

<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/321271>

MÍGUEZ BARCIELA, Aída (2017): *Cuando los pájaros cantan en griego*, Madrid: Punto de vista Editores.

Debemos aprender qué se necesita para seguir con vida en un mundo lleno de situaciones inciertas, con el dolor esperando a la vuelta de la esquina, el error abriendo sus fauces como una trampa en un bosque, y siempre solos, sin recetas ni consejos ni voces susurrando una respuesta (*Los buenos siempre lloran*).

Aída Míguez Barciela, refuerza su sólida investigación sobre el pensamiento griego arcaico, especialmente en torno a Homero, Píndaro y la tragedia, sustanciada a través de sus libros *La visión de la Odisea*, La oficina, Madrid, 2014, *Mortal y fiebre*. *Leer la Ilíada*, Dioptrías, Madrid, 2016 y *Talar madera. Naturaleza y límite en el pensamiento griego antiguo*, La Oficina, Madrid, 2017, con una continuada dedicación al campo de la crítica, literaria y filosófica a la vez, centrada sobre la literatura. Si consideramos, en la estela de Deleuze, que el arte, junto con la ciencia y la filosofía, son tres formas coordinadas pero independientes del pensamiento, vemos en esta actividad crítica una continuación y una aplicación de su actividad reflexiva e interpretativa en el campo, esta vez, de la literatura.

La crítica desplegada en este libro por la autora evoca problemas filosóficos esenciales como la razón moderna y sus límites, la centralidad del dinero en la sociedad burguesa, la libertad del individuo, la relación entre el arte, las formas, y la vida etc. Esta crítica es una crítica, como se alude en el motto de T.S. Elliot que abre el volumen, sin emociones, más concretamente, sin más emociones (ni

prejuicios) que las directamente provocadas por la lectura misma de los textos. Esta crítica sin emociones previas se despliega atenta al mensaje sordo y terrible de las cosas que llega en griego a nuestros oídos a través del canto de los pájaros. La crítica desplegada en la presente obra busca desentrañar el lenguaje mudo de las cosas que se expresa en un lenguaje primigenio que para algunos era el hebreo y para otros el griego, como lenguas fundadoras de nuestra tradición cultural. Como nos recuerda Walter Benjamin, el verbo divino crea, nombra y conoce las cosas a la vez, mientras que el lenguaje humano se afana en descifrar el lenguaje mudo, sin voz, de las cosas en las que, sin embargo, resuena el lenguaje del creador. También aquí, de la misma manera que en las obras dedicadas al pensamiento griego, la autora aplica un riguroso método hermenéutico que se cuida mucho de no proyectar categorías extrañas sobre las obras analizadas y procura hacer hablar a dichas obras con sus palabras mostrando las categorías que las estructuran internamente.

Hay muchas lecturas posibles de esta colección de trabajos que abarcan casi una década y una gran cantidad de autores y temáticas muy distintas, pero nosotros hemos elegido un punto de vista centrado en el despliegue a lo largo de la historia del individuo moderno que pretende mostrar diversas facetas del mismo a través de las obras aquí analizadas.

Como muy bien supieron ver los frankfurtianos, el anuncio del hombre moderno se

remonta al Odiseo homérico. Troya es un recuerdo, pero es el recuerdo de la aurora de nuestra cultura, una cultura a pesar de las apariencias mucho más griega que judía, ya que incluso el cristianismo inicial se escribió en griego. Un origen que, sin embargo, no es primero, sino que es ya un retorno, es un fruto vespertino, de madurez, es la apertura a lo espiritual, a la posibilidad de “ver otras cosas, y pensar de otra manera”.

Pero la modernidad propiamente dicha, o al menos su tendencia triunfadora: el capitalismo, empieza, como muy bien supo ver ya Marx, con Robinson Crusoe. El héroe de Defoe es el emblema de la modernidad capitalista basada en el dinero como valor primero, en la capacidad constructiva y tecnológica y, como definitoria del individuo moderno, en la soledad radical: él, Robinson, es una isla, es la isla. Por su parte, las mujeres protagonistas de las otras novelas de Defoe cuando se ven obligadas a escoger entre la virtud y la vida eligen la vida; son sinceras, se mueven por el dinero, no tienen vínculos, ni amorosos ni familiares, ellas son también islas solitarias, no se arrepienten y esa consecuencia les dota de un cierto halo de honestidad. En la estela de estas mujeres fuertes que se mueven en el mercado como pez en el agua se encuentra también la protagonista de *Vanity Fair* de Thackeray. Este tipo de mujeres modernas combinan a la perfección las artes femeninas de la seducción con las ‘virtudes’ masculinas de la ambición y la falta de escrúpulos. Pero la modernidad no es monolítica, ni está hecha de una sola pieza, ya desde su origen, en los viajes de Gulliver de Swift, se produce una apertura a lo otro, lo que muestra la capacidad de autocrítica de la modernidad, característica muy poco común en el resto de las culturas.

La novelística francesa del XIX, especialmente la inmensa y profunda obra de

Balzac, despliega las infinitas declinaciones del dinero en una sociedad dominada por el mercado y los valores crematísticos. Esta capacidad excepcional que desplegó Balzac para describir el capitalismo, siempre fascinó a la estética marxista: desde Marx y Engels hasta Lukács, pasando por Benjamin para quien Balzac nos muestra la modernidad como “la era del Infierno”. De igual manera, Kafka en sus novelas, especialmente en *El desaparecido* o *América*, también muestra la despersonalización sufrida en el seno de la multitud anónima, producto combinado de la burocracia y el capitalismo. El autor checo resalta el carácter siempre inconcluso de la modernidad, un ámbito en el que nunca se acaba nada del todo. Sin embargo, al igual que Balzac que deja un cierto margen para que, a pesar de las penas, las catástrofes y las desilusiones, sea posible a veces no volverse infame y mezquino del todo, también Kafka, aunque describe el mundo moderno como una madriguera sin salida, no deja de “arrojar en la propia madriguera la luz de una salida”; no muestra una salida, no construye un mundo mejor, sino que, como un arquitecto hábil, nos muestra las entrañas del edificio que habitamos para que, al menos, podamos comprenderlo.

La diversidad de modernidades posibles, especialmente en relación a la posibilidad de vivir una vida propia, nos la muestra Henry James en su novela *Los embajadores*, donde se contraponen Europa, y más específicamente París, como arquetipo de una sociedad libre al provincianismo de Nueva Inglaterra. En la novela de James, paradójicamente, Europa se muestra como un ámbito premoderno y artístico, precisamente porque la modernidad se identifica con “la reducción de las diferencias y el empobrecimiento de la vida” y el ‘arte’ con “la forma excelsa de la expresión individual”. Aquí aparece la modernidad en su ambigüedad radical:

por un lado como destrucción de todo lo exquisito y exigente, pero, por otro, como, la posibilidad de vivir la propia vida como uno quiera, sin ajustarse a moldes prefijados, ya que, como decía Marx en el *Manifiesto Comunista*, en la modernidad capitalista “todo lo sólido se desvanece en el aire”, y en esto estriba precisamente su carácter revolucionario, destructor de los valores antiguos.

Pero el individuo moderno no es solo cálculo ni previsión, también presenta a veces devenires enloquecidos, líneas de fuga inquietantes, aperturas a un destino fatal, como nos muestra el capitán Ahab en su loca y suicida persecución de la ballena blanca, objetivo más allá de toda economía, perteneciente a esa ‘parte maldita’ que exploró Bataille y que sólo puede tener como resultado final la muerte.

La metáfora de las olas expresa, de igual manera, la situación del individuo moderno, un individuo que tiene que surfear sobre la realidad, como nos recuerda Deleuze, insertándose en el movimiento de una inmensa ola, sometiéndose y resistiendo a la vez; que solamente tiene dos opciones “o permitir que la ola nos entierre...o cabalgar sobre la ola agarrándola del pelo” como hace Ismael en *Moby Dick*. Un individuo, el moderno, cuya voz se disuelve en un murmullo repetido una y otra vez, casi inaudible, como nos muestra Virginia Wolf en *Las olas*.

Un aspecto esencial del individuo moderno es lo se podría denominar la dimensión estética, que junto con la ético-política y la económica lo definen como individuo. La dimensión estética nos relaciona con la belleza y con su consecuencia el amor, un amor que para ser objeto de experiencia necesita siempre una cierta dimensión de irrealidad, como nos recuerda la autora en su mirada sobre el relato de Thomas Mann, *Muerte en Venecia*. La belleza habla en este caso, como siempre, desde un cuerpo per-

fecto entregado al juego gratuito y adornado por el silencio, lo que lo convierte en objeto mudo de admiración, sin posible interacción recíproca con el amante. Y lo que el loco de amor ve en el cuerpo amado es la fría máscara de la muerte. Ya los griegos sabían que la belleza es efímera y que la felicidad ligada a la culminación sólo es posible en la muerte. Y la muerte es el destino del desafortunado amante, muerte que se despliega como un rendir justicia a la belleza, como la conclusión necesaria de un amor entendido como un rapto divino, como un entusiasmo fatal, más allá de todo cálculo y de toda esperanza. El único amor es el imposible, el prohibido, y el intento de franquear la distancia infinita entre el amante y lo amado conduce a la muerte inexorable.

El amor tardío, crepuscular, que sólo puede aparecer propiamente en una ciudad vespertina, otoñal, como Venecia, tiene siempre un deje fáustico. Al final de la vida nos damos cuenta de que al centrarnos en las formas hemos dejado la vida, al someternos a la realidad hemos olvidado el deseo, y captamos que dicha vida exige su tributo inapelable, pero ya es tarde, desde el principio es tarde, el imperativo fáustico es irreversible; sólo la locura puede llevar al amor completo total, amor suicida y asesino. Los que no padecen la manía divina en su máxima potencia con el riesgo mortal que la misma entraña, están, estamos, condenados a poner en escena una parodia, una ficción, un fuego de artificio en el que las llamas no queman ni arrebatan. Sólo el que arriesga todo y pone hasta la vida misma en el platillo de la balanza puede sentir el amor en su plenitud, amor final que construye como una obra de arte y que sólo puede aspirar, como mucho, a una sonrisa desvaída y condescendiente como la que Tadzio concede al final a Aschenbach: “Pero es bello morir justo cuando el ser amado se vuelve una vez más hacia nosotros, prodigán-

donos lo último que del mundo querríamos ver. La distante sonrisa de Tadzio es el regalo fatal que permite al artista morir como lo que verdaderamente es”.

Pero también es posible un amor sin pasión, quizás no tan sublime como el escenificado en *Muerte en Venecia*, más sobrio, más atento a la realidad, tendente a armonizar los opuestos en ese arquetipo andrógino evocado por Virginia Wolf en *Orlando*. Claro que frente a este amor sereno y no pasional, armónico, platónico en el sentido original, siempre se puede recordar el dicho según el cual: “el amor que no es fou, es ni fú ni fá”. Las obras de Thomas Hardy y las de Henry James son contrapuestas en este sentido: mientras que Hardy plantea el problema de “¿cómo seguir respirando un aire cuajado de gemidos y cómo dormir en un cuarto atestado de fantasmas?” y parte de la idea de que no es posible la bondad, de que no nos está permitido soñar, ni podemos burlar a nuestra sombra, ni empezar de nuevo porque la maldición no puede nunca superarse, James, en cambio, nos hace “ascender del tenebroso tártaro a la luz del cielo”. Los personajes de James no se entregan nunca a emociones desesperadas, no son trágicos, su sufrimiento es menos sublime, más cotidiano, aunque quizás no menos terrible. Quizás no les esté concedido a los humanos otra cosa que unas pasiones frías, comedidas, controladas en lo posible, si no quieren verse arrebatados por los torbellinos de la pasión desbocada cuya única salida es la muerte, como veíamos antes. De todas formas en éste, como en tantos asuntos vitales para los individuos, la propia voluntad tiene poco que decir, y es más bien el azar y la contingencia quien decide, agitándonos como un viento tempestuoso o sumergiéndonos en una calma chicha paralizante. Entre estos dos extremos tendríamos que hacer pasar nuestra embarcación procurando concluir la singladura vital

sin muchos sobresaltos, pero eso sólo está en las manos de los dioses que usan de nosotros como juguetes.

El arte con su capacidad de ficción es, posiblemente, la única salida de un mundo que, como dice el emperador de Han al pintor Wang-Fo, en un cuento de Yourcenar, “no es más que un amasijo de manchas confusas, lanzadas al vacío por un pintor insensato, borradas sin cesar por nuestras lágrimas”. Sólo el arte es capaz de mostrar unas montañas cubiertas de una nieve que nunca puede derretirse, y un campo de narcisos que nunca se marchitan. El arte es el único antídoto frente a la decadencia inexorable de las cosas. Al transformar las cosas en ideas, las apariencias en esencias, el arte crea una realidad perfecta, indestructible, eterna. El tiempo del arte es como el de los cuentos: “suspendido a la vez que expectante”. Fijo como las esencias, pero abierto a la contingencia de lo inesperado: “una especie de eterno dormir a la espera”. El arte inunda la vida transmutando la fealdad y la cruda realidad, ya que incluso “lo atroz de la vida no deja de ser bello en los colores del arte”. El artista no es el que huye del mundo, sino aquél que con mirada serena lo contempla y, al distorsionar la realidad, es capaz de dar vida a una evidencia que sobrepasa la evidencia inmediata de las propias cosas. El artista es el ser capaz de mostrar las grandes cosas, lo esencial, en los detalles nimios: dejar, por ejemplo, que el miedo a la muerte se trasluzca en una brizna de hierba, como sucede en *Guerra y Paz*. Pero el proceso artístico muestra también, que el aprendizaje entraña sufrimiento aunque no siempre el sufrimiento produzca un aprendizaje: *pathémata-mathémata*.

En conclusión, los escritos aquí recopilados son el fruto de una crítica filosófica ejercida sobre materiales literarios, una crítica no formalista sino que atiende a los contenidos,

especialmente a los aspectos psicológicos y morales de los individuos contemplados en su entorno familiar y social. Es un enfoque realista, incluso crudo, que pone al descubierto la sordidez de la realidad humana en un entorno, como el capitalista, dominado por el dinero y el culto a la eficacia en el que los demás valores son secundarios. A pesar de todo se puede vislumbrar algunos atisbos de esperanza. Como plantea la autora en su visión de *Emma* de Jane Austen, a pesar de que siempre hay cosas de las que uno no puede librarse sin más, no todo está acabado, queda una posibilidad aunque sólo algunos puedan atraparla. Es posible “estar en el mundo conservando al mismo tiempo la calma, la distancia y la entereza”; “es posible habitar el mundo conservando cierta independencia”; es posible habitar en ciudades claustrofóbicas y, sin embargo, no morir de asfixia; es posible tratar con seres abominables y no convertirse en uno de ellos. Para ello es preciso hacer una opción por la vida sin negar “la presencia escurridiza de la pura realidad”, pero introduciendo una distancia irónica respecto de la misma, ya

que “la ironía libera sin recluir, separa sin aislar, juzga, observa y domina sentimientos sin borrarlos del todo”. Es posible “sobrevivir quedando al mismo tiempo más allá del desgaste inevitable de la pureza”, incluso en las novelas crepusculares y nostálgicas de Mishima, donde aparece la pureza infantil, ni cándida ni inocente, sino más bien como “una especie de penetrante capacidad de visión sobre los engaños y miserias de la vida adulta”.

Esta crítica penetrante es capaz de mostrar el lazo que une el horror y la belleza, la grieta que separa la vida del arte, la sutil frontera que escinde y conecta el mundo de las cosas habitables con lo insoportable, con el salto al vacío, y lo hace con lucidez y a la vez con esperanza, ya que no todo está perdido; es posible, aunque difícil, ser decente aún en el seno de la ignominia y, al poner de relieve este hecho, muestra con perspicacia la dualidad del individuo moderno con sus miserias y sus grandezas.

Francisco José Martínez Martínez
(UNED)

<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/335231>

UNAMUNO, Miguel de (2017) *Epistolario I (1880-1899)*, Introducción, edición y notas de Colette y Jean-Claude Rabaté, Salamanca: Universidad Salamanca.

La publicación del *Epistolario I, (1881-1899)* de Miguel de Unamuno, con introducción, edición y notas de Colette y Jean-Claude Rabaté, publicado por la Universidad de Salamanca se convertirá en una obra imprescindible para los estudios sobre su obra y pensamiento. La “epistolomanía” que Don Miguel reconocía padecer explica las más de mil páginas que componen el libro, incluido el estudio introductorio y varios índices. En una carta a Leopoldo

Gutierrez Abascal, de 27 de julio de 1897, Unamuno describía sus hábitos de escritor y admitía: “apenas distingo cuando escribo a un amigo y cuando al público, y así creo que en mis cartas hay algo de público (cuando no paso a ellas notas de mi diario) y en mis escritos públicos a las veces algo de intimidad epistolar. Tampoco quiero curarme de mi epistolomanía. Me consta que he influido en algunas personas con mi correspondencia” (Carta nº 187, p. 658).