La logosfera es la esfera de nuestro pensamiento y según el cual nos comunicamos, por tanto, también es la esfera del lenguaje y el conocimiento. La etosfera es aquella esfera de normas éticas y jurídicas que orientan nuestra libertad. En este sentido la cultura es una parte del hombre y el hombre es conformado por la cultura, por esta triple estructura de la cual está conformada.

En esta idea del hombre que sustenta París nos deja una concepción del ser humano como un animal cultural el cual tiene una característica que le hace especial y que sin ella el humano tampoco sería como es, se trata de la plasticidad. De este modo París nos presenta lo que él llama el *hombre proyectivo* siguiendo la idea sartreana defendida en *El existencialismo es un humanismo* como bien expone en Carlos París en *Filosofía, ciencia, sociedad*[4].

1 PARÍS, C. *Ética radical. Los abismos de la actual civilización*. Madrid: Tecnos, 2014, p. 25.

2 PARÍS, C. *El animal cultural. Biología y cultura en la realidad humana*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 70.

3 PARÍS, C. *Ética radical*. *Op. cit.*, p. 30.

4 Ver PARÍS, C. «Hacia una definición actual del hombre: Un animal proyectivo» y «Ocio y proyecto

Partiendo de esta base, París nos replantea la ética y la política como disciplinas filosóficas. De las mismas nos viene a decir que dichas disciplinas tradicionalmente no han tenido en cuenta esta triple estructura de la cultura y, sobre todo, han prescindido de la tecnosfera. Es así como los planteamientos éticos y políticos se han olvidado tanto de la corporalidad del humano, de la relación de éste con la naturaleza y su entorno tomando una postura acomista. Frente a ello, París parte de una visión integral que, sin la cual, nos dice, sería imposible pensar de una forma real lo ético y lo político. Es así como la pregunta por la esencia de la técnica y la tecnología en realidad está en conexión íntima con unos valores y normas que rigen y dirigen nuestra relación con las mismas. Por ello, dichas preguntas han de aterrizar y pensarse a través de casos concretos como nos muestra en su reflexión acerca de las armas nucleares[5].

Hay una idea que es defendida por algunos filósofos de la tecnología que es la neutralidad de la técnica y la tecnología en su sentido ético y político. Es decir, que las herramientas, instrumentos y demás artefactos incluida la tecnología no son ni buenas ni malas, sino que dependen del uso que se den de los mismos. Esta acepción de la tecnología tan sólo puede ser defendida cuando se piensa la tecnología de manera aislada, es decir, se piensa en ella y sólo desde ella. En este sentido, la falta de intencional por parte de las tecnologías, así como su carácter inerte hacen que ciertos pensadores como los conocidos filósofos de la tecnología de la corriente "ingenieril" piensen en las tecnologías como neutrales. Frente a este planteamiento París hace un análisis de la retroacción psicológica en relación con las tecnologías y desde los entornos tecnológicos. Es así que para pensar en las tecnologías hay que tener en cuenta la triple estructura de la cultura.

En relación a las armas París se hace la siguiente cuestión: ¿qué realidad causa la muerte de los humanos, las armas o las personas? La respuesta sencilla y tradicional vendría por decir que las personas, o las personas con el uso de armas. Pero las muertes tal y como las hemos conocido, sobre todo a partir de la era industrial, hubieran sido imposibles sin el desarrollo tecnológico. En este sentido París nos introduce en la causalidad instrumental. Es así como París nos dice que la causalidad instrumental no hay que entenderla como una causa secundaria. Es aquí

humano» en *Filosofía, ciencia, sociedad*. Madrid: Siglo XXI, 1972, pp. 133-186.

5 Ver PARÍS, C. *Crítica de la civilización nuclear*. Madrid: Libertarias, 1984.

donde se encuentra el meollo del asunto a lo que París se refiere con *ética radical*.

Lo que nos viene a decir es que los instrumentos y las creaciones de nuevas tecnologías modifican nuestros escenarios, los cuales nos obligan a adaptarnos a ellos. Para desenvolverse en esos nuevos escenarios es necesario adquirir nuevas destrezas y habilidades. Es por ello que París cuando habla de *ética radical* se refiera a pensar tanto la responsabilidad política como las cuestiones éticas en relación a la realidad tecnológica. Por ello comenta lo siguiente:

> *Al concepto de causalidad instrumental como trasformadora de la acción habría que añadir [la] causalidad psicológica. Podemos formular un nuevo principio: Causa instrumentalis modificat animus agentis. Es causa mental. Y es que no se puede comprender la acción sin el orbe psicológico que la rodea.*[6]

En este sentido, pensar la tecnosfera supone pensar también el carácter de retroacción psicológica que conlleva.

Hay varios casos ejemplarizantes de esta relación causal. París nos habla desde la causa instrumental y su efecto retroactivo en la psique de un hombre con un arma hasta la amenaza de guerra nuclear que se dio en la Guerra Fría. Una persona con el mero hecho de llevar un pistola en mano está ejerciendo una violencia simbólica, le da un *status* psicológico de dominio frente al desarmado. La tensión entre el bloque soviético y los EE.UU. en la Guerra Fría era una tensión de retroacción psicológica, el simple hecho de poseer armamento nuclear creaba la tensión de una posible guerra termonuclear. Una guerra que —como califica París— era totalmente irracional ya que de haber estallado dicha guerra las consecuencias hubieran sido nefastas no sólo para los humanos, sino para el planeta en general. Es lo que París denomina en su *Crítica a la civilización nuclear* como el *imperio de la razón tanática* por la posibilidad del *ecocidio*.

La Guerra Fría en esta dimensión fue realmente una lucha psicológica que sólo fue posible por la tecnología que poseían ambas partes. Como dice París:

> *El ser humano y su conducta quedan condicionados por el universo de artefactos, de ingenios bélicos, que han brotado de sus manos y su cerebro […]. No cabe entonces una discusión ética sobre la violencia y la guerra reducida a analizar el*

6 PARÍS, C. *Ética radical*. *Op. cit*., p. 53.

comportamiento humano como algo ajeno al mundo técnico.[7]

El humano es un animal tecnológico. En este sentido, lo que cabe plantearse en términos éticos y políticos son las relaciones que subyacen de nuestra tecnosfera. Es así que las relaciones cabe planteárselas en términos de dominación o emancipación, contradicciones inherentes ya que el discurso que se viene manteniendo desde la Revolución francesa es de un discurso humanista pero cada vez las relaciones de dominación son mayores y más sutiles.

En este sentido, frente a la presunción de inocencia de la tecnosfera, París plantea que ha de ser objeto central de toda reflexión ética y política que quiera entender la conducta y aspire a crear un mundo mejor.

Quizás podría pensarse que la tecnología sólo ha sido pensada desde la perspectiva bélica, y es verdad que la parte que he mostrado aquí es lo que llama París *polemotécnica*, mientras que la creación de instrumentos laborales sería la *ergotécnica*. No obstante, hay una razón de fondo que rige la tecnosfera y es la causalidad instrumental regida por la razón instrumental medios-fines.

En este aspecto cabe pensar la tecnología que influye directamente en la logosfera, que no son tecnologías que modifican directamente el entorno sino aquellas que moldean las conciencias. Se trata de la tecnología de la comunicación de la cual nos habla en *La época de la mentira*, entre otras.

París nos comenta que

Marcuse pensaba que en el siglo XXI los recursos tecnológicos y comunicativos del poder para controlar a las masas llegarían al extremo de hacer innecesario el uso de la violencia [Pero] En realidad, lo que se ha producido es una nefasta simbiosis entre ambos poderes.[8]

En este sentido, no se puede contraponer la acción instrumental *y la* acción comunicativa*, como hace Habermas, suscitando el aplauso de nuestros acríticos*

7 *Ib.*, p. 64.

8 PARÍS, C. *En la época de la mentira*. Madrid: Tecnos, 2014, p. 28.

bobalicones de la filosofía de moda.[9]

Es así como París subraya el poder de las tecnologías de la comunicación, diciendo que éstas penetran en nuestra más profunda intimidad. En este sentido la plasticidad humana tiene dos caras: por una lado permite amoldarse a distintas situaciones, crear nuevas soluciones, etc. pero también es una puerta abierta a cualquier tipo de moldeabilidad. Las tecnologías de comunicación son fabricas de conciencias de nuestros egos. Estas tecnologías de la comunicación van desde la escritura hasta los actuales *mass media*. Pero

> *La influencia de la televisión [como ejemplo de medio de comunicación de masas], no se queda, en efecto, en la de los meros contenidos que trasmiten, hay que añadir el troquelado de hábitos a que la audiencia es sometida.*[10]

En este sentido cabe señalar el carácter unidireccional y antisimétrico de dicho medio, donde el espectador es un mero receptáculo pasivo embriagado por el poder sugestivo de la pantalla, al que habría que añadir la falsa apariencia de participación que trasmiten los medios informáticos y diversas aplicaciones. Pero si verdaderamente estamos en *la época de la mentira* no es tanto por las falsas apariencias que puedan trasmitirnos ciertas tecnologías, que también, sino porque la mentira se ha convertido en la estructura de nuestro mundo actual, afirma París.

Carlos París nos dice que en anteriores épocas el ejercicio del poder y la violencia no eran camufladas a través de mensajes bonitos, sino que los mensajes eran más explícitos y la fuerza y la violencia eran exaltadas. En este sentido quienes gobernaban justificaban su despotismo a través de la naturaleza o la Providencia divina, llegando incluso a justificar las desigualdades sociales. No obstante, hoy en día

> *los grandes poderes […] ocultan su prepotencia, presentándose como plasmadores de los valores de la Ilustración: la democracia, la igualdad y el progreso, el triunfo de la razón.*[11]

Al respecto París nos pone como ejemplos la Guerra del Golfo, la Guerra de Irak, o la creación de nuevos enemigos internacionales con la finalidad del uso del miedo como coacción cívica a través de la criminalización del mundo árabe, nuevo *enemigo*

9 PARÍS, C. *Ética radical*. *Op. cit.*, p. 193.

10 *Ib.*, p. 243.

11 PARÍS, C. *La época de la mentira*. *Op. cit.*, p. 32.

fabricado por EEUU tras que se quedara sin su gran enemigo, la Unión Soviética. La mentira, así, cumple una función política.

Por tanto la logosfera es esa parte de la cultura en sentido antropológico donde se desenvuelven las disputas teóricas. No obstante, la logosfera no se reduce a la cota de las tecnologías de la información sino que también ocupan el ámbito de la cultura en el sentido de conjunto de saberes. En este sentido París nos presenta la cultura como un *arma*, que pone como ejemplo la apropiación mercantil y militar de la tecno-ciencia. Así, París en su libro *El rapto de la cultura*, llega a decir que la cultura ha sido apropiada por la naciones y las clases sociales privilegiadas. La cultura como arma, por tanto, puede ser usada para beneficio de la humanidad o para el beneficio de unos pocos.

Con la finalidad de establecer una ética radical que tenga en cuenta la triple estructura de la cultura París nos propone un pensar para la transformación social, para la mejora de la humanidad.

> *En tal sentido un proyecto emancipador tiene que desarrollar alternativas técnicas congruentes con su ideal de vida. No es posible transformar la sociedad por la mera vía de la democratización política y la colectivización económica —aunque ambas sean necesarias—[...] se nos presenta ahora en un nuevo salto histórico la necesidad de apoderarnos de nuestro propio producto en lugar de dejarnos dominar por él.*[12]

En este sentido el pensamiento que París nos ofrece parte de la famosa XI *Tesis sobre Feuerbach*: «Los filósofos no han hecho sino interpretar el mundo de diversas formas, pero de lo que se trata es de transformarlo». Que para Carlos París lo que viene a significar también es que frente a la concepción del conocimiento como pasividad y reclusión, a lo que nos invita Marx con esta frase es a la acción y al compromiso. Una filosofía, por tanto, que parte no sólo de la admiración —visión tradicional que hemos heredado de la filosofía, el filósofo como contemplador, acto pasivo— sino que también parte del lamento. Así lo expresa el propio París:

> *la filosofía que profeso y trato de desarrollar parte también del grito, del lamento, de la encrespada protesta ante la injusticia del mundo que vivimos. Y si Aristóteles*

12 PARÍS, C. *Ciencia, tecnología y transformación social*. Valencia: Servei de Publicacions Universitat de València, 1992, p. 207.

> *decía que la Filosofía nace de la admiración, yo diría que también parte mi filosofar de la admiración, pero no sólo de la que produce la contemplación de los cielos, sino de la que brota del heroísmo de tantos hombres y mujeres que, incansables, dieron su vida, luchando por el reino de la libertad y la hermandad universales. Y el pensamiento que se levanta, a partir del grito y de la admiración no quiere reducirse a contemplar el mundo, como decía Marx que habían hecho los filósofos, sino que aspira a contribuir a su radical transformación.*[13]

Grito, lamento y admiración con la finalidad transformadora del mundo, que no parte de una visión idealista, sino que centra su mirar en la triple estructura de la cultura: tecnosfera, logosfera y etosfera, siempre teniendo en cuenta el puesto del hombre en su entorno. Que, de desear un transformación efectiva y no quedar sólo los discursos éticos en denuncias, París hace alusión a la efectividad transformadora: la tecnología.

> *Creamos los humanos un mundo artificial, pero este entorno, una vez constituido, nos recrea. Es la rebelión de los instrumentos contra su creador. Y el análisis de esta situación es la perspectiva que propongo para una* ética radical.[14]

La transformación emancipadora del humano vendrá para París del cambio en el sistema de producción:

> *un proyecto emancipador tiene que desarrollar alternativas técnicas congruentes con su ideal de vida […] Éste se encontrará en la utilización de nuestros conocimientos y recursos dándoles toda su capacidad al servicio del hombre. Y ello implica una radical transformación de la producción mundial, la sustitución y reconversión de las fábricas de armamentos, la gestión liberalizadora de la industria de la conciencia, el encaminamiento hacia la solución de la necesidades primarias de la humanidad y su elevación cultural con esfuerzo…*[15]

En este sentido la filosofía de Carlos París se presenta como una filosofía de la razón y la esperanza, con fines transformadores de lo real en función de la libertad y justicia social. Si bien como indicaba al principio, resumir el pensamiento de un filósofo

13 PARÍS, C. *Ética radical*. *Op. cit.*, p. 21.

14 *Ib.*, p. 18.

15 PARÍS, C. *Ciencia, técnica y transformación social*. *Op. cit.*, p. 207-208.

en un par de páginas es tarea difícil, espero que este escrito haya servido como *pinceladas base* para la interpretación de su pensamiento y que a su vez estos mismos sirvan como homenaje a la fecunda obra de este filósofo, lo cual era la verdadera intención.

Francisco Javier CORTÉS SÁNCHEZ

(Codirector de *Scientia Helmantica*)

ARTÍCULOS

ISSN: 2255-5897

SOBRE LA DIMENSIÓN ÉTICA-METAFÍSICA DEL LENGUAJE EN EMMANUEL LÉVINAS

On the ethical-metaphysical dimension of language in Emmanuel Lévinas

María Soledad ALE

(IIGHI-CONICET)

Fecha de recepción: 24/05/2014

Fecha de aceptación: 25/11/2014

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos hacer una lectura de la obra levinasiana que apunta a dilucidar la relación que establece entre metafísica, ética y lenguaje, como los tres pilares fundamentales sobre los cuales se asienta toda su producción filosófica. Intentaremos mostrar en qué sentido Lévinas presenta a la ética como la filosofía primera (o metafísica), y en qué medida ésta se identifica con el discurso o lenguaje. Según nuestro filósofo contemporáneo, el discurso instaura una relación excepcional en la que el sujeto en primera persona, es decir, el yo, puede estar concernido por el otro sin que éste sea asimilado ni reducido por aquél. El discurso, entendido como *metafísica* o relación del Mismo y del Otro en términos levinasianos, hace posible que el sujeto salga de sí y se abra a una relación ética, que renuncia a todo tipo de violencia con su prójimo. Para ello, analizaremos principalmente su obra de consagración, *Totalidad e infinito*, pero también *De otro modo que ser o más allá de la esencia*.

Palabras clave

Ética; Metafísica; Lenguaje; Dicho; Decir.

Abstract

In this paper we propose to read Lévinas's work in a way that points to elucidate the relation that he establishes between metaphysics, ethics and language, as the tree fundamental basis that support all his philosophical production. We will intent to show in which sense Lévinas presents ethics as first philosophy (or metaphysics), and to what extent it identifies with discourse or language. According to our contemporary philosopher, discourse found an exceptional relationship in which the subject in first person, i.e., the I, can be concern about the other without this one being assimilated not reduced by that one. Discourse, understood as 'metaphysics' or relationship between the Same and the Other en levinasian's terms, makes possible that the subject exits himself and opens to an ethical relation, that renounces to all kind of violence to his neighbor. In order to reach our objective, we will analyze mainly his consecrated work, *Totality and infinity*, but also *Otherwise than being or beyond essence*.

Keywords

Ethics; Metaphysics; Language; Saying; Said.

Introducción

Para que algo llegue a ser significativo, ¿debe ser identificado con un nombre? ¿Toda significación es intencional o existe alguna excedencia en ella? ¿Qué significa tener un sentido? En el presente trabajo nos proponemos bosquejar la respuesta que Emmanuel Lévinas brinda a estos interrogantes. Para ello, analizaremos el trasfondo ético y metafísico que nuestro autor supone que posee el lenguaje. Comenzaremos con una breve consideración sobre la idea de exposición pasiva del sujeto como condición para alcanzar un sentido ético. Nos centraremos, a partir de allí, en la consideración levinasiana del lenguaje en su dimensión ética-metafísica primeramente en *Totalidad e infinito*[1] y luego, en su formulación profundizada expuesta en *De otro modo que ser o más allá de la esencia*[2]. Sobre ésta última obra, nos detendremos en

1 LÉVINAS, E. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Guillot, D. (tr.). Salamanca: Sígueme, 2006. (En adelante *TI*).

2 LÉVINAS, E. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Pintor Ramos, A. (tr.). Salamanca: Sígueme, 2003. (En adelante *DOMS*).

el análisis que nuestro autor realiza sobre el Dicho y el Decir, como dos categorías que precisan la comprensión por un lado ontológica y por otro lado ética-metafísica del lenguaje, y las relaciones necesarias que se establecen entre ambas. Abordaremos nuestro trabajo partiendo del supuesto de que la exposición del sujeto produce el sentido ético en el lenguaje como Decir.

1. La exposición pasiva como condición del sentido ético

Desde un plano fenomenológico, Lévinas afirma que la subjetividad del sujeto no empieza consigo mismo, sino que, originariamente y como condición de cualquier conciencia intencional, es pasividad de la exposición al traumatismo y respuesta a la afección provocada por la alteridad del otro hombre. La exposición cobra una significación ética originaria, por un lado, porque pone de manifiesto que el sujeto es originariamente padecimiento en tanto que está —a su pesar— *pasivamente* ofrecido al otro (es decir, previamente a cualquier ejecución de un acto intencional, libre y volitivo) y por otro lado, porque manifiesta los límites del poder del sujeto que no puede dar cuenta por sí mismo de su propio estar ofrecido y referido a la alteridad. Parafraseando a Descartes, podríamos formularlo de la siguiente forma: según Lévinas, estoy expuesto, luego soy afectado, luego respondo, (dicho en otros términos: soy responsable, luego no soy indiferente frente a mi prójimo). En este marco, la función que Lévinas atribuye a la ética es expresar esa susceptibilidad originaria y la significatividad trascendente que se dan en el sujeto, como acontecimiento fundante de su subjetividad primordial, pero que, paradójicamente, no tienen su origen en él mismo sino que son exteriores tanto a él como al conjunto de significaciones sistemáticas que constituyen el ser del ente, y que son articuladas posteriormente por el discurso ontológico. En efecto, antes de realizar cualquier tipo de especulación o teorización ontológica, en tanto sujeto me encuentro en sociedad con mi prójimo. Ante él, más que aparecer, comparezco. Estoy pasivamente obligado a darle una respuesta. Mi responsabilidad —a pesar mío— es la manera como el otro me incumbe —o me incomoda—, es decir, que me es próximo[3].

3 LÉVINAS, E. *De Dios que viene a la idea*. González, G. (tr.). Madrid: Caparrós, 2001, p. 108. (En adelante *DQVI*).

2. La dimensión ética del lenguaje

Lévinas presenta en su obra de consagración, *TI*, una teoría que resignifica éticamente el funcionamiento del lenguaje, en tanto propone una reflexión filosófica sobre el lenguaje que parte del Otro y no del Mismo, en la que el Otro, que no puede renunciar a su alteridad, no sea tratado ni como tema ni como concepto. «Una relación entre términos que resisten la totalización, que se absuelven de la relación o que la precisan sólo es posible como lenguaje»[4], afirma. El lenguaje, uno de los modos fundamentales en que se efectúa la relación social entre los hombres, rompe la totalidad teórica que pretende construir la ontología, en cuanto establece una relación ética con el Otro o, más exactamente, mi respuesta o responsabilidad por el Otro. Que el Otro me llame y que, ante su llamada, yo no pueda no responder; que por otro lado, por expresar una palabra, yo salga de mí mismo y me abra al Otro, son hechos que indican la función o esencia ética del lenguaje anterior a toda teorización neutra sobre el ser. De este modo el lenguaje instaura la ética y ofrece nuevos poderes al yo: ya no el poder de posesión o neutralización del Otro, sino que, por el contrario, el poder de recepción, de don, de manos llenas, de hospitalidad[5].

El lenguaje, que no funciona como un monólogo en el interior de mi consciencia, sino que me viene del otro y cuestiona mi consciencia[6], me pone en relación con lo que ningún pensamiento podría contener, es decir, con la absoluta trascendencia del otro. En tal sentido Lévinas sostiene que el diálogo, contrariamente al saber, es un pensamiento de lo *desigual*, un pensamiento que piensa más allá de lo dado, como la paradoja cartesiana de la idea de lo Infinito en mí[7].

Sin embargo, el pensamiento levinasiano se topa con una dificultad, motivo de severas críticas a *TI*[8]. En efecto, se acusa a Lévinas por criticar la ontología *utilizando un lenguaje ontológico*, y, por ende, no superar el sistema al que se opone. El

4 *TI*, p. 99. En otro pasaje reitera: «La diferencia absoluta, inconcebible en términos de lógica formal, sólo se instaura por el lenguaje. El lenguaje lleva a cabo una relación entre términos que rompen la unidad de un género. Los términos, los interlocutores, se absuelven de la relación o siguen siendo absolutos en la relación». *TI*, p. 208.

5 *Ibidem*.

6 *TI*, p. 218.

7 *DQVI*, p. 198.

8 *Cf.* DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia.* Peñalver, P. (tr.). Barcelona: Antrophos, 1989.

problema es el siguiente: si la relación ética precede a la ontología o al saber del ser, pero es, sin embargo, asumida por el discurso ontológico ¿no es entonces el discurso sobre la relación ética algo que en sí mismo pertenece al orden del saber? Para responder a las críticas recibidas e intentar salvar la paradoja, Lévinas introduce en su obra de madurez, *DOMS*, la distinción entre dos términos técnicos: lo *Dicho* y el *Decir*.

2.1. Lo Dicho (*le Dit*)

Según nuestro autor, desde el punto de vista de la gramática y la lógica formal, el lenguaje se presenta como un sistema de signos gobernado por leyes internas de coherencia que transmiten significaciones, designan cosas y acontecimientos, o que se refieren a entidades ya identificadas predicando sus posibles relaciones. Tal sistema de signos permite el intercambio de información de una manera neutra, gobernados por la lógica anónima del ser. Tal es el ámbito ontológico del lenguaje o de lo *Dicho*, que se despliega apofánticamente, es decir, por medio de la proposición y de la predicación. En palabras de Lévinas:

> *el lenguaje como Dicho puede concebirse como un sistema de nombres que identifica entidades y, en consecuencia, como un sistema de signos que duplica los entes que designan substancias, acontecimientos o relaciones mediante sustantivos o distintas partes del discurso derivadas de los sustantivos que designen identidades; en suma, que* designen.[9]

La designación de un ser por un sustantivo lo identifica como un "algo", que en adelante permanece inmóvil y fijo en la corriente constante de tiempo y puede ser re-presentado. Capturar un ser con un sustantivo constituye una suerte de consagración, sin la cual tal ser no sería lo que es[10]. Sin embargo, el Dicho no se agota sólo con sustantivos, sino que también los verbos pertenecen a sus posibilidades de proclamación. Los verbos, a diferencia de los sustantivos, no inmovilizan a los seres, sino que gracias a ellos, el cambio de los seres como un proceso de temporalización se vuelve aparente y audible. En un verbo podemos oír la vibración de la sensibilidad, los modos de la esencia, la advervialidad de los seres, los modos en los que las cosas y los sucesos ocurren en tanto modificaciones del despliegue en curso. Un sustantivo

9 *DOMS*, p. 90.

10 *Ib.*, p. 84.

no basta para decir lo que pasa o cuál sea el caso. Para volverse perceptible, el ser de las cosas necesita ser predicado apofánticamente.

En este marco, el vocablo *ser* puede ser utilizado para nombrar un ente determinado o la totalidad de todos los entes, pero puede también ser utilizado como un verbo, para indicar el proceso del ser, el cual debe ser entendido como la esencia activa y transitiva, gracias a la cual los entes son, de diversos modos, lo que ellos son[11]. Lévinas cuestiona en este punto la anfibología o ambigüedad que implica la ontología, donde el ser y el ente pueden tomarse como términos equivalentes o sinónimos: en el lenguaje como Dicho, el verbo 'ser' se identifica con la esencia o temporalización, de modo que *casi* se muestra como un ente. «En el verbo de la apofansis, que es el verbo propiamente dicho, el verbo *ser* resuena y se escucha como la esencia»[12]. Lévinas critica que

> *la propia ontología fundamental, que denuncia la confusión del ser y del ente, habla del ser como un ente identificado. Con ello, la mutación resulta ambivalente, pues toda identidad nombrable puede transmutarse en verbo.*[13]

Esta vacilación del lenguaje entre sustantivo y verbo lo caracteriza como logos, apofansis, sistema de signos anónimos, o Dicho. Pero el lenguaje es para Lévinas, sin embargo, *más* que de lo que es, o puede ser Dicho. Si bien denominar cosas y predicar sobre ellas constituyen algunas de las funciones más básicas del lenguaje, ello no significa que éstas sean las más importantes ni fundamentales de todas. La designación del lenguaje por medio de sustantivos y verbos presupone una socialidad precedente y fundante que trasciende el sistema de signos.

En efecto, las cosas adquieren una significación racional y no solamente de uso, porque Otro está asociado a mis relaciones con ellas. Al designar una cosa, la designo para otro[14]. Utilizar un signo no se limita pues al hecho de sustituir la relación directa con una cosa, por una relación indirecta, sino que permite convertir las cosas en

11 *Ib.*, p. 83.

12 *Ib.*, p. 92.

13 *Ib.*, p. 94.

14 Franz Rosenzweig —maestro intelectual de Lévinas— sostiene en contra de la postura platónica según la cual pensar es dialogar en silencio consigo mismo, que cuando el sujeto piensa, piensa para mí mismo, pero cuando habla, habla para otra persona. *Cf.* ROSENZWEIG, F. *El nuevo pensamiento*. Garrido-Maturano, Á. (tr. y ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 34.

ofrendables, desprenderlas de mi uso, alienarlas, volverlas exteriores. Así, la cosa llega a ser tema, por mí para el Otro. Tematizar es ofrecer el mundo a Otro por la palabra. Lévinas afirma que la auténtica objetividad resulta, de este modo, correlativa a la relación con el Otro. Al hablar no transmito al otro lo que es objetivo para mí: lo objetivo sólo llega a ser objetivo por la comunicación[15]. Esta significación ética originaria o esta condición comunicacional primera a partir de la cual y sobre la base de la cual se gesta el proceso de lo Dicho (este verdadero pró-logo) constituye el sentido último en de lo Dicho que Lévinas intenta traer a la luz a través de la explicitación de la noción de Decir, a la que inmediatamente nos referiremos.

2.2. El Decir (*le Dire*)

El punto de partida de la crítica levinasiana a la interpretación ontológica del lenguaje como Dicho, es el hecho ordinario de que toda palabra es siempre dicha *por* alguien *para* alguien. Lévinas no define el *Decir* de manera lingüística, sino por la exposición y el ofrecimiento del Mismo al Otro: ante la cercanía o proximidad del otro, no tomo una actitud contemplativa, sino que tomo la palabra y le respondo. Así, mientras mi Decir constituye el acto por el cual yo me expongo al otro, el Decir del otro apunta a su interpelación a hacerme responsable de él.

> *Anterior a los signos verbales que conjuga, anterior a los sistemas lingüísticos y a las cosquillas semánticas, prólogo de las lenguas, [el Decir] es proximidad de uno a otro, compromiso del acercamiento, uno para el otro, la significancia misma de la significación.*[16]

El Decir como lenguaje constituye un orden anterior al ser y al saber, que remite a la responsabilidad del uno-por-el-otro. De hecho, el Decir se constituye como un modo de significar, anterior a toda experiencia conceptual, en el que el sujeto brinda testimonio de su responsabilidad por el otro; como si frente al prójimo pronunciase: heme aquí, vuestro servidor.

Así, desde esta óptica de la dimensión ética-metafísica del lenguaje, Lévinas se opone al idealismo respaldado por la ontología y propone la primacía del Decir respecto de lo Dicho. Nos dice:

15 *TI*, pp. 222-223.

16 *DOMS*, p. 48.

> *El 'ser' no será, por tanto, la construcción de un sujeto cognoscente, al contrario de lo que pretende el idealismo. El sujeto que se abre al pensamiento y a la verdad del ser […] lo hace por un camino del todo diferente a aquel que permite ver al sujeto como ontología o inteligencia del ser. El ser no procederá de este conocimiento. Este no-proceder-del-conocimiento tiene un sentido totalmente distinto de lo que supone la ontología. Ser y conocimiento, ambos unidos, significarían dentro de la* proximidad *del otro y dentro de una cierta modalidad de mi* responsabilidad *para con el otro; es de esta respuesta de donde procede toda cuestión, de este Decir anterior a lo Dicho.*[17]

El lenguaje no *es* sólo ni tampoco primariamente Dicho, enunciación, apofansis o expresión, sino que *acontece fundamentalmente* como Decir, *comunicación* y apertura a otro, ruptura de la soledad de una autoconciencia[18]. El lenguaje no *es* un sistema, sino, en su origen primordial supuesto por todo sistema, un *acaecimiento*. Que yo hable significa que puedo trascenderme; es por medio del lenguaje que establezco una relación con aquello que está fuera o más allá de mí. Al respecto, Lévinas afirma: «El lenguaje, por el cual un ser existe *para otro*, es su única posibilidad de existir una existencia que es más que su existencia interior»[19]. Hablar significa siempre un exponerme: la palabra es aquello que me libera de la cárcel de mi yo solitario, y me abre al otro. Hablando o escribiendo, siempre dirijo mis palabras —y a mí misma— a alguien: hablo a otra persona que supongo que me oye. Incluso si hablo o escribo para mí misma, yo, oyente o lectora de mis palabras, difiero de mí misma en tanto oradora o escritora. La estructura básica del lenguaje implica entonces, una relación necesaria entre alguien uno y alguien Otro, por el cual el yo, reconoce al otro como alguien fuera de sí mismo y posibilita el paso del monólogo solipsista al diálogo auténtico. Todo el discurso anónimo de la teoría de la gramática y la semiótica se deriva de esta relación intersubjetiva fundamental que implica el lenguaje.

---

17 *DOMS*, p. 72. Cursivas añadidas.

18 La diferencia entre el Decir y lo Dicho no resulta de una diferencia de dos especies pertenecientes a un mismo género o de una contradicción dialéctica como aquella que se da entre el ser y el no-ser. Se trata más bien de una separación y, simultáneamente, de una relación íntima entre dos dimensiones que no pueden ser sintetizadas o integradas en una totalidad.

19 *TI*, p. 200. Cursivas añadidas. Es reconocida por parte de Lévinas la deuda respecto del pensamiento de Franz Rosenzweig: éste afirma en relación a la palabra que «el hablar […] vive por sobre todo de la vida del *otro*, […] mientras que el pensar es siempre algo solitario». ROSENZWEIG, F. *El Nuevo Pensamiento*. *Op. cit*., p. 33.

El Decir constituye, como señalamos, uno de los eventos más corrientes y básicos de la vida de todos los días y la raíz de toda civilización, y se manifiesta tanto en la comunicación, como en instituciones sociales, códigos morales, ciencia, técnica, filosofía, religión, etc. ¿Pero por qué, inquiere Lévinas, toda la atención filosófica ha sido tradicionalmente puesta sólo en lo Dicho, sin tematizar el Decir, a través del cual y *en* el cual lo Dicho existe?

Una respuesta a estas preguntas es que el Decir resiste a convertirse en tema. La misma estructura de la tematización convierte a cada ser en un Dicho, es decir, en un ser que es identificado como un fenómeno en el contexto de un discurso o relato. Según nuestro autor el Decir no constituye un elemento de tal contexto; significa un texto y un contexto, pero permanece *fuera* de ellos precediendo todo Dicho, y por lo tanto, todas las lenguas particulares de la historia, como lo apuntamos antes. ¿Pero de qué manera el Decir precede lo Dicho? La respuesta levinasiana consiste en vincular el Decir con un tiempo pasado irrecuperable. El Decir proviene de un pasado que nunca puede convertirse en un presente contemporáneo a mí. Se trata de un pasado inmemorial o pre-originario, que funda la relación de la cual surge toda intersubjetividad ética y contacto social entre humanos[20]. Por ello el Decir no puede ser tratado como principio, causa, fundamento o *arjé* en los horizontes de la ontología y la fenomenología.

Lo esencial del Decir está en su *intención trascendente* que desborda toda estructura de correlación *noesis-noema*[21]. El Decir es el acontecimiento mismo de la *trascendencia*: el acontecimiento de una relación que precede y condiciona todo tipo de intencionalidad, en el cual ofrezco todo mi identificar y verbalizar, esto es, todo mi mundo objetivo, a alguien que no es una parte, un momento o suceso dentro de ese

20 En el Decir, estoy expuesto a una orientación que no depende de una elección mía. Lévinas resalta la idea de que el ser humano no es autonomía absoluta, sino heteronomía. En contra del dogma de una libertad original y originaria, y en contra de ciertos pensadores actuales que la abolen totalmente, Lévinas demuestra que las obligaciones de mi responsabilidad no provienen de ninguna decisión o convención que origine en mí mi voluntad. Incluso antes que pueda pensar, elegir o aceptar libremente, soy responsable. Mi responsabilidad por los otros ha empezado antes de que tome conciencia de mi propio ser. Antes de mi capacidad de querer y elegir, existe en mí una *pasividad* más profunda. La subjetividad humana ha sido determinada precisamente por este pasado inmemorial que no fue jamás y jamás será presente.

21 *Cf. TI*, p. 55.

todo. El Decir no puede volverse nunca un tema o nóema porque su estructura es radicalmente diferente de ésta, en tanto que establece un *contacto* y una *proximidad* con el Otro, que no son ni formas de conocimiento ni temas posibles de una teoría. En efecto, hablar a alguien es radicalmente diferente de tratarlo como el nóema de una intención mía. El otro a quien hablo no está al frente mío como un fenómeno al que pueda observar, estudiar, analizar, sobre el cual puedo reflexionar, sino como alguien hacia quien ofrezco algo que he observado, estudiado, reflexionado o escrito. Por supuesto, puedo tomar las medidas del cuerpo de alguien, mirar el color de sus ojos, apreciar la forma de su nariz, etc., pero estas observaciones no guardan relación con el hecho de hablar a alguien o ponerse cara a cara con él. El fenómeno visto al mirar el color de los ojos de alguien o las peculiaridades de la anatomía de un individuo, pertenece al universo de seres que puede ser descripto por una fenomenología, pero el otro a quien hablo no es un fenómeno, y *mi relación con él o ella no tiene la estructura de la intencionalidad*. Observar o tratar al otro en el modo que sería apropiado para un fenómeno, impide que tenga un encuentro ético con esta persona. En cambio, si me sitúo al frente de un rostro que me mira y le hablo, me separo de la actitud identificadora y tematizante que es característica de un acercamiento teórico, técnico o estético. Si interpreto que una persona es un tipo particular de fenómeno, reduzco la alteridad del Otro a un elemento del universo temático o contexto, sobre el cual yo presido, dando lugar y función a todos los seres, relaciones y acontecimientos. El otro hacia el que me dirijo hablando o escribiendo no es pues, un elemento de ningún contexto. En la medida en que piense en fenómenos que tienen un lugar y una función en textos y contextos determinados por mí; no tengo acceso al Otro, pues el Otro en tanto Otro constituye una ausencia o un misterio en sí mismo: el Otro es un ser sin contexto. A diferencia del fenómeno que puedo observar, el Otro con el que me encuentro es *invisible*. Por ello, de acuerdo con Lévinas, para quien la fenomenalidad es equivalente a la posibilidad de ser identificado y tematizado, el Otro no es un fenómeno, sino un *enigma*.

La fascinación occidental con la teoría y la tematización tiende a anular la trascendencia de la aparición del Otro del contexto de seres noemáticos. Esto explica por qué el Decir, y en general, el trasfondo ético del lenguaje como relación fundamental entre un ser humano y otro, es desvalorizado en nuestra civilización. La intencionalidad teorética es esencialmente inapta para tomar en serio esta experiencia corriente de la vida de todos los días; porque reduce el otro a los conceptos que de él

me hago, y porque no puede hacer justicia al hecho de que las palabras siempre *son dirigidas por alguien hacia alguien*.

2.3. Desdecir el Decir

El pensamiento levinasiano se enfrenta en este punto con otra paradoja. Si el Decir pre-original no puede ser tematizado como una clase de Dicho, ¿cómo es posible acercarse a él filosóficamente si no puede ser capturado por los métodos tematizantes y reflexivos propios de la tradición filosófica? Las descripciones, los análisis, las caracterizaciones, las teorías, etc., son, de hecho, modos de identificación y tematización, y por lo tanto, de lo Dicho. Si el Decir no es un fenómeno, se plantea entonces la paradoja de cómo sea posible darle cabida dentro de la filosofía o, en otros términos, cómo hablar filosóficamente —desde el Dicho— del Decir.

Lévinas admite en *DOMS* que todo su discurso sobre el Otro, el Decir, la metafísica, la trascendencia, etc., traiciona estos no-objetos tematizándolos. Al convertirse en tema, un discurso pierde el momento del Decir y, en consecuencia, aquello por lo cual su *significación* es significante. Reducido a un tema, el Decir es despojado de su sentido destinado *para* un oyente real o potencial, y de ese modo su significación es anulada. En tanto forma de conocimiento, la filosofía nombra lo que no es nombrable y tematiza lo que no es tematizable. Pero, procediendo de este modo con aquello que desborda las categorías del discurso, la filosofía traiciona el Decir, porque aunque no sea tema o parte de un Dicho, lo trata necesariamente *como si* lo fuera. La subordinación del Decir al Dicho, al sistema lingüístico y a la ontología, es el precio que exige su manifestación. Que el Decir deba comportar un Dicho es una necesidad del mismo orden que aquella que impone una sociedad con leyes, instituciones y relaciones sociales. Se trata entonces de una traición que resulta sin embargo indispensable, en tanto que permite decir —aun cuando fuese distorsionándola— la trascendencia, lo que está más allá del ser, lo otro que el ser. Lévinas sostiene al respecto:

> *La tarea misma de la filosofía probablemente consiste en establecer si el Decir puede ser conducido a traicionarse al mostrarse en un tema, y si tal traición puede*

> *redimirse. ¿Se puede enunciar lo de otro modo que ser* sin *convertirlo en un ser de otro modo?* [22]

Por ello, Lévinas se esfuerza por indicar un modo de escribir y de hablar filosóficamente sobre el Decir, sin simplemente reducirlo a una variedad de lo Dicho. Si bien lo Dicho constituye el punto de partida desde el cual intentamos dar una descripción y realizar un análisis sobre el Decir, Lévinas pretende in-dicar la *trascendencia* por la cual el Decir, previo a todos los Dichos, se testimonia en el Dicho difiriendo de cualquier tema. Nuestro autor intenta salvar la paradoja de un discurso que precede todo discurso pero que, sin embargo, no puede ingresar en ninguno, sometiendo todo Dicho a un desdecir que tiene la función negativa de poner en cuestión la capacidad de lo Dicho de ser una respuesta que absorva la interpelación que lo genera, y la positiva de mostrar cómo en lo Dicho permanece la huella del Decir que lo originó. Una reconciliación en la filosofía no es posible, si el concepto de reconciliación implica una vista sintética y sincrónica en la cual las dos dimensiones son entendidas como partes de un todo. Afirmar y negar, Decir (*dire*) y desdecir (*dédire*), ambos son necesarios para orientar nuestro pensamiento hacia una acertada relación con lo trascendente. Por ello, el Decir filosófico es un decir que se encuentra en la necesidad de desdecirse permanentemente. Mas como el Decir y el desdecir no pueden ser pensados ambos simultáneamente, su modo es la alternación. En lugar del tiempo sincrónico de la filosofía tradicional y sistemática del lenguaje, la *diacronía* de las afirmaciones y negaciones sucesivas es la única posibilidad de ser acorde al modo mismo en que el lenguaje acaece. De acuerdo con Lévinas, todo discurso debe resultar de deshacer el tejido que teje[23] (como Penélope), puesto que el lenguaje como Decir sólo es posible cuando la palabra renuncia a su función conceptual o tematizante de signo verbal y vuelve a su esencia de expresión, allí donde por la palabra alguien significa algo para alguien.

El modo concreto en que lo Dicho que trata de Decir el Decir sin traicionarlo escapa a la paradoja de tematizar lo no tematizable radica en considerar lo Dicho como Decir, esto es, como llamado a la justicia, más que como sistema de justicia. La filosofía quiebra con la paradoja en cuanto el propio análisis filosófico que hace Lévinas del Decir y que supone su traspaso a la esfera de lo Dicho es, antes que un

22 *DOMS*, p. 50.

23 Así sería Penélope, más que Parménides, el patrón de la filosofía. *Cf.* PEPERZAK, A.T. *Beyond. The philosophy of Emmanuel Lévinas*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1997, p 71.

análisis, ya en sí mismo un Decir, esto es: un llamado a no anquilosarnos en ningún Dicho y a recuperar en él el decir o, de dicho otro modo: la justicia —el análisis del Decir y su subsunción a un Dicho— consiste en mostrar que la justicia es imperfecta y, así, llamar a realizar una mejor justicia. En cuanto cumple ese cometido, en cuanto el análisis es en filosofía un análisis de la insuficiencia del análisis para dar cuenta del fenómeno que lo origina, la filosofía es para el otro, es sabiduría del amor *al servicio* del amor.

Conclusión

Para concluir podemos responder, luego de este periplo por el pensamiento levinasiano, a las preguntas que nos introdujeron en este trabajo. Comencemos. ¿Por qué el lenguaje importa a la filosofía y a la existencia humana en general? Desde el punto de vista levinasiano, la filosofía entera puede ser considerada como una reflexión que versa sobre el lenguaje, en tanto que en él se produce una relación intersubjetiva de naturaleza ética. Fundado en la experiencia del cara-a-cara o la socialidad con el prójimo, el lenguaje instaura una relación en la cual los términos implicados permanecen separados entre sí, lo cual hace estallar la pretensión ontológica de reducir toda experiencia a una totalidad conceptual. El lenguaje funda una relación preliminar a toda ontología, en tanto tradición filosófica dominante en Occidente acostumbrada a reducir lo Otro al Mismo, esto es, a identificar al Otro como el nóema de mi nóesis, puesto que antes de estar en condiciones de especular sobre lo que sea el ser, me encuentro en sociedad con el otro, y en esa sociedad el otro me habla y yo le respondo. El lenguaje me inviste de una responsabilidad irrecusable por el prójimo: cara a cara con el otro, no puedo no responder a su llamada. Al contrario de la violencia que ejerce la ontología contra el Otro en cuanto que conceptualiza lo que se resiste a caber en cualquier concepto y, así, neutraliza su alteridad, Lévinas cree encontrar en el lenguaje precisamente una relación de paz con el otro, en la cual el otro me interpela y suscita mi responsabilidad. Al expresar una palabra, rompo el encierro de mi autoconciencia y me dirijo hacia lo que no contengo en mí, hacia lo que me trasciende, hacia aquel que no puedo englobar en un concepto.

Consideremos ahora el segundo interrogante planteado en nuestra introducción: ¿por qué un objeto tiene necesidad de ser identificado con un nombre para llegar a ser significativo? Cualquier ser tiene necesidad de ser designado con un nombre para

cobrar sentido y ser identificado como un "algo" en el contexto de un discurso. Sin una designación, denominación o consagración por la asignación de un nombre, tal ser no sería lo que es. Así según Lévinas el lenguaje se presenta, desde el punto de vista de la gramática y la semiótica, como un sistema de signos anónimos que designa conceptualmente cosas y sucesos y predica relaciones entre ellos, que se rige por leyes internas de coherencia, y que transmite información neutra. Este es el ámbito de lo Dicho, cuya importancia para el intercambio de información resulta imprescindible. Sin embargo, Lévinas hace notar que designar una cosa significa en último término, designarla *para otro*. Utilizar un signo para determinar lo que una cosa es, permite suspender mi uso exclusivo de ella y convertirla en ofrenda para el otro, volverla exterior a mí, para el otro. Hablar o expresarme por medio de signos, significa en definitiva, exponerme al otro. Es de la experiencia del cara-a-cara con el Otro, de un Decir pre-originario, que se deriva el lenguaje como Dicho o sistema de signos.

Como apuntamos en el desarrollo de nuestro trabajo, según Lévinas lo esencial del Decir radica en su intención trascendente, que desborda toda estructura de correlación entre nóesis y nóema. El Otro que me llama y a quien respondo no es un fenómeno y, por lo tanto, no puede ser tratado como el nóema de mi intencionalidad. En el Decir asistimos al acontecimiento de la trascendencia, que precede toda intencionalidad de la conciencia objetivante, y por el cual establezco un acercamiento o proximidad con el Otro, que no constituye ni forma ni tema de conocimiento posible, sino que establece un compromiso irrecusable para con él: el de ya siempre estar instado a responder. De este modo, de acuerdo con nuestro autor, no toda significación es intencional, sino que existe una excedencia en ella, que es precisamente la significancia ética del uno-para-el-otro, de la cual deriva el sentido de la significación intencional. Al interrogante que resta por contestar, Lévinas responde contundentemente: tener un sentido significa *ser para el otro*, responsable de él.

BIBLIOGRAFÍA

- DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*. Peñalver, P. (tr.). Barcelona: Anthropos, 1989.
- LÉVINAS, E. *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Guillot, D. (tr.). Salamanca: Sígueme, 2006.
- LÉVINAS, E. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Pintor Ramos, A.

(tr.). Salamanca: Sígueme, 2003.

- LÉVINAS, E. *De Dios que viene a la idea*. González, G. (tr.). Madrid: Caparrós, 2001.

- PEPERZAK, A.T. *Beyond. The philosophy of Emmanuel Lévinas*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1997.

- ROSENZWEIG, F. *El nuevo pensamiento*. Garrido-Maturano, Á. (tr. y ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

EL PANÓPTICO EN EL JARDÍN: LA CASA DE INSPECCIÓN DE SAMUEL BENTHAM Y LA TEATRALIDAD DE LA NOBLEZA EN LA RUSIA DEL SIGLO XVIII[1]

The Panopticon in the garden: Samuel Bentham's Inspection House and the noble theatricality in eighteenth-century Russia

Simon WERRETT

(University College London)

[*Traducción e Introducción*: Alejandro RECIO SASTRE]

INTRODUCCIÓN

The Panopticon in the garden: Samuel Bentham's Inspection House and the noble theatricality in eighteenth-century Russia es un trabajo del historiador inglés de la Universidad del *College London* Simon Werrett. Dicho historiador cuenta con varios estudios y publicaciones sobre historia y filosofía de la ciencia, y su especialidad es el análisis histórico de las artes pirotécnicas, también ha tratado cuestiones sobre armas en la Edad Moderna y ha prestado especial atención a la historia de Rusia en la modernidad.

La traducción que nos disponemos a presentar versa sobre el nacimiento del Panóptico, que tuvo lugar a finales del siglo XVIII, en la Rusia de Catalina la Grande.

1 [N. ed.] El artículo que reproducimos a continuación apareció originalmente en *Ab Imeperio, Studies of New Imperial History and Nationalism in the Post-Soviet Space*, en 2008, firmado por Simon Werrett. El responsable de la traducción, Alejandro Recio Sastre, ha añadido para esta edición un apartado de Introducción en el cual expone brevemente el desarrollo del artículo, y la relevancia de tal estudio. Agradecemos tanto a Simon Werrett como a Alejandro Recio Sastre la posibilidad que nos brindan de poder publicar en nuestras páginas de *Scientia Helmantica* dicho análisis.

En el artículo que Simon Werrett nos presenta, y que he tenido el honor de traducir, el historiador del *College* de Londres somete a revisión las versiones que se han venido dando sobre los orígenes históricos del Panóptico, instrumento de vigilancia famoso por las cartas que le dedicó el célebre pensador y jurisconsulto inglés Jeremy Bentham, conocido por ser el padre de la corriente filosófica del utilitarismo, y que en su tiempo participó en la redacción de varias constituciones liberales.

Simon Werrett se muestra reticente ante la mayoría de las consideraciones históricas que tradicionalmente han ido configurando la visión del Panóptico de Bentham como un modelo de encierro y castigo que rompe radicalmente con el modelo del Antiguo Régimen. Para ser más exactos con respecto a la atribución del invento del Panóptico, deberíamos decir que fue inventado por el hermano de Jeremy Bentham, ya que, fue Samuel Bentham quien diseñó el Panóptico mientras trabajaba para el príncipe Potemkin en el estado de Krichev. Las urgencias a las que respondía el Panóptico tenían que ver con la necesidad imperiosa de Samuel Bentham de vigilar a los vigilantes ingleses que trabajaban a su cargo instruyendo a serviles, pero ineficientes, campesinos rusos. Así, el Panóptico ofrecía la posibilidad de ver sin ser visto, dado que se ocultaba al vigilante en una torre central, desde la cual podría captar cualquier abuso, negligencia o chapuza en el trabajo.

Generalmente la exégesis del Panóptico ha contado, según Werrett, con algunas imprecisiones referentes al hecho de que tal invento supuso un fracaso para Jeremy Bentham, tras tatar de ponerlo en práctica en Inglaterra; no obstante muchos autores han obviado que el Panóptico corriera mejor suerte en Rusia, un ejemplo de ello es la Escuela de Artes de San Petersburgo, entre otros panópticos que se construyeron durante el reinado de Alejandro I (nieto de Catalina la Grande). Autores como Semple identificaron el Panóptico con el florecimiento de la democracia y el Principio de Inspección con el Principio de Utilidad tan reiteradamente formulado por Bentham: buscar la máxima felicidad para el mayor número posible de personas. Otra muestra de cómo se ha venido tratando el tema del Panóptico en historia y filosofía viene dado en el análisis que hace Foucault de lo que el autor francés llama *el panoptismo*. Para Foucault, existe una ruptura clara en el sistema penal del Antiguo Régimen con respecto al sistema penal posterior, y precisamente el Panóptico sería un elemento representativo de esta ruptura, pues Foucault entiende que el invento de Bentham despliega un sistema de control propio de la contemporaneidad, determinante para

comprender el salto cualitativo de las técnicas de confinamiento y de las técnicas de vigilancia.

Según el historiador Simon Werrett, el Panóptico no supone un invento tan exclusivo de la contemporaneidad, puesto que hay que ceñirse al contexto local en el que surgió para contemplar su arraigo a la teatralidad dieciochesca, especialmente muy presente en la Rusia de finales del XVIII en la que existía una clara devoción por parte de las clases nobles por imitar la cultura de la Europa occidental. Nuestro autor describe en su texto cómo Samuel Bentham fue el gran artífice de la escenificación preparada por Potemkin para agradar a la emperatriz Catalina en su viaje por los territorios rusos del sur, una gira imperial que pasaba, entre otros lugares, por el estado de Krichev y por Crimea, bajo jurisdicción y protección militar de Potemkin. En este viaje el príncipe ruso quería encarnar la idea de un nuevo Edén, imitando los jardines y paisajes occidentales, única manera de ganarse el favor de Catalina y de la nobleza en una Rusia decidida a representar la ilustración europea a través de técnicas teatrales que aparentaban cierto desarrollo industrial y cultural en una nación acuciada por la Iglesia ortodoxa cristiana. Pero Catalina también pretendía escenificar su propia mitología al recurrir al pasado bizantino de los territorios que sus ejércitos iban arrebatándole a los otomanos, fundiendo la tradición de la Iglesia ortodoxa bizantina, de la que Rusia era heredera, con el sueño de una ilustración que modernizara Rusia y que la pusiera al nivel de las grandes naciones occidentales. En este sentido, muy perspicazmente, Simon Werrett relaciona la estructura de las iglesias ortodoxas, que contaban con una cúpula central, con la arquitectura del Panóptico, así como los ritos ortodoxos con las técnicas de poder invisible que se hacen patentes en el Panóptico. Mientas la estructura de las iglesias y catedrales católicas ponen de manifiesto una trascendencia hacia Dios, los edificios ortodoxos revelan la omnipresencia de Dios, evocando mediante la cúpula central una vigilancia divina sobre los hombres. La arquitectura Panóptica es una secularización de la arquitectura ortodoxa, a pesar de que esto no se encuentre directamente en los escritos de Jeremy Bentham sobre el Panóptico ni en las correspondencias de Samuel.

Werrett tuvo la habilidad de encontrar esta relación entre las iglesias ortodoxas y la arquitectura panóptica, lo que convierte al invento de los hermanos Bentham en un edificio próximo al modelo absolutista más que al liberalismo, al menos en cuanto al contexto en el que nació, y aunque ambos hermanos nunca pretendieron hacer de

este edificio un instrumento del absolutismo, sí hay que reconocer que en su ámbito local Potemkin le dio funciones que servían más al absolutismo que a la causa democrática liberal. De tal modo que la virtud de nuestro autor ha sido descubrir estos aspectos tan controvertidos sobre un edificio que ha dado y dará mucho que hablar en filosofía e historia, motivo por el que su texto debe ser traducido a otras lenguas, siempre en vistas a propiciar materiales dignos de ser leídos a todos aquellos que se interesan por un tema tan amplio como es el del Panóptico.

Alejandro RECIO SASTRE

(Universidad de Valladolid – alejandrorecio13@gmail.com)

EL PANÓPTICO EN EL JARDÍN: LA CASA DE INSPECCIÓN DE SAMUEL BENTHAM Y LA TEATRALIDAD DE LA NOBLEZA EN LA RUSIA DEL SIGLO XVIII[2]

Un edificio circular… Los prisioneros en sus celdas, ocupando la circunferencia; los oficiales en el centro, entre persianas y otros artificios; el inspector oculto… para la observación de los prisioneros: por consiguiente, el sentimiento de un tipo de omnipresencia. El conjunto del circuito revisable con poco, o… sin ningún cambio de lugar. Un puesto en la parte de inspección, proporcionando la visión más perfecta de cada celda.[3]

Si en 1952 Baumgart desechaba el Panóptico de Jeremy Bentham como «algo que no es de interés ético básico»[4], en los años noventa se había transformado en

2 Este ensayo es una revisión de un artículo que primero apareció como WERRETT, S. «Potemkin y el Panóptico: Samuel Bentham y la arquitectura del absolutismo en la Rusia del siglo XVIII» en la revista on-line de *Bentham Studies*, 1999, número 2 (http://www.ucl.ac.uk/Bentham Project/journal/nlwerret.htm). Al autor le gustaría agradecer a Simon Schaffer, James Secord, Luke O'Sullivan, Philip Schofield, danel Alexandrov, Mikhail Mikeshin, Emily James y Marina B. Mogilner sus comentarios, sugerencias y apoyo.

3 BENTHAM, J. «Proposal for a New and Less Expensive Mode of Employing and Reforming Convicts» en *Britannic Magazine*. 12 vols. London: 1793-1807, vol. 6. pp. 403-406. Aquí p. 406.

4 BAUMGARDT, D. *Bentham and the Ethics of Today*. Princeton: 1952, p. 364.

foco de numerosos estudios. Los historiadores localizaron el desarrollo de la institución en el contexto de las políticas británicas y la reforma penitenciaria, mientras que filósofos y críticos teóricos tomaron el Panóptico como el modelo de un sistema cada vez más penetrante de vigilancia estatal en la sociedad moderna[5]. En *Bentham's Prison*, Janet Semple siguió el progreso del Panóptico dentro del contexto político de la Inglaterra de principios del siglo XIX, entretanto, Ignatieff, Foucault, y otros examinaron el lugar del establecimiento de Bentham en la historia penal británica. El *Panoptismo* también transformó un asunto central para la nueva disciplina de *estudios de vigilancia* en los noventa, mientras los nuevos teóricos de los medios tomaban el Panóptico como filo contra quienes juzgan las insólitas políticas de *apresamiento* electrónico[6]. Estos analistas se diferencian en los valores que le otorgaron al Panóptico, pero la mayoría estaba de acuerdo en que el Panóptico proporcionó una nueva forma de poder al final del siglo XVIII. Semple identificó el Panóptico con el crecimiento de la democracia representativa, o al menos con su variante benthamiana. Como una penitenciaría, el Panóptico representó lo opuesto al plan de Bentham para un nuevo sistema de poder *democrático*, en el que el gobierno se haría público y responsable de garantizar la mayor felicidad para el mayor número, por medio del principio de inspección, aplicado a través de tribunales públicos, el *panóptico*, las oficinas gubernamentales y la libertad de prensa; el poder permanecería en todo momento bajo el control de la población. En contraste, Foucault vio el Panóptico como una *jaula, cruel y salvaje*, un microcosmos idealizado de la sociedad del siglo XIX, donde la disciplina había transformado la institucionalización de colegios, hospitales, prisiones y asilos, operando por medio de la sujeción internalizada imbuida mediante la vigilancia. Foucault postuló una radical discontinuidad entre esta *sociedad disciplinaria* y el *ancien régime*, donde el poder se articulaba a través de exhibiciones

5 SEMPLE, J. «Bentham's Haunted House», en *The Bentham Newsletter*. 1987, vol. 11, pp. 35-44; *Idem.* «Foucault and Bentham: A Defense of Panopticism», en *Utilitas*. 1992, vol. 4, pp. 105-120; *Idem*. *Bentham's Prison. A Study of the Panopticon Penitentiary*. Oxford: 1993; IGNATIEFF, M. *A Just Measure of Pain: The Penitentiary in the Industrial Revolution, 1750-1850*. New York: 1978; EVANS, R. *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture, 1750-1840*. Cambridge: 1982; FOUCAULT, M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: 1991; DELEUZE, G. *Foucault*. Seán Hand (tr.). Minneapolis: 1988, p. 34; MARKUS, T. *Buildings and Power: Freedom and Control in the Origins of Modern Building Types*. London: 1993, pp. 95-145; STEADMAN, P. «The Contradictions of Jeremy Bentham's Panopticon Penetentiary», en *Journal of Bentham Studies*. 2007, vol. 9, http://www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/journal/Steadman_ panopt.htm

6 VV. AA. *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*. David Lyon (ed.). Cullompton: 2006; AGRE, P.E. *Surveillance and Capture: Two Models of Privacy.* Noah Wardrip-Fruin y Nick Montfort (eds.). Cambridge: The New Media Reader, MA; London: 2003, pp. 737-760.

teatrales de la autoridad soberana, ejemplificado en la espectacular política de la ejecución pública. De acuerdo con Foucault, estas dos formas de poder *soberano* y *disciplinario* eran *absolutamente incompatibles*[7].

Podría parecer que poco queda decir en relación al Panóptico de Bentham, pero hay problemas con estas lecturas. Primero, el Panóptico ha sido estudiado sólo como el penitenciario de Jeremy Bentham, y por lo tanto, como proyecto que fracasó: mientras Bentham pasó unos veinte años intentando construir el establecimiento en Londres, fue forzado finalmente a abandonar el plan en 1809 bajo presión del gobierno británico. En consecuencia, los comentaristas tienden a ver el Panóptico más como un ejercicio filosófico o invención idealizada de Jeremy Bentham que como un proyecto factible con su propio desarrollo e historia. Por ignorar esta historia, ha habido sólo una tendencia a equiparar el Panóptico con el hecho de la filosofía utilitarista y el anti-monarquismo radical, punto de vista democrático que Bentham adquirió al final de su vida. Gertrude Himmelfard indicó esto ya en 1965, sugiriendo que en sus formas más tempraneras,

> *el Panóptico parece confirmar el criterio de los no radicales más que el de los radicales [de modo que] puede que sea necesario reexaminar la imagen convencional de Bentham como el padre de la reforma y del radicalismo filosófico como fuente de la reforma.*[8]

El punto de vista de Himmelfarb es sugerente, por considerar el Panóptico en sus varias manifestaciones históricas, ella demostró la naturaleza cambiante del establecimiento en relación al pensamiento de Bentham. Este ensayo argumenta que, en realidad, el Panóptico debió mucho más al *poder soberano* de las políticas teatrales que Foucault y otros han sugerido; para situar la institución en su contexto original y para preguntar cómo las condiciones locales pudieron haberse reflejado en el diseño del Panóptico. De hecho, el Panóptico no fue idea de Jeremy Bentham, sino de su hermano. Samuel Bentham ideó la institución como una manufactura para el estado del príncipe Grigorii Potemkin, en la Rusia de 1786. Situando el Panóptico en su contexto original, los problemas de los que da cuenta se asocian con los mecanismos disciplinarios de control social en el siglo XIX, y la incompatibilidad entre las políticas

7 FOUCAULT, M. *Discipline and Punish*. *Op. cit.*, p. 104.

8 HIMMELFARB, G. *Victorian Minds*. New York: 1968, p. 81; para las críticas de Semple de Himmelfarb, ver SEMPLE. *Bentham's Haunted House*.

del *ancien régime* y la modernidad que el Panóptico está llamado a encarnar. En Rusia el Panóptico de Samuel Bentham estaba íntimamente ligado al absolutismo.

Samuel Bentham en Rusia

El Panóptico o *la Casa de Inspección* fue diseñada por primera vez durante el otoño de 1786 en el estado de Krichev al sur de Mogilev, provincia de Rusia, dividida de Polonia en 1772[9]. Jeremy Bentham había llegado al estado a principios de año, ocupándose del escrito *En defensa de la usura* en un retiro en la ciudad de Zadobrast. Jeremy estuvo también ocupado diseñando una nueva forma de penitenciaría para presentar en una competición que se celebraba el día de *Saint James Chronice* para una prisión en Middlesex. Acuñó «el plan de un nuevo edificio, último artificio de mi madre, bajo el nombre de *Casa de Inspección* o *Elaboratorio*», Jeremy incorporó este plan dentro del diseño de su prisión y remitió el resultado a su padre para imprimirlo en Londres. Una serie de cartas impresas para circulación limitada salieron en diciembre de 1789, publicadas cinco años más tarde como *Panóptico; o, la Casa de Inspección*[10].

El estado de Krichev pertenecía al Príncipe Grigorii Potemkin, el más influyente en los favores de Catalina II durante los años 1780. Comprende aproximadamente mil millas, con cinco ciudades y numerosas aldeas, hogar de una variada población de rusos, polacos, judíos polacos y cosacos. En 1784 Potemkin había levantado numerosas manufacturas allí para su propio beneficio, incluyendo fábrica de vidrio, fábrica de cobre, curtiduría y marroquinería. En la ciudad central de Krichev, un molino textil y una fábrica de cuerdas producían materiales para un constructor naval en el puerto de Kherson, en el Mar Negro.

9 Sobre el desarrollo de Krichev, ver DRUZHININA, E. I. *Severnoe Prichernomore v 1775-1800 gg*. Moscow: 1959, pp. 82-84; ZAKALINSKAYA, E. P. *Votchinnye khoziaistva Mogilevskoi gubiernii vo vtoroi polovine XVIII Veka*. Mogilev: 1958, pp. 56-71.

10 BENTHAM, J. *Panóptico: o, la Casa de Inspección*. «Contiene la idea de un nuevo principio de construcción aplicable a cualquier tipo de establecimientos, en el que personas… son detenidas… y en particular para casas de inspección, prisiones… en una serie de cartas , escritas en… 1786». Dublín: 1791.

El administrador del estado de Potemkin era Samuel Bentham. Bentham había hecho su carrera en Rusia[11]. Después de prepararse en Londres como ingeniero naval había trabajado en San Petersburgo en 1780 supervisando a los empleados de la industria británica. Las comisiones de gobierno para el estudio de las minas rusas y las manufactureras condujeron a Bentham a una visita a los Urales para los siguientes dos años, antes de su retorno a San Petersburgo y de entrar al servicio de Potemkin en 1784. Bentham atendió a los proyectos imperiales de Potemkin, fue enviado a Krichev para dirigir las fábricas pertenecientes al príncipe, Bentham supervisaba la construcción de barcos para transportar materiales al constructor naval bajo el Dniéper en dirección a Kherson. Aquí, la flota rusa se estaba posicionando para luchar contra los turcos otomanos y proteger las adquisiciones territoriales de Rusia al norte del Mar Negro. De vuelta a sus tareas, el príncipe le dio a Bentham una casa, sirvientes y una amplia mano de obra, así como ilimitados fondos para mejorar el estado, y libertad para dirigir experimentos. La Casa de inspección estaba entre las numerosas innovaciones que Bentham posteriormente planeó o introdujo en el estado. Sin embargo, aunque los planes para construir el Panóptico en Krichev fueran realizados, el proyecto nunca se materializó. El príncipe Potemkin vendió Krichev en mayo de 1787, y Bentham se vio obligado a dejar de tomar parte en los combates navales contra Turquía.

Aunque muchos estudios dan cuenta de los orígenes del Panóptico en Rusia, ninguno pone más que una superficial atención a las razones de por qué fue diseñado. En su estudio de *Los Bentham en Rusia*, Ian Christie es frecuentemente breve.

> *La preocupación de Samuel con el problema de la supervisión de las ineptitudes laborales dan lugar durante 1786 al famoso plano de la* observación central. *[…] Samuel imaginó que la formación y supervisión del amplio número de ineptitudes*

11 Sobre la carrera de Bentham, ver BENTHAM, M.S. *The Life of Brigadier-General Sir Samuel Bentham, KSG, by his widow*. London: 1862. Sobre Bentham en Rusia, ver ANDERSON, M. S. «Samuel Bentham in Russia, 1779-1791», en *American Slavic and East European Review*. 1956, vol. 15, pp. 157-172; KIRCHNER, W. «Samuel Bentham and Siberia», en *Slavonic and East European Review*. 1958, vol. 36, pp. 471-480; PAPMEHL, K. A. «The Regimental School Established in Siberia by Samuel Bentham», en *Canadian Slavonic Papers*. 1966, vol. 8, pp. 153-168; CHRISTIE, I. R. «Samuel Bentham and the Western Colony at Krichev, 1784-1787», en *Slavonic and East European Review*. 1970, vol. 48, pp. 232-247; *Idem*. «Samuel Bentham and the Russian Dnieper Flotilla», en *Slavonic and East European Review*. 1972, vol. 50, pp. 173-197; *Idem*. «Samuel Bentham's Library in Russia», en *Slavonic and East European Review*. 1987, vol. 65, pp. 26-37; *Idem*. *The Benthams in Russia, 1780-1791*. Oxford: 1993.

> *de los trabajadores rusos […] podría ser llevado a cabo mejor en una* Casa de Inspección.[12]

De forma semejante, Semple escribe:

> *Era un intento de emplear a ignorantes […] campesinos efectivos en fábricas que Samuel ideó en una casa de inspección circular que permitiría que cada trabajador fuera supervisado desde un puesto de observación central.*[13]

Tales explicaciones confunden lo que de hecho eran dos problemas distintos de cara a Bentham sobre su inmueble en Krichev. Los problemas de habilidad eran distintos de los problemas de disciplina entre su mano de obra.

La carencia de habilidades era un problema frente a Bentham desde el principio en Krichev, mientras trataba de capacitar a campesinos en el oficio de la construcción de barcos. Esto no era inusual, y numerosos extranjeros al servicio del imperio se quejaban de las dificultades de encontrar expertos para sus proyectos en ingeniería y fábricas. John Philips, contratado para construir un canal que uniera el mar Caspio al mar Báltico, se quejó de que después de diecinueve meses de trabajo no pudo encontrarse ningún obrero capacitado, de modo que «regresó a Petersburgo, sin hacer nada, pero talando unos pocos de miles de árboles madereros»[14].

La solución de Bentham para la escasez de habilidades era importar extranjeros expertos. En junio de 1784, con el apoyo financiero de Potemkin, Samuel comenzó a contratar patrones ingleses de Londres. En el invierno de 1785, construyó un centro con aproximadamente veinte trabajadores experimentados. Además, se sumaron un constructor de barcos, un carpintero y un albañil; el grupo incluía a James Love, contratado como constructor modélico; Anthony Young, un molinero; John Bell, el jefe de barcos y Robert Beaty, quien se hizo cargo de la fábrica de cáñamo de Potemkin. Su tarea era supervisar las diferentes actividades en el estado y preparar a los campesinos trabajadores en la construcción de barcos y en la manufacturación.

Sin embargo, en ningún momento los campesinos inexpertos le causaron problemas de *discipline* a Bentham. Por el contrario, en al menos una ocasión, Bentham se encontró subordinado a las habilidades disciplinarias de los campesinos,

12 CHRISTIE. *Benthams in Russia*. *Op. cit.*, p. 177.

13 SEMPLE. *Bentham's Prison*. *Op. cit.*, pp. 99-100.

14 PHILLIPS, J. *A General History of Inland Navigation, Foreign and Domestic*. London: 1805, pp. 36-37.

a regañadientes, aceptando la instrucción de un batallón de infantería de siervos puestos a su cargo por Potemkin, cuyos sargentos de batallón le explicaban métodos para mantener a sus hombres en orden[15]. Los supervisores ingleses de Bentham presentaron, no obstante, cada vez más dificultades para controlar. Bentham dejó a cargo de sus trabajadores ingleses a John Debraw, físicamente fuerte y boticario en el hospital de Addenbroke, Cambrige. En septiembre de 1786, Debraw le presentó un informe a Bentham, denunciando repetidos desórdenes y una falta de disciplina entre los supervisores ingleses. Un *Diario de Transacciones* les acusaba de «pereza, robo, peleas, alcoholismo». Ellos eran «una turba elección de Newcastle» nada mejor que «mercenarios del populacho de la ciudad»[16]. Bentham lamentó la discordia: «Tengo tan pocos asistentes sobre los cuales puedo poner la menor dependencia […] mañana tras mañana estoy atrapado principalmente entre las disputas de mis oficiales»[17]. El principal delincuente era George Benson, contratado como un promotor químico, sólo generaba antagonismos entre las partes de la fuerza laboral de Bentham. Después «tuvo peleas con la mayoría de los ingleses y por poco dejó a un trabajador muy capaz fuera de servicio», Bentham censuró al químico problemático, amenazando a Benson con mandar cartas de queja a Potemkin, a la Emperatriz Catalina y a William Pitt[18]. Fue en medio de este desorden cuando Jeremy Bentham escribió las cartas del Panóptico, hablando de la nueva institución a propósito de las cuentas pendientes de Benson, el «torturador de dos piernas»[19].

Por lo tanto, no eran los campesinos rusos los que amenazaban la disciplina del estado de Bentham, al menos los supervisores ingleses supuestamente encargaron supervisarlos. El Panóptico de Samuel Bentham fue diseñado, quizás, como solución para este problema. Ciertamente, se suponía que la institución proporcionaba medios para supervisar la instrucción de campesinos no cualificados, pero la instrucción requería supervisores alrededor, entre los campesinos, para supervisar su trabajo con estrecha perspicacia. Esto no era muy diferente de cualquier otra práctica de taller.

15 BENTHAM, M. S. *Life of Sir Samuel Bentham*. *Op. cit.*, pp. 78-79.

16 *Jeremy Bentham. The Works of Jeremy Bentham.* John Bowring (ed.). 11 Vols. Edinburgh: 1843, (hereafter Bowring), vol. 10, p. 161.

17 *British Library Add*, ms. 33540, ff. 178-179. Jeremy Bentham también anotó «that there is a lack of discipline and order among the workmen is but too true». BENTHAM, J. *The Correspondence of Jeremy Bentham*. T. L. S. Sprigge, Ian R. Christie, A. T. Milne, J. R. Dinwiddy, S. R. Conway, and Luke O'Sullivan (eds.), 12 Vols. London and Oxford: 1968-2006 (hereafter BC), vol. 3, p. 498.

18 *Ib.*, vol. 3, p. 504.

19 *Ib.*, p. 503.

> *Con respecto a la instrucción, en los casos en los que no se pueda […] se da sin que el instructor esté cerca, o sin fijar la mano frente al alumno a modo de ejemplo, el instructor debe, de hecho,* aquí como en todas partes*, cambiar su puesto tan frecuentemente como haya ocasión de visitar diferentes trabajadores.*[20]

Mejor dicho, el problema característico que el Panóptico resolvía estaba relacionado con la necesidad de disciplinar a los supervisores. El Panóptico no era tanto un esfuerzo para emplear «efectivamente a campesinos rusos ignorantes» si no una solución para el problema real: ¿quién vigilará a los vigilantes?

Si el Panóptico no disciplinaba a los campesinos, al menos ofrecía la solución a otro problema planteado en el estado de Krichev. Sería erróneo pensar que los trabajadores de Krichev se componían únicamente de campesinos rusos y guardas ingleses. Situado en la frontera imperial, en una nueva provincia de Polonia recientemente anexionada, Krichev era el hogar de diversas etnias y religiones, incluyendo polacos católicos, rusos ortodoxos, polacos judíos y cosacos. Esta variada composición de la comunidad de Krichev sugiere otra razón para la solución técnica de Bentham para el problema del poder, su ubicación de vigilancia en un espacio arquitectónico en lugar de la supervisión individual. Antes de la presencia de Bentham, Krichev se había transformado en un lugar comúnmente asociado con tensiones étnicas y religiosas. Desde 1740 a 1744, Krichev fue testigo de una significativa revuelta campesina bajo el liderazgo de Vassily Vaschila. Entre los años 1730 y 1750, dos hermanos judíos, Schmu'el y Gadaliah Ickowicz, administraron las haciendas de Krichev en nombre de la familia noble Radziwill, solamente contuvieron mediante leyes restrictivas las acciones de los judíos contra los cristianos. La partición de Polonia en 1772 puso a polacos y judíos bajo gobernanza rusa, y bajo nuevas condiciones de sometimiento. Potemkin, impaciente por cultivar el comercio en Rusia, invitó a los judíos a establecerse en la región, un acto sin precedentes. Los judíos que se instalaron, muchos en Krichev, se dedicaron a la fabricación de ladrillos, a la destilería y al comercio; no hay duda de que proporcionaron experiencia en los establecimientos de Bentham. A los judíos se les permitió construir sinagogas, uniéndose éstas a las iglesias y monasterios de madera católicos y ortodoxos que se encontraban en toda la región[21].

20 *Bowring*. Vol. 4, p. 41.

21 Sobre Potemkin y los judíos, ver SEBAG-MONTEFIORE, S. *Prince of Princes. The Life of Potemkin*. London: 2001, p. 283.

En medio de esta comunidad diversa, el lenguaje de las palabras y el lenguaje del poder eran a menudo confundidos. Incluso aquellos supervisores que más agradaban a los Bentham encontraron sus tareas entorpecidas por la comunidad diversa del Babel de Krichev. «Una de las mayores dificultades que he encontrado aquí», escribió Robert Beaty, inglés fabricante de lona de Krichev,

> *Era mi ignorancia de la lengua […] tengo […] en mis relaciones comerciales con los judíos, decía algunas palabras en alemán, y así mismo algunas en francés a partir de mi gramática propia, conocer ruso apenas es suficiente aquí; pues aunque los judíos lo hablan, ellos lo hacen muy mal y siempre están parloteando fuera de su propio idioma. La mezcla heterogénea de personas aquí es asombrosa y está formada por polacos, judíos, rusos, alemanes, cosacos e ingleses.*[22]

Beaty identificó el embrollo de las lenguas como un problema general, «creo que ha sido así con el resto». Quizás la Casa de Inspección era también una solución para este problema de entendimiento, espacialización e inclusión de procedimientos arquitectónicos de vigilancia, de lo contrario, se exigirían más interacciones personales e intercambios de habla. En el Panóptico los Bentham hicieron arquitectura de la generalizada lengua del poder, como Jeremy Bentham escribió en las cartas del Panóptico, uno debería «no perder la ocasión de hablar con el ojo» en esta institución[23].

El Panóptico en el jardín

El Panóptico, por tanto, resolvió problemas inmediatos para Samuel Bentham, pero su diseño estaba conectado con cuestiones más amplias en juego en el estado de Potemkin. Si Samuel Bentham no fuera inmune al contexto de la Rusia imperial en la que trabajaba, aun más, la comprensión de ese contexto dilucidaría el particular mecanismo del Panóptico que Bentham divisó como un modo para controlar a sus díscolos supervisores, es decir que los peculiares rasgos del espacio Panóptico, su

22 «Robert Beaty a Jeremiah Bentham, 18 de febrero / 1 de marzo, 1786», citado en *BC*. Vol. 3, p. 475, n. 3.

23 *Bowring*. Vol. 4, p. 80.

distintiva *arquitectura de poder*, también podrían verse como respuestas a otras demandas particulares y recursos puestos a disposición de Bentham durante su tiempo en el estado ruso. Tales asuntos comienzan con el patrón de Bentham en Rusia, el Príncipe Grigorii Potemkin.

En el reinado de la Emperatriz Catalina II había dos partidos opuestos, uno, en torno a los hermanos Orlov, y otro, dirigido por Nikita Panin, éstos competían por la autoridad en la corte rusa[24]. En 1780 el partido de Panin había suplantado en gran medida a los Orlov en influencia; Potemkin también procuró consolidar su poder. En 1776 Potemkin había sido acusado de rebelión en los territorios del sur, recientemente anexionados desde Polonia y Turquía. Los amplios gastos en la empresa levantaron las sospechas del parido de Panin, por lo que Potemkin trató de impresionar a Catalina en su propio detrimento. Consecuentemente, mientras Potemkin trabajaba en el sur, numerosas intrigas se desarrollaron contra él en San Petersburgo. Potemkin respondió invitando a Catalina a una gira por las provincias del sur y Crimea, para reconocer el desarrollo de los territorios como una demostración de la soberanía de Catalina sobre las nuevas regiones del imperio. Potemkin, quitando a Catalina de la capital reprimiría la influencia de sus enemigos sobre ella, mientras la emperatriz deslumbrara con «el mayor espectáculo de su reinado» una procesión de 6000 millas pasando por Kiev hasta el puerto de Kherson y Crimea[25].

La gira ascendería hasta un exquisito espectáculo cortesano. La procesión real era un ritual común en las cortes europeas, y el desarrollo en los territorios del sur construyeron eficientemente su convencional establecimiento de las tradiciones del espectáculo real ruso, a estas giras Stephen Lessing Baehr las ha denominado como una mitología del «alegre estado jardín». Siguiendo los precedentes de la cultura moscovita, las familias imperiales rusas estaban asociadas comúnmente a la imagen de Dios como divino creador del Edén. Rusia fue moldeada en la poesía cortesana, la alegoría y la literatura simbólica como un jardín paradisíaco, cuyo *jardinero* o *jardinera*

24 RANSEL, D.A. *The Politics of Catherinian Russia: The Panin Party*. London and New Haven: 1975.

25 ALEXANDER, J.T. *Catherine the Great: Life and Legend*. Oxford: 1989, p. 256. Para las descripciones del viaje, ver CRONIN, V. *Catherine, Empress of all the Russias*. London: 1978, pp. 246-259; TROYAT, H. *Catherine the Great*. Oxford: 1978, pp. 246-259; STREETER, M. *Catherine the Great*. London: 2007, pp. 116-120; ROUNDING, V. *Catherine the Great: Love, Sex, and Power*. London: 2007, pp. 425-449. Sobre los preparativos de Potemkin, ver BRIKNER, A. G. *Potemkin: Sochinenie*. St. Petersburg: 1891, pp. 80-103; PANCHENKO, A. M. *Potemkinskie derevni kak kulturnyi mif XVIII veka*. 1983, vol. 14, pp. 93-104; SEBAG-MONTEFIORE. *Prince of Princes*. *Op. cit.*, pp. 244-294.

era el zar o la zarina. Tal retórica formó el espectáculo cortesano, como los fuegos artificiales del teatro y los dramas alegóricos que representan jardines, palmeras, flores y frutos, que se convirtieron en un elemento rutinario de los entretenimientos cortesanos de Rusia[26]. El mito del alegre estado jardín también se extendió a la política imperial. La anexión de Catalina y la *civilización* de nuevos territorios son comparables al establecimiento del nuevo Edén paradisíaco en Rusia[27]. Era tal como Potemkin lo desarrolló en los nuevos territorios del sur, con la intención de enseñar el Edén que la política rusa de Catalina estaba creando. En la década de 1780, sin embargo, esto no era ya una génesis de Edén, sino un *jardín ilustrado* donde «el pueblo era alentado (más que prohibido) a tomar parte del árbol de la ciencia y recompensado con el paraíso del progreso perpetuo»[28]. Éste era un momento de desarrollo industrial en Rusia, ya que los nobles cambiaron sus estados para incrementar la agricultura y fábricas siguiendo su liberación del estado servil de 1762. Tales mejoras fueron reflejadas en rango mitológico. Adoptando la razón ilustrada, los poetas proclamaron que recrearían Rusia como un «jardín de las ciencias»[29].

El *jardín* de Potemkin, por tanto, mezclaba el esplendor imperial, la empresa filosófica y el mejoramiento económico. La totalidad del sur del estado era de Potemkin, y lo transformó en una *producción utópica*, donde los frutos reales de un Edén ruso serían los productos de manufactura y ciencias. Los nuevos establecimientos juntaban el jardín mitológico, la filosofía natural y la industria. Como Bentham señaló, Potemkin planeó «un jardín botánico en Crimea en el que, si es posible, todos los productos vegetales fueran reunidos», y un modelo de quesería para la producción de «tantos tipos distintos de queso como fuera posible». Potemkin también planeó «introducir el uso de cerveza en sus gobiernos y permitir su venta sin ningún impuesto especial»[30]. En Sebastopol y Bakhchisaray, surgieron las fábricas y los palacios, mejoraron con los paradisíacos jardines ingleses circundantes. Potemkin reclutó extranjeros experimentados para ayudar a construir este nuevo y alegre estado jardín. El almirante Thomas Mackenzie fue ordenado a construir un nuevo puerto,

26 Sobre los fuegos artificiales rusos, ver: WERRETT, S. *Philosophical Fireworks: Science, Art and Pyrotechnics in European History*. Chicago: próxima aparición.

27 LESSING BAEHR, S. *The Paradise Myth in Eighteenth Century Russia*. Stanford, CA: 1991, p. 66.

28 *Ib*., p. 79.

29 *Ibidem*.

30 *BC*. Vol. 3, p. 269.

quesería, viñedos y jardines botánicos en Sebastopol[31]. Samuel Bentham fue enviado a Krichev con órdenes similares.

Desde el comienzo de su estancia en Krichev, así, las actividades de Bentham adquirieron un sesgo claramente utópico. Su principal encargo era asistir en la construcción de barcos para la flota del Mar Negro, y muchas fábricas que él estableció en Krichev servían a este fin. Pero él también reclutó personal para el modelo de quesería y el jardín botánico de Potemkin, y fundó una cervecería y una destilería en Krichev[32]. Bentham destacó en los trabajos de horticultura. Experimentó en agricultura cerca de Zodobrast, introdujo en el estado una cepa inglesa de patatas, planeó el modelo hoggery y cultivó nuevos pastos. La literatura importada incluía el *diccionario de los agricultores* de Miller y los *anales de agricultura*. John Aiton, sobrino del jardinero de Jorge III en Kew, vino a Krichev para supervisar los cultivos experimentales de Bentham. Los resultados de este trabajo obtuvieron importantes connotaciones utópicas. Éstas no eran más que nuevas manufacturas, pero «más completas que cualquiera en Inglaterra»[33] y trajeron un «grado de perfección»[34]. Bentham sabía que Krichev estaba en el itinerario de la gira por el sur de la emperatriz Catalina. Ella visitaría el estado a finales de mayo de 1787, y Bentham construyó una lujosa barcaza real para llevarla más lejos en su viaje.

La teatralidad en la cultura rusa

La creación de esta vasta utopía del jardín teatral de Potemkin era para Catalina una característica de la cultura noble rusa del siglo XVIII. El semiótico ruso Yuri Lotman observó que la teatralidad constituía un componente fundamental de la vida de la nobleza del siglo XVIII, por lo que «la línea divisoria entre el arte y la vida cotidiana fue borrada del público. El teatro invadió la vida»[35]. Richard Sennet ha argumentado que el entrelazamiento de la conducta diaria con el teatro formaba una característica común de la sociedad europea del siglo XVIII[36]. Sin embargo, Lotman argumenta que

31 CRONIN. *Catherine the Great*. *Op. cit.*, p. 248.

32 *BC*. Vol. 3, pp. 269-272.

33 Cita de Benrham en CHRISTIE. *Benthams in Russia*. *Op. cit.*, p. 170.

34 BENTHAM, M.S. *Life of Sir Samuel Bentham*. *Op. cit.*, p. 19.

35 LOTMAN y USPENSKII, B. A. *The Semiotics of Russian Culture*. Ann Arbor, MI: 1984, p. 145.

36 SENNETT, R. *The Fall of Public Man*. New York: 1977.

si, como en Europa, la división entre teatro y realidad fue suprimida por la nobleza rusa, ésta se complementó con una singular distinción entre lo que era ruso y lo que era extranjero[37]. Después de la introducción de los modales y los estilos occidentales dentro de la Rusia de Pedro el Grande, «lo extranjero y lo extraño transformaron la norma»[38]. Consecuentemente, «conducirse correctamente era comportarse como un extranjero, que es actuar de una manera artificial de acuerdo con las normas de un estilo de vida extranjero»[39]. Lotman observa que este rol desempeñó una función política. La teatralidad mejoró la reputación de un noble con el soberano, hasta el punto de que la actuación teatral identificó a ese noble con occidente. «La teatralidad era un atributo de poder […] los nobles […] demostraban sus posiciones por imitar a los europeos mientras seguían siendo rusos»[40]. En particular, ilustrados occidentales como Bentham proporcionaron modelos a seguir para la nobleza, evidenciado por un ávido incremento en el consumo de libros franceses, alemanes, italianos e ingleses sobre la cultura y la conducta ilustrada[41].

La nobleza alardeaba de su conocimiento de occidente en los lugares de moda de San Petersburgo, el petimetre afrancesado y el filósofo aficionado se convirtieron en elementos habituales del ámbito social en la década de 1760. Pero como ha argumentado Priscilla Roosevelt, el lugar clave para estos occidentales teatrales era el estamento nobiliario[42]. Desde entonces, la reputación política y social era dependiente del éxito en la confección de una identidad *extranjera*, el estado proporcionó sólo el espacio para tal confección totalmente bajo el control de la nobleza. En consecuencia, los estados fueron frecuentemente utilizados para espectáculos extravagantes que impresionaran a los al soberano. Muchos fueron transformados completamente dentro de los idealizados o imaginarios paisajes extranjeros. Cuando Potemkin celebró la

37 LOTMAN y USPENSKII. *Semiotics of Russian Culture*. *Op. cit.*, pp. 231-256.

38 *Ib.*, pp. 232-233.

39 *Ibidem*.

40 WORTMAN, R.S. *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Death of Nicolas I*. Princeton: 1995, p. 86. Ver también LOTMAN y USPENSKII. *Semiotics of Russian Culture*. *Op. cit.*, p. 233.

41 Ver GORDIN, M. «The Importation of Being Earnest: The Early St. Petersburg Academy of Sciences» en *Isis*. 2000, vol. 91, pp. 1-31; WERRETT, S. *An Odd Sort of Exhibition: The St. Petersburg Academy of Sciences in Enlightened Russia* [Ph.D. Dissertation]; Cambridge University, 2000.

42 ROOSEVELT, P.R. «Emerald Thrones and Living Statues: Theater and Theatricality on the Russian Estate» en *The Russian Review*. 1991, vol. 50, pp. 1-23; *Idem*. *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History*. New Haven y London: 1995.

captura de Ismail en 1791, su estado se transformó en un paisaje del sur, con cadenas montañosas del Cáucaso; se escenificaban batallas navales, y los invitados disfrazados de turcos, indios e italianos caminaban a través de los jardines decorados como las arboledas y campos elíseos de Arcadia[43]. El Conde Semion Gravilovich Zorich, otro noble aceptado en las tierras de la nueva provincia de Mogilev, estableció su entado en Shklov, cerca de Krichev, donde él creó un *mundo fantástico* organizando óperas francesas, ballets italianos, una orquesta alemana y servicio de teatro[44].

La gira imperial de Potemkin pertenecía precisamente a esta tradición teatral de la cultura rusa. Tratando de mantener el prestigio y la influencia de la emperatriz, Potemkin transformó los territorios conquistados a los polacos y turcos en un amplio escenario para sus visiones utópicas. Este escenario se dividió en una serie de haciendas, cargadas de la escenificación de un *Edén* idealizado de manufacturas, agricultura, ciencia y esplendor ilustrados. Entonces Potemkin llevó a Catalina en una visita a través de estos espacios, lo que equivalía a una serie de dramas donde la emperatriz y su séquito pudieron actuar como extranjeros ilustrados fuera de sus roles. El viaje fue un gran ejemplo de invasión teatral de la vida. También era un tema con el que Potemkin jugó conscientemente a lo largo de la visita. Tras la teatralidad rusa estaban *los pueblos de Potemkin*, filas de madera formaban la frontera construida para el viaje, daba la impresión de que uno estaba pasando a través de una hacienda *real*. Lo pueblos eran escenografías a gran escala. Durante el recorrido, los huéspedes extranjeros del séquito real los ridiculizaron como *recargados*, construidos para que la emperatriz creyese que Potemkin había edificado más de lo que se le pedía en el sur. Pero fallaron al apreciar que los pueblos, como en los jardines y paisajes míticos del noble estado, formaban parte de la natural teatralidad de la vida rusa. La escenificación de Potemkin impresionó a Catalina tanto como a la realeza.

Las actividades de Bentham en Krichev formaban parte de esta cultura teatral. Krichev era el sitio clave para el desarrollo y la demostración del jardín ilustrado ruso de Potemkin, destinado a ser contemplado por la emperatriz. Los esfuerzos de Bentham para disciplinar a sus supervisores tuvieron lugar en medio de un frenético trabajo para construir un teatro de fábricas, palacios y jardines modelo en el sur, y

43 ROOSEVELT. *Emerald Thrones*. *Op. cit.*, p. 21.

44 ROOSEVELT. *Life on the Russian Country Estate*. *Op. cit.*, pp. 143, 263. FISHMAN, D.E. *Russia's First Modern Jews: The Jews of Shklov*. New York y London: 1995, pp. 46-50.

muestra utópica de horticultura, manufacturas, botánica y agricultura en Krichev. Este fue el contexto en el que la fábrica ideal de Bentham, el Panóptico, iba a ser construida. El Panóptico formaría parte de la exhibición teatral de Potemkin.

El Panóptico es digno de ser leído como una forma de teatro. De hecho, Jeremy Bentham fue bastante explícito con que la teatralidad fuera fundamental en su funcionamiento. En la forma de su posterior prisión, ideada por Bentham y el arquitecto William Reveley en 1791, una galería de inspección para visitantes fue situada sobre la oficina del inspector. Los prisioneros llevarían máscaras puestas antes de la audiencia, así que Bentham describió la institución como «un baile de máscaras», un teatro «serio, conmovedor e instructivo». Incluso elogió la Inquisición por su «efecto de escenario» y sugirió que «en un comité de derecho penal ben compuesto, no conozco personaje más esencial que el director de un teatro»[45]. Al Panóptico de Krichev le precedía esta disposición, en lugar de una galería de inspección, los primeros planes de Bentham incluían una casa de guardia del inspector, o «una casa de guardia completa y constante para el inspector principal… y su familia» en el centro del establecimiento[46]. Vivir en esta casa de guardia era planteado como una forma de teatro, ya que a los habitantes se les apoyaría con un «gran y constante fondo de entretenimiento» mientras miraban por las ventanas en las celdas que les rodeaban. «La escena, aunque… confinados, sería muy variada, y por lo tanto, quizás, no del todo aburrida»[47]. En Krichev, esta escena *divertida* constaría de siervos de Bentham, empleados en una serie de máquinas para trabajar madera que planeó instalar en el establecimiento.

Estas máquinas eran casi las más avanzadas de Rusia, y habrían hecho del Panóptico de Krichev un ejemplo ideal del tipo de producción utópica que Potemkin buscó demostrar en el viaje de Catalina. Los visitantes nobles habrían reconocido la escena. En efecto, el Panóptico subsumió la estructura espacial del estado ruso en un simple edificio, con la casa familiar en el centro, rodeada por el trabajo visible de los siervos del estado. Los rusos eran bien conocidos por poner siervos en exhibición, un contraste del mundo de abajo-arriba de los sirvientes escondidos en la casa de campo inglesa. Muchos nobles organizaron teatros de siervos, vistiendo a sus esclavos con

45 *Bowring*. Vol. 4, pp. 79-80.

46 *Bowring*. Vol. 4, p. 45.

47 *Ibidem*.

atuendo extranjero para llevar a cabo elaborados espectáculos y dramas[48]. En el Panóptico, Bentham hizo una demostración similar, sólo que su drama era industrial. En lugar de su trabajo tradicional en la agricultura, los campesinos de Bentham trabajaban en las manufacturas ilustradas. El Panóptico hizo un teatro ideal del estado, así como el estado hizo un teatro de los territorios del sur. La casa de guardia del inspector cabía en este teatro también. Para ello se ofreció un lugar en el que los nobles rusos visitantes, tal vez incluso la emperatriz, podrían ocupar. En la casa de guardia del inspector, los visitantes rusos pudieron, por tanto, representar el rol de los extranjeros ilustrados, un juego de roles de inspección. La casa de guardia del inspector encarnó exactamente la lógica de la gira de Potemkin, en la que los nobles rusos podrían pasar dentro y fuera de espacios para hacer de extranjeros en una utopía ilustrada. El Panóptico, como los poblados de Potemkin o las escenografías de la nobleza, se aprovechó de la teatralización del estado ruso.

La religión y el lugar del poder

Si el Panóptico fue destinado a demostrar el ideal de un estado ilustrado con el noble situado en su centro, ¿cuál fue el significado de la vigilancia en esto, después de todo, la función primaria del establecimiento? Para Bentham, la vigilancia ofrecía un medio para el control de los vigilantes ingleses problemáticos en su estado y la confusión de idiomas entre sus trabajadores. ¿Pero en qué recursos basó Bentham la creación del *principio de inspección*, y qué significaba esta nueva técnica para la nobleza rusa?

Los historiadores han identificado muchos precedentes con el sistema de observación centralizada del Panóptico. Semple sugiere que Jeremy Bentham encontró la inspiración para el Panóptico en una descripción del reformatorio de San Miguel del Papa Clemente XI, construido en Roma en 1703, que Bentham podría haber visto en *El estado de las prisiones en Inglaterra y Gales* de Howard. Foucault insinuó que el modelo de Bentham fue la organización octogonal de Louis le Vau a finales del siglo XVII rodeada por animales enjaulados en los jardines de Versalles[49].

48 STITES, R. *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power*. New Haven: 2005, pp. 222-43; SMITH, D. *The Pearl: A True Tale of Forbidden Love in Catherine the Great's Russia*. New Haven: 2008.

49 SEMPLE. *Bentham's Prison*. *Op. cit.*, pp. 78-79; FOUCAULT. *Discipline and Punish*. *Op. cit.*, p. 203.

Claramente, la *inspección principal* surgió de una cultura cada vez más pendiente de la instrumentalización de la vigilancia. Sin embargo, ninguno de estos autores se da cuenta de que fue Samuel Bentham, y no Jeremy, quien desarrolló la estructura de la Casa de Inspección, o de que lo hizo en el Imperio Ruso.

La abstracción del poder y su encarnación en la arquitectura eran ya preocupaciones en el estado de Krichev. Tradicionalmente en Krichev, el poder residió en el gobierno polaco y en las diversas iglesias: católica, judía y ortodoxa, dispersos en el estado. En la década de 1780, Krichev era ya un sitio en el que la gobernanza secular estaba haciéndose cargo de la supervisión religiosa local, gracias a la peculiar mezcla étnica de la zona. Tras la partición, los oficiales polaco-lituanos católicos intervinieron para gestionar las tensiones entre los católicos y los judíos en Krichev, decretando que «ninguna mano judía debía levantarse contra un cristiano»[50].

Las iglesias también ofrecían modelos para la vigilancia panóptica. Aunque la inspiración de Samuel para la Casa de Inspección no está registrada, Jeremy Bentham fue bastante explícito en que el poder de la vigilancia en el Panóptico se podría comprar con la acción de un Dios omnisciente. Bentham se refería a «la aparente *omnipresencia* del inspector […] combinada con la facilidad extrema de su presencia real» como el principio fundamental de la institución[51]. El frontispicio de la primera edición de las *Cartas del Panóptico* era haber sido una citación de Psalm 139:

> *Aunque el arte de mi camino, y sobre mi cama, y la expiación de todos mis caminos.*
> *Si digo, por ventura, que las tinieblas me cubrirán, entonces mi noche se tornará en día.*
> *Incluso allí también estará tu mano guiándome; y tu diestra me abrazará.*[52]

En Krichev, las iglesias ortodoxas podrían haber ofrecido sobresalientes lecciones para los Bentham en la manifestación arquitectónica de la omnisciencia. Las

Para Evans, la penitenciaría británica de William Blackburn de 1782 y para Markus, el diseño de la casa de corrección del Archibald de Cockburn del mismo año ofrecían antecedentes. EVANS. *Fabrication of Virtue*. P. 211; MARKUS. *Buildings and Power*. P. 122.

50 HUNDERT, G.D. *Jews in Poland-Lithuania in the Eighteenth Century: A Genealogy of Modernity*. Los Angeles: 2006, pp. 43 (cita), 44.

51 *Bowring*. Vol. 4, p. 45.

52 El frontispicio se reimprimió en EVANS. *Fabrication of Virtue*. P. 200.

iglesias ortodoxas, en contraste a las sinagogas y las iglesias católicas, constituyen una extensión de la encarnación, haciendo manifiesto el cuerpo de Cristo en la Tierra. «La Iglesia es una y la misma con el señor —de su cuerpo, de su carne y de sus huesos»[53]. Esto no es una relación metafórica: la Iglesia *es* el cuerpo de Cristo, constituye «una continuación y extensión de su poder»[54]. La arquitectura manifestaba esta presencia, la mayoría de las iglesias del siglo IX siguieron el patrón de una cruz dentro de un cuadrado, coronada por una cúpula[55]. La representación de «un paraíso terrenal que el Dios celestial habita y mueve» la cúpula a menudo llevó la imagen del Cristo Pantokrator, «regidor de todo», una visión que recuerda al carácter omnisciente de Dios[56]. En contraste, la arquitectura de las iglesias católicas determinaba la *distancia* del hombre a Dios, el capitel, un símbolo de cuán lejos necesitaban viajar los hombres para llegar a la salvación, de lo bajo que estaban ante el cielo[57]. Mientras las iglesias católicas simbolizaban la posibilidad futura de experimentar a Dios, la Iglesia ortodoxa actualizaba esa experiencia aquí y ahora, localizando a los humanos en la presencia omnisciente de Dios sobre la tierra.

Dentro de esta presencia, la fuente de poder permanecía invisible. Las acciones de Dios eran misterios, y el poder de la transformación divina de los sacramentos era considerado en última instancia incognoscible. Mientras que los sacerdotes católicos realizaban los sacramentos ante los ojos de los laicos, los sacerdotes ortodoxos expresaban este misterio en la arquitectura de la iglesia. Entre la nave, donde los laicos permanecían de pié, y el santuario, donde se realizaban los sacramentos, destacaba el templo o la iconoclastia, una cortina alta de iconos[58]. Durante la liturgia de la Eucaristía, los sacerdotes se movían detrás de las santas puertas del iconostasio, volviéndose invisible en el momento de *metabollo*, el cambio de los sacramentos. La iglesia, por tanto, manifestaba el poder de Dios dentro del espacio, mientras la doctrina mística fue articulada a través de una asimetría de *visibilidad*. La

53 Patriarch John de Kronstadt lo citó en WARE, T. *The Orthodox Church: New Edition*. London: 1993, p. 239.

54 ANDOUSTROS, C. *Dogmatic Theology*. Athens: 1907, p. 262.

55 Sobre la arquitectura de la iglesia ortodoxa, ver BRUMFIELD, W.C. *A History of Russian Architecture*. Seattle: 2004; BUXTON, D.R. *Russian Medieval Architecture*. Cambridge: 1934; HAMILTON, G.H. *The Art and Architecture of Russia*. London: 1954.

56 Germanus, Patriarca de Constantinopla, citado en WARE. *The Orthodox Church*. *Op. cit*., p. 264.

57 Augustine. Cita de SENNET de *La Ciudad de Dios. Fall of Public Man*. P. 7.

58 WYBREW, H. *The Orthodox Liturgy: The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*. London: 1989, p. 147.

estructura espacial de la iglesia actuó como la extensión y demostración física de la omnisciencia y omnipotencia de Dios, en el mismo momento en que se esconde la fuente de su poder a través de la intersección del iconostasio.

La Iglesia ortodoxa había sido durante mucho tiempo un componente central del orden y la jerarquía social en el Imperio ruso. Su visibilidad asimétrica dividió a los pasivos y visibles laicos del oculto y activo clero. Los iconos y los mosaicos en la bóveda hacían valer la vigilancia divina y el juicio sobre todos. Esto no sugiere ninguna relación directa entre la Iglesia ortodoxa y el Panóptico, e indubitablemente el incremento de demanda para la vigilancia de la mano de obra era lo que se expresó en la aparente omnisciencia mediante la *arquitectura*. En ambas estructuras, una asimetría de poder se articuló a través de una asimetría de visibilidad, el concepto de *ver sin ser visto* por una pantalla entre aquellos que vigilan y aquellos puestos bajo vigilancia.

La Casa de Inspección podría, en consecuencia, ser vista como otra intervención del poder secular dentro del orden religioso en Krichev, y el que encajaba en las aspiraciones de Catalina y el sueño de Potemkin en el sur. Puede parecer improbable que para Samuel Bentham haber inventado una *iglesia secularizada* en Krichev, a pesar de que los diseños que él preparó con Jeremy en 1786 lleva a una semejanza con la arquitectura de la Iglesia del momento, y Bentham estaba bien informado sobre la Ortodoxia. Durante un viaje a Siberia en 1781, Samuel había recabado información para el gobierno sobre las actividades de los *raskolniki* o viejos creyentes: una operación de vigilancia emprendida al ejercer el poder sobre el sector de la comunidad ortodoxa[59].

Además, si Bentham estaba presentando una *iglesia secularizada* ante su público, esto no habría sido extraordinario en el contexto de la Rusia cataliniana. Desde el reinado de Pedro el Grande, la tierra de la Iglesia, propiedades y privilegios habían sido disminuidos continuamente, en un largo proceso de secularización. Este proceso culminó en 1764 cuando Catalina decretó que toda propiedad de la Iglesia tenía que ser cedida al estado[60]. La secularización estaba en su apogeo en Rusia en

59 CHRISTIE. *Benthams in Russia*. *Op. cit.*, p. 71.

60 SHUBIN, D.H. *A History of Russian Christianity. Volume III: The Synodal Era and the Sectarians, 1725-1894*. New York: 2005, p. 22-23.

el momento en que los Bentham diseñaron el Panóptico. Jeremy Bentham hizo alusiones adulantes a la secularización rusa en las cartas del Panóptico,

> *estamos disolviendo monasterios como lo haríamos con terrones de azúcar. Un terrón… que nosotros conseguimos el otro día en Kiev, suficiente para alimentar un par de regimientos.*[61]

Mientras que los grandes monasterios estaban siendo completamente disueltos, los más pequeños eran ordenados a convertir su propiedad para los usos del estado. Los años 1770 y 1780 dieron testimonio de una conversión a gran escala de los edificios eclesiásticos en hospitales, prisiones, colegios y asilos, que es, el mismo tipo de instituciones que Jeremy reivindicaría en el diseño idealmente entregado. Las iglesias se transformaron en lugares comunes secularizados en los paisajes rusos[62]. En 1780, Count Zorich abrió el primer colegio no eclesiástico en la ciudad rusa de Shklov, cerca de Krichev. El director del colegio, un afrancesado, dividió su jornada entre filosofía natural experimental y la composición de comedias para el teatro de Zorich[63].

La cultura rusa también cambió a través de este proceso de secularización. Como la autocracia consolidó una ideología basada en las monarquías absolutas de Europa, la corte rusa se apropió cada vez más de la iconografía de la Iglesia ortodoxa para crear lo que Baehr ha llamado una «religión de estado»[64], por eso, la imagen de Catalina como la *jardinera del Edén*. La transición fue también evidente en el teatro noble, que manifestó una oposición entre lo religioso y lo secular complementaria a la que había entre lo ruso y lo extranjero descrito por Lotman. Con el paso del tiempo, la cultura religiosa se equiparó con lo viejo y lo ruso, y en consecuencia se convirtió en objeto de burla y ridículo, pero la religión no fue rechazada de plano. Como la nobleza aprovechó cada vez más el juego de roles que implicaba el gusto por lo extranjero, acudieron primero a lo tradicional, rituales *oficiales* de la Iglesia ortodoxa como una fuente para la construcción de nuevas identidades. El sínodo de Pedro el Grande ejemplificó este proceso. Una parodia blasfema del sínodo, el órgano de gobierno de

61 *Bowring*. Vol. 4, p. 65.

62 Ver MEEHAN-WATERS, B. «Russian Convents and the Secularization of Monastic Property» en VV. AA. *Russia and the World of the Eighteenth Century*. R. P. Bartlett, A. G. Cross y Karen Rasmussen (eds.). Columbus, OH: 1986, pp. 112-24; NICHOLS, R.L. «Orthodoxy and Russia's Enlightenment, 1762-1825» en *Russian Orthodoxy under the Old Regime*. Robert L. Nichols y Theofanis George Stavrou (eds.). Minneapolis: 1978, pp. 65-89.

63 FISHMAN. *Russia's First Modern Jews*. *Op. cit.,* pp. 49-50.

64 BAEHR. P*aradise Myth*. *Op. cit.,* p. 14.

la Iglesia ortodoxa, Pedro I y sus cortes pasaron entre las calles de San Petersburgo, parodiando el ritual ortodoxo, mientras bebían excesivamente. En una ocasión, un *Príncipe Sacerdote* tuvo a sus invitados arrodillados para ser cruzados con pipas de tabaco en un juego de rituales de congregaciones ortodoxas con candelabros bifurcados[65].

Por tanto la nobleza no desechó simplemente las formas tradicionales de los comportamientos religiosos o construyó otras completamente a partir de préstamos seculares occidentales. Más bien, las formas de la cultura ortodoxa fueron conservadas mientras se alteraban, secularizaban y subvertían sus contenidos. Esto fue inevitable cuando las formas del ritual ortodoxo dispusieron a las fundaciones tradicionales del poder autocrático. La misma dinámica es evidente en la concepción del viaje crimeano de Catalina. Si el sur iba a ser un jardín, también iba a ser una revivificación de la antigua ortodoxia. El viaje fue planeado como el culmen de a lo que Catalina y Potemkin se referían como «el proyecto griego», un plan, formulado en 1780, proponiendo «la completa destrucción de Turquía y el restablecimiento del antiguo Imperio Griego», que es, el Imperio Bizantino Ortodoxo, con Constantinopla en el centro[66]. Potemkin tendría en su cabeza ser seguido por el nieto de la emperatriz, llamado Constantino, en la preparación de su oficio destinado. Fue este plan el que condujo el ataque ruso en el sur y Crimea. Cuando las ciudades eran capturadas, les dieron sus nombres de la antigua Grecia para evocar el retorno del imperio: Kherson después del puerto bizantino de Chersonus, Odessa después de Odysseus. A Crimea se referían como Tauris, su antiguo nombre, y Potemkin fue nombrado «el Príncipe de Tauride»[67].

El viaje, entonces, llevó a la emperatriz por la *ruta de Bizancio*, como proclamaba una inscripción en un arco de triunfo en Kherson[68]. Si la emperatriz planeó nada menos que la restauración de un Imperio Ortodoxo, entonces la gira de Potemkin le

65 HUGHES, L. *Peter the Great: A Biography*. New Haven: 2002, pp. 31-32; ZGUTA, R. «Peter I's Most Drunken Synod of Fools and Jesters» en *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 1973, vol. 21, pp. 18-21.

66 Bezborodko's *Plan*, citado en RAGSDALE, H. «Evaluating the Tradition of Russian Aggression: Catherine II and the Greek Project» en *Slavonic and East European Review*. 1988, vol. 66, pp. 91-117. Aquí p. 94.

67 Ver WORTMAN. *Scenarios of Power*. *Op. cit.*, pp. 138-139; BAEHR. *Paradise Myth*. *Op. cit.*, p. 48 sobre las imágenes griegas en el sur.

68 WORTMAN. *Scenarios of Power*. *Op. cit.,* p. 142.

mostraría que este imperio podría ser parecido. Simultáneamente, las nuevas ciudades e instituciones de Potemkin no eran esas del antiguo Imperio bizantino. Potemkin construyó un jardín botánico y modelos de lecherías, no iglesias. De hecho, el proyecto griego constituía otra ficción, otra mitología para la gira. Nadie trató, en realidad, de recrear Bizancio, como señala Richard Wortman, una mitología *bizantina* establecería la continuidad de la princesa alemana Catalina con la Casa de Romanov, pero su actualización equivaldría a un retorno indeseable hacia la cultura teológica de la era pre-Petrino[69].

El proyecto griego era otro ejemplo de la intensificada teatralidad de la cultura rusa. Aunque no se destinara como un proceso real, el proyecto fue, no obstante, profundamente informativo, como un elemento dramático en el viaje de Catalina. Los territorios del sur eran un escenario sobre el que Potemkin podía demostrar su Utopía edénica ante Catalina, y en el que Catalina podía hacer el rol de restauradora de un Imperio ortodoxo. Como el Sínodo de Ebriedad, el viaje ensayó las formas de la ortodoxia pero simultáneamente subvirtió sus contenidos, un gran gesto burlón de ficción religiosa subrayado por una realidad ilustrada. Esto aclara por qué Bentham pudo construir una *iglesia secular*. El Panóptico parodió a la Iglesia ortodoxa para un viaje en el que tal parodia constituyó el tema central de organización. Se presentó a la nobleza rusa con un significado secular para controlar a los campesinos, simultáneamente, un espacio ilustrado, productivo, de arquitectura tradicional ortodoxa secularizada, en el que el santuario se transformó en la Casa de Guardia; la nobleza rusa, más que el clero, podría ocupar el espacio privilegiado del poder. Simultáneamente, la Iglesia ortodoxa dispuso un modelo de disciplina para Samuel Bentham. Él era muy consciente del contraste de comportamiento entre los supervisores ingleses y sus campesinos rusos no cualificados. Reproducir la estructura de la iglesia que mantuvo la obediencia del campesinado podría traer el orden en sus supervisores.

Conclusión: El Panóptico en el Teatro del Absolutismo

La historia del Panóptico ha sido tipificada desde un enfoque que lee la institución fuera de contexto, tratándolo como la invención idealizada e irrealizada de

69 *Ib.*, pp. 138-139.

Jeremy Bentham. Sin embargo, el Panóptico inventado por Samuel Bentham fue profundamente incrustado en un contexto específico, y ese contexto fue la Rusia absolutista; no una *simple idea en arquitectura*, el Panóptico hacía referencia a los temas estándar y preocupaciones que organizaron el ambiente para el que fue diseñado. Además de que ofrece una solución para el problema inmediato de *quién vigilará a los vigilantes*, el establecimiento evocó los objetivos del viaje de Potemkin y una serie de dualismos, entre los rusos y los extranjeros, lo viejo y lo nuevo, y lo sagrado y lo secular, que simbolizaron la cultura ilustrada rusa. Al hacerlo, el Panóptico, como la misma Rusia, fue un teatro del absolutismo, no el modelo materializado de una sociedad moderna.

Por lo menos, el absolutismo proporcionó las condiciones necesarias para el desarrollo del Panóptico. Fue sólo con los recursos puestos a disposición de Potemkin que construir el establecimiento se convirtió en una posibilidad. Escribiendo desde Rusia a William Pitt en 1787, Samnuel Bentham demandaba

> *invenciones en la línea mecánica […] son mi principal diversión aquí; y las oportunidades, a las que mi situación me fuerza, de introducirles las prácticas, forma uno de los principales vínculos que me unen a este país.*[70]

En contraste al destino del Panóptico en Inglaterra, donde la falta de recursos y el infortunio político le denegarán a Jeremy la oportunidad de ver su penitenciaría construida, estaba la única casualidad que detuvo a Samuel de construir su Casa de Inspección, cuando fue forzado a dejar Krichev para la guerra contra los turcos. Pero la tierra, el trabajo y la financiación necesarios para el proyecto estaban dispuestos en abundancia, de hecho, cuando Samuel Bentham volvió a Rusia en 1806, triunfó al construir un Panóptico. El *Panóptico de la Escuela de Artes*, que fue levantado en los bancos del río Okhta en San Petersburgo[71]. El proyecto fue encargado por Alejandro I, el nieto de Catalina y heredero de sus creencias ilustradas. Poco después de su construcción, parece que el zar construye más Panópticos, desde que la Escuela de Artes de Okhta fue «copiada en varios establecimientos privados tanto como en establecimientos de Gobierno de ese Imperio»[72]. De esta manera, la institución de

70 *BC*. Vol. 3, p. 535.

71 BENTHAM, M. S. «Description of the Panopticon at Okhta» en *Mechanics Magazine*. 1849 (March 1). No. 1338, pp. 295-299.

72 *BC*. Vol. 8, p. 224. Ver también «Admiral Chichagov» en *Samuel Bentham, Septiembre 17, 1807*. British Library Add. MSS. 33544, f. 316.

Bentham floreció en un estado absolutista. Desde el punto de vista del zar, el Panóptico no era de ninguna manera una nueva forma de poder, discontinua con la del antiguo régimen, como Foucault, Semple o Ignatieff sostuvieron.

Examinando el contexto histórico para la creación del Panóptico se revela la inmersión en una cultura del absolutismo. Pero los historiadores en gran medida han ignorado los orígenes rusos del Panóptico. Queda por explicar por qué éste podría ser el caso, por qué la institución tan a menudo ha sido vista como una arquitectura abstracta. La descripción de Foucault sugiere una respuesta,

> *El Panóptico es… el diagrama de un mecanismo de poder reducido a su forma ideal; su funcionamiento, abstraído de cualquier obstáculo… debe ser representado como una arquitectura pura y sistema óptico; es de hecho una figura de tecnología política que puede y debe estar separada de* cualquier uso específico.[73]

El Panóptico, en otras palabras, fue entendido para ser separado de su contexto específico de uso. Ésta fue la contribución de Jeremy Bentham al proyecto de su hermano —hacer aplicable el Panóptico, «sin excepción, a todos los establecimientos de cualquier tipo, en el que… un número de personas son destinadas a mantenerse bajo vigilancia»[74]. Jeremy despojó al Panóptico de su contexto, para situarlo en su propio aprovechamiento. La aplicabilidad universal era, por supuesto, un tema central en la filosofía legal y política de Bentham. A lo largo de su vida, Jeremy luchó para crear códigos constitucionales y criminales universalmente aplicables a cualquier país en cualquier momento, en un mundo en el que las necesidades de la naturaleza humana y la humanidad eran esencialmente homogéneas, él argumentó, «en comparación con las aplicaciones-universales, en la medida en que las circunstancias exclusivamente-aplicables [se] resultan muy insignificantes» en la ley[75]. Él rechazó las reglas y costumbres del contexto-específico e intentó codificarlos en una abstracción, libre de contexto. El problema de cómo conseguir esto había dejado perplejo a Jeremy Bentham desde la década de 1780, cuando había escrito un *Ensayo sobre la influencia del tiempo y el lugar en materias de legislación*. Aquí, él definió principios para guiar al legislador en el proceso de descontextualización de las leyes. Parece que

73 FOUCAULT. *Discipline and Punish*. *Op. cit.*, p. 205.

74 *Bowring*. Vol. 4, p. 40.

75 *Bowring*. Vol. 4, p. 40.

aplicó estos mismos principios para el Panóptico. Para hacer el establecimiento universalmente aplicable, Jeremy tomó el «plano de un edificio, últimamente ideado por su hermano», y lo transformó. El resultado, como indica Foucault, fue una tecnología política de una forma generalizada. Pero ésta no fue una *nueva* tecnología política, más bien brindó el esquema de poder generalizado en el espectacular establecimiento absolutista de Samuel. El logro de Jeremy Bentham fue hacer *universalmente aplicable* las *circunstancias exclusivamente aplicables* encarnadas en el Panóptico de Krichev.

Los Bentham adaptaron espacios, como leyes, para circunstancias locales, Samuel compartió estas actividades. Después de su vuelta a Inglaterra en 1791, los nuevos diseños para el Panóptico hicieron que la arquitectura de Samuel Bunce se despojara de la organización de su forma original, incluso más allá. Su *Casa de Industria* de 1797 eliminó la cúpula y clásica decoración del Panóptico de Krichev, haciendo un edificio tan atractivo, como mínimo, para el utilitarismo comercial de Inglaterra como para la Iglesia de Krichev, que fue para los nobles rusos. Las cosificaciones de los Bentham formó la interpretación del Panóptico a partir de entonces. Los comentadores pueden celebrar o criticar la institución, pero la novedad del Panóptico no fue cuestionada. De ahí que en 1840 el arquitecto *revivalista* gótico Augustus Pugin, presiente Foucault, contrastó escenas de ciudades modernas y medievales para mostrar la incompatibilidad de la sociedad medieval con la inhumanidad del presente. Los *contrates* de Pugin (1836; segunda edición de 1841) en consecuencia presentaron la figura de una ciudad moderna de 1840, con un prominente Panóptico en primer plano, sobre la figura de una *ciudad Católica de 1440* llena de iglesias medievales[76]. Estas visiones se podrían aprovechar para revelar una conciencia del Panóptico como una iglesia secular. Igualmente identificaron una inconmensurabilidad entre el Panóptico y el pasado, que los historiadores han continuado para asumir sin consideración el contexto local que dio lugar a la institución de Bentham.

76 PUGIN, A.W.N. *Contrasts, or, A parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day, shewing the present decay of taste*. (2ª ed.) London: 1841. JASANOFF, S. «Reconstructing the Past, Constructing the Present: Can Science Studies and the History of Science Live Happily Ever After?» en *Social Studies of Science*. 2000, vol. 30, pp. 621-631.

NEGAR Y CONSERVAR LA INMEDIATEZ. FORTINI Y LA MEDIACIÓN DE GRAMSCI[1]

Negare e conservare l'immediatezza. Fortini e la mediazione di Gramsci

Antonio ALLEGRA

(Centro Studi Franco Fortini)

[*Traducción*: Giorgia ITALIA]

[*Revisión*: Alberto HERRERA PINO]

Il mio solo modo di essere uguale è di lavorare per esserlo
F. Fortini

Proponer un debate, en estos tiempos, sobre Fortini[2] y algunos de los aspectos

1 [N. ed.] A continuación reproducimos una traducción del texto de ANTONIO *ALLEGRA, Negare e conservare l'immediatezza. Fortini e la mediazione di Gramsci, que apareció en Poliscritture. Laboratorio di ricerca e cultura critica* núm. 9, 2008. Agradecemos al autor Antonio Allegra y al miembro del Comité de Redaccion de Poliscritture, Ennio Abate, la posibilidad que nos brindan de reproducir una traducción al español del dicho trabajo.

2 [N. ed.] Franco Fortini (Franco Lattes) nació en Florencia en 1917 y falleció en Milán en 1994. Fue poeta, polemista, crítico literario y docente universitario. Hijo de padre hebreo, se cambió el apellido por el de Fortini para evitar las persecuciones fascistas, y se hizo protestante. Luchó en la Resistencia en Val d'Ossola y mientras se encontraba en el exilio en Suiza se apuntó al Partido Socialista Italiano. Una vez fuera del PSI, no pertenecerá a ninguna otra organización política, aunque, sin embargo, continuará haciendo política dentro de y contra las instituciones culturales (editoriales, periódicos, etcétera). Fortini trabajó en *Einaudi* y fue traductor de Kafka, Proust, Goethe, Brecht y Milton entre otros. Puede ser considerado como uno de los mayores intelectuales de la *Nuova Sinistra*, gracias a la obra *Verifica dei poteri*. Fue redactor de *Il Politecnico di Vittorini*, fundó dos revistas disidentes, *Discussioni* y *Ragionamenti*, escribió en revistas de la *Nuova Sinistra* (*Quaderni Piacentini* y *Quaderni Rossi* de Renato Panzieri, inspirador del segundo operaísmo), en la revista de Pasolini, *Officina*, en *Il manifesto* y en otros grandes periódicos nacionales burgueses como *Il corriere della sera* e *Il sole 24 ore*. Fue un precoz antistalinista armándose de un marxismo

de su lectura de Gramsci significa, en mi opinión, hacer cuentas no tanto con escombros, sino más bien con herramientas teóricas y prácticas. Por supuesto que hoy no *tenemos Moscú a las espaldas*[3]. Tenemos movimientos territoriales, "revueltas" más o menos efímeras, revoluciones y huelgas generales a la vuelta de la esquina de nuestra casa: fragmentos de rebeliones y movimientos de resistencia a nivel mundial. Vivimos en tiempos de una crisis sistémica del capital guiada por el capital financiero y de sistemático ataque a los derechos y a las condiciones materiales de los trabajadores. Tiempos en que el rechazo a la política institucional expresa no tanto el rechazo hacia la política *tout court*, sino un nuevo deseo de *inmediatez política*.

Quien escribe este texto tiene menos de cuarenta años y lee a Fortini desde hace casi veinte, habiéndolo descubierto tan sólo después de su muerte. Lo que le llamó de él la atención fueron sus palabras y sus razonamientos, y, sobre todo, su tensión con respecto al comunismo. Una tensión que no era exclusivamente una instancia moral, sino que intentaba *encarnarse* y producir día tras día la *negación determinada*. El comunismo de Fortini —así por lo menos es como yo lo leo— no era un ideal negativo. Era el intento de un intelectual que había asumido la tarea de una transformación *molecular* —de él mismo (puesto que era un intelectual de estrato pequeñoburgués) y de su clase política de referencia.

Si realizo esta premisa es porque, aunque pueda resultar atractiva, nunca me ha convencido del todo la figura de un Fortini moralista. Quien conozca su recorrido intelectual y humano sabrá que Fortini parte de instancias ético-religiosas. Sin embargo, él no ha sido un moralista *sic et simpliciter*, porque nunca ha visto separadas *moralidad y eticidad* (en el sentido hegeliano). Por esta razón se pudo permitir criticar los acontecimientos de los países del socialismo real. Aquello de que la refundación

---

ecléctico, basado en Sartre y Lukács (del que fue uno de los más originales lectores en Italia), Adorno y la escuela de Frankfurt, Gramsci y Brecht. Fue un crítico del PCI y de su política cultural. Su crítica a las instituciones culturales conjuga a Gramsci y la escuela de Frankfurt. Como crítico literario razona sobre las cuestiones de Adorno, Lukács y Sartre. Como poeta, después de un primer exordio hermético, se distinguió en el panorama poético nacional, logrando ser casi inclasificable. De él, en español, se pueden consultar varias obras: *Los poderes culturales*. Caracas: Biblioteca (Universidad Central de Venezuela), 1970; *El movimiento surrealista*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1962; *Una hora existe. Antología poética*. Tucumán: Asociación Dante Alighieri, 2007.

3 Expresión reproducida en FORTINI, F. «*"E questo è il sonno..."*», en *Composita Solvantur*. Torino: Einaudi, 1994.

teórica y práctica de un nuevo vínculo entre moralidad y eticidad fuese un problema de los *Quaderni* no es algo que tenga que volver a ser expuesto. Que Fortini encontrara herramientas también en Gramsci para esta crítica es, en cambio, un elemento que pocos han advertido.

En el largo camino de formación político-intelectual de Fortini, Gramsci interviene para facilitar no sólo herramientas (de algunas de ellas se hablará más adelante), sino también una manera de vivir la batalla para el comunismo, en la cual la inmediata voluntad de negación del presente y anticipación del futuro (error juvenil) viene mediada por un trabajo político y organizativo que se muestra a lo largo del tiempo. Gramsci, en mi opinión, se convierte para Fortini en una figura de resistencia y de concretización. Este Gramsci y este Fortini creo que todavía pueden decirnos algo.

Una larga relación. Ruptura y continuidad

La relación de Fortini con el pensamiento y la figura de Gramsci se extiende a lo largo de un período que va desde su aprendizaje bajo el magisterio de Noventa[4] hasta los últimos años de su vida. En un artículo de 1994 publicado en *Il manifesto*, Fortini quiere poner de manifiesto la perenne coexistencia de la reflexión gramsciana, que se cruza en el tiempo con la de otros pensadores:

> *Tommaso d'Aquino, Marx, Pareto, Weber, Croce e Gramsci mi hanno insegnato che la libertà di espressione del pensiero, sempre politica, è sempre stata all'interno della cultura dominante anche quando la combatteva.*[5]

El sentido de este continuo enfrentamiento cambia en el tiempo con el cambiar de las

4 Giacomo Noventa, por supuesto, tenía en mente al joven Gramsci, que junto a Gobetti constituía el mejor continuador de la tradición idealista italiana, es decir Croce y Gentile. En un pasaje de 1955 de *Un giorno o l'altro*. Macerata: Quodlibet, 2006, pp. 38-39, FORTINI escribe: «Si tratta di compiere il dovere storico della nostra generazione, in termini di lavoro non dissimile da quelli che furono di Gobetti e di Gramsci [...]».

5 FORTINI, F. *Lettera all'assemblea "Per la libertà d'informazione"*, en *ídem*. *Saggi ed epigrammi* (en adelante *SE*). Milano: Mondadori, 2003, pp.1753-55. [(N. tr.) «Tomás de Aquino, Marx, Pareto, Weber, Croce y Gramsci me han enseñado que la libertad de expresión del pensamiento, siempre política, ha estado en todo momento dentro la cultura dominante también cuando ésta luchaba contra ella»].

condiciones histórico-políticas y socio-económicas de Italia, así que es posible afirmar que en la reflexión fortiniana existen diferentes puntos de apoyo en el pensamiento de Gramsci. Sin embargo, es necesario decir que entre las diferentes líneas de investigación que la obra gramsciana ofrece, dos son las que siempre han interesado particularmente a Fortini: el profundo significado del vínculo histórico-teórico entre intelectuales y masas subalternas; y el conjunto de las prácticas relacionadas con la crítica y certificación del trabajo intelectual (investigación sobre las instituciones culturales).

La primera lectura de los *Quaderni*

Si la primera edición de 1947 tuvo el efecto de presentar a un Gramsci "tematizado" por especialistas, en cambio, el esfuerzo de Fortini se centró en leer los *Quaderni* de forma unitaria, no especialista, evitando la separación en diferentes campos de reflexión. Aunque sólo en dos puntos hará confluir todo el problema del revolucionario comunista.

Puede ser de cierta utilidad si se presta atención al hecho de que la publicación de los textos gramscianos llegase inmediatamente después de la polémica entre Togliatti y Vittorini y el consecuente cierre de *Il Politecnico*. El resultado de aquella contienda fue el divorcio oficial entre política y cultura, es decir, lo opuesto de cuanto Gramsci había auspiciado para una revisión eficaz del marxismo europeo después de la revolución fallida en Occidente.

Terminada la experiencia de *Il Politecnico*, Fortini dio vida, juntos a otros, a dos revistas que tuvieron el mérito de profundizar y problematizar en torno a los vínculos de las obras gramscianas: *Discussioni*, publicada de 1949 a 1953 y *Ragionamenti*, de 1955 a 1957. En estos últimos años fue posible releer toda la cuestión del debate sobre la relación entre política y cultura, utilizando precisamente las páginas de los *Quaderni*. En el ensayo *Il senno di poi* de 1957, reexaminando la experiencia de los primeros años cincuenta, Fortini sostiene que precisamente los libros de Gramsci habían jugado un papel fundamental para el enfoque de aquellos problemas con los que, en esos tiempos, juntos a otros, iba enfrentándose a través del trabajo político e

intelectual[6].

Si se considera que, entre los *Quaderni* que poseía Fortini, los volúmenes más subrayados son el primero y el segundo en orden de publicación, es decir, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* de 1948, y *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, de 1949, se puede entender cómo los vínculos establecidos por Gramsci entre elaboración filosófica del marxismo en el sentido de la organicidad de teoría y praxis, historia de los intelectuales y organización de la cultura, pudieron encontrar, justo en este período, la atención necesaria para ser acogidos y ser reconsiderados. El divorcio consumado entre política y cultura imponía volver a tratar de forma radical la cuestión, con los términos en que ésta había sido planteada, sin aceptar ni la separación entre política y cultura ni una improbable inmediata reconciliación, porque, mientras tanto, nuevas condiciones sociales y económicas habían cambiado los términos de la cuestión intelectual.

La industria cultural. La función intelectual en el lugar de la contradicción

El surgimiento de la industria cultural perturbó el cuadro histórico y puso en discusión cualquier realización de corte gramsciano. Fortini intuyó la importancia de estos cambios y comenzó una revisión de la reflexión gramsciana, uniéndola por un lado con la de la escuela de Frankfurt y por otro con la de Sartre, Brecht y Lukács[7]. Dicha revisión exigía aún más una lectura completa e histórica de las cuestiones gramscianas, en la que la *quistione* de los intelectuales se transformaba finalmente en el verdadero *leit motiv*, a pesar de venir acompañado, también, de otras cuestiones. Una ulterior prueba de ello puede leerse en la entrada enciclopédica 'Antonio Gramsci' que Fortini escribió en 1957 en la que insistía sobre dos puntos: la importancia del político revolucionario para la interpretación materialista y marxista de la cultura y de la historia; y la posición del problema histórico-teórico de los intelectuales, como también en la «necessità di procedere a una revisione storica rigorosa dei suoi risultati e a

6 *Cfr. Idem*. «Il senno di poi» en *Dieci inverni. Contributi a un discorso socialista 1947-1957*. Milano: Feltrinelli, 1957, p.17.

7 *Cfr.* RAPPAZZO, F. «"Una funzione insopprimibile". Gli intellettuali per Franco Fortini» en *L'ospite ingrato*. I, 1998, pp. 63-68.

un'integrazione dei suoi metodi»[8]. Revisión del marxismo y cuestión de los intelectuales, pues, como puntos establecidos de una reflexión y a la vez, y de hecho justo por esto, puntos para una recuperación del discurso gramsciano.

La reflexión sobre los intelectuales no es exclusivamente un problema de organización sino también un problema de análisis de clase que los intelectuales tienen que desarrollar sobre las propias condiciones de trabajo. La novedad de esta interpretación de la tarea gramsciana reside precisamente en esto. Lo que en Gramsci era el momento de inicio de la historia de los intelectuales, en Fortini se transforma en el momento central, entendido no tanto como historia de las anteriores castas intelectuales (como harán muchos estudiosos gramscianos, piénsese, entre otros, en Eugenio Garin) sino como estudio de los intelectuales hoy, de sus condiciones de trabajo, de sus herramientas y de todos sus canales a través de los que su trabajo pasa y llega, no tanto al pueblo, sino a la sociedad dividida en clases, perturbada por el boom económico y por la industria cultural. Fortini juzgaba un error teórico-estratégico la ausencia de este trabajo de auto-análisis de clase en la *Nuova Sinistra* y en Pasolini[9], como le sucedió también a los intelectuales orgánicos del PCI.

La transformación de una casta mediadora en un grupo integrado en el trabajo productivo *tour court*, marcado por las reglas del mercado y por la lógica de la industria cultural, si históricamente no cambiaba la organicidad de la clase burguesa, sí que hacía invisible la conexión por su mayor ocultamiento y despersonalización. Para Fortini era precisamente en este punto donde se hacía necesaria una revisión del método gramsciano.

En este sentido se explica la distinción que operará entre *rol* y *función* intelectual, con la diferencia de que mientras en Gramsci rol y función intelectual históricamente coincidían y por eso venían asumidas en la discusión política, para Fortini las dos cosas iban separadas, por el simple hecho de que los cambios en los modos de producción habían suplantado a la casta intelectual entendida como mediadora cultural sustituyéndola por la industria cultural, y habían transformado la función intelectual en

8 FORTINI, F. «'Antonio Gramsci'» en *Idem*. *SE*. Cit., p. 1349. [(N. tr.) «Necesidad de proceder a una revisión histórica y rigurosa de sus resultados y a una integración de sus métodos»].

9 *Cfr*. *Idem*. «Intellettuali e Nuova Sinistra» en *Questioni di frontiera*, (*QF*). Torino: Einaudi, 1977, p.132-41; e *Idem*. «Pasolini o il rifiuto della maturità» en *Idem*. *Nuovi saggi italiani*. Milano: Garzanti, 1987, pp. 208-216.

uno de los momentos subordinados a la producción (según aquella modalidad que Marx llamaba *subsunción real*). La distinción entre rol y función devenía, pues, orgánica a un trabajo político que considerara la recuperación de la *función* intelectual en oposición al *rol*, conformando una contradicción en la cual la función subsumida por el capital estaría utilizada en cambio contra la misma especialización y, así, contra la misma clase especializada que se hacía portadora de ello hasta que la división del trabajo fuese vigente en el orden social. La solución a la contradicción así conformada, para Fortini, pasaba por «il lungo evento che lo estingue come tale»[10], la revolución. Los intelectuales debían, pues, soportar sobre sí mismos esta contradicción y firmar una especie de *lucha con el ángel* que encarnarían en su propia persona.

Los objetivos *muy prácticos* de tal lucha estaban concretados de esta manera en todas las formas de trabajo intelectual subsumido y en todas sus formas comunicativas: desde la escritura ensayística hasta los manuales escolares.

En el *lungo evento* la función intelectual quedaba y queda insustituible, fuera de cualquier intento de *suicidio del intelectual*. El lugar de encuentro-oposición entre rol y función es la *mediación*, que, así como el pensamiento dialéctico enseñaba, es el lugar de la contradicción y la anticipación del *Aufhebung*.

Del pueblo a los intelectuales-masa como casta subalterna

No siempre se ha advertido que la reconsideración del problema de los intelectuales en Fortini acompañaba a la recuperación y al pensamiento sobre la noción de *pueblo* fuera de la tradición jacobina. Y no sorprende que esté siempre Gramsci ofreciéndole otro punto de apoyo histórico-teórico[11]. Con una diferencia: si el vínculo pueblo-intelectual en Gramsci era visto en función del partido, del definido

10 *Idem*. «Intellettuali, ruolo e funzione» en *Idem*. *QF*. Cit., p.72. [(N. tr.) «El largo acontecimiento que lo extingue como tal»].

11 *Cfr*. *Idem*. «Oltre l'autocoscienza, L'ospite ingrato secondo» en *Idem*. *SE*. Cit., p.1039: «[...] da Manzoni a Gramsci, ho invece sempre più creduto che lo sviluppo della società italiana negli scorsi centocinquant'anni non potesse essere veduto soltanto come storia della borghesia […] ma anche come storia delle masse "ritardatarie" […]» [(N. tr.) «[...] desde Manzoni hasta Gramsci, en cambio, siempre he creído que el desarrollo de la sociedad italiana en los anteriores ciento cincuenta años no podría ser visto sólo como historia de la burguesía […] sino también como historia de las masas *que se retrasan*»].

como intelectual colectivo (o nuevo Príncipe), para Fortini la función de vanguardia del partido y de sus intelectuales va en disminución (dados los éxitos reformistas del PCI y los deletéreos conseguidos en la Unión Soviética). Para Gramsci, de hecho, el problema de las clases subalternas y de la dirección de éstas por parte del partido implicaban un trabajo profundo sobre las concepciones del mundo fundamental para convertir al marxismo en la visión completa, profunda y coherente de su actuar. El esfuerzo de Gramsci consistía en encontrar una soldadura orgánica entre partido y castas subalternas, a través de los intelectuales que tendrían que haber hecho un trabajo de mediación y de educación de las clases oprimidas, orientando sus reivindicaciones políticas en sentido revolucionario. La elaboración de una concepción del mundo coherente (es decir, unitaria y capaz de contestar seriamente a las cuestiones sociales y políticas de las clases) era la tarea del partido.

Que el vínculo intelectuales-pueblo sea la encrucijada del trabajo intelectual en sentido revolucionario lo demuestra la afirmación de Fortini al final de su ensayo de 1971 *Intellettuali, ruolo e funzione*:

> *l'interpretazione della esperienza e della vita sociale, ossia l'interpretazione politica della realtà insieme agli altri, diciamo, insieme al* popolo*, [è] non l'unico davvero ma l'elettivo e più inmediato campo d'azione.*[12]

Se entiende mejor esta preocupación leyendo un pasaje de *Gli ultimi Cainíti*:

> *il* populismo *[…] ha un suo fondamento reale, l'amore per il* popolo *non è di necessità l'equivoca nostalgia autogratificante che conosciamo benissimo; perché può essere, e proprio nel piccolo borghese […] la via alla conoscenza di modi di essere e di conoscere il mondo la cui diversità dai propri è un primo passo salutare fuori dal democratismo giacobino.*[13]

La distancia con respecto a Gramsci está en la distancia con respecto al jacobinismo, es decir, con respecto al leninismo y a la concepción leninista del partido (otra cosa en

12 [N. tr.] «La interpretación de la experiencia y de la vida social, es decir, la interpretación política de la realidad junto a los otros, digamos, junto al *pueblo*, no [es] la única verdad sino el escogido y más inmediato campo de acción [...]».

13 *Idem*. «Gli ultimi dei Cainiti» en *Idem*. *QF*. Cit., p. 102. [(N. tr.) «El *populismo* […] tiene una base real, el amor hacia el *pueblo* no es necesariamente la equívoca nostalgia autocomplaciente que conocemos muy bien; porque puede ser, y precisamente en el pequeñoburgués […], la vía hacia el conocimiento de maneras de ser y de conocer el mundo cuya diversidad respecto a ellos mismos es un primer paso saludable fuera del democratismo jacobino»].

cambio es la relación con Lenin y el populismo). El *pueblo* es el término de comparación para el intelectual pequeñoburgués, cosa que era Fortini, y el reconocimiento de su propio origen burgués siempre lo ha llevado a reflexionar sobre su relación con el *pueblo* en los términos mediados por la *solidaridad* de (no por la dirección de) clase[14].

Sin embargo, Fortini va más allá cuando remarca la distancia con respecto a Gramsci: las páginas de Adorno sobre la industria cultural aclaraban la dirección tomada por el nuevo desarrollo capitalista que en Italia había tardado en afirmarse. Según Fortini, la propia realidad histórica de Gramsci ya había cambiado en la época de la cárcel; de hecho, su reflexión se desarrollaba en términos de una condición popular que ya no existía y que se refería como mucho al siglo diecinueve. El fascismo era ya el fruto de estos cambios subterráneos. La mutación del *pueblo* del siglo diecinueve en casta pequeñoburguesa crecida con nuevas herramientas culturales, radio y cine, implicaba el retraso de cualquier discurso sobre la literatura nacional-popular.

Por el contrario, precisamente la internacionalización del desarrollo capitalista según las modalidades indicadas en *Americanismo e fordismo* obligaba a salir de una óptica nacional y abrazar las contradicciones del sistema mundo. El cosmopolitismo, a diferencia de lo que pasaba en las obras de Gramsci, devenía ahora condición necesaria de la perspectiva revolucionaria.

La larga meditación sobre el *pueblo* en Fortini no era una novedad y la experiencia de la Resistencia lo había colocado ante la *responsabilidad* hacia los *destinos generales*. Desde las poesías juveniles como desde su tradición familiar burguesa y progresivo-democrática, desde las implicaciones del trabajo intelectual como desde la hegeliana dialéctica amo-esclavo y finalmente desde aquel Gramsci de la voz *Quantità e qualità*, Fortini tendrá la posibilidad de traer elementos para razonar en torno a este delicado punto histórico y teórico. En dicha tribulación teórica, antes, el pueblo asumía las señas nacionales de las castas subalternas representadas por la clase obrera del norte y por la clase campesina del sur; después, en el terreno internacional, asumía las señas de los llamados *atrasados* del tercer mundo, en realidad, nuestros contemporáneos; finalmente —lo que quedó claro después de

14 *Cfr. Idem*. «Su un caso disciplinare» en *L'ospite ingrato*. VIII, I, 2005, pp. 160-66.

1968— los intelectuales-masa que la división y la explotación del trabajo intelectual a un nutrido grupo habían reducido a subcultura. El trabajo intelectual, también el más especializado, tenía que asumir la tarea de defender la dificultad propia frente a las simplificaciones del *culturalismo* y al parloteo de las páginas de opinión cultural o de la televisión. Será el trabajo de profesor, primero en la escuela y luego en la Universidad, lo que va a confirmarle a Fortini la dilapidación *de facto* de todo aquel saber que hasta entonces había constituido la tradición también del marxismo. Un saber que, aunque no perdiera sus connotaciones de clase, guardaría memoria de una posible y diferente manera de ser. Esto lo sufrirían sobre todo los jóvenes, destinados al subempleo y a la desocupación intelectual. Vuelve aquí una anotación gramsciana:

> *[la] necessità di creare la più larga base possibile per la selezione e l'elaborazione delle più alte qualifiche intellettuali […] non è senza inconvenienti: si crea così la possibilità di vaste crisi di disoccupazione negli strati medi intellettuali come avviene di fatto in tutte le società moderne.*[15]

De modo similar Fortini escribió en 1971 hablando de las condiciones de la escuela:

> *La scuola media superiore per tutti al più alto livello di qualità didattica e di disciplina formatrice, è una prospettiva insorpottabile per l'ordine tardocapitalistico sottoeducati, possano essere consegnati alla selezione extrascolastica e al sottoimpiego nella produzione.*[16]

En este escenario, pues, se hizo fundamental una operación de recuperación dialéctica, de selección y de activación de la tradición que pudiera permitir la memoria *del sueño de una cosa*, una lucha en la cual el intercambio del saber se verificara a un nivel horizontal, y la comunicación se hiciera bidireccional (profesor-alumnos), porque,

15 GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. V. Gerratana (ed. crítica). Torino: Einaudi, 1975, Q. 12, § 1, p. 1518. [(N. tr.) «*[la] necesidad de crear la más amplia base posible para la selección y elaboración de las más altas calificaciones intelectuales […] no carece de inconvenientes: se crea así la posibilidad de vastas crisis de desocupación de los estratos medios intelectuales, tal como de hecho sucede en todas las sociedades modernas».* GRAMSCI, A. *Cuadernos de la cárcel*. Palos, A.M. (tr.), González, J.L. (rev.). México: Era, 1986; p. 356-57.].

16 FORTINI, F. «Non si dà vera vita se non nella falsa» en *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*. Bologna: Guarandi, 1971, p.113. [(N. tr.) «La escuela para todos al nivel más alto de calidad didáctica y de disciplina formadora es una perspectiva insoportable para el orden tardo-capitalista que, en cambio, quiere la escuela para todos, pero para que todos, adecuadamente subeducados, puedan ser entregados a la selección extraescolar y al subempleo en la producción»].

en el terreno de la lucha, la parte oprimida ya no sería *otro de sí* respecto al intelectual, sino que comprendería a todos en la misma medida. No hay quien no vea hoy la actualidad de esta condición.

La desvalorización de la escuela y la mercantilización de la cultura con la consecuente precarización del trabajo hoy definido como cognitivo pueden ser todavía leídos desde la óptica de aquella larga involución que desde los años setenta hasta nuestros días, aunque con alguna ruptura, ha afectado al destino de lo que se ha llamado el Occidente capitalista. Sin embargo, la parte oprimida, todavía, reclama su redención.

«NUNCA HE DEJADO DE CONSIDERARME UN FOTÓGRAFO». LOS FOTOTESTI DE FERDINANDO SCIANNA[1]

«Non ho mai smesso di considerarmi un fotografo che scrive». I fototesti di Ferdinando Scianna

Maria RIZZARELLI

(Universidad de Catania)

[*Traducción*: Giorgia ITALIA]

[*Revisión*: Alberto HERRERA PINO]

Desde su extraordinario primer libro de exordio, que probablemente después de cincuenta años sigue siendo su texto más fascinante, Ferdinando Scianna siempre ha sentido la necesidad de acompañar sus fotografías con palabras. De hecho, *Feste religiose in Sicilia* (1965), además de ir precedido por un ensayo de Leonardo Sciascia, *Una candela al santo una al serpente*, y además de los epígrafes elegidos por el escritor siciliano dentro de un amplio repertorio que va desde los textos literarios hasta las imágenes votivas, presenta en la primera edición, en el apéndice, algunas breves leyendas narrativas escritas por el fotógrafo (desaparecidas luego en la segunda y más elegante edición de 1987) que comentan las fiestas representadas por las fotografías[2].

1 [N. ed.] Este texto que presentamos en su traducción al castellano, fue publicado originalmente en el número 4 de la revista *Arabeschi* bajo el título *«Non ho mai smesso di considerarmi un fotografo che scrive». I fototesti di Ferdinando Scianna*. Agradecemos a Maria Rizzarelli y a la dirección de *Arabeschi* que hayan accedido amablemente a publicar esta traducción en nuestras páginas de Scientia Helmantica.

2 *Cfr*. SCIANNA, F. «Brevi note alle immagini», en SCIASCIA, L. *Feste religiose in Sicilia*. Fotografía de Fernando Scianna, Leonardo da Vinci, 1965, p. 217: «Quando a Lentini e a Trecastagni la festa di S. Alfio giunge al momento in cui si offrono i bambini, e il fercolo esce dal santuario sulla folla enorme in attesa, a trovarsi in mezzo c'è da rischiare il soffocamento e magari da rimetterci la macchina fotografica. I bambini vengono spinti a centinaia verso il Santo con un ritmo impressionante e i preti e

Asimismo, que fuera *un fotografo che scrive*[3] Ferdinando Scianna lo da a entender claramente con *Quelli di Bagheria* (2002) y con *La geometria e la passione* (2009) y, también, lo declara él mismo en *Autoritratto di un fotografo* (2011), escrito por *lui-même* hace algunos años, mientras que continúa recordándolo de vez en cuando con esas estampas que aparecen en el portal web de *Doppiozero*. Parecen justo estas últimas las que sugieren la fórmula más afín a Scianna para hacer entrar en diálogo a la perfección sus fotografías y sus palabras y para dar voz a un relato que —confirmando sus indudables capacidades de doble talento— conjuga en una única sintaxis la expresión verbal con la visual.

De hecho, lo que parece más interesante es la serie de obras donde, empezando precisamente por *Quelli di Bagheria* hasta los libros más recientes, *alla scrittura di luce*[4] y a la de tinta, practicadas paralelamente desde siempre por el fotógrafo, se superpone la narración fototextual[5]. En aquellos libros el relato no está totalmente encerrado dentro del marco de la fotografía o de la página del recuerdo, sino que se extiende sobre la secuencia de las imágenes adosadas a las palabras y se encomienda al montaje de dos lenguajes heterogéneos e irreducibles, que encuentran en el *layout*, dibujado también por la mano de Scianna, la felicidad de la novela de memorias, de la autobiografía, de la colección de anécdotas. Dicho impulso compositivo llega a una momentánea realización en los dos últimos fototextos *Ti mangio con gli occhi* (2013) y *Visti&Scritti* (2014), recién publicados por *Contrasto* dentro de una colección que quiere apostar precisamente por la contaminación de los dos lenguajes. La serie fototextual se enriquece así de capítulos adicionales de los que merece la pena examinar más de cerca las estructuras narrativas del soporte.

gli inservienti li tirano su nudi se per voto offrono i vestiti, per poi restituirli in lacrime con in mano un'immagine di S. Alfio grande in proporzione all'offerta». [(N. tr.) «Cuando en Lentini y en Trecastagni la fiesta de S. Alfio llega al momento en que se ofrecen los niños, y el paso sale del santuario sobre la multitud en espera, por encontrarse en medio de eso se arriesga a ahogarse, incluso se puede perder la cámara fotográfica. Los niños son empujados a cientos en dirección al Santo con un ritmo impresionante y los curas y los asistentes los elevan desnudos si como voto habían ofrecido las vestimentas, para luego devolverlos llorando con una imagen en mano de S. Alfio de un tamaño proporcional a la ofrenda»].

3 SCIANNA, F. *Autoritratto di un fotografo*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 74.

4 [N. tr.] «A la escritura de luz».

5 Un primer mapeo de las retóricas de los fototextos es debida a COMETA, M. *Fototesti.* «Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura», en DE MARCO, V; PEZZINI, I. (ed.), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101.

1. Álbum de familia

Si es verdad que todos los libros de Scianna contienen un homenaje más o menos explícito a todos los que considera *amici-maestri*[6], puntos de referencia fundamentales para su formación humana y cultural, en *Quelli di Bagheria* —el fotógrafo lo deja dicho explícitamente en la introducción— la referencia a Sciascia constituye algo más que el habitual reconocimiento conmemorativo. El primer libro en que Scianna se aventura en el camino insidioso, y descartado de forma púdica por él hasta aquel momento, del *memoir* nace como la realización de una *promessa*[7]. Como cuenta él mismo, en 1977, con ocasión de la publicación de *Les Siciliens* (edidato por Donoël y por Einaudi en el mismo año), Sciascia había compuesto un texto de acompañamiento *sui generis*, constituido por las expresiones idiomáticas de los habitantes de Racalmuto tomadas de la *camera oscura della memoria*. Un trabajo arqueológico y antropológico, además de eminentemente literario, que habría confluido en un pequeño volumen intitulado *Occhio di capra*[8]. El escritor, introduciendo el pequeño glosario, advertía que la operación que había realizado con las palabras era, en realidad, análoga a aquella de la que habían surgido las imágenes del fotógrafo:

> *Queste foto di Scianna che raccontano la Sicilia (la Sicilia com'è per i siciliani, com'è nei siciliani) sono le cristallizzazioni di un lungo processo di conoscenza; e di amore anche, e di odio: perché la Sicilia è sempre, per un siciliano, anche se a diversi livelli di consapevolezza e di equilibrio, come la donna dell'antico poeta: «nec sine te, nec tecum vivere possum». E ad accompagnarle, a scrivere un testo che le accompagnasse (non che le spiegasse, perché ovviamente non hanno bisogno di essere spiegate), mi è parso di non poter fare nulla di meglio che aggiungere altre* cristallizzazioni, cristallizzazioni *linguistiche, di un lessico particolarissimo, di una particolarissima paremiografia, così come le ritrovo nella memoria, nella «camera oscura della memoria», e che sono effettualmente gli elementi su cui si fonda una vera conoscenza —e in questo caso la mia*

6 [N. tr.] «Amigos-maestros»

7 SCIANNA, F. *Quelli di Bagheria*, Roma, Peliti Associati, 2002, p. V.

8 'Voci' del diccionario de la memoria de *Occhi di capra* (Torino, Einaudi, 1984), mucho antes de la anterior edición Sellerio del 1982 (con el título de *Kermesse*), había tenido una anticipación en apéndice al texto de *F. Scianna, I Siciliani*, prefació de D. Fernandez, Einaudi, Torino 1977, introducidas por una nota de dos páginas nunca más publicada que hacía referencia a las fotos.

> *conoscenza del paese in cui sono nato, in cui ho passato l'infanzia e la giovinezza. Un paese siciliano, Racalmuto in provincia di Agrigento: ne ho rappresentato la vita, vent'anni fa, in un libro; una vita che somigliava a quella di altri paesi siciliani dell'interno, che ne era la sintesi. Ora, con questa specie di piccolo dizionario, faccio un'operazione inversa: di sciogliere la sintesi nell'analisi, la generalità nella particolarità, la somiglianza nella dissomiglianza. Ed è un'operazione, questa di localizzare e di individualizzare al massimo, molto simile a quella del fotógrafo.*[9]

Scianna empieza justo desde la cita de esa página y desde la invitación que el amigo escritor le había hecho para hacer una operación similar a la realizada con Racalmuto. *Quelli di Bagheria* nace, pues, bajo la seña de la circularidad de la amistad y del intercambio intelectual: desde las *cristalizaciones* fotográficas de Scianna en las páginas de Sciascia y aún más en las nuevas/viejas fotos de Scianna. En realidad, él siempre ha fotografiado su pueblo, mucho antes de ser un fotógrafo profesional. Decide así abrir el cofre de los recuerdos —y se trata de un contenedor real (un cajón de madera que se llevó consigo a Milán y que no había sido abierto) que guarda las películas de las fotografías de juventud, a las que añade otras captadas con ocasión de *numerosi, discontinui, desiderati, temuti, felici, dolorosi, odiati, inevitabili ritorni*[10]. El suyo es ante todo un acto de fe respecto a la memoria (*Io credo nella memoria. Potrebbe uno che fa il fotografo non crederci?*)[11].

9 SCIASCIA, L. *Nota a F. Scianna, I Siciliani*, p.146. Estas fotos de Scianna que cuentan Sicilia (la Sicilia como es para los sicilianos, como es en los sicilianos) son las cristalizaciones de un largo proceso de conocimiento; y de amor también, y de odio: porque Sicilia es siempre, para un siciliano, a diferentes niveles de conciencia y de equilibrio, como la mujer del antiguo poeta: «nec sine te, nec tecum vivere possum». Y para acompañarlas, para escribir un texto que las acompañara (no que las explicara, porque por supuesto no necesitan explicación), me ha parecido no poder hacer nada mejor que añadir otras *cristalizaciones*, *cristalizzaciones lingüísticas*, de un léxico muy particular, de una muy particular paremiografía, así como las encuentro en la memoria, en *la cámara oscura de la memoria*, y que son de hecho los elementos sobre los cuales se funda el verdadero conocimiento —y en este caso mi conocimiento del pueblo donde he nacido, donde he pasado la infancia y la juventud. Un pueblo siciliano, Racalmuto, en la provincia de Agrigento: he representado la vida, hace veinte años, en un libro; una vida que se parecía a la de otros pueblos sicilianos, que era la síntesis. Ahora, con esta especie de diccionario, hago una operación al revés: de deshacer la síntesis en el análisis, la generalidad en la particularidad, la semejanza en la desemejanza. Y es una operación, ésta de localizar y de individualizar al máximo, muy similar a la del fotógrafo.

10 SCIANNA, F. *Quelli di Bagheria*, p. V. [(N. tr.) «numerosos, discontinuos, deseados, temidos, felices, dolorosos, odiados, inevitables regresos»].

11 *Ibidem*. [(N. tr.) «Yo creo en la memoria. ¿Podría uno que haga de fotógrafo no creer en esto?»].

Como cada r*echerche du temps perdù* que se respete, también la primera *novela*[12] de Scianna comienza desde el descubrimiento fortuito de las fotos del álbum de familia, aunque en realidad cuenta la historia de una *familia ampliada*, de *los* de su pueblo. Sin embargo, la referencia al *topos* de las fotos olvidadas y rencontradas no se da en función de una recuperación nostálgica del pasado («ho sempre considerato molle, ipocrita, fortemente egoista la nostalgia»[13]). Lo que Silvia Albertazzi afirma respecto al valor semántico de los álbumes de familia presentes en muchas novelas contemporáneas vale también para *Quelli di Bagheria*:

> *è nel presente che la memoria perfeziona il suo collage d'istanti, mettendo insieme attimi risvegliati nel ricordo delle fotografie, che non sono* madeleines *visive, non suscitano la memoria involontaria, non riportano il tempo perduto ma, semmai, mettono in penosa evidenza lo iato tra quel tempo che non si può recuperare e il presente.*[14]

Las fotos que Scianna coloca una al lado de la otra, cosiéndolas junto a los fragmentos de los recuerdos casi formando un puzzle, representan, de hecho, la huella de un mundo desaparecido, capturado por el disparo del fotógrafo antes de su desaparición. Los recuerdos infantiles y de la juventud acontecida en Bagheria vienen marcados por la profunda conciencia del privilegio de una mirada que registra «un passaggio storico e culturale epocale»[15], que ha determinado lo que Pasolini ha definido como *mutación antropológica*. La extraordinaria condición de poder ser «gli archeologi ancora in vita»[16] de la propia existencia está acompañada por la cognición siempre clara de la inextricable conexión de las memorias personales y colectivas

12 Goffredo Fofi reconoce un valor principalmente literario a *Quelli di Bagheria*, en FOFI, G. *Baghera nelle foto di Scianna*, *Lo Straniero*, 28, ottobre, 2002.

13 SCIANNA, F. *Quelli di Bagheria*, p.V. [(N. tr.) «Siempre he considerado floja, hipócrita, fuertemente egoísta la nostalgia»].

14 ALBERTAZZI, S. *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 31. [(N. tr.) «Es en el presente donde la memoria perfecciona su collage de instantes, poniendo juntos momentos despertados en el recuerdo de las fotografías, que no son *madeleines* visivas, no suscitan la memoria involuntaria, no llevan el tiempo perdido sino, como mucho, ponen en penosa evidencia el hiato entre aquel tiempo que no se puede recuperar y el presente»].

15 SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, p. V. [(N. tr.) «Un paisaje histórico y cultural de la época»].

16 *Ibidem*. [(N. tr.) «Arqueológos todavía en vida»].

(«non si ricorda solo per sé stessi, ma si ricorda per tutti»[17]). *Quelli di Bagheria* no es la historia de Ferdinando Scianna, sino la de todos los habitantes de su pueblo: sus recuerdos, su infancia y su adolescencia están tan mezclados con los del lugar donde ha vivido que se superponen y se entrelazan haciéndose uno espejo del otro. Basta con intentar leer algún pasaje de la sinopsis fototextual para darse cuenta.

El texto está, de hecho, compuesto por el alternarse y superponerse de recuerdos y de imágenes que constituyen un original y fascinante álbum fotográfico. Después de la Introducción y antes de cualquier otra foto, el autor emprende el relato con la historia de su nacimiento. Un breve fragmento narrativo seguido del retrato de un muchacho que se abre en dos páginas y, en las siguientes, las fotos de un grupo de adolescentes alrededor de un sacerdote y luego otros numerosos retratos de los compañeros del oratorio. Esta primera secuencia, aunque al parecer dictada por las intermitencias de la memoria, inmediatamente permite identificar el mundo al que pertenece el narrador y permite captar el constante alternase del yo y del nosotros en la escena del cuento.

17 *Ib.*, p. VI. [(N. tr.) «No se recuerda sólo por sí mismo, sino que se recuerda por todos»].

Podría llegar a identificarse el rostro del muchacho que ocupa toda la página (después del relato del nacimiento) con el del fotógrafo, pero esto sería en parte un error. Aquel muchacho no es Ferdinando Scianna; sin embargo, allí se encuentra una verdad parcial de la ficción narrativa que se justifica, además, con las palabras del mismo fotógrafo que, años después, vuelve sobre el equívoco y aclara el sentido del montaje de la secuencia:

> *Vedendo queste foto in apertura del mio libro,* Quelli di Bagheria*, molti mi hanno chiesto se uno di quei ragazzi fossi io.*
>
> *All'inizio la domanda mi ha sorpreso, poi ho capito che era una sorta di riconoscimento. È così: uno di quei ragazzi, forse quello che è morto giovanissimo, forse tutti quanti, sono io. Sono io nell'assoluta trasparenza del mio sguardo di allora, di fotografo che non si sognava nemmeno che più tardi avrebbe fatto il fotografo. Anche io guardo questi volti come se mi vedessi in uno specchio.*[18]

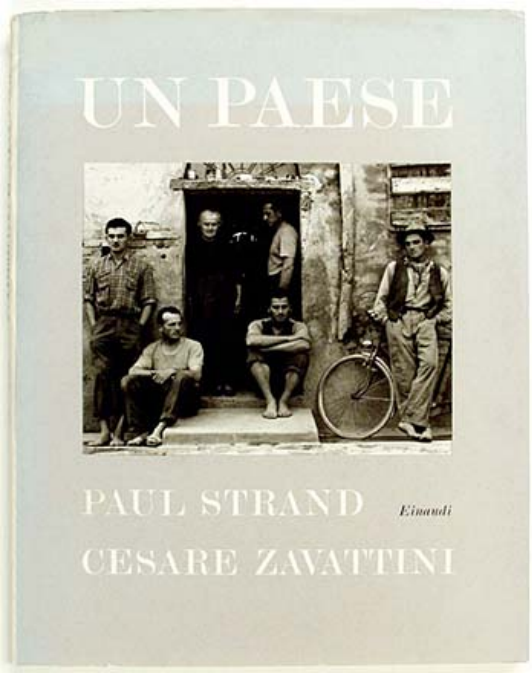
El ser especular del lenguaje fotográfico permite esta especie de reconocimiento entre quien está detrás y quien está en frente del objetivo dentro de los márgenes del encuadre, y hace posible esta identificación entre el yo y el ellos desde la que nace el nosotros («noi ragazzi dell'oratorio»[19]). La ambigüedad de las imágenes, por otra parte, privadas no por casualidad de las tradicionales leyendas cronotópicas, no se disminuye por la presencia de los textos, en todo caso se amplifica por ellos mismos. El sentido referencial de las fotos se reduce al puro testimonio del «ha sido» *à* lo Barthes, a la simple certificación de la existencia de los lugares y de las personas que se han visto encuadradas por el visor del fotógrafo, aún aficionado, y, sin embargo, dentro de la estructura narrativa fototextual adquieren otros sentidos. El retrato de aquel muchacho puede de verdad facilitar un rostro para aquel narrador que contando su historia cuenta también la historia de todos *Quelli di Bagheria*.

Se trata, en realidad, de un dispositivo narrativo bastante diferente respecto a *Un*

18 SCIANNA, F. *Visti&Scritti*, Milano, Contrasto, 2014, p. 10. [(N. tr.) «Viendo estas fotos en la apertura de mi libro, *Quelli di Bagheria*, muchos me han preguntado por si uno de esos chicos era yo. Al principio la pregunta me ha sorprendido, luego he entendido que era una especie de reconocimiento. Es así: uno de esos chicos, a lo mejor el que murió muy joven, a lo mejor todos, soy yo. Soy yo en la absoluta transparencia de mi mirada de entonces, de fotógrafo que ni siquiera soñaba con ser un fotógrafo más tarde. Yo también miro esos rostros como si me mirara en un espejo»].

19 SCIANNA, F. *Quelli di Bagheria*, p. 5. [(N. tr.) «Nosotros chicos del oratorio»].

paese (1955) de Paul Strand y Cesare Zavattini, un fototexto que hace recordar el de Scianna por las muy fuertes analogías temáticas. Si en ambos libros, de hecho, es evidente el intento de contar el lugar de origen, con palabras e imágenes, recuperando las microhistorias de los habitantes del pueblo de origen y añadiéndolos a los paisajes físicos y humanos; si en ambos casos las anécdotas y los acontecimientos narrados reciben un sello de verdad por los rostros retratados, que miran muchas veces fijamente a la cámara y ofrecen al lector una garantía de objetividad, la elección del punto de vista es sin embargo profundamente diferente.



En el fototexto *escrito* a cuatro manos por Zavattini y Strand domina el enfoque extradiegético neorrealista. La utopía del realismo impone que la realidad retratada cuente por sí misma su historia y poco interesa que el narrador tenga un *vínculo de familia* con aquel contexto. Luzzara es «solo per avventura» (diríamos con Vittorini) el *Paese* di Zavattini, que confina sus recuerdos personales en el prefacio, pero luego deja que sus compueblanos tomen por turno la palabra.

La advertencia para el lector situada en el epígrafe pone el acento sobre este *efecto de realidad*:

> *Guardiamo insieme le fotografie di Paul Strand sotto le quali si leggono le confidenze dei miei compaesani. Le parole sono in sostanza dei miei compaesani, mi pare di non averne quasi mai tradito lo spirito. E questi che vedrete, che parlano, non li abbiamo scelti perché proprio loro avevano qualcosa da dire, ormai si sa che tutti hanno qualche cosa da dire, perciò mi sarebbe piaciuto interrogarne almeno un migliaio, fare un bel librone dando una pagina a ciascun luzzarese. Un'opera così la dovrei fare un giorno, è solo questione di buona volontà, o se non ci penserò io ci penserà qualche altro, e in un modo che mi auguro più profondo e*

completo, su uno qualsiasi dei luoghi abitati in Italia.[20]

«Di tal genere, se non tali appunto, erano le parole dei luzzaresi»[21], parece querer decir Zavattini, intentando efectivamente, de esta manera, la vía del máximo artificio para alcanzar el máximo realismo. Y si se advierte una traición con respecto a la verdad de los hechos, ésta deriva de la escasa representatividad de la muestra representada, y no por la traducción de las palabras originarias que él refiere en el texto en nombre de la fidelidad a la «substancia» y al «espíritu». En todo caso en esta operación de *traduzione-tradimento* lo que más cuenta es la posición del narrador, de hecho extraña al coro de voz de los habitantes de Luzzara, tan lejos de ellos hasta el punto de sentir la necesidad de precisar su rol de mediador casi invisible.

El dispositivo diegético orquestado por Scianna se sujeta sobre suposiciones bastante diferentes. A la tercera persona de *Un paese* se contrapone de forma clara el yo/nosotros de *Quelli di Bagheria*. A pesar de la consciente ficción de un discurso memorial que se funda sobre la reconstrucción de algo que se ha perdido definitivamente, que usa recuerdos e imaginación como materiales de construcción equivalentes[22], el sello de verdad es concedido precisamente por un narrador ambiguamente pendiente entre la primera persona singular y plural, por una mirada principalmente escondida detrás del objetivo, que a veces se asoma mezclándose en el puzzle de retratos que cuentan la *mejor juventud* de la Bagheria de los años sesenta.

20 ZAVATTINI, C. «Nota a P. Strand», en *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955, p. 15. [(N. tr.) «Mirando juntos las fotografías de Paul Strand bajo las cuales se leen los secretos de mis compaisanos, me parece no haber traicionado casi nunca el espíritu. Y estos que veréis, que hablan, no los hemos elegido porque precisamente ellos tuvieran algo que decir, ya sabemos que todos tienen algo que decir, para ello me habría gustado consultar por lo menos a unos miles, hacer un bonito gran libro concediendo una página a cada *luzzarese*. Una obra así tendré que hacerla un día, es sólo cuestión de buena voluntad, si no soy yo quien lo piense, otro lo pensará, y de una manera espero más profunda y completa, sobre cualquier lugar habitado de Italia»].

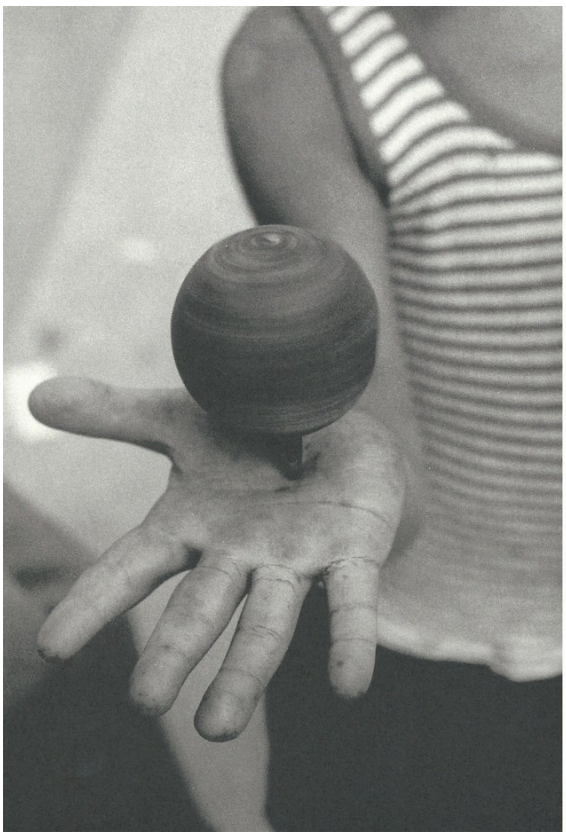
21 [N. tr.] «De este género, si no estas mismas, eran las palabras de los habitantes de Luzzara».

22 *Cfr*. SCIANNA, F. *Quelli di Bagheria*, p. VI: «Ho cercato di ricostruire, di immaginare, il mio paese, la mia infanzia, la mia adolescenza, in quel tempo, in quel luogo. Le fotografie non restituiscono *ciò che è stato*, piuttosto ripropongono in una sorta di lancinante presente ciò che non è più». [(N. tr.) «He intentado reconstruir, imaginar, mi pueblo, mi infancia, mi adolescencia, en aquel tiempo, en aquel lugar. Las fotografias no restituyen *lo que ha sido*, al contrario, reproponen en una especie de penetrante presente lo que ya no es»].

En la construcción del dispositivo fototextual lo que aparece más interesante es precisamente la intención de construir el hilo del relato mimando el afloramiento causal de los recuerdos del pasado. La voz y la mirada, con las palabras y las imágenes, entonan un réquiem sobre el tiempo cíclico de la vida en Bagheria, con sus ritos y sus reuniones estacionales, muchas veces evocados con los ojos de la infancia (que tiene un peso temáticamente significativo en la narración iconotextual). Bajo la apelación que esconden las diversas paradas de este itinerario de la memoria, empezando por el grado cero de la nominación («nombres que recuerdo»), los rostros retratados parecen cumplir un paso hacia el primer plano, deviniendo personaje de la novela de Scianna. Pero, al fin y al cabo, para tener juntos todos los relatos y las imágenes el narrador es quien busca con un alternarse de tiempos verbales, el imperfecto («tiempo amoroso» por excelencia según Barthes[23]) y el presente, encontrar la vía que lo condujo lejos de casa. Las fotos tomadas en tiempos diferentes y reagrupadas así en el relato, en este sentido, son las pistas de un recorrido que cuenta la historia de él, que ha visto esas caras y esos lugares y se da cuenta de que no podrá volver a verlos con los mismos ojos con que los había observado y retratado.

23 Se hace referencia en este sentido a BARTHES, R. *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2001.

La narración se desarrolla de forma discontinua, con una fragmentariedad duplicada por el doble código diegético, aunque sin embargo se tenga la impresión de que, en el fondo, más que de novela se puede hablar de poema. La disposición de los textos, de hecho, hace pensar en unas composiciones líricas, en pequeños poemas en prosa. A veces la utilización del encabezado roza el esquema del caligrama y parece nacer de la voluntad de realzar la armonía de dos lenguajes. Como en el caso de la secuencia dedicada al juego de la *strummula*, que se abre con el primer plano de la mano de un niño sobre la que rueda la peonza mientras el texto de la página, al lado, parece reflejar el vórtice del objeto mismo fotografiado.



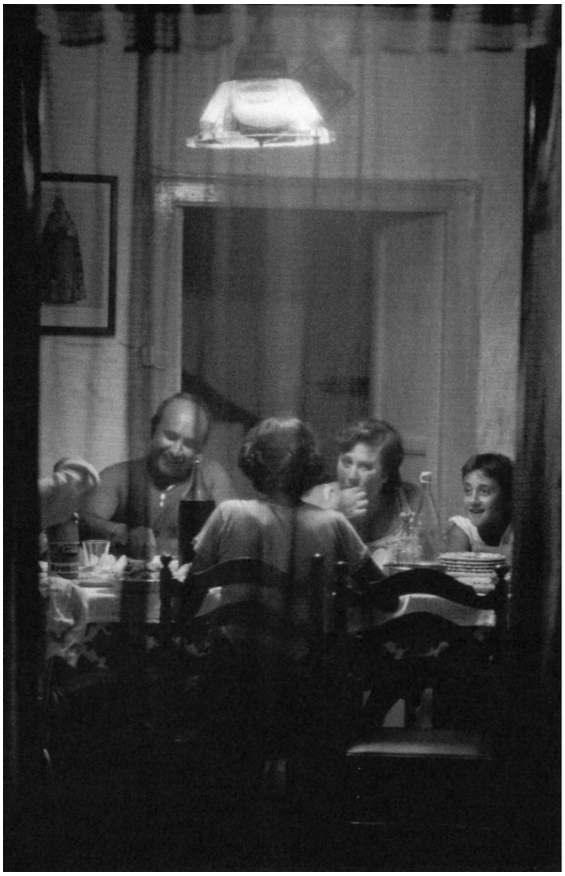
Mio nonno era falegname,
mi faceva invidiate spadine.

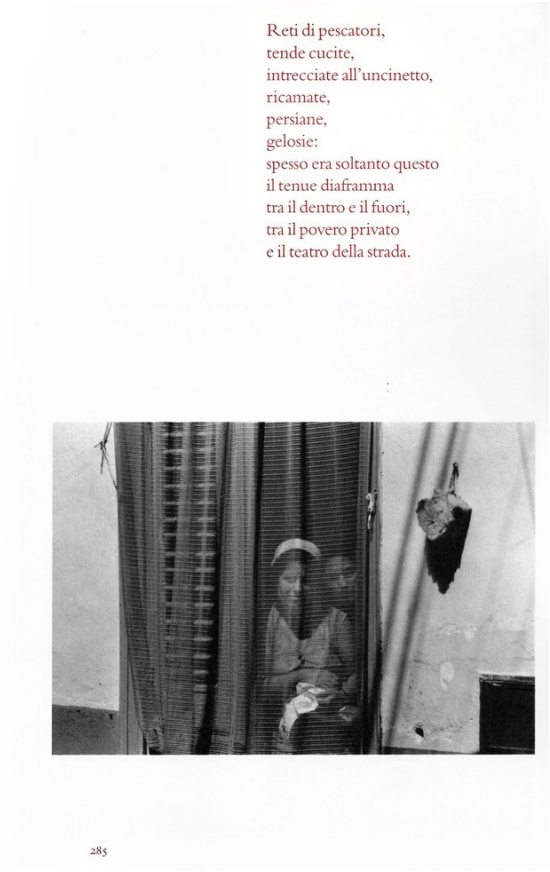
Poi venne il tempo delle rare biciclette
e dei giornaletti di fumetti
comprati e letti in cooperativa.

Il sistema dei giochi
costituiva la società dei bambini:
con i giochi sperimentavano
la disciplina dell'apprendimento,
l'orgoglio delle abilità conquistate,
la dura competizione,
la difficile solidarietà
nei giochi di squadra,
la perseveranza,
la sconfitta
amara.

165

Otras veces el esquema tipográfico introduce, a través de la pura nominación, la poesía de los objetos de la vida cotidiana.





Reti di pescatori,
tende cucite,
intrecciate all'uncinetto,
ricamate,
persiane,
gelosie:
spesso era soltanto questo
il tenue diaframma
tra il dentro e il fuori,
tra il povero privato
e il teatro della strada.

285

En su globalidad la estructura de este fascinante poema de la memoria tiene una forma circular. No por casualidad las secuencias finales están dedicadas a las fiestas (punto de partida de la historia del fotógrafo Scianna). Las últimas fotos recogen la hoguera de la fiesta de San José *[imagen en página siguiente]* y parece retomar el hilo con la introducción en la que se lee:

> *Noi abbiamo il discutibile privilegio di essere gli archeologi ancora vivi di noi stessi e di quel mondo che era durato così a lungo e si è volatilizzato quasi di colpo, come il fumo di un falò in una sera di vento.*[24]

Después de las hogueras, la dedicatoria a la madre y la última foto que retrata la calle en que Scianna nació cierran el círculo, pero, sin embargo, la

24 SCIANNA, F. *Quelli di Bagheria*, p. V. [(N. tr.) «Nosotros tenemos el discutible privilegio de ser arqueológos todavía en vida de nosotros mismos y de aquel mundo que había durado tanto y que se ha esfumado de repente, como el humo de una hoguera durante una noche de viento»].

imagen funciona bien asimismo como metáfora de una apertura, de una calle que aún tendrá que ser recorrida. *Quelli di Bagheria* es solamente el punto de partida.

2. Empezando por la vida

No es casualidad si esa misma foto aparece entre las primeras ilustraciones de *Autoritratto di un fotografo* (2011), un texto compuesto casi diez años después, en el cual Scianna reconstruye su autobiografía pública y cuenta la historia de su trabajo, que, igualmente significativa, se cierra con un capítulo dedicado a *Quelli di Bagheria*. Al fin y al cabo los libros de Ferdinando Scianna no pueden alinearse en las estanterías de una librería ideal, porque la relación entre ellos es reticular, cada uno recuerda al otro, cada uno contiene los demás, cada uno cuenta una historia que es siempre la misma pero que en el tiempo, con el acumularse y el recomponerse entre sí de las imágenes, se vuelve a proponer de un nuevo modo.

La geometria e la passione (2009) y *Autoritratto di un fotografo* son por ejemplo dos libros gemelos: uno representa *il verso*, el otro *il recto*, el primero cuenta principalmente con las palabras, el segundo con las imágenes. A pesar de estar

compuestos en diferente formato de libro antológico y de autobiografía de artista[25], ambos dibujan los itinerarios reales e imaginarios cumplidos por Scianna en compañía de la propia cámara fotográfica y convergen en los desembarcos de todos sus viajes. Los dos representan de forma metonímica la convicción a la que el autor ha llegado después de casi treinta años de exploración del mundo a través de su objetivo, es decir, que «la massima ambizione per una fotografia sia quella di finire in un album di famiglia»[26]. Sin embargo, la importancia de los dos libros, a lo largo del eje imaginario de búsqueda del dispositivo fototextual de Scianna que aquí se está intentado trazar, va más allá de esta conclusión (por lo demás ya expresada en el acto de la publicación de *Quelli di Bagheria*). A través del díptico formato de *Autoritratto* y de *La geometria e la passione* se tiene la posibilidad de introducirse en el interior de la oficina de las construcciones narrativas del fotógrafo, para observar de cerca las herramientas utilizadas y el estilo sintáctico predilecto en la composición de los álbumes.

Tras el bello prefacio de Claude Ambroise, las primeras páginas de *La geometria e la passione* enseñan —como en una mesa wamburghiana— textos e imágenes heterogéneos provenientes de los lugares más disparatados: la cita del prefacio de Giulio Bollati a los *Annali* de la historia de Italia Einaudi dedicados a la fotografía, un pasaje de la introducción de Antonio Anson a *El limpiabotas de Daguerre*, una foto tomada a Carlentini en 1987 que retrata un muro donde está escrito «La vita è un macello. Niente a senso»[27], una foto de Alberto Bianda (coordinador del proyecto gráfico del libro como también de *Quelli di Bagheria* e de *Visti&Scritti*), y una carta de Scianna dirigida a él; y luego en la página de al lado aparece un pasaje de la entrevista al fotógrafo y un autorretrato en el espejo *Con autoritratto di Rembrandt* (San Pietroburgo, 1987). Son muchas las páginas como ésta y se alternan con las fotos de gran formato, que indican las cumbres de la carrera del fotógrafo y, como en la evolución del estilo y en la excursión temática, parecen nacer siempre de la búsqueda de un equilibrio entre la *geometría* de la construcción formal y la *pasión* del encuentro de la experiencia humana. En otros casos, en cambio, la sinopsis iconotextual tejida a cuatro manos, en diálogo constante con un gráfico de excepción,

25 Un interesante muestreo de los fototextos autobiográficos se puede leer en COGLITORE, R. «I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità», en *Between*, 7, maggio 2014; on line http://www.Between-journal.it/.

26 SCIANNA, F. *Autoritratto di un fotografo*, p. 145. [(N. tr.) «La máxima ambición para una fotografía sea la de terminar en un álbum de familia»].

27 [N. tr.] «La vida es un matadero. Nada tiene sentido».

además de trazar el recorrido paralelo y homogéneo con respecto al indicado por cada foto, posee un claro valor metalingüístico y representa una pista del pliegue que la *escritura* de Scianna tomará con más claridad en los siguientes libros.

La carta a Bianda, que acompañaba el primer borrador de la *Geometria e la passione* entregada a imprenta y que significativamente estaba propuesta para la apertura, posee una clara función poetológica:

> *Caro Alberto, ecco le mie stanze. Solo una traccia, naturalmente. Adesso vediamo di farci una casa, abitabile per il lettore, soprattutto. Cioè che dia chiarezza a questo bailamme.*
> *Ho diviso le immagini, che complessivamente sono 150, dai materiali che potrebbero, ma anche no, accompagnarle, dai testi.*
> *Anche questa volta mi pare di cercare un libro che sia insieme un libro di immagini e di testi, non con testi.*
> *A parte le feste, che quasi canonicamente vanno all'inizio, il resto può essere organizzato come vuoi. Nelle* Forme del Caos*, venti anni fa io avevo rimesso la Sicilia al centro del libro come nel bene o nel male è rimasta al centro della mia vita.* Obiettivi ambigui *può essere una specie di serbatoio o "un basso continuo" dei materiali.*
> *Se vogliamo usare la metafora del cocktail, diciamo che, come direbbe James Bond, gli elementi andrebbero sapientemente agitati, non shakerati!,*
> *ciao e grazie,*
> *Ferdinando*
> *Rodalquilar, 10 settembre 2008.*[28]

28 SCIANNA, F. *La geometria e la passione*, curato e disegnato da A. Bianda e P. Jannuzzi, Milano, Contrasto, 2009, p. 8. [(N. tr.) «Querido Alberto, aquí están mis habitaciones. Sólo unos esbozos, por supuesto. Ahora veamos hacernos una casa, habitable para el lector, sobre todo. Es decir, que dé claridad a esta algarabía. He dividido las imágenes, que en total son cientocincuenta, de los materiales que podrían, o no, acompañarlas, de los textos. También esta vez me parece oportuno buscar un libro que sea a la vez un libro de imagen y de textos, no con textos. Quitando las fiestas, que casi canónicamente van al principio, el resto puede ser organizado como quieras. En *Forme del Caos*, hace veinte años yo había vuelto a poner Sicilia en el centro del libro como para bien o para mal ha quedado en el centro de mi vida. *Obiettivi ambigui* puede ser una especie de tanque o *un*

Además de la declaración de intenciones que concede a la sintaxis del texto el resultado último de la búsqueda de «un libro che sia un insieme di immagini e di testi, non con testi»[29], esta carta resulta valiosa precisamente por el carácter tan cándidamente sincero de *discurso del método*, un método experimentado, de hecho, por Scianna en esta ocasión por segunda vez en colaboración con Alberto Bianda. Si el fotógrafo se reserva la tarea de elegir los materiales de la construcción y de repartirlos en las habitaciones, la arquitectura final del edificio-libro es sin embargo el fruto del intercambio con un *geómetra* de excepción (y aquí se utiliza el término no queriendo disminuir el trabajo de Bianda, sino que quiere resaltar la sabiduría artesanal). La admirable capacidad de confiar el resultado final a una colaboración (en lo que se encuentra Scianna aleccionado desde ilustres colaboraciones gracias a las cuales habían nacido algunos de los libros anteriores, *in primis* aquellos con Sciascia[30]) afecta tanto como la conciencia del valor atribuido a la maquetación y al diseño gráfico de la página[31].

---

bajo continuo de materiales. Si queremos usar la metáfora del cocktail, digamos que, como diría James Bond, los elementos irían sabiamente agitados, ¡no mezclados! Hasta luego y gracias, Ferdinando
Rodalquilar, 10 septiembre 2008»].

29 Afirmación que va adosada a la expresada en *Autoritratto* (p. 161): «Ho sempre cercato di fare libri con le fotografie e non di fotogrfie» [(N. tr.) «Siempre he intentado realizar libros con fotografías y no de fotografías»].

30 En *Autoritratto di un fotografo* Scianna dedica el último capítulo a *Quelli di Bagheria* y reconstruye la historia de la redacción del libro, resumiendo con estas palabras el sentido de la colaboración con Alberto Bianda: «Il libro è diventato molto diverso, molto migliore, naturalmente, rispetto a quello che avevo fatto io. Eppure non lo tradisce di una virgola nello spirito che avevo cercato» (*ib*. p. 191). [(N. tr.) «El libro ha devenido muy diferente, mucho mejor, por supuesto, respecto a lo que había hecho yo. Sin embargo, no lo traiciona por una sola coma en el espíritu de lo que yo había buscado»].

31 Además, también en *Autoritratto* Scianna, trazando de forma explícita su historia de fotográfo que coincide luego con la historia de sus libros, vuelve más de una vez sobre la importancia de la maquetación. Respecto a la gráfica y al editing que poco convence de *Il Siciliani* y de la *Villa dei mostri cfr. ib*. pp. 75-82 y 160-161. Respecto a *Kami: minatori sulle Ande boliviane* (L'immagine, Milano, 1988) Scianna quiere mostrar: «Questa volta avevo deciso che questo libro me lo sarei fatto da solo. Impaginazione, testo e tutto. Meglio sbagliare da solo che fare libri che non ti persuadono» (*ib*., p. 108) [(N. tr.) «Esta vez había decidido que este libro lo realizaba a solas. Maquetación, texto y todo. Mejor equivocarse a solas que realizar libros que no te convencen»]. Respecto a *Marpessa, un racconto* (Leonardo, Milano, 1993), Scianna afirma: «Anche questo libro, formato, testo, impaginazione me lo sono sognato e fatto da solo» (*ib*., p. 117) [(N. tr.) «También este libro, formato, texto, maquetación lo he soñado y hecho a solas»]. Hasta llegar al capítulo sobre *Quelli di Bagheria* en el cual cuenta el laborioso iter de redacción que lo ha conducido a la versión definitiva sólo después haber hecho por lo menos «dieci versioni, in quasi due anni» (*ib*., p. 188).

Algunas *habitaciones* del libro parecen demostrar esa conciencia también a través de la cita de los modelos ejemplares: entre los materiales aparecen por ejemplo alineadas como pequeñas figuras de un álbum de infancia la portada de *Let us now Praise Famous Man* (1941) de Walker Evans y James Agee y diez páginas de *An american Exodus* (1939) de Dorothea Lange y Paul S. Taylor, dos modelos fototextuales imprescindibles, que tienen seguramente el carisma de los *clásicos*, puestos en clave de antífrasis para seguir una larga disquisición sobre la profunda mutación de la fotografía en la era digital.

Asombra no encontrar también entre ellos la edición ilustrada de *Conversazione in Sicilia*, considerado además por parte del fotógrafo como un «libro feticcio»[32], pero si continuamos curioseando entre las baratijas guardadas en los almacenes de la memoria de Scianna encontramos también algunas páginas de sus reportajes: la primera, sobre Palma di Montechiaro, aparecida con un texto de Sciascia, su *Vie nuove*[33], y los publicados en *L'europeo*, aquella «specie di università del giornalismo

32 SCIANNA, F. *Obiettivo ambiguo*, Milano, Rizzoli, 2001, p.185.

33 SCIANNA, F. *La geometria e la passione*, p. 36.

italiano»[34] donde se cumple la formación del «fotografo che scrive». ¡Quizás el principal modelo de la escritura fototextual tenga que buscarse justo en las miniaturas de las revistas!

Una de las habitaciones de cierre está dedicada a *Quelli di Bagheria*. El *layout* de las dos páginas tendría que ser leído pasando las lentes de aumento sobre cada miniatura. En esta tabla del atlas de la memoria de Scianna cobran relevancia entre otras las fotos que reproducen algunas salas de la exposición de las ilustraciones del libro (celebrada en Lugano en el 2002). Junto a ellas emerge un fotograma del rostro de Scianna extraído del film (realizado con la colaboración de Paolo Januzzi) proyectado en la plaza del pueblo nativo del fotógrafo con ocasión de la exposición de diciembre de 2003. Es aquí donde el vértigo de la *mise en abyme* llega a su culmen. Como en un juego de cajas chinas, en *Quelli di Bagheria*, el libro del que por genética descienden los demás fototextos, se encuentra contenido el desarrollo, en una red de diferentes recorridos, de una gran reflexión sobre el posible e imprescindible diálogo entre código verbal y visual.

34 *Ib.*, p. 112. Un relato más amplio de la experiencia de trabajo y de formación en la redacción de *Europeo* se puede leer en *Autoritratto di un fotografo*, pp. 56-59.

En la misma página, junto a las otras, aparece una de las primeras miniaturas de *Quelli di Bagheria* al lado de la portada de otros fototextos *(Sweet flypaper of life* de Roy de Carava y las páginas del catálogo de *The Family of Man* de la histórica exposición del MOMA de 1955). No es casualidad que el fragmento del texto se inicie por el modelo de la *Farm Security Administration* (ya evocada en las citas de Evans y Lange) y a partir de allí aclare el sentido de la utilización de una herramienta técnica muy importante en la escritura fototextual:

> *C'è una frase di William Saroyan, un grande romanziere americano che, tra l'altro, ha scritto la prefazione a un libro importante negli anni Trenta dove venivano raccolte fotografie sulla depressione americana di Arthur Rothestein, uno dei membri della Farm Security Administration. Il libro si chiamava* Look at us, guardaci. *E lui comincia questo testo con la frase «dicono che una fotografia vale più di mille parole» ma subito aggiunge «sì, ma a condizione di saper pensare e scrivere queste parole». È una vecchia diatriba un po' stupida. Per valorizzare una fotografia si dice «che non abbia bisogno di parole». Non si capisce perché dovrebbe valorizzare di più uno strumento di comunicazione il fatto di fare a meno di un altro strumento di comunicazione. I mezzi di comunicazione servono per*

comunicare e si appoggiano l'un l'altro quando è il caso.[35]

La conciencia por parte del fotógrafo de la necesaria y fecunda integración de palabras e imágenes alcanzadas a través del diseño de las páginas y de los textos de *La geometria e la passione* constituye una adquisición fundamental que influirá de modo notorio en los siguientes libros. En *Autoritratto* Scianna, por ejemplo, trazando de manera explícita su historia de fotógrafo que coincide luego con la historia de sus libros, deja claro en cada página la perfecta sintonía del uso de los dos códigos. El gusto por la anécdota y la *boutade* que se encuentra unido en una sola fotografía, que retrata situaciones, momentos, instantes *curiosos* como dice Ambroise en el sentido de *enigmáticos*[36], porque ponen un interrogante desde el que puede nacer o en el que se cierra una breve historia, es una traza inconfundible de su *escritura fotográfica*. El soldado que abraza un fusil sobre el que está pegada una imagen de la virgen (Beirut 1976, p.151), el perro que se muerde la cola (Varanasi, India, 1972, p.157 *[imagen en página siguiente]*), los *clochard* que duermen a los pies de un gran manifiesto que recoge en primer plano dos copas unidas en un brindis (Parigi, 1975, pp. 168-169) son apólogos al ser imágenes ofrecidas por una realidad que obedece —diría Sciascia— al objetivo del fotógrafo[37]. El mismo gusto por el ingenio se puede encontrar en la *escritura verbal* de Scianna. Entre las páginas de *Autoritratto* parece, de hecho, entreverse, además de la forma velada de la autobiografía, la filigrana de una sutil línea que se expresa a través de la sintética traza de un aforismo. Este pequeño libro es una colección de máximas, en el fondo, donde el gusto antiguo por la *boutade* es declinado a la luz de la ironía y del desengaño. Se trata de una especie de *Meditationes* en torno a la propia experiencia como fotógrafo y como hombre, salpicada por destellos de luz e inteligencia: «il sole mi appassione perché mi fa ombra»[38] (p. 16); «fotografo, uno que

35 SCIANNA, F. *La geometria e la passione*, p. 232. [(N. tr.) «Existe una frase de William Saroyan, un gran novelista americano que, entre otras cosas, ha escrito el prefacio a un importanate libro de los años treinta donde venían recogidas fotografías sobre la depresión americana de Arthur Rothestein, uno de los miembros de la Farm Security Administration. El libro se llamaba *Look at us*, «míranos». Y empieza este texto con la frase «dicen que una fotografía vale más de muchas palabras» pero de repente añade «sí, pero a condición de saber pensar y escribir estas palabras». Es una vieja diatriba un poco estúpida. Para revalorizar una fotografía se dice «que no necesita palabras». No se entiende por qué una herramienta de comunicación tendría que verse más valorada por el hecho de disminuir el valor de otra herramienta de comunicación. Los medios de comunicación hacen falta para comunicar y se apoyan el uno al otro cuando es el caso»].

36 AMBROISE, C. *Curioso da vedere*, *ib*., p. 6.

37 *Cfr*. SCIASCIA, L. *Fotografo nato*, prefacio a *Ferdinando Scianna*, Milano, Fabbri, 1983, p. 5.

38 [N. tr.] «el sol me apasiona porque me hace sombra».

ammazza i vivi e resuscita i morti»[39] (p. 29 —es en realidad una ocurrencia del padre del fotógrafo); «spesso nelle processione ci sono più fotografi e cineoperatori che fedeli»[40] (p. 43), «io amo toreare con il caso»[41] (p.99); «la fotografia non è arte: peggio per l'arte»[42] (p.135) que va de la mano con esta de «L'arte è fotografia? Peggio per la fotografia»[43] (p.137); «le fotografie mostrano, non dimostrano»[44] (p.153); «Non sono più sicuro, una volta lo ero, che si possa migliorare il mondo con una fotografia. Rimango convinto, però, del fatto che le cattive fotografie lo peggiorano»[45] (p.155).

Las cuestiones formales y las reflexiones sobre la fotografía y la escritura están estrictamente vinculadas a la experiencia humana del escritor y no se pueden escindir de ella. Si, de hecho, *La geometria y la passione* es en cierto sentido una cantera abierta para la construcción del *Autoritratto*, también es cierto que ambos libros cuentan un recorrido público que se entrelaza íntimamente con uno privado, y tienen todos juntos las múltiples facetas de un perfil que se refracta en el caleidoscopio de las imágenes propias y de las propias palabras:

> *quello che senza saperlo, ma sempre di più sapendolo, ho caoticamente cercato di costruire e mi sembra che gli altri adesso comincino a riconoscere e a vedere più o meno come un tutt'uno, è una "cosa" in cui il fotografo artigiano, il curioso deambulatore, il parlatore dopocena, il polemista, quello che riflette persino filosoficamente sulla propria fotografia e quella degli altri, quello che tutto è politico ma poi chi se ne fotte, quello che gli amici buoni se li succhia all'osso, quello che scrive e si incazza megalomaniacamente di non essere Roth, Savinio, Diderot, Chamfort o Jerzy Lec, mette insieme in un puzzle il cui risultato legittima il valore, se ce l'hanno, anche delle famose cento immagini che da questo magma, dopo quasi quarant'anni, arbitrariamente estraggo* en artiste*, con spirito di bressoniano*

39 [N. tr.] «fotógrafo, uno que mata los vivos y resucita los muertos».

40 [N. tr.] «a menudo en las procesiones hay más fotógrafos y camarógrafos que fieles».

41 [N. tr.] «amo torear con la casualidad».

42 [N. tr.] «la fotografía no es arte: peor para el arte».

43 [N. tr.] «¿El arte es fotografía? Peor para la fotografía».

44 [N. tr.] «las fotografías muestran, no demuestran».

45 [N. tr.] «Ya no estoy seguro, una vez lo estuve, sobre que se pueda mejorar el mundo con la fotografía. Sigo convencido, no obstante, sobre el hecho de que las malas fotografías lo empeoran».

eretico.[46]

El puzzle puede tener la fisonomía del libro antológico o de la autobiografía del artista, pero la vida y la fotografía, a pesar de que se las quiera tener separadas con respecto a las reglas de un formato, se encuentran y se solapan de continuo, restableciendo prioridad y jerarquías:

> *Prima viene il tuo rapporto con la vita, poi viene la fotografia. Sono spaventato dai giovani che vengono e mi dicono «Io amo la fotografia». «Ma cosa vuoi fotografare?» «Non lo so, ma io amo la fotografia». Questo approccio è per me incomprensibile. Mi piace una donna e la voglio avere, non voglio avere tutte le donne e poi ne cerco una. Io penso che all'inizio tu debba avere qualcosa che ti preme, ti indigna, che ti piace, che vuoi raccontare. Dopo di che, se lo sai fare meglio con la fotografia, usi la fotografia, lo stile diventa la forma con cui dire quella cosa. Non puoi partire dallo stile. Se parti dalla fotografia, arrivi alla fotografia. E a chi può importare se non a te stesso e a un'irrilevante combriccola di altri fotografi?*
>
> *Se parti dalla vita, la vita ti regalerà fotografie.*[47]

46 SCIANNA, F. *La geometria e la passione*, p. 229. [(N. tr.) «Aquello que sin saberlo, aunque sabiéndolo siempre un poco más, he intentado caóticamente construir y me parece que los demás ahora empiezan a reconocer y a verlo más o menos como un todo conjunto, es una *cosa* que el fotógrafo artesanal, el deambulante curioso, el hablador de sobremesa, el polemista, aquel que reflexiona hasta filosóficamente sobre la propia fotografía y la de los demás, aquel para quien todo es político pero luego a quién le importa, aquel que a los buenos amigos les chupa hasta los huesos, aquel que escribe y se enoja con actitud de megalómano por no ser Roth, Savinio, Diderot, Chamfort o Jerzy Lec, reúne en un puzzle cuyo resultado legitima el valor, si es que lo tiene, también de las famosas cien imágenes que desde este magma, después de casi cuarenta años, arbitrariamente extraigo *en artiste*, con espíritu de bressoniano hereje»].

47 *Ib.*, p. 242. [(N. tr.) «Primero viene tu relación con la vida, luego viene la fotografía. Estoy asustado por los jóvenes que vienen y me dicen «Yo amo la fotografía». «Pero, ¿qué quiere decir fotografiar?». «No lo sé, pero yo amo la fotografía». Este enfoque es para mí incomprensible. Me gusta una mujer y quiero tenerla, pero no quiero tener a todas las mujeres y entonces busco a una. Yo creo que la primera cosa que necesitas tener es algo que te interese, que te indigne, que te guste, que quieras contar. Después, si sabes hacerlo mejor con la fotografía, utilizas la fotografía, el estilo deviene la forma con la cual decir esa cosa. No puedes empezar por el estilo. Si empiezas por la fotografía, llegas a la fotografía. ¿Y a quién le puede interesar sino a ti mismo y a una irrelevante peña de otros fotógrafos? Si empiezas por la vida, la vida te regalará fotografías»].

3. Toda culpa de los pies

Pudiendo contar con un gran capital de fotografías que la vida le ha *regalado*, tras el aprendizaje difícil y apasionante alcanzado con la composición de los precedentes fototextos, Scianna se ha dedicado últimamente, sin incertidumbres, a los relatos de fotografías. *Ti mangio con gli occhi* y *Visti&Scritti* parecen así haber nacido de un largo viaje. También estos libros gemelos, publicados con muy poca diferencia de tiempo entre uno y otro en una colección que quiere experimentar precisamente la resistencia de la escritura iconotextual, son dos *novelas en marco* que a través del filtro temático de la comida (por el primero) y del retrato (por el segundo) continúan contando las memorias del fotógrafo.

Ti mangio con gli occhi es quizá el más proustiano de los libros de Scianna, algunas de sus páginas contienen algo muy parecido a un himno a la memoria involuntaria activada por el más irracional y pasional de nuestros sentidos. En el primer capítulo, por ejemplo, dedicado al *mito de la Aurora*, el bar principal de Bagheria donde coincidían todos los habitantes del pueblo para probar las especialidades (*cassate*, *cannoli*, *sfince di San Giuseppe*, tartas, *gli eterei chouz*, helados y *granite*), después de haber examinado los recuerdos conectados a cada una de esas delicias, el autor cuenta el cierre del café como un pasaje epocal (con la «consapevolezza di essere stati testimoni di qualcosa di imparagonabili, di una irripetibile stagione»[48]). En realidad, aquel cierre parecería que hace imposible la existencia de cualquier *madeleine*: no hay ningún otro lugar donde «ritrovare la perfezione da idea platonica della crostatina di fragoline di Ribera che in maggio per delizia del palato e dello spirito, usciva da quella magica pasticceria»[49]. Sin embargo, en lo explícito del cuento se evoca uno de los más ilustres habitante de Bagheria, que probablemente ha tenido el placer de catar las delicias del *Aurora* y que guarda, también él, el mito entre sus recuerdos. La referencia a Tornatore[50], gran maestro del cine de la memoria, permite

48 SCIANNA, F. *Ti mangio con gli occhi*, Milano, Contrasto, 2013, p. 16. [(N. tr.) «Conciencia de haber sido testigos de algo incomparable, de una irrepetible temporada»].

49 *Ibidem*. [(N. tr.) «Encontrar la perfección de la idea platónica de la tartita de fresas de Ribera que en mayo, para delicia del paladar y del espíritu, salía de aquella pastelería»].

50 Existe en realidad un intenso diálogo entre los dos artistas de Bagheria, cuya recíproca influencia se puede medir en las páginas de *Quelli di Bagheria*, que nace de una misma imposibilidad consciente del regreso que ha inspirado *Nuovo cinema Paradiso* y *Baharia*. En esta última, por ejemplo, la escena de la peonza parece encontrar una comparación en diferentes fotos del libro de Scianna.

por un momento la recuperación del tiempo perdido, incluso activado, no hace falta decirlo, por una tensión visual. Scianna, de hecho, recuerda la visita realizada al set de *Baaria*, en la periferia de Túnez, donde el director había reconstruido la calle principal del pueblo minuciosamente, incluyendo el *Bar Pasticceria Aurora*.

Como sello de las triunfales intermitencias del corazón, la foto de Eleonora Scianna que retrata a fotógrafo y director sentados frente al «falso ma tale e quale, e proprio perché falso più vero del vero»[51] bar *Aurora*, la leyenda (que el autor coloca en el centro de una página en blanco que precede a la imagen) suena precisamente como un acto de fe en el poder de la fotografía para ganar su atávica lucha contra el tiempo:

> *Mi sono seduto e ho chiesto a mia figlia di farmi una fotografia, in un assurdo, disperato, eppure in quell'istante quasi riuscito, tentativo di annullare il tempo.*[52]

Si bien muchos de los platos en torno de los que se vierten los relatos de

Ambos, asimismo, en más de una ocasión se han encontrado e intercambiado opiniones sobre sus comunes orígenes así como sobre cuestiones vinculadas a su arte. Una de sus conversaciones ha dado pie a un libro: SCIANNA, F; TORNATORE, G. *Baaria Bagheria. Dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia*, Milano, Contrasto, 2009.

51 SCIANNA, F. *Ti mangio con gli occhi*, p. 16. [(N. tr.) «Falso pero tal cual, y precisamente por falso más verdadero que el verdadero»].

52 *Ib.*, p. 17. [(N. tr.) «Me he sentado y le he pedido a mi hija que me hiciera una fotografía, en un absurdo, desesperado, y sin embargo en ese instante casi logrado, intento de anular el tiempo»].

Scianna le llevan a través de la memoria a Bagheria o por el contrario a su Sicilia, muchos otros en cambio evocan aquellos viajes realizados alrededor de la isla cuyos confines se han ampliado en el transcurso de los años hasta casi tocar los extremos más lejanos del globo. En las páginas dedicadas a las viandas no familiares (aunque haya veces en que se encuentran más cerca de lo que la distancia geográfica permitiría pensar) se vislumbra el valor antropológico y cognoscitivo atribuido a la comida por parte del fotógrafo, como si ello pudiera tener la función de cotejo del vínculo que se establece entre sí y las personas y los lugares retratados en sus fotografías.

> *Approfittando di un mestiere che mi ha fatto molto viaggiare, ho mangiato ogni sorta di cibi in giro per il mondo. Per curiosità, per mettermi in bocca lo stesso sapore che aveva la gente che fotografavo e cercavo di capire. Con una predilezione per i cibi di strada.*[53]

Son precisamente las comidas en la calle las que representan mejor al propio pueblo, *funcionando* como una especie de carnet de identidad[54] de un lugar, porque en el fondo —según parece decir Scianna en todos estos relatos— la comida es uno de los códigos más sencillos para «capire meglio la gente e il mondo»[55], es una especie de esperanto capaz de anular las distancias geográficas, étnicas religiosas.

> *Mi è sempre sembrato che quei cibi, quei sapori, fossero una lingua popolare straordinaria, che mentre definisce l'identità di un paese getta un efficacissimo ponte di comunicazione con ogni visitatore straniero.*

53 *Ib*., p. 69. [(N. tr.) «Aprovechando un trabajo que me ha hecho viajar mucho, he comido todo tipo de platos por el mundo. Por curiosidad, para ponerme en la boca el mismo sabor que tenía esa gente que fotografiaba y que trataba de entender. Con una predilección por las comidas callejeras»].

54 La analogía entre comida y carnet de identidad es utilizada por el mismo Scianna con respect a la pasta con sardinas: «ci sono piatti che alcuni individui, originari dello stesso territorio geografico e culturale, e da questo lontani, ogni tanto devono mangiare, per necessità. Forse la stessa necessità per cui a scadenza fissa è obbligatorio rinnovare i documenti. Ecco, la pasta con le sarde per un siciliano, o per un valenciano la *paella*, il cuscus per un magrebino, specialmente se emigrati, vengono mangiati come se ci si auto-rinnovasse l'identità culturale» (*ib*., pp. 52-53) [(N. tr.) «Existen platos que algunos individuos, originarios del mismo territorio geográfico y cultural, y lejos de él, de vez en cuando deben comer, por necesidad. A lo mejor la misma necesidad por la cual es obligatorio renovar los documentos cada cierto plazo de tiempo fijo. Pues, la pasta con sardinas para un siciliano, o para un valenciano la paella, el cuscús para un magrebí, especialmente si son inmigrantes, son comidos como si nos auto-renováramos la identidad cultural»].

55 [(N. tr.) «Entender mejor a la gente y el mundo»].

Una lingua che si comprende al volo senza bisogno di traduzione.[56]

En torno a la feliz celebración de esta *lengua universal*, gracias a las pistas indicadas por las fotos tomadas en todas las partes del mundo, que entrelazan calles de vuelta a casa y las de la geografía del hambre, la pluma de Scianna vierte y acumula en las redes de esta sinopsis fototextual tipologías de relatos muy diferentes: desde los recuerdos de infancia, los reportajes, hasta verdaderas historias de cierta ascendencia verghiana o pirandelliana. La sintaxis verbovisual, extremadamente sencilla y equilibrada, conformada casi siempre por una pequeña imagen bajo el título (y equivalente a ella) y una o dos a toda página que corresponden a las aperturas del zoom del cuento, con una búsqueda segura de la profunda armonía entre dos códigos, equilibra la heterogeneidad formal de los cuentos. La unidad del texto es conferida siempre, por otro lado, por la profunda coherencia de un narrador[57], gracias al cual no se corre el riesgo de confundir este libro con el popular y devaluado sello de los libros de cocina. *Ti mangio con gli occhi* no contiene ninguna receta y el último capítulo explica de manera clara el porqué. El fotógrafo recuerda haber aprendido a cocinar gracias a su madre, pero sin recetas:

> *Ogni volta che ho cercato di farmi trasferire da mia madre la ricetta esatta per preparare una pietanza mi sono reso conto di quanto l'impresa fosse difficile, se non impossibile. Quanto aglio, quanta cipolla? Quella che occorre, è di solito la risposta di mia madre. Quanto a lungo bisogna friggere una fetta di melenzana? Finché vedi che è pronta.*[58]

Se tiene la impresión leyendo este libro de que, aunque sea posible encontrar analogías y similitudes entre la cocina y otros actos humanos (Scianna confiesa encontrar alguno con respecto a la fotografía), una verdadera receta de la vida no

56 SCIANNA, F. *Ti mangio con gli occhi*, p. 212. [(N. tr.) «Siempre me ha parecido que aquellos alimentos, aquellos sabores, fueran una lengua popular extraordinaria, que mientras define la identidad de un pueblo lanza un muy eficaz puente de comunicación con cada visitante extranjero. Una lengua que se entiende al vuelo sin necesidad de traducción»].

57 *Cfr*. «La reseña di Goffredo Fofi, 'La narrazione del cibo'», en *Il sole 24 ore*, 2 giugno 2013, http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-06-02/narrazione-cibo-084118.shtml?uuid=AbfVOR1H&fromSearch

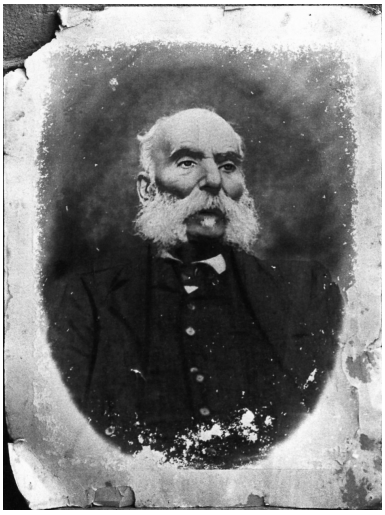
58 *Ib*., p. 233. [(N. tr.) «Cada vez que he intentado que mi madre me diera la receta exacta para preparar un plato me he dado cuenta de lo difícil, si no imposible, de la empresa. ¿Cuánto ajo, cuánta cebolla? *La que hace falta*, es en general la respuesta de mi madre. ¿Cuánto tiempo hace falta para freír una rodaja de berenjena? Hasta que veas que está lista»].

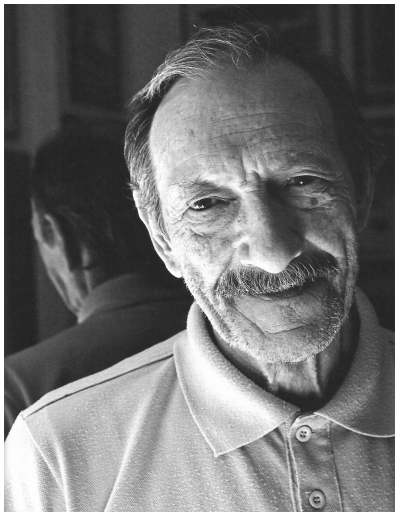
existe. Si de hecho la cocina posee sus códigos y sus reglas como la fotografía, cuando se pasa al campo de las relaciones humanas el sistema analógico se vuelve loco. Esto se hace aún más evidente si de la lectura de la simétrica sinopsis fototextual de *Ti mangio con gli occhi* se pasa a la reticular de *Visti&Scritti*.

Mientras en el primero todavía se encuentra, en la mayoría de las veces, una distinción entre leyendas de las imágenes y relatos, en el segundo Scianna concibe estos últimos como largas leyendas de los retratos, que brotan de las páginas en ósmosis absoluta con las palabras. El *layout* es mucho más heterogéneo respecto al primero, la medida de los textos y de las fotos es diversa: desde unas pocas líneas hasta varios folios, desde pequeñas fotos, tal vez dispuestas en secuencia de disparos fotográficos que se despliegan a doble página. Más de trecientas imágenes de este último fototexto dibujan el mapa de la memoria de Scianna: un mapa que tiene forma de plaza por donde, como en el final de *Conversazione in Sicilia*, desfilan en procesión todos los personajes, principales y secundarios, que ha encontrado durante su vida. Si en las primeras secuencias reaparecen una vez más *los de Bagheria*, las secuencias de los retratos siguientes, que muestran el rostro de *los del resto del mundo*, siguen los movimientos del autor desde Milán hasta París, desde la *Europea*, hasta la *Magnum*, desde el mundo de la moda, hasta el estudio donde se imprimieron, vieron y escribieron y realizaron en el puzzle definitivo, esta vez diseñado en colaboración con Alberto Bianda.

Los confines de esta concurrida plaza de la memoria son presididos por varios dioses tutelares; en los extremos, el primer retrato es el del abuelo paterno Giacinto Scianna y el último es el del portero del estudio de Milán, Edoardo Aliprandi, que decreta, en el fondo, el viaje más significativo de su existencia, el que va desde Bagheria hasta Milán. La foto del abuelo cuenta el pasado desde el que se origina la narración, la de Aliprandi el presente, de ningún modo nostálgico, pero con «la felicità di diventare vecchi e di essere ancora qui a guardare il mondo»[59], que esta condición conlleva.

59 BELPOLITI, M. «L'obiettivo che resuscita i morti», en *La Stampa*, 14 agosto 2014, http://www.lastampa.it/2014/08/14/cultura/lobiettivo-che-resuscita-i-morti-TJF7Ek5B0zSzdNyUKWCVxK/pagina.html [(N. tr.) «La felicidad de hacerse viejos y de estar todavía aquí para ver el mundo»].





Sin embargo, la serie de los *amici-maestri* es larga y marca las etapas de un recorrido que se prolonga durante muchos años. A pesar del hecho de que cada foto tenga, bajo el nombre, la indicación minuciosa del año y el lugar en que fue tomada, de que indique el momento de un encuentro más o menos significativo, la concatenación entre un relato y otro es conferida por imperceptibles detalles de la memoria que traen al recuerdo, hasta terminar la lista de nombres, «le persone, tante persone, attraverso le quali ha vissuto la vita»[60]. La implícita filosofía del retrato fotográfico que este extraordinario álbum de familia custodia está enteramente concebida *sub specia amicitiae*. Cada fotografía es el rastro de un encuentro humano más o menos cercano, cada retrato es el signo de un diálogo, más o menos profundo, entre dos seres humanos. La fotografía aparece entonces en primer lugar como herramienta de conversación entre las miradas de dos personas que en un momento de su vida se han encontrado y conocido. Por supuesto hay una tonalidad diferente de afectos en varios retratos, pero en general este libro puede leerse como un himno a la amistad, la mayoría de las veces escondido entre las líneas pero a veces expuesto explícitamente, como en el caso de las páginas dedicadas a Giulio Redaelli:

> *L'amicizia, io penso, è dono più raro che l'amore. L'amicizia è lo scambio delle rispettive cittadelle individuali, è l'acquisizione del reciproco diritto di utilizzare ciascuno dell'altro gli occhi, la mente e il cuore.*
>
> *Ci sono tanti cerchi dell'amicizia. Giulio abitava nel primo.*
>
> *Ho conosciuto Giulio Redaelli a Parigi, attraverso Claude Ambroise. Ho quindi incontrato le sue idee sull'urbanistica, sull'architettura —che è come dire, nel suo caso, le sue idee sulla politica, sulla morale, sulla vita* tout court*—, prima di*

60 SCIANNA, F. *Visti&Scritti*, p. 5. [(N. tr.) «A las personas, tantas personas, a través de las que vivió la vida»].

incontrare la persona. Ma è con la persona poi, per quasi vent'anni, ho condiviso come con pochi altri un'amicizia intensa, autentica, senza ombre.

Un'amicizia che navigava su un fiume di comuni risate rovesciate sull'assurdo del mondo e di noi stessi che vi annaspiamo dentro. L'ironia e il sarcasmo che sono la cifra del dolore e della tenerezza di tutte le amicizie vere.[61]

La definición de la amistad extendida entre las redes intertextuales que vinculan los círculos del paraíso de Dante y la cita de Cartier-Bresson revelan la estructura profunda del último fototexto de Scianna. Una estructura reticular y concéntrica, en la cual los vínculos y los afectos, como en la vida, se separan el uno del otro. Si bien es cierto que en el libro la dimensión metatextual y el *mise en abyme* se suceden con frecuencia, en la insistente recuperación de retratos que contienen otros retratos o es–

61 *Ib*., pp. 303-304. [(N. tr.) «La amistad, pienso, es un don más raro aún que el amor. La amistad es el intercambio de las respectivas ciudades individuales, es la adquisición del recíproco derecho de utilizar cada uno del otro los ojos, la cabeza y el corazón. Hay muchos círculos de la amistad. Giulio habitaba en el primero. Conocí a Giulio Redaelli en París, a través de Claude Ambroise. Encontré, pues, sus ideas sobre la urbanística, sobre la arquitectura —que es como decir, en este caso, sus ideas sobre la política, sobre la moral, sobre la vida *tout court*— , antes que encontrar a la persona. Pero es con la persona luego, durante casi veinte años, que he compartido como con pocos, una amistad intensa, auténtica, sin sombras. Una amistad que navegaba sobre un río de risas comunes derramadas sobre lo absurdo del mundo y de nosotros mismos que nos tropezamos en él. La ironía y el sarcasmo que son la medida del dolor y de la ternura de todas las amistades verdaderas»].

pejos y otros marcos[62], la clave del libro quizá se encierre en uno de los pocos retratos colectivos, que es al mismo tiempo —dada la presencia del autor – también un autorretrato.

El rostro de Gaetano Tranchino, Giulio Radaelli, Franco Sciardelli y Calude Ambroise, presentes en esta foto, tiene cada uno su propio espacio en el libro, pero Scianna ha querido, aun así, añadir una página dedicada a los miembros del grupo entendidos como tal. «Il filo d'oro che ci unisce è sicuramente l'amicizia di Sciascia»[63], escribe el fotógrafo; el sello de esta amistad es una medalla regalada después de la muerte del escritor de Racalmuto a cada uno de ellos por parte de Tranchino.

> *Perché è nato questo gruppo? Per nessuna ragione. Che scopi si prefigge? Nessuno. Come si può entrare?, ci ha chiesto un altro amico non medagliato. Non si può. Ma si può uscire? Sì, purtroppo il caro Giulio ci ha fatto la scortesia di uscirne morendo e lasciando un vuoto non rimpiazzabile e non rimpiazzato. Ciascuno dei membri del Gruppo della Medaglia conserva gelosamente questa fotografia in cui siamo tutti e cinque. Racconta amicizia.*[64]

Por una trágica broma del destino otro miembro del grupo también ha desaparecido, pero la foto sigue contando la amistad. Y así cada retrato presente en este álbum dibuja la red de las relaciones humanas que emana de la mirada del fotógrafo y de su pluma. Como conclusión de un artículo publicado en *Sole 24 ore* el 26 de abril 2001 y dedicado a Nan Goldin, Scianna cita un pasaje de una declaración de la fotógrafa con respecto a su famosa *Ballad of Sexual Dependency* (1986) que puede servir de colofón también para este *Visti&Scritti*:

> *Continuo a credere nella verità della fotografia, cosa che fa di me un dinosauro, di questi tempi. Continuo a credere che le fotografie possano preservare la vita piuttosto che ucciderla. Le fotografie che sono state pubblicate nella* Ballad *non sono cambiate. Ma Cookie è morta, Kenny è morto, Mark è morto, Max è morto,*

62 *Ib*., p. 312.

63 [(N. tr.) «El hilo de oro que nos une es por supuesto la amistad de Sciascia»].

64 *Ib*., p. 267. [(N. tr.) «¿Por qué ha nacido este grupo? Por ninguna razón. ¿Qué objetivos se prefija? Ninguno. ¿Cómo se puede entrar?, nos ha preguntado otro amigo sin medalla. No se puede. ¿Pero se puede salir? Sí, lamentablemente el querido Giulio nos ha hecho la descortesía de salir muriendo y dejando un vacío irremplazable e irremplazado. Cada uno de los miembros del *Gruppo della Medaglia* guarda celosamente esta fotografía donde estamos todos, los cinco. Cuenta la amistad»].

> *Vittorio è morto. Cosicché, per me, il libro è diventato un repertorio di perdite, per quanto ancora rimanga una ballata d'amore.*[65]

Los rostros y las historias del libro de Scianna y del resto de sus álbumes de familia son diferentes, pero el relato de las pérdidas, el acto de fe con respecto a la verdad de la fotografía y sobre todo la *música* de la balada son muy similares.

65 GOLDIN, N. en SCIANNA, F. *Obiettivo ambiguo*, p. 295. [(N. tr.) «Sigo creyendo en la verdad de la fotografía, cosa que hace de mí un dinosauro, de estos tiempos. Sigo creyendo que las fotografías pueden preservar la vida en lugar de matarla. Las fotografías que han sido publicadas en la *Ballad* no han cambiado. Pero Cookie está muerta, Kenny está muerto, Mark está muerto, Max está muerto, Vittorio está muerto. Así que, para mí, el libro se ha transformado en un repertorio de pérdidas, a pesar del hecho de que todavía permanece una balada de amor»].

ENTREVISTA

Rafael Aparicio Sánchez, el "filósofo técnico industrial"

Entrevista realizada por
Francisco Javier Cortés y Carolina Araujo

En esta ocasión, tenemos el placer de entrevistar a Rafael Aparicio Sánchez, ingeniero técnico industrial que realizó sus estudios en la Universidad Politécnica de Valencia. Es fundador de la empresa BiomiVal dedicada a la innovación inspirada en la biomímesis. Rafael Aparicio Sánchez además es ganador del premio Sacyr a la innovación Tecnológica y Medioambiental (2014), premio otorgado por un proyecto en el cual aplica la biomimética para la construcción de una turbina inspirada en el pico de los flamencos. Fue finalista en el premio Dominguis *Emprendedores del sector de la energía* y también prefinalista en el premio Red Emprendeverde de la Fundación Biodiversidad, así como participante de la Clean Launch Pad (Climate KIC).

Dentro de su extenso curriculum cabe señalar su Máster en Estudios Avanzados en Filosofía por las Universidades de Salamanca y Valladolid y en colaboración con las Universidades de León, Burgos y Coimbra, Máster del cual surge *Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía*.

Pregunta: *En primer lugar, muchas gracias por aceptar esta entrevista. Y a modo de preámbulo, y siendo consciente de que esta pregunta puede ser un poco repetida —aunque no por ello deja de suscitar curiosidad entre cierto sector de la población— ¿cómo a un ingeniero como tú le dio por realizar unos estudios de filosofía? Y más, sabiendo que escogiste la especialidad en Historia de la filosofía y metafísica...*

Respuesta: Existe un *mito de la compartimentación de los conocimientos* que proviene, según mi opinión, de la revolución industrial. La especialización

ya no es una opción, y para obtener conocimientos hoy en día hace falta, primero, pluridisciplinariedad, y segundo, formación en varias materias, incluso aunque parezcan muy alejadas. También hay que tener en cuenta que la filosofía ha sido la que ha proveído de herramientas a la ciencia, la que ha cuestionado el método científico, y los tecnólogos o los científicos no estudian este aspecto en tanta profundidad como se hace en filosofía. También tiene una componente personal: tras un cataclismo en mi vida, relacionado con las *tres patas* de la felicidad (salud, dinero y amor), decidí hacer lo que siempre había querido, estudiar filosofía y volver a visitar Salamanca, que conocí por primera vez hace más de 20 años.

P: *Para los "profesionales" de la filosofía quizás esto no sea ninguna sorpresa, pero es verdad que fuera del ámbito filosófico una mayor parte de la población siempre se pregunta ¿para qué sirve la filosofía? En este sentido, ¿cómo entiendes la relación entre el quehacer filosófico y la actividad científica? ¿Cómo crees que se van relacionando o complementando?*

R: La filosofía, al buscar la justificación racional de las evidencias, tal vez vaya demasiado lejos para aquellos que buscan lo utilitarista. Pero como indicó Karl Popper —y creo que no citar la fuente es un error para un filósofo pero ahora hablo como ingeniero—, la filosofía, buscando solución a problemas que no la tienen, encuentra herramientas para los que sí. Los experimentos mentales aparecen por primera vez en *De Rerum Natura*, y son una constante en ética. La física los ha adoptado —Einstein con su famoso experimento mental del tren, Schrödinger y su gato semi-vivo, etc.—, de modo que no es tan cierto que la filosofía esté alejada de la ciencia.

Cuando los físicos entienden que no hay un Kant que pueda aportar una metafísica a la física newtoniana, se desencantan con la primera. Por ejemplo, Stephen Hawking en *El Gran Diseño* despacha la ontología en una página y pone a las leyes de la física incluso antes que cualquier cosa. En *El sueño de la teoría final: la búsqueda de las leyes fundamentales de la naturaleza*, Steven Weinberg admite no tener ni idea de filosofía y aun así se permite indicar que no ha aportado nada a la

ciencia. Parte de mi Trabajo Fin de Máster versaba sobre estos temas: cómo ha influido la filosofía de la mente en las ciencias cognitivas, y por ejemplo, el paradigma más importante de la psicología cognitiva se basa en John Searle. Su caja china no es ni más ni menos que un experimento mental. Los científicos (psicólogos) siguen los dictados de Searle, pero son desconocedores del gran debate entre Searle y otros tantos autores como Kim Jaegwon, Damasio, etc. Me resulta difícil pensar en que tengo una conciencia cien y un chimpancé una conciencia cero. Es más propio del pensamiento aristotélico de todo o nada, que del pensamiento moderno, en tonos de gris. Incluso como humanos, tenemos conciencia casi nula cuando nacemos o estamos dormidos y mayor conciencia en otros momentos. Estas cuestiones, un científico no se las plantea, como el hecho de que mi conciencia no puede ser puesta en una probeta, y como dijo Manuel Liz, es probable que nunca se pueda resolver el problema de la conciencia. La ciencia actúa como si pudiera estudiar los procesos mentales sin tener en cuenta que sólo puede ver "lucecitas" en una máquina, no procesos mentales.

P: *¿En qué medida es posible que la filosofía influya en la innovación tecnológica? ¿Qué aspectos filosóficos centrales te han sido útiles para desarrollar tus propias investigaciones? Y ¿cómo logras combinar tus intereses filosóficos y tu tarea de ingeniería?*

R: Puedo ejemplificarlo con mi caso. Hay dos problemas que siempre me han interesado y están relacionados: la muerte y la conciencia. Por ese motivo centré mis estudios de filosofía en ellos. Cuando estaba analizando el fenómeno de la *emergencia de la conciencia*, surgió una cuestión interesante: si mis neuronas no saben de mi existencia, ¿cómo hacen todas ellas juntas para crear un *yo*? Fue sencillo después acudir a la pregunta de ¿tiene conciencia un hormiguero? Y de ahí al análisis de los insectos sociales, con tan poca conciencia e inteligencia y, a la vez, capaces de actuar *como si* tuvieran conciencia, resolviendo problemas. Buscando información relacionada dí con el vídeo de Janine Benyus sobre la disciplina científica *biomimética*, y ello trajo de vuelta mi pasado como experto en ingeniería inversa. Dicho en una línea, dispersarme con

un problema, tal vez irresoluble, me llevó a una disciplina científica que desconocía. Posteriormente pensé en hacer algo práctico relacionado con esta disciplina y desarrollé varios prototipos bioinspirados, de los cuales uno ha tenido mucha aceptación tanto popular como científica.

P: *En tu artículo* Ciencia, Filosofía y Filosofía de la Ciencia*, del año 2004, afirmas que «el uso del pensamiento y la palabra son superiores al uso de la mano y la tecnología». Y ponderas de manera positiva la filosofía, que pretendía ser reemplazada por el rigor científico. Sin embargo, ¿no crees que hay discursos o estilos de hacer filosofía que son demasiado abstractos o que apelan a meras especulaciones teóricas?*

R: Todos abstraemos "la realidad". De hecho no sé qué es eso de *la realidad*. Yo vivo *una realidad* y aunque pueda pensar que tú o él o ella ven la misma realidad que yo, sólo sé que mi sistema nervioso me da a mí una visión parcial "del mundo" —signifique eso lo que signifique—, una ontología subjetiva en primera persona que no puedo compartir. Puedo decir «yo veo eso y le llamo manzana». Pero no puedo decir sin abstraer «eso es una manzana». De modo que las abstracciones, al final, llevan a crear grupos, conjuntos. La mayor abstracción que se me ocurre es la de que eso *es*. Siempre se puede subir en un globo y hacerse una visión de conjunto, para bajar después a la fuente y beber. La filosofía, desde mi opinión, permite subir a lo más abstracto, quedarse allí y contemplar, o bajar. El hecho de que quiera bajar o no, es mi problema. Bajar te permite innovar, porque has visto desde una perspectiva o más amplia, o diferente. Creo que fue Platón el que dijo que si cuentas lo que has visto al salir de la cueva, los del interior te matarán.

Personalmente, no puedo decir, en el mundo ordinario, qué es lo que estoy pensando. Tengo una anécdota en una discoteca. Un amigo me vio pensando y me dijo «¿en qué piensas?» (estaba pensando en un libro sobre ontología). Le dije que estaba pensando en fútbol. Si le hubiera dicho que estaba pensando en el ser y en abstracciones, me habría tomado por loco.

P: *Hay una visión bastante frecuente de la tecnología, como el artificio humano que supera las limitaciones naturales, tanto medioambientales como humanas, vinculadas a una idea moderna de dominio del hombre sobre la naturaleza.*

Sin embargo, tú empleas la biomimética en tus diseños, lo cual implicaría un nuevo modo de concebir la tecnología y una nueva manera de acercarse a la naturaleza. ¿Cómo entiendes la relación entre naturaleza y tecnología y en qué medida crees que este tipo de diseños puede llegar a transformar la manera de entender la acción del hombre sobre su hábitat natural y sobre sí mismo?

R: Es imposible superar 3.800 millones de años de innovación en el laboratorio más riguroso que existe. Por ejemplo, las salamandras se adhieren a todo tipo de superficies independientemente de que estén mojadas. No se sabía porqué. Ahora se sabe que es por las fuerzas de Van Der Waals y ello ha dado lugar a un nuevo "pegamento". Se decía que «las abejas no pueden volar», porque no se sabía cómo volaban. Se decía que «los delfines no pueden nadar» porque no se tenía en cuenta que en la naturaleza existe nanotecnología. La hoja del loto, se limpia sola y es por nanotecnología ¿que somos superiores a la naturaleza tecnológicamente? Es un mito. En lo que sí podemos ser "superiores" es en el hecho de que al ser conscientes, podemos abstraer partes. La naturaleza usa sólo cinco polímeros para hacer todas sus creaciones, y todas propician la vida. Si caigo muerto ahora, mis empastes serán lo único que no se deshará rápidamente ni dará vida a otras vidas.

P: *Se podría decir que en todo proceso técnico y tecnológico existe una relación entre nuestra concepción de la naturaleza, nuestra forma de relacionarnos con la misma y, a su vez, una forma de entender los procesos transformativos (en los cuales también entran los procesos artísticos). Para concretar la cuestión, y si aceptas tal tesis: ¿se podría decir que la idea base de la biomimética supone un nuevo modelo en el cual se repiensa el puesto del hombre en el cosmos?*

R: Sí. La biomimética cambia el paradigma de *usar recursos de la naturaleza* a *aprender de la naturaleza*. No es tan nuevo: Da Vinci o Gaudí ya lo

sabían, pero ellos no tenían nuestros medios tecnológicos ni los problemas acuciantes de hoy. En lugar de ser el dominante —tal vez esta concepción se la debemos a Haeckel y su concepción del hombre en el puesto superior de la creación—, pasa a ser uno más. Y por tanto parte de ella, como también a ser más conscientes y responsables de nosotros.

P: *Como bien acabas de mencionar, la biomimética no es nada nuevo, y pones de ejemplo a Da Vinci. Esto me sugiere la siguiente cuestión, ¿la idea que da origen a la turbina que has diseñado podría asemejarse, al menos inicialmente, al proceso creativo artístico?*

R: Por supuesto. El artista "juega" fuera del método. La creación del *post-it* fue un proceso totalmente fortuito. El velcro se debe a que Georges de Mestral sacó a pasear al perro (dice el mito), y al volver y ver que las semillas se habían adherido al pelo del perro, y que podía pegarlas y despegarlas, descubrió una innovación que se usa en trajes espaciales. Un sueño dio lugar al descubrimiento de la estructura del carbono ¿Tenemos que sacar a pasear al perro, equivocarnos, o soñar, para innovar? ¿Dónde queda entonces el método científico? Son los propios científicos los que hablan de belleza, de arte, más que de un proceso mecánico. Feyerabend habló contra el método tal vez de un modo demasiado radical, pero concuerdo con él en que muchas invenciones provienen de azares, conexiones que se producen en la mente del inventor. El método constriñe. El arte experimenta antes. Dalí anticipó con sus obras cuestiones que serían tenidas en cuenta posteriormente por científicos, como su teseracto cuatrodimensional desarrollado que fue usado para ilustrar una publicación científica.

P: *¿Además de la turbina que has desarrollado, estás pensando en otros proyectos similares que empleen la biomimética?*

R: Hay un poco de azar en el diseño. Estaba buscando una pala más eficiente, y estudié análisis de resonancias magnéticas de picos de águilas. Quería una herramienta versátil y vi que el flamenco rojo usaba el pico de

muchas formas. Es lo opuesto a una navaja suiza, típica creación humana. Al observar cómo bombeaba agua me llamó la atención la forma. Y esa forma fue lo que *abstraje*. Influyó la función.

Por supuesto que sigo con otras invenciones. Relacionadas con las olas del mar, tengo cuatro diseños basadas en otras tantas especies, hay una pequeña herramienta para artistas de la arcilla que está probando Othello Scatolini, e incluso mejoras sobre diseños como la válvula Tesla inspiradas en el "corazón" de los insectos. Pero no queda ahí: se puede estudiar cuál es la mejor ubicación de un bar en función de la competencia basándose en corales. A quien le entregué el estudio le di datos que en teoría yo no podía saber, y los sabía porque había hecho un estudio geoestratégico basado en estas. Me gustaría incluir aquí aunque no sea objeto de la pregunta que la filosofía obliga a buscar fuentes, y a contrastarlas, a ser riguroso. Si puedo decir que la filosofía me dejó algo muy claro es ese rigor.

P: *A mí me has convencido, parece ser que la biomimética es el futuro [risas], ¿podrías explicarnos —aunque sea por encima— cuáles son las ventajas de la biomímesis frente a otros tipos de concepciones técnico-tecnológicas? Es decir, ¿por qué hay que apostar por la biomímesis?*

R: Porque logra las mejores tecnologías, más económicas, testadas durante millones de años. Porque se considera el próximo salto tecnológico. Porque ha logrado convertir a un tecnólogo en un ecólogo. Porque hace veinte años, hubiera perseguido al ecologista por enemigo, y ahora considero la ingeniería ecológica la más potente que existe. Porque la Torre Eiffel se hizo gracias a que un alumno de Eiffel estaba estudiando a un tipo que estaba analizando las líneas de fuerza en un fémur... podría seguir...

P: *En relación a tu trabajo como ingeniero en biomimética (BiomiVal), y al escucharte hablar en otros medios sobre temas relacionados con la cantidad de recursos limitados, economías sostenibles, ingenierías biomiméticas, etc., pareces dar a*

entender que otro mundo es posible en tanto en cuanto a obtención de energías gracias a nuevos desarrollos técnico-tecnológicos, la pregunta por tanto, es la siguiente: ¿crees que a día de hoy disponemos de medios técnicos y tecnológicos capaces de abastecernos de una manera alternativa a la actual?

R: Disponemos y debemos... el tiempo apremia. En relación a la energía de las olas, es una energía gratuita que estamos desperdiciando porque no sabemos cómo atraparla. Es cinco veces más concentrada que la eólica y diez más que la solar. Podemos alimentarnos, vestirnos, e incluso vivir mucho mejor haciendo que la tecnología aprenda de la mayor mentora tecnológicamente que existe: la naturaleza. Hay una mariposa que vuela, aprovechando las corrientes de aire, de una isla a otra, para beber. Un colibrí puede pasar el golfo de México con una cantidad mínima de energía. Tú mismo eres una máquina extraordinariamente eficiente. La naturaleza tiende a minimizar la maximización de entropía, es decir, tiende a consumir menos. ¿Por qué no copiarla? Hace veinte años intentábamos copiar a los israelíes en unos diseños [sonríe], porque en ingeniería son geniales. Ahora somos más ambiciosos ¿No te parece?

P: *Muchas gracias por concedernos esta entrevista pero antes de despedirnos, una última cuestión un tanto recurrida, ¿qué filósofos te han influido más o cuáles son tus preferencias filosóficas?*

R: Es muy difícil decir unos pocos. En cierto modo Séneca me salvó la vida cuando tuve una crisis muy profunda. Su *De Divina Providencia*, donde no habla de dioses, sino de cómo enfrentar los problemas estoicamente, me ayudó en una época en la que, créeme, no debía haber leído a Kierkegaard y sus frases sobre el suicidio [ríe]. Probablemente los que más han influido fueron al principio Platón... quería aprender a argumentar (para negociar en las empresas) y me di cuenta de que los que mejores hablan son los filósofos. Quedé atrapado con su apología, y tras leerme todos los diálogos me convertí en un negociador implacable. Ahora no lo soy. Sabía distinguir o fabricar falacias. También me influyó la ética de Aristóteles, a la que aspiro. Quien me conoce, me oye decir «me encantaría vivir con la moral de Aristóteles pero vivo con la de

Maquiavelo». Me toman por maquiavélico pero no entienden que me gustaría vivir en un mundo mejor y menos dañino, pero tengo que saber cómo es *el mundo*. Hay una lista muy extensa... que suele salir en los kioskos todos los años (me los leí todos, y sí, los que me conocen saben que tengo una adicción dañina, y digo dañina, a la lectura: estoy operado de la vista y llevo gafas). Me gustaría indicar que uno de los pensadores que más me está influyendo actualmente es Rober Anton Wilson. Es propio de mí estar siempre contra lo que piensan los demás pero sobretodo lo que pienso yo. Estudié ontología y ahora quiero ver otro punto de vista, la an-ontología, la ontología de guerrilla, la destrucción del concepto de *ser* y las lógicas no aristotélicas. Creo que el día que esté de acuerdo conmigo mismo, me habré hecho mayor.

P: *Pues ahora sí, muchas gracias por toda tu atención y deseamos que sigas triunfando como ingeniero filósofo.*

R: A vosotros por promover la parte útil, e incluso la no útil de la filosofía (esa es la mejor). Allá donde vaya seguiré proclamando que soy *ingeniero técnico filosófico* o *filósofo técnico industrial*.

RECENSIONES

— STIRNER, Max. *Escritos menores*. Selección, traducción, prólogo y notas: Luis Andrés Bredlow. Logroño: Pepitas de Calabaza, abril de 2013

Escritos menores retoma el título de la obra editada en 1914 por Mackay, primera recopilación de textos de Max Stirner. Y ya desde aquellas fechas pseudónimos y anónimos variados aportan misterio a la obra real de Johann Caspar Schmidt bajo su pseudónimo de Max Stirner. A diferencia de aquella selección de Mackay, la editorial Pepitas de Calabaza y Luis Andrés Bredlow publican nueve artículos, nueve *escritos menores*, que, con mayor seguridad, sí fueron escritos por Max Stirner, y que además, a excepción de uno de ellos, permanecían prácticamente inéditos en lengua española. Estos textos son considerados menores con respecto a su obra de mayor transcendencia: *El Único y su propiedad*, de 1844. De hecho, la selección presenta escritos de tres épocas dentro del pensamiento de Stirner que giran en torno a esa obra. El objetivo principal de esta edición: ayudar a sacar del olvido a este pensador del XIX alemán mostrando directamente su palabra en su contexto. Para ello además Bredlow aporta una breve introducción a la vida y obra de Stirner y anotaciones valiosas a pie de página.

Max Stirner (Bayreuth, 1806-1856) fue pensador de una década, la de 1840 (al parecer en 1852 tan sólo contribuye a una parte de *Historia de la reacción*), y de un solo libro. Perteneció a los jóvenes hegelianos *Los libres*, junto a quienes escribe sus primeros artículos desde un contexto ateo pero pro-estatal (abanderado por Strauss, Bruno Bauer y Feuerbach). De esta época *Escritos menores* reproduce cuatro artículos de 1842: *El falso principio de nuestra educación, o humanismo y realismo*, editado en español ya en alguna ocasión; *Sobre la obligación de los ciudadanos de pertenecer a alguna confesión religiosa*; *Arte y religión*; y *La libertad de oír*. En estos cuatro textos, aunque Bredlow subraye el acercamiento que predomina con respecto al Estado, puede también adivinarse una embrionaria preocupación *personalista* de Stirner, una visión político-social que trata de no negar la voluntad particular de cada uno de los miembros de la sociedad. En *El falso principio*… por ejemplo nos habla de *egolatría* con la confianza y consecuencia con que lo hará en *El Único* dos años más tarde.

Desde 1843 se suma a la crítica contra

el Estado (iniciada por Marx y Edgar Bauer) en reacción al cierre de la revista *Rheinische Zeitung*, base de acción de *Los libres*. En este segundo periodo publica *El Único y su propiedad*. En él Stirner lleva al extremo las posiciones de sus compañeros, fundándose en *mí*, en *ti*, o sea, en el *Único* o en el *egoísmo*. Con ello tacha de nuevos dioses, abocados igualmente a oprimir al ser humano, a conceptos abstractos o fantasmales recién idolatrados como los de Rey, Patria e incluso Humanidad y Yo. Las reacciones no se hicieron esperar: la obra fue rápidamente prohibida en varios Estados alemanes; por otro lado, *Los libres* se disolvieron en varios bandos, y los comunistas (vía Hess), los intelectuales de la *crítica pura* (vía Szeliga) y los que profesaban la religión de la Humanidad (vía el propio Feuerbach) atacaron dura y, en más de un momento, ciegamente el libro de Stirner, quien respondió a los tres en un sosegado y amplio artículo, *Los recensores de Stirner*, reiterando y desarrollando algunas de las ideas de *El Único*. Este artículo sobre sus *recensores* firmado por M. St. (*sic*), un auténtico epílogo y prolongación de la obra central de este pensador, destaca por encima de todos los *escritos menores*. La indeterminación conceptual *del Único*, a quien Stirner compara con un nombre propio, como quien se llama fulanito o menganito, queda patente en repetidas ocasiones; y, por ejemplo, (páginas 94 y 95) nos dice que «no se puede edificar ningún sistema filosófico a partir de él [del Único] tomándolo como un *principio*, como se ha hecho a partir del Ser, del Pensamiento o del Yo: con el Único, todo *desarrollo conceptual* se acaba». También subraya la inversión moral que supone su concepto de egoísmo, donde actuar con desinterés sería una especie de irresponsabilidad con respecto al mundo que no asumimos como nuestro si lo dejamos en manos de conceptos abstractos fantasmagóricos. E incluso, por hablar de otro de los términos que Stirner desarrolla, la *propiedad* del *Único* es expuesta con simpleza como *mundo* del *Único*, similar, por ejemplo, a la *circunstancia* orteguiana.

Tras este momento álgido dentro de la sociedad e intelectualidad alemanas del XIX, Stirner pasa unos años de silencio debido en parte a su obra, no tanto a consecuencia de las reacciones, sino por la situación económica a la que le condujo: meses antes de publicar *El Único* abandonó su puesto de profesor en un colegio femenino de buena familia al atisbar que lo despedirían por sus ideas. Según parece no erró en su previsión. Montó junto a su esposa un negocio en

Berlín que fracasó y los arrastró a la miseria al punto de dejarlos totalmente endeudados y, por iniciativa de su esposa, separados. Así Stirner malvivió hasta su muerte en 1856. Durante esos años, de 1844, año de publicación de *El Único,* al 1856, tan sólo realiza alguna traducción y, en 1848, durante la revolución prusiana, firma algún artículo. De ellos este libro recoge tan sólo cuatro: *El mandato revocable*; *Imperio y Estado*; *Deficiencia del sistema industrial*; y *El bazar*. En ellos se refiere al Estado en un tono suave y reformista. Se especula sobre si este cambio de tono se debe a una evolución deliberada de su pensamiento, a una sutil petición de indulgencia social que le sacara de la miseria, a un miedo a las consecuencias violentas de la revolución, o, quién sabe, a que, como algunos han llegado a opinar, *El Único y su propiedad* no era más que una gran burla y que por tanto el verdadero Stirner habría de ser identificado con el autor de menor impacto que suscitarían los artículos previos y posteriores a su obra mayor.

En suma, *Escritos menores* nos ayuda a dibujar una imagen completa de Max Stirner, consiguiendo que su voz pueda resonar y actualizarse desde este momento por sí misma.

Alberto HERRERA PINO

— CARROLL, Sean B. *Brave genius. A scientist, a philosopher, and their daring adventures from the french resistance to the Nobel Prize.* New York: Crown Publishers, septiembre de 2013

Sean B. Carroll nos presenta en este libro la biografía conjunta de Jacques-Lucien Monod (1910-1976) y Albert Camus (1913-1960). Por un lado tenemos a un científico reconocido por su trabajo en el campo de la microbiología que pasará a la historia *por sus descubrimientos sobre el control genético de la enzima y la síntesis de virus*. Por el otro, un humanista polifacético reconocido por *el conjunto de una obra que pone de relieve los problemas que se plantean en la conciencia de los hombres de mediados del siglo XX*. Estos fueron los calificativos que utilizara la Academia Sueca para referirse a sendos premiados con el Nobel. La finalidad que persigue esta obra, *Brave Genius*, por tanto, no es otra que la de poner de manifiesto los lazos que unieron a

estos dos hombres, a priori, bastante alejados. Y resulta más sorprendente aún la necesidad de una obra como ésta cuanto más se asume tras su lectura la intensa amistad, admiración e influencia que se suscitó entre ambos.

Como este libro muestra, aunque la relación de ambos viene marcada por sus papeles en la Resistencia, no se conocieron hasta septiembre de 1948, a través de Jean Bloch-Michel (página 288), trabando una intensa amistad desde el primer momento y no ya sólo por su pasado resistente sino por su presente antisoviético o, más concretamente, antistalinista. El tema candente por aquel entonces era el lysenkoísmo pseudocientífico soviético. Monod acababa de reflejar su opinión al respecto en el periódico *Combat* (en ese momento Camus ya no pertenecía a su Redacción). En portada se leía una de las valoraciones de Monod: «La victoire de Lyssenko n'a aucun caractère scientifique» (imagen en página 287). Como es de recibo pensar, dicho tema fue conversado entre ambos. De hecho, Carroll analiza en pocas páginas (310-313) cómo Camus en *El hombre rebelde* trata la doctrina de Lysenko para culminar su crítica del cientificismo marxista de la Unión Soviética. El lysenkoísmo, para Camus, evidencia la negativa irracional a aceptar las modernas teorías científicas del azar y la necesidad de teorías deterministas en un marxismo ciego. La sombra de Monod es innegable en esta cuestión.

A la inversa, la influencia de Camus en la obra de un científico como Monod se va a manifestar explícitamente en su libro de ideas, considerado en su época como un best-seller, *El azar y la necesidad, ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Dicha obra se abría con dos epígrafes: una cita de Demócrito que da título a la obra, y los dos últimos párrafos de *El mito de Sísifo*. Carroll trata de exponer la cercanía entre ambas obras (*Sísifo* y *Azar y necesidad*) como si se tratase de una prolongación de la una a la otra desde una perspectiva científica. De hecho, esta prolongación se percibe en el título taxativo del Capítulo 35 de *Brave Genius*: *Chance and necessity: Sisyphus returns*.

Así, la obra de Carroll se ocupa en un primer momento de narrar las vidas paralelas de estos dos personajes históricos desde 1940: El primer apartado *The Fall* se centra en el comienzo de la segunda guerra mundial; *The long road of freedom* en la ocupación y resistencia francesas; *Secrets of life* en los años de la liberación y del comienzo de la guerra fría. En esta época se efectúa el inicio

de la relación entre ambos. El siguiente apartado, *Nobel thoughts and noble deeds*, se centra en el pos-stalinismo hasta la muerte de ambos. Y el epílogo *French lessons* «examina cómo, tras la muerte de Camus, Monod adopta parte de la actitud de su amigo a través de sus compromisos públicos y de sus escritos» (página 13). En todo momento el recorrido histórico y biográfico realizado por Carroll trata de ser equilibrado, y trata de ocultar el campo del que procede, el de la biología. Sin embargo, la perspectiva filosófica o simplemente más humanista puede echarse en falta en más de una ocasión. La profundidad y sencillez con que explica los avances y polémicas científicos de la época son mucho más abundantes y solventes en comparación con el desarrollo de los juicios morales o filosóficos. Quizá por ello, como también por la misma división de capítulos, por la cual dedica cuatro capítulos a Monod tras la muerte de Camus, quizá por ello, decimos, esta obra pase a veces más por ser la biografía de un científico que ha sido influido por un humanista que una biografía conjunta simplemente equilibrada.

Quizá haya que destacar la particular ordenación de las notas. Ubicadas en uno de los apartados finales, junto a un glosario y una bibliografía extensas de notoria utilidad, las notas no se refieren con numeración alguna en el cuerpo de texto. En este apartado se cita la página y, o bien el comienzo de frase, o bien la idea del texto, y, a continuación, la referencia o el comentario del autor. Resulta extraño, por último, no saber en un primer momento, durante la lectura del texto, cuándo y sobre qué el autor ofrecerá notas críticas.

De todos modos, este trabajo abre perspectivas interesantes, al tiempo que rescata esta historia de verdadera amistad y admiración en tiempos tan bárbaros. En este sentido Carroll recoge diversas declaraciones inestimables: en la página dos se pueden leer varias frases de Camus sobre Monod: «I have known only one true genius: Jacques Monod»; o, tras recibir el Nobel de literatura: «I, who feel solidarity with many men, feel friendship with only a few. You are one of these, my dear Monod, with a constancy and sincerity that I must tell you at least once». Monod, por su parte, ante la muerte de Camus lamentó que ésta «has been a terrible blow for her friends. Those who knew him well knew that he had not yet produced his greatest work», como el propio Camus comentaba efectivamente a sus amistades mientras trabajaba en su particular *Guerra y Paz*, como se refería en sus

diarios a su novela *Le premier homme*.

Alberto HERRERA PINO

— CUESTA ABAD, José Manuel. *Estética, técnica e ideología.* Universidad de Salamanca, 2 de Octubre del 2014. [Conferencia]

¿Autonomía de lo estético? [1]

José Manuel Cuesta Abad se presentó como un ensayista y no como un filósofo en tanto que no es un "filósofo profesional" pero que sí comparte inquietudes intelectuales. Él es profesor de Teoría de la Literatura, no obstante todo buen teórico de la literatura —pienso— en realidad hace filosofía.

La conferencia que dio el pasado 2 de octubre en la Universidad de Salamanca tenía el título de *Estética, técnica e ideología* y fue un encuentro de verdadero calado filosófico.

En esta reseña no me propongo esclarecer todo lo expuesto por J. M. C. Abad pero sí resaltar ciertos planteamientos que él llevó a cabo. Es por ello que este escrito esté encabezado por la cuestión acerca de la autonomía de lo estético.

Como bien nos indicó J. M. C. Abad, la estética filosófica a partir de la llamada modernidad comienza a adquirir cierta autonomía. Este *estatus* de *ciencia* autónoma se va consolidando a partir del siglo XVIII y se justifica, sobre todo, por la segmentación del conocimiento.

Al igual que ha sucedido con todo el *corpus* científico y el mundo del trabajo donde ha aumentado la especialización y los departamentos estanco, ocurrió también con la estética filosófica.

Es por ello que J. M. C. Abad nos condujo a que nos planteásemos por la autonomía de la estética.

Para acercarnos al punto neurálgico de la cuestión sobre la autonomía de la estética nos recordó Abad una de sus preguntas frecuentes y que a su vez son fundamentales en el ámbito de la estética filosófica y es: ¿Qué es el placer?

En este sentido nos introdujo en la

1 Agradecer a J.M. C. Abad por permitirme reseñar su conferencia y también a Antonio Notario por prestarme la grabación de la misma, material que ha servido de apoyo a los apuntes recogidos para la elaboración de este escrito.

cuestión acerca de la autonomía de la estética. ¿Realmente puede la estética responder a esta cuestión desde su supuesta autonomía?

Pues bien, sería el criticismo kantiano el que colaboró en la posibilidad de la autonomía de esta disciplina, por lo menos en su justificación teórica, ya que el puente entre la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica* sería la *Crítica del juicio*, donde está desarrollado el planteamiento estético. No obstante, cuarenta años antes Alexander G. Baumgarten publicaba su *Aesthetica*, siendo considerada la primera obra que tratara de manera exclusiva dicha temática. Aún así, la pregunta acerca del placer es más antigua. Ya Aristóteles en el libro VI de su *Ética a Nicómaco* se preguntaba acerca de la teorización del placer como bien señaló Abad y el estagirita respondería que la cuestión acerca del placer es cuestión del filósofo político.

Pues bien, si el placer es una cuestión estética y ésta a su vez es objeto del filósofo político, ¿qué relación tiene la estética con la política?

Esta pregunta nos conduce, por tanto, a la cuestión sobre la autonomía de la estética. Es así como Abad nos recordó que es a partir de los años 50 del pasado siglo, sobre todo, cuando más se teorizó sobre esta cuestión. Las relaciones de la estética con la ideología, la estética con la política y la política con la estética fueron tratadas por autores como H. Marcuse en *La dimensión estética*, Th. Adorno a través de su *Teoría Estética*, Hannah Arendt por sus lecciones sobre la filosofía política de Kant, Hans Robert Jauss por su *Pequeña apología de la experiencia estética* y un largo etcétera. Ello se resume en la estetización de la política y la politización de la estética.

Para Abad habría dos claros referentes de principios del s.XX respecto a esta cuestión y son: Benedetto Croce y Carl Schmitt.

Croce en su ensayo *Las dos ciencias mundanas: la estética y la economía* vendría a sostener que en un mundo totalmente inmanente como en el que vivimos tenemos dos esferas: el mundo objetivo de la experiencia y la esfera suprasubjetiva de la moral es decir, el mundo del espíritu. En esta escisión entre la naturaleza y la no naturaleza hace falta una mediación para no caer en una esquizofrenia insoportable. Esta mediación se realiza por la economía y la estética como ciencias. La economía porque es la ciencia de lo útil y conveniente. Y la estética porque es la ciencia del placer.

Por otro lado, Carl Schmitt en el apéndice *La era de las neutralizaciones y de las despolizaciones* de *El concepto de lo político* nos indica que la transición que se produjo del moralismo del XVIII al economicismo del XIX fue posible gracias a la introducción de la estética en todos los dominios del espíritu.

Según estos dos diagnósticos que nos presentó Abad, el de Croce y el de Schmitt, la estética forma parte de la economía tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista sustancial. Es por ello que la cuestión por la autonomía de la estética queda contestada así como también pone en cuestión la supuesta neutralidad de la propia estética.

En este sentido Abad nos introduce en la *Crítica del juicio* de Kant ya que esta crítica está enfocada a la capacidad de juzgar y ésta, a su vez, está en estrecha relación con la sensación cuya base es el placer o displacer. Lo que nos planteaba, por tanto, Abad era lo siguiente: si según Aristóteles el objeto del filósofo político es el placer y el objeto de la *Crítica del juicio* de Kant es la capacidad de juzgar, desde un punto de vista genealógico la *Crítica del juicio* es un tratado de política o por lo menos una sección de la filosofía política.

Al respecto Abad quería señalar la cuestión que introduce Kant en el parágrafo IX de la *Crítica del juicio*, que trata sobre si el placer es anterior o posterior al juicio que hacemos sobre la cosa. Y Abad nos recordaba que para Kan el placer es consecuencia o es posterior del juicio, ya que la base del juicio es la facultad universal de comunicación del estado espiritual, es decir, la capacidad de comunicar el sentimiento. En este sentido, es la pulsión a comunicar lo que da placer. De ahí se sigue que si siento placer es porque veo algo que previamente ya había experimentado y es la comunicación del recuerdo lo que me da el placer. El placer consiste en la repetibilidad y comunicabilidad de un sentimiento-representación ya sido. Es así que en la estética kantiana lo que nos encontramos, nos dice Abad, es un subjetivismo liberal ya que el placer consiste en la capacidad de comunicar el estado interno, por tanto, lo que se comunica es nada. No se comunica nada más que la intercambiabilidad abstracta de esa tendencia a comunicar el placer.

Es por ello que Abad nos presenta la *Crítica del juicio* como una justificación o una legitimación del subjetivismo liberal en tanto en cuanto tratado del

placer dado que la importancia no recae en el objeto sino en el intercambio de experiencias. Lo que se da en el liberalismo es realmente eso, un intercambio de elementos abstractos donde el valor no recae precisamente en dichos objetos sino en las abstracciones, que es realmente lo que se intercambia.

Sea o no la *Crítica del juicio* una justificación o legitimación del subjetivismo liberal como nos presentó Abad, lo que sí podemos llegar a afirmar es que nos encontramos con una mediación estética continua en cualquier esfera de nuestra vida cotidiana. Desde las llamadas primeras necesidades hasta las más superfluas, convirtiéndolo todo en producto de consumo.

En este sentido considero que la reflexión de Abad acerca de la autonomía de la estética filosófica pasa por plantearse su objeto de estudio, que nos recalcó que es el placer o la sensación. Y en tanto que ese es su objeto de estudio éste no puede quedar delimitado por una disciplina denominada "estética", pero de ser así, la estética tampoco sería autónoma en su proceder dado el carácter mediador de lo estético. Es en este sentido como interpreto el "rescate" que hizo sobre Aristóteles, el cual consideraba al placer el objeto de estudio del filósofo político.

Por ello considero que la legitimidad de la disciplina denominada "estética filosófica" ha de ser pensada en función de su objeto de estudio. Y sea o no legítima la autonomía de la disciplina *estética filosófica* cabe preguntarse ¿cómo hemos de pensar nuestra mediación estética con el mundo?

Porque, como ya decía Platón, llegamos a confundir en ocasiones la cosmética con la gimnástica, y es claro que en una sociedad de consumo como la nuestra hemos de prestar más atención a las apariencias, ya que si detrás de un objeto tienes un buen trabajo de marketing puede que el "producto" sólo se elija por la fachada. Por ello me pregunto, ¿autonomía de lo estético?

Francisco Javier CORTÉS SÁNCHEZ

INFORMACIÓN EDITORIAL

Normas de Publicación

1. *Scientia Helmantica* recibe trabajos originales en español o inglés, aunque se podrán publicar trabajos en otras lenguas cuando el Comité de Redacción así lo estime oportuno.

2. Los trabajos deben ser enviados en un documento doc, docx u odt a la siguiente dirección de correo electrónico: scientiahel@usal.es

3. La extensión total de los trabajos no debe superar las 10.000 palabras y la de las recensiones no debe superar las 1.000 palabras.

4. Cada trabajo debe incluir un «Resumen» del artículo no superior a 200 palabras y no más de 5 «Palabras Clave». El «Resumen» («Abstract») y las «Palabras Clave» («Keywords») deben estar en español e inglés.

5. Junto con el cuerpo de texto, en el artículo debe incluirse el título del mismo y el nombre de la autoría. Si se desea que fueran publicados, también pueden incluirse tanto el email personal como el nombre del centro de trabajo o lugar de residencia de la institución a la que el autor o autora se encuentra adscrito/a.

6. Cuando los trabajos lleven imágenes, éstas se han de adjuntar en jpg. En este caso, se aconseja adjuntar asimismo el artículo completo en formato pdf para ilustrar la ubicación correcta de las imágenes con respecto al texto.

7. Al final del trabajo debe incluirse una «BIBLIOGRAFÍA» completa y en orden alfabético que reúna los trabajos que han sido consultados para elaborar el texto.

8. Tanto para las referencias a pie de página como para la «BIBLIOGRAFÍA» el estilo en el que se basa *Scientia Helmantica* es el CMOS o Estilo Chicago. Ejemplos:

- *[Nota al pie]* FERNÁNDEZ BUEY, F. *Utopías e Ilusiones Naturales*. El Viejo Topo, España, 2007; p. 326.
- *[En «BIBLIOGRAFÍA»]* KROPOTKIN, P. *La Conquista del Pan*. Libros de Anarres, Buenos Aires, 2005.

9. La Revista no realiza corrección de pruebas o de estilo. El Comité de Redacción puede solicitar al autor/a la revisión del artículo para su remisión al Comité Científico. Los errores excesivos en los trabajos podrán ser motivo de rechazo para su publicación.

10. Todos los trabajos son sometidos a evaluación por el Comité Científico (revisión por pares, sin identificar la autoría). Este Comité sugiere su aceptación o rechazo. El Comité de Redacción, tras la evaluación del Comité Científico, y habiendo comprobado previamente la pertinencia del trabajo tanto por su temática como por sus aspectos formales, decide finalmente la inclusión de los mismos en los números a publicar y la fecha de su publicación.

11. *Scientia Helmantica* se acoge a la licencia *Creative Commons de Reconocimiento – No Comercial (by-nc)*. Por tanto, no existen restricciones de acceso a la revista, al tiempo que podrá ser utilizada y/o reproducida siempre que se reconozca la autoría del contenido y siempre que no se haga un uso comercial de ella.

12. Cualquier consulta sobre las normas de publicación y evaluación de los trabajos puede efectuarse al correo electrónico de *Scientia Helmantica*: scientiahel@usal.es

Publishing Norms

1. *Scientia Helmantica* receives original works in Spanish or English, although they could have been accepted works in other languages when the Editorial Committee estimates appropriate.

2. Works must be sent in .doc, .docx or .udt extension to the following email address: **scientiahel@usal.es.**

3. The total length of these articles will not exceed 10.000 words and the book reviews' length will not exceed 1000

4. Each article must include a title, an «Abstract» up to 200 words and up to 5 «Keywords». Title, «Abstract» and «Keywords» must be written in both Spanish and English.

5. Alongside the text body, the article must include the title and the author's name. If publication is intended, personal email and work institution may well be included as well.

6. When images displayed on the works sent, they must be attached in jpg. In this case is advised to send the complete article in .pdf to show the correct allocation of the images in respect to the text.

7. At the end of a work a complete «BIBLIOGRAPHY» must be included in alphabetical order and taking the references used to elaborate the final text.

8. For references, page feet as well as «BIBLIOGRAPHY», *Scientia Helmantica's* citing style is CMOS or Chicago style:

- [*Page feet*] FERNÁNDEZ BUEY, F. *Utopías e Ilusiones Naturales*. España, El Viejo Topo, 2007; p. 326.
- [«*BIBLIOGRAPHY*»] KROPOTKIN, P. *La Conquista del Pan*. Buenos Aires, Libros de Anarres, 2005.

9. The magazine does not do proofreading or stylistic corrections. The editorial committee may ask the author to revise the article for its submission to the Scientific Committee. Excessive presence of mistakes in works may be reason for rejection and therefore not published.

10. Every work undergoes Scientific Committee assessment (peer's evaluation, without disclosing the name of the author). This Committee suggests acceptance or rejection. The Editorial Committee, after the appraisal carried out by the Scientific Committee, and after checking the pertinence of the piece of work given its theme as well as its formal aspects, decides whether to publish them in a certain volume and its publication date.

11. *Scientia Helmantica* holds *Creative Common Acknowledgment license – No Commercial (by-nc)*. Thereby, there are not access restrictions to the magazine, at the same time it can be used or reproduced as long as the author of the content is acknowledged and the use is not commercial

12. Any enquiry about the Publishing Norms and Assessment of the works will be attended only if sent to Scientia Helmantica's email address: **scientiahel@usal.es**

Equipo Editorial

Dirección:
- Giorgia ITALIA

Codirección:
- Francisco Javier CORTÉS SÁNCHEZ

Asesoramiento de dirección:
- Reynner FRANCO RODRÍGUEZ

Comité Científico:
- Cirilo FLÓREZ MIGUEL. *Universidad de Salamanca (España)*
- Reynner FRANCO RODRÍGUEZ. *Universidad de Salamanca (España)*
- Fernando LONGÁS URANGA. *Universidad de Valladolid (España)*
- Celia G. MEDINA. *Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional de Jujuy (Argentina)*
- José Luis MOLINUEVO. *Universidad de Salamanca (España)*
- Vicente SANFÉLIX VIDARTE. *Universitat de València (España)*
- Ángela SIERRA GONZÁLEZ. *Universidad de La Laguna (España)*
- Carmen VELAYOS CASTELO. *Universidad de Salamanca (España)*

Comité de Redacción:
- Francisco Javier CORTÉS SÁNCHEZ
- Mikel IRIZAR SÁNCHEZ
- Giorgia ITALIA
- Alberto HERRERA PINO
- Carolina I. ARAUJO
- Sebastián ORUETA
    - *Coordinación:*
- Alberto HERRERA PINO

Maquetación y diseño web:
- Alberto HERRERA PINO

SCIENTIA HELMANTICA

Editado en SALAMANCA (ESPAÑA) por la UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ISSN: 2255-589