

**Edita** : Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia - Fundación Instituto de Historia Social - Casa de la Misericordia, 34 - 46014 Valencia - Teléfono 963 13 26 21 - Fax 963 50 27 11 - **Directores** : Javier Paniagua, José A. Piqueras y Joaquim Prats - **Secretario de redacción** : Vicent Sanz - **Coordinador Cine e Historia** : Vicente Benet - **Diseño** : Estudio Paco Bascuñán - **Imprime**: Gráficas Soler - **Distribución** : Adonai, c/ Fuenteforraje 169 - 46370 Chiva (Valencia) - **ISSN 1139-1405** - **Depósito legal V.2.308-1998** - © de los autores, 2011. © Aula- Historia Social.

**AULA-HISTORIA SOCIAL** no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos aparecidos. Prohíbe la reproducción total o parcial de los artículos sin la autorización previa.

**ENTREVISTA**

---

Entrevista a Antonio Miguel Bernal.  
De Imperios, comercio y sociedad  
*José Antonio Martínez Torres* 5

**DOSSIER Movimientos sociales en España durante la industrialización**

---

Movimientos sociales en la España del siglo XIX  
*Rafael Ruzafa* 18

Materiales

---

39

El influjo de la industrialización y los movimientos sociales en la literatura española del siglo XIX

*Vicente Muñoz Puelles* 48

**DEBATE**

---

¿Integración o disolución? La historia en la Educación Primaria  
*Cristòfol Trepà* 65

¿Crisis de la historia? ¿Crisis del historicismo?

*F. Xavier Hernández* 73

**LA HISTORIA FUERA DEL AULA**

---

El patrimonio arquitectónico. Testimonio de la historia  
*Margarita Lleida* 79

**CINE E HISTORIA**

---

Senderos de gloria

*Vicente Pla* 87

**COMENTARIOS Y NOTAS**

---

# *Paths of Glory (Senderos de gloria) de Stanley Kubrick, un paisaje vanguardista*



Vicente Pla Vivas  
Universitat de València

*Más allá de la I Guerra Mundial como contexto histórico para el discurso antibelicista de Senderos de gloria, hay en la película múltiples elementos dispuestos para ser interpretados según claves específicas de la historia del arte y la cultura moderna. Los años de la Gran Guerra estuvieron marcados por una profunda remoción del orden clásico de la representación que persistía investido del prestigio de la tradición y reforzado con los valores del positivismo científico. Resucitando algunos temas y procedimientos esenciales de las vanguardias históricas, la película recrea el momento crítico de la segunda década del siglo XX, cuando se cuestionaron y demolieron desde el arte algunas de las más poderosas estructuras del imaginario que gestionaban los sentidos de los sujetos y de sus espacios de acción.*

**DE UN LADO: LA RACIONALIDAD DE RECURSOS CUANTIFICABLES** 1916 fue un año apoteósico para las estadísticas militares. En el frente occidental estabilizado a lo largo de centenares de kilómetros desde el Canal de La Mancha hasta los Vosgos, una línea caliente consumía como combustible ingentes cantidades de recursos materiales y de soldados. El territorio estaba ocupado por una enorme máquina bélica bloqueada, incapaz de transformar en movimiento todo su potencial energético. Como afirmaba Josep Fontana "..., los ejércitos, en vez de desplazarse rápidamente en ferrocarril quedaron inmobilizados sobre el terreno en una interminable lucha de trincheras, sin poder sacar provecho de su movilidad. El resultado fue una intensa y sangrante guerra de desgaste en la que se inmolaron centenares de miles de soldados en los hoyos de barro de Flandes o en los campos de Francia, sin ganar un palmo de terreno o volviendo a perder rápidamente lo que se había ganado durante meses de combates".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Josep FONTANA: *Introducció a l'estudi de la història*, Barcelona: Crítica, 1997, pp. 213-214



Un lugar infernal que consume las almas para no obtener ningún resultado. Pero, a comienzos del siglo xx, las categorías cualitativas asociadas a la idea tradicional del infierno (pecado, castigo, sufrimiento o eternidad) se traducían en contingentes bien delimitados mediante la adición de pequeñas cantidades discretas hasta magnitudes escalofriantes: 650.000 muertos en la batalla de Verdun desde febrero a junio a lo largo de una franja de 9 Km.; 1.000.000 de bajas en el Somme entre julio y noviembre; millares de obuses de 75, 105 y 210 mm. y ametralladoras capaces de disparar 500 proyectiles por minuto.

En la película la cuantificación se mantiene como un flujo constante, introduciendo en los episodios muchas magnitudes exactas para definir con precisión las acciones que se desarrollan en ellos. Después del plano inicial del prólogo con el año de la acción sobreimpreso, en la primera secuencia de la entrevista de los generales Broulard y Mireau, se exponen abundantes datos numéricos: Broulard tienta a Mireau a aceptar el plan de ataque diseñado para su regimiento, el 701, ofreciéndole el mando sobre el 12º cuerpo y Mireau se dice responsable de 8.000 hombres. En la siguiente secuencia, la de la visita del general Mireau a las trincheras, el bombardeo de cifras se recrudece en todos los sentidos. Se habla de 29 víctimas del último bombardeo y Mireau expone al coronel Dax la estimación de bajas previstas para el ataque: un 5% de los soldados caerá bajo “nuestra propia barrera de fuego”; un 10% en

“la tierra de nadie”; un 20% en las alambradas y un 25% en la toma de la Colina de las Hormigas, objetivo del ataque. Al preparar la operación de la patrulla de reconocimiento, se determina el regreso por el puesto 6 y la periodicidad de las bengalas de iluminación en 10 minutos. Cuando el general Mireau establece el programa del ataque fija el comienzo del bombardeo artillero para las 5:15, la movilización del primer batallón para las 5:30, la salida de los batallones segundo y tercero para las 5:40, y se discute sobre los escasos 15 minutos de fuego de los cañones. Se considera el pronóstico meteorológico y se calcula cuánto habrán de resistir las tropas en la posición tomada antes de la llegada de los refuerzos del regimiento 72. Inmediatamente antes de dar la orden de ataque, el coronel Dax mira su reloj y el sargento Boulanger hace lo mismo para dar la cuenta atrás del asalto. Cuando Mireau es consciente de que el ataque fracasa, ordena disparar “los 75” (los cañones de 75 mm.) sobre sus tropas para obligarles a salir de las trincheras, y se fijan las coordenadas del objetivo: 32-58-78. Siguen las magnitudes explícitas en los diálogos pautando la acción. Se convoca el consejo de guerra para las 3 de la tarde y se ultiman detalles en una reunión de los altos mandos a mediodía. En ella se negocia la cantidad de soldados que serán fusilados como acción “ejemplar” para castigar al fracasado regimiento: Mireau quiere 10 muertes por cada compañía, Broulard rebaja la cifra a 12 para todo el regimiento y Dax se ofrece como única cabeza de



turco. Él cree que, si los generales se empeñan en fusilar a alguien como medida ejemplarizante, con él bastaría; pero su sacrificio es rechazado y los generales deciden contentarse con 3 fusilados. Para ellos, todo se centra en cuantificar con precisión la dimensión del castigo. Durante la farsa de juicio a los desgraciados elegidos (uno de ellos al azar), el fiscal, obsesionado por delimitar la magnitud del pecado, apremia a los acusados a que digan con exactitud cuántos metros avanzaron y hasta dónde llegaron antes de retirarse. Cuando se dispone la vigilancia de los reos, se fija la cantidad de guardianes y se remarca la proporción por cada prisionero. Conocidas las sentencias de muerte, se establece la ejecución para las 7. Ineludible, la obsesión por cuantificar de los militares, emerge una y otra vez en el discurso fílmico y la lógica militar salpica mediante cifras cada paso de la historia.

Hasta aquí, sin embargo, no hay nada históricamente nuevo. Sí se puede hablar de un período álgido de la computación y racionalización bélica, pero no de su origen. Más bien, estamos en una fase hiperdesarrollada de la tradición cuantificadora occidental impulsada por la guerra desde el renacimiento. Así lo expresa Alfred W. Crosby: “Los manuales militares del siglo XVI solían incluir tablas de cuadrados y raíces cuadradas que ayudaban a los

oficiales a desplegar a cientos e incluso miles de hombres en las nuevas formaciones de batalla del Occidente renacentista: cuadros, triángulos, tijeras, cuadros irregulares, cuadros amplios, etcétera. Los oficiales, los buenos, tenían ahora que ‘vadear en el extenso mar del álgebra y los números’ o reclutar matemáticos para que les ayudasen. Yago, el viejo soldado y villano de *Otelo* de Shakespeare, desprecia a Cassio porque es un ‘aritmético’ que ‘nunca ha desplegado un escuadrón en el campo de batalla’, pero estos expertos en números se habían convertido en una necesidad militar”.<sup>2</sup>

#### DEL OTRO LADO: LA CRISIS DE LA RAZÓN VISUAL

Se ha expuesto la lógica del poder militar enunciada en los diálogos de casi todas las escenas, pero la conexión más fuerte del discurso de la película con la crisis de la razón ilustrada y positivista proclamada por las vanguardias artísticas se lleva a cabo mediante componentes visuales, que penetran en el campo lingüístico a través de los nombres de lugares y protagonistas de la acción. El cuartel general desde donde se planifica el ataque es el Château de l’Aigle (el Castillo del Águila), con todas sus connotaciones de visión superior y precisa, de punto de vista privilegiado que el poder quiere arrogarse como signo de su conocimiento y control de la situación. Sin embargo, los nom-

2 CROSBY, Alfred W.: *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental 1250-1600*, Barcelona: Crítica, 1988, pp. 17-18.



bres de los dos generales protagonistas desmienten esa supuesta excelencia visual: uno de ellos, el general Mireau, remitiría por similitud fonética a “miroir” (espejo). El otro, Broulard, se asociaría por la misma vía a “brouillard” (niebla) y al campo semántico de “brouiller” (confundir). Primera disfunción visual: quienes habitan y actúan desde el Castillo del Águila nos ofrecen visiones reflejadas y narcisistas, o bien una panorámica confusa y difusa. La suma de ambos (espejo y confusión) podría titular una especie de farsa neobarroca, de manera que la lógica racionalizadora de la cuantificación opera en el discurso de la película tan solo en el ámbito de la voluntad de poder, pero es incapaz de desenvolverse con eficacia por el espacio real que pretende poseer y dominar.

El poder impotente y confundido que se mira a sí mismo, se vuelve contra las instancias subordinadas, agrupadas en torno al topónimo, un tanto paradójico, de Colina de las Hormigas, en el cual se funden, en otra función fracasada, las ideas de alto (colina) con las de subterráneo (hormigas). El señorial vuelo omnisciente del águila acaba reducido al reptar ciego de las hormigas. El punto de vista aéreo, imagen en la modernidad de la ambición del conocimiento superior que otorga poder operativo, se sustituye por las limitaciones del suelo por el que se arrastran los soldados como insectos, resignados a avanzar cada metro restregando

su cuerpo contra la tierra para evitar ser aniquilados.

¿Alguien puede mantener la fe en la perspectiva después de esta enunciación tan lapidaria? El paisaje, que se desarrolló en la cultura occidental como proyección del deseo de dominio de la *res cogitans* o sujeto pensante sobre la *res extensa* o mundo físico, sufre una profunda metamorfosis que lo convierte en campo de energías a menudo incontroladas. Ya no tiene mucho sentido reivindicar la perspectiva como instrumento de la visión subjetiva para cuantificar y racionalizar el espacio-objeto. Lo demuestra la película al inicio de la segunda secuencia, encuadrando el objetivo real de la acción, la Colina de las Hormigas, mediante un plano que va abriéndose hasta mostrarnos el paisaje a través de un ventanuco de observación perforado en las paredes de la trinchera: la realidad convertida en cuadro, la artialización *in visu* (mediante la vista) del campo convertido en paisaje.<sup>3</sup> Fuera del marco, hay un centinela mirando con interés; pero, a medida que el encuadre sigue ampliándose y alejándose el objeto de contemplación, el soldado-espectador gira su cabeza y expresa con su gesto la resignación ante la imposibilidad de llegar a él y poseerlo. Cézanne había subvertido el orden pictórico de los planos de profundidad y reivindicado el paisaje en tanto que mero espacio bidimensional. En la negación radical de la ilu-

3 Véase Alain ROGER: *Breu tractat del paisatge*, Barcelona: Edicions La Campana, 2000



sión subjetiva visual del espacio de su serie sobre la montaña Sainte-Victoire cabría buscar el referente artístico del “cuadro” de la Colina de las Hormigas. Como, además, los cubistas substituyeron el aire por una yuxtaposición de planos sólidos convirtiendo al ojo en un cuerpo-mano que toca el espacio y lo siente, ante el paisaje vanguardista ya no somos ojos sino hormigas. ¿Por qué no nos dedicamos a lo que hacen ellas? ¡Removamos el suelo!, insiste, siguiendo la línea, el *Land Art*.<sup>4</sup>

En este plano emerge la crisis de lo bello, o los vanidosos europeos, que habían contemplado con deleite estético un territorio hecho arte, perdiendo la fe en la capacidad de dominio virtual que la representación artística les ofrecía; entregándose a la acción real y frenética sobre el territorio poseído o a la decepción nostálgica por no poder “estar allí”. La razón subjetiva triunfante ha transformado el paisaje de objeto de goce estético en fuente de frustración y de neurosis.

Una neurosis cruel y desmedida, como la del general Mireau enrabiado ante el fracaso de lo que él pensaba sería el gran éxito de su carrera militar. Un Narciso que se autodestruye confundido con el reflejo de su deseo. Esto también se expone, en la puesta en escena por medio de unos planos intercalados que muestran la Colina de las Hormigas vista a través de unos prismáticos reglados. Otra enunciación

explícita de la visión tecnológica al servicio de la voluntad humana: el espacio acercado mediante la ilusión óptica, generada por las lentes de aumento, puesto al alcance de la mano y enmarcado por dos círculos que se interseccionan, delimitando geométricamente la “conquista visual”. También está convenientemente pautaada por la regla dibujada en el cristal del visor que convierte la imagen retiniana en una virtualidad de distancias mensurables. Este plano, basado en lo que en un tiempo se entendió como un éxito de la visión técnica, aparece tres veces. A la tercera, el tema presenta una siniestra variación. Siniestra en el sentido freudiano porque, cuando nos habíamos familiarizado con este encuadre de la visión binocular artificial, encontramos un elemento inesperado: ya no se ve dentro de los círculos la Colina de las Hormigas, sino la trinchera del propio ejército. Ahora somos nosotros mismos el objetivo de nuestra voluntad de conquista. La neurosis ante la frustración del deseo se vuelve, reflejada en un movimiento especular por obra y gracia del general Mireau-miroir, hacia los nuestros. ¡Disparen sobre nuestras trincheras los “75” para obligarlos a salir! Las águilas atacan a sus hormigas. La visión ha perdido la razón y da paso al caos y la entropía, a la inversión radical surrealista. Sólo el criterio valiente del comandante de las baterías de los “75” mantiene la lógica humanista: se niega a dispa-

4 Recomiendo el artículo de José DÍAZ CUYÁS “La naturalización del arte del suelo: el paradigma Tindaya” en el nº 1 de la revista *Acto*, titulada *Sobre el suelo*. Tenerife, 2002.



rar sobre sus tropas sin una orden escrita. Remarquemos “escrita”, porque el comandante se llama Rousseau.

**EL CRUCE: UN PAISAJE DE FIGURAS COSIFICADAS Y MAQUINARIAS HÍBRIDAS** Rousseau, apelando al viejo contrato social, consigue paralizar de momento la masacre porque, al fin y al cabo, la guerra es un estado de derecho, pero no puede bloquear la maquinaria bélica retroalimentada. Por la vía legal comienza el castigo ejemplarizante, pero se precipita por un proceso de degradación. La protesta del coronel Dax, abogado en la vida civil, sobre la ausencia de garantías procesales en el juicio, manifiesta la conciencia de un salto cualitativo desde la violencia de derecho hacia la violencia de hecho; también muestra el abismo surgido de la separación entre autoridad y poder. Como ha observado Fernando Flores, Dax tiene autoridad sobre sus subordinados e intenta defenderlos, pero los generales quieren a toda costa mantener la lógica de su poder<sup>5</sup>. La autoridad necesita ejercerse sobre alguien, pero el poder tan solo requiere algo. Cuando el origen del poder ya no reside en la autoridad, los sometidos quedan

irremediabilmente convertidos en masa, en *res extensa* a la cual hay que contar, gestionar y rentabilizar. A los soldados se les asigna el papel de objeto de una violencia surgida de la ley de la guerra pero que no se atiene a ella, y son expulsados violentamente del grupo de identidad colectiva que los suponía sujetos de derecho<sup>6</sup>. La pérdida de sus vidas, decidida no desde las filas enemigas sino desde sus propios mandos, sanciona su cosificación. Este es el absurdo radical del positivismo tecnocientífico que alimentó al arte de las vanguardias: la abolición de las fronteras en las imágenes de lo orgánico y lo inorgánico, de lo consciente y de lo inerte, de lo biológico y lo mecánico, de lo subjetivo y lo objetivo.

Los cuerpos de los individuos, sometidos a un grado de horror hasta entonces desconocido, son absorbidos en lo que Vicente Benet califica como una relación “de integración perfecta entre el cuerpo y la máquina en el momento de producir la devastación” que “genera una sensación de extrañeza de lo humano”.<sup>7</sup> En la película, esa instancia todopoderosa es a su vez el producto de una hibridación contra natura. Las hormigas-soldados adoran y temen a un ele-

5 “*Senderos de Gloria* resuelve con pesimismo la tensión entre autoridad y poder. La primera se encarna en la persona de Dax, que goza del aprecio y consideración de sus soldados, pero su honestidad, preparación y buen juicio no pueden defenderse contra una estructura que favorece la mezquindad y las ambiciones personales de quienes abusan de su posición.” En Fernando FLORES: *Senderos de Gloria. Obedecer, ¿a qué Diosino?* Valencia: Trópicos y Bazar, 2005, p. 48.

6 “Pues bien, si la guerra o conflicto armado, consciente, voluntario y traumáticamente declarado, sigue siendo una relación de derecho, la violencia objetiva entra en vías de hecho sin ningún contrato de...” Mónica SERRÉS: *El contrato natural*, Valencia: Pre-textos, 1991, p. 24.

7 Vicente J. BENET: “Lo grotesco y el horror: paisajes corporales de la violencia”, en *Decir, contar, pensar la guerra*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 145.



mento insultantemente superior a ellos, al resultado de la fusión de la voluntad de dominio y del dispositivo instrumental tecnológico de cañones y ametralladoras. El monstruoso producto domina el aire, supera las distancias, modifica el territorio creando esa especie de terrible paisaje lunar, y se proclama como la auténtica razón del poder. Su cuerpo es de acero y pólvora, elementos calientes y candentes, emisores de vapores y destellos, atronadores en sus combinaciones mecánicas: las fuerzas de la destrucción industrial, los agentes del exterminio tecnológico. Ni los generales, ni los soldados: son las nuevas máquinas híbridas quienes reinan.

Pero pronto lo asumimos. En un nervioso diálogo, Arnaud (luego condenado al castigo "ejemplar") y un compañero se decantan por la muerte tecnológica: a Arnaud no le impresionan los envenenamientos con gases y prefiere, para evitar el dolor de la bayoneta, morir por los disparos de un arma "rápida y limpia", la ametralladora (machine gun). Máquinas soberanas que, con la ayuda de unas águilas miopes y confundidas, se imponen sobre las temerosas hormigas que las fabrican, destrozándolas. Testimonio, los mutilados vestigios humanos que se arrastran por las ciudades de la posguerra en las imágenes de Otto Dix, o la violencia sistémica dentro de la cual la cámara fotográfica se entrega a la ley de las armas en este clímax tec-

nológico de la muerte que fue la I Guerra Mundial. Kubrick anticipa el fusilamiento de los desgraciados con el "disparo" de un fotógrafo que abre el objetivo de su cámara al paso de los reos, escenificando la estrecha comunión técnica que adivinó Ernst Jünger entre guerra y fotografía<sup>8</sup>. Además, en un nivel diegético, expresa en este juego especular de la cámara cinematográfica captando la cámara fotográfica que apunta a la primera, esa violencia que, incapaz de proyectarse eficazmente hacia el enemigo, se refleja sobre su mismo espacio en un circuito cerrado.

Esta ceguera interna de un sistema reflejado pero irreflexivo, capaz sólo de verse a sí mismo, convierte en mero decorado el plano topográfico del teatro de operaciones, ante el cual se sitúa el general Mireau en su primer encuentro con el coronel Dax. En el encuadre, la sombra del vanidoso general se proyecta sobre parte del territorio representado con sus curvas de nivel. Pero sobre el terreno real, surcado de profundos hoyos por las bombas caídas, el ejército no puede ejercer su dominio. Nadie sabe exactamente dónde están las alambradas enemigas y la patrulla de reconocimiento actúa como un grupo de tres hombres atemorizados, reptando casi a ciegas por un territorio irregular que no controlan. Un grupo desconcertado dirigido por el más inepto, quien sólo consigue matar a uno de los suyos.

<sup>8</sup> Véase al respecto el estudio de Nicolás SÁNCHEZ DURÁ para *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*, Valencia: Universitat de València, 2000.



Esta es la puesta en escena de la sinrazón práctica, percibida por los dadaístas como la demencia autodestructiva que anunciaba un nuevo origen y el alumbramiento de un nuevo individuo purgado: “La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos”, rezaba el *Manifiesto Dada* de 1918 por boca de Tristan Tzara<sup>9</sup>. Los arrasados paisajes visionarios de la serie *Europa tras la lluvia*, por mano de Max Ernst como nuevo punto de partida. Una expresión del argot militar pronunciada por Mireau, calificando la Colina de las Hormigas de objetivo conquistable (“pregnable”) da pie al juego de palabras de Dax, relacionándola con “pregnancy” (embarazo), para hacer ver a Mireau lo extraño de dar a luz (“giving birth”) en tales circunstancias. Aquí se puede apelar al tema repetido en Picaabia con sus híbridos la *Máquina-novio*, la *Máquina-amorosa* y en especial el nuevo ser mutante, *El hijo nacido sin madre*, todos ellos realizados durante la I Guerra Mundial.

El individuo en este nuevo entorno actúa como una maquinaria futurista alimentada por una especie de electricidad excitante que lo mantiene suspendido en una nueva forma de conciencia, sumergido en lo que percibe como una pseudo naturaleza habitada por peligrosísimos fenómenos tecnológicos. De tal manera relató su propia experiencia en la I Guerra Mundial Ernst Jünger: “La incertidumbre de la noche, el centelleo de los proyectiles luminosos y la lenta llamarada del fuego de fusil producen una excitación que mantiene despiertos de un modo extraño a los hombres. A veces pasa junto a nosotros, cantando un canto frío y delgado, una bala disparada a ciegas, que se pierde a lo lejos. Tras esta primera, ¡cuántas otras veces he ido caminando hacia la primera línea, atravesando paisajes muertos, en un estado de ánimo a medias melancólico y a medias excitado!”<sup>10</sup>

*Senderos de Gloria* funciona como el paisaje vanguardista de un complejo sistema medio máquina medio humano que necesita mantener los contrastes entre sus componentes: el espacio amplio, vacío, frío y racional del poder en

el castillo de mando de los generales compensado por el espacio estrecho, repleto, caliente y sentimental de las trincheras de la tropa. Estos ámbitos contrastan a su vez con la tierra de nadie, el espacio vacío pero caliente del caos, un abismo entre la voluntad del poder y el objeto del deseo. La violencia energética empleada en un impulso hacia delante resulta bloqueada, incapaz de transmitirse por una zona vacía de poder, pero encuentra su escape hacia atrás: se refleja a través de un canal de retroalimentación hasta el centro emisor del poder donde se lleva a cabo la autodestrucción controlada de una parte del sistema para mantenerlo en funcionamiento. Por supuesto, algo similar a esos inquietos e inconscientes pretendientes-moldes uniformados, obedeciendo a razones mecánicas bajo la deseada novia en el plano de movimientos y energías sistémicos funcionando en circuito cerrado que es, como paradigma de la maquinaria orgánica pero ineficiente, el paisaje del *Gran vidrio* de Duchamp.



9 Tristan TZARA: *Siete manifiestos Dada*, Barcelona: Tusquets, 1983, p. 24.

10 Ernst JÜNGER: *Tempestades de acero*, Barcelona: Tusquets, 1998, p. 8.