

## UNA HABITACIÓN PROPIA EN LOS MÁRGENES DE LA CULTURA

*Lorena Rivera León\**

Cada cierto tiempo, la joven se ponía el traje de escritora, se encerraba en su cuarto y, en palabras suyas, «se perdía en un torbellino», entregándose a la escritura de su novela en cuerpo y alma, consciente de que no recuperaría la paz hasta terminarla.<sup>1</sup>

EN octubre de 1928 Virginia Woolf fue invitada a pronunciar en la Sociedad Literaria de Newham y en la Odaa de Girton, los dos *colleges* femeninos de Cambridge, sendas conferencias en torno a la temática de las mujeres y la novela. Los textos de ambas ponencias quedaron posteriormente reunidos, con algunas modificaciones, en *Una habitación propia* (*A room of one's own*), ensayo en el que su autora defiende la idea de que toda mujer que aspire a convertirse en escritora debe gozar de una independencia económica que le garantice la libertad de pensar –quinientas libras al año– y ha de disponer de una habitación propia.<sup>2</sup> Este lugar de creación, espacio privado que da título a la obra, amén de ser fundamental en su literalidad física, no carece de importantes connotaciones metafóricas. Pese a las pequeñas dimensiones que se le presuponen, su significación es enorme, ya que representa el retiro elegido, el encierro voluntario para la dueña de su llave y contrasta por ello con las mansiones señoriales o las casitas de campo, siempre propiedad de los hombres, entre cuyas paredes

---

\* Departament de Filosofia, Universitat de València. Becaria de investigación FPU del Ministerio de Educación y Ciencia (AP-2003-3635).

<sup>1</sup> Louisa May Alcott, *Mujercitas*, trad. cast. de Gloria Méndez, Lumen, Barcelona, 2005, p. 415.

<sup>2</sup> Cf. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. cast. de Laura Pujol, Seix Barral, Barcelona, 2004, p. 10: «(...) una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas (...)», pp. 141-142; «(...) hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas», pp. 145-146.

las féminas de los siglos XVIII y XIX, y por ende las literatas de las que se ocupa Virginia Woolf en su ensayo, vivían confinadas. La reclusión de estas últimas no se limitaba a la necesidad de residir en edificaciones poseídas por sus padres, maridos o hermanos, pues la hegemonía masculina se extendía a la arquitectónica de los constructos literarios en los que las mujeres con talento poético se veían atrapadas.

En el segundo capítulo de *Una habitación propia*, Virginia Woolf se presenta a sí misma entregada a la labor de consulta de los fondos bibliográficos del British Museum, donde espera dar con materiales útiles para preparar su intervención acerca de las mujeres y la novela. Se muestra sorprendida ante la ingente cantidad de volúmenes que los varones han escrito sobre el sexo opuesto, pero le desconcierta aún más la cólera encubierta que descubre en ellos, una furia disfrazada de otros sentimientos y mezclada con ellos que resulta extraño hallar entre las cualidades de los dominadores del patriarcado bajo el que se encuentra Inglaterra. Meditando acerca de cuál pueda ser la razón por la que eminentes profesores insisten con inusitado énfasis en la inferioridad de las mujeres, la autora de *Al faro* concluye que se trata de un mecanismo al que recurren para ponderar su propia superioridad y realiza la siguiente reflexión al respecto:<sup>3</sup>

Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural. (...) Así se entiende mejor por qué a los hombres les intranquilizan tanto las críticas de las mujeres (...). Porque si ellas se ponen a decir la verdad, la imagen del espejo se encoge; la robustez del hombre ante la vida disminuye.<sup>4</sup>

Convertidas en extraordinarios espejos con la virtud de devolver a los hombres una imagen engrandecida de sí mismos, las mujeres que busquen el retrato de su sexo en los textos literarios de los autores masculinos descubrirán que éstos carecen de un poder de refracción análogo al suyo, que es capaz de suministrar halagadores reflejos de lo masculino. Según observa Virginia Woolf, hasta la época de Jane Austen las figuras femeninas de la literatura se sitúan exclusivamente en dos extremos que son tan sorprendentes como reduccionistas: la belleza y el horror, la bondad celestial y la depravación infernal. Ambas representaciones, afirma la autora de *La señora Dalloway*, son el resultado de la visión sesgada del enamorado, que durante siglos ha dictado las normas de esa forma de creatividad que llamamos literatura. El ojo de este varón, que percibe a la mujer únicamente desde la óptica muy limitada de sus afectos, es por otra parte ciego para la captación de la complejidad real de las relaciones entre féminas.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Cf. *ibidem*, pp. 37-52.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>5</sup> Cf. *ibidem*, pp. 113-115. Repárese especialmente en los siguientes comentarios: «Todas las relaciones entre mujeres, pensé recordando rápidamente la espléndida galería de figuras femeninas, son demasiado sencillas. (...) De vez en cuando hay madres e hijas. Pero casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su

Virginia Woolf se percata de que en las grandes obras de poetas, dramaturgos y prosistas de todos los tiempos, brillan con bastante frecuencia los nombres de carismáticos y resueltos personajes femeninos como Clitemnestra, Antígona, Cleopatra, Lady Macbeth, Rosalinda, Ana Karenina o Emma Bovary. La rica presencia de la mujer en la imaginación literaria contrasta, no obstante, con su inquietante ausencia en los textos que abordan la realidad histórica. Revisando los libros sobre esta materia reunidos en los estantes de su casa, la autora de *Una habitación propia* juzga deplorable que no se sepa nada de las mujeres antes del siglo XVIII.<sup>6</sup> Ante la dificultad de obtener datos concretos sobre la vida femenina, pero muy consciente de la innegable y preocupante significación que este hecho posee, Virginia Woolf trata de imaginar en su ensayo cómo habría transcurrido la existencia de una hipotética hermana de Shakespeare, llamada quizá Judith, que hubiera estado tan magníficamente dotada para las bellas letras como el célebre William. Su conclusión, tras haber repasado el posible devenir vital de la malograda poetisa es que «(...) cualquier mujer nacida en el siglo dieciséis con un gran talento se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y burlas».<sup>7</sup>

Destaca en este fragmento la presencia de las imágenes de la loca y la bruja, dos encarnaciones potenciales de la monstruosidad que constituía, si recordamos, el primero de los dos únicos retratos de la feminidad ofrecidos por la tradición literaria masculina anterior a los inicios del siglo XIX. La creatividad de la ficticia Judith la habría convertido en el siglo XVI en una pobre demente o en una oscura hechicera. Parece indudable que la talentosa hermana de Shakespeare, en el supuesto caso de que hubiese existido, habría visto indefectiblemente frustrados sus anhelos artísticos.<sup>8</sup> Algo después, en el siglo XVII, algunas damas con título, como Lady Winchilsea o Margaret Cavendish, que gozaban de una posición social y económica privilegiada, se atrevieron a escribir en verso o en prosa textos que fueron objeto del desprecio y la sátira de sus potenciales lectores. Pese a la pasión de estas dos mujeres por la poesía, cuanto compusieron se encuentra, en opinión de Virginia Woolf, deformado y desfigurado porque irrumpe en ello la cólera de quienes protestaban por el injusto trato de que era objeto su sexo. La duquesa de Cavendish terminó además por hundirse en la locura que décadas antes habría alcanzado previsiblemente a la hermana imaginada del autor de *Hamlet*.<sup>9</sup>

---

relación con hombres. (...) De ahí, quizá, la naturaleza peculiar de la mujer en la literatura; los sorprendentes extremos de su belleza y su horror; su alternar entre una bondad celestial y una depravación infernal. Porque así es como la veía un enamorado, según su amor crecía o menguaba, según era un amor feliz o desgraciado».

<sup>6</sup> Cf. *ibidem*, pp. 61-65.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>8</sup> Cf. *ibidem*, pp. 65-70.

<sup>9</sup> Cf. *ibidem*, pp. 81-87.

No obstante, ese mismo siglo XVII vio nacer fuera de la clase aristocrática a una mujer que, venciendo multitud de obstáculos, logró ganar lo suficiente para vivir sirviéndose únicamente de su pluma. Aphra Behn, miembro de la clase media, demostró que una mujer podía ganar dinero escribiendo, de modo que el aplicarse a la creación, ya fuera en prosa o poética, dejó progresivamente de tomarse por señal inequívoca de perturbación mental para pasar a revestir un carácter práctico. De esta manera, a finales del siglo XVIII las mujeres en general, y no sólo las pertenecientes a la nobleza, comenzaron a escribir, circunstancia que supone un cambio considerado por Virginia Woolf más importante que muchas de las guerras que aparecen extensa y detalladamente tratadas en los libros de Historia.<sup>10</sup>

Con esto llegamos al siglo XIX, donde por primera vez en la historia de la literatura las mujeres consiguieron llenar estantes enteros con sus obras. Ahora bien, ¿qué opción estética escogieron quienes, resignadas todavía a la necesidad de habitar en los espacios arquitectónicos propiedad de sus parientes varones, se percataron de que también en su vocación literaria eran prisioneras de unas estructuras en cuya creación no habían participado? La tragedia, la poesía y la novela en sus múltiples variantes eran géneros enteramente masculinos, cuya forma había sido diseñada por quienes habían dibujado en sus textos la imagen terriblemente reduccionista de una mujer que sólo podía ser ángel o monstruo, dos polos tan distantes entre sí como mutuamente dependientes. ¿De qué modo afectó a las damas que se atrevieron a coger la pluma la existencia de estos retratos irreales de su sexo pintados por quienes ejercían el poder en lo literario, social, político y económico? Privadas de la oportunidad de acceder a una formación y educación equivalentes a las de los varones, ¿cómo afrontaron la labor creativa aquellas mujeres que, estando dispuestas a moverse más allá de los espacios domésticos que eran considerados el hábitat natural del ángel femenino, no podían arriesgarse a que se las juzgara como monstruos con tendencia a la demencia o familiaridad con la brujería?

Es muy significativo que escritoras como George Sand o George Eliot recurriesen al uso de pseudónimos que les facilitaran el ocultamiento de su incómoda identidad femenina. Incluso las tres hermanas Brontë se presentaron bajo las ambiguas máscaras de nombres pretendidamente andróginos –Currer, Ellis y Acton Bell–, pero con una clara sonoridad masculina.<sup>11</sup> Tan sólo refugiadas en la protección de sus disfraces varoniles podían las mujeres aspirar a que sus incursiones en las formas tradicionales de la composición literaria fueran leídas sin prejuicios. Mediante este ardid les resultaba factible escapar de una insatisfactoria y derrotista solución por la que se habían visto obligadas a decantarse muchas

---

<sup>10</sup> Cf. *ibidem*, pp. 89-91.

<sup>11</sup> Cf. *ibidem*, pp. 69-70.



damas con debilidad por la pluma. Esta frustrante salida, socialmente aceptada, consistía en que las mujeres limitasen su dedicación a los géneros menores –libros para niños, cartas, diarios– o bien compusiesen un tipo de relatos dirigidos en exclusiva a un público muy concreto integrado obligatoriamente por personas de su sexo.

Frente a esta decepcionante opción hubo autoras que decidieron ceñirse de manera estricta a los esquemas genéricos ideados por los hombres, renunciando incluso a confiar el protagonismo de sus textos a personajes femeninos. Pero este recurso se revelaba altamente peligroso, pues llevaba aparejada una constante autonegación de la escritora en tanto mujer, que podía derivar en crisis de identidad e incluso en sentimientos de culpa o hipocresía. Parece bastante probable que la creadora que perpetuaba en sus composiciones de ficción un modelo de sumisión femenina se sintiese responsable de una forma de traición hacia su sexo que era además autodestructiva. No nos cuesta imaginarla percatándose de la detestable contradicción inherente a la suerte de doble moral que practicaba al desterrar de sus obras un modo de conducta que seguía en su existir cotidiano. Aún hoy las lectoras de *Mujercitas* se sienten incitadas a reprocharle a Louisa May Alcott, que alcanzó el bienestar económico gracias al éxito de su novela, que al final de ésta presente a la talentosa e inquieta Joe convertida en una esposa y madre feliz que se muestra completamente satisfecha de haber renunciado a sus sueños de juventud. Quien trabaja ahora rodeada de niños en su propia guardería juzga que una vida dedicada al ejercicio de la escritura habría sido «egoísta, solitaria y fría».<sup>12</sup>

Tal y como hemos comentado brevemente, el intento de calcar los patrones, géneros y temas que utilizan los hombres cuando escriben no sólo resulta estéril para el otro sexo, sino que conlleva consecuencias negativas. «Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres»,<sup>13</sup> afirma Virginia Woolf en *Una habitación propia*. Asimismo, en un lugar distinto de su ensayo, nos advierte que de empeñarse en hacerlo fracasarían, pues es inútil en su opinión que acudan a los grandes escritores en busca de ayuda, por más que se dirijan a ellos para hallar deleite.<sup>14</sup> Las mujeres no pueden obtener enseñanzas provechosas de mentes que son demasiado distintas de las suyas, circunstancia que complicó la labor de las novelistas del siglo XIX cuando, decididas a transcribir al papel sus pensamientos, descubrieron que «(...) no tenían tras de sí ninguna tradición o una tradición tan corta y parcial que les era de poca ayuda».<sup>15</sup> Pese a todas estas dificultades, mujeres como George Eliot, Charlotte Brontë, Emily Brontë o Jane Austen lograron componer buenos libros. Estas dos últimas fueron

---

<sup>12</sup> Louisa May Alcott, *Mujercitas*, op. cit., p. 752.

<sup>13</sup> Cf. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, op. cit., p. 120.

<sup>14</sup> Cf. *ibidem*, pp. 104-105.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 104.

además las únicas capaces, según Virginia Woolf, de desoír las continuas amonestaciones de los varones, hecho que, en palabras de la autora de *Orlando*, «(...) añade una pluma, quizá la mejor, a su tocado. Escriben como escriben las mujeres, no como escriben los hombres».<sup>16</sup> Esta observación nos brinda la ocasión de detenernos en una de las propuestas centrales de la teoría literaria contenida en *Una habitación propia*, a saber: las grandes mentes creadoras de la historia de la literatura han sido esencialmente andróginas, poseedoras de una suerte de perfecto equilibrio entre lo masculino y lo femenino que les ha permitido silenciar cualquier reivindicación o antipatía que pudiese generar la impresión de que quien escribía lo hacía pensando en su sexo. Exponiendo esta idea Virginia Woolf asevera:

(...) es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser «mujer con algo de hombre» u «hombre con algo de mujer». Es funesto para una mujer subrayar en lo más mínimo una queja, abogar, aun con justicia, por una causa, en fin, el hablar conscientemente como una mujer. Y por funesto entiendo mortal; porque cuanto se escribe con esta parcialidad consciente está condenado a morir. Deja de ser fertilizado. Por brillante y eficaz, poderoso y magistral que parezca un día o dos, se marchitará al anochecer; no puede crecer en la mente de los demás. Alguna clase de colaboración debe operarse en la mente entre la mujer y el hombre para que el arte de creación pueda realizarse. Debe consumarse una boda entre elementos opuestos.<sup>17</sup>

William Shakespeare constituye para Virginia Woolf el prototipo de mente andrógina, masculina con elementos femeninos.<sup>18</sup> En contraste con él, Charlotte Brontë encarna a su juicio el paradigma de escritora cuya integridad queda empañada porque no puede evitar desviarse y abandonar la continuidad de una historia para atender a la expresión del rencor, la cólera o la desazón que le provoca la situación de su sexo.<sup>19</sup> Frente a la dotada creadora de *Jane Eyre*, maestra en los relatos de fugas femeninas, las preferencias de Virginia Woolf se inclinan por el talento más discreto de Jane Austen, de quien afirma que «(...) con menos genio literario que Charlotte Brontë, logró decir muchísimo más».<sup>20</sup> Al igual que la autora de *Villette* y como también lo hicieron Emily Brontë y George Eliot, Jane Austen se dedicó a la escritura de novelas. En las páginas de *Una habitación propia* su autora se pregunta por qué razón cuatro mujeres de temperamentos tan distintos coincidieron en la elección de un género que no era, además, el del impulso primordial que representa la poesía. Como posible respuesta se le ocurre que quizá las mujeres, al carecer de una tradición propia con géneros estricta-

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 140-141. Véanse también pp. 79, 94, 103, 126 y 133-134.

<sup>18</sup> *Cf. ibidem*, pp. 79, 133-134.

<sup>19</sup> *Cf. ibidem*, pp. 95-101.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 105.

mente femeninos, se decantaron por aquel que, por ser más joven, era aún susceptible de ser modelado de un modo original entre sus manos.<sup>21</sup> Asimismo, Virginia Woolf encuentra en la circunstancia de que estas literatas no contaran con una estancia para su uso particular en la que desarrollar su actividad creativa un segundo motivo que podría explicar la adopción que hicieron de la novela como forma expresiva. Constreñidas a trabajar en la única sala de estar de que, a principios del siglo XIX, disponía una familia de clase media, estaban sometidas a interrupciones continuas. En estas condiciones parece comprensible que optaran por la composición en prosa, pues ésta requería menos concentración que el teatro o la poesía.<sup>22</sup>

Jane Austen, de manera idéntica a la inconformista Charlotte Brontë, estaba recluida entre las paredes de una casa de propiedad masculina. Expuesta a distracciones constantes, redactó todas sus novelas en el encierro de la sala de estar común donde, conocedora de las limitaciones que pesaban sobre su sexo, se cuidaba de esconder sus manuscritos o de cubrirlos con un trozo de papel secante siempre que creía percibir la llegada de un criado o visitante ajeno a su ámbito familiar.<sup>23</sup> Este simple gesto muestra cómo la autora de *Emma*, consciente de que su ocupación podía suscitar peligrosas oposiciones y ataques dañinos, poseía la habilidad de idear subterfugios que le permitieran dedicarse a su actividad predilecta sin trascender las fronteras que la sociedad de su tiempo le marcaba. Así, asumiendo la imposibilidad de ausentarse del claustrofóbico espacio físico del salón común en el que debía transcurrir la vida de toda dama respetable, se preocupó casi exclusivamente en sus novelas de los personajes que lo habitaban. Haciendo gala de su habilidad para moverse en lugares estrechos, la creadora de *Mansfield Park* no dudó en enfundarse, adaptándolo a sus necesidades, el incómodo corsé de la tradición y los géneros del patriarcado. Al abordar de este modo experiencias femeninas desde una perspectiva que era también propia de este sexo, la escritora inglesa demostró que era factible obtener óptimos resultados manipulando con destreza los cordones de una prenda que no había sido diseñada para ceñirse a la silueta de una novedosa figura: la mujer literata. En *Una habitación propia* Virginia Woolf no duda en confesar su admiración por Jane Austen, porque, pese a todos los impedimentos imaginables, supo servirse de manera crítica y revisionista de las estructuras literarias masculinas y consiguió escribir como el andrógino Shakespeare, «(...) sin odio, sin amargura, sin temor, sin protestas, sin sermones».<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Cf. *ibidem*, p. 106.

<sup>22</sup> Cf. *ibidem*, pp. 92-93.

<sup>23</sup> Cf. *ibidem*, pp. 93-94.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 94.

En el otoño de 1928, más de cien años después del fallecimiento de Jane Austen, Virginia Woolf proponía a las jóvenes universitarias de Cambridge la tarea colectiva de proseguir una tradición de literatura femenina que había comenzado pocos siglos antes. Si cada mujer lograra disponer de quinientas libras al año y una estancia para sí misma, algún día conseguirían entre todas regalarle a la genial y malograda poetisa que fuera la hermana desaparecida de Shakespeare el género apropiado, el lenguaje justo en el que pudiera, renacida, expresarse y dar vida a obras maestras que, como tales, no serían realizaciones individuales y solitarias, sino resultado de muchos años de pensamiento común, en las que a través de una única voz particular hablaría en realidad la experiencia de la masa.<sup>25</sup> Como una presencia continua que nunca ha acabado de morir, la ausente Judith, que fuera condenada a un singular destierro, aguarda la construcción de una habitación propia en los márgenes de la cultura. No parece aventurado confiar en que a una tradición y concepción del mundo que ha estado desafortunadamente regida siempre por los patrones de la arquitectónica masculina, la hermana perdida del genio de Stratford-upon-Avon lograría enriquecerla con valiosas glosas y apostillas anotadas desde un nuevo lugar de exilio, libremente elegido, que constituiría un confín ya no marginal, sino creativo.

---

<sup>25</sup> Cf. *ibidem*, p. 91.



# SURCAR LA CULTURA

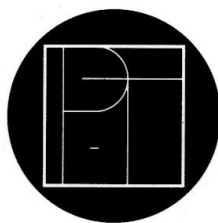
*Edición al cuidado de*  
ANDRÉS ALONSO MARTOS  
JUAN DAVID MATEU ALONSO  
VICENTE RAGA ROSALENY

ANDRÉS ALONSO MARTOS • JUAN DAVID  
MATEU ALONSO • VICENTE RAGA ROSA-  
LENY • ZYGMUNT BAUMAN • JOAN B. LLI-  
NARES CHOVER • RAFAEL MORENO  
GÓMEZ • BERNAT MARTÍ • LORENA RI-  
VERA LEÓN • JUAN JOSÉ COLOMINA AL-  
MIÑANA • JOSÉ ANTONIO LÓPEZ RUIZ •  
SERGI ROSELL TRAVER • MARÍA JOSÉ LÓ-  
PEZ MERINO • VERÓNICA MARTÍNEZ  
MONFERRER • PILAR PEREILA MARTOS  
• JESÚS PONS DOMINGUIS • VICENTE SAN-  
FÉLIX VIDARTE • PEDRO JESÚS PÉREZ  
ZAFRILLA • JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ  
CASTELLÓ • LOURDES REYES MANUEL

COLECCIÓN *f*ILOSOFÍAS

# SURCAR LA CULTURA

Edición al cuidado de:  
ANDRÉS ALONSO MARTOS  
JUAN DAVID MATEU ALONSO  
VICENTE RAGA ROSALENY



COLECCIÓN *f*ILOSOFÍAS



*La reproducción total o parcial de este libro, incluida la cubierta,  
no autorizada por los editores, viola derechos reservados.  
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.*

*Editor*

ANDRÉS ALONSO MARTOS  
JUAN DAVID MATEU ALONSO  
VICENTE RAGA ROSALENY

*Colección dirigida por*  
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

Diseño gráfico: Pre-Textos (S.G.E.)

1ª edición: noviembre de 2006

© de la introducción: ANDRÉS ALONSO MARTOS, JUAN DAVID MATEU ALONSO Y  
VICENTE RAGA ROSALENY, 2006.

© ZYGMUNT BAUMAN, JOAN B. LLINARES CHOVER, RAFAEL MORENO GÓMEZ,  
BERNAT MARTÍ, LORENA RIVERA LEÓN, JUAN JOSÉ COLOMINA ALMIÑANA,  
JOSÉ ANTONIO LÓPEZ RUIZ, SERGI ROSELL TRAVER, MARÍA JOSÉ LÓPEZ MERINO,  
VERÓNICA MARTÍNEZ MONFERRER, PILAR PEREIRA MARTOS, JESÚS PONS DOMINGUIS,  
VICENTE SANFÉLIX VIDARTE, PEDRO JESÚS PÉREZ ZAFRILLA,  
JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ CASTELLÓ, LOURDES REYES MANUEL,  
VICENTE RAGA ROSALENY, ANDRÉS ALONSO MARTOS

© de la presente edición:

PRE-TEXTOS (SERVICIOS DE GESTIÓN EDITORIAL)  
Luis Santángel, 10  
46005 Valencia  
[www.pre-textos.com](http://www.pre-textos.com)

Con la colaboración del Departament de Metafísica i Teoria  
del Coneixement de la Universitat de València

IMPRESO EN ESPAÑA  
PRINTED IN SPAIN

ISBN: 84-8191-774-5  
DEPÓSITO LEGAL: V-4189-2006

IMPRESSA - TEL. 96 150 31 81 - C/ TORNERS, 1 - POLÍGONO INDUSTRIAL ELS MOLLONS  
46970 ALAQUÀS (VALENCIA)

## ÍNDICE

« <i>Iustissima tellus</i> ». Introducción .....	7
<i>Andrés Alonso Martos, Juan David Mateu Alonso</i> <i>y Vicente Raga Rosaleny</i>	

Caer de la sartén al fuego o las artes entre la administración y el mercado .....	11
<i>Zygmunt Bauman</i>	

### PRIMERA PARTE: CULTURA Y ANTROPOLOGÍA

La tragedia nació del espíritu de la música. <i>Sobre el nacimiento de la tragedia</i> de F. Nietzsche .....	39
<i>Joan B. Llinares Chover</i>	

Heidegger como lector de Nietzsche. Algunos excesos y semejanzas ..	53
<i>Rafael Moreno Gómez</i>	

El zen y la cultura japonesa .....	61
<i>Bernat Martí Oroval</i>	

Una habitación propia en los márgenes de la cultura .....	71
<i>Lorena Rivera León</i>	

El fundamento biológico de la cultura en Daniel C. Dennet .....	79
<i>Juan José Colomina Almiñana</i>	

La conquista del sentido y la intelectualidad. Una teodicea científica ..	87
<i>José Antonio López Ruiz</i>	



## SEGUNDA PARTE: CULTURA Y MORAL

¿Es culturalmente variable la idea de la responsabilidad moral? . . . . .	99
<i>Sergi Rosell Traver</i>	
Enjuiciar el pasado: comprensión y juicio en tiempos de oscuridad . . . .	109
<i>María José López Merino</i>	
La cultura del padre . . . . .	117
<i>Verónica Martínez Monferrer</i>	
Las consecuencias de las políticas totalitarias . . . . .	125
<i>Pilar Pereila Martos</i>	
El ser humano, animal (in)domesticado: ¿fracaso del humanismo? . . . .	131
<i>Jesús Pons Dominguis</i>	

## TERCERA PARTE: CULTURA Y POLÍTICA

Conjuntos difusos y predicados improyectables: la cuestión nacional . . . . .	139
<i>Vicente Sanfélix Vidarte</i>	
¿Diversidad cultural o pluralismo moral? . . . . .	155
<i>Pedro Jesús Pérez Zafrilla</i>	
La dimensión arquetípica de Europa: hacia una sociedad cosmopolita . . . . .	163
<i>José Miguel Martínez Castelló</i>	
La apuesta ilustrada por la pedagogía social . . . . .	171
<i>Lourdes Reyes Manuel</i>	
Política estética y cultura irónica . . . . .	179
<i>Vicente Raga Rosaleny</i>	
Tres respuntes –¿en usurpación?– para un surco europeo truncado . . . .	187
<i>Andrés Alonso Martos</i>	