

EL PAPEL DE LA LITERATURA EN EL PENSAMIENTO PÚBLICO ESPAÑOL, VISTO DESDE LA  
FILOSOFÍA DE GUSTAVO BUENO

---

Tomás García López

GUIÓN

- I. Planteamiento de la cuestión, a modo de propuesta noetológica:
  1. Berceo, Gustavo Bueno y el Pensamiento Público Español.
  2. La esencia del Pensamiento Español.
  3. El Español como "lengua de pensamiento".
  4. Literatura y Educación.
  5. La implantación política y sociológica de la Literatura en la España de los "50" y los "60".
  
- II. Análisis de los escritos de Gustavo Bueno sobre Literatura, a modo de contraposición noetológica (composición y segregación significativa):
  1. Marco general: Estética y Filosofía del Arte.
  2. La Novela:
    - a) "El Papa negro".
    - b) De la novela behaviorista de La Colmena de Camilo José Cela al Quijote de Cervantes, pasando por la "novela blanca" de Corín Tellado.
    - c) Sobre la presencia del autor en su obra.
  3. La esencia del Teatro.
  4. Poesía y Verdad en El Sistema filosófico de Gustavo Bueno
  
- III. Noetología de la Literatura, a modo de resolución:
  1. Literatura sustantiva: El Ion de Platón como pretexto (Literatura para el oído, Literatura para la vista).
  2. La "prueba de fuego" de la racionalidad noetológica de la Literatura: los transvases recíprocos entre la Literatura y la Filosofía, vistos por Gustavo Bueno (algunos ejemplos):
    - a. Transferencias de léxico literario al lenguaje filosófico.
    - b. La Filosofía ejercitada en obras sustantivas de Literatura.
    - c. El uso de recursos literarios para la construcción de algunas doctrinas del Materialismo filosófico.



# La esencia del pensamiento español\*

Gustavo Bueno  
Oviedo

## Introducción



Constituye para mi un gran honor el que los organizadores de estos *Cursos de Verano de Pensamiento español contemporáneo* me hayan asignado, como tema de mi conferencia, el análisis filosófico de la idea que delimita la materia misma de estos cursos, es decir, el análisis de «la esencia del pensamiento español» (en cuya definición habrá que suponer incluido, desde luego, al «pensamiento español contemporáneo»).

La circunstancia de que el programa de estos cursos, así como la mayoría de sus lecciones, estén expresadas en lengua gallega, la interpreto, desde luego, como indicio de que sus organizadores —que han asumido como rótulo el nombre del querido amigo, recientemente fallecido, Carlos Gurméndez— entienden el adjetivo «español» de modo tal que en su extensión quede incluido el «pensamiento gallego» o, dicho de otra manera, de modo tal que el «pensamiento gallego» sea considerado como una parte del «pensamiento español», tanto si por pensamiento gallego se entiende el pensamiento de los gallegos expresado en castellano o español, o bien se entiende como el pensamiento expresado en lengua gallega. Estas interpretaciones podrán parecer obvias a la mayoría de los que me escuchan; pero en unos tiempos como los que corremos —a los sesenta años de la terminación de la Guerra Civil y del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, y en vísperas de la plena integración en la UE y acaso de la reforma de la Constitución de 1978 desde una perspectiva federalista, lindante con el confederalismo— no sería ni mucho menos insólita una interpretación diametralmente opuesta a la que hemos dado

del sintagma «pensamiento español». Un curso organizado en euskera sobre «pensamiento español contemporáneo» por una organización de tendencia nacionalista-radical (separatista, secesionista, incluso antiespañolista) que siguiese la inspiración de la *Vasconia* de Krutwig, por ejemplo, no daría pie para suponer que los organizadores del curso sobrentendieran el «pensamiento vasco» como una parte del «pensamiento español», sino que más bien, si se interesaban por determinar la «esencia del pensamiento español» sería para oponerla a la «esencia del pensamiento vasco», y aun para «purificar» a este pensamiento de todas las adherencias exógenas procedentes, sobre todo, de Castilla.

En cualquier caso, y por la simple consideración de la posibilidad de estas diversas interpretaciones de la expresión «pensamiento español» en las circunstancias presentes, se nos hace patente la necesidad, en el momento de disponernos al análisis de su *esencia*, de suscitar la cuestión de la naturaleza de las relaciones entre el pensamiento español y el pensamiento gallego, el pensamiento vasco, el pensamiento catalán, el pensamiento valenciano o el pensamiento castellano. Y la discusión de esta cuestión inexcusable repercute al mismo tiempo en el replanteamiento de la cuestión política fundamental de la «España de las autonomías», o de las «nacionalidades históricas». La idea que nos formemos sobre «la esencia del pensamiento español» ha de estar internamente relacionada, aunque no se confunda con ella, con la idea que presupongamos sobre la «esencia de España», incluso en el supuesto de que los valores asignados a estas «esencias» (consideradas en todo caso como funciones, antes que como sustancias) se aproximen a cero.

2. En efecto, no faltará quien esboce una sonrisa escéptica al escuchar el simple enunciado del tema que me ha sido encomendado: «La esencia del pensamiento español». ¿No resulta anacrónico hablar hoy de «esencias», como si estuviéramos en los tiempos de la más rancia escolástica? Además,

\* Conferencia pronunciada en el *II Curso de Verano de Pensamiento Español Contemporáneo*, Pontedeume, 28 de julio de 1999.

# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

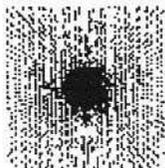
El Catoblepas • número 20 • octubre 2003 • página 2

Rasguños *Gustavo Bueno*

El español como «lengua de pensamiento»

Gustavo Bueno

Publicado en *El Español en el Mundo*,  
*Anuario del Instituto Cervantes 2003*, págs. 35-56



nódulo  
biblioteca  
documentario  
foros de  
nódulo



## EL CATOBLEPAS

2002 03 04

05 06

polémica

autores

qué es

agitprop

suscripción

gratuita

buscar

• Ha fallecido  
Manuel  
Mindán a los  
103 años de  
edad

• Dos  
aniversarios



ESPAÑA  
NO ES UN MITO

## I

### Planteamiento del problema

1. El enunciado titular del presente ensayo («El español como "lengua de pensamiento"»), enunciado que amablemente me ha sido propuesto, para su desarrollo, por el Instituto Cervantes, presupone, puesto que no es redundante, que hay por lo menos dos clases de lenguas: aquellas que no son «de pensamiento» y otras que son «lenguas de pensamiento». Y aún cuando el sintagma «lengua de pensamiento» tenga un significado que no es muy claro y no es muy distinto (es decir, aunque su significado sea muy oscuro y confuso, cuanto a lo que a su connotación atañe) sin embargo daremos por descontado que, al menos denotativamente, «todo el mundo» sabe a qué nos referimos al hablar de un «lenguaje de pensamiento». La prosa de Fray Luis de Granada, la prosa del Padre Feijoo o la prosa de Ortega y Gasset serán consideradas generalmente como ejemplos de obras escritas en «lenguaje de pensamiento»; mucho más difícil es que alguien considere a la prosa del Código de circulación como un ejemplo de lenguaje de pensamiento, sin perjuicio de que podamos reconocer en él un pensamiento «implícito» (una «filosofía», suele decirse hoy), susceptible de ser analizada y explicitada.

En general, y como criterio de distinción entre una lengua de pensamiento y una lengua que no es de pensamiento (en el sentido anterior) nos guiaremos por la distinción, que otras veces hemos utilizado (*El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva (Los complementarios 20), Madrid 1970, 319 págs.), entre conceptos e Ideas. Supondremos que los conceptos, que proceden de las operaciones tecnológicas, sociales, &c. se expresan en una lengua de primer orden, que aparece ya en un estadio muy primitivo de la civilización; en cambio las Ideas, que surgen de la confrontación de conceptos, se expresarán en un lenguaje de segundo orden (con muy diversos grados); un lenguaje que sólo podría conformarse históricamente, a partir del desarrollo de una lengua de primer orden.

Nuestro punto de partida ha de basarse por tanto en la suposición que el español ha de clasificarse, por sus potencialidades al menos, entre las lenguas de segundo orden, es decir, las «lenguas de pensamiento». (Lo que no quiere decir que toda frase escrita en español haya de considerarse como un fragmento de lenguaje de pensamiento).

El objetivo de nuestro ensayo podría entonces orientarse hacia lo

# *literatura y educación*

**Encuesta realizada  
por Fernando Lázaro Carreter**

*Emilio Alarcos, Dámaso Alonso, Manuel Alvar,  
Andrés Amorós, Rosa Bobes, Juan Benet, Gustavo Bueno,  
Buero Vallejo, Eugenio de Bustos, Camilo José Cela,  
Fernando Chueca, Miguel Delibes, Elías Díaz,  
G. Díaz-Plaja, M. Fraga Iribarne, Gloria Fuertes,  
Joan Fuster, P. Lain Entralgo, Rafael Lapesa,  
Julián Marías, Amando de Miguel, José Monleón,  
E. Moreno Báez, Carlos Paris, José María Pemán,  
Francisco Rico, Leonardo Romero, Juan Manuel Rozas,  
Tierno Galván, J. Luis Varela, Francisco Yndurain, A. Zamora Vicente*

EDITORIAL  CASTALIA

1974

# LOS INTELLECTUALES, LOS NUEVOS IMPOSTORES

Gustavo Bueno

## ADVERTENCIA INICIAL

El adjetivo «impostor» se predica, en este ensayo, de la clase asociativa designada por el plural «los intelectuales». Por ejemplo, de los intelectuales en tanto son capaces de presentarse como «colegiados» o «congregados» en un Congreso Internacional de Intelectuales «que acude al toque o rebato de un intelectuales de todos los países uníos!; por tanto, de los individuos de esa clase asociativa o colegio, en cuanto son precisamente elementos definibles por la pertenencia a la clase de referencia.

Además, las *imposturas* de las que en este ensayo va a hablarse son sólo aquellas imposturas que puedan ser derivadas precisamente de lo que, si no nos equivocamos, constituye la raíz del paradójico formato lógico de este concepto clase, a saber, la condición «colegiada» de los intelectuales en sentido estricto, cuando ella tenga lugar, como es el caso de un *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas*. Ya desde esta perspectiva es interesante constatar la transformación operada en las denominaciones de los dos Congresos Internacionales de Intelectuales celebrados en España, el Congreso de Valencia de 1937, en plena Guerra Civil, y el Congreso de 1987, también en Valencia, en plena paz socialista: los «escritores antifascistas» de 1937 se han convertido en 1987 precisamente en «intelectuales» (en conjunción copulativa con los «artistas», que pueden no ser escritores). Esta transformación no es gratuita y refleja alguno de los cambios que han tenido lugar en estos cincuenta años. El fascismo ha desaparecido de Europa como sistema político; pero también han desaparecido los *escritores*, al menos como clase monopolística de las funciones que se sobreentienden desempeñadas por los «intelectuales», al consolidarse los nuevos medios sociales de expresión, principalmente la Radio y la T.V. y, por tanto, al reconstruirse una figura paralela a la de los *oratores* de la Edad Media. Una figura —situada entre los *laboratores* y los *bellatores*— propia de una sociedad analfabeta, anterior al descubrimiento de la imprenta, pero que se reconstruye a partir del descubrimiento de los «medios de masas». Sin embargo el predicado que queremos atribuir a esta nueva clase de los *intelectuales* no lo hubiéramos podido atribuir a la clase o colegio de los *escritores*, porque ahora

los escritores (aun cuando no se determinen como antifascistas) aparecen definidos por una característica (positiva) que permite dar pleno significado a su enclasmiento asociativo, a su afiliación, por ejemplo, en un sindicato o mutualidad que tienda a defender los derechos de autor. Otro tanto podría decirse, desde luego, de quienes utilizan la voz o la imagen, es decir, de los *oratores* (incluyendo aquí a los cantantes) que son características positivas susceptibles de ser computadas. Y esta susceptibilidad es precisamente la que, a nuestro juicio, se desvanece cuando escritores y oradores (de radio o televisión) se refunden bajo el concepto de «intelectuales», concepto que al parecer los arroja a una curiosa vecindad con los *artistas*.

El intelectual, pues, ha de hablar de acuerdo con los intereses de su público (que no siempre es un público «organizador») y no porque deba limitarse a ser un pleonasma suyo. El intelectual no puede ser excesivamente *trivial* (respecto de su público), debe introducir datos nuevos, «picantes», pero asimilados e interpretados a conformidad de su público. Pues no habla en nombre de una autoridad superior, sino en nombre del propio sentir de su público, un sentir que muchas veces se autodenomina «sentido común» o «razón universal». Esto es reconocido por el intelectual, por ejemplo por el «filósofo mundano», con gesto acaso no libre de ironía: «el buen sentido es la cosa del mundo mejor repartida, pues cada uno piensa estar tan bien provisto de él que incluso los que son más difíciles de contentar en cualquier otra cosa, no acostumbran desear de él más del que ya tienen» —dice Descartes al comienzo de su *Discurso del método*, que está dirigido, no ya a los doctos cuanto al público en general. Y el propio Kant dice, en un escrito popular (*Qué es la Ilustración*, 1784) que, al menos en su siglo, «ya es más fácil que el público se ilustre por sí mismo y hasta, si se le deja en libertad, casi inevitable».

El intelectual desempeñaría también, en un principio, funciones parangonables a las funciones del ojeador, del explorador, del mensajero o batidor de una sociedad preestatal, en tanto es un «delegado» del propio grupo social para averiguar lo que ocurre en el «exterior» y dar cuenta, en términos comprensibles por todos, de algo que *cualquiera* podría ver por sí mismo. La paradoja del intelectual es que el prestigio y la fuerza que se le atribuye se debe, no ya a que pueda apelar a alguna superior autoridad (científica, política, revelada) sino que debe apelar a la misma evidencia tópica poseída por su público con objeto de que el público experimente la sensación, al escucharle, de que el intelectual es «él mismo» hablando en «voz alta». En este sentido, el intelectual es un ideólogo. No representa tanto la conciencia política del pueblo como to-



LAS NUBES

## ALEGATO CONTRA LA FILOSOFÍA

Sócrates fue una auténtica figura pública de Atenas: apenas había salido de la ciudad, nada más que para servirla en la guerra, y todos estaban familiarizados con su presencia en las calles, interpelando a sus convecinos para desarrollar sus pensamientos.

Aristófanes lo retrató en *Las nubes* (423 a.C.) como representante de los sofistas, o filósofos profesionales a sueldo.

Aristófanes sostenía que las enseñanzas sofísticas fomentaban entre la juventud un relativismo ideológico que erosionaba los propios fundamentos del Estado: «Si se les paga, ellos te enseñan a ganar pleiteando todas las causas, las justas y las injustas», aseguraba.

El propio Aristófanes consideraba *Las Nubes* «la mejor de mis comedias», aunque presentaba una visión distorsionada de Sócrates. El hecho de que el filósofo abominara de esos sofistas no impidió presentarlo en la comedia como su representante y un impío corruptor de uno de estos jóvenes nihilistas. Esta caricatura influyó en la condena a muerte de Sócrates en el año 399 a.C.

### ENTRE BASTIDORES

Este fresco romano de Herculano muestra a varios actores, con el protagonista (a la izquierda) aún vestido como su personaje. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

EL TEATRO DE ARISTÓFANES

# GUERRA Y COMEDIA EN ATENAS

Durante la guerra del Peloponeso, el genial dramaturgo Aristófanes denunció en una serie de irreverentes comedias la incapacidad de los dirigentes de su ciudad y la irreparable pérdida de sus valores tradicionales

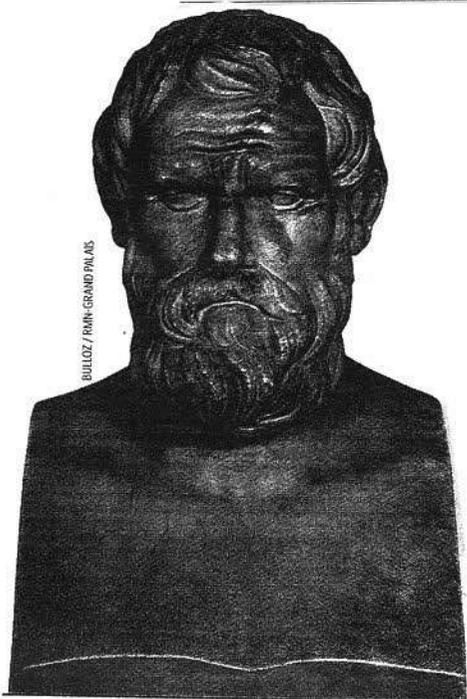
HISTORIA NATIONAL GEOGRAPHIC 7

JUAN PABLO SÁNCHEZ

INTERNATIONAL INSTITUTE OF INFORMATION TECHNOLOGY, HYDERABAD (INDIA)

## 56 La comedia griega de Aristófanes

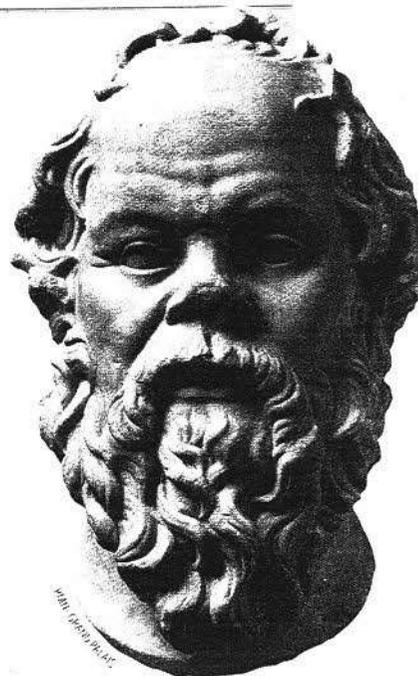
Las obras de Aristófanes retratan a la sociedad y a los políticos de la Atenas de finales del siglo V a.C. Su tono irreverente y burlesco no esconde la amargura por el declive de la ciudad, derrotada por Esparta en la guerra del Peloponeso. **POR JUAN PABLO SÁNCHEZ**



BULLOZ / RMN - GRAND PALAIS

La vida de Aristófanes coincide con el esplendor y el declive de Atenas

BUSTO DE ARISTÓFANES DEL SIGLO II D.C. MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS.



MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS

Aristófanes criticaba la pasividad de los ciudadanos ante la corrupción

SÓCRATES. BUSTO ROMANO DEL SIGLO I D.C. MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS.

Pelayo García Sierra

Fundación Gustavo Bueno

## Diccionario filosófico

Manual de materialismo filosófico.

Una introducción analítica

Prólogo de  
Gustavo Bueno

### VII. Estética y Filosofía del arte

#### §1. Estética

**Bellas artes/Artes útiles/Artes cultas/Artes poéticas o sustantivas.** Descartamos la denominación tradicional de «bellas artes», como criterio apropiado para delimitar a un conjunto cuya denotación está sin duda sobreentendida, aunque tiene al menos un núcleo bien definido (música sinfónica, teatro, pintura, escultura, arquitectura, poesía...) que se contrapone a las también mal llamadas «artes útiles», como si las «bellas artes» no tuviesen también su utilidad (a pesar de esa «finalidad sin fin» que les asignó Kant). Todavía más ridículo es recurrir a la denominación de «artes cultas» («música culta», «arquitectura culta», expresiones perezosas —porque han renunciado a determinar el concepto de su denotación— utilizadas con cierta frecuencia), como si las artes culinarias o las artes marciales o las artes mecánicas, o la música popular, o la arquitectura popular, no fuesen también «cultura». Por nuestra parte, utilizaremos la denominación de *poéticas o sustantivas* (por ejemplo, «música sustantiva», «arquitectura sustantiva»...) para referirnos a las artes que se han ido precisamente constituyendo como orientadas a ofrecer a la «representación» contenidos, sin duda muy heterogéneos pero que convienen en una cierta inmanencia o sustantividad (sean bellos, elegantes, o sombríos, o fúnebres) que los enfrenta o destaca no sólo de la «prosa de la vida», sino también de las artes adheridas a las funciones individuales o grupales de carácter pragmático, como es el caso de las lúdicas, de las marciales o deportivas, o de las ceremonias religiosas o de la música de danza (sin perjuicio de que todas ellas puedan encarnar también valores estéticos). {E} 647

**Arte sustantivo o poético.** La «sustancialidad poética» no la hacemos consistir, en modo alguno, en alguna supuesta transposición de los contenidos artísticos a un mundo uránico transcendente, situado más allá del Mundo real (como si hubiera algún mundo accesible al margen del Mundo único que habitamos). La sustantividad poética se establece en función de los sujetos operatorios (artistas, actores, público, actantes) que necesariamente intervienen en el proceso morfo-poético. Las artes sustantivas no están, desde luego, al servicio de los sujetos (y en este único sentido no son útiles), sino que sus 648



φñ

Biblioteca Filosofía en español  
Fundación Gustavo Bueno  
Pentalfa Ediciones  
Oviedo 2000

## 9. La «Oda a Salinas» de fray Luis de León

Más aún, los hombres, los artistas inspirados —y no meramente serviles—, ni siquiera crean su obra. Sin la tradición, sin el grupo social a través del cual el artista la recibe y del cual forma parte, la obra de arte jamás podría haber sido sustantivada.

Ante todo, porque la obra de arte sustantiva necesita el dominio de una técnica a su servicio, servil, que viene dada por la tradición; pero la obra de arte superior sustantiva no se agota en las técnicas, y sólo le es dado dominarlas para poder encauzar la sustancia de su obra, que desbordará siempre estas técnicas serviles.

El conocimiento de esta circunstancia se nos hace patente, si no nos equivocamos, en la celebérrima «Oda a Salinas» de fray Luis de León: «El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música extremada, / por vuestra sabia mano gobernada. / A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primero esclarecida.»

En efecto, la «música extremada», es decir, fuera del límite, *sub-lime*, ¿no expresa ya la condición sustantiva, que desborda los límites de la actividad humana, por encima de su voluntad, de la música de Salinas, en la apreciación de fray Luis? En todo caso, Salinas, en la oda, no «crea la música», sino que propiamente la gobierna. Salinas organiza, con sabia mano, una música que lo desborda y que viste el aire (un contenido del eje «radial») de hermosura nunca usada. Sin duda fray Luis de León tenía en cuenta la música de las esferas de los pitagóricos (que Aristóteles ya había descalificado).

Pero esta música de las esferas, como la divinidad que hizo el mundo contando números, ¿qué más puede decir hoy de lo que dice la sustantividad de la obra que no se reduce a la utilidad humana? ¿O es que alguien puede seguir creyendo hoy que es entender algo de la «Oda a Salinas» de fray Luis de León apreciar sus versos, desde luego, pero decirle al lector, por si no lo sabía, que su trasfondo es pitagórico?

### Capítulo 9

#### RELIGIÓN Y ARTE

#### Los componentes artísticos de las religiones y los componentes religiosos del arte

Gustavo Bueno

## LA FE DEL ATEO

### LAS VERDADERAS RAZONES DEL ENFRENTAMIENTO DE LA IGLESIA CON EL GOBIERNO SOCIALISTA

temas de hoy.

2007



## La colmena, novela behaviorista

§ 1. *La colmena*, última novela de Camilo José Cela, es, por de pronto, una obra muy discutida: hay quien la defiende con entusiasmo y hay quien la ataca apasionadamente. Este desacuerdo, por radical e intenso, es naturalmente señal apodictica del interés de *La colmena* y obliga a todo espíritu vigilante a tomar posición ante el fenómeno. ¿Qué es lo que provoca el desacuerdo? Ante todo, al parecer, una cuestión de nombres.

Los que la atacan, le niegan lo principal, a saber: que sea una novela. Una obra —vienen a decir— que lindando con la pornografía no ofrece sino breves esbozos, miniaturas, escenas fugaces y sin construcción de conjunto; obra en la que faltan períodos literarios y sobran términos tabernarios y de pésimo gusto; una obra en la que deliberadamente parece vacar la intención estética, esto no puede ser una novela, que es, ante todo, un género literario. Se sobreañaden además, naturalmente, las censuras morales que consideraron a *La colmena* como libro peligroso y disolvente.

Los que la defienden encarecen de modo principal su realismo: la fidelidad del autor al mundo del Madrid de la postguerra que describe; su certera selección de los rasgos más expresivos que contribuyen a una impresión de facilidad tal, de veracidad, que fácilmente desvanecen, por su misma transparencia, la labor del novelista. Cela sería el costumbrista máximo de nuestro siglo.

§ 2. Pero ¿es sólo una cuestión de nombres? En tal caso, podrían conceder

los defensores que *La colmena* no es una novela, si nos atenemos a la definición de los tradicionalistas; pero el no serlo no menoscaba los méritos que se le atribuyen, del mismo modo que ellos permanecen —y esto parecerá a todos más evidente— aunque ella no sea un soneto, un poema o cualquier otra forma literaria.

Sin embargo, no creo que nos encontremos ante una disputa sobre palabras, sencillamente porque las discusiones, si son auténticas, nunca son sobre palabras, sino sobre los pensamientos a los que las palabras representan.

La cuestión se suscita más bien debido a que la realidad de una analogía entre los procedimientos de *La colmena* y los de otras formas literarias supone, para el que la defiende, una censura implícita para las formas literarias que se apartan del canon a que ella se ajusta. Es así que, en todo producto cultural, hay que distinguir su ideal estructura arquetípica y la concretísima realización histórica. Las estructuras ideales consisten en un riguroso —es decir, determinado— sistema de relaciones entre ciertos elementos, y sucede que las obras históricas se aproximan, participan en distinta proporción de estos arquetipos, y de ellos toman el nombre. No debe confundirnos la posibilidad de que, a veces, en una obra cultural singular, se interfieran varios arquetipos y de esta interferencia brote la genialidad del resultado; es esta misma genialidad, por su originalidad, la que podía servirnos como estribo para probar que no puede hablarse de un arquetipo estructurado sobre la base de las interferencias regladas de los otros arquetipos...



## Cela, Eco, Woody & Batman

De acontecimientos culturales, por fortuna no exentos de polémica, podríamos calificar tanto la edición española de la segunda novela del semiólogo Umberto Eco, como el definitivo espaldarazo internacional que la Academia Sueca acaba de dar al menos remilgado de los manipuladores del idioma cervantino, el escritor gallego Camilo José Cela, del que, providencialmente, su hijo, catedrático de Filosofía Jurídica, Moral y Política de la Universidad de las Islas Baleares, publica una desinhibida biografía, *Cela, mi padre*.

*El péndulo de Foucault* no es una novela fácil. Su complejidad es premeditada. Incluso hay quien asegura que el mayor acierto de Eco como novelista reside en haber sacado a la llamada novela intelectual de sus casillas. En *El nombre de la rosa*, unía filosofía y semiótica con los procedimientos de la cultura de masas, lo policial y la aventura para fabricar un libro que no sólo llegaba al gran público, sino que rompía moldes. Ahora, con *El péndulo de Foucault*, el escritor italiano arriesga el más difícil todavía: Eco está obligado a dar un salto mortal. Todo lo que suene a repetición supone negar la propia imagen como novelista que el profesor italiano ha sabido segregar.

Curiosamente, las dificultades y complejidades de esta nueva novela no parecen arredrar al comprador («El verdadero éxito de ventas no es algo para leer», asegura Anthony Burgess) y en Italia ya se han vendido más de medio millón de ejemplares y su primera edición estadounidense alcanza los 250.000. El nuevo libro de Eco aparece de tal manera instalado en las reglas que el fenómeno del *best seller* comporta, que *El péndulo...* no puede ser un éxito completo, a estas alturas, si sólo se vende mucho: como apunta Vicente Verdú, es necesario que se venda al máximo

. Debo confesar también que me satisface enormemente que este libro lo prologue una persona tan ponderada y diáfana como es don Gustavo Bueno, un hombre al que siempre admiré por su valentía y su profundo conocimiento de la literatura. La cultura para este filósofo no tiene ocultismo, pero tampoco él es opaco, su brillantez me honra y por esa razón agradezco desde estas líneas su generosidad al darme un cierto valor que los demás siempre han intentado quitarme. Puedo asegurar que en el futuro de mi vida, viva poco o viva mucho, siempre estaré inmensamente agradecida a María Teresa, que ha hurgado seriamente en una labor de esfuerzo poniendo de relieve aquella faceta de Corín Tellado que nadie quiso tocar y es evidente que de igual modo agradezco a don Gustavo Bueno su gentileza. He de decir, por último, que no sólo he leído yo el original. No fiándome del todo de mí, como nunca me fié -porque soy insegura y he de confesarlo-, lo he dado a leer a personas lo bastante calificadas como para considerar debidamente su opinión; ésta ha sido siempre y en todo momento aprobatoria, halagadora y sincera. El libro original de María Teresa González es digno de figurar en el campo vasto de la literatura española, y no por ser yo como protagonista, sino porque se pone de relieve, al fin, una labor de sacrificio creativo de cincuenta años de una vida, sencilla y humilde. Desde aquí agradezco a la autora y al prologador la ayuda que, quizá sin darse cuenta, me han ofrecido.

CORÍN TELLADO

MARIA TERESA GONZALEZ

## Corín Tellado, medio siglo de novela de amor (1946-1996)

PENTALFA EDICIONES  
OVIEDO 1998

Prólogo

Las «novelas de amor» de Corín Tellado desde la dialéctica ética-moral.

1. Las casi tres mil novelas que Corín Tellado, reeditó y vendió en decenas de millares de ejemplares durante los últimos cincuenta años (en 1989 se habían contabilizado 2.243) obligan a considerar a este cuerpo de novelas como una de las instituciones literarias más interesantes -por no decir, la más interesante- del siglo que acaba. Institución, porque la cantidad desbordante de novelas efectivamente publicadas y vendidas, en España y América, principalmente, durante un intervalo de tiempo tan dilatado (el que transcurre desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días), convierten a la obra de Corín Tellado en una realidad que «está por encima» de cualquier concepción dada a escala individual y la definen como una realidad que hay que dibujar a escala social e histórica (de hecho, alguna vez fue formulada la hipótesis de que el nombre «Corín Tellado» podría ser el rótulo de un equipo de fabricantes de novelas, algo así como el nombre «Bourbaki» resultó ser el rótulo de un equipo de matemáticos que, hace ya también más de cincuenta años, transformó el aspecto de las matemáticas tradicionales convirtiéndolas en lo que popularmente se conoce como «matemáticas modernas»). Desde este punto de vista resulta inadmisibles la actitud de tantos y tantos «críticos literarios» que se creen con el derecho de considerar como «cantidad despreciable» a la asombrosa producción de Tellado. Estos críticos -que, en algunos casos, que yo conozco, rozan la categoría de la debilidad mental- se encastillan en la burda distinción entre cantidad y calidad: «la obra de Corín Tellado es de baja calidad» (incluso se acogen a un «tecnicismo» producto de la pereza intelectual, el de «infraliteratura», como si ellos pudieran decir en qué consiste la literatura excelente); «por ello, no tiene nada de extraño que la cantidad pueda ser muy grande».

Ahora bien, la oposición cantidad/calidad es ella misma una oposición grosera, porque el término «calidad» es sumamente confuso y aun metafísico (como cuando aparece incluido en la célebre ley hegeliana

Corín Tellado habría descubierto la clave de estos mecanismos tal como se desencadenan en la franja representable en un tablero blanco; y dueña soberana de esta clave la habría desplegado con toda precisión en centenares y centenares de modelos ofrecidos como guías o puntos de referencia a una muchedumbre necesitada. Es lo que Corín Tellado declaraba en 1977, a la revista *Interviú*, y en lenguaje, desde luego, psicológico, según un texto que reproduce María Teresa González en las primeras páginas de su magnífico libro: «Es que si explico la vida tal como es, entonces no gusta. Doy al lector lo que pide, lo que desea, lo que le gustaría. Si tú al personaje masculino le pones que es mecánico ajustador, entonces la obra no gusta, porque precisamente, el novio de la lectora es mecánico ajustador, y ella ya sabe lo que da de sí su novio. Tengo, por lo tanto, que echarle un poco de imaginación para proporcionar un poco de fantasía a la vida de mis lectoras, que es un poco aburrida y monótona. Yo trabajo para vender. He tratado de escribir de otra manera y he fracasado, no he tenido éxito. Mis novelas son un tubo de escape de la rutina de la realidad.»

GUSTAVO BUENO

**DON QUIJOTE, ESPEJO DE LA NACIÓN ESPAÑOLA****Contra la interpretación de Don Quijote como símbolo de la solidaridad universal, de la tolerancia y de la paz**

Año 2005. Se celebra en toda España el cuarto centenario de la publicación de *Don Quijote* (cuya impresión ya estaba terminada en diciembre de 1604). Y esto corrobora, evidentemente, la tesis que hemos mantenido en el cuerpo de este libro, acerca del carácter transparente, a la cultura española, de todas las regiones y «culturas» de España. Centenares de conferencias, pronunciadas en todas las ciudades y capitales de las autonomías, «históricas» o «sin historia», concursos, nuevas ediciones, lecturas públicas (colectivas o individuales), exposiciones, talleres e interpretaciones de toda índole: psiquiátricas (Cervantes habría descrito admirablemente el «síndrome de Capgras»), éticas (Don Quijote es la fortaleza y la generosidad), morales (Don Quijote simboliza, en la época moderna, las virtudes del estamento caballeresco de la época feudal), o bien símbolo de valores estrictamente literarios (la novela moderna), o de valores con implicaciones políticas (¿valores europeos?) o, más aún, valores universales, que convierten a Don Quijote en un símbolo del Hombre, de los Derechos Humanos, de la Tolerancia y de la Paz: «Don Quijote es patrimonio de la Humanidad».

A las interpretaciones políticas de Don Quijote pacifista y tolerante se han adherido especialmente las autoridades, a la sazón socialistas, del «lugar» en el que vivió Alonso Quijano, el «Caballero de la Mancha», como se le llama. A saber, un lugar transformado en comunidad autónoma, denominada Castilla-La Mancha, con capacidad legal para promulgar una Ley 16/2002 «del IV centenario de la publicación de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*», en la que, considerando que «Don Quijote es un símbolo de la humanidad y un mito cultural que la Mancha siente honrosamente como suyo», busca crear una «Red de Solidaridad que, apoyándose en el valor de una lengua común, trabaje en la consecución de la igualdad y el desarrollo de todos los pueblos, fundamentalmente a través de la educación y la cultura», para contribuir al «desarrollo social, cultural y económico de Castilla-La Mancha (...) a fin de fomentar y difundir los valores universales de justicia, libertad y solidaridad que el Quijote simboliza» (artículo 1).

José Bono, presidente de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha al promulgarse esta Ley, fue nombrado, después del 11-M, ministro de Defensa. Un rótulo que traduce, en las democracias de ideología pacifista, los rótulos de los antiguos ministerios de la Guerra, aunque el ministro de Defensa actual y los ministros de la Guerra no democráticos entendieran de las mismas cosas: cañones, misiles, acorazados, helicópteros y, en general, en la sociedad industrial, armas de fuego (en modo alguno, lanzas, espadas y yelmos de Mambrino). Su pacifismo, tan poco quijotesco, le ha llevado a pedir en este 2005 que se retire la palabra «guerra» de la Constitución española de 1978: no ha llegado a pedir la disolución del Ejército, si bien, acaso para justificar la intervención del Ejército español en Afganistán, parece que el gobierno socialista pretende, después de la retirada de las tropas del Irak, transformarlo en una especie de Cuerpo de Bomberos sin Fronteras dispuesto a ir a Afganistán para vigilar los incendios que puedan producirse casualmente en el periodo electoral de esa nueva proyectada democracia. \*\*\*

Don Quijote nos obliga a afirmar —tal es nuestra interpretación— que si España existe, que si España puede resistir sus amenazas, que si España es una Nación y quiere seguir siéndolo, todo esto no pudo resultar ni podrá mantenerse solamente con las letras, con las leyes, con el Estado de derecho. Son necesarias las armas, es decir, es necesario estar preparados para la guerra, puesto que como afirma Don Quijote: «Lo mismo es decir armas que guerra».

**Gustavo Bueno**

**ESPAÑA NO ES UN MITO**  
**CLAVES PARA UNA DEFENSA RAZONADA**

temas de hoy.

2005



# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

El Catoblepas • número 46 • diciembre 2005 • página 2

## Rasguños *Gustavo Bueno*

### Sobre el análisis filosófico del *Quijote*

Gustavo Bueno

En este rasguño se somete a crítica el supuesto (mantenido por muchos profesores de filosofía, así como también por otros muchos ciudadanos o políticos, que filosofan a su modo) según el cual el único modo de entender filosóficamente el *Quijote* es considerándolo desde las premisas del humanismo, del pacifismo, de la tolerancia, de la paz y de la libertad

nódulo  
biblioteca  
documentario  
foros de  
nódulo



EL CATOBLEPAS

2002 03 04  
05

secciones  
polémicas  
por autores  
los autores  
búsquedas  
qué es •  
agitprop  
suscripción  
gratuita



1

Entre los organizadores de actos conmemorativos del *Quijote*, en este su cuarto centenario, no faltan las Sociedades de Filosofía; y entre los ciudadanos particulares o los políticos que escriben artículos o libros, o pronuncian conferencias o discursos de investidura, o preámbulos de leyes con referencias al *Quijote*, no faltan los profesores de filosofía.

• Fallece Juli  
Marías

• España no  
un mito.  
Claves para  
una defensa  
razonada

Sin embargo, la participación de Sociedades de Filosofía, o de profesores de filosofía, en las conmemoraciones del *Quijote*, no garantizan la condición filosófica de los debates, de los artículos, de los libros o de las conferencias ofrecidas. Y esto puede parecer una cierta anomalía.

En efecto. Es mucho más probable que si los actos, conferencias, artículos, &c., sobre el *Quijote* son organizados por Colegios de Médicos, de Psicólogos o de Historiadores, las conferencias, artículos o debates se ajustarían mucho más, en cada caso, a la perspectiva de cada gremio organizador o de cada ciudadano que interviene a título de miembro de un gremio (como médico, como psicólogo, como historiador). El gremio en el que se enmarcan los debates, los libros o las conferencias... garantiza, con una gran probabilidad, que el público

U A

1. Comenzar diciendo que *Puzzle* es una recolección de artículos de prensa que Juan José Plans ha ido publicando a lo largo de dos años sería algo así como comenzar el *Credo* por Poncio Pilatos. Pues no se ha tratado de recoger un conjunto de artículos dispersos, uniéndolos bajo el nombre ambiguo de «Puzzle» —que puede significar un conjunto de piezas dadas cuya unidad precisamente no se ha descubierto, porque ella es un enigma y acaso no existe. Porque «Puzzle» fue el nombre que dio su autor a los artículos, ya desde el principio. Y puzzle significa también «conjunto de piezas que pueden ser encajadas en una unidad superior», aunque ésta sea desconocida, un enigma. Se diría que Plans se ha guiado desde el principio por esta idea, y por eso suele designar de vez en cuando a los artículos de este libro «piezas del puzzle»; otras veces ofrece también la impresión, al escribir un capítulo más, de que va añadiendo «piezas» al puzzle (por ejemplo, en el capítulo 15, al principio). El «capítulo» 25 termina así: «y, para que conste, he escrito esta pieza del puzzle». Puede asegurarse, por tanto, que «puzzle» no es una denominación convencional impuesta exteriormente a un mero conglomerado de artículos; puede asegurarse que, desde el principio, actúa la idea de una unidad global que busca constituirse por el acoplamiento de las piezas (capítulos) que se van añadiendo día a día. Sencillamente ocurre que esta unidad global no necesita estar cerrada: el puzzle puede tener una unidad abierta y esta es la impresión que el autor nos manifiesta hacia el final de su libro, en el capítulo 62: «caen copos de nieve en la noche en que escribo esta pieza (de esto que sospecho acabará siendo, y perdonen por jugar con las palabras, un inacabado puzzle)».

En resolución: estamos ante un puzzle de 64 piezas, de la más diversa y sorprendente condición dada la variedad y riqueza de sus referencias. Pero el puzzle está inacabado. Podríamos decir: es un puzzle abierto. Lo que no significa que carezca de unidad. Significa que la unidad no la toma de la figura global resultante, una figura que, en los puzzles cerrados, ha de estar dada previamente, antes de ser troceada en las piezas que luego serán capaces de reconstruirla. ¿De donde toma entonces unidad este puzzle abierto?

Parece que si la unidad no procede de una totalidad preestablecida, sólo podrá derivar de la misma multiplicidad de sus partes —de las piezas— en tanto éstas, al mantenerse dentro de una determinada escala y homogeneidad puedan ser engarzadas las unas con las otras. Y debe haber una razón por la cual estas piezas, que han ido tallándose independientemente y sucesivamente una a una —acaso de aquí deriva su transparencia y fluidez— y depositándose en el flujo de una corriente diaria, a fin de poder ser luego recogidas, alcanzan a formar un conjunto compacto aunque abierto. La razón es que el mismo autor está presente en todas y en cada una de ellas. Y está presente de un modo tal que su presencia ha de poder dar cuenta de la unidad interna de este puzzle abierto de sesenta y cuatro piezas. Pues la presencia del autor en su obra puede tener lugar de muchas maneras, entre ellas, la manera de la dispersión, de la ausencia de unidad interna, si es que el autor que está presente es, él mismo, un proteico proceso de mutación de estilos de escritura, de géneros literarios. La presencia del autor no explica, por sí misma, la unidad de un puzzle como el presente, desde el momento en que una tal presencia genérica es compatible con la diversidad, la dispersión, el caos, en un *migma* temático tan heterogéneo como esta colección de piezas, construidas con materias tan diversas: piropos y pulsares, Ceaucescus y Hawkings, elogios del horizonte y monstruos de Frankenstein. ¿Qué tipo de presencia de autor ha de requerirse para que temática tan dispersa alcance la unidad que cabe

atribuir nada menos que a un puzzle, aunque este sea abierto, y por serlo?

2. «Presencia del autor en su obra»: una fórmula que utilizamos, como si designase algo consabido, cuando nos referimos a la obra literaria, pero también a la obra musical, o a la arquitectónica y, en general, a la obra artística y aún a la obra científica. «En sus sonatas para piano, en sus cuartetos, en sus sinfonías, *está presente* un mismo Beethoven; todas sus sonatas, cuartetos o sinfonías llevan marcado su sello, porque todas estas obras son la *expresión* de su mismo espíritu». Nada más claro si ese «sí mismo» tuviese posibilidad de ser conocido y tratado al margen de las obras en las que al parecer se expresa. Pero, ¿qué sería Beethoven, como músico, al margen de sus sonatas, sus cuartetos o sus sinfonías? Nada. Puesto que Beethoven músico es el conjunto de esas sonatas, cuartetos o sinfonías. Por tanto, decir que la unidad de ese conjunto de obras se explica por medio del concepto de «expresión del ser musical mismo de Beethoven» es como decir que la unidad de ese conjunto es la expresión de la unidad de ese conjunto, no es decir nada. Luego cuando hablamos de la «presencia del autor en su obra», como fundamento de la unidad de esta obra, hemos de cuidarnos de interpretar la «presencia» por medio de la idea de «expresión». Con esto no queremos insinuar que la idea de una «presencia del autor en su obra» carezca de sentido, cuando retiramos el sentido aparente logrado por medio de la idea de expresión. En realidad, la fórmula «presencia del autor en su obra» tiene muchos sentidos y, lo que es más importante, estos sentidos son muchas veces incompatibles entre sí. Otras veces son compatibles, hasta el punto de que tienden a asociarse y a componerse los unos con los otros, a la vez que se disocian de unos terceros. Si intentamos introducir un poco de orden en este caos, acaso no haya otro camino que el de comenzar estableciendo una serie de distinciones fundamentales, que nos permitan evitar la contaminación de las unas por las otras.

La primera distinción que consideraremos es la distinción entre una *presencia subjetiva* (correlativa a la aproximación a la obra de arte desde la perspectiva de la subjetividad real —es decir, corpórea— de su autor o autores) y una *presencia objetiva* (correlativa a la aproximación a la obra de arte desde la perspectiva de la objetividad de esa obra, en la medida en que esta objetividad pueda to-

JUAN JOSE PLANS

## Puzzle

Prólogo de Gustavo Bueno

PENTALFA EDICIONES  
OVIEDO, 1991

GUSTAVO BUENO MARTINEZ

## La esencia del Teatro

Publicado en la REVISTA DE IDIAS ESTÉTICAS  
Abril - Mayo - Junio, número 46.

MADRID

1 9 5 4

Qñ

"Poetizar es crear". No puede negarse que esta frase es, por lo menos, una frase poética. Pero tampoco puede negarse que ella describe, si bien en estilo sublime, una realidad psicológica positiva, a saber: la afinidad entre el poetizar y el libre —es decir, creador— ejercicio de la fantasía, no encadenado aún por el ascético voto de fidelidad al universo real, es decir, a la experiencia. Es cierto que la fantasía sólo construye con materiales procedentes precisamente del mundo experimental; no saca de la nada sus contenidos. Pero mientras que la invención científica o el proyecto del genio práctico —son palabras de Dilthey— encuentran su patrón en la realidad, a la que tienen que acomodarse el pensamiento o la acción para comprender o para actuar, la actividad poética no se encuentra limitada por la realidad en la elaboración de las representaciones. Por esto semejante creación es afín al sueño y a otros estados vecinos, lo mismo que a la locura.

Poetizar es crear un mundo espiritual, con los materiales del mundo real: no es imitar la realidad dada y prosaica. Tal es la enseñanza de la estética alemana desde los tiempos fervorosos de Goethe, Schiller, Schelling. Poetizar es una acción creadora de algo que sobrepasa a la "realidad". La poesía es elevada, así, a órgano supremo del espíritu, a forma esencial del ser espiritual, al lado de la religión o de la ciencia. En tanto es el espíritu el manantial luminoso que derrama claridad sobre el universo, quien interpreta el mundo a la luz del ser y *da sentido* a las cosas mudas en sí mismas, es la poesía, supremo ejercicio del espíritu, la que propiamente da lugar a que las cosas *sean*. El caos mostrenco del universo material —dice Baudelaire— recibe la forma plástica y luminosa del espíritu que va nombrando a sus diferentes partes; el poeta, el primero que da nombre a las cosas, es también el que las crea originalmente. Como creación, es libre, gratuita: nada persigue; es inocente. "Poetizar, la más inocente de todas las ocupaciones." Tal es el secreto de Hölderlin, cuyo significado nos ha sido revelado por Heidegger.

Poetizar es fundar el ser por la palabra: es iluminar espiritualmente el universo, haciéndolo inteligible. Esta luz fluye en cuanto comienza a alentar el espíritu; fluye además en la sonora presencia de la palabra que es, por naturaleza, como acto de expresión, poética. Esto asegura Croce. . . .

Este lenguaje grandilocuente que en el párrafo que antecede he empleado para introducir al lector en el mundo de la poesía, parece a muchos un lenguaje sumamente ventajoso y adecuado para sus fines, precisamente por lo que tiene de poético. Es el lenguaje grato a los que intentan poéticamente conocer la poesía, es decir, a los propios poetas y a algunos otros hombres, que no pudieron resistir la tentación del poético arrebatado. Confieso que este lenguaje me produce aversión, y no tanto porque lo considere ajeno a mi modo de ser, cuanto porque lo veo como enemigo instalado en el alma de todos los hombres, que fatalmente tienen que contar con él, de la misma manera que tienen que contar con el amor a los Reyes Magos y a la cigüeña múltipara, y, después, a la paz perpetua y al amor universal. En todo caso, el intento de conocer poéticamente la poesía me parece sin fundamento, porque dentro de mis hábitos mentales creo que para llegar a la esencia de las cosas no es el método poético el camino más adecuado. El método poético servirá para ver lo que de poético encierra la poesía, y así es definitivo el resultado de que la poesía es espiritual. Pero no sirve para conocer lo que el espíritu tiene de antipoético y el lugar que con respecto a él le corresponde ocupar a la poesía. . . .

Ahora bien, para que este mundo-habitáculo, "prosaico" —el mundo de todos los días—, comience a ser vivido humanamente, objetivamente, como un mundo de esencias, es necesario que las imágenes-técnicas (las únicas que poseemos) sean desprovistas de su sentido originario, y pasen a designar objetos que ya no son operables por nosotros; así, el astro será un proyectil: un peñasco ardiente, lanzado al espacio por la mano de un dios antropomórfico (*Anaxágoras*). Ha aparecido la primera metáfora, es decir, la poesía. Al poetizar, el hombre se libera de los hábitos técnicos: comienza a pensar especulativamente —"inocentemente", pero sólo apoyándose en conceptos técnicos, es decir, en imágenes—. Poetizar es un pensar especulativo en imágenes. En el momento en que, apresuradamente, el hombre comienza a recoger las relaciones implícitas en sus conceptos primitivos y da inicio a la construcción espiritual de su mundo estricto, edificando sobre relaciones entre pensamientos espaciales, imaginativos, entonces comienza la poesía, cooriginaria acaso, prácticamente, con la Humanidad. Poetizando, el hombre comienza a conocer el mundo especulativamente, y, en consecuencia, comienza a sentirlo de un modo nuevo. El mundo comienza a ser feo o acaso bello y sublime: deja de ser prosaico, es decir, difícil o fácil. Poetizando, los actos cotidianos de la vida se transfiguran, se intuyen esencialmente, se "intemporalizan", incluso cuando lo que se mira es precisamente la fugacidad de las cosas. El hombre comienza a sentirse artista en lugar de artesano, señor antes que esclavo, especulativo antes que práctico. . . .

# LAS ESTRUCTURAS "METAFINITAS"

POR

GUSTAVO BUENO MARTÍNEZ

"¿Cómo se entretajan todas las cosas para formar el Todo, obrando y viviendo lo uno en lo otro!"

GOETHE: *Fausto*, primer monólogo.

## CAPITULO PRIMERO

### ESTUDIO DE LA UNIVERSALIDAD SEMÁNTICA.

#### § 1

Llamo "universalidad semántica" a la propiedad que ciertos nombres tienen en tanto se aplican, con idéntico o parecido significado, a objetos o situaciones en algún modo diferentes entre sí.

La *universalidad*, en el sentido clásico, no se confunde con el concepto de universalidad semántica recién propuesto. Si bien a todo universal (lógico) suele corresponder un universal semántico (*universale in praedicando*), no es cierta la recíproca. En el estricto sentido de la palabra, el universal (lógico) está presente sólo cuando la aplicación del nombre común a varios objetos tiene lugar según un significado rigurosamente idéntico; universal equivale así a nombre unívoco, y ni siquiera comprende a los análogos (1). Tampoco es correcto establecer una equivalencia entre el concepto de universal semántico y el concepto tradicional de nombre común o genérico—en cuanto opuesto a nombre propio—por razón, primero, de que son posibles nombres genéricos que no pueden ser aplicados más que a un solo objeto y, en consecuencia, no pueden ser llamados universales semánticos: así, por ejemplo, "satélite de la Tierra" es un nombre genérico que sólo puede ser aplicado a un objeto único, la Luna (2). Además, como subclase de los nombres comunes, consideraban los escolásticos a los equívocos (3); pero los equívocos caen fuera de nuestra definición de universal semántico. En tercer lugar, el universal semántico es siempre distributivo, mientras que el nombre común puede ser colectivo.

La universalidad semántica se admite en este estudio como fórmula de un hecho empírico, observable en la experiencia del idioma. Constituye, sencillamente, la formalización del hecho lingüístico trivial de utilizar una misma palabra para designar objetos diferentes entre sí, no sólo en cuanto encierran significaciones idénticas, sino también cuando las significaciones son meramente semejantes o análogas: como sucede si aplicamos el nombre "espejo" tanto a la superficie pulimentada, como al entendimiento o a las mónadas leibnizianas, en la medida que reflejan el mundo en torno.

El concepto de universalidad semántica es solidario de la operación llamada "predicación", mediante la cual, una significación—una esencia, es decir, un nombre—se aplica a los diversos objetos de su campo—y que se llaman "inferiores" (*inferiora*). La predicción tiene lugar, principalmente, por medio de los juicios de inherencia o atributivos—en los cuales *atribuimos* un predicado a un sujeto. Sin embargo, los juicios de relación, desde el punto de vista semántico, pueden considerarse como un caso particular de juicios de inherencia, solamente que con dos o más *sujetos*—tantos cuantos términos tenga la relación predicada.

El estrato semántico de la universalidad, en tanto se apoya directamente en la experiencia lingüística, no supone todavía teorías epistemológicas en el sentido del nominalismo o conceptualismo. La universalidad semántica no alude, en principio, sino al dato positivo, común para todos, innegable, que es la aplicación, no meramente equívoca, de un nombre a varios sujetos. Existe, en efecto, el uso puramente equívoco de un nombre común, como el término de "matriz" en matemáticas y en anatomía. Pero es de experiencia que el nombre común es utilizado casi siempre en formas no enteramente equívocas y hasta pudiera discutirse si existe un verdadero uso equívoco del nombre común.

• • •

Voy ahora a intentar las verificaciones de cada una de estas posibilidades semánticas, incluso de las que presentan incompatibilidades, en formas ordinarias—científicas o literarias—de la predicación universal. Pero estas verificaciones no equivalen a definiciones. Cuando afirmo que a la forma  $r s t$  corresponde la metáfora, no pretendo defender que la metáfora, en toda su compleja problemática, quede definida y agotada por el esquema  $r s t$ , sino, únicamente, que los requisitos  $r s t$  de este esquema se verifican simultáneamente en la metáfora. . . .

La forma 7.<sup>a</sup> ( $r s t$ ) formaliza la universalidad semántica propia de la metáfora. La metáfora, como procedimiento literario, no se detiene, desde luego, ante la incompatibilidad  $s t$ .

Propiamente hay metáfora, al menos noética, en toda predicación transferida  $t$ , porque entonces trasladamos una significación de su sentido original a un sentido derivativo. Pero, en un sentido más restringido, la metáfora supone una aplicación universal del nombre  $A$ , que conviene originariamente al objeto ( $a$ ) (sentido fuerte), pero que mediante ( $a$ ) puede extenderse al objeto ( $b$ ) (sentido débil). Esta circunstancia es recogida por el símbolo  $t$ . Además, el significado de  $A$  en  $A(a)$  y en  $A(b)$  no es idéntico, sino semejante (símbolo  $r$ ). Por último debe tenerse en cuenta que, como en la analogía de proporcionalidad ( $b$ ) no recibe la significación  $A$  por medio de ( $a$ ), complicadamente con ( $a$ ) en el plano noemático—otra cosa es el plano psicológico—. Si así no ocurriese, la metáfora se convertiría en un análogo de atribución. Pero en la metáfora se pretende que ( $b$ ) reciba el nombre de  $A$  directamente, sin tener en cuenta ( $a$ )—no se confunda ( $a$ ) con  $A(a)$ . En esto podemos encontrar un criterio para diferenciar la metáfora de la imagen, que es más bien una analogía (13). Sea la metáfora: “el entendimiento es el ojo del espíritu”. Podemos suponer establecidas estas proporciones: ojo : cuerpo = entendimiento : espíritu. Pero estas proporciones podrían verse en forma analógica ( $r s t$ ), con lo que desaparece toda la contradicción implícita en la metáfora ( $s t$ ). En tal caso, no conferimos aplicación máxima efectiva a ninguna de las proporciones por lo que una de ellas no aparece aplicada sobre las otras. Debe notarse, sin embargo, que para que exista metáfora no basta conocer estas proporciones, sino aplicar el nombre de “ojo” al entendimiento. El universal semántico es “ojo”, y los inferiores son el ojo corporal y el entendimiento. Al aplicarlo metafóricamente al entendimiento, no solamente conocemos las proporciones, que son un puro término medio, sino que significamos toda la morfología anatómica del ojo corporal. En ello precisamente se funda la independencia con el ojo empírico. El efecto estético dimana de esta superposición de ideas tan heterogéneas. Semánticamente, esta superposición no es más que la forzada aplicación de un nombre. En la metáfora existe una parte de este nombre que internamente se aplica a ( $a$ ) y ( $b$ ); las otras partes de dicho nombre sólo se aplican extrínsecamente. De aquí la semejanza de la metáfora con la sinécdoque. . . .

A la forma  $r s t$  hago corresponder un peculiar modo de metáfora que es, ante todo, aplicación de un nombre a varios objetos en la forma máxima  $t$ . Pero esta nueva metáfora pretende el absurdo de no reconocer la distinción entre el sentido fuerte y el sentido débil, porque pretende afirmar la presencia idéntica y objetiva del nombre en cada uno de los objetos a los que se aplica. Si no se adjuntase la condición  $r$  de identidad, la metáfora no constituiría mayor problema: el nombre estaría de formas diferentes, aunque semejantes, en unos objetos y en otros, como cuando aplicamos el nombre “trabajo” a todas las clases de actividad humana, porque unas se ocupan del ejercicio físico y otras intelectual; o cuando aplicamos a todos los actos humanos el predicado de venatorios, si bien en unos se refieren a la caza de animales y otros a la caza de ideas, como sostiene Platón en un texto de la República (15). Tales aplicaciones semánticas son propiamente metafóricas y sólo llegan a ser procedimientos científicos cuando se abstrae un concepto tan pálido de conducta humana, encerrado en el trabajo o en la caza, que propiamente tanto se le podía llamar trabajo o caza como cualquier otra cosa.

EUGENIO TRIAS

Prólogo de  
Gustavo Bueno

Edhasa, 1970



# METODOLOGIA DEL PENSAMIENTO MAGICO

Prólogo

## «DIFERENCIAS» SOBRE TRES TEMAS DE TRIAS

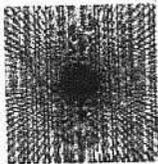
7 — Pero ¿qué criterios operatorios de distinción podemos arbitrar para distinguir (connotativamente) las proporciones conceptuales y las proporciones metafóricas, los *conceptos* analógicos y las *metáforas* analógicas? Responder, como hacían los escolásticos, diciendo que los conceptos análogos son «analogías propias», y las metáforas, «analogías impropias», es replantear la cuestión, no resolverla. Porque lo que preguntamos es: ¿y por qué hay «propiedad» en el caso de «escudo/Ares = Copa/Diónisos», y hay «impropiedad» en el caso de «arco/cazador = Arco Iris/Dios» —modelo esta última proporción de las «cinco vías» tomistas—? Proseguir la explicación diciendo que hay «propiedad» cuando las relaciones se apoyan en la *esencia* de los objetos proporcionados, y que hay «impropiedad» cuando se apoyan en algún *accidente*, es otra vez pedir el principio. Precisamente lo esencial (lo «estructural», diríamos hoy) no se nos da previamente a la propia proporción, sino por medio de la proporción misma —ésta es la que configura la esencia o estructura. Apelar a criterios de distinción tales como «propio-impropio», «esencial-accidental», es característico del método escolástico, en tanto que, muchas veces, no conduce a errores, sino a meros replanteamientos de los problemas, bajo la forma gramatical de «respuestas» a los mismos: este es, en gran parte, el contenido del llamado «verbalismo» escolástico.

• Sin duda, cabe utilizar, y es lo que se hace con frecuencia, criterios *externos* de distinción. Serán *conceptos*, las proporciones que se «verifiquen» o «falsifiquen»; *metáforas*, las que no. Pero estos criterios externos sugieren una identidad estructural entre conceptos y metáforas. «Formalmente», tendrían una estructura operatoria idéntica. Solamente que unos se ajustarían más a la realidad —serían más verdaderos— que las otras. Es un caso particular de la tesis según la cual el pensamiento salvaje y el civilizado tienen la misma *forma lógica*, y se diferencian por el *material* a que se aplican. Malebranche, sacerdote católico, mantuvo este criterio, alimentado sin duda en parte por una «conciencia interesada»: «Ceux qui étudient la Physique ne raisonnent jamais contre l'expérience... Les faits de la Religion ou les dogmes décidés sont mes expériences en matière de Theologie. Jamais je ne les revoque en doute. C'est ce

qui me regle qui me conduit à l'intelligence» (*Entretiens sur la Métaphysique et sur la Religion*, XIV, 4: *Oeuvres complètes*, Paris, Vrin, 1965, t. XII-XIII, pp. 338-39). Sin embargo, la tesis de Malebranche contiene un sentido más profundo y «recuperable», como más abajo se verá.

8. — Un criterio *interno* de distinción, formal y material simultáneamente por lo tanto, sería evidentemente mucho más riguroso. Pero ¿es posible establecerlo? Me parece que el camino debe trazarse de tal manera que las relaciones (razones) entre los términos de la proporción directa ( $a/b = c/d$ ) y las relaciones entre los términos de la proporción que llamaremos «traspuesta» ( $a/c = b/d$ ) aparezcan anudadas según una regla operatoria, a partir de la cual no resulten «exteriores» entre sí. Son las relaciones simbolizadas por «:» o «/» las que no pueden ser descuidadas. En las proporciones aritméticas, en el campo de los números *racionales*, estas relaciones son *razones* en el sentido aritmético, y estas relaciones son las *mismas* en las proporciones directas, verticales, y en las traspuestas, horizontales. Estamos aquí en el caso límite de la conexión, porque sólo se muda la cantidad cociente, no la relación-operación cociente, y es posible obtener unas a partir de las otras. Es lo que ocurre, geoméricamente, en las proporciones que configuran el teorema de Tales. Ahora bien, en otras proporciones, las relaciones «verticales» se «aproximan» a relaciones tipo «contigüidad», mientras que las «horizontales» se aproximan a relaciones tipo «semejanza». Quiero decir que, si operásemos con el par de términos «contigüidad/semejanza», sería preciso clasificar las relaciones verticales «arco/cazador» o «copa/Diónisos» como relaciones tipo «contigüidad»; y las relaciones horizontales «arco/Arco Iris» y «copa/escudo», como relaciones tipo «semejanza» (la copa y el escudo se asemejan en cuanto elementos de una clase distributiva, cuya intención es «instrumentos o emblemas»). Por consiguiente, al transformar una proporción dada («copa/Diónisos = escudo/Ares») en su traspuesto («copa/escudo = Diónisos/Ares»), lo que hacemos es cambiar la perspectiva de una «identidad» fundada en la semejanza de contigüidades, en una «identidad» fundada en la contigüidad de semejanzas. Pero en ambos casos, la «identidad proporcional» es una relación que se apoya sobre semejanzas o contigüidades, y no un tipo de relación «diferente» de las anteriores. La propia proporción «semejanza/contigüidad = identidad/diferencia», y su traspuesta, manifiestan ya la continuidad entre estos conceptos.

Si existe algún criterio interno capaz de discriminar las proporciones conceptuales y las proporciones metafóricas, ha de fundarse en la posibilidad de distinguir tipos de conexión material entre las relaciones verticales (aquí la contigüidad) y las horizontales (aquí la semejanza), en tanto que estas conexiones sean «operatorias». El criterio que propongo aquí abreviadamente es el siguiente: que las relaciones verticales intervengan o no intervengan en la *materia* de las relaciones horizontales. Según esto: . . .



Separata de la revista *El Catoblepas* • ISSN 1579-3974  
publicada por Nódulo Materialista • [www.nodulo.org](http://www.nodulo.org)  
impresa el viernes 19 de junio de 2009 desde:  
<http://www.nodulo.org/ec/2009/n088p02.htm>

# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

El Catoblepas • número 88 • junio 2009 • página 2

Rasguños Gustavo Bueno

## Poemas y Teoremas

Gustavo Bueno

Se analizan ciertas relaciones de analogía  
entre un teorema de Euclides y un soneto de Lope de Vega

### Sumario

Introducción. Presupuestos sobre instituciones

I. Distinción entre instituciones holomórficas e instituciones meromórficas

II. Sobre la estructura noetológica del teorema I,1 de Euclides

III. Sobre la estructura noetológica del soneto CLXXXVIII de Lope de Vega

Final. Poesía y Verdad [en el próximo número de *El Catoblepas*]



### Introducción

1. El día 27 de mayo próximo pasado se celebró en Oviedo, en la Fundación Gustavo Bueno, una jornada dedicada a analizar y debatir el ambicioso proyecto, rotulado con ciertos ecos kantianos («en torno a una crítica de la razón literaria»), del profesor Jesús G. Maestro, que va tomando cuerpo desde hace seis años, y que gira en torno a las relaciones entre la Literatura y la Ciencia, por un lado, y entre la Teoría gnoseológica de la ciencia y la Teoría de la Literatura, por otro. Una excelente reseña más amplia de las tres sesiones de esta jornada (cuya grabación en video está publicada en las páginas de la Fundación), realizada por su

# ENCICLOPEDIA

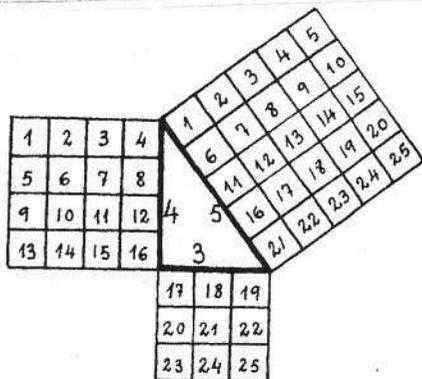
INTUITIVA — SINTETICA — PRACTICA

## LECCION 26

**Lectura:**

**EL TEOREMA DE PITAGORAS GRAFICAMENTE Y SUS APLICACIONES**

El teorema de Pitágoras se demuestra, gráficamente, construyendo sobre la hipotenusa y catetos de un triángulo rectángulo tres cuadrados. Observando



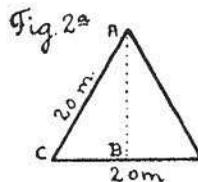
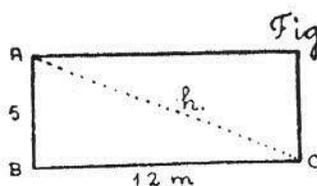
la figura resultante se apreciará que el cuadrado construido sobre la hipotenusa equivale a la suma de los cuadrados de los catetos.

**Aplicaciones del teorema de Pitágoras.** — El teorema de Pitágoras es quizá el más importante de la Geometría, y además de servir para calcular los catetos e hipotenusa de los triángulos rectángulos, según las fórmulas que se exponen en la lección, tiene, entre otras, las siguientes aplicaciones:

1.<sup>a</sup> Hallar la diagonal de un rectángulo, conociendo los lados. Fig. 1.<sup>a</sup> Como la diagonal del rectángulo es

igual a la hipotenusa del triángulo A, B, C, tendremos:

$$H^2 = L^2 + L'^2; H = \sqrt{L^2 + L'^2} = \sqrt{5^2 + 12^2} = \sqrt{169} = 13 \text{ m}$$



A su vez la longitud de un lado, conociendo la del otro lado y la hipotenusa, será:

$$L = \sqrt{H^2 - L'^2} = \sqrt{13^2 - 5^2} = \sqrt{144} = 12 \text{ m}$$

2.<sup>a</sup> Hallar la altura de un triángulo equilátero conociendo la medida de su lado. Fig. 2.<sup>a</sup> Al trazar la altura, el triángulo equilátero queda descompuesto en dos triángulos rectángulos, de los cuales conocemos la hipotenusa = 20 y el cateto de abajo = 10 (mitad del lado). Por lo tanto, tendremos:

$$\text{Altura (cateto)} = \sqrt{20^2 - 10^2} = \sqrt{300} = 17'32 \text{ m}$$

**Nociones:**

**El teorema de Pitágoras**

**Teorema de Pitágoras.** — Pitágoras, célebre matemático griego, descubrió en el triángulo rectángulo la siguiente propiedad:

*"El cuadrado de la longitud de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos."*

Si medimos con una regla los catetos y la hipotenusa de un triángulo rectángulo y elevamos al cuadrado los números resultantes, podremos comprobar la verdad del teorema.

**Fórmula del teorema de Pitágoras.**—La fórmula del teorema de Pitágoras nos permite resolver muchísimos problemas de Geometría, y se expresa así:

$$H^2 = C^2 + C'^2$$

En ella,  $H$  representa a la hipotenusa, y  $C$   $C'$  a los catetos.

De la fórmula del teorema de Pitágoras se deduce:

$$1.^\circ \quad H = \sqrt{C^2 + C'^2}$$

$$2.^\circ \quad C = \sqrt{H^2 - C'^2}$$

Lo cual nos dice: 1.º Que la hipotenusa es igual a la raíz cuadrada de la suma de los cuadrados de los catetos.

2.º Un cateto es igual a la raíz cuadrada del cuadrado de la hipotenusa menos el cuadrado del otro cateto.

**A VER SI LO SABES:**

El teorema de Pitágoras dice: ...—Su fórmula es: ...—¿Qué hallamos con esta fórmula?:  $H = \sqrt{C^2 + C'^2}$ . ¿Y con esta otra?:  $C = \sqrt{H^2 - C'^2}$

**Ejercicios:**

**PROBLEMAS**

1.º—Los catetos de un triángulo rectángulo miden 6 y 4 metros respectivamente. ¿Cuánto medirá su hipotenusa?

2.º—La hipotenusa y un cateto de un triángulo rectángulo miden respectivamente 4 y 3 metros. ¿Cuánto medirá el otro cateto?

3.º—La diagonal de un rectángulo mide 8 metros y uno de sus lados 5 metros. ¿Cuánto medirá el otro lado? ¿Cuál será la superficie del rectángulo?

4.º—El lado de un triángulo equilátero mide 5 metros. ¿Cuál es su área?

5.º—Una pirámide exagonal, regular, recta, tiene 4 metros de lado, 3'5 de apotema y sus triángulos laterales miden 10 metros de altura ¿Cuál es su área total? ¿Cuál es su altura? (Teorema de Pitágoras.) Determinada la altura, halla el volumen.

6.º—El diámetro de la base de un cono es de 0'80 metros, y la altura de su cara lateral, 1'25 metros. ¿Cuál es su área total? ¿Cuál es su altura? Determinada ésta, halla su volumen.

7.º—La base de un triángulo isósceles mide 16 metros y uno de sus lados iguales 24 metros. ¿Cuánto mide su altura y cuál es su área?

8.º—Un cuadrado de 6 metros de lado está inscrito en una circunferencia. Halla la longitud de ésta y el área del círculo comprendido.

9.º—Repaso.—¿Qué te recuerda lo siguiente?:

$$\pi r^2 \text{—} C = \pi (r^2 - r'^2) \text{—} A = \frac{b + b'}{2} \times a \text{. Diedro.—Arista.—Pirámide}$$

$$\text{truncada.—Vol.} = S. b \times \frac{a}{3} \text{.—Cono.—Círculo máximo.—} V = \text{Area} \times \frac{r}{3}$$

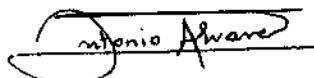
10 aciertos = sobresaliente; 8 = notable; 5 = aprobado.

**PRESENTACIÓN**

La presente edición numerada de la *Enciclopedia ÁLVAREZ, Tercer Grado*, se hace con el exclusivo objeto de facilitar su posesión a los que la desean entre los centenares de miles de maestros y a los millones de niños —hoy hombres entre 35 y 55 años— que la utilizaron en su día.

A todos ellos mi profundo agradecimiento por el buen recuerdo que guardan de ella, a juzgar por su añoranza, al solicitarla insistentemente en las librerías.

El autor,



1ª edición, septiembre 1997

7ª edición, noviembre 1997

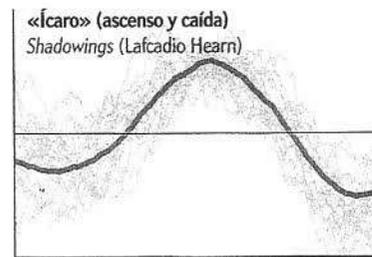
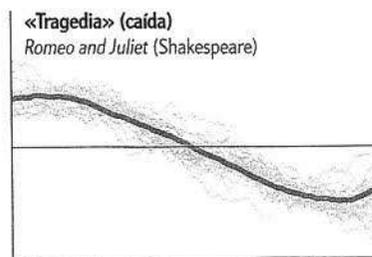
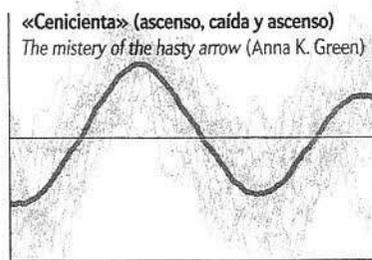
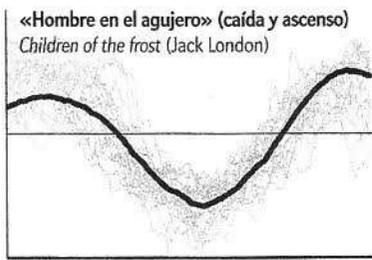
# Las matemáticas de la literatura

Las grandes obras muestran pautas estadísticas sorprendentemente uniformes

La lectura de un buen libro evoca toda una variedad de sensaciones. Sin embargo, parece ser que casi todas las novelas y obras de teatro ofrecen una de seis «experiencias emocionales» en su recorrido de principio a fin. En un trabajo reciente, un grupo de investigadores de las universidades de Vermont y Adelaida ha analizado la felicidad y la tristeza asociadas a las palabras de más de 1300 obras de ficción; al reconstruir la «trayectoria emocional» de cada una, el equipo halló relativamente pocas variantes (*izquierda*). Otro estudio, coordinado por el Instituto de Física Nuclear de Polonia, encontró que la longitud de las frases en un libro seguía a menudo un patrón fractal (*abajo*).

¿Por qué analizar las propiedades matemáticas de la literatura? Andrew J. Reagan, matemático de la Universidad de Vermont y autor del primer trabajo, señala que, al igual que la ingente cantidad de datos del Proyecto Genoma Humano ha revelado muchísimo sobre los genes, «tal vez los datos nos ayuden a entender mejor los relatos de ficción».

—Mark Fischetti

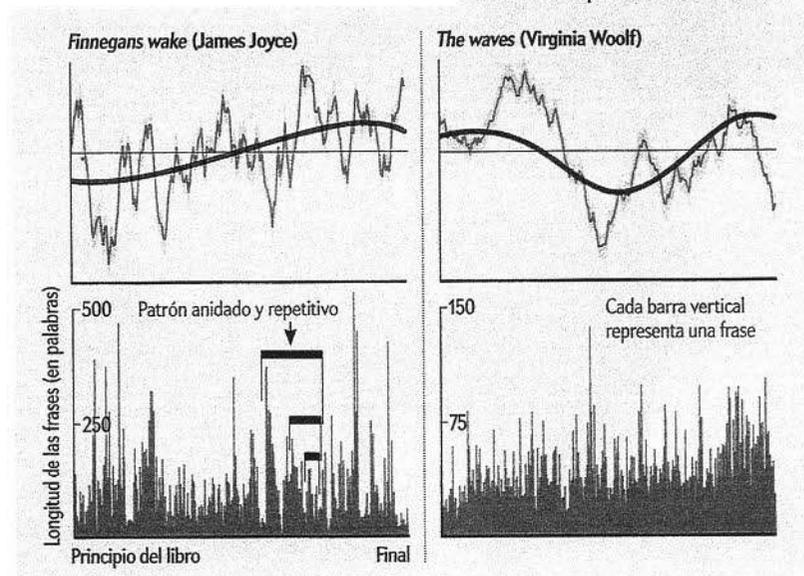


## Trayectorias emocionales

Cerca del 85 por ciento de 1327 obras incluidas en el repositorio digital Proyecto Gutenberg siguen una de seis trayectorias emocionales (*curvas gruesas*), definidas a partir de la felicidad o tristeza asociada a las palabras del texto (*líneas finas*). Todos los libros analizados estaban en inglés y tenían menos de 100.000 palabras. Se indican algunos ejemplos.

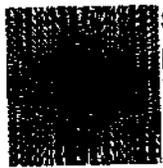
## Cruce

A petición de *Scientific American*, los investigadores de Vermont analizaron dos de las obras consideradas en el estudio sobre fractales (*abajo*) y hallaron que concordaban con dos de las trayectorias emocionales comunes (*curvas de color*). Por ahora, nadie sabe si una curva emocional dada está asociada a un tipo de estructura fractal.



## Estructura fractal en las frases

El orden y la longitud de las frases de 113 obras famosas en distintos idiomas ha revelado la existencia de patrones fractales. Los libros caracterizados por un fuerte monólogo interior, como *Finnegans wake*, presentan repeticiones extremas. En textos más tradicionales estas son más moderadas, aunque fractales en ambos casos.



Separata de la revista *El Catoblepas* • ISSN 1579-3974  
publicada por Nódulo Materialista • www.nodulo.org  
impresa el martes 15 de septiembre de 2009 desde:  
<http://www.nodulo.org/ec/2009/n089p02.htm>

# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

El Catoblepas • número 89 • julio 2009 • página 2

## Rasguños Gusta Bueno

Poesía y verdad

Gustavo Bueno

Se analizan ciertas relaciones de analogía  
entre un teorema de Euclides y un soneto de Lope de Vega

### Sumario

Introducción. Presupuestos sobre instituciones

I. Distinción entre instituciones holomórficas e instituciones meromórficas

II. Sobre la estructura noetológica del teorema I,1 de Euclides

III. Sobre la estructura noetológica del soneto CLXXXVIII de Lope de Vega

Final. Poesía y Verdad

284

RIMAS HUMANAS

SONETO CLXXXVIII.

Suelta mi manso mayoral extraño,  
pues otro tienes de tu igual decoro,  
deja la prenda, que en el alma adoro,  
perdida por tu bien y por mi daño.  
Ponle su esquila de labrado estaño,  
y no le engañen tus collados de oro,  
toma en albricias este blanco toro,  
que a las primeras hierbas cumple un año.  
Si pides señas, tiene el vellocino  
pardo encrespado, y los ojuelos tiene  
como durmiendo en regalado sueño.  
Si piensas que no soy su dueño, Alcino,  
suelta, y verásle, si a mi choza viene,  
que aun tienen sal las manos de su dueño.

El soneto CLXXXVIII de Lope en la edición de Madrid 1776

# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

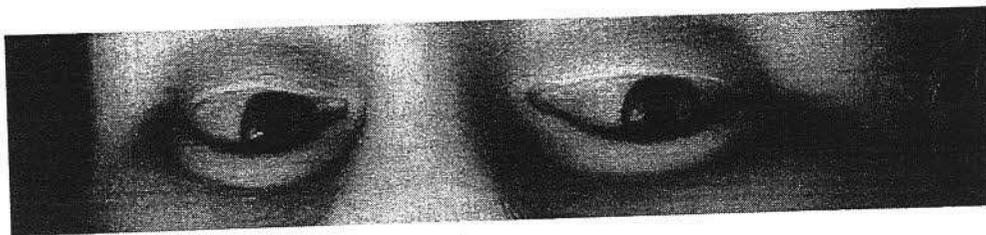
El Catoblepas • número 139 • septiembre 2013 • página 2

## Rasguños *Gustavo Bueno*

*Ojos claros, serenos:*  
¿«Madrigal» o «Problema»?

Gustavo Bueno

Este rasguño parte de la clasificación tradicional del poema de Gutierre de Cetina (1520-1560?) como un «madrigal lírico», y propone su reclasificación como un «problema objetivo», en el sentido de Euclides



1

Un azar, propio de un día de verano, me hizo sacar del estante un librito, publicado por Victoriano Suárez en 1910, en el que se contienen *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, escogidas por don Marcelino Menéndez Pelayo. En su página 46 figura, tras el nombre de su autor, Gutierre de Cetina, y el número 13, el poema de diez versos (casi un soneto de endecasílabos), que yo conocía desde niño, que titula «Madrigal», refiriéndose al madrigal poético, no musical, por antonomasia.

Ojos claros, serenos,  
Si de un dulce mirar sois alabados,  
¿Por qué, si me miráis, miráis airados?  
Si cuando más piadosos,  
Más bellos parecéis a aquel que os mira,  
No me miréis con ira,  
Porque no parezcáis menos hermosos.  
¡Ay tormentos rabiosos!  
Ojos claros, serenos,  
Ya que así me miráis, miradme al menos.

# Materia

2. Ahora bien: las acepciones que el significado del término «materia» adquiere en sus usos mundanos son múltiples y en vano intentaríamos disimular las diferencias acogiéndonos a un vago y artificioso significado «denominador común». Tampoco estaría justificado el abandonarse perezosamente a la interpretación de la diversidad de acepciones como manifestación de una multiplicidad equívoca de significados desconectados entre sí. Es preciso intentar al menos la clasificación de estas diversas acepciones según criterios que, respetando desde luego el horizonte *emic*, puedan al mismo tiempo alcanzar significado filosófico. Por nuestra parte, introduciremos un criterio basado en la oposición dialéctica entre los contextos semánticos que giran en torno a las operaciones tecnológicas y los contextos que (sin perjuicio de que, por su génesis, puedan considerarse como derivados de aquellas) se presenten como pudiendo tener lugar al margen de toda tecnología humana, es decir, como contextos ontológicos absolutos.

3. Las acepciones del término «materia» en los contextos tecnológicos más estrictos, acaso se caracterizan, ante todo, por mantener el significado de «materia» en los límites de algún contenido *específico* o *particular*, que ni siquiera alude al nivel de lo genéricamente corpóreo, sino que alude a algún contenido material especificado en función de un sistema preciso de objetivos operatorios. *Materia* será, por ejemplo, arcilla, barro o material de construcción. Es interesante recordar que «materialista» significa (en España y en América latina) «el que transporta materiales de construcción». También *materia* puede ser el tema o sujeto de un discurso. La *materia* se caracteriza, pues, en estos usos tecnológicos por su «idiosincrasia» —mármol, barro, madera (y aún más: «no todo tronco es apto para labrar un Mercurio»)—. La misma palabra «materia», de origen latino, originariamente significaba algo tan específico como *silva* (bosque) —la misma etimología del griego ὄλη— en cuanto era material de construcción (*lignum* designaba preferentemente, al parecer, a los troncos destinados al fuego). Es muy interesante constatar cómo esta etimología latina se reproduce o regenera inversamente en las lenguas románicas, lo que prueba que permanecía viva la acepción prístina —y ello no es nada de extrañar si tenemos en cuenta que nos movemos en la misma época «paleotécnica», en el sentido de Lewis Mumford. En español el término latino *materia* da *madera* (Berceo, *Santa Oria*, 89 b) o *madero* (con significado de *lignum*), portugués *madeira*. La misma especificidad o idiosincrasia de origen se acusa en el otro término (también de origen latino) que en el alemán alterna con *materia*, en su sentido global, a saber, el término *Stoff*, que procede del latín *stippa* (= estopa) que también es materia propia para fabricar determinados tejidos (*estofa* en español, como *ètoffe* en francés, siguen designando tejidos, incluso tejidos de seda).

# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

G+1 El Catoblepas • número 164 • octubre 2015 • página 2

## Rasguños *Gustavo Bueno*

Sobre las querellas, en general, y las querellas barrocas, en particular

Gustavo Bueno

### §1. Acepciones del término «querella»

El término «querella» tiene múltiples acepciones, algunas de ellas vigentes en nuestro presente actual (el que, para hablar desde la perspectiva más neutra que nos parece posible, denominaremos «época global»). Vigencia del término querella en la época global, pero restringido al terreno jurídico, como es el caso de las querellas que, en su acepción de querellas jurídicas, tienen lugar normalmente en los tribunales de justicia.

En las *Partidas*, «querella» equivale a acusación, en un sentido apelativo o reivindicativo, y no meramente expresivo. Una acusación que tiene lugar no en un contexto subjetual «privado», sino ante un juez, que practica las pruebas objetivas que en el proceso judicial preceden a las pruebas científicas (al «tribunal de la razón», del que hablaba Kant). Son pruebas testificales o *facta concludentia* (Ley I, título I, partida VII). En la *Ley de enjuiciamiento criminal* de 1892 (artículo 271) se dice que todos los españoles que hayan sido ofendidos por un delito pueden querellarse ejercitando la acción popular («personarse» en un juicio supone sentirse ofendido por el delito y transformar el juicio en querella suya); pero las querellas, en todo caso, deberán presentarse por procuradores y ser suscritas por un letrado, con todo lo cual las querellas pierden su condición de queja o lamento subjetivo, incluso cuando el delito es de injurias, y se convierte en un proceso objetivo, mediante el cual, como hemos dicho, el deseo subjetivo de «venganza» se transforma en una petición objetiva de «justicia».

Y sin embargo, las querellas jurídicas no se confunden con los «pleitos» entre Estados (como pudiera ser el caso de la «querella sobre Gibraltar» que mantienen España y Gran Bretaña desde hace tres siglos). De aquí la necesidad de trazar una línea de frontera que recoja las diferencias entre *querellas idiográficas* (como suelen serlo las querellas jurídicas que pretenden acabar en sentencia firme, que resuelva «de una vez por todas» el conflicto), y *querellas nomotéticas*, que son aquellas que se reproducen una y otra vez en sucesivas generaciones, con nuevos enfoques y argumentos, como son las querellas tan frecuentes en la época de la «República de las letras» de los siglos XVII y XVIII.

Corominas —que traduce querella del latín imperial (clásico *querela*) por «queja», «lamento», «reclamación», derivada de *queri*, «quejarse»— ha insistido en el hispanismo (él dice: «acastellamiento») del sentido de querella a lo largo de la Edad Media. Aparecen, en efecto, varias veces, los términos «querella» o «querellosa» ya en Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*, II (el sacristán impúdico); línea 85: «los diablos los tuvieron [a los ángeles] gran tiempo querellando que esa alma era suya»; 88: «acudió la Gloriosa. y movióles querella muy firme y muy cabal»; milagro X (los dos hermanos [Pedro y Esteban]), 256: «fue él ante la Gloriosa que luce más que estrella / movióla con gran ruego, fuese ante Dios con Ella, / rogaron por esta alma que traían a pella, / que no fuese juzgada de acuerdo a su querella»; milagro XVIII (los judíos de Toledo), 416: «habló una voz del cielo doliente y querellosa»; 423: «sepades que judíos fazen alguna cosa en contra Jesu Cristo, Hijo de la Gloriosa, por esa cuita está la Madre querellosa, no es esta querella baldera ni mentirosa».

En el siglo XVI, en la *Égloga* primera de Garcilaso, encontramos el término *querella* en una acepción zoológica, acepción subjetual, conductual-etológica (pero nomotética, y no idiográfica): «Corrientes aguas, puras, cristalinas, / árboles que os estáis mirando en ellas, / / aves que aquí sembráis vuestras querellas.» [acaso las del halcón frente a las palomas].

# La filosofía crítica de Gracián

Dr. Gustavo Bueno

## I. Sobre la «filosofía crítica» en general

1. *Initium doctrinae sit consideratio nominis*. En nuestro caso, se trata de la consideración del nombre «crítica». Nombre que, en el contexto del enunciado titular de este ensayo, funciona como un nombre adjetivo («filosofía crítica»), comparable a un genitivo objetivo («crítica de la política») o incluso a un sustantivo adjetivado («crítica política»). Sin embargo, el término «crítica» puede asumir en otros contextos la función de un nombre sustantivo: «la crítica». Examinemos sucesivamente el nombre «crítica» tanto en su sentido sustantivado como en los sentidos que mantiene en cuanto adjetivo o afines.

2. Como sustantivo, la «crítica», alude a una doctrina, institución o incluso a una sustancia corpórea que pueda ser considerada como capaz para actuar en calidad de canon o piedra de toque para contrastar («discriminar»), ordenar o recuperar, en un material dado, la presencia de unas partes que interesa destacar de otras que se rechazan, o, simplemente, se ponen de lado o se colocan en un puesto de la jerarquía y no en otro. . . .

## II. El método «crítico-universal» de El criticón

1. Es comúnmente aceptado que *El criticón* no es simplemente una novela de viaje, una «novela literaria», escrita al correr de la pluma, sino que es la ejecución de un proyecto concebido en función de un método que estaría acaso expuesto explícitamente en *Agudeza y arte de ingenio*. Lo que ya no es comúnmente aceptado, o aceptable, son las formulaciones que suelen darse acerca de la estructura de este método; incluso cabe dudar de si el propio Gracián ofreció fórmulas adecuadas. Se acepta, eso sí, que se trata de un método propuesto en oposición al «método escolástico»; oposición que llevaría a Gracián a evitar incluso la denominación de «método», porque si éste se asocia en la tradición, a los silogismos y, en general a los procedimientos de la ciencia o la filosofía discursiva (incluyendo aquí el *Discurso del método* de Descartes y la *Ética more geométrico* de Espinosa) los procedimientos que él quiere adoptar convendría no llamarlos siquiera métodos sino, por ejemplo «arte del tropo» o «agudeza y arte de ingenio». Estos procedimientos podrían ponerse entonces en paralelo con las reglas cartesianas «para la dirección del ingenio», en cuanto contradistintas a las reglas del *Discurso del método* (publicado en 1637). Y no porque Gracián hubiera podido tener conocimiento de las «reglas del ingenio» cartesianas (se publicaron posteriormente, en 1701, más de cuarenta años después de la muerte de Gracián), sino porque abundaban en la contraposición entre el *ingenio* y la mera «razón silogística». Contraposición, por cierto, propia de la tradición española, desde el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, publicado en 1565, hasta *El ingenioso hidalgo*, de Cervantes. La cuestión estriba, por tanto, en la determinación de los criterios de diferenciación entre el *método silogístico* y el *arte del ingenio*.

Los criterios que han sido ensayados son muy diversos, y sin que la posibilidad de ensayos nuevos pueda considerarse agotada. Y encontramos en ellos demasiadas dificultades como para poder darnos por satisfechos en asunto tan importante en el momento de analizar el «método» de *El criticón*. Por lo demás, por nuestra parte, sólo esbozaremos en este lugar algunas ideas sobre el particular que hemos utilizado en otros lugares.

Ante todo comenzaremos hablando de método tanto al referirnos al método silogístico, como al referirnos al arte del ingenio. ¿Acaso los silogismos no eran también materia de tratados de un arte bien reconocido, que se llamaba *Ars logica*, que analizaba figuras y modos «artificiosos» y se enseñaba a los principiantes mediante las *Summulae*?

Lo que rechazamos, desde luego, por nuestra parte, son los criterios fundados en una supuesta oposición entre el «racionalismo» propio del método silogístico y el «irracionalismo» (a veces: «vitalismo» o «intuicionismo») que caracterizaría al arte del ingenio; oposición que habría que poner en correspondencia con la que media entre la filosofía escolástica, seca y dogmática, y la obra poética o literaria; o bien, la oposición entre el uso de los conceptos universales bien definidos, imprescindibles para el silogismo, y el uso de las metáforas (o de los tropos); o bien la oposición entre el interés por los conocimientos de las esencias universales y abstractas (propio de la ciencia y la filosofía aristotélica y escolástica) y el interés por el conocimiento de lo singular y concreto, reivindicado por la tradición nominalista.

## Los filósofos en *La Regenta*

En *La Regenta* aparecen personajes en cuya silueta es decisiva la profesión: médicos, abogados, criados, sacristanes. Podría decirse, en algún sentido, que Clarín usa en *La Regenta* una «óptica profesional»: ve a sus personajes desde sus profesiones respectivas.

Pero entre los personajes de *La Regenta* no figuran filósofos profesionales. Tan sólo fugazmente un profesor de filosofía, el Catedrático de «Psicología, Lógica y Ética» del Instituto de Vetusta, interviene para sacar ciertas conclusiones «de sentido común» sobre las costumbres de Don Fermín de Pas. Este profesor, en efecto —de quién ni siquiera se nos da el nombre (lo que importa, sin duda, es su oficio)— aparece en *La Regenta* informándonos sobre la clase de pescado que compra el Magistral. Es partidario de la Escuela Escocesa y se pasa la vida en el mercado cubierto «como si aquello fuese la Stoa o la Academia». Y lo que ese filósofo dice es que jamás ha visto a la criada del Provisor comprar salmón, «y besugo sólo cuando está barato, muy barato». Nos recuerda al profesor de «Psicología, Ética y Rudimentos del Derecho» del Instituto de Bilbao en *La Colmena*.

Los filósofos aparecen, sin embargo, citados de vez en cuando en *La Regenta*. A veces de un modo, diríamos, ornamental y emblemático: el retrato de Balmes en el comedor del Palacio de Vegallana; los bustos en escayola de Voltaire y Rousseau en el despacho de Don Pompeyo Guimarán. Se citan los nombres de Hipócrates, confundido con Sócrates, por Ronzal; o de Büchner, de Lucrecio y de San Agustín.

Pero lo más importante es la utilización que hace Clarín de ciertos filósofos clásicos, o del arquetipo del «filósofo mundano», para trazar el perfil de los personajes centrales de *La Regenta* o de otros que, sin serlo, desempeñan en la obra maestra una función importante. Por ejemplo, Don Pompeyo Guimarán, que es «el filósofo oficial de Vetusta» y que vive con su mujer y cuatro hijas de las rentas de algunas haciendas provenientes de la desamortización. Don Pompeyo no es un filósofo profesional, porque apenas ha leído más de un libro (en nuestra sociedad es indispensable que los filósofos profesionales lean libros). Pero Don Pompeyo Guimarán, el racionalista y ateo de Vetusta, es hombre de principios, de principios filosóficos, más o menos comtianos. Hombre recto y por ello más escandaloso. Su muerte, abjurando de sus errores, consigue purificar su recuerdo. Figura esquemática, como la de Don Avito Carrascal de *Amor y Pedagogía*, no por ello menos real si pensamos en que la propia realidad de tipos como Don Pompeyo o Don Avito consiste precisamente en su esquematismo.

La acción dramática de *La Regenta* tiene lugar dentro del ámbito de lo que Veblen llamaba «la clase ociosa». Aquí se dibujan, en efecto, los dos triángulos dramáticos en torno a los cuales gira la casi totalidad de la acción: Ana Ozores-Don Fermín de Pas-Don Alvaro Mesía y Ana Ozores-Don Víctor Quintanar-Don Alvaro Mesía. Los problemas más profundos de la novela circulan, sin duda, entre los vértices del primer triángulo. Ana Ozores, Don Fermín y Don Alvaro son los auténticos protagonistas de *La Regenta*.

Ahora bien, es verdaderamente interesante constatar la importancia principalísima que los filósofos y el arquetipo del filósofo asumen en *La Regenta* para perfilar la silueta precisamente de cada uno de estos tres personajes centrales.

Ante todo, la de la Regenta. La Regenta es hija de su padre. Y su padre, Don Carlos, es un caballero aristócrata, generoso, libre de prejuicios —hasta el punto de que se atreve a casarse con una modista italiana—, que se retira del Ejército para dedicarse a la filosofía. Vende fincas y casa para comprar libros, y sostener tertulias de librepensadores, que tanta huella dejarán en Ani-

ta Ozores. La Regenta es un espíritu eminentemente religioso, cuando trata de ser fiel a su marido; por cierto, un espíritu religioso nutrido por un filósofo, San Agustín, cuyas *Confesiones* encontró Anita entre los libros de su padre, porque Don Carlos consideraba a San Agustín filósofo a pesar de ser santo. Ana leyó de joven, entre lágrimas, a San Agustín, y lo volvería a leer más tarde cuando su confesor le aconseja que lea obras filosóficas para elevar su alma hacia la virtud. Pero cuando vacila ante su seductor, Anita recuerda a su padre: «Sin que ella los provocase acudían a su memoria recuerdos de la niñez, fragmentos de las conversaciones de su padre, el filósofo, sentencias de escéptico, paradojas de pesimista, que en los tiempos lejanos en que las había oído no tenían sentido claro para ella, mas que ahora le parecían materia digna de atención».

El Magistral, Don Fermín de Pas, es un eclesiástico y un teólogo. Pero es un teólogo positivista, que cree ante todo, cuando lee el último evangelio, no ya que el Verbo se hizo carne, sino que hay unas letras rojas en un tablero situado encima del altar que dicen: «*Et Verbum caro factum est*». Y es que propiamente el magistral, más que un teólogo, es un filósofo. Lo dice el mismo Clarín: en su juventud de seminarista sus tristezas eran propiamente «ansiedades de filósofo atado a un teólogo». Ya Provisor, todas las mañanas acostumbra a estudiar filosofía. Y en sus sermones subraya el aspecto ético, utilitario, pragmático, de la religión. Don Fermín presenta sus consignas no como dogmas en los que hay que creer, sino como doctrinas evidentes que, mecánicamente, matemáticamente, se imponen. No era su afán pintar a los enemigos como criminales, sino como duros de mollera. La vanidad del predicador, comunicada luego a la de sus oyentes, se hacía una sola. Nacía el entusiasmo cordial, magnético, de dos vanidades conformes:

«¡Lástima que tantos y tantos millones de hombres como viven en las tinieblas de la idolatría, de la herejía, &c. no tuviesen el talento natural de los vetustenses apiñados en el crucero de la Catedral, alrededor del púlpito. La salvación del mundo sería un hecho».

El empeño del magistral en el púlpito, en consecuencia, es demostrar filosóficamente la verdad del dogma. «Prescindamos por un momento del auxilio de la fe, ayudémonos sólo de nuestra razón... ella basta para probar...».

GUSTAVO BUENO

## Sobre Asturias

PENTALFA EDICIONES  
OVIEDO, 1991

## EL INDIVIDUO EN LA HISTORIA

(Comentario a un texto de Aristóteles, POETICA 1451 b)

Excmo. y Magfco. Sr., queridos colegas, estudiantes, señoras y señores:

Me corresponde preceptivamente el honor de pronunciar ante ustedes la lección inaugural del Curso académico 1980 – 81 de la Universidad de Oviedo.

1. El tema que he escogido para esta lección no es nuevo —lo formula Aristóteles con toda precisión— y el estilo de mi desarrollo también quiere ser muy tradicional: el de las variaciones o comentarios sobre un tema. Las conclusiones que voy a poder ofrecer tampoco tienen nada de revolucionario, y aún podría decirse de ellas que se mantienen en la más estricta ortodoxia aristotélica. Si, pues, mi lección puede tener alguna utilidad específica (asociada a la que genéricamente tiene ya asegurada como ejecución de un trámite reglamentario) esta quisiera consistir en su eventual capacidad para oscurecer en algún punto, a lo largo de sus variaciones, las ideas demasiado claras que las personas adultas (para ello lo son) suelen tener sobre cuestión tan general que, formulada por Aristóteles, ha llegado a ser un asunto de dominio público.

Escuchemos el sonido del tema aristotélico tal como figura, traducido al castellano, en su famosa resolución de su Poética (1451 b):

“De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos hubieran sucedido y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella —que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia— empero diferenciase en que el uno dice las cosas tal y como pasaron y el otro tal cual ojalá hubieran pasado y, por este motivo, la poesía es más científica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal [ τὰ καθόλου ] y la historia, por el contrario, de lo singular [ τὰ καθ' ἕκαστον ]. Y hablarse en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombre a personas; y en singular, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibíades”.

Si efectivamente ellas pueden ser planeadas prudencialmente según lo que deseamos y si éste plan o fin racional, por el que deseamos lo mejor ( τελος como τὸ ἔσχατον y como οὐ ἔνεκα ), es eficaz en la historia, ésta no podrá suponerse sometida a una ley previa, a un plan previo, que debiera contener entre sus fases, como episodios necesarios, a los propios planes prudenciales de los individuos. Cuestiones que habrán de suscitarse en la metafísica cristiana pero que quedan totalmente desprovistas de sentido en la metafísica aristotélica.

Así pues, la Historia tendrá que acomodarse a la naturaleza de su propia realidad y habrá de mantenerse, ante todo, como descripción, una descripción previa, indispensable ( 120 ) pero no orientada a permanecer en la pura empiria. Ante todo, porque tendrá que resolver constantemente las situaciones descritas en sus componentes o factores universales y, de este modo, regresará hacia una comprensión analítica de las cosas particulares, al modo de la Historia natural. Acaso así podría explicarse la compatibilidad entre los juicios de Aristóteles sobre la Historia y la posibilidad de silogismos históricos, tales como el que acabamos de mencionar: pues aunque su premisa mayor exprese una necesidad (sociológica, antropológica, etológica, moral —pero con una función más eficiente que final de la norma—) la menor es contingente, individual, (puramente descriptiva) y, por lo tanto, descriptiva será la conclusión, al menos dentro de un proyecto general de la necesidad del curso de la historia y la menor es contingente no ya por ser individual (en el individuo puede actuar una causa universal) sino porque depende de una decisión política de índole prudencial (invadir a los Medos) que no puede estar incluida en un plan general (y por ello es individual). Porque si ella misma fuera causada eficientemente, según un orden necesario, entonces no sería una decisión prudencial (en nuestra terminología: pasaría del plano β -operatorio al plano α -operatorio) ( 121 ).



Y así como la Historia natural conduce al establecimiento de los tipos taxonómicos a partir de los cuales podrá hacerse inteligible (analizable) el curso empírico, (contingente) de los organismos, incluidos los monstruos (porque estos siguen componiéndose de tipos universales aunque "mal mezclados"); o bien el curso empírico formado por los cambios de vegetación de un terreno determinado podrá determinarse con vistas el gobierno de los futuros cultivos (de acuerdo con los juicios que el arte o la prudencia económica nos proponga) así también la Historia humana nos remitirá a la determinación de los tipos taxonómicos universales (oligarquías, tiranías, democracias. . .) y de las formas monstruosas de ellos resultantes, dentro de las cuales se desenvuelve necesariamente la vida de la ciudad. Este conocimiento histórico podrá utilizarse, no sólo en el análisis de diversas situaciones ya dadas, sino también en la formación de los juicios prudenciales acerca de lo mejor, capaces de orientar el gobierno, en la parte que sea posible, de nuestro propio futuro.

Acaso, en resolución, lo que Aristóteles estaba viendo en el momento de formular su tesis de la Poética en torno a la cual estamos girando desde el principio de esta lección, era sencillamente algo así como lo siguiente: que su propia actividad taxonómica (la de Aristóteles) en cuanto político y en cuanto teórico, aunque conocía la necesidad de alimentarse necesariamente de la Historia, se orientaba a establecer arquetipos, que no solamente debían asumir las funciones especulativas propias de cualquier instrumento analítico, sino que también se manifestaban como fines para el entendimiento práctico. Y, por ello, esta actividad taxonómica suya, aplicada a las cosas humanas, se parecía más al género que cultivan los poetas épicos o trágicos —por cuanto establecen los arquetipos universales de los cuales se derivan necesariamente propiedades suyas (Homero, por ejemplo, dirá las cosas que necesariamente debía hacer o decir Aquiles y sólo si duerme, de vez en cuando, dejará de decirlo o dirá otras inconvenientes)— que al género que cultivan los historiadores, tales como Herodoto. Sin que, por ello, haya que considerar una ciencia a la poesía (sino sencillamente más científica que la Historia).

Pero también más filosófica, φιλοσοφώτερον, porque Aristóteles no estaría refiriéndose tan sólo a Herodoto o a Tucídides en lo que puedan tener de simples cronistas. Es decir, no estaría refiriéndose a la Historia-relato o la Historia-precientífica (de suerte que fuera posible preservar a la Historia social o económica ulterior y, por supuesto, a la Filosofía de la historia platónica, del juicio aristotélico). El juicio de Aristóteles (salva veritate) va más allá, puesto que ni Herodoto ni Tucídides (como ya dijimos en su momento) son simples narradores, y no tenemos motivos para suponer que Aristóteles no lo sabía. Y si lo sabía Aristóteles, lo que nos quiso decir sería: que una historia que quisiera rebasar los límites del relato (en los cuales cabe mantener lo que es específico y valioso de Herodoto y Tucídides; nosotros diríamos: los límites del plano  $\beta$ -operatorio) y, erigiéndose en ciencia, tratase de explicar como necesario y universal lo que ha ocurrido (nosotros le diríamos: pásase al plano  $\alpha$ -operatorio) dejaría de ser Historia y se convertiría en Física, en Historia Natural o en Mito (el mito del determinismo cíclico, el mito del estado final o cualquier otro). Un mito que tendría, entre otras cosas, que abstenerse de juzgar porque habría de atenerse exclusivamente a lo que fue dado. Porque esto debiera ser lo mejor que podía haber sido ("Todo lo real es racional").

La paradoja explica pues en que lo que Aristóteles está diciendo cuando explica que la Historia no es científica, parece decirlo no como cuestión de hecho (que hoy pudiéramos justificar dado el estado de la investigación) sino como una cuestión de principio: la Historia que ha de atenerse a lo que realmente fue, como si fuera necesario y universal, en cuanto científica, no puede pretender necesidad de universalidad, aún a riesgo de no alcanzar el estado del conocimiento científico; porque si lo alcanzase, al elevar lo que realmente ocurrió a la condición de universal y necesario, suprimiría la posibilidad racional de toda actividad moral y política. Por ello el historiador, que ha de atenerse a lo que fue, a lo contingente, sin juzgarlo, como si fuera necesario (tratando de explicarlo a partir de principios universales) está doblemente equivocado, porque cree está hablando de lo universal y necesario cuando en realidad no puede hablar de ello, en cuanto que utiliza categorías políticas, económicas,  $\beta$ -operatorias:

"Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada que la Historia, ya que la Poesía trata, ante todo, de lo universal, y la Historia, por el contrario, trata de lo individual".

**GUSTAVO BUENO MARTINEZ**

CATEDRÁTICO DE FILOSOFÍA

DISCURSO INAUGURAL DEL CURSO 1980 - 81

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

Sobre el *Mapa Mundi* utilizado por la sociedad medieval, las sociedades modernas reorganizarán su nuevo *Mapa*, reflejado en sus planes de estudio. Podrá parecer paradójico, pero las rectificaciones que el «mapa tomista» tendrá que sufrir podrán atribuirse, no tanto a la profundización en el proceso del «alejamiento aristotélico de Dios», cuanto a la «mundanización» de ese Dios, que culminará en la «inversión teológica». En este sentido, cabría hablar de un triunfo filosófico del cristianismo (frente al islamismo) en la época moderna, es decir, de un reconocimiento, a través de la unión hipostática de Cristo, de la presencia de Dios en el Mundo, por un lado, y, simultáneamente, de la elevación del hombre por encima de los ángeles (elevación absurda en el islamismo).

Podríamos ver ya dibujado el *Mapa Mundi* moderno en las obras de Francisco Suárez o de Hurtado de Mendoza. La Teología Natural comenzará a ser considerada como sujeto propio de la Metafísica (de ella, en cambio, se segregará el tratado de los ángeles: Suárez, *Disputatio XXXV*). El hombre, en cuanto es espíritu, ocupa el *Apex Mundi*; y el Mundo se considerará globalmente como creación de Dios, a fin de que en él pueda encarnarse la Segunda Persona. El *Mapa Mundi* de Suárez es un fragmento del *Mapa Mundi* teológico que utilizó Fray Luis de León.

Ahora bien, quien reorganizó el nuevo *Mapa Mundi* sobre el dibujo de Gundisalvo, con trazos y denominaciones llamadas a prosperar en el futuro, será un protestante, el canciller Francisco Bacon. A través de él, los ángeles volverán a ser de algún modo filosóficamente reconocidos. De este modo, el *Mapa Mundi* moderno se desplegará, ante todo, como *Filosofía Universal o General*, que se ocupará del Ser (es la Metafísica Universal de Gundisalvo, que Bacon no llamará «Metafísica» sino «Filosofía General») y, sobre todo, en las tres regiones correspondientes a las filosofías particulares a las cuales irá a refugiarse de hecho la antigua metafísica: la región del *De Numine*, la región del *De Mundo* y la región del *De Homine*. Vemos así, sinópticamente, hasta qué punto el *Mapa Mundi* moderno ha trastornado el antiguo *Mapa* de Aristóteles, a consecuencia del cristianismo (y de la ciencia moderna desarrollada en el suelo cristiano). Lo que en el *Mapa Mundi* de Aristóteles era la *Física* (incluyendo la *Psicología* y la *Teología menor astral*), frente a las *Matemáticas* y a la *Teología*, se descompondrá ahora en *Ciencia del Mundo* (que llegará a llamarse *Cosmología*) y *Ciencia del Hombre* (que llegará a llamarse *Antropología*); además, en el mismo dominio de estas «filosofías regionales», aparecerá la *Teología* (junto con la *Angelología*). Envolviendo a estas filosofías regionales, «centradas» en torno al Mundo, al Numen y al Hombre, aparecerá una *Filosofía general*. Pero ésta no pretenderá representar alguna región más allá de las tres, sino englobar a todo lo que pueda resultar común a las filosofías particulares. . . .

Teniendo en cuenta estas premisas, y procediendo del modo más sobrio posible, introduciremos dos criterios relativamente independientes (aun cuando luego se crucen) para clasificar las Ideas que intervienen en el sistema del *materialismo filosófico*: un primer criterio, tendrá en cuenta la amplitud de los círculos o líneas de las Ideas agrupadas, y un segundo criterio tendrá en cuenta la «escala» de estas Ideas.

De acuerdo con el primer criterio, agruparíamos las disciplinas filosóficas en tres grandes apartados: (A) El apartado de las disciplinas que se circunscriben en círculos de Ideas centradas, alineadas o insertas en cada uno de los espacios del mundo real que el *materialismo filosófico* distingue: el *espacio cosmológico* (al que corresponderán las disciplinas denominadas «Filosofía de la Naturaleza», y que consideraremos polarizado en torno a dos ejes el *físico* y el *biológico*) y el *espacio antropológico* (el que corresponde a las «disciplinas» que caen bajo la denominación general de «Filosofía del Hombre», y que consideramos polarizable en torno a tres ejes: *circular*, *radial* y *angular*). (B) El apartado de las disciplinas que no se circunscriben a círculos de Ideas centradas en los espacios o regiones citadas en el apartado anterior, porque se ocupan de Ideas que desbordan esos espacios o regiones y se refieren al Mundo en general, incluso a la Materia en general. (C) El apartado de las disciplinas que no versan ni sobre el *espacio cosmológico*, ni sobre el *espacio antropológico*, ni tampoco sobre ellos en general, sino sobre el *sistema mismo*. Son disciplinas que podrían considerarse como «reflexivas» o proemiales, por cuanto reflexionan sobre el sistema mismo de las Ideas filosóficas. . . .

# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

El Catoblepas • número 17 • julio 2003 • página 2

Rasguños *Gustavo Bueno*

## Los «ingenios» de Mingote

Gustavo Bueno

Texto publicado en el catálogo de la exposición *Antonio Mingote, 50 años en ABC* (mayo-junio 2003), Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2003, páginas 69-98

nódulo  
biblioteca  
documentario  
foros de  
nódulo



### El problema

#### EL CATOBLEPAS

2002 03 04

05 06

polémica ·

autores

qué es ·

agitprop

suscripción

gratuita

• [Ha fallecido Manuel Mindán a los 103 años de edad](#)

• [Dos aniversarios](#)



1. Que Mingote es el mejor humorista o ironista gráfico de nuestro tiempo es una opinión común, a la que me adhiero. El objetivo de las consideraciones que siguen no es otro sino analizar los «mecanismos» del humor o de la ironía de Mingote. Análisis que muchos estimarán, sin duda, superfluos (no hace falta saber fisiología para digerir bien); pero sin embargo, me parece que este análisis está justificado por el mero hecho de ser posible.

2. Mingote, se dice, viene cultivando durante décadas enteras, y sin perder un solo día, un «género peculiar de chiste profundo, que hace meditar» (otros dicen: «que da que pensar»). Sin duda, pero ¿qué es eso de «meditar»? O bien, ¿qué es eso de «pensar»?

Sin duda, medita profundamente o piensa profundamente el que no se mantiene en la superficie (en el mero chisme obscuro, dicho en voz baja, en el curso de una conversación jocosa). Pero ¿cómo medir la superficialidad? Sin duda, hay chistes no superficiales, acaso aquellos a los que Gonzalo de Berceo se refería para designar arcanos o adivinanzas teológicas. Pero ¿acaso un chiste, por ser teológico, tiene asegurada su profundidad? Algunos llaman teológico a un chiste de vascos que corre por ahí: «—Oye, Pancho, ¿Dios es nombre o apellido? —Apellido, hombre. —¿Pues cuál es su nombre? —Cagüen.» Este chiste tiene gracia, sin duda, sólo que más que de chiste teológico habría que clasificarlo de chiste «vascológico». Algunos consideran como canon de la máxima profundidad, en el terreno del humor gráfico, una escena de Máximo en la que un Dios Padre envuelto por las nubes, y con rostro preocupado y deprimido dice: «Me encuentro raro últimamente. Debo ir al teólogo.» Es un tema de Máximo que Mingote cita con variaciones. Ahora bien: ¿qué sentido tiene decir que este «pensamiento profundo» de Máximo es profundo por ser teológico? Porque el chiste será bueno, pero no es teológico. Para un teólogo natural (es decir, para un aristotélico iconoclasta) el chiste de Máximo es el colmo de la superficialidad, porque ese Dios, con cara deprimida, no es el Dios de los teólogos, es un Zeus mitológico «que amontona nubes». El Dios de los teólogos naturales es incorpóreo, no tiene barbas, no puede ser representado, ni menos aún puede estar deprimido. Por eso el chiste de Máximo es, teológicamente, frívolo, y su estructura es paralela a la de otro dibujo en el que figurase un cubo, pero rotulado como octaedro, y con una frase que dijera al pie del dibujo: «Me encuentro raro con tantas caras, debo ir al geómetra.»

## EL MITO DE LA DERECHA

¿QUÉ SIGNIFICA SER DE DERECHAS  
EN LA ESPAÑA ACTUAL?

Gustavo Bueno temas de hoy.

1. Nexo de este libro sobre el mito de la Derecha con el libro anterior del autor sobre el mito de la Izquierda

1. El mito: «Una de las dos Españas ha de helarte el corazón»

4. Las transformaciones del significado del término *derecha* no son meramente léxicas, sino que obedecen a profundas transformaciones históricas

Las transformaciones ideológicas a las que acabamos de referirnos comportarían, en efecto, algo más que cambios léxicos en el término *derecha* (y correlativamente en el término *izquierda*); comportarían cambios en el formato lógico de estos términos (*derecha* e *izquierda*) y en el de su relación.

En la primera fase, el término *derecha*, en sentido positivo, asume el formato propio de los términos de una relación binaria, o diádica, que es en realidad un fragmento de una relación posicional ternaria (la relación *entre*, por ejemplo) y *localizada* en alguna región más o menos precisa del sistema de referencia. La derecha designa, por ejemplo, a quienes, sentados a la izquierda del presidente de la Asamblea, se oponen a quienes se sientan a la derecha en cuestiones particulares precisas, como pudo serlo la cuestión del veto regio propuesta por el diputado Mounier en sesión del 4 de septiembre de 1789. En este contexto, *derecha*, respecto de *izquierda*, es sólo un fragmento de una relación ternaria que implica un tercero entre los extremos (la *llanura*, por ejemplo), a la manera como la relación binaria padre e hijo es sólo un fragmento de la relación ternaria padre/madre/hijo, o acaso de la relación madre/hijo/hermano mayor de la madre. En cualquier caso, la relación derecha/izquierda no es inmediata, sino que está mediada por un tercer término llamado término medio (a veces, con Guizot, *justo medio*, con ecos aristotélicos) o más incorrectamente *centro*, a secas.

En la segunda fase el término *derecha* deja de ser término de una relación binaria (fragmento de otras relaciones ternarias) para constituirse como término de una relación binaria que opone inmediatamente el término *derecha* al término *izquierda*, en una relación que además, por su materia, desborda el carácter localizado que mantenía en su primera fase, para asumir un carácter trascendental a todo el sistema de referencia. La oposición derecha/izquierda comenzará a utilizarse como una oposición dualista (metafísica, mítica) entre las dos mitades o hemisferios que se suponen constitutivos dialécticamente del sistema de referencia, por ejemplo España, en *las dos Españas* de Machado, o incluso la Humanidad («la derecha y la izquierda son las dos concepciones posibles del mundo y de la vida», o incluso son «los dos modos posibles de ser hombre»). (Capítulo 1: A qué llamamos "Mito de la derecha". Génesis y Estructura)

## ESPAÑA NO ES UN MITO

### CLAVES PARA UNA DEFENSA RAZONADA

El escenario del *Quijote* contiene tres tipos de referencias: unas «circulares», otras «radiales» y unas terceras «angulares»

Desde el presupuesto general de que la persona implica siempre pluralidad de personas, hemos tratado de delimitar la estructura de esta pluralidad de personas en la que se mueven los personajes del *Quijote*.

Y descartando, como metafísicas, las estructuras monistas (que atribuyen a la persona la situación originaria propia de una persona absoluta, solitaria, «sublime soledad», propia del Dios neoplatónico: «Sólo con el Solo»), así como también las estructuras binarias (dualistas, dioscúricas o maniqueas), hemos encontrado la conveniencia de operar, en el momento de interpretar a Don Quijote, con estructuras trinitarias entretejidas, de las cuales, en cualquier caso, podemos obtener estructuras más complejas, como puedan serlo, según hemos dicho, las eneadas o las docenas, también presentes en la novela, bajo la forma del recuerdo de los doce signos del Zodíaco, de los doce apóstoles o de los doce caballeros de la tabla redonda.

La disciplina hermenéutica que impone este postulado estructural es bien clara: evitar sistemáticamente el tratamiento de Don Quijote (o de cualquier otro personaje), incluso en su soliloquios, como si se tratase de un personaje absoluto, o incluso como si se tratase de un personaje ligado a su complementario, aunque fuera al modo maniqueo (el que inspiró los famosos versos de Antonio Machado —su calette no daba para más— que «la izquierda española» tomó como divisa durante décadas: «Españolito que vienes al mundo, salveos Dios: una de las dos Españas ha de helarte el corazón»); estimular sistemáticamente la investigación de las conexiones de los personajes del *Quijote* con otros personajes de los que aparecen en el escenario de la novela, es decir, sin necesidad de salirnos fuera de su inmanencia, buscando referencias extraliterarias o extraescénicas (que, sin embargo, habrá que encontrar en el momento oportuno).

El *Quijote*, se ha dicho muchas veces, es una novela escrita desde una óptica teatral (Díaz Plaja observó que el *Quijote* es la única novela cuyo personaje central va siempre disfrazado). Y aquí radicaría su virtualidad para hacer de ella representaciones pictóricas o escultóricas, y después cinematográficas o televisivas. Cervantes nos ofrece ante todo a sus personajes en escenarios bien definidos. En los escenarios se mueven, en principio, varias personas (sólo excepcionalmente un único actor, en monólogos, o en diálogos). También el triángulo es la estructura elemental del teatro.

Ahora bien, un escenario teatral, como pueda serlo la gran novela de Cervantes, no puede circunscribirse a los límites de su estricto recinto. Un escenario teatral en el que los actores individuales, al ponerse la máscara (*per-sonare, pros-opon*), comienzan a actuar como personas, es siempre una parte de un círculo de personas humanas, una parte del espacio antropológico.

ESPAÑA NO ES UN MITO 2005, FINAL  
DON QUIJOTE, ESPEJO DE LA NACION ESPAÑOLA

# EL CATOBLEPAS

revista crítica del presente

El Catoblepas • número 105 • noviembre 2010 • página 2

Rasguños *Gusta Bven*

## Sobre la transformación de la oposición política izquierda/derecha en una oposición cultural (subcultural) en sentido antropológico

Por mi parte me abstengo, en este rasguño, de cualquier toma de partido sobre el alcance básicamente extrapolítico (aunque sin excluir sus armónicos políticos) que hubiera que asignar a la oposición actual entre izquierda y derecha. Está todavía muy próxima la época en la cual izquierdas y derechas eran ante todo categorías políticas, aunque nunca faltaron quienes interpretaran estas categorías como expresión de «concepciones del mundo» que desbordaban ampliamente la categoría política. Aunque también estamos acostumbrados en estos días a que algún gran cocinero de los que obtienen las estrellas Michelin, diga solemnemente, en televisión, que su profesión de cocinero no es tanto un oficio cuanto «una concepción del mundo».

Y si, sobre todo, el uso ordinario, al menos en el plano emic, de la oposición izquierda/derecha, mantiene intención política, será inútil tratar de convencer a quienes afirmar dogmáticamente que los toros no son cultura, por ejemplo, de que su afirmación carece de significado etic; primero habría que explicarle el alcance de la distinción entre el punto de vista emic y el punto de vista etic, que sin duda desconoce.

Me limitaré, por tanto, a sugerir la posibilidad de interpretar la oposición izquierda/derecha en su estado actual, y conceptualizándola en perspectiva etic, como una distinción entre culturas o subculturas más que como una distinción política. Es decir, me limitaré a sugerir que quienes se consideran militando en la izquierda, formarían parte más que de una opción política definida, de una suerte de «colegio invisible» o de un club de sujetos muy dispersos porque mantienen ciertas afinidades o valoraciones, positivas o negativas, de los contenidos del flujo incesante de la cultura objetiva común, como puedan serlo las preferencias por Tolstoi, Blasco Ibáñez o Goytisolo, atribuidas a la izquierda, frente a las preferencias por Echegaray, Torrente Ballester o Cela, atribuidas a la derecha. Otro tanto diríamos de las preferencias cinematográficas, de las preferencias en los programas de televisión o por sitios de internet. Esta «visibilidad» de las afinidades es lo que podría dar lugar ulteriormente a ciertas configuraciones, de alcance difícil de determinar que, sin embargo, pueden servir a mucha gente, a muchas personas, para sentirse «amparadas» con otras, sobre todo militando frente a terceros opuestos, a quienes desprecian, definiendo su orgullo por este desprecio.

La formación de la oposición actual entre izquierda/derecha (y dejando de lado las «causas profundas» o incluso el funcionamiento oculto de tal oposición) habría tenido lugar, y seguiría teniéndolo, mediante un mecanismo de bifurcación en el amplio dominio de las posibilidades urbanas (principalmente) en dos colectivos estadísticos derivados de la polarización de las estimaciones de los contenidos del flujo cultural en materia indumentaria, musical, literaria, gastronómica, &c. Supongamos que una obra literaria, por ejemplo *La Montaña Mágica* de Thomas Mann, y por mecanismos de difusión que habría que someter a análisis científico, crea un colegio invisible de lectores adictos, que estiman la obra como un valor positivo, asociado a la derecha; supongamos también que otra obra, por ejemplo, *Los escándalos de Crome* de Aldous Huxley, crea un colectivo estadístico de lectores adictos que valoran también positivamente la obra y se consideran próximos a la izquierda (adscripciones por lo demás puramente convencionales y dudosas).

Agreguemos a esta bifurcación de la población de lectores de referencia (lectores que además de constituir un colectivo estadístico, visible para los sociólogos, puede generar un grupo o círculo de personas que se comunican en las librerías, en las conferencias o en internet) otras bifurcaciones (relativas a los toros, al aborto, a las preferencias musicales), entre las cuales podríamos también considerar bifurcaciones políticas. La concatenación más o menos estable de todas estas bifurcaciones tendría un fundamento más estético que político, en el supuesto de que el ciudadano desconoce comúnmente los programas políticos, y se orienta por motivos extrapolíticos de simpatía, admiración, esnobismo o repulsión hacia otras alternativas.