

El individuo moderno. Masas, técnicas y riesgos

Justo Serna

El mundo transformado, seguido de El instante peligroso es un volumen compuesto e introducido por Nicolás Sánchez Durá a partir de dos fotolibros de Ernst Jünger. Vaya por delante que no soy, en absoluto, especialista en este autor, que sólo soy un lector y que sus obras siempre me han interesado por lo que tenían de radiografía y vaticinio, de examen y predicción. Para algunos resulta fácil desechar su lectura acogiéndose al expediente de que Jünger fue un representante característico del *modernismo reaccionario*, de aquella revolución conservadora que tuvo lugar en la Alemania de comienzos del siglo xx. Y, sin embargo, como se han encargado de demostrar suficientemente Nicolás Sánchez Durá o Enrique Ocaña la desnuda reflexión de Jünger sobre los grandes asuntos que nos acucian, desde el maquinismo hasta el dolor, desde la fotografía hasta las masas, desde la ebriedad hasta la soledad incurable del individuo, la desnuda reflexión de Jünger, digo, aún nos sigue conmoviendo.

Permítaseme una confesión. Siempre me digo que hace años yo sólo era un lector, un lector algo fogoso y arrebatado. Pero añado inmediatamente que eso que era espero seguir siéndolo sin haber abandonado mi exaltación lectora. Frecuento la obra de mis autores de cabecera como si de una caja de herramientas se tratara: un depósito de útiles, de instrumentos que me sirven para procurar entender lo que me pasa o lo que nos acaece colectivamente. Creo que lo

mejor que le puede suceder a un individuo que se está formando es, precisamente, que en él se despierte el placer del texto, el goce de la lectura. Para mí, es lo mejor que tenemos, más incluso que escribir. No sé ustedes, pero a mí me gustaría ser simplemente lector. O, por decirlo con Jaime Gil de Biedma, «...no sufrir, no escribir, no pagar cuentas, y vivir como un noble arruinado entre las ruinas de mi inteligencia». Salvo lo de «no

leer», que lo añadía maliciosamente el poeta catalán, suscribiría por entero este programa.

Pero mentiría si dijera que el único aval que me permite comentar este libro es este que les he resumido. Me pronuncio también en calidad de historiador cultural. Podemos preguntarnos qué es eso de la historia cultural. La respuesta inmediata que solemos darnos es que esta historia trata de exhumar el proceso y la gestación de las grandes obras de la humanidad, esos momentos de creación y genio que han dado como resultado

las obras más eximias. No niego que esa sea una posible tarea de los investigadores, pero, hoy, la historia cultural es algo más vasto, con *uve*, y algo más basto, con *be*. No sólo nos ocupamos de lo que ha elevado a los antepasados, de lo que forma parte del canon, de lo que atesora siglos de aprecio. Abordamos igualmente lo bajo, lo rutinario, lo cotidiano, lo material. ¿Por qué razón?

Los motivos que podrían aducirse son numerosos y tienen que ver con los propios desarrollos de la historiografía. No aburriré con este asunto pedante y académico. Diré simplemente que los historiadores culturales han acabado por admitir que la cultura no es sólo lo elevado, aquello que resulta del genio y de la creación, sino todo código perceptivo que nos permita ver, que nos permita actuar, que nos prescriba el significado de las cosas. Nacemos iner-



Ernst Jünger

El mundo transformado, seguido de El instante peligroso, Edición e introducción de Nicolás Sánchez Durá, traducción de Elena Fernández Palacios, Pre-textos, Valencia, 2005, 516 págs.

mes y sólo somos una entidad que está por actualizarse. La socialización es, en efecto, un proceso de transmisión cultural, de reconocimiento de los objetos, de las cosas, de los otros, de ese otro generalizado que es el mundo. Nacemos y emprendemos un proceso de inserción que nos exige aclimatarnos a un medio que, en principio, nos es hostil. Aclimatarse pasa, en efecto, por saber ver, por mirar con cuidado; aclimatarse pasa por localizar los espacios y sus reglas, por averiguar cuáles son las conductas que deberemos emprender y que los otros interpretarán adecuadamente. Un espacio sin normas reconocibles es el lugar de la incertidumbre, de la desazón, de la angustia: no sabemos qué esperar. Las reglas son, en el fondo, expectativas y, por eso, nos sirven para suponer qué hará razonablemente ese que está ahí enfrente.

La historia cultural es, pues, una especie de indagación sobre la semiótica de los espacios, una averiguación acerca de cómo han cambiado las normas que rigen los comportamientos y que regulan, prescriben y prohíben lo que cabe pensar, lo que conviene hacer. No se trata de equiparar lo alto a lo bajo, o de incurrir en la irrelevancia de los asuntos estudiados con el pretexto de que todo vale, de que todo forma parte de la cultura, ese repertorio de códigos. De lo que se trata es de exhumar las condiciones de posibilidad discursivas, verbales y sociales que facilitaron las grandes obras o que dictaron los hábitos corrientes. Pues bien, los fotolibros de Ernst Jünger, estos y los que tiempo atrás también editó Nicolás Sánchez Durá para la Universidad de Valencia, los fotolibros de Jünger, digo, son *un documento esencial* del siglo xx, de la posible historia cultural del siglo xx. Se lo dije en su momento al editor y no me apeo de este juicio: no es una exageración.

Pensemos que *El mundo transformado*, de 1933, y *El instante peligroso*, de 1931, nos presentan un repertorio de imágenes or-

denadas, sabiamente avecindadas para de ese modo producir un efecto, imágenes anotadas, rotuladas, con el fin de enmarcar significativamente lo que, de entrada, sería un momento fotografiado, mudo, inerte. Esos documentos gráficos reunidos por Jünger no serían nada, si no hubiera intervenido este autor buscándoles su parentesco, poniéndolos juntos y hallando significado allí donde parecía no haberlo. Las fotografías de este libro retratan principalmente aspectos decisivos de su tiempo, pero también del nuestro (cosa que hace de este volumen un clásico insospechado de nuestro pasado reciente). Retran el cambio de un mundo, la transformación de un viejo mundo que se desmorona y que hace irrumpir a las masas, uniformadas, abnegadas, alineadas, empeñadas en trabajos en cadena, o que hace aparecer a los individuos, los nuevos rostros de los individuos tocados con máscaras o sombreros que delatan el advenimiento del siglo de la técnica, obreros que han hecho de sus monos de faena, por ejemplo, una segunda piel, o reyes y altos dignatarios que han hecho de su traje burgués un modo nuevo de presentarse en público. Pensemos en esto último en el modo en que nos presentamos ante los demás.

¿Cuál es la fisonomía que ofrecemos? ¿Verdaderamente somos dueños de nuestro rostro y de nuestro aspecto? Realizamos gestos, ademanes, modos y maneras de presentarnos en público. Cuando nos vemos reflejados en un espejo o en una vitrina o en el cristal de un escaparate, o cuando nos sabemos captados por el objetivo de una cámara, reparamos o componemos nuestra indumentaria desaliñada aspirando así a fijar la imagen. Aún creemos, por supuesto, que la cara revela nuestra identidad, que la cara es el espejo del alma y que una sonrisa instantánea revela bienestar, hombría, bonhomía, crédito. Así vemos, por ejemplo, al rey de Suecia jugando al tenis, con gesto saludable y deportivo, de-

volviendo un revés (creo). Como vemos a un campechano Alfonso XIII tratando al pueblo sin la rígida etiqueta de antaño. Como vemos a un accesible rey de Bélgica caminando al modo de un transeúnte entre el tráfico vertiginoso de la urbe motorizada. Jünger aprecia y distingue esos instantes que resumen, compendian, la índole de los tiempos, la apariencia que se quiere dar y los atisbos de lo que vendrá. Decía precisamente Baudelaire que la esforzada tarea del artista moderno, del observador moderno, era ésta: captar el instante, su fugacidad vertiginosa. Es en ese sentido en el que a Baudelaire se le toma como descubridor de lo moderno, según nos recordaba, por ejemplo, Marshall Berman.

En 1863, Baudelaire sostuvo que la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, que es la mitad del arte, cuya otra mitad es lo inmutable. Los artistas, como observadores, se ven enfrentados a la tarea de captar el alma y el cuerpo del hombre. Lo primero corresponde a lo que es eterno, a lo que hay de inmodificable y duradero; lo segundo, el cuerpo, como organismo que se modifica y se corrompe, pertenece al ámbito de lo que es circunstancial y escaso. En la vida moderna, el observador aspira a fijar lo efímero, lo finito, lo contingente del mundo presente, que también tiene algo de banal, mero cambio o modificación de lo externo. En la vida moderna, todo es movimiento, vértigo aceleración, y esa mutación constante exige ejecuciones fugaces de los artistas que traten de reproducir la vastedad y la variedad de la existencia en cada instante. Ejecuciones fugaces del observador que captarán la circunstancia concreta y transitoria en lo que tenga de eterno. No se le pide a ese observador que desdeñe lo banal y que se retire a contemplar el hiperuranio platónico, por ejemplo, en el caso de que esto fuera posible. Lo que Baudelaire exige es destilar lo eterno en lo circunstancial, traducir

lo ordinario en metáforas que reflejen con las artes del simbolismo lo imperecedero.

Pues bien, algo de esto hay en las imágenes que Jünger reúne en sus fotolibros. Pero hay más. Bien miradas, esas fotografías no las vemos, no podemos verlas, sólo o propiamente, como instantáneas, como la captación del momento. El retrato, la imagen en donde quedan estampados la fisonomía o el rostro, es una tarjeta de presentación, una manera de dar las señas de una identidad. Por eso, las instantáneas nunca son tales: no captan la chiripa del instante eterno ni sorprenden la espontaneidad de la vida, sino que fijan un modo deliberado de presentarse del que no siempre se es consciente, una pose ideada durante generaciones y ahora adaptada a las nuevas urgencias del mundo moderno. No hay un mundo natural al que regresar, como ya nos lo advirtiera Freud en *El malestar en la cultura*, un Freud contemporáneo de aquel Jünger. Como tampoco hay una pose que no sea impostada, ni un modo espontáneo de ofrecerse al objetivo.

Hay *schemata*, como decía Ernst Gombrich: formas codificadas de mostrarse en público, de afectar naturalidad o magnificencia. En *Arte e ilusión*, este historiador indicaba que los humanos perciben formas globales, más que detalles individuales, de acuerdo con ciertas convenciones, categorías o modelos que condicionan la captación del artista. «Lo familiar siempre es el punto de partida para reproducir lo no familiar... El artista tenderá a ver lo que pinta, más que a pintar lo que ve». Así somos..., o, al menos, así nos vemos y así nos (re)presentamos. Por tanto, esas fotografías que vemos en este libro componen deliberadamente un cuadro, incluso un cuadro postizo, el producto de una minuciosa elaboración histórica que se hereda y que ahora se transforma hasta aparentar espontaneidad. De eso es muy consciente Jünger y nos muestra, por ejemplo, el corsé mus-

cular o el hieratismo de algunos políticos que ignoraban lo que llegaba con la fotografía instantánea.

Nuestros antepasados del Ochocientos acudían a los estudios fotográficos con sus levitas más elegantes, con finas muse-linas, con sus prendas más delicadas, y rehacían sus cuerpos con miriñaques, con su indumentaria más distinguida. En el obrador del retratista, se ensayaban ciertas poses, en parte eso que Gombrich llamaba «schemata» de la pintura: y allí, en aquel escenario, por mandato de los fotógrafos o por voluntad propia, los fotografiados adoptaban gestos severos que los ennoblecían, modos y maneras de representarse en un teatro inacabable, como era y sigue siendo la vida. Salvando las distancias, algo semejante ocurre con la imagen fotográfica de los individuos del Novecientos, esos que en el libro de Jünger subrayan el dinamismo de su puesta en escena. Los antiguos eran caballeros severísimos y damas algo mustias; sus herederos de los años treinta del Novecientos son ya otra cosa muestran su porte, su elegancia, ensayan gestos, afectan simpatía o sencillez o galanura otoñal.

Los individuos nos protegemos adoptando papeles, ejecutando guiones, vistiendo la indumentaria que denota la función que desempeñamos, la de monarca burgués, por ejemplo: luciendo un buen terno en un mundo en el que representamos el juego de la semejanza y de la distinción. Si las miramos bien, esas sonrisas de reyes y de dictadores resultan inquietantes: ¿son muecas, son rictus, son máscaras? Lo es todo a un tiempo, seguramente, como la de cualquiera de nosotros. Pero no basta con una explicación tan obvia. ¿Qué deberíamos responder, entonces, si hablamos de una sonrisa que se ofrece en un medio, la fotografía, en el que la pose es la lógica y la seducción el objetivo? ¿O, acaso, también nuestra vida, más allá del objetivo de la cámara, es ficción y seducción, pose y apostura?

Hace ya bastante tiempo, en un distante siglo XIX, unos antecesores nuestros inventaron un medio técnico muy ingenioso, la fotografía, para esculpir su rostro, su torso o la totalidad de su cuerpo, para establecer aquello que juzgaban ser. Seriamente preocupados por las apariencias, escrupulosos con su aspecto, obsesionados por la exactitud a la que rindieron homenaje, aquellos caballeros y aquellas damas de hace dos siglos creyeron que los retratos les devolvían su precisa imagen. Cultivaron el narcisismo, pero sobre todo admiraron lo que podían lograr con ese prodigio: nada menos que verse retratados como antaño lo habían sido los monarcas y los grandes, los nobles y los soberanos, tan mayestáticos o campechanos, tan fugaces. Ahora, en el siglo XX de Jünger, vemos justamente lo contrario: monarcas con terno burgués que expresan aparentemente un mundo que se allana.

En el pasado, los reyes y los pontífices tuvieron serias dificultades para hacer llegar su imagen a los súbditos y a los creyentes. En el Ochocientos, los soberanos y los papas pudieron acceder mejor a su población gracias a los retratos fotográficos, un medio óptimo para hacerse ver y reconocer. Sin embargo, los reyes europeos del siglo XIX no transmitieron, no pudieron transmitir de sí mismos imágenes accesibles o abiertas, sino todo lo contrario: las efigies que se difundieron seguían siendo impostadamente regias, distantes, rodeadas de magnificencia. En la época de Jünger, por el contrario, con la fotografía instantánea, los príncipes y los políticos ya multiplican su imagen, la duplican, se hacen ver aquí y allá, en las grandes celebraciones, en la calzada, en los balcones o en el interior, solos o en compañía de otros, pero ofreciendo siempre de sí mismos una apostura de simpatía y de proximidad. Habla nuestro autor de algo aparentemente secundario pero, al final, importantísimo: la fotogenia de los políticos. Es más habla de este hecho

como un elemento capital de la liza, como una de «las nuevas formas de la lucha por el poder». De ahí que la teatralidad o la naturalidad o la espectacularidad de la puesta en escena serán siempre armas de la confrontación entre adversarios y, por eso, se le podrá «objeter a un político que no sea suficientemente fotogénico», concluye. Advirtiendo ese hecho, Jünger se adelanta en muchos años a lo que desde los años sesenta es imprescindible.

Recordaremos, sin duda porque ha sido mil veces comentado, el célebre caso de aquel gran espectáculo visual que fue el primer combate televisivo entre Kennedy y Nixon en los años sesenta. Mientras el primero apareció en el plató bien rasurado y con aspecto dinámico, juvenil e impecable, como quería ser la época que él aspiraba a encarnar, Nixon se mostró balbuciente, con el rostro sombreado, con una culpable barba incipiente. Así nos lo recordaba recientemente W. J. Rorabaugh en *Kennedy y el sueño de los sesenta*. Desde comienzos de los sesenta, en efecto, el espectáculo de la imagen remienda el mundo hasta hacer de él un espacio de apariencia juvenil obligando a todos a tener buen semblante: perfectamente afeitados, limpios, aseados, de aspecto dinámico, incluso intemporal. Pero eso ya lo intuyó Jünger en los años treinta, justamente cuando las maneras dominantes del vestir eran otras y las conductas también. Frente al aspecto deportivo, saludable y juvenil de los más avanzados, por ejemplo algunos fascistas aquejados de futurismo, muchos burgueses amodorrados y sus consortes aún vestían levitas oscuras, americanas circunspectas, sobretodos tristísimos, cuellos almidonados, pecheras alisadas, suspensorios, sedas apagadas, incluso corsés y miriñaques de sus abuelas. Aún vemos a atildados muchachos envejecerse deliberadamente para afectar más edad, para convertirse rápidamente en adultos obesos y severísimos... Etcétera, etcétera.

Admito que esa primera parte del volumen editado por Nicolás Sánchez Durá es la que más me ha interesado. Pero no puedo concluir sin decir algo sobre *El instante peligroso*. La celebración del vértigo, de la ebriedad que produce el riesgo, de la aceleración, es una constante a lo largo del siglo XX, el siglo de la técnica: el ruido y la velocidad, el exceso y temeridad. En la vida acelerada de Novecientos, nuestros antepasados se valieron de prótesis amplificadoras (así, prótesis, las llamó Freud), cosa que les hizo adentrarse en un espacio sin límites ni distancias, en un mundo simultáneo e inmediato, artificial, en un mundo en el que la urgencia era su cualidad, un mundo sin freno, sin demora, circulando a toda pastilla, a velocidades vertiginosas, sin plazos de espera, sorteando obstáculos y distancias, sin zona remota ni universo aparte. Los vehículos y los aeroplanos, esos artefactos de grandes cilindradas que los futuristas pilotaban con aturdimiento placentero, les trasladan hasta el lugar más recóndito o abrupto haciéndoles creer es posible hacerlo y lograrlo todo a la vez. Los atributos de lo divino son la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez, es decir, la visión total y el poder absoluto. Dios no reflexiona, no calcula, no se hunde melancólico en sus dudas, no se aplaza, no se inquiere, lo es todo a la vez y no soporta la demora o la distancia. El contemporáneo vertiginoso creyó ser como Dios, y esa arrogancia que nace de la ciencia aplicada, de sus destrezas y recursos, es precisamente lo que aumenta el riesgo de la sociedad presente. Podríamos invertir los célebres versos de Hölderlin que hiciera suyos Heidegger para hablar de la técnica: «Pero donde nace lo que salva / allí está el peligro».

Pues bien, el peligro que captan los retratos que reúne Jünger son los propios del espacio tecnificado, esos instantes en los que una vivencia ciertamente primitiva, el sentimiento de poderío y de abismo, se mezcla, durante unos pocos segundos, con otra más

compleja, que nace de la sociedad industrial. Habla Jünger de la «irrupción de lo peligroso en el espacio vital» frente a la modorra y la corrección burguesas: la exaltación de esas virtudes juveniles a las que se refiere Sánchez Durá en su introducción. Los nazis hicieron del peligro y del vértigo del joven elementos esenciales de su retórica revolucionaria frente al orden antiguo. «Así pues, ¿qué podía suponer una vida satisfactoria, emocionante y que mereciera la pena?», se preguntaba Sebastian Haffner, testigo privilegiado del nazismo. «Sólo esas diversiones excitantes e inolvidables que guardaban en la memoria desde la infancia y la juventud: jugar a la guerra, alborotar tanto como fuera posible, ir en coche, la velocidad (...). Eso era lo que esperaban estos jóvenes (...) dispuestos a jugarse alegremente la vida», leemos en *Alemania: Jekyll y Hyde*. Así, un espacio seguro, firme y bien asentado era, precisamente, lo contrario del presente vertiginoso que traían la ciencia y la técnica del mundo joven, esas que revelan el recurso nuclear. «Todo esto», añade Jünger, «se asemeja a la idea que tenemos del átomo, es decir, algo que es completamente inestable y, a la vez, completamente estable».

Pero todo esto, podríamos decir por nuestra parte, sobrepasa el mundo de los años treinta y casa perfectamente con una vivencia actual: con esa *sociedad del riesgo* que los sociólogos de hoy, Ulrich Beck o Anthony Giddens entre otros, han revelado y que no es fruto de los atavismos, sino de la modernidad saturada de la técnica y de las masas. Jünger, en este punto, lo supo ver con especial clarividencia y anticipación. Las sociedades del presente no están amenazadas sólo o principalmente por los azares clásicos, por las intimidaciones de la naturaleza y las catástrofes, los terremotos o las tormentas, fenómenos que hoy nos son en parte previsibles y de los que da cuenta Jünger en algunas de las fotografías o relatos que recopila, sino por las situacio-

nes de riesgo que generan nuestros recursos y nuestras multitudes, desde la electricidad hasta la industria, desde las muchedumbres hasta las audiencias. También este libro hay buena muestra de las nuevas intimidaciones. Vivimos, pues, desde los años treinta en el instante peligroso, y la sociedad hipertecnificada extiende esos instantes haciendo de ellos un proceso asfixiante con el que mantenemos sin remedio...

Etcétera, etcétera. Son tantas las cosas que el libro editado por Nicolás Sánchez Durá suscita que deberé morderme la lengua para no continuar, sobre todo para no decir nada de un autor, Ernst Jünger, que me interesa especialmente pero del que nada diré. Su estudio introductorio proporciona el contexto adecuado e información abundantísima, espléndidamente escrito, con una prosa recia que yo ya había leído cuando este libro aún no se había consumado. Con una confianza que le agradezco y con una fe temeraria, Nicolás Sánchez Durá puso en mis manos ese largo ensayo que antecede a la obra de Jünger. Me pedía que le comentara, que le sugiriera, que le anotara e incluso que le pusiera las comas. Para escribir estas líneas volví a releer el manuscrito. Leí ese ensayo y las anotaciones que yo le había sugerido introducir. He de decir que, salvo las comas, Nicolás prácticamente no me hizo caso a lo que yo le señalaba: que si este libro por aquí, que si esta reflexión por allá, que si esta idea desarróllala, que si... Ya digo, salvo las comas, y alguna cosa de detalle, no me hizo caso. No crean que se debe a descortesía, a la desatención. Es que Nicolás Sánchez Durá tenía razón desoyéndome: su estudio ya estaba consumado y bien, muy bien resuelto, y de haberme hecho caso, créanme, mis sugerencias lo habrían empeorado. Por ello, me felicito de que no me atendiera para poder ahora un volumen que, por supuesto, quedará. Porque... hemos de admitir que entre las circunstancias que atentan contra un libro está precisamente la ac-

tual avalancha editorial. Los espejos, decía Borges, son un artefacto inquietante porque nos multiplican, como la fotografía, como esas fotografías que nos desdoblan. Pero el narrador argentino también añadió que, bien mirado, el invento de la imprenta era detestable ya que desde Gutenberg se nos acumulan hasta el vértigo el número de los libros redundantes e innecesarios. Tengan por seguro que este volumen no es irrelevante y sí, muy necesario. Quedará, ya digo, como una gran inspección sobre la historia cultural de nuestro tiempo.

Justo Serna es profesor de Historia Contemporánea en la Universidad de Valencia

Referencias bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, Gijón, Júcar, 1988.
- BECK, Ulrich, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1987.
- GIDDENS, Anthony, *Un mundo desbocado*, Madrid, Taurus, 2002.
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación simbólica*, Barcelona, Debate, 1998.
- HAFFNER, Sebastian, *Alemania: Jekyll y Hyde*, Barcelona, Destino, 2005.
- HERF, Jeffrey, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, México, FCE, 1990.
- JÜNGER, Ernst, *El trabajador*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- RORABAUGH, W. J., *Kennedy y el sueño de los sesenta*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.), *Ernst Jünger, guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de València, 2000.
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás, y Marrades, Julián (eds.), *Mirar con cuidado. Filosofía y escepticismo*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- SERNA, J., y GARCÍA MONERRIS, Encarna, «El postín. Fotografía y distinción en el siglo XIX», en Albiñana, Salvador, y Serna, Justo (eds.), *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002, págs. 26-61.
- SERNA, Justo, y PONS, Anacleto, *La historia cultural*, Madrid, Akal, 2005.

La renovación incesante de la palabra

Andrés Alonso Martos

Entre lo griego y lo judío

Que el lector se tope, al leer cualquier texto del filósofo E. Lévinas (1906-1995), con términos que hacen referencia al judaísmo antes de hacerlo con los propios de los que todo texto filosófico al uso se halla impregnado, puede llevarle a pensar que se encuentra ante alguien del que no se sabe muy bien si hace filosofía, teología, exégesis veterotestamentarias o, dado el peculiar estilo de escritura, mera literatura; es-



Catherine Chaliel
La huella del infinito. Emmanuel Lévinas y la fuente hebrea, Herder, Barcelona, 2004, 310 págs.

to es cierto, pero en cuanto ese mismo lector prosiga su lectura se verá sin embargo inclinado a sostener que lo que Lévinas intenta decir es que la filosofía, tal y como se ha entendido tradicionalmente, está ya vieja y que es necesario resucitarla desde *adentro*, renovar ciertas cargas que, en su despliegue histórico, ella se ha venido dotando y que Auschwitz ha puesto sobre la mesa, depurarla mediante la apelación a algunas categorías judías, las cuales, en opinión del filósofo lituano, dan justa medida de esa experiencia más o menos conceptualmente limpia de la que toda filosofía ha partido y de la que en el fondo ella también quiere hablar, algo sin duda chocante en el acervo filosófico tras haber pasado la filosofía una Ilustración. No ocurre nada más y nada menos que lo mismo cuando aquel lector va en el sentido contrario, es decir, de la filosofía