CUADRANTE



Dos escenificaciones desconocidas

El eco de la palabra (valleinclaniana)

"La rosa de papel" de Valle-Inclán e o "Orfeón Los Amigos": unha sociedade coral pontevedresa de finais do século XIX

Valle-Inclán frente a la gran guerra: una entrevista de Luis G. Urbina al escritor recién llegado de Francia

Dos Do Vale de Bares aos Del Valle-Inclán de Sobrám

l transitus perceptivo en "La lámpara maravillosa" de Valle-Inclán

Un conto de Valle-Inclán e os montes comunais galegos

Rumbos de "La pipa de kif"

Nº 23







CUADRANTE



Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán



CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9 VI.ANOVA DE AROUSA. APARTADO DE CORREOS Nº 66 www.amigosdevalle.com

Decembro 2011

Director:

Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:

Joaquín del Valle-Inclán Alsina Margarita Santos Zas Juan Antonio Hormigón Xosé Luis Axeitos Sandra Domínguez Carreiro Ramón Martínez Paz Xaquín Núñez Sabarís Xosé Lois Vila Fariña Ramón Torrado Jesús Blanco García

Director Servicio de Publicacións:

Gonzalo Allegue

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín Ángel Varela Señoráns

Deseño e maquetación: Carlos Sánchez Crestar

Ilustracións suplementarias : Marcela Santórum *(ilustracións capa)*

Eugenio de la Iglesia (encabezamento capítulos)

Imprime:

Imprenta Fidalgo, S.L. Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados

A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respeto á propiedade intelectual, recaindo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

Sumario:

Juan Antonio Hormigón:
Dos escenificaciones desconocidas páx. 5
Antonio Espejo Trenas:
El eco de la palabra (valleinclaniana) páx. 15
Fernando López-Acuña López:
"La rosa de papel" de Valle-Inclán e o "Orfeón Los
Amigos": unha sociedade coral pontrevedresa de fina
do século XIXράx. 31
Daria Alesi:
Valle-Inclán frente a la gran guerra: una entrevista
de Luis G. Urbina al escritor recién llegado de Francia
páx. 45
José-Mª Monterroso Devesa-Juega:
Dos Do Vale de Bares aos Del Valle-Inclán de Sobrám
Enrique Prado:
El transitus perceptivo en "La lámpara maravillosa" de
Valle-Inclán páx. 65
Francisco Xavier Charlín Pérez:
Un conto de Valle-Inclán e os montes comunais
galegos páx. 115
Xosé María Álvarez Cáccamo:
Rumbos de "La pipa de kif" páx. 131



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2011

CEDRO

La Editarial a los efectos previstos en el artículo 32 lpárrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Guadrante o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de Guadrante precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.



El transitus perceptivo en La lámpara maravillosa de Valle-Inclán

Los fundamentos *pneumáticos* del estilo en el *Tablado de marionetas para educación de príncipes*.

Enrique Prado

Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética. La lámpara maravillosa, 143

Introducción

Este artículo se acuesta más hacia la Teodicea que a la crítica literaria porque atiende a lo irreverente y a la impiedad como formas rupturistas de las vanguardias. De ahí a plantear el problema del mal hay un paso, más bien de breve recorrido, pero que aquí sólo apuntaré. La literatura per se no es malvada pero sí es un laboratorio privilegiado para elaborar las flores del mal. Un buen ejemplo lo tenemos en A sangre fría de Truman Capote (subtitulado A true account of a multiple murder). Incluso es posible, desde la poética, plantear o repensar el mal comparando los recursos poéticos, utilizados en la novela

1 Modo de citar:

*** Las imágenes son citadas según el orden de aparición. La breve descripción que de ellas se hace ayudará a su identificación durante la lectura.

negra o policiaca, con la praxis efectiva de los inspectores de homicidios cuyos testimonios, por ejemplo, va desgranando David Simon en su libro *Homicidio*. *Un año en las calles de la muerte*. Un libro testimonio de lo que ocurre en las calles de la ciudad de Baltimore, de clara vocación *pneumática* y con explícitas correcciones a la poética del género.

Los problemas que aquí se plantean bordean el campo de la crítica literaria al uso. Son dos las tesis que presupongo en relación con La lámpara maravillosa. En primer lugar, que no es un libro de mística ni sobre mística sin perjuicio de que ese parezca su talante en algunos momentos o haya sido inspirado por una lectura atenta de La guía espiritual de Miguel de Molinos (145). En segundo lugar, que tampoco es un libro sobre doctrina estética si ésta se entendiera de modo normativo; pero si la estética se comprende como una elaboración crítica del pneûma paulino y de la teología dogmática, entonces este librito se nos mostrará con una potencia filosófica de primer orden, comparable, incluso -en su aspecto más amable—, a los principios del entendimiento puro de la Crítica de la razón pura kantiana. La estética de la que habla Valle-Inclán, "su Estética" (71), es una rigorosa deconstrucción del dogma cristiano, de su ortodoxia, desde posiciones que, en el seno

^{*} La lámpara maravillosa se cita con el número de página de la edición de Espasa Calpe, 2009, sin más referencia, en edición a cargo de Francisco Javier Blasco Pascual.

^{** &}quot;El Tablado de maxionetas para educación de príncipes" lo constituyen las siguientes farsas que serán citadas por sus iniciales y la página correspondiente de la edición de César Oliva, Austral, 1999: Farsa italiana de la enamorada del rey (F.I.E.R.), Farsa infantil de la cabeza del dragón (F.I.C.D.), Farsa y licencia de la reina castiza (F.L.R.C.).

del propio cristianismo, se consideraron heréticas en su momento. Su acceso plotiniano, hermético y gnóstico —del que se hace eco Valle-Inclán (121)—, al detalle v al paisaje, viene marcado por una elaboración pneumática de la luz (179: porque desde el nacer los ojos de las criaturas fueron divinizadas en la luz, y el logos generador sue Numen) y de las emociones, entendidas ambas como momentos carismáticos de la Gracia, un don que se encuentra ejercido, según el autor, en el estilo. Las doctrinas teológicas de corte naturalista y heréticas —como la de Pelagio (Gustavo Bueno, 2004:146)— conducirán, según la tesis que aquí mantengo, hacia la pneumatología del estilo por una vía que entronca con el camino seguido por la expresión de las emociones desde la Ilíada hasta el cómic actual². En cierto modo, toma aquí cuerpo lo que la teosofía pretendía por vía sincrética (en "La teosofía en La lámpara maravillosa" de Gómez Amigo) y que, por la naturaleza de sus pretensiones, acabará por originar doctrinas claramente heterodoxas en su intento de incorporar la doctrina cristiana a las nuevas corrientes humanistas y científicas que, sobre todo, se dieron a partir del Renacimiento; pero, sin excluir, tampoco, en este camino, a las doctrinas heréticas medievales. De lo que se habla en este artículo no es de teosofía sino de los momentos envolventes y objetivos del recorrido que el pneuma hace desde la Grecia clásica hasta el cómic moderno y sus formas expresivas aledañas, caso, por ejemplo, del Tablado de marionetas. El momento herético pelagiano queda perfectamente descrito en la Lámpara maravillosa (148-149): el hombre dispondría de fuerzas sobradas para alcanzar la gracia perdida antes del pecado original.

El enfrentamiento de San Agustín con Pelagio, asceta que actuó en Roma entre los años 400 y 411, le llevó a establecer doctrina sobre la Gracia y el libre albedrío. Pelagio hacía hincapié en la voluntad del hombre y en su libertad para enderezar su camino hacia Dios. El pelagianismo admitía la Gracia pero la entendía como un don externo de Dios, una ayuda más en el camino hacia él. San Agustín, por el contrario, consideró la Gracia como un don o regalo de Dios, que se tiene o no se tiene, según Dios nos lo de o no. Pero esto hace que la salvación ya no dependa sólo de nuestra voluntad, lo que nos conduce a la doble predestinación: el hombre está, entonces, predestinado a la bienaventuranza o a la condenación con independencia de su voluntad. Está doctrina será llevada por Calvino (1509-1564) a sus últimas consecuencias. El hombre está predestinado a vivir conforme a su propia naturaleza moral que puede ser, al tiempo, perfectamente inmoral (116):

Los lívidos héroes de las venganzas, los bermejos mancebos del amor, se revisten en nosotros y nos imbuyen su conciencia en voces desesperadas. Son figuras ululantes, violentas y camales, que mueven al amor como los dioses, y este es el don sagrado de la fatalidad.

Ahora bien, el paralelismo entre el Reino de la Gracia y el Reino de la Cultura, cuando es el propio pneúma el que busca su acomodo en el último, "arrastra" el momento teológico no tanto a un momento "laico" de la Cultura objetiva como a un momento "teológico" que la cultura objetiva —representada por la expresión literaria o por los recursos expresivos del cómic— compartiría con las doctrinas naturalistas y heréticas de la Gracia. Y esto sucede porque el pneúma no es ya sólo un momento envolvente de la cultura objetiva, sino un momento esencial del transitus del Reino de la Gracia al Reino de la Cultura.

² Este análisis se hace con más detalle en el artículo de próxima aparición: La disolución del reino de la Gracia en la pneumatología del cómic. Una interpretación de los códigos cinéticos y de los sensogramas de la Ilíada y del cómic a la luz de las tesis de El mito de la cultura de Gustavo Bueno.

Por ello, el pneûma constituye el núcleo esencial a partir del cual Valle ejerce y modula su estilo. Juega con él como juega con la luz al describir el paisaje y sus formas, haciendo que la palabra, el logos, sea sujeto de esta ejecutoria plástica por la que la luz da, en su simplicidad, forma a todo cuanto toca. Pero como este proceso, este transitus teológico, es compartido por otras estructuras culturales, caso del cómic, nos ayudaremos de él, para ejemplificar los carismas del estilo de Valle-Inclán tal como parece ejercerlos en La lámpara maravillosa. Esta ayuda no es, pues, de circunstancias y tampoco pretende desplazar a las vanguardias si acaso apuntar que esas vanguardias responden a una elaboración no ortodoxa, diría que herética, de los componentes esenciales que definen al reino de la Gracia (vid. Bueno, El mito de la cultura). El esperpento Luces de bohemia muestra la cara amarga del ser humano que retuerce el reino de la Gracia, construido sobre la ortodoxia. para sobre el lozadal de las miserias humanas mostrarlas desnudas, sin aderezos, con la ayuda del estilo.

Si entendemos que la obra tiene la forma, la estructura retórica de los libros pneumáti-

cos, es decir, de los tratados de mística, pero prescindiendo del kerigma y también de Dios, entonces, ¿estamos ante un mero artificio retórico, una cáscara vacía de un genio

que parafrasea experiencias estáticas que hace suyas en un mero ejercicio de estilo? Quizás estemos ante una nueva teología herética y, por consiguiente, sea ésta la causa del alumbramiento de las vanguardias europeas de principios de siglo. Época, además, en la que el cómic comienza a despuntar y a afianzarse como uno de los medios de comunicación de masa más importantes del siglo XX y del XXI. A principios del pasado siglo —momento en que aparecen las farsas del Tablado de marionetas para educación de príncipes ven la luz dos revistas que inician la publicación de cómics en España: Charlot (1916) y TBO (1917). El Tablado de marionetas no es, en sus formas, ajeno a la



sátira política y, por ello, al comienzo de la Farsa y licencia de la reina castiza (198), Valle-Inclán cita tres semanarios satúricos: La Gorda, La Flaca y Gil Blas. Es en Gil Blas (sábado 24

de diciembre de 1864, año I, nº 4), sobremanera, en donde podemos comprobar cómo se dibujaban las acciones de los personajes, sin apoyatura de sensogramas, congelando la acción, pero con el añadido de una cierta exageración, que en nada se acomoda a



la realidad, como en el dibujo en el que el padre de Carlitos le coge en volandas para encerrarlo en su cuarto. Sucede igual en las Historieta Ilustrada de G. Busch de 1881 *El cuervo desgraciado*.

Las farsas fueron estrenadas o publicadas en fecha temprana: la Farsa infantil de la cabeza del dragón, se estrenó el 5 de marzo de 1909, la Farsa italiana de la enamorada del rey se publicó el 20 de marzo de 1926 y la Farsa y licencia de la reina castiza aparece en la revista La pluma en los números de agosto, septiembre y octubre de 1920. No es mera coincidencia la aparición de las aleluyas, la publicación de las farsas y los comienzos del cómic, con TBO

y otras publicaciones como la de G. Busch, pues, unas y otras, tienen en común, con la sátira política, su capacidad para delinear los caracteres.

La difícil puesta en escena y la dificultad interpretativa que plantean las farsas nos

indican que estamos ante un género en el que lo exagerado, por satírico o estrambótico, se convierte en un recurso expresivo esencial que tendrá fácil acomodo, como veremos más adelante, en los recursos expresivos del cómic. Muchas de las acotaciones que hace Valle-Inclán en las farsas para indicar cómo se mueven o cómo se emocionan los personajes son de imposible representación para los actores. Estas acotaciones son "operadores" de estilo en los que las formas expresivas (cinéticas y emocionales) a las que trata de dar vida tienen una elaboración pneumática —que se explicará— en tanto que hacen un resalto de unas líneas sobre otras, de unos ademanes frente a otros, de unos rasgos y sesgos que, al modo de la pintura de Rafael de Urbino (94), dan gracia a los colores y una luminosidad característica a la pintura, con formas y líneas no naturales pero muy verosímiles, capaces

de resaltar —tal y como lo hace el cómic— los rasgos esenciales que dan cuenta de pasiones y de todo tipo de situaciones anímicas. El estilo es esto para Valle-Inclán: la elaboración, mediante estofa pneumática, de las formas objetivas con la inestimable ayuda de los carismas del estilo.

Dice Zamora Vicente en su introducción a *Luces de Bohemia* que

El esperpento supone una quiebra del sistema lógico y de las convenciones sociales. Estructuralmente pude reducirse a una superposición de los modelos pertenecientes a campos semánticos opuestos o disonantes. A veces, lo guiñolesco se superpone a lo personal y los hombres son vistos como fantoches; así don Latino "guiña el ojo, tuerce la

jeta y desmaya los brazos como un pelele". Otras, lo humano es comparado a lo animal —Rubén está "como un cerdo triste"— o, viceversa, los animales aparecen humanizados: "Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero". Finalmente, los objetos inanimados se vivifican: "el grillo del teléfono se orina en el gran regazo hurocrático".



Esa quiebra lógica supone la efectiva ruptura con la teología dogmática —ruptura perfectamente ejercida en *La lámpara maravillosa*— mediante una formulación herética del *pneima* paulino, algo que empezaba ya a ocurrir en los recursos iconográficos del cómic. Éste nos presenta personajes verosímiles pero iconográficamente distorsionados, incluso allí donde el autor prescinde de sensogramas y líneas cinéticas emocionales, caso del cómic *Stratos* del gallego Migelanxo Prado. La distorsión es el fundamento que permite construir a un personaje e insuflarle vida, dotándole de su propia *dianoia*.

En cualquier caso, y para mayor abundamiento, el propio Valle-Inclán en su *Farsa y licencia de la reina castiza* (275) hace expresa

mención a los pliegos de aleluyas que pueden considerarse, en cierto modo, como uno de los antecedentes del cómic actual. Véase una muestra de uno de esos pliegos dedicado a la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, cuyo autor, José Robledano Torres (1884-1974), es considerado uno de los impulsores del cómic español, junto con otros ilustradores y dibujantes como Xandaró y Atiza (Alerm Viloca en *La cabeza del Dragón en aleluyas*).

1. La Gracia del estilo y sus carismas.

La Lámpara maravillosa es un ejercicio de estética que no es ni contemplativo ni místico porque el autor no tiene arrobos ni calenturas extáticas sino es con el único fin de hacerse entender por la brillantez y genialidad de su estilo (75). Todo ello con la ayuda de la sobria ebritas del pneûma, destilado por el cáñamo índico. No obstante, nada puede hacernos ser lo que nunca seremos ni damos cualidades que jamás nos acompañaron por más que holguemos, bebamos o nos expongamos a exhalaciones estimulantes. La gracia se derrama sobre los hombres, ofreciéndoles un carisma profético o un don de lenguas. Sus efectos son como de borrachera (Hechos de los Apóstoles, 2.13). A esto se asemeja la "fiebre del estilo" a la que, en los inicios, se refiere, Valle-Inclán. Las analogías con el pneûma, que en Valle ya no será paulino, irán destilando los carismas que hacen una obra armoniosa por su estilo y por el modo en que éste trenza todo lo esencial que el pneûma ha tocado, desde la Grecia clásica, para describir emociones y pintar paisajes. Este punto será el núcleo esencial para nuestra lectura.

La manera de escribir, como las formas de componer música, son dones carismáticos que no están por igual repartidos entre

nosotros. A unos pocos les hará geniales en su ejercicio y al resto receptores de los esfuerzos que el hombre de genio pone a nuestra disposición para que recuperemos parte de sus vivencias —haciéndolas nuestras—, modeladas por la música o por la palabra.

La estructura pneumática del modo de escribir es fundamento y esencia de la vinculación entre palabra y vida. Es una suerte de urdimbre capaz de modular palabras, como hace el músico con los sonidos, capaz de evocar recuerdos o hacer vibrar la realidad que se desea evocar, describir o roturar. El estilo no es una mera cadena fonemática articulada en suaves ondas, pautadas, pero energéticas; su tensión es un requerimiento del pneuma. Desde el punto de vista antropológico es cruce de una concepción noemática y pneumática del hombre que sólo unos pocos ejercen con maestría. Todo ello unido a los ciclos meteorológicos, como ocurre en las Sonatas.

Vamos a hacer un recorrido por los elementos escenográficos de la transfiguración paisajística en Valle-Inclán que es, al tiempo, un recorrido pautado por los carismas del estilo. Estos son núcleos borrosos, pero no dejan por ello de ser esenciales, unidos a un preúma que transfigura, traspone, transita, trasciende a la realidad perceptual, inmediata, colocando, en su lugar, otra mediata, codificada en el logos, y meteorizada por brumas y penumbras, nieblas y tenuidades que hacen de materialidad sutil; formando logos y preúma una mancuerna que configura esa realidad inasible y escurridiza que es el estilo en general, y el de Valle-Inclán en particular.

Un primer modelo de esto que digo se encuentra en el cómic. Este medio gráfico, de masas, altamente expresivo, reproduce de una forma exagerada, mediante marcadores cinéticos, el tiemblo de sus personajes y las emociones desatadas en el cuerpo *pneumático*. La farsa hace lo propio, no tanto para distor-

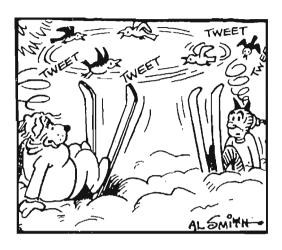
sionar como para marcar las líneas esenciales que estructuran al personaje y su vida, como si fueran pliegues de una zozobra universal, base y sustento de nuestra especie. Motivo éste por el que Valle-Inclán cita a Rafael y al Greco. A uno, Rafael, porque es capaz tanto de mostrar lo fascinosum, mediante sus líneas delicadas y su hermoso, pero irreal color, como de transmitir lo tremendum, la sacudida que produjo en el ánimo de los presentes la transfiguración gloriosa (fascinosum) de Cristo (Mateo 17.1-9, Juan 12.28, 2 Pedro 1.16-18); al Greco por su capacidad de transmitirnos lo tremendum mediante sus líneas elongadas, fruto de una súbita agitación (137-138). En la Farsa italiana de la enamorada del rey (115), Altisidora se acerca al rey, mientras recoge del suelo unos pliegos, con "la boca maliciosa, muy teatralizada". Las líneas emocionales que marcan la dianoia del personaje se exageran, se agitan, para destacar el tejido emocional que mueve nuestros cuerpos; este recurso intempestivo, llámesele farsa o esperpento, es el fundamento de los recursos expresivos del cómic.

El alma es transparente, como la del licenciado vidriera, hecho de cristal, vibra como el vidrio, como él se trasluce y se quiebra. Es el receptáculo natural que en todo se convierte sin ella ser nada de lo que le toca y la hace vibrar. Por este motivo, está tan capacitada para recibir los brillos ambientales con sus matices al completo. Las nieblas son hijas del éter, substancia cristalina que conforma los ojos, el agua, su humor acuoso, las boiras (76) y rasgaduras tenues del aire intermedio. A él se le asocian todos los colores que el brillo puede generar por variación atmosférica de sus intensidades, es decir, todos los de la naturaleza sin excepción. Los colores son los frutos transparentados del pneuma. La altura que alcanza Valle y su criado por la Tierra de Salnés es un viaje al que arropan las cimeras alturas y el fundido de imágenes que logra

metaforizar y meteorizar la perspectiva aérea. Se llega al color por la pura santificación del brillo atmosférico que permite reconstruir estructuras envolventes, objetivas y culturales, como la perspectiva natural y aérea del Renacimiento italiano:

Atajábamos la Tierra de Salnés, donde otro tiempo estuvo la casa de mis abuelos, y donde yo crecí de zagal a mozo endrino. Sin embargo, aquellos parajes monteses no los había traspuesto jamás. Íbamos tan cimeros, que los valles se aparecían lejanos, miniados, intensos, con el traslúcido de los esmaltes. Eran regazos de gracia, y los ojos se santificaban en ellos.

Estos momentos envolventes-cromáticos, tienen su contrapartida analógica en un primer estrato que sitúo en la Grecia clásica, en primer lugar para, luego, pasar por un segundo estrato adobado por la teología natural y la dogmática (vid. revista digital El Catoblepas, nº 84, 2009, "Dios salve a la razón adversus la razón salve a Dios), cuya guía será el pneûma paulino, y que acabarán por desembocar en el Farbenlehre (Teoría de los colores, 1810) de Goethe, en los trabajos del químico francés Chevreul cuando en la década de 1820 se le requirió para que mejorara -gracias a su conocimiento de las leyes del contraste simultáneo y sucesivo- el brillo de los tintes utilizados en la fábrica de Gobelins y aparecerán, también, en los juegos cromáticos de la Iteración del color de Josef Albers. En el cómic (una de las estructuras envolventes), el azul oscuro representa la perspectiva aérea como forma objetiva que nos hace intuir la lontananza (Blueberry, de Charlier y Giraud, en El fantasma de las balas de oro —"Los montes de la superstición", 2004, p.88—) o ilumina las escenas que se desarrollan durante la noche (La mina del alemán perdido, p. 50) o es utilizado para manifestar una tremenda emoción (El fantasma de las balas de oro, p.105) con la ayuda de un aura, de color violáceo, que sale de la cabeza de Prosit /Ver apéndice en color, nº 1]. El aura sobre la cabeza, como desprendimiento energético y, al tiempo, sensograma emocional, es un recurso que encontraremos en la Farsa italiana de la enamorada del rey (134), cuando Mari-Justina



le dice al rey: Pedonad, Señor Rey, si estuve ciega / de vuestra luz. ¡Me muero de sonrojos! Se trata de la luz o aureola que desprende un rostro para sugerir algún atributo noble o una belleza particular. Existe, por similitud, un fenómeno meteorológico conocido como gloria que genera una aureola iridiscente en torno a una imagen oscura y fantasmal. Por otro lado, el color azul, muy presente en el Tablado de marionetas, es el resultado de una hierofanía de lo nouménico, un operador material que forma parte de los carismas del estilo, como veremos a continuación, junto con los ciclos naturales y biológicos de la pneumatosis. Los carismas del estilo vinculan la physis con el hombre mediante el logos (lenguaje y estilo) que usará de analogías y metáforas como fulcro o bisagra.

Otro ejemplo de la vinculación entre los recursos expresivos del cómic y de la farsa lo encontramos cuando El Rey (F.I.E.R., 136) dibuja la pérdida del hilo conductor de sus pensamientos mediante una imagen ornitológica; la misma que aparece en el cómic para indicar un golpe por cuya causa el

personaje ve u oye pajaritos en rededor de su cabeza: Me cortaron esos malditos / el discurso. Quería decirte... / ¡Se me fueron los pajaritos! / ¡Era!... ¡Era!... La metáfora ornitológica se encuentra ya en la Ilíada (2.7), aunque para caracterizar al fluido pneumático que sale de nuestras bocas: las palabras de las que dice el poeta que son aladas

Los que definiremos, en breve, como carismas del estilo tienen su acomodo en las explicaciones que, en época clásica, dan cuenta de los meteoros ópticos, de los fenómenos como la perspectiva aérea, caso del azul oscuro o endrino en lontananza —el kyanoûn de la Ilíada (4.282, 11.296-298) y de Aristóteles (De coloribus, 791a4; Problemata, 934a15-20)— o de la sucesión de colores del arco iris o bien de las transiciones cromáticas bajo las leyes del contraste sucesivo y simultáneo (en la Ilíada canto 2.305-321 y también en los Meteorológicos de Aristóteles). Todo ello va indisolublemente unido a los brillos atmosféricos modulados que, en la Grecia clásica, son soporte del croma. Es el éter la substancia cristalina, soporte y camino de la luz, que mezcla sus cualidades con las del pneúma que es aire vivificador y uno de los fluidos alimenticios del circuito de la pneumatosis (circuito biológico del alimento y la respiración) en la medicina hipocrática y galénica. En Valle-Inclán la fenomenología óptica que elabora su percepción del color aparece en La Pipa de Kif (Clave I). El don que le propicia elaborar el azul intenso en volutas -exhalación que se alza hacia el cielo intermedio, donde habitan los dioses— es la gracia del hachic. Gracia ésta que le proporciona la experiencia cromática que propician los fenómenos entópticos cuyos códigos esenciales, asociados al brillo, parecen retrotraerse, inicialmente, a las experiencias pneumatológicas del hombre de Neandertal, en el interior de las cavernas —esta es la tesis de David Lewis-Williams en sus libros La mente

en la caverna y Dentro de la mente neolítica—, en las que se producirían alteraciones ópticas similares a los escotomas que acontecen en las auras de migraña que padecía la monja pneumática I lildegard de Bingen (1018-1180), tal y como desvela Oliver Sacks en su libro Migraña. Experiencia esencial que retomará Platón en la República (515c-d) y que Aristóteles convertirá en un momento perceptivo, en Acerca de los ensueños (459b), que asociará al contraste simultáneo y sucesivo. Para Valle-Inclán la dulzura del paisaje, ondulado y suave, se enmarca en la mística quietud de su azul lejano al que las palabras lograrán dar forma gracias a ese milagro musical que transforma la vibrante luz en substancia estrófica (111):

¡Ay, faltan las suaves y azules montañas que ofrecen desde sus cumbres la visión integral de los valles, el conocimiento gozoso de la suma, la mística quietud del círculo y de la unidad! (...) Las imágenes verbales, a pesar de su esencia cronológica y de representar todas las cosas en teoúa, son en aquella soledad más fecundas que las formas de la naturaleza. Están más llenas del secreto de vida que buscaba en la forma sensible el divino Platón. Todo el conocimiento délfico de los ojos es allí convertido en ciencia de los oídos, y en sútil aprender de topos. Se siente el paso de las sombras clásicas, pero ninguno puede verlas llegar.

El juicio es el fulcro entre la naturaleza y el sujeto, capaz, como ocurría en Aristóteles, de ejercer operaciones judicativas como si fueran operaciones naturales que dieran cuenta del funcionamiento de la propia *physis* (110):

El pensamiento humano es como el fruto sagrado del Sol. Así en todas las lenguas madres se revela la condición expresa de un paisaje, y así la armonía de la lengua griega es fragancia de las islas doradas. Los mitos helénicos nacen en las cristalinas cuevas de los montes, en el verdoso seno de las frondas, en el azul ribera del mar.

Todo ello es lo que proporcionará los recursos, tanto formales como materiales, que

asociamos a los carismas del estilo, a tenor de lo que dice Valle-Inclán. Unos carismas sustentados por una peculiar estofa, el brillo, la luz vibrante y apolínea.

Serán carismas del estilo los mismos que concurren en la construcción de una viñeta visual, de carácter pneumático, entendida como aquel encuadre o escena susceptible de ser dibujada (condición necesaria) o trasladada a un story board pero que, además (condición suficiente), incorpora los recursos que en el cómic serán utilizados como:

- *emanatas* o líneas cinéticas dinámicas o emocionales;
- procesos de condensación de imágenes paratácticas, como ocurre en los símiles homéricos, que en Valle-Inclán hacen de la gracia pneumática, entendida como vehículo iconográfico, substancia de toda emoción. En Flor de Santidad (2003:66-67), el profesor Blanco descubre la fuerza del símil cuando Valle-Inclán utiliza el mar tempestuoso para contrastar la gloria y la condenación, asignándole al mar, descrito con tan terribles pinceladas, la representación de ésta última. En la Odisea (5.365-379), el mar áspero, agitado por Poseidón, sirve para reforzar el miedo de Odiseo, en medio del naufragio, mediante una condensación noemática de la agitación de mientes y del crudo oleaje. Jesús Blanco asocia, además, esta iconografía a las imágenes de las fachadas y pórticos románicos, con lo que el mar que brama se vuelve trasunto de la imaginería medieval, capaz de contraponer gloria y condenación con rasgos preclaros, comprensibles por todos.

En este punto poco nos alejamos de Valle cuando afirma (94), en relación con la poesía:

Rafael de Urbino, el más maravilloso de los pintores, modificó siempre la línea que le ofrecían sus modelos, pero lo hizo con tan sutil manera, que



los ojos solamente pueden discernirlo cuando se aplican a estudiarle y comparan las imágenes vivas frente a las de sus cuadros. Entonces se advierte que ninguna de aquellas figuras pudo moverse con la gracia que les atribuyó el pincel. Este milagro conseguido sobre las líneas, desviándolas y aprisionándolas en una canon estético, ha de lograrlo con su verbo el poeta.

El esperpento y la farsa no actúan sobre el lenguaje únicamente sino también sobre el espacio, la escena, modificando la percepción que podamos tener de los lugares en los que se desarrolla nuestra vida diaria. Es también estrófico, es decir, rítmico, vibratorio y el substrato material que, modelado y trabajado, permite el transitus entre la realidad del mundo y su elaboración perceptiva.

El esperpento y la farsa nos presentan la potencia de lo *fascinosum*, uno de los rasgos que, según Ricoeur (2008:66-72) caracterizan a lo sagrado, y por cuyo concurso, obtendremos, junto con otros *carismas*, una modifi-

cación del *pneúma* paulino, conforme a los criterios de estilo que propugna Valle en *La lámpara maravillosa*. Estos rasgos o carismas podemos dividirlos en carismas formales y carismas materiales.

Son carismas formales: la potencia de lo tremendum (espantoso) y la fuerza de lo fascinosum (fascinante) que propician la presencia de carismas materiales como la hierofanía o parousía de lo nouménico (94) que Valle-Inclán asocia al sentido musical de la estrofa capaz de aquilatar y encerrar al concepto (94-95).

Son carismas materiales: la hierofanía de lo nouménico que se vincula a la physis mediante el paisaje desnudo y roturado, agrícola (98-99: "Los idiomas son hijos del arado. De los surcos de la siembra vuelan las palabras con gracia de amanecida, como vuelan las alondras"), los ciclos naturales y la pneumatosis que es el ciclo physiológico que vincula al hombre con la naturaleza. Los carismas son el núcleo esencial y teológico del habla castellana (99), los únicos capaces de roturar de nuevo una lengua, de mudarla en lo sustancial más allá del idiotismo o particularismo (98-99), con la mirada puesta siempre en Grecia (103).

Los carismas formales, en la dramaturgia del estilo, serían operaciones en el ámbito de la ontología general, en tanto que los carismas materiales los sitúo en el campo de la ontología especial.

Una hierofanía que tiene como substrato material el ciclo del agua, capaz de proporcionar brillos y colores, en perfecta modulación estrófica, vinculándose, así, naturaleza y lenguaje (95):

El concepto sigue siendo obra de todas las palabras, está diluido en la estrofa, pero la emoción se concita y vive en aquellas palabras que contienen un tesoro de emociones en la simetría de sus letras. Como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical. La última resume la vibración de las anteriores. Y únicamente por la gracia de su verbo se logra el extremado anhelo de alumbrar y siguar en voces las neblinas

del pensamiento, las formas ingrávidas de la emoción, la alegría y la melancolía difusa en la gran turquesa de la luz.

El color está sustentado por los dioses en la *Ilíada* y constituye una cualidad esencial en su parousía. Sin duda, el arco iris es un fenómeno meteorológico, pero en la Ilíada es una diosa, Iris (17.547-551). Apolo es el dios de las ciudades muradas bajo cuya advocación quedan las murallas de la ciudad (1.449-453). Él las construye y también él las tumba (15. 355-366). El dios de la luz y de las murallas hace posible que Larisa desaparezca, como ya mostramos en el artículo La misteriosa desaparición de la ciudad de Larisa3. El color aparece también como una hierofanía de la physis. Wittgenstein (Fenomenología, secciones 94-100 del Big Typescript o en su Observaciones sobre los colores) intenta fundamentar el campo semántico del color al margen de cualquier contexto pragmático y, por ello, termina por producir un desasosegante vacío del que no consigue obtener ningún principio mínimo metafísico, a partir del cual poder explicar su generación o el sustento que nos permite discriminar un tono de otro. Sin embargo, esto, lo buscado, puede encontrarse con mucha más facilidad en la omnipresencia de Apolo en la *Ilíada*. En el canto II asistimos no sólo a una descripción de una ceremonia de sacrificio, bajo la advocación de Apolo, sino también a operaciones que manejan brillos para terminar produciendo colores, con la ayuda de todos los componentes escenográficos que intervienen en la hecatombe: el platano (platanus orientalis), y su verdes hojas, el agua cristalina del arroyo y el humo procedente del altar. El Fedro (230b-c) platónico comienza con un momento paródico de este pasaje, a la vera, también, de un plátano. La

³ Vid. revista digital El Catoblepas, Las ciudades pneumáticas. La misteriosa desaparición de la ciudad de Larisa en la Anábasis de Jenofonte, número 75, mayo 2008, página 13.

escenografía es semejante a la del canto II pero sin la puesta en escena cultual. En todo lo demás, es similar, dado que contiene los mismos marcadores cromáticos del canto II de la Ilíada, aunque sometido todo ello a una estructura narrativa que atenúa, mucho, la hierofanía de la physis. Una situación escenográfica semejante, paródica de las anteriores, vamos a encontrarla al inicio de la Farsa y licencia de la reina castiza (201). La decoración se mueve entre los colores complementarios verde y rosa, en tanto, un manolo y una azafata conversan bajo los negrillos / del jardín, y dan serenata / en el sondo, ranas y grillos. En el Fedro son las cirgarras las que hacen coro (230c3).

La fuerza musical de los hexámetros, ayudada por los símiles, nos transmitirá todas las operaciones cromáticas, ligadas al contraste simultáneo y sucesivo, que contribuirán a la formación de un nuevo color (el daiphonos: rojo purpúreo) que recubre el lomo de drakon, el prodigio que manda Zeus a los aqueos en el canto II. El texto del Fedro es un ejemplo de escritura en grado cero, como el ejercido por Platón también en la República (393d y ss) donde impone restricciones temáticas y formales a la poesía, al drama y a la épica. Pone un ejemplo sacado del canto I, en concreto el parlamento del sacerdote de Apolo, Crises, en su ruego ante Agamenón para rescatar a su hija. La hierofanía de la physis produce colores —los conlleva necesariamente— pero por la gracia del estilo que no se somete al grado cero, a la aple diegesis o estilo narrativo, sino a la mímesis, capaz de articular mediante el logos las propias operaciones de la naturaleza; una naturaleza que se nos presenta no sólo como un espacio visual sino también como un taller poblado de metáforas que actúan al modo de espacios analógicos para conformar la completa poiesis de la obra literaria. Este proceso operatorio se encuentra implícito en el transitus

perceptivo que nos describe Valle-Inclán en la Lámpara maravillosa. Se hace metáfora escenográfica (se escenifica) en el "Tablado de marionetas para educación de príncipes" donde el azul es color frecuente para caracterizar tanto al alma ("Farsa italiana de la enamorada del rey", p.84: He de volver, para besar a hinojos / la estela azul de tu alma cuando llora) como a la tristura que se cuece en ella (p.77: Mari-Justina, tus sueños viste / el azul triste del ideal). La murria, como la nostalgia, la tristeza también, suelen ser de color azul y esta sinestesia lo que hace es metaforizar y meteorizar las potencias del alma que son, de suyo, escurridizas por etéreas. Añádase a esto que el azul (azur o ciano, kyanoûn en griego) es el color de la lejanía que, por contraste simultáneo, logra dar la sensación de profundidad y distancia como veremos que sucede en la Iliada. En la "Farsa italiana de la enamorada del rey" (p. 67): Destaca por oscuro el farandul / sobre el vano del arco. Fondo azul.

Ni siquiera la lejanía puede aparecernos en la obra literaria mediante una diégesis narrativa en grado cero. En la *Ilíada* son los símiles quienes actúan de gozne entre la naturaleza y el *logos*, entre el fenómeno cromático y su articulación racional para indicarnos, por ejemplo, cómo se produce la perspectiva aérea. En la *Lámpara maravillosa* el paisaje nos aparece como *Templum*, poblado de metáforas vibratorias que concitarán los carismas materiales que lo vivificarán ante nuestros ojos (172-173):

Y pasaron áridos los días, caravana de deseos, desiertos de sed... Y en medio de un gran dolor han vuelto a cantar en mi oído las alondras del amanecer. Acaso va a cerrarse el círculo de mi vida, y en la noche que acaba se anuncian las estrellas del alba. ¡Maravillosa resurrección! Aún ayer mi alma se dolía como el árbol seco de una cruz sin Cristo. Era en los últimos días de la invernada, una tarde azul ya llena de pájaros. Yo había llegado paseando hasta un campillo verde con oliveras y cipreses, que hace arrodeo a la iglesia de Lugar de Condes. Aromaba el hinojo, aromaba todo el campillo cubierto de

flores menudas, llenas de gracia franciscana: Una cabezuela amarilla entre cuatro hojas inocentes. Me senté a la puerta de la iglesia. Había gran silencio. Después de las eras encharcadas donde pacía alguna vaca, se rizaba el mar. De tiempo en tiempo doblaba la campana y abría en el aire un círculo sonoro que se dilataba y se perdía en el azul de la tarde llena de pájaros.

En La farsa italiana de la enamorada del rey (121), el tiemblo de la Ventera —el mismo, pero ahora tormentoso, que hace que el mar se rice de azul oscuro— es calificado de azul, color que se hace contrastar con su complementario Ver apéndice en color, nº 2 a 5½, el amarillo, oro, de las pestañas por contigüidad con la representación iconográfica de los rayos visuales (también amarillos como los del sol).

Cada uno de estos carismas (materiales y formales) se muestra metafóricamente pero no simbólicamente y su sacralidad no es sacramental ni eucarística ni tampoco tiene finalidad ritual. Hay, por ejemplo, una hierofanía de las aguas que hace que del ciclo del agua y de los fenómenos atmosféricos asociados se obtengan "revelaciones" o momentos, segmentos, de estilo en el seno del lenguaje (84): 'El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados. ¡Abeja cargada de miel!". Esta capacidad para estructurar y totalizar la palabra constituye un sistema, abierto, al que llamamos estilo. Un estilo que determina un templum o lugar y un tempus o ritmo, es decir, una articulación del espacio y del tiempo a nivel estético y cuya disposición Valle-Inclán llama La Gracia (84). El templum (86-87) es la quietud de la imagen fijada que, congelada en un instante, quebranta sus lazos con la inmediatez y convierte a la parte en genuina representación del todo. El templum se construye por sinécdoques en las que la parte, por la potencia de su ritmo, reconstruye, ante nuestros ojos, la vida completa, pero aun no acabada, y, sin embargo, plena

de sentido, como si por haberse iniciado tuviera ya una finalidad y un destino. Es, a veces, la viñeta del cómic o el encuadre o el plano cinematográfico o la estrofa: "Hagamos de toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierta las sensaciones indefinibles aniquilando el significado ideológico de las palabras" (86-87). El don profético, que para el cristianismo sí es un carisma (1 Corintios, 12, 4-11), es una perfecta visión del momento fugaz (86), es decir, constituye una de las múltiples e infinitas facetas del templum, aquella que ha sabido elegirse para mostrarse como recuerdo o como impresión, mediante una estrofa, un encuadre, un cuadro, una viñeta... (86):

"Acaso el don profético no sea la visión de lo venidero, sino una más perfecta visión que del momento fugaz de nuestra vida consigue el alma quebrantando sus lazos con la carnes. Este soplo de inspiración muestra la eternidad del momento y desvela el enigma de las vidas."

Es en el templum donde acontece la gracia como don profético (87). No es meramente la concreción-congelación de todas las historias y avatares que concurren en un momento puntual del espacio y el tiempo sino que, además, esa suma total, resumida en la coalescencia de un ser con la substancia lumínica, está regida por una finalidad y un sentido de totalidad completa que sitúa al sujeto en conexión profética con su propio final. La viñeta, el fotograma, la estrofa nos remiten a la obra completa; la experiencia mística de la sucesión paratáctica de imágenes, congeladas en un instante, nos devuelve al pasado, pero también al futuro, al momento en que la muerte acabará con esa vitalidad extraña del hombre que busca dar sentido a su vida, como si ésta fuera un desarrollo prefigurado de una biografía, ya escrita, con un guión prefijado desde la eternidad. Por eso, insisto, los carismas del estilo son, a su vez, los de la gracia. No hay nada extraño en esto ni tampoco nada alambicado. El estilo tiene como

soporte material los segmentos mínimos de imagen en los que puede dividirse el discurso cuando son atravesados por los carismas formales y los materiales. Hablamos, pues, de una fenomenología de la manifestación. Un vínculo físico que propicia la aparición del encuadre y, por extensión, el montaje cinematográfico.

Valle-Inclán, además, identifica esta descarga cinética de imágenes yuxtapuestas con un topos concreto, Santiago de Compostela (87, 141-142), que actuaría como vínculo físico, como un omphalos del espacio, sobre el que se erigió su experiencia pneumática de una vertiginosa proyección de imágenes paratácticas que, a la postre, constituyen el templum que puede conectarse, por la proyección de imágenes sucesivas, con el esquematismo trascendental kantiano.

Los carismas formales y materiales del estilo —a los que llamaré, a partir de ahora, de forma sintética "núcleo ontológico" — confluyen dialécticamente para producir la gracia de las líneas y de las estrofas pero bajo un sentido profético que surge de la hierofanía de lo nouménico. Lo que hace Valle-Inclán es lo que Kant pretendía cuando, al explicar la vinculación entre la materia sensible del fenómeno y el concepto empírico que elaboramos de él, tuvo que dar cuenta de ese transitus de un modo racional, atendiendo a la herencia filosófica que había recibido de empiristas y racionalistas. Es decir, Valle-Inclán transforma la teoría del conocimiento en una teoría estética, no normativa, trabajando directamente sobre el pneûma, entendido ahora como substancia, soporte (hypokeimenon), de los ciclos physiológicos de la naturaleza.

Junto a la fenomenología de la hierofanía, constituida por el núcleo ontológico, se encuentra la hermenéutica de la proclamación cuyo vehículo no puede ser otro que el castellano (101, 102) pero sometido a una tremenda prueba y remozado (103) por la tradición

griega (104):

Un día nuestros ojos y nuestros oídos destrutirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías y de las viejas lenguas habladas en el corazón del mundo. Ojos y oídos, sutilizados por una educación de siglos, crearán nuevas nazones entre las cosas. Nuestro conocimiento será más cabal, y por cada grano de la espiga, por cada hoja de la flor, por cada pájaro del nido será distinta la emoción de las almas. Todas las cosas, lo mismo en sus diferencias que en sus semejanzas, se multiplicarán para el goce del conocimiento, y los sentidos, aun sutilizados indefinidamente, no podrán contenerlas jamás. El Universo, sin haber cambiado, nos dará una emoción distinta y dirá otra relación con Dios.

Para que esto ocurra, el alfabeto básico de esta hermenéutica de la proclamación no es la palabra de Dios sino la luz y el sonido, el ritmo. La revitalización del habla castellana viene determinada por el estilo que se proclama como capaz de realizar el transitus del Mundo al Mundo interior con la ayuda del estilo pneumático regulado por la luz y el ritmo (106-107). Esto supone un nuevo grado de materialidad —o de plasticidad— que ha de conectar los mecanismos del conocimiento con lo conocido, buscando, en ambos extremos de esta mancuerna, lo que tienen de común para que el transitus no se convierta en un hiatus. Este transitus lo propician el esperpento o la farsa cuando agitan, como lo haría la hypodokhé platónica del Timeo, los carismas materiales con la ayuda de un nuevo ritmo (tempus) y un espacio figurativo novedoso (templum) que producirán nuevos acomodos iconográficos u estróficos (104-105).

Lo fascinosum viene modulado por el espacio y el tiempo que acabarán por constituir nuevos conceptos empíricos que darán a los fenómenos diferentes sesgos sorprendentes y no habituales. Se trata del mismo camino kantiano de la Crítica de la razón pura, pero bajo el vislumbre de lo que Valle-Inclán llama lo profético, en lugar de lo que Kant

conceptualiza como esquematismo trascendental. Un camino que tiene a la luz como valedora y guía. Una vía que, además, pretende encarnar en la substancia del estilo la vitalidad de la vida (152) en comunidad con los mecanismos que conducen al "concepto empírico" y al "fenómeno" kantiano.

El esperpento se dice que fue inventado por Goya al crear Los caprichos que concentran en las líneas del grabado la suma de "circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella seliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil' (Luces de bohemia, Espasa-Calpe "Guía de lectura" de Joaquín del Valle-Inclán que hace extracto de un anuncio de 1799 de Los caprichos). Esto es lo que hace el hombre de genio por encima del común: construir, confundiendo imágenes que superpone y funde, quitando y poniendo lo pertinente y lo impertinente, para realizar una obra original cuya falta de serenidad nos retuerce el ánimo. No se trata de alcanzar, mediante imágenes paratácticas y superpuestas, la belleza universal, serena y equilibrada de un cuerpo que lograba Parrasio, tal y como le contó a Sócrates (Recuerdos de Sócrates, Jenofonte (III, 10, 1-2), sino las junturas olvidadas de lo contrahecho como elemento vertebrador, también, de la realidad. Pero el hombre común hace lo propio, pero de un modo más ponderado y equilibrado cuando a partir de la materia sensible asocia, en el entendimiento, gracias al esquematismo trascendental, la imagen sensible al concepto puro. De este modo, se construye el concepto empírico por mor de una metáfora artesanal o tecnológica, el único camino plausible para entender y configurar al propio entendimiento.

2. Lo fascinosum y lo tremendum (83, 88): el transitus kantiano.

Para hablar de Kant, hablaré primero de Homero y sólo así será posible entender los recursos expresivos de Valle-Inclán -en el Tablado de marionetas— y su ligazón con La lámpara maravillosa, en un contexto no habitual, quizás, para muchos extraño, pero que responde a momentos objetivos, culturales, de Occidente. Momentos que, por ejemplo, no se han dado en el mundo islámico porque, entre otras muchas cosas, no tuvieron traducción alguna de la Ilíada ni de la Odisea. Vamos a comprobar cómo Kant construye un muñeco noemático, un títere cuya dianoia viene orientada por la síntesis que el filósofo hizo entre racionalismo y empirismo. Su metafísica u ontología es, al tiempo, una dramaturgia que nos dará las claves del sujeto pneumático y noemático. Kant convertirá al sujeto y a la naturaleza en mecanismos, como único camino para incorporarlos al reino de los fines. En esta tramoya el propio sujeto cognoscente acabará por convertirse en espectador (Cosmothoros o Weltbeschauer), lo que dará, luego, pie a que Schiller, en Kallias y en sus Cartas sobre la educación estética del hombie, trastoque la moral kantiana en estética con su postulado de la Person des Dings.

La hierofanía de la naturaleza propicia en la *Iliada* y en la *Odisea* símiles que acabarán por convertirse en verdaderas metáforas o metáforas cosificadas, caso, por ejemplo, del ¡Yo me inflamo! de Tragatundas en la Farsa y licencia de la reina castiza (264). Metáfora esta de cuyo origen homérico hablaremos más adelante. Un proceso que ya había inaugurado Esquilo con sus tragedias. Con el tiempo, la metáfora tendrá un uso pneumático en la traslatio ad prototypum que el II Concilio de Nicea postuló para justificar la presencia

de imágenes que no serían veneradas en cuanto tales sino que la veneración habría de desplazarse al prototipo por el que estaban (Gubern, 2007:58-59), evitando así la idolatría. Esta traslatio ad prototypum acontece en el cómic y en las farsas de Valle-Inclán, donde hay también mucho de sátira política. La metáfora no tiene porque ser ya graciosa (llena de kharis o gracia) sino que puede ser escatológica e impúdica e, incluso, encontrarse al servicio del mal. Dice el Rey Consorte en la Farsa de la reina castiza, interpretando una carta que lee el Jorobeta (249): ¡Viene una metásora que levanta en vilo! A lo que éste contesta: ¿Se dice metáfora cuando hay un descaro? Tanto el cómic como las vanguardias usan sin restricciones morales los recursos expresivos que, en su momento, fueron utilizados para la veneración y la educación doctrinal (Biblia pauperum). El pietismo de Kant no le permitirá traspasar los límites de la moralidad pero utilizará, sin embargo, lo fascinosum y lo tremendum para completar la construcción de un sujeto capaz de conocer y categorizar. Esto mismo lo hace también Valle-Inclán en la Lámpara maravillosa.

El poema homérico, el hexámetro, pero sobre todo los símiles de la *Ilíada* y la *Odisea* tejen y destejen con sus imágenes los códigos cromáticos que explican la formación de los colores e imágenes en la Grecia clásica. Esto lo reconoce Valle-Inclán (150-151) expresamente:

El Padre Homero es la voz de las islas doradas, en sus hexámetros canta la lujuria solar de dioses y bestias. Aun no se han borrado las huellas del celeste toro en la orilla del mar azul...

La fascinación de la luz como substancia capaz de modelar al mundo y construir imágenes, se halla ya presente, antes que en Platón y en Aristóteles, en la *Ilíada*. El *pneúma*, transmisor de la gracia espiritual, es, en sus inicios, el aliento vital, el aire, el brillo

que nos circunda y envuelve, pero también nos atraviesa gracias al ciclo vital de la *pneumatosis* (respiración-alimentación). Lo que en el mundo griego contribuía materialmente a formar colores es en Valle-Inclán, y a partir de San Pablo, un vehículo para hacer inteligible, más visible, la realidad (81):

Esta gracia intuitiva la disfruté por primera vez una tarde dorada, mirando al mar azul (...). La tarde había perdido sus oros, era toda azul. Yo, sentado bajo el parral de mi buerto aldeano, del mar y del cielo, me sentí lleno de un sentimiento divino. Todo el amor de la hora estaba en mi, el crepúsculo se me revelaba como el vínculo eucaristico que enlaza la noche con el día, como la hora verbo que participa de las dos sustancias, y es armonía de lo que ha sido con lo que espera ser. Seguía sonando el caracol de los pescadores, y sobre las ondas se tendía el último rayo de sol. Por aquel camino luminoso se remontaron mis ojos al azulado término del mar.

Lo que en Homero son procesos materiales para construir colores y brillos quedará velado, tras San Pablo, por un pneúma espiritual que pretende desvincularse de procesos fisiológicos, meteorológicos y pneumatológicos. La metáfora y la alegoría ocultarán la riqueza material que constituye su verdadero origen. Sin embargo, la imagen generada por la estrofa, el símil, pretende recoger todo esto. Valle-Inclán reconoce en Homero, y en Grecia, la capacidad metafórica de esa máquina energética que es el Sol que trenza sus hilos dorados con los dáctilos y espondeos del hexámetro (109): El padre Homero pudo llamar a sus versos con un nombre de flor: Helio-tropos. El sol es crisol de metáforas que pone en juego a la physis para meteorizarla, como hizo Lucrecio en De rerum natura (5.266-267) para explicar la evaporación de los mares: partim quod valide verrentes aequora venti / diminuunt radiisque retexens aetherius sol (en parte porque barriendo las mares los vientos raentes / la hacen menguar y el sol la desteje con rayos celestes). Son los rayos del sol hilos finísimos que traman y destraman en un telar etéreo.

El transitus que vincula al mundo con el poema es, en primera instancia, la imagen que uno se forma por la fuerza operatoria de los símiles e imágenes que aparecen en los poemas homéricos por doquier, todos ellos ligados a procesos fisiológicos, pneumatológicos y meteorológicos que tienen como substrato al éter (107):

Los ojos y los oídos se juntan en un mismo goce, y el camino craso de los números musicales se sutiliza en el éter de la luz. En la luz está la purificación de todas las cosas. Los sonidos son más de la sustancia de las horas, más yuxtaposición de un instante con otro instante. Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol.

Sin duda, Platón utiliza el vocablo eikōn tanto para caracterizar las escenas procedentes de la poesía como de la pintura (República, 401b2 y ss.). Es acertada la intuición de Havelock cuando afirma que tanto sonidos como colores forman parte del ámbito de la experiencia poética (1994:227). La tradición poética es acústico-visual. Por este motivo, cuando Platón en la República (509e-510a) define las imágenes (eikones), dice que son las sombras (skías) y los reflejos (phantásmata) que aparecen en el agua y en las superficies pulidas. El eco es, a su vez, la sombra o el reflejo del sonido (República, 515b8). Las palabras del poeta son sombras de las imágenes verdaderas o ideas. La Ilíada, como mostraré, transmite complejos y trabados códigos cromáticos, no sólo en relación con el paisaje, sino también para mostrar emociones. El alma de Aquiles es meteorológica, desprende menos y muestra sus emociones mediante representaciones cinéticas en las que intervienen los brillos. El propio símil platónico de la línea se construye mediante una gradación del brillo, graduado de la oscuridad a la claridad (509d10-11). Estamos ante un recurso visual propio de la poesía homérica. En el

mito de la caverna se escenifica plásticamente esa graduación y contraste del brillo, lo que entronca directamente con los códigos cromáticos de la *Ilíada* que explican la aparición y la invisibilidad de los dioses.

El vocablo eikon tiene muchos matices. Uno de ellos es el de comparación o símil o paradigma o ejemplo (República, 487e5-489a5, símil del pilotaje de un barco). El mismo recurso poético (ōs de... ōs) es empleado ya por Homero para introducir imágenes o símiles que hagan más visuales las escenas que quiere resaltar por su plasticidad cinética.

Lo que correspondería a la viñeta o eikon de la *Ilíada* es intercambiable con el cuadro o pintura (dsographía). El eikon también informa de operaciones cromáticas. En 11.296-298, se asigna el color ioeidéa o violáceo al ponto. La operación que explica este color se muestra a modo de símil; un símil que desaparece por completo en el De coloribus, pero que en la Ilíada sostiene una escenografía cromática en la que las operaciones con brillos, para producir colores, quedan implícitas. Aristóteles asigna al sol el color amarillo (De coloribus, 791a4). El complementario del amarillo es el violeta y violeta es la sombra proyectada por una superficie amarilla conforme a las leyes del contraste simultáneo. Igual ocurre con la descripción de la perspectiva aérea Gracias al ciclo del agua tenemos una muy temprana descripción de la misma en la Ilíada (4.282), con la ayuda de un símil escenográfico. Es explicada en De coloribus, 794a10, mediante el contraste simultáneo, que produciría sombras violáceas, las cuales, bajo una profunda oscuridad se vuelven azul oscuras o del color kyanoun. Aristóteles en Problemata (934a15-20) cita el pasaje de la Iliada (7.64) en el que el Céfiro logra ennegrecer el ponto. De nuevo, Homero utiliza un símil para explicar el tumulto del combate y la densidad de los combatientes. Este símil le conduce a la perspectiva aérea que Aris-

tóteles intenta explicar mediante su teoría de la visión (930a25-35), utilizando las leyes del contraste simultáneo. En Giotto, el azul oscuro, el kyanoun de la Ilíada, aparece con profusión en el fondo de sus frescos para indicar profundidad. Es el caso de El retiro de San Joaquín entre los pastores (1303-1305, Padua, Capilla Scrovegni) Ver apéndice en color. n° 6/.. Este contraste cromático con el azul oscuro para indicar profundidad aparece en la Ilíada. El efecto cromático es el mismo que el descrito en los versos en los que se dice que las cejas de Zeus son azul oscuras (1.528: kyanéësin ep' ophrysi) sobre unos ojos brillantes (14.236: hyp'ophrysin osse phaeino). Este contraste entre ojos y cejas es utilizado en el cómic de la *Ilíada* de Marvel para representar a Héctor ante su hijo y la reacción de este, de pavor, ante la visión de su padre revestido con toda su armadura (6.466-475) (Ver apéndice en color, nº 7]. Aparece también en la escenografía de la Farsa italiana de la enamorada del rey (67) cuando maese Lotario hace aparición sobre fondo azul: El caleado patio de la venta, / con clarines de gallos y cencerros, / bajo el cielo añil, oyó el romance / del sarandul. Sus líricos cristales, / las sedes amarillas de los pagos / manchegos, refrescaron una siesta. / Destaca por oscuro el sarandul / sobre el vano del arco. Fondo azul. El añil es, además, el color complementario del amarillo [Ver apéndice en color, nº 8] y ambos aparecen acompañándose en el fenómeno conocido como contraste simultáneo. Se trata del mismo mecanismo que explica la desaparición de la ciudad de Larisa en la Anábasis de Jenofonte y que da cuenta de la invisibilidad de los dioses de la Ilíada.

Pero el azul muestra también la tristeza y el horror. En la *Ilíada* (4.275) el símil de la mar azul oscura (igual ocurre en 11.296-298), picada y procelosa, con sus olas erizadas, le sirve al poeta para marcar la marea humana de densas falanges azul oscuras (4.280-281). Es el color de los sueños terribles en *La virgen*

del burdel (Hubert & Keracoët, Planeta De.Agostini, 2008, pp. 35, 51, 95). Maese Lotardo califica a la locura de flor azul (F.I.E.R., 112) y al alma triste como "estela azul" (F.I.F.R., 84), asociando este color al de las olas, de igual modo a como sucede en la *Ilíada*.

El azul tiene un indudable valor escenográfico, sin más aditamento que la presencia de un encuadre. En la Farsa infantil de la cabeza del dragón (165), cuando El Bravo se va, el campo visual se abre al exterior: Al abrirse la puerta de la cocina para dejarle paso, se ve la noche azul y una gran luna sangrienta. Es el color de la luna que refleja el amanecer del otro hemisferio (tamen, F.I.C.D., 168). La luna bermeja aparece también en la escenografía de la Farsa y licencia de la reina castiga (227). Puede verse en Blueberry (Charlie y Giraud, Fl País, 2005) en Balada por un ataúd (pp. 42-43) tanto el color de la luna, por reflejo de los arreboles del amanecer en el otro lado del mundo, como la oscuridad azul de la noche que ilumina la escena. Ya entrada la noche la luna toma su color brillante y plateado Ver apéndice en color, nº 9-107.

Lo que hace el poema homérico es entrelazar la estructura estrófica hexamétrica con el mundo para que podamos formamos una imagen de él. La teoría del conocimiento no deja de ser, en esencia, una metáfora bien trabada de este proceso que, aunque racional, nos ofrece metáforas y analogías pero no certezas: las noches no son iluminadas por el azul. La teoría del conocimiento occidental es una tramoya, una dramaturgia que acompaña a estructuras objetivas envolventes como el cómic. Lo fascinosum no es sino el ejercicio de esa actividad metafórica, transida por la luz, que busca tender puentes entre el hombre y el mundo (110): la luz es numen del Verbo. Si a este proceso añadimos la faceta profética tendremos la Lámpara maravillosa de Valle-Inclán.

Ahora bien, en Valle-Inclán no hay una

teoría del conocimiento sino un ejercicio de estilo sobre los colores y las formas que el sujeto profético elabora con el concurso del "núcleo ontológico". Pero el modo en como se le presenta lo fascinosum recuerda al ciclo eidético kantiano por el que al sujeto le aparece o se le presenta el concepto empírico. Esta analogía se presenta por la quietud última de la imagen en ambos, tras la descarga cinética de otras superpuestas que la hacen posible. Ocurre en Kant y ocurre en Valle (145-146):

En este ansia divina y humana me torturé por encontrar el quicio donde hacer quieta mi vida, y fui, en algún modo, discípulo de Miguel de Molinos: de su ensenanza mística deduje mi estética. Yo también quería advertir en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante, creando la divina identidad de todos los ayeres con todos los manana. (...) Ambicioné que mi verbo fuese como claro cristal, misterio, luz y fortaleza. (...) Concebía como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los cristales. Y años enteros trabajé con la voluntad de un asceta, dolor y gozo, por darles emoción de estrellas, de fontanas y de hierbas frescas. Como un viejo alquimista, busqué el rostro de su inocencia en el espejo mágico, y quise verlas nacer de la entraña del día, rosas délficas llenas de luz y llenas de esencia. Me torturé por sentir el estremecimiento natal de cada una, como si no hubiesen existido antes y se guardase en mi la posibilidad de hacerlas nacer.

Al final Valle-Inclán nos sitúa ante la "creación hipostática" por la que el sujeto, al arrogarse los mecanismos que le facultan para percibir la realidad, los postula, a su vez, como aquellos que, al tiempo, la crean. Valle-Inclán asume como fruto de lo fascinosum la elaboración de las ideas ejemplares por analogía con las que sólo Dios pudo disponer "momentos" antes de crear todo cuanto existe por un acto libérrimo de su voluntad. Se trata de afirmar que la actividad reversible del núcleo ontológico por captar la realidad puede, aunque impropiamente, pensar que la

crea (Kant, Crítica del juicio, B XXIII). En definitiva, el edificio, la arquitectura racional de Kant para explicar cómo conocemos tiene un armazón metafórico indudable que busca convertir el enigma de la conciencia en la conjugación racional, pero fugaz, o espúrea, de los mecanismos que la desvelan pero que, a la postre, harán de la Crítica de la razón pura un preámbulo crítico de la propia Crítica del juicio.

Los principios del Entendimiento puro de la Crítica de la razón pura son componentes antropológicos que desbordan la psicología y que forman parte del núcleo ontológico y que, además, se fundamentan en una metáfora óptica. Me refiero a los axiomas de la intuición (postulado de corporeidad), las anticipaciones de la percepción (proyección y anticipación de cantidades intensivas), las analogías de la experiencia (permanencia de la substancia y principio de causalidad) y los postulados del pensar empírico en general (metábasis: paso del fenómeno al concepto, en Kant, es decir, colusión de la intuición sensible y las categorías para constituir el fenómeno). Aunque no sólo podemos decir que el espacio paradigmático de la óptica está funcionando en la Crítica de la razón pura sino que también lo hace la física entendida como campo de fuerzas. Si seguimos el hilo conductor de la Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física de Kant observaremos por qué ambos espacios paradigmáticos se compenetran para constituir la teoría crítica kantiana. Por de pronto, podemos decir que las categorías kantianas —las "rosas délficas" de Valle-Inclán— son trabazones y, por tanto, ideas en el seno de una teoría filosófica. Trabazones que se forman a partir de los dos espacios paradigmáticos, el físico y el óptico, que condicionan claramente la presencia de lo tremendum y de lo sascinosum.

¿De qué modo obtiene Kant su teoría

metafisica? Postulando una physica generalis que se ocupa de la materia, estofa general (éter o estofa lumínica y calórico), y una physica specialis que se ocuparía de los modos ontológico especiales de la materia (calórico, éter, luz, magnetismo) o estofas particulares. El tránsito (progressus) de la physica generalis a la physica specialis se da mediante la cantidad, la cualidad, la relación y la modalidad que son, en nuestras coordenadas, ideas ontológico especiales con sus modos ontológicos especiales correspondientes a los que también llamamos modos del juicio (vibratio, ondulatio, motus tremulus, motus oscillatorius, motus concussionis, pulsus) y que, a la vez, son componentes esenciales de lo tremendum. Estas ideas en Kant configurarán las categorías. Pero, ¿de qué manera lleva a cabo la formación de las categorías? La estofa general (materia ontológico general) tiene que ser pensada en todas sus determinaciones pero ya no como materia ontológico especial (estofas particulares) sino como materia óptica. Es decir, pasa a un nuevo territorio con el cual no hay solución de continuidad sino un saltus o hiato y no un transitus como pretende Kant. La estrategia ontológica de Kant es muy interesante porque es un intento de vincular la ontología general a la physica generalis mediante la idea de materia y sus determinaciones. Claro está que esas determinaciones, en el seno de una ontología general, no pueden ser estrictamente físicas sino categoriales. El problema es que esas categorías son a priori y no aparecen constituidas in medias res. Esta vinculación ya trató de realizarla Aristóteles en la Física mediante el estudio del movimiento, pero lo que vinculaba a la ontología general y especial era la analogía de proporcionalidad, incapaz, por cierto, de generar la idea de aceleración aunque sí la categoría física de "fuerza muerta". Tanto las cosas como las ideas podían ser trabajadas geométricamente dado que la analogía permitía la

vinculación entre estos dos territorios, pero se trata de una vinculación equívoca dado que las ideas no son elementos geométricos y, sin embargo, de ahí la equivocidad, se les puede aplicar la analogía.

La transición de la metafísica a la física, es decir de la estofa generalis, entendida como lo móvil en el espacio —concepto a priori de lo móvil en el espacio— a la estofa especialis se tealizaría mediante lo que ambas tendrían en común: según Kant, las fuerzas motrices que se encardinarian en la physiologia generalis. Pero esa mediación es, en realidad, el puente para un salto o metábasis entre dos espacios paradigmáticos: el de la óptica y el de la física. El de la óptica como trasunto del entendimiento v el de la física como trasunto del mundo poblado por cosas. Los modos ontológico especiales de la cosa se nos presentan como modos del juicio y esos modos del juicio son ya maneras o formas del entendimiento o, si se quiere decir de otro modo, el entendimiento se diluye en los modos del juicio. Ese puente tiene que ser u óptico o físico dado que ambos espacios paradigmáticos no son estrictamente conmensurables: si óptico, caen de lleno en el ámbito de lo sacinosum; si físico, los modos se sitúan en la dramaturgia de lo tremendum. La ontología general —a la que podemos considerar, ahora, como una suerte de dramaturgia—, que se correspondería con la elaboración de la idea de materia en la Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física (T.P.M.C.N.F.)4, no se vincula al mundo (ontología especial) porque proporcione operaciones que nos permitan percibirlo como fenómeno, dado que esas operaciones se insertan ya en el propio fenómeno (modos del juicio y modos ontológico especiales). Es decir, si esas operaciones son, como pretende Kant, trasunto de los géneros especiales de materialidad

⁴ A partir de ahora, si no se advierte lo contrario, las citas son del *T.P.M.C.N.F.*

serán necesariamente modos especiales de esos géneros, es decir, modos del juicio que según nuestras coordenadas caen de lleno en la ontología especial y, por consiguiente, en el ámbito de la manipulación tecnológica y de la ciencia y no en el campo de las metáforas y las analogías. Por lo que las potencias o facultades, caso del entendimiento, que postula Kant son fruto de operaciones cuya razón no está inserta en las propias operaciones que configuran el fenómeno sino en operaciones ontológico especiales que construyen de modo equívoco dichas facultades, por analogía con lo que ocurre en el fenómeno. Es como si dijéramos que las partes de un animal aparecen sólo en la medida en que hay un matadero y el animal entra en él y que, por consiguiente, sólo en el momento en que una res empieza a despiezarse es, entonces, cuando aparecería la idea de partes y cortes, algo que, en realidad, ya ocurre antes, pues esas partes ya se han dado previamente en la generación y desarrollo del propio animal, previamente incluso a que el animal fuera despiezado por el iereus o el matarife sin detrimento de que la actividad de ambos contribuya a la constitución o conocimiento de las partes anatómicas del animal. ¿De dónde surgen entonces las facultades? De los espacios paradigmáticos, con la ayuda de las operaciones ontológico generales.

Este paso que dará Kant lo da Valle-Inclán apelando al gnosticismo, que no es sino un neoplatonismo encubierto del que toma su mística de la luz. Actuaría ésta como fulcro entre sujeto y mundo para que el mundo pueda transitar por la conciencia del hombre bajo el ropaje de los conceptos (166):

Todo el gnosticismo enseña que la materia sólo se actuó como sujeto de las formas, después de la luz, y que en la luz está la Universalidad. Para aquellos iniciados, como para los neoplatónicos que llevaton a los mitos helénicos la última interpretación sabia, el sol es el Logos. ¡Los infinitos caminos de amor se abren en la clara entraña del día!

El paso de un territorio a otro supone una metábasis eis allo genos cuyo único puente son las que llamamos operaciones ontológico generales. Los modos del juicio que servirían de fulcro entre la metafísica y la física, es decir, entre la ontología general y la ontología especial, serían los sensibles comunes aristotélicos como componentes fundamentales de la materia. El lenguaje de Valle-Inclán en este punto es claramente aristotélico como puede comprobarse en la cita anterior cuando dice que la materia sólo se actuó como sujeto de las formas; hace implícita referencia al hypokeimenon o sustrato último, materia primordial de todo cambio. En mi tesis doctoral demostré que los sensibles comunes servían para explicar la modulación de brillos que se encuentran en el campo paradigmático de la óptica, campo que lleva emparejado los modos ontológico especiales de la phantasia (phantasma...). Estos serían los componentes ontológico especiales sobre los que se aplicarían las cuatro clases de categorías o predicamentos que en nuestro caso son elaborados desde el eje gnoseológico de la ontología general y que se vinculan a la dialéctica o topica aristotélica.

La parte buscada como "Transición de la metafísica de la naturaleza a la física" sería para Kant la physiología propaedeutica que, en nuestras coordenadas ontológicas, se corresponde con la physiología del juicio donde acontece la hierofanía de la physis, en donde se presentan los carismas del estilo, tanto los materiales como los formales. La physiología del juicio permite construir no sólo teorías filosóficas —como la aristotélica sobre el juicio, en relación a totalidades (entidades primeras)— sino también teorías estéticas como la aquí interpretada al hilo de La lámpara maravillosa.

El problema empieza a aclararse cuando Kant dice que el fulcro entre la ontología general y especial es la idea de totalidad. La idea

previa de totalidad no participa de las partes dado que las partes se dan a posteriori y, sin embargo, debemos de poseer esa idea para poder proyectarla sobre el fenómeno. Para evitar una subrepción trascendental del todo sobre las partes es menester conectar el todo empírico con la posibilidad de pensar a priori ese todo. El humus sobre el que se constituirá la idea de totalidad (unidad) a priori es el espacio y el tiempo de la Estética trascendental que permite la formulación de una estofa primordial (Untof) que ya Aristóteles obtenía en el concepto de Impokeimenon de la Física, mediante una analogía en grado pleno no vinculada a ningún proceso trascendental. La analogia en grado pleno permite la recomposición de un todo mediante partes análogas, pero un todo que remite a las partes que le dieron origen que son a su vez totalidades empíricas (hierro, bronce, madera, etc...) que nos remiten a una idea de materia que no es, a su vez, una totalidad empírica, pero tampoco trascendental en el sentido kantiano, es decir, se evita así el hiatus que pretende evitar Kant pero sin apelar a operaciones trascendentales (T.P.M.C.N.F., XXII, 197).

Kant necesita establecer un vínculo entre el mundo y la conciencia apelando a la posibilidad de que ésta elabore previamente la idea de totalidad o de unidad en la pluralidad. El hilo conductor es la idea de materia, es decir, el intento de transformar las leyes de la materia en leyes de la conciencia, es decir—y en términos kantianos— en leyes del fenómeno dadas a priori. Pero esto es, en puridad, un saltus o hiatus no un transitus.

¿Cómo pretende procurar Kant el transitus? Mediante la fisiología, es decir, mediante la percepción. Esta fisiología se ejerce sobre la idea de materia (XXI, 638, p. 178):

I. El objeto de la ciencia natural en general es la ma-

- teria. En la parte correspondiente a los principios metafísicos de la ciencia natural el concepto de materia es de lo móvil en el espacio, y las leyes de su movimiento están fundadas totalmente a priori.
- II. Por lo que respecta a la tendencia hacia la física, ínsita en aquella metafísica de la naturaleza, la materia es lo móvil en el espacio, en la medida en que lo es para sí mismo, es decir: no tiene fuerza motriz para un movimiento impreso (como es el caso de la fuerza centrífuga de una piedra en movimiento giratorio). Esta determinación del concepto de materia lo hace ciertamente empírico, es decir, depende de la percepción como efecto sobre los sentidos. Y los principios de la ciencia natural pueden ser llamados fisiológicos cuando las fuerzas motrices (son estudiadas) separadamente y pensadas en general (p.e. calor, cohesión, peso) en su uso en favor de la experiencia posible, y en consecuencia a priori, como lo material de la ciencia natural sometido en general a ciertas leyes.

Nos encamina Kant, mediante un transitus perceptivo, a la teoría de los todos y las partes como trasunto de las fuerzas que en la percepción se pierden como tales fuerzas físicas impresas en los cuerpos. Este tránsito es hacia los conceptos, como si éstos fueran categorías científicas cuando en realidad no son sino ideas atravesadas por el postulado de corporeidad (XXI, 185, p. 190):

Es posible, sin embargo, pensar tal relación entre las fuerzas motrices de la materia si limitamos nuestro juicio al hecho de que no podemos hacer que el sistema de éstas sea para nosotros concebible más que aceptando un entendimiento independiente de la materia y que sea arquitectónico con respecto a esas formas. Nos representamos las fuerzas motrices de la materia por la <u>AN VLOGIA</u> con esto, lo cual puede acontecer según conceptos a priori y sin meterse divagando en la física con juicios empíricos.

La concepción de una teoría holótica (de los todos y las partes) constituye el espacio en el que se va a constituir la filosófica crítica. Pero para ello Kant necesita asimilar los cuerpos orgánicos y los mecánicos mediante el argumento de que los cuerpos orgánicos

⁵ XXII, 196

son máquinas naturales, es decir, ambos se someten a las leyes del movimiento de la materia. De nuevo, mediante un bucle dialéctico, puede Kant asimilar las fuerzas a los Principios del entendimiento puro. De este modo todo cuerpo es una máquina susceptible de convertirse en una idea, en una totalidad analógica (XXI, 187, pp. 191-192, vid. tamen XXI, 1936),

es decir, es un instrumento (organum) sometido a un entendimiento como fundamento de determinación del movimiento en cuanto causa eficiente: y esta causalidad puede ser pensada, o bien como producto del arte de un entendimiento efectivamente activo, o por mera analogía con él a fin de hacer comprensible la legalidad que de esa causalidad proviene. En este último caso el mecanismo de los cuerpos naturales es un organismo, viniendo organizada la materia a modo de producto del arte de un ser inteligente, a pesar de que (según el principio: principia praeter necessitatem non sunt multiplicanda) esta materia —junto con su forma— debe ser juzgada siempre como producto natural de las fuerzas motrices de la materia.

De este modo, consigue Kant convertir, mediante una elipsis causal, las totalidades synagógicas en anagógicas⁷. Esta conver-

6 Como toda máquina —pensada en cuanto tal— es un cuerpo que consta de partes fijas y que tiene una fuerza motriz fundada en fines dirigida a ellos, deberá ser juzgada por analogía con un producto del arte, como obra de una cuasa eficiente que tiene entendimiento, o sea: como obra de una autor (Urbeber), aun cuando no hubiera que encontrar efectivamente la causa por la que exista un cuerpo tal que, en él, sea cada parte por mor de la otra, pues esto es simplemente la definición de cuerpo orgánico en general. Ni tampoco, por lo que respecta a su origen, deberían ser explicados tales sistemas de materia separados, como cuerpos orgánicos (plantas y animales) sino considerando que su género —incluido el hombre— existe el uno por mor del otro. De esta manera sería pensado un sistema del mundo según la analogía de tales seres, investigando simplemente en la materia de las fuerzas motrices.

⁷ Ahora bien el principio de identidad, como transformado del principio de no contradicción, no sólo se debe entender formalmente sino también materialmente. La identidad tiene que ser material. No basta que Kant postule una lógica trascendental en la que el principio de no contradicción funcione en el juicio. sión le resulta necesaria para superar la mera compilación o agregación de percepciones que no conllevaría conocimiento alguno que, en términos kantianos, es afirmar tanto como que no habría una composición material según fines. La posibilidad de la experiencia en general precisa de un esquema de composición de intuiciones empíricas (XXII, 510) lo que sólo se consigue con la suposición de que esa composición se realiza mediante fines.

Mediante un bucle dialéctico y una elipsis causal logra Kant introducir la idea de materia en los componentes a priori del juicio, en

Y menos que sea el sujeto quien ponga el principio de identidad a la hora de constituir un juicio. Esa identidad se ejerce en el orden causal, entitativo y esencial pero no como identidad formal o trascendental en el sentido kantiano sino en el sentido material, es decir, en el contexto en que las partes de un todo se conectan entre ellas. La identidad del objeto no está determinada ni formal ni materialmente por las operaciones cognitivas del sujeto. Una demostración geométrica, por ejemplo, necesita del concurso de un sujeto para ser llevada a cabo, pero las operaciones geométricas que facultan para realizar la demostración no son leyes mentales o cognitivas del sujeto como no lo son tampoco las de la abeja cuando realiza sus panales con celdillas bexagonales o las de la orquidea Ophrys apifera Hudson al desarrollar un labelo que imita en forma, color y olor a una abeja.

La distinción entre realidad formal, eminente, y objetiva es eje central en la filosofía de Descartes según Leibniz (Tratado de la reforma del entendimiento, Principios de filosofía de Descartes). En los Principios, en el axioma 9 dice "La realidad objetiva de nuestras ideas requiere una causa, en la que exista la misma realidad, no sólo objetivamente, sino formal o eminentemente", explica lo que, en nuestra terminología es la paronimia de distribución mediante las ideas de realidad formal y objetiva. La causa formal o material de cada una de las efigies reproducidas (paronimia de distribución) es la misma y se resuelve en la propia fabricación de cada una de las piezas pero la causa formal que construyó la primera efigie ha desaparecido una vez elaborada. La primera efigie esculpida por un artista de genio es una totalidad synagógica, cada una de las efigies reproducidas, a partir del original, son totalidades anagógicas. La totalidad synagógica sería la causa objetiva o realidad objetiva respecto

las categorías y en los Principios del entendimiento puro.

Hay una materia sutilísima que todo lo impregna: el éter. F.sta materia facilita la transición —la constituye— del sistema elemental al sistema del mundo (XXII, 597-598), es decir, de un sistema en el que se va de las partes al todo a un sistema del que se va del todo ideal a las partes (XXII, 267). El éter era la materia sutilísima que, en los tratados hipocráticos (Sobre la enfermedad sagrada, Sobre los aires, las aguas y los lugares) y en Empédocles⁸, nos permitía hablar de un alma pneumática y meteorológica.

El éter, dice Kant, "no pertenece efectivamente a la física, sino a la Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física" (XXII, 605). Esta estofa es un mero ente de razón, no un objeto de experiencia posible "sino el concepto del único medio posible para establecer la experiencia, en la medida en que ésta pueda ser el efecto primitivo de las fuerzas motrices de la materia sobre nuestros sentidos" (XXII, 606). Es decir, el éter hace las veces de puente entre los objetos y los sentidos, la percepción, de modo que el esquema perceptivo asume el protagonismo frente al ontológico. En esto es heredero directo de la pneumática hipo-

a cada una de las totalidades anagógicas que habríamos de entendedas como realidades formales. Ahora bien, toda totalidad consta de una realidad formal y objetiva. La formal son las operaciones que la conforman y la objetiva es su progresiva construcción material. Esta última, la objetiva, será transpuesta impropiamente por el racionalismo cartesiano a la idea innata de substancia y, por consiguiente al cogito que se arrogará, así, la vía de la eminencia que sólo compete, propiamente, a Dios en su acto de creación. Spinoza llega a decir que ambas realidades (formales y objetivas) deben coincidir necesariamente: no se puede hablar de ideas formales que no sean a su vez objetivas o dicho de otro modo: no puede haber operaciones que no se den al tiempo que los materiales con los que se opera; el cogito no sería, pues, una realidad eminente.

crática. El éter se queda a las puertas de la percepción porque no puede incorporarse como materia de la idea así que acaba por convertirse en los principios del entendimiento puro. Aquí es cuando se va a generar la falacia perceptiva en Kant al intentar asociar los conceptos con la forma, esquemas o principios, cuando ya no es posible arrastrar la materia del objeto al campo de los conceptos en el acto de percepción.

El éter, la luz, es la materia transida entre el mundo y el sujeto, vía neoplatónica, en la *La lámpara maravillosa* (166-167):

Recuerdo un caso de mi vida en que me sentí lleno de luz y de emoción musical, como si todo hubiese cambiado de repente en la percepción de mis sentidos. Yo estaba en la era llena de sol, y el viejo cachicán me trajo un punado de trigo que con grandes encomios del agosto trasegó en la palma de mi mano, vertiéndolo en ramales por entre los dedos. Me cegó un tumulto de sangre y sentí en su latido la hermandad de mi came con la tierra. La vía sacra del mundo se abría para mí, y me colmó el alma tan beato amor por aquel puñado de fruto tendido al sol en la palma de mi mano, tan mística intuición, tan gozosa eucaristía, que cada grano se me reveló distinto con otra promesa de simiente, con otra gracia de color y de forma. (...) La beata visión tenía el vértigo de los abismos, mi came sentía la voz oscura de su hermandad con el barro del mundo, y mi alma vislumbraba presente en todo cuanto existe aquel instante genesiaco que hizo conceptos sensibles en la clara entraña del día las Divinas Ideas.

Pero lo que en Valle-Inclán es un padecer místico, conviértese en Kant en las condiciones a priori de toda posibilidad de pensar el fenómeno por el simple hecho de su mera presencia perceptiva. Este alumbramiento, espontáneo, tiene mucho que ver con lo que Valle-Inclán llama la cópula eucarística realizada fuera del Tiempo (170). Esa quietud es la de las formas puras a priori de la sensibilidad (espacio y tiempo kantianos) que surgen como brotes ya no orgánicos ni minerales sino como substratos eternos sobre los que

⁸ Fr. 100, Aristóteles, *de respiratione* 7, 473h9.

el sujeto desplegará las fuerzas geométricas y dinámicas del mundo. Pero, en Valle-Inclán, no es el tiempo-tránsito el que conforma al concepto empírico (139), sino el espacio, haciéndose así digno heredero de la topología que inaugura Platón en el *Timeo*. Por eso, Santiago de Compostela es, para Valle-Inclán, templum frente a la ciudad de Toledo, macerada y arrastrada por las horas de los siglos (142). Los esquemas trascendentales kantianos como determinaciones del tiempo no nos remiten a un tiempo que transcurre sino a un otro absoluto que no hace tal cosa (Crítica de la razón pura, A 144):

No es el tiempo el que pasa, sino que es la existencia de lo transitorio lo que pasa en él. Al tiempo, que es, por su parte, permanente y no transitorio, le corresponde, pues, en el fenómeno lo que posee una existencia no transitoria, es decir, la sustancia. Sólo desde esta podemos determinar temporalmente la sucesión y la simultaneidad de los fenómenos.

La responsión especular en *La lámpara* maravillosa apela, una vez más, a la hierofanía de la naturaleza (139):

El águila, cuando vuela muy alto, parece tener las alas quietas, y todas las cosas que pasaxon y son recordadas quedan inmóviles en nosotros, creando la unidad de conciencia. La quietud es la suprema norma. Si purificásemos nuestras creaciones bellas y mortales de la vana solicitación de la hora que pasa, se revelaúan como eternidades. Todas las imágenes del mundo son imperecederas y sólo es mudable nuestra ordenación de las unas con las otras.

En este contexto, tenemos que decir que Kant (T.P.M.C.N.F., XXII, 44717), a pesar de su trascendentalismo, ha buscado el fundamento de los principios puros del entendimiento en operaciones derivadas de su concepción de una estofa ontológico general vinculada a las estofas ontológico especiales. Hace que los principios del entendimiento puro, que no son otra cosa que operaciones, equivalgan a las operaciones que hacen que

esa estofa general permita el movimiento del cosmos. Kant sitúa estos principios en el sujeto como principios a priori lo que los contamina con cierto psicologismo, pero logra, no obstante, generar unas operaciones que explican no sólo la génesis del concepto y de las ideas, sino también las operaciones entre conceptos e ideas. Ahora bien, las categorías kantianas así obtenidas no pueden reproducir el cosmos. Esta es la verdadera crítica que se le ha de hacer a Kant: que las operaciones, las categorías, los principios del entendimiento, el esquematismo no agotan todas las operaciones ontológico generalesº y que ni mucho menos son capaces en el progressus de reconstruir la propia materia ontológio especial, es decir, el cosmos, el mundo. Sólo sirven para mostrar una tramoya ontológica que, si es mal entendida, habrá por terminar confundiendo la conformación psicológica de las Ideas con la estructura del mundo, al modo en como, por ejemplo, hizo el empirismo.

Esta estofa ontológico general es la que hace funcionar las formas *a priori* de espacio y tiempo (*T.P.M.C.N.F.*, XXI, 216-217):

Por consiguiente esta estofa, fundamento a priori de toda experiencia posible en general, no puede ser considerada como meramente hipotética, sino como estofa cósmica motriz dada originariamente; y no puede ser admitida de un modo simplemente

⁹ Son operaciones ontológico generales la analogía en grado cero y la analogía en grado pleno. Sólo hay materiales cuando tenemos totalidades corpóreas y la idea de materia aparece cuando se llega a una analogía en grado pleno o a una analogía en grado cero o bien cuando por recursividad, caso de la analogía de proporcionalidad, obtenemos otras ideas de materia tal y como ocurre en el *Fedón* de Platón. La analogía en grado cero nos conduce a la idea de receptáculo en el *Timeo* de Platón que no es ni materia ni espacio sino un operador físico-geométrico capaz de reconstruir todos los materiales del mundo y que se constituye por analogía con las tecnologías artesanales. La analogía en grado pleno nos conduce a la idea de materia en Aristóteles.

problemático porque designa en primer lugar a la intuición, que de lo contrario sería vacía y sin percepción.

Esta estofa configura el propio espacio. De ella dice unas veces que es el éter y otras el calórico. Esta estofa, el calórico, hipotética "tiene valor de Principio formal de posibilidad del todo de la experiencia en general" (T.P.M.C.N.F., XXI, 542).

Esta estofa es dada, además, por los cinco sentidos con lo que la teoría del conocimiento de Kant no cumple estrictamente hablando con el postulado de desconexión¹⁰ (XXII,

10 El "postulado de desconexión" establece que la percepción de un objeto no proporciona explicación de las operaciones que contribuyeron a formado, es decir, no proporciona fundamento para ideas y categorías, cosa que parece ocurrir cuando hay un desplazamiento metafórico, es decir, una metábasis impropia como ocurre en Kant. Esto hace que, por ejemplo, el principio de identidad de los indiscernibles, haya que reinterpretarlo no ya como una identidad analítica u óptica (perceptiva) sino como una identidad sintética, en el ámbito, por ejemplo, de la óptica geométrica.

En la Regla XII Descartes, ayudado por Aristóteles, rompe con el postulado de desconexión para alcanzar el entendimiento desde los sentidos. De este modo,
el eidos obtenido se convierte en el entendimiento en
un tipo de idea simple o absoluta: ideas intelectuales,
materiales o corpóreas o comunes. Cierto que la mente puede elaborar ideas pero su génesis no está en el
sujeto. El postulado de desconexión impide que consideremos que la génesis de las ideas se encuentre en el
entendimiento y mucho menos en los proceso metafóricos que históricamente han ayudado a configurarlo.

Este postulado recompone, además, la idea de razón. La habilidad para hacer clasificaciones con ser condición necesaria para llevar a cabo una adecuada taxonomía no es, sin embargo, condición suficiente. Entre la habilidad intelectual y la categorización taxonómica hay una telación causal en el contexto de un esquema coesencial, como ocurre con el fósforo sin el que no hay pensamiento y, sin embargo, el pensamiento no puede reducirse a la química del fósforo.

La idea de belleza, por ejemplo, es una totalidad synagógica que carece de normas precisas para construirse, no hay un manual que nos diga cómo construir objetos bellos, es decir, materialiter, la belleza está 337... 339):

¿No suministran acaso los cinco sentidos, en cuanto órganos de la sensación, el sistema elemental de la materia, en el cual es la materia del calor, de entre las fuerzas motrices, la universal?... La mera empina no proporciona ningún Principio de enlace de fuerzas motrices, ni unidad intelectual del sistema: sólo el fenómeno da esto. Pero el fenómeno indirecto, es decir, el fenómeno del fenómeno en el conocimiento empírico de la aprehensión de fuerzas motrices es a su vez, en la experiencia, la cosa (Sache) misma. La percepción de las estofas, p.e. en el palpar y en todos los demás contactos de los órganos sensotiales, forma (macht) un sistema de representación subjetiva empírica.

soportada por un proceso de construcción de partes materiales, pero, formaliter, la belleza queda segregada de las reglas de construcción de las partes materiales bajo un esquema codeterminante que no nos remite exclusivamente al proceso de fabricación ni a las reglas de producción artística que se correspondeúan, en este caso, con el esquema coesencial. Las reglas prácticas no garantizan la belleza del producto final aunque es indudable que la idea de belleza no se desvincula ni puede desvincularse de la fabricación o producción o creación de un objeto concreto. Sin embargo, se postula que el nous o la conciencia se desvinculan de la materialidad sin percatarse de que esa desvinculación se produce por una segregación formal impropia en el seno de un esquema coesencial (caso de la percepción) que logra ideológicamente, también metafóricamente, imponerse al resto de los esquemas codeterminantes. De ahí que pueda decirse que la mente es una totalidad anagógica en la medida en que en ella se producen procesos neurológicos observables pero, al tiempo, seda una totalidad synagógica en la medida en que la mente no puede ser reconstruida en el laboratorio. El principio de desconexión, impone, además, una incomensurabilidad entre los procesos de generación y fabricación de los objetos percibidos y el propio proceso de percepción. Dios, sin embargo, no se presenta como un esquema codeterminante ni coesencial y sobre esa idea no es posible postular ni una totalidad synagógica ni anagógica. Sólo cabe una metábasis que conduce al grado cero en el seno de la plasis (primer motor de Aristóteles) o en el ámbito sociológico (dios como hipóstasis del individuo en Feuerbach).

La idea como captación de la forma sin la materia procede de un esquema o contexto coesencial dado que no explica el funcionamiento de una idea sino La trasposición de la materia a las operaciones ontológico generales transforma a esta en una idea cuyo horizonte crítico sería la idea de totalidad (XXI, 241):

Esta prueba de la existencia de una materia por conceptos a priori, concerniente a la absoluta unidad de un todo, es también única en su género, al realizar la demostración por meros conceptos. Y no es aplicable a ningún otro Objeto. La unidad lógica, relativa a lo universal (Allgemeine), está aquí identificada con la unidad real, relativa a la totalidad (All) de la materia.

tan solo su captación y configuración en el contexto de una teoría perceptiva. Extenderlo más allá, como hicieron Locke, Hume y Kant, supone cometer una falacia perceptiva que hace corresponder las operaciones entre imágenes (entendidas ahora como fantasmas de la imaginación) con las verdaderas operaciones entre cosas: en esto consiste el contexto coesencial. El pasaje aristotélico del De anima (432a1) inaugura, para la filosofia occidental, esta falacia que se ve reforzada por el hecho de que la mayor parte de nuestra comunicación se realiza al margen de los objetos mentados, con lo que los procesos psicológicos se arrogarían impropiamente la función de construir y constituir el verdadero campo de las ideas que no es otro que el filosófico. Problema éste, no obstante, del que ya advirtió Aristóteles en las Refutaciones sofísticas (165a4-12). Los contextos coesenciales producen homonimias dado que las operaciones de captación de la idea terminan por convertirse en operaciones entre Ideas. Los contextos codeterminantes superan la falacia perceptiva, estableciendo relaciones entre ideas al margen de su constitución psicológica o, si se quiere, trascendental, algo que, por ejemplo, intenta hacer Platón en el Parménides. En los esquemas codeterminantes la esencia del fenómeno no viene determinada causalmente por el esquema coesencial, sin denimento de que el propio esquema coesencial sea la causa de que esa esencia haya podido desplegarse. Ocurre con el desarrollo de los dedos oponibles por parte del Homo Sapiens sapiens. Los dedos oponibles permiten el despliegue de actividades demiúrgicas como la alfarería (esquema coesencial) pero la aparición de la propia cerámica, los estilos en cerámica, los motivos impresos, etc., no son explicados por el esquema coesencial sino por otros esquemas codeterminantes como, por ejemplo, la necesidad de cocer los alimentos para obtener nuevas proteinas e hidratos de carbono.

(XXII, 357)

Así, las representaciones empíricas, en cuanto percepciones de los Objetos sensibles en el propio sujeto corpóreo, podrán ser establecidas y clasificadas en el fenómeno, también, como un sistema especificable a priori según especie y número, y proporcionarán una Transición de la metafísica de la naturaleza a la física (considerada) como un todo externo al sujeto -el cual es fenómeno (para) sí mismo—; este (todo), como fenómeno de un fenómeno a priori en un sistema de conocimiento empírico denominado experiencia, expone la transición primera de la metaf(ísica) de la ciencia natural a la física en un sistema elemental de fuerzas motrices de la materia, en el sujeto (entendimiento) como su propio cuerpo, según todas las funciones de agregaciones fragmentarias de lo múltiple en el fenómeno, en la forma de un objeto de experiencia.

Ahora bien, esa idea no viene dada sólo por vía perceptiva (perceptio) sino como cogitatio dado que el Principio subjetivo que permite enlazar las partes bajo un todo es dado a priori por la razón en el sujeto (Forma dat esse rei) (XXI, 552-553). De este modo la razón se constituye, según Kant, subjetiva o trascendentalmente. Pero advierte algo importante y, al tiempo, sorprendente. Este principio es válido subjetivamente para el espectador del mundo (Weltbeschauer o Cosmotheoros). Se trata de una puesta en escena, una tramoya, en definitiva, una razón escenográfica y, por tanto, estética.

La idea de cuerpo es la de una totalidad, ya sea orgánica o inorgánica, que puede ser entendida de dos modos diferentes (T.P.M.C.N.F., XXII, 548):

En primer lugar, puede ser definido como aquel "en que cada una de sus partes existe, en el interior de un todo, por mor de la otra"; en este caso, la explicación contiene una clara referencia a fines (causae finales). Pero también cabe, en segundo lugar, establecer así su definición "es un cuerpo orgánico aquel en que la idea del todo precede a la posibilidad de sus partes, en vista de sus fuerzas motrices unidas" (causae efficiens).

En cualquiera de los dos casos, la idea

de totalidad conllevaria, según Kant, la de intencionalidad. Es decir, el ser humano no es capaz de pensar una totalidad al margen de la intencionalidad, de ahí que propicie el paso de las totalidades synagógicas a las anagógicas. Es decir, sólo es posible pensar la naturaleza como un artefacto y toda totalidad es tematizada, pues, como un artefacto. La razón (cogitatio) procede de la manufactura, una razón que no es capaz de zafarse de la idea de finalidad, una idea que, por cierto, se diluye en la teoría de la evolución. Al afirmar esto, Kant nos introduce de lleno en la Crítica del juicio (§ 72), donde se afirma que la naturaleza nos hace, sin rebozo alguno, una indicación de que, en realidad, somos el fin último, el objetivo final de la creación.

La tarea de Kant es ahora vincular esa idea de totalidad con el calórico, es decir, con la materia hipotética u ontológico general, según sus presupuestos. Esa estofa vibrante produce impresiones que adquieren el carácter de totalidades; la estofa transfiere al sujeto las operaciones que producen cortes en las mismas, que modulan la estofa para que ésta se presente como objetos diferenciados. En este punto aparecen las categorías de cantidad, cualidad, relación y modalidad como operaciones ya no especiales sino ontológico generales. Aparece aquí una anfibología en el ámbito de los metalogismos. Las potencias materiales, vibrantes, se transforman en categorías (T.P.M.C.N.F., XXII, 556). Sucede que estas categorías son, en parte, subsidiarias de una metáfora óptica o perceptiva. Se capta no lo compuesto "sino el componer en el espacio y el tiempo" es decir, la percepción capta la totalidad como totalidad dada, no a través de sus partes sino por medio de una intuición inmediata y completa del todo. Ahora bien, esa totalidad captada es elaborada por el sujeto como una totalidad compuesta de partes, llenas de junturas y puntos de unión. La experiencia de esta composición y descomposición de un objeto no puede provenir de la percepción sino de la manipulación pero en Kant el camino para la reconstrucción de la razón parte del campo de la dýnamis perceptiva (T.P.M.C.N.F., XXIII, 488):

Aquello que hace del espacio un objeto de los sentidos externos es la materia. Aquello que hace del tiempo un objeto del sentido interno es la sensación y la percepción unida a la conciencia.

Pero este sujeto receptor es anfibológico (sujeto anfibológico) dado que es capaz de reproducir *cogitationes* que no son otra cosa que cortes materiales que se le presentan, a su vez, como categorías a priori. La anfibología es producto de un quiasmo (T.P.M.C.N.F., XXIII, 484):

La organización del sujeto mismo en favor de la posibilidad de la experiencia es el fundamento de una anfibología: pensar como intelectual lo que es constitutivo (según la forma) de un modo meramente sensible y al contrario, e introducir como deus ex machina el concepto racional de legalidad por fines en la interna relación (activa) de la materia, y de lo múltiple en éste, en un Objeto sensible externo cuya forma es un Principio inmaterial.

El quiasmo nos introduce de lleno en un círculo vicioso. La causa de este bucle dialéctico se debe a que Kant considera a la razón como una dýnamis desconectada ya, de modo efectivo, de la materia ontológico especial. Esa dýnamis se constituye por mor de las totalidades corpóreas sin ser ella misma una totalidad corpórea. Pero una dýnamis tiene un campo acotado que en Kant es una reconstrucción peculiar del camino perceptivo. El sujeto es corpóreo y racciona a las fuerzas motrices mediante percepciones (primarium dabile) que sólo se constituyen como totalidades corpóreas (primarium cogitabile) que no son categorías físicas, aunque a Kant le gustaría mucho que lo fueran dado que de ser así la experiencia como afectación de la materia

explicaría las propias fuerzas motrices que la movilizan (XXII, 400): "La experiencia es pues un sistema de percepciones, y la física su sistema doctrinal". En realidad, esa física es una fisiología del juicio pues el sujeto es conturbado por los sentidos y en el proceso de percepción el sujeto se reconoce como fenómeno; el proceso de ese reconocimiento da como fruto la idea de cuerpo o totalidad corpórea.

La materia general o hipotética permite que el sujeto reciba impresiones, el efecto de esas impresiones hace que el sujeto se vuelva objeto, fundamentando así la física como ciencia. En este punto, Kant considera que la Philosophiae naturalis principia mathematica de Newton un serio competidor (Nebenbuhler) (XXII, 512) lo que, por cierto, nos recuerda al enfrentamiento de Goethe con la Óptica de Newton. El que la fundamentación de la física era un asunto problemático era una idea bastante extendida. Aparece en Vico, Hobbes y Bacon (Isaiah Berlin, 2000: pp. 49-54). Kant salva el escollo encontrando una fundamentación trascendental, tratando así de acomodarse al verum est factum que podía justificarla como una ciencia demostrativa al modo, por ejemplo, de la geometría. La concepción que tiene Kant de la matemática sigue estos derroteros (XXII, 490): "En cambio es perfectamente compatible con la poesía (porque la matemática es pura invención (Dichtung), de un modo subjetivo". La matemática es el territorio del espacio en la estética trascendental.

La anfibología del sujeto procede de la anfibología del objeto (XXII, 518).

El universo, como objeto de los sentidos, es un sistema de fuerzas de una mateuia, las cuales se afectan externamente (objetivamente) de modo recíproco en el espacio mediante el movimiento, e internamente, subjetivamente, mediante la sensación con conciencia de sustancias, es decir como objetos de percepción.

La anfibología del sujeto y del objeto fundamentan la idea de materia en Kant y contribuyen a la anfibología del concepto.

Kant sigue manteniendo la tensión esencial entre primarium dabile y primarium cogitabile porque no renuncia a que la propia razón (entendimiento) sea forma de formas por ser materia de materiales. La razón se constituye mediante la idea de materia. Pero ha de entenderse esa idea de materia como el conjunto de operaciones ontológico generales que la conforman. Y esta constitución trascendental tiene como momento crítico el postulado de desconexión. Tal postulado ya no se cumple en Kant, ya que para convertir al entendimiento en el conjunto de operaciones que constituyen la idea de materia (principios puros del entendimiento) hace que la idea de sujeto sea el origen y causa de esas operaciones buscadas (XXII, 321):

El conocimiento de la fuerza motriz es el fenómeno en el espacio, comparado (con el de) la fuerza motriz en sí misma. Fenómeno del fenómeno, porque el sujeto es afectado por el Objeto y se afecta a sí mismo, siendo para sí mismo un movimiento en el fenómeno: fuerza motriz indirecta del sentido externo en la investigación natural, haciendo y causando el sujeto aquel movimiento mismo en virtud del cual se afecta a sí mismo y poniendo a priori en el sujeto lo que éste recibe de fuera; de este modo, se mueve a sí mismo.

Aún es más explícito cuando dice (XXII, 352):

Los fenómenos (phaenomena) son relaciones de los objetos a los sentidos, pasivas determinaciones de la intuición empítica; a este respecto, la receptividad tiene a priori una forma de la facultad de representación, e indirectamente está configurando el sistema de percepciones en orden a la posibilidad de la experiencia como unificación subjetiva de las fuerzas motrices en la unidad de la experiencia; unificación que no es aún experiencia, pero que conduce a ella (vis deferens). Por medio del entendimiento, y en relación con la posibilidad de la experiencia, el sistema elemental de esas fuerzas se convierte en un sistema doctrinal que unifica las estofas de la percepción, y cuya forma, a partir de la agregación fragmentaria de la aprehensión (apprehensio) de las impresiones sensibles, constituye el agregado de

percepciones en la conciencia de su composición, según Principio a priori de investigación natural por observación y experimento: un sistema doctrinal de representaciones empíricas; es decir (lo constituye) con vistas a una física como doctrina de experiencia, pero no por medio (a partir) de ésta, sino en favor de (para) la experiencia posible. De este modo tiene lugar la Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física (teniendo aquéllos una tendencia natural hacia ésta), que ulteriormente establecerán, como un todo objetivo, no un sistema empírico (pues eso es una contradicción) sino un sistema de representaciones empíricas; (...)

En la síntesis el sujeto se afecta a sí mismo como fenómeno y en esta afectación obtiene el sujeto las categorías. En este constituirse el sujeto como objeto (anfibología del sujeto), truécase éste en operaciones ontológico generales mediante el postulado de recursividad (fenómeno del fenómeno) que favorece la aparición de la conciencia (Ego trascendental). En realidad, estamos ante un hiatus o saltus, dado que el sujeto entiende que las operaciones que devienen en la apercepción transcendental son isomorfas de las operaciones que configuran al fenómeno como totalidad corpórea. De modo que verum est sactum, es decir, la verdad y lo hecho son convertibles (verum et factum... convertuntur), la ontología general deviene entonces física. El conocimiento per caussas era atribuible sólo a Dios (Santo Tomás, Summa Theologiae, PI, C.14 a.8), pero ahora es factible en el sujeto kantiano mediante una inversión ontológica. La crítica certera viene de Vico (1668-1744): El criterio de verdad es haberlo hecho (De antiquissima: Veri criterium ... (est) ipse fecisse", es decir:

La demostración es una operación; la verdad es de lo que se ha hecho, y por esta misma razón no podemos demostrar la física a caussis, porque los elementos que componen la naturaleza son externos a nosotros (De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda, 150/66: Demostratio eadem ac operatio (est), et verum idem ac factum.

Atque ob id ipsum physica a caussis probare non possumus, quia elementa rerum naturalium extra nos sunt).

Esto es justo lo que intenta Kant, convertir al entendimiento (a la razón en definitiva) en un trasunto de la mano, de modo que el entendimiento sea la factura de las totalidades anagógicas. Pero como hay totalidades synagógicas —es para nosotros imposible crear un simple guijarro— convierte a éstas en totalidades anagógicas mediante una elipsis causal. De este modo, el sujeto, sin ser una hipóstasis de la divinidad, accede a la constitución de las ideas como si al constituir a éstas fabricara los propios objetos que percibe como fenómenos (anfibología del concepto) y, por consiguiente, contra todo pronóstico, el sujeto deviene por metonimia en causa de las cosas (XXII 326-327):

Las fuerzas motifices de la materia son aquello que el sujeto mismo que se mueve hace con su cuerpo en los cuerpos. Las reacciones correspondientes a estas fuerzas están contenidas en los actos simples por los que percibimos los cuerpos mismos.

No hay propiamente hablando hipóstasis —la creación hipostática aparece como horizonte irrebasable— sino anfibología de los conceptos (XXII, 331):

La anfibología de los conceptos de reflexión (consiste en) confundir lo compuesto en el fenómeno con la composición en cuanto concepto del entendimiento (de la cosa en si); lo empírico de la intuición (percepción), con el Principio de enlace de los fenómenos para la posibilidad de la experiencia, (o sea) con la experiencia misma, entendida a modo de Principio de agregación para un sistema (de ese tipo es la experiencia en general), dejando en la sombra de este modo a la filosofía trascendental, cuyo asunto se cifra en la pregunta: ¿cómo son posibles a priori proposiciones sintéticas?, es decir, el esquematismo de los conceptos del entendimiento...

La anfibología del concepto resulta incluso problemática para el propio Kant a la

hora de construir su filosofía trascendental. En realidad, podemos advertir que esta *Transición de los Principios Metafísicos...* es también el diario de una inconsistencia en el propio sistema trascendental que, sin embargo, aparece sin fisuras en la *Crítica de la ragón pura*.

Kant transfiere la luz al sistema trascendental de los conceptos puros y de los principios del entendimiento. Valle-Inclán logra lo mismo mediante el milagro musical, por cuyo concurso la estrofa vibrante se transforma en estofa lumínica, dando así acomodo, en el reino de la gracia, a los conceptos empíricos (106-107):

En las creaciones del alfabeto, la luz es un medio para el conocimiento, pero la esencia que exprimen las letras es de la música. Solamente en el baile se juntan los sutiles caminos de la belleza, sonido y luz, en una suprema comprensión. La armonía del cuerpo perdura en la sucesión de movimientos por la unidad del ritmo. El baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales. Los ojos y los oídos se juntan en un mismo goce, y el camino craso de los números musicales se sutiliza en el éter de la luz. (...) Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol.

3. La potencia de lo tremendum: La emoción vibratoria en El tablado de marionetas para educación de príncipes.

La farsa es un cristal etéreo que padece de las aberraciones ópticas de una lente toscamente pulida por el aire intermedio, el éter, que hace de pantalla fantasmal para espejismos y elongaciones ópticas que distorsionan la realidad. Pero lo que acontece en La lámpara maravillosa es una tremenda sacudida puntual que se sitúa en un centro u omphalos (templum): toda una descarga cinética

de imágenes cuya suma, como ya expliqué, es, para Valle-Inclán, profética.

El tremor que sacude a Valle-Inclán cuando queda agitado y en tumulto de ideas acaba por aquietarse en una gracia intuitiva (80-81) en la que cada individuo (una gaviota, por ejemplo) se contornea en su mayor grado de individualidad. El esquematismo trascendental kantiano, hace lo propio, al conseguir configurar objetos en lo que para nosotros tienen de universal pero que carecerán de la gracia necesaria para hacer de cada uno de ellos un ser independiente, al margen del propio esquematismo que lo generó, ya que sólo él puede suministrar a un concepto su propia imagen (Crítica de la ragón pura, B180). Pero en Kant los esquemas son determinaciones del tiempo (B185) realizados a priori y no determinaciones del espacio por lo que el esquematismo trascendental carece de la cualidad de lo tremendum. También Valle-Inclán sitúa en el tiempo (80) la descarga cinética de imágenes:

Hallé y gocé como un pecado místico la mudanza de las formas y el fluir del tiempo. Anos enteros de mi vida eran evocados por la memoria, y volvía con todas sus imágenes, llenos de una palpitación eterna. El momento más pequeño era un sésamo que guardaba sensaciones de muchos años. Mi alma desprendida volaba sobre los caminos lejanos, los caminos otras veces recorridos, y tornaba a oúr las mismas voces y los mismos ecos. Yo sentía un terror sagrado al descubrir mi sombra inmóvil, guardando el signo de cada momento, a lo largo de la vida.

El Tiempo es un vasto mar que me tragaba, y de su seno angustioso y tenebroso mi alma salía cubierta de recuerdos como si hubiese vivido mil años.

El esquematismo trascendental se mantiene adherido a lo fascinosum, en tanto que en la Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física el esquematismo es sustituido por la vibración de la estofa óptica, una perturbación esencial (lo tremendum), para configurar la idea de materia. Pertur-

bación que, como ya sabemos, propicia la formación de los sensogramas y emanatas del cómic.

Pero Valle-Inclán no renuncia al carisma de lo tremendum y sitúa la gracia del estilo en la hierofanía de la physis, representada, ahora, por el mar proceloso —o en el líquido perturbado—, el mismo en el que el mundo griego situaba las metáforas más conspicuas para hablar de la pasión humana. Trasmuda la teoría del conocimiento al uso, la kantiana, por ejemplo, al incluir al espacio como una modulación estrófica de los carismas que acaban por configurar la "imagen-tiempo". Pero esto es en esencia una herejía platónica, no neoplatónica, pues forma parte de una corriente heterodoxa que ya inauguró Platón en el Timeo, al hacer del espacio, del receptáculo, el verdadero artifice topológico de todo objeto natural. Y esto nos devuelve a la estética de la viñeta, de la imagen, del encuadre cinematográfico, del esquematismo trascendental, pero sometido a las normas de la música estrófica o de las secuencias melódicas de la forma y de las líneas. En definitiva, nos coloca de lleno, in medias res, en el seno de la propia obra de arte.

El juego estético que procura la gracia del color y de la forma (167) surge por una sacudida o por una perturbación (164) concéntrica —al modo en que se manifiestan las perturbaciones de los líquidos— que convierte a la imagen-tiempo no en una yuxtaposición paratáctica de instantes, tal y como propicia el esquematismo trascendental kantiano, sino en una profundidad de campo que proporciona a la imagen una mayor riqueza expresiva en el seno del encuadre, de la viñeta o de la visión que lo fascinosum propicia (167):

La beata visión tenía el vértigo de los abismos, mi came sentía la voz oscura de su hemiandad con el barro del mundo, y mi alma vislumbraba presente en todo cuanto existe aquel instante genesiaco que hizo conceptos sensibles en la clara entraña del día

de las Divinas Ideas.

Queda, entonces, perturbada la imagen, retorcida sobre sí misma, en multitud de muecas que procuran aniquilar su universalidad para hacerla came y sangre, vino y agua, pan peregrino y sal de toda nuestra vida, consumida y hallada en un encuadre eucarístico.

El encuadre, además, recuerda al símil homérico, en tanto que operador estrófico en el que quedan plasmados los colores junto con las perturbaciones que los originan (173):

Aromaba el hinojo, aromaba todo el campillo cubierto de flores menudas, llenas de gracia franciscana: una cabezuela amarilla entre cuatro hojas inocentes. Me senté a la puerta de la iglesia. Había gran silencio. Después de las eras encharcadas donde pacía alguna vaca, se rizaba el mar. De tiempo en tiempo doblaba la campana y abría en el aire un círculo sonoro que se dilataba y se perdía en el azul de la tarde llena de pájaros.

Aparecen aquí, de nuevo, el amarillo y el azul violáceo, dos colores complementarios según las leyes del contraste simultáneo.

La farsa es concebida, también, por Valle-Inclán como una suerte de teatro para muñecos, no para actores, a la manera del teatro de títeres (F.L.R.C., 291) o del kabuki japonés al que Valle-Inclán hace también un guiño al final de la Farsa y licencia de la reina castiza (290). Muchos de los ademanes de los personajes de sus farsas (F.I.E.R., 89) son los propios de un títere. Así describe al farandul Maese Lotario: salta al jardín por la abertura / del tapiz, el titiritero, / y saluda en caricatura, / con la pirueta y el sombrero. Lo acticula como un muñeco en el que ha de exagerar lo que hace para que se vea bien lo que es y para que cada movimiento no de lugar a dudas de cómo es el personaje y su dianoia. Movimientos enfáticos que se refuerzan por una expresión de igual tono (F.I.E.R., 88). Igual ocurre con las

descripciones que se vuelven caricaturescas, caso del cura Don Bartolo (F.I.E.R., 91) cuya caracterización se asemeja mucho a la que hace Carlos Giménez de una curia franquista que tanto le obsesiona (Barrio, 2, Glénat, 2005, "El señor cura", pp. 28-29): Del palacio ducal, por la solana, / ahora de un clerigón surge la pinta, / alzada y reventona la sotana, / como el brial de una mujer encinta. Que en las farsas a

702a15-21), y mediante procesos pneumáticos como el que nos describe en un pasaje de Sobre la respiración (473a16-474a6) que recoge la teoría pneumática de Empédocles. En el caso de Platón disponemos del pasaje de las Leyes (644e-645c), en donde utiliza la imagen de los muñecos articulados (momento mecánico) y el del Fedro (251b), en el que se desarrolla toda una pneumatología del cuerpo físico



en su acceso hacia el mundo de las Ideas. En el tratado hipocrático Sobre la enfermedad sagrada (§5, §7, §10, §11, §12, §13, §17) se asocia la epilepsia al efecto de los vientos y de la presión atmosférica en el pneûma que recorre el cuerpo en

los personajes se les considera como muñecos articulados o títeres lo confirma Maese Lotardo (F.I.E.R., 97): Enamorado siempre del rostro de la Luna, / conduzco en mi retablo su claridad divina, / que juega de sus juegos sobre mi mandolina. / Para alegrar las fiestas sui llamado, y espero / que celebren mi ingenio como titiritero / las damas de la Corte: Con ellas una danza / ensayo de pastores. A la española usanza / baten las castañuelas y hacen alardes majos / los galanes, y tienen ellas los ojos bajos. / Cintas en los cayados y rosas en los talles / son otras marionetas que nunca vio Versalles. En la Farsa infantil de la cabeza del dragón (177), quienes rodean a la Infantina se retiran "Con sus ojos de porcelana y sus bocas pueriles tienen un aire galante y hueco de maniquíes". Es en la F.I.C.D. donde se describe a los personajes que aparecen en la escena cuarta (173) como muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel, es decir, como títeres.

el ciclo de la *pneumatosis*. Un ciclo fisiológico, el de la pneumatosis, ligado, en este tratado hipocrático, al ciclo meteorológico del agua.

Al hombre se le mueve, en el mundo griego, mediante procesos *noemáticos*, al modo en como los entiende Aristóteles en el *Movimiento de los animales* (700b17-25, 701b16-32,

Un ser humano es, para los griegos, un ser pneumático, su alma es meteorológica, y se le presenta estructuralmente como un muñeco articulado, es decir, como una marioneta cuya estructura energética es pneumatológica, a la que el fluido pneumático mueve su dianoia (pensamiento) y los goznes articulados de su cuerpo. Un esperpento es un muñeco o títere, una caricatura, que transmite todas las emociones, las propiciadas por la dianoia, de un modo exagerado por mor de los materiales de que está construido que obligan a convertir la suave sonrisa en una mueca bien visible. Comparte estas características con el cómic que distorsiona la realidad con los trazos y las trazas de sus recursos expresivos que son formas pautadas de luz modulada. Cuando, por el camino de Salnés, Valle reconocía los valles y ondulaciones, un tremor repentino le vino (76) "Yo los reconocía de pronto con una sacudida". Nadie siente un

zarandeo así, salvo que concurra en él un recurso expresivo, un marcador cinético de emoción como sucede con los sensogramas o emanata del cómic. Se trata de un tópos o lugar común expresivo vinculado al pneúma. El tremor o seísmo tiene su causa principal, según Aristóteles (Meteorológicos, libro II, 8) en las exhalaciones (anathymiaseis) que se encuentran en el interior de la tierra que forman, por calentamiento, una gran cantidad de viento (pneúma) que produce el seísmo. El temblor se hace sentir sobre el cuerpo en el que puede llegar a producirse

un estremecimiento. Ese temblor agitado y repentino es un marcador cinético etológico pero también construido por analogía con las fuerzas pneumáticas desatadas en la naturaleza y que concurren para ayu-

el torso, cerca del cuello (14.409-412). Entonces el golpe lo lanzó como un trompo (strómbon), haciéndolo girar por doquier (perí d'édrame pantê): Héctor empezó a dar vueltas como una peonza. Los marcadores cinéticos de









dar a mostrar y configurar emociones en el campo expresivo.

Los muñecos articulados tienden a mostrar sus movimientos con ademanes exagerados y pleonásticos en detrimento de los comedidos y atenuados. En la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (111), una dama de la corte *rueda* hasta los pies del rey. Esta descripción tan desproporcionada es, en realidad, un marcador cinético de movimiento que encontraremos, en primer lugar, en la *Ilíada* y, luego, en el cómic. Ayante Telamonio le lanza una pesada piedra a Héctor, dándole en

estas situaciones arquetípicas podemos verlos en el cómic actual aplicado a diferentes personajes, en situaciones muy distintas. Corto Maltés, en La balada del mar salado, sale disparado de un vehículo que se precipita por un barranco a toda velocidad. Mientras está en el aire. da vueltas sobre sí mismo, ayudado por la energía cinética del impulso inicial.

El movimiento que realiza es similar al de una trompo. En *Gionni Lupara*, de Benito Jacovitti, el descomunal puñetazo hace que la víctima gire como una peonza.

En la Farsa infantil de la cabeza del dragón dícese del duende que "guiña un ojo inflando las mejillas, y la pelota salta a pegar en ellas reventándoselas en una gran risa. ¡Es el imán de las conjunciones grotescas!". Todos los personajes muestran su dianoia y emociones mediante el ademán exagerado y, por ello, grotesco. La pelota es un artilugio pneumático con el que empieza la farsa y constituye la esencia

gráfica de una metáfora pneumatológica por cuya mediación se indica que el sujeto, el personaje, se mueve por la fuerza del pneûma que recorre su interior. Comienza la farsa, con una metáfora pneumática, en la que se asocia la pelota a una cabeza llena de aire o humo (F.I.C.D., 147). El aire o pneúma, según el tratado hipocrático De morbo sacro (7.16-39), es el que origina el pensamiento y transmite el movimiento a los miembros. Con no ser cierto, la metáfora es el núcleo esencial de un método, fecundo, que capacitará, mediante los recursos expresivos del cómic, para mostrar las emociones de los personajes a partir de los procesos de la pneumatosis (ciclo de la respiración-alimentación). Puede comprobarse —de una forma exagerada y, al tiempo, satírica- en Shermlock Jorls en ¡El Sabueso de los Basketvils!, de la revista satirica MAD (Planeta De Agostini, num. 2, p 94). Moriante acribilla al "astuto" Shermlock Torls que se ve obligado a tapar los agujeros por los que le sale el aire (pneúma). Otra manifestación emocional es el aura que sale de la cabeza de Celia y de su padre, motivado por la fuerte conmoción al saber cómo asesinaron a Matthew, hermano e hijo (Durango, 4, Planeta De Agostini, 2008, p. 140). A mayores, en F.I.C.D. (167), el Bufón avisa al Príncipe Verdemar que si sale por la puerta le dejarán como una criba, es decir, como un colador, que es como queda Shermlock Jorls tras los disparos de Moriante.

La tensión desata el estilo o el ritmo o el flujo fonético y sintagmático. De ella emana la gracia cuya tersura producirá ondulantes travesuras sobre el lienzo que, al querer reflejar la realidad, la transfigura. Se trata de una física ondulatoria que anima al alma o hace del alma un ánima capaz de transmitir la impotencia a la que se ve abocada cuando, forzada a revelarse, se encuentra inerme, entonces "tal aridez es el comienzo del estado de gracia" (74, 110). Una gracia que encuen-

tra su arrimo en la fatalidad de la tragedia, gracia teologal poblada de tiemblos (115).

Las vanguardias fracturan y descabalgan la sintaxis y el contenido pragmático del texto en la medida en que heredan un incontenible deseo de adscribirse a los movimientos heréticos que se aparten del *pneúma* paulino, caso del priscilianismo (121). Esta elaboración novedosa del mismo, en el aspecto iconográfico, lo llevó y lleva a cabo el cómic. Este medio de comunicación de masas comparte con millones de seres humanos una sintaxis universal cuyos recursos expresivos elaboran de manera herética el *pneúma* y la gracia paulinas.

La unidad sustancial de las personas divinas se ha desarrollado bajo la idea de pericoresis (interpenetración) que no es otra cosa que un ciclo fisiológico circulatorio entre la naturaleza humana de Cristo y su naturaleza divina. Esta comunicación recíproca, según el Concilio de Calcedonia, conlleva el que las dos naturalezas de Cristo no se encuentren separadas ni desligadas, sino unidas en su reciprocidad (Fmery, 2008:424). Pero, como ya he demostrado en otro artículo¹¹, este circuito, heredado de la fisiología hipocrática y galénica, es la fuente energética de los emanatas o sensogramas del cómic. Esto conduce, de una manera puramente lógica, al problema del mal que, necesariamente, se mezcla con toda naturaleza humana, pudiendo convertir en herética e impropia esta circumincessio o circuito cristológico: "En la ortodoxia cristiana, --afirma Valle-Inclán en La lámpara maravillosa— panteísmo y quietismo proyectan una sombra de herejía, porque las almas nunca peregrinan por sus tránsitos sin quebrantar el enigma ternario de Dios" (122). Esto último es lo que hacen las vanguardias que aparecen puntualmente siempre como rompedoras del estilo, con el habitual añadido de una for-

¹¹ Vid. supra, nota 2.

ma de vida escandalosa, de quien la propugna, respecto a los usos y costumbres de su época. Esta ruptura heterodoxa y herética se produce gracias a los carismas del estilo. Un esperpento como *Luces de bohemia* (142-144) caería bajo esta advocación. Al respecto, dice así Valle-Inclán en la *La lámpara maravillosa* (133):

Cada persona de la Divinidad sella uno de los instantes, uno solo, absoluto, distinto, perfecto y fuera de los otros dos. (...) Tres son los tránsitos de amor, y los caminos estáticos y los de la belleza. Tres las caídas en la culpa. Por el amor y por el pecado, nuestra conciencia es una y trina: Mundo, Demonio y Carne se nutren del Pasado, de Presente y de Futuro. A los tres centros divinos están vinculados los tres círculos temporales, y a los círculos temporales los tres enigmas del Mal. El Pecado del Mundo fluye de la entraña del día, está en el hilo angustioso de las horas, en lo que pasa y no vuelve jamás, en lo que acaso nunca ha sido.

Las vanguardias no rompen con la percoresis y por ello desatan lo tremendum que tiene, sin embargo, un recortido muy anterior en los recursos expresivos de la Ilíada. Lo tremendum se adscribe a analogías procedentes de la physis (mar proceloso o en calma, sacudidas de la Tierra o palpitaciones tumultuosas del circuito de la pneumatosis) que sirven al poeta para caracterizar comportamientos puramente etológicos (ámbito de la praxis) o dianoéticos (ámbito de la poiesis) (161-162):

Pero las negras horas del pecado aún tenían una palpitación de sangre (...). En una gran tiniebla, sobre un vasto mar de naufragio, se me representa la vida (...). He vivido en el grano de cada instante, sobre oleajes de tormenta y lenguas en llama.

El mal ya no se desligará de la pericoresis, por lo que entrará a formar parte de su circuito, algo que una herejía como la Arriana pretendía evitar al postular la no identidad, sino la semejanza solo, entre el Padre y el Hijo (Cristo). El logos es el vehículo privilegiado de toda herejía, un logos que manifiesta

su potencia como don de lenguas y profético, dos de los carismas con los que cuenta el cristianismo desde sus inicios (1 Corintios 12.4-11).

En el concilio de Nicea (325) se condenará como doctrina herética el Arrianismo que defiende la semejanza de esencia entre Cristo y Dios, lo cual supone que Cristo no es Dios, frente al catolicismo, que defiende, al contrario, la unidad de esencia entre ambas personas. Todo esto supone: (1) que es posible caricaturizar todo, hasta, incluso, traspasar el límite de lo ridículo e irreverente; (2) que Cristo como cuerpo de la Iglesia queda transfigurado en cada una de las creaturas de Dios-Padre, con independencia de sus comportamientos (de nuevo el problema agustiniano de la predestinación); (3) la pericoresis, por su carácter pneumático, proporcionará recursos expresivos al cómic y al esperpento y a las farsas de Valle-Inclán, por una vía que ya es transitada desde la Grecia clásica; (4) los carismas del estilo, formales y materiales, serán vehículo de esta transformación estilística y expresiva —tanto en el cómic como en la literatura— que no sólo ayudarán a la constitución de estereotipos expresivos sino a la vinculación del lenguaje con la naturaleza para, así, transmitir estados de ánimo como, por ejemplo, hace con maestría Julien Gracq en sus obras El mar de Sirtes y En el castillo de Argol.

Dice Valle-Inclán de su Madrina (154) que "era llena de gracia" y núcleo de lo fascinosum pues le propiciaba: tránsito, arrobo, deliquio, éxtasis. No purga, pues, Valle-Inclán a la circumincessio de los contenidos que puedan contaminarla, procedentes de la carne a la que santifica como misterium y no como impudicia. Reproduce así la herejía nestoriana en la figura de su madrina; una herejía que consideraba a María como Cristotokos (madre de Cristo en cuanto hombre) pero no como theotokos (madre de Dios). La Gracia puede

estar, ahora, al alcance de cualquier mujer sin necesidad de filiación divina.

Lo tremendum aparece, inicialmente, ligado a las perturbaciones y sacudidas de la physis. Será en la Iliada donde este proceso se con-



figure como un recurso expresivo. Pero lo tremendum está también al servicio de la farsa. Altisidora (F.I.E.R., 103) dícele al rey que "Yo, cuando os veo, tengo palpitaciones". Al rey, que ya ha sido descrito como chepudo y estevado, sin garbo alguno, viejo y achacoso, le resulta inverosimil ese amor a primera vista. Apela a la evidencia al describirse a sí mismo como un garabato (F.I.E.R., 105), una figura irregular, enjuta y de líneas nada equilibradas, un monigote o muñeco mal articulado y descoyuntado. Lo tremendum satirizado aparece en un hermoso pasaje de Las aves de Aristófanes, por boca del corifeo. Hace éste una parodia de la Teogonía de Hesíodo (vv. 116 y ss.) haciendo de los dioses pájaros. En el pasaje de Las aves, la hierofanía de la naturaleza es protagonizada por el turbión de aves que despliegan sus alas fascinantes (relucientes como el oro), capaces de arremolinar al viento con fuerza.

El cómic es una elaboración pneumática

del estilo como también lo son el esperpento o la farsa de Valle-Inclán o las tesis pneumato-lógicas sobre el estilo en La lámpara maravillosa. Lo grotesco, esperpéntico o exagerado acontece, por ejemplo, en el "Tablado de marionetas", tanto en la escenografía (F.I.E.R., 86, entrada "decoración", que nos remite a las leyes del contraste simultáneo) como en los ademanes o ethos de los personajes (F.I.E.R.: con un guiño lo subrayó, 71; descripción de un personaje, El del Verde Gabán, como si fuera un figurín o un títere vestido de colorines, 89) y también en su puesta en escena noemá-



tica, la que corresponde a los sesgos y exageraciones que muestran sus emociones y sus procesos cognitivos o dianoéticos gracias a los marcadores cinéticos

del brillo (en F.I.E.R. dice Don Facundo: Llega, espeta el mensaje como un rayo, / y aquí me quedo yo viendo visiones. 81; F.L.R.C., 225: Mari-Morena, llega a darme luces).

Lo que dice Don Facundo podemos rastrearlo en Píndaro que califica a Aquiles (Istmica, VIII, 82) como semejante al rayo, por la presteza de sus pies: alígkion steropaisi t'akman podon. De él llega a decir, en la Nemea 3.51, que era asombro de Artemis por su capacidad de superar en la carrera (possì gàr kráteske) a los ciervos que cazaba. En Flash. Renacimiento, de Johns y Van Sciver (DC, 2010, Planeta DeAgostini) se ve a Flash atravesar una habitación, sin ser visto, caracterizado anakláticamente con el ropaje metafórico de un rayo o relámpago. Fenómeno éste que aparece previamente como meteoro óptico en la tormenta que se produce fuera del laboratorio.

Junto a los códigos o sistemas cromáticos, aparecen en la literatura griega los

códigos cinéticos que expresan gráficamente emociones y líneas de fuerza. Estos códigos terminarán por constituir los carismas del estilo. Son el fundamento genuino de todas las posteriores metáforas que vincularán la expresión de las emociones con las perturbaciones de la naturaleza en el seno del circuito fisiológico de la pneumatosis, receptáculo último de todas esas metáforas. Muchos de esas perturbaciones aparecen como epítetos de los dioses, caso de Poseidón Ennosigaion, que estremece la tierra. Poseidón al descender del monte más alto de Samos hace tremar o temblar bajos sus pies los montes y bosques (Ilíada, 13.18). En Calvin and Hobbes, de Bill Waterso, los padres de Calvin comienzan a vibrar por causa del tremendo jaleo que arma, junto con Hobbes, en el cuarto de arriba. Este es el movimiento físico que causan los pasos de Poseidón. El epíteto Ennosigaion indica una potencia natural capaz de quebrar líneas y convertir a éstas en trasunto de ciertas emociones o pathémata (frío, miedo extremo u horror). En el siguiente pasaje de la Ilíada, Homero describe todos los procesos fisiológicos que concurren en el miedo (13.279-283):

al cobarde se le muda el color, uno se le va y otro le viene, y su ánimo en la mente no es capaz de estar quedo sin temblor (Oudé hoi atrémas):

cambia de postura, apoya su peso alternando una y otra pierna,

el corazón le palpita en el pecho con fuertes latidos, imaginando toda clase de parcas, y los dientes le castañean;

El pulso se acelera, el cuerpo tiembla y la piel muda de color, algo que ocurre porque nervios y arterias transportan el pneuma, tal y como reconocerán mucho más tarde la medicina hipocrática y galénica. Esto es lo que les ocurre a los aurigas en la carrera de carros en los juegos fúnebres que conmemoraban a Patroclo (23.370: pátasse dé thymós ekástou). La representación del temblor emocional es

gráficamente vibratoria (trómos, pátagos), de carácter pneumática, pero viene reforzada, estróficamente, por el temblor o tremor que produce Poseidón sobre la tierra. Las líneas cinéticas que propician el epíteto de Poseidón son fácilmente interpretables como líneas quebradas o vibrantes, y así aparecerán en el cómic. Las fuerzas sísmicas que desata Poseidón en Argos (Jenofonte, Helénicas, 4.7.4.3) son las mismas que aparecen agitando el receptáculo platónico (Timeo, 52e-53a, 57c5) para que los corpúsculos que hay en él vayan configurando los diferentes elementos. Los escalofríos (tromoi) acontecen por un movimiento sísmico o conmoción de partículas húmedas (Timeo, 62b4). Platón comienza el Timeo explicando el mito de la Atlántida y el seísmo que la hundió en el Atlántico. Realiza así una fina responsión dialéctica, en la que los términos aplicados inicialmente a la polis aparecerán, de nuevo, para explicar el discurso probable que trata de dar cuenta de lo que sucede en la physis. El seísmo que acabó con la Atlántida (25c7) aparecerá un poco después como una fuerza vibratoria del receptáculo. En el palacio sito en el interior de la isla atlántica se situaba el templo de Poseidón que disponia de un bosque sagrado, según cuenta Platón en el Citias (116c-117b). Poseidón acabará, en la física moderna, por diluirse en la pura ocurrencia de sus fuerzas, ya sin dios ni epítetos, pero su presencia aun es obligada, en la Ilíada o en el discurso ilustrado del Timeo para expresar fuerzas y líneas cinéticas emocionales.

El pulso descontrolado por la enfermedad, la perleseía —que equivale a un mal funcionamiento del circuito de la pneumatosis—, le sirve a Valle-Inclán para caracterizar los movimientos de los personajes en la Farsa infantil de la cabeza del dragón (166). El miedo a la refriega hace que El Ventero tranque la puerta con manos temblorosas, que La Maritornes bata los dientes, al tiempo que aprieta

los ojos. El marcador cinético de todo este miedo será El Bufón que se mueve como un perlático, al tiempo que tiemblan todos los cascabeles que lleva.

En 20.19-28, el tremor o temblor de los troyanos ante el ímpetu de Aquiles, viene reforzado por la presencia de Poseidón, junto con los dos epítetos que lo caracterizan: enosíkhthon y ennosígaie, el que estremece o hace temblar la tierra. Los temblores de tierra, propiciados por Poseidón, se presentan como líneas cinéticas o marcadores cinéticos



para expresar el temblor del personaje, su inquietud, que en el cómic se representa mediante una anaklasis de la imagen o repetición vibratoria de la imagen o, también, mediante unas líneas cinéticas que rodean el contorno del personaje. Se puede ver el recurso ciné-



tico en el episodio de As de Pique "Entre el silencio y la eternidad". Tom Peterson echa las manos a la cabeza angustiado; su casco y sus manos tienen un leve contorno de líneas vibratorias que indican su nerviosismo y angustia. El poderoso efecto vibratorio de Poseidón desdibuja y difumina las líneas del contorno de seres y cosas, de un modo similar a como ocurre en la viñeta de Alan Ford (1969), de Max Bunker. La anaklasis supone la congelación de la imagen, al modo en como ocurría en el cine analógico con cada

> uno de los fotogramas. En la Farsa infantil de la cabeza del dragón (195) se congela, en un momento de especial dramatismo, la imagen de todos los que participan en el banquete: Los cortesanos dan un grito y quedan espantados: Las bocas abiertas, el bocado en el aire y la copa en la mano. El Duende deja

oír su voz burlona. De nuevo, lo tremendum queda aquí al servicio de la farsa y de la caricatura política. Pero, cuando todo el proceso se sigue, de continuo, sin paradas en la imagen, aparece el molinete: la su-ma paratáctica de imágenes sucesivas es un efecto óptico por todos conocido. En la Farsa y licencia de la reina castiza (214), El Gran Preboste "surge con fatuo taconeo / y el bastón en un molinete". Una anaklasis auditiva la encontramos también más adelante (254) cuando Tragatundas le dice al Jorobeta: No te pongas jaque. / Te doy un puñetazo de los míos, / y revientas igual que un triquitraque. "Triquitraque" es un término sa-

cado de la pirotecnia que indica un ruido de golpes repetidos; se aplica también al traqueteo del tren. El efecto de un puñetazo tal puede comprobarse en el dibujo repetido de la cabeza del hombre al que golpea Spirit (Spirit, Will Eisner, Biblioteca El

Mundo, n° 30, p. 54).



La anaklasis es —según la definición de Aristóteles en el *De anima* (419b28-33)— la reflexión, el rebote sucesivo de la imagen o el rebote sucesivo en línea recta del rayo visual que, al golpear sobre la superficie de los ob-

jetos, se desvía. Una línea antes de esa cita (419b27) compara el movimiento de la luz y del sonido con el de una pelota que rebota sobre una superficie dura. En *Problemata* (sección XVI, problemas 4 y 13), se añade que, en

el rebote, el ángulo de reflexión es igual al de incidencia. De este modo, es posible ver un mismo objeto en la sucesión de sus imágenes repetidas que en el cómic se recoge como sucesión paratáctica de imágenes (anaklasis atributiva). Puede verse su representación, en el cómic, en en la tabla del trampolín o también en los pasos de baile que le enseñan a Ebony (en Spirit de Will Eisner, Volúmenes 1 y 2 de Biblioteca El Mundo, 2003).

El estremecimiento que produce el pavor o el miedo viene acompañado por un color, el ōkhrós, amarillo pálido (3.30-37) que en otras ocasiones (10.376) es el klōrós, amarillo verdoso. Este es el miedo que le entró a Alejandro al ver como Menelao le buscaba en la batalla. La angustia y la incertidumbre producen temblor en las entrañas, phrénes, de Agamenón (10.10, 10.25-27) por causa de las dudas que durante la noche le asaltan, de si podrá o no conquistar Troya. La imagen que viene a reforzar esta apuesta arriesgada es cuando recuerda a las naves cruzando el "múltiple líquido", es decir, el mar lleno de ondulaciones u olas. Este marcador cinético, las olas de un mar embravecido, aparece en 15.623-629, comparando el efecto de Héctor sobre las filas de los dánaos al batir de una inmensa ola (kyma) sobre una nave. El efecto contrario lo encontramos en la Odisea (VII.317-319). Un mal calmo se asocia a un sueño reparador al que invita Alcínoo a su huésped Odiseo para que, al día siguiente, pueda hacerse a un mar bonancible que le conduzca de vuelta a Ítaca. En *La fuerza de*



gravedad (1967), de Guido Crepax, Valentina tiene un sueño que empieza por un horizonte marino con las suaves ondulaciones de las olas del mar que acaban por romper en la línea de playa. El mar está en calma (galēnós). En este punto las olas se encuentran con la

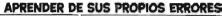


mínima energía vibratoria y las líneas que lo representan son suavemente ondulantes. El color que se le asocia en la *Odisea* (X.94) es el color blanco (*lenkê*) que, este caso, se ha de entender como un brillo intenso, propio de un mar espejeante. El mar encrespado de *Manuscrito hallado en una botella*, de Xabier Besse, irrumpe en el otro extremo, el de una ondulación encrespada y rota, allí donde se junta la fuerza de varias olas.

En el siguiente dibujo de Rocco Vargas, de Daniel Torres, vemos como la línea del ojo dormido, levemente ondulada, comienza a arquearse progresivamente, hasta alcanzar un máximo de tensión y arqueo, con el ceño fruncido y la cara encrespada, por causa de una visión pavorosa. Se reproduce analógica-

mente, y de forma progresiva, el movimiento de las olas, desde un mar calmo a otro encrespado. En la *Ilíada* (4.275-282) el mar encrespado se equipara, mediante el símil de una tormenta que se avecina, a las falanges en formación de batalla, que conforman una masa azul oscura (phálagges kuáneai). Falanges erizadas de escudos y lanzas (sákesin te

que produce el aire o el viento agitado. Así, por ejemplo, Ares se mete en el cuerpo de Héctor, en sus entrañas, en el seno de su ciclo pneumático para insuflarle un valor añadido, al que suma la armadura de Aquiles que le arrebató a Patroclo (17.210). También Aquiles se hincha como una ola (oidmati) que el viento levanta con fuerza y le hace bra-









kai égkhesi pephikyiai). El participio perfecto activo del verbo phikadsō indica sentir escalofrios, erizarse y

el sustantivo phríks significa ondulación, rizado de las aguas, encrespamiento de las olas o escalofrio. En la Odisea (IV.402) se aplica phriks al mar encrespado, asociándosele el color negro. En la Farsa y licencia de la reina castiza (253), Tragatundas le dice a El Jorobeta: "Desarruga ese ceño de tormenta, / que a mi no me asusta con membrete". En la Ilíada el movimiento de cejas de Zeus forma parte de su gestuario como dios de dioses (1.528): Dijo, y con las azul-oscuras cejas hizo el signo el Cronida, / y entonces los divinos cabellos del señor se agitaron / en su testa inmortal, e hizo temblar, grande, al Olimpo. En La lámpara maravillosa (156) será el gesto de la muerte el que aparezca cuando los ojos con las pestañas rígidas y los párpados de cera se hundan en un cerco de sombra violácea (156).

Es, en este punto, menester volver la mirada a *La Lámpara maravillosa* (110-111) en donde se hace distinción entre las líneas planas, sin protuberancias, de la llanura frente a los suaves matices de la orografía griega y de su mar, ya calmo, ya encrespado.

El ciclo pneumático incluye los tiemblos

mar como un toro (memykōs ēyte tauros). El exceso de pneuma generado sale por las narices, como le ocurre al gato airado en Heathcliff (El gato

Fígaro), de George Gately. To snort significa en inglés "resoplar" y "dar bufidos". En la Farsa y licencia de la reina castiza (258), al general Don Tragatundas lo describe Valle-Inclán con "el bigote teñido, retemblón en la adusta brama de un resoplido". El Rey Consorte, ya casi al final de la farsa, dice (271): ¡Apuré las últimas heces! / ¡Mi pundonor hizo explosión! La imagen procede de la Ilíada (su estructura operatoria pneumática) y queda fijada en el cómic mediante tiemblos de la imagen y nubes de aire que indican un estallido pneumático. Don Bartolo, el capellán real (F.I.E.R., 109), tanto se indigna que le cuece el ánimo, manifestándosele por los temblores de corea en las manos.

Así, por ejemplo, volviendo a las farsas de Valle-Inclán, éste describe de este modo a Altisidora (F.I.E.R., 92): Escapa: Una brisa / su falda que ondula / promueve. Modula / escalas de su risa. A veces, la hierofanía de la naturaleza queda elidida, y las líneas quebradas aparecen directamente asociadas al proceso noemático del personaje (F.I.E.R., 96): Surge Maese Lotario nuevamente / de detrás del tapiz, y la mirada / distrae por los suelos, con la frente / de las cavilaciones arrugada.

Hay momentos noemáticos que son producto de la energía procedente del circuito

de la pneumatosis. Al rey, enojado por causa de las malas artes de Maese Lotario para con la Dama del Manto (F.I.E.R., 112), se le "encienden" e "hinchan" sus narices de Borbón (con acompañamiento de fluido pneumático que le sale por los orificios nasales) que son modos, también, de mostrar la cólera. El enrojecimiento suele ser de la cara toda, y no sólo de la nariz, como le ocurre de forma habitual a León (León el Terrible, de Schippers y Theo van den Boogaard, ediciones Glénat, 2009) y a quienes saca de quicio. De este modo, se describe el malestar del rev (F.I.E.R., 112): Enfurruñado parte El Rey: / Hace de su frente tolondrón / la corona de oro de ley, / y sus narices de Borbón, / encendidas como un mamey, / tiene resoplos de ciclón. En la Farsa infan-

til de la cabeza del dragón (155) la cara del rey, de puro enfado, se vuelve, toda ella, bermeja. En Farsa y licencia de la reina una rica manifestación de sensogramas. Más adelante se describe así la manifestación de su dolor (18.203.214):

Y Aquileo se alzó, caro a Zeus, y a Atenea, en redor de los valientes hombros, la égida le echó, floqueda,

y coronó, divina entre diosas, en torno a su testa una nube (néphos)

aúrea, y de él mismo hizo alumbrarse, omniluciente, una flama (phlóga pamphanóōsan).

Y como cuando el humo (kapnós), yendo desde la urbe, va al éter,

de una isla a lo lejos, en cuyo redor los hostes combaten, y ellos, todo el día, disputan en el Ares odioso, saliendo de su urbe, y, a una con el sol se hunde, antorchas copiosas flamean, y su fulgor (augē) a lo alto subiendo se muestra, para que los vecinos lo vean, por si, protectores de la ruina, con sus naves llegaran, así, de la cabeza de Aquileo, el brillo (sélas) al éter aba.









castiza (218), Don Gargarabete dice esto del común: ¡Pues está la gente que arde! Nada arde aquí sino es de forma figurada, como sucedió con las lenguas de fuego que se posaron sobre los Apóstoles en Pentecostés (Hechos, 2.3). El antecedente clásico lo encontramos cuando Aquiles conoce, por boca de Néstor, la noticia de la muerte de Patroclo a manos de Héctor; dice el poeta que lo envolvió de pesar negra nube (18.22). A partir de este momento todo el menos de Aquiles se va a convertir en

Unos versos después, se hace aun más hincapié en el resplandor que sale de la cabeza de Aquiles que en el cómic de la *Ilíada*, de Marvel, se representa mediante un aura de fuego (18.225-229):

Y los aurigas temieron, pues vieron el fuego incansable (akámaton pyr.),

terrible, sobre la cabeza (hypér kephalès) del Pelida magnánimo,

inflamando (daiómenon), y lo encendía la diosa ojiglauca Atenea.

El desprendimiento energético es tan intenso que incluso las lágrimas de Aquiles se vierten calientes (18.235: dákrya thermá khéōn).

En el pneûma se producen cocimientos

internos por efecto de alguna emoción como la ira o bien por efecto de bebidas espirituosas cuyos efectos tienen también sus correspondientes sensogramas. En la Farsa italiana de la enamorada del príncipe (112) dice Maese

Lotario que "Los vapores / del vino trastornaban mi cabeza". Esta metáfora, cons-



truida por contigüidad con la cualidad volátil del alcohol, hace referencia a los emanata que sirven para mostrar a un hombre beodo (*León el Terrible*, de Schippers y

Theo van den Boogaard, ediciones Glénat, 2009): chiribitas o fosfenos, líneas cinéticas que indican mareo y gotas de transpiración que muestran una alteración pneumática del ciclo de la pneumatosis. Dice la Ventera (F.I.E.P.,125) que su agrete pardillo en verano refresca y en invierno da colores; sin duda, el alcohol produce una cocción interior de humores que se manifiesta mediante un color encendido del rostro.

El vino, como el pan, va unido al dogma de la Transubstanciación. Los inicios racionales de este dogma pueden rastrearse en la conversión del agua en vino —como subciclo (agua-vinagre-vino) que forma parte del ciclo del agua— que Aristóteles explica en su *Metafísica* (1016a17-24, 1044b29-1045a6) usando para ello su teoría hylemórfica. La transformación del vino en sangre tiene su momento escenográfico y racional en la craterización del vino griego con agua de mar para su conservación en los traslados marítimos¹², una craterización pitagórica que

tiene su momento eucarístico en la del alma del mundo en el Timeo de Platón (35a y ss, 41d y ss.). Un mar que ya Homero cualificaba de oinopos pontos o de porphyreos, colores estos que se encuentran entre los brillos cromáticos de los púrpuras azules y rojizos. En la Ilíada se califica a la muerte como porphyreos thánatos (Ilíada, 5, 82-83) por contigüidad con el color de la sangre (17, 360-361) que sale a borbotones de las heridas de los héroes homéricos. De esta manera, se traba racionalmente todo un ciclo de cualidades cromáticas que mantienen, según Aristóteles, un substrato único (hypokeimenon tó autó, 1016a23, Metafísica), es decir, una misma materia común que al modificar sus cualidades varía en su esencia o definición. El cerco que deja el vino de Toro se encuentra en la gama de los púrpuras, este color, al que la Ventera califica de Azul (F.I.E.R., 125) es también el del mar. El azul es un color muy querido por Valle-Inclán, en la Farsa italiana de la enamorada del rey (84, 116, 118), para indicar tristeza o caracterizar momentos noemáticos como pensamientos o sueños. Pero siempre sustentado por estofa, a pesar de ser metafórico, ya sea ésta el aire agitado o las aguas revueltas. No se consuma, pues, la transubstanciación como cuerpo o sangre de Cristo sino como hierofanía de la naturaleza que con su croma permite construir metáforas que nos conducen al campo semántico de las pasiones (123):

Aquel que en el grano infinitamente pequeño de cada instante gozase en amor todas las vidas que una vez han sido, todas las que son, todas las que aguardan ser, volverían a trasmudar el pan y el vino en la came y la sangre del Verbo.

La diosa Atenea representa, mediante sus epítetos y lemas, los dos extremos de esta estructura cinética y vibratoria. En la égida, a modo de broche, lleva la cabeza de la Gor-

¹² María José García Soler (2001). El arte de comer en la antigua Grecia. Biblioteca Nueva; pp. 287-288.

gona, como puede apreciarse en la ánfora ática de figuras rojas del pintor de Andócides (Vulci, hacia 521 a.C.) y en el *stammos* de figuras rojas, del pintor de las Sirenas. Atenea *glaukōpis*, la de ojos garzos, color este que es el azul grisáceo o turquesa de los mares en calma. En el otro extremo está la cabeza de la Gorgona con sus muecas exageradas para indicar y producir terror.

La risa, en la *Iliada*, se vincula escenográficamente a los brillos. El brillo es el fundamento último, la base material del color, en la cultura griega. En 19.362, Homero construye una metáfora muy hermosa a costa de la excitación y ansiedad de Atenea (19.349.364), en la que la risa se asocia al brillo:

Y como cuando espesos copos vuelan bajando de Zeus, helados, bajo el impulso de Bóreas nacido del éter, así, espesos, allí los yelmos lanzando un claro relámpago, se sacaban de las naves, y los umbilicados escudos, y las corazas de fuerte hechura y las astas de fresno.
Y el fulgor llegaba al cielo, y sonrería en redor todo el telo

bajo el rayo del bronce, y se excitó el ruido bajo los pies de los hombres, y, en medio, el yelmo se puso el divino Aquileo.

No es el único pasaje en el que Atenea queda asociada a la risa. Cuando le devuelve el golpe a Ares, se ríe, y al tiempo, sus ojos brillan (21.408-415). Los ojos de Atenea son glaucos o garzos, un brillo luciente de color azul grisáceo e, incluso, turquesa. De manera que al mar en calma —líneas suaves y ondulantes— se le asocia el blanco espejo o el color glauco y al mar proceloso —líneas encrespadas— el negro y el azul oscuro. En la Teogonía (244), las Nereidas, Tetis, Galene y Glauke son citadas juntas. En la *Ilíada* (16.34) se asocia el glauko (azul claro, azul grisáceo e, incluso, turquesa) a Tetis. Por este motivo, es fácil deducir que Galene (Serena) habrá de incorporarse, también, al mismo campo cromático. En el verso 256, de la Teogonía, se cita otra Nereida, Glaukónome philomeidēs o

sonriente. Esta Nereida posiblemente se le asocie a las algas, pasto glauko. Los marcadores o líneas cinéticas de este tipo de sonrisa son más suaves que los de una risa histriónica, la de Momo y Baubo, por ejemplo. A esa sonrisa, suave y placentera, se le asocia el color glauko que, de nuevo, se identifica con una suave ondulación. Las líneas cinéticas del mar se reproducen también en la boca.

En La lámpara maravillosa, Valle-Inclán se hace eco del pautado tránsito entre lo tremendum y lo fascinosum cuando acontece en las formas y líneas del estilo. Frente



a la pintura sosegada y amable de los primitivos italianos contrapone el fatalismo griego y el terror medioeval de la muerte (118):

Los Cristos lívidos y sangrientos del arte gótico quedan olvidados en la penumbra de las capillas; aquel temblor milenario que pobló de monstruos las puertas de las catedrales, se convierte en sontisa, y las arcadas se pueblan de ángeles cantores que solfean en los rollos de piedra.

En la Farsa italiana de la enamorada del rey (122), la pesadumbre de Altisidora se muestra mediante las marcadas líneas de los pliegues de su frente y de los ojos. A este estado se le asocia como marcador cromático la luna pálida en contraste con el azul (118, 123). En la Farsa y licencia de la reina castiza (277), se dice de la esperpéntica La Señora que Con risa chispona conjuga / la alegría del peleón / La Señora. Y es su pechuga / hiperbólico acordeón. Iba bebida o achispada la mujer como también León el Terrible en una de las viñetas anteriores, en donde su achispada conducta queda marcada por sensogramas de fosfenos.

Hay expresiones complejas asociadas a los ojos y a la risa como la descrita en *Las*

Coesoros de Esquilo (738: entòs ommáton gélon keúthousan / escondía por dentro la risa de sus ojos/), en donde la nodriza dice esto de Egisto, cuando conoce éste la presumible muerte de Orestes: Ante la servidumbre adoptó un gesto de dolor, si bien por dentro ocultaba la risa que le causaba un hecho tan fausto para ella (se refiere a Clitemnestra). Esta expresión de los ojos se parece mucho a los de la protagonista de La virgen del burdel (Hubert & Keracoët, 2008). Su rostro y sus ojos muestran al tiempo, la satisfacción por la mentira contada y el dolor que le produjo el tenedor que se clavó para culpar a Marguerite. Dice Maese Lotario a Man-Justina (F.I.E.R., 76): Sé la tristeza de tu sonrisa: / Cuando era niño también amé / nueve princesas sobre la brisa / y nueve bocas juntas besé. Recuérdale de este modo su amor poco venturoso por el rey. Termina por asociar la risa al alba. Los ojos de Mari-Justina son descritos por Maese Lotario por la luz que desprenden (F.I.E.R.: Y a la caduca frente coronada, / la enamorada luz de tu memoria / llevaré con la luz de tu mirada, 83; ¡Ya no podré olvidar nunca tus ojos / llenos de luz, cual son en esta hora!, 84). De este modo, centrados en la expresión, la subrayamos sobre cualquier otro sesgo para que sólo ella aparezca para construir la dianoia del personaje, aquello que piensa y que, por pensarlo, le hace hacer unas muecas y no otras. La complejidad expresiva que trasmiten, a un tiempo, las cejas y las muecas de la boca, aparece en la Ilíada (15.100-1003) al describir el disgusto de Hera: Ella, en hablando así, se sentaba, la gran diosa Hera; / que en la alta mansión sollozaron los dioses; y ella con mueca / de labios rió; más la frente por sobre las nígridas (azuloscuras) cejas / no se aclaró.

El pulso acelerado puede ser también un marcador cinético del temblor. Las entrañas se agitan al ritmo del pulso que, a su vez, palpita marcando la angustia de quien se encuentra bajo un fuerte choque emocional. Así le ocurre a la mujer de Héctor, cuando

escucha el llanto de su suegra, Hecabe, por su hijo (22.461). Esta alteración del pulso puede ir acompañada, o se suma, al temblor de las piernas, como cuando Ayante se avalanza sobre Héctor (7.216) que ve como, por causa del temor, le palpita el ánimo (thymós) en su pecho: y al propio Héctor su ánimo le palpitó en el pecho.

Llegados a este punto se ha de recordar que en *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán recurre a lo *tremendum*, al movimiento vibratorio como potencia emocional, algo que ya acontece en la *Ilíada*, como ya estamos viendo, y en los recursos expresivos del cómic (115):

En la exégesis teológica de la tragedia, amor y dolor son como el símbolo de la vida humana y nunca van deshermanados. Amor sin dolor es una compresión divina. Dolog sin amor, un círculo de Satanás. Dentro del esoterismo de la tragedia, la fatalidad es gracia teologal, tiene algo del aliento de los dioses y pone en las pasiones humanas un sentido eterno. Las sombras de las fábulas antiguas, cubiertas de horror y de sangre, levantan sus brazos entre la niebla de los mitos, como espectros de nuestra conciencia que se busca ávidamente en todo grito de dolor y tiembla al reconocerse. Y este instinto oscuro que nos advierte cómo bajo el imperio de la fatalidad pueden mordemos todos los dolores, es, al mismo tiempo, una intuición estética. Aquel gesto violento y divino, con que pasan ante nosotros los héroes de la tragedia, tanto nos sobrecoge de horror, cuanto promueve una onda amorosa, piadosa, gozosa, cordial ¡Amable milagro salido del seno de la Esencia Bella!

La hierofanía de la physis y de lo nouménico en el mundo griego (carismas materiales) entroncarán con la gracia cinética de lo tremendum, y también de los fascinosum, (carismas formales) en el reino cristiano de la Gracia. Estos marcadores de estilo ya aparecen en la Ilíada y de ellos se hace eco Valle-Inclán cuando cita al tiemblo como manifestación cinética del dolor. Como Valle-Inclán hace referencia a las fábulas griegas (116), mostraré, a continuación, alguno de esos momentos

vibratorios, fundamento iconográfico de la expresión emocional en la tragedia, en el cómic y también de las emociones exageradas en las farsas del Tablado de marionetas.

El entrechocar de rodillas es

los de cuando que Aquiles

espiar a los aqueos (10.390) junto a las naves: y abajo sus rodillas tremaban. Pero primero Homero lo llorando presenta con desesperación, de pálido terror temblando de pavor. E1Señor

un símbolo cinético de miedo. Esto le ocurrió a cada uno troyanos supieron retornaba al combate (20.44) o a Dolón cuando le caza Odiseo acercándose para

tia puede representarse mediante el temblor. Aquiles mata a Iso y Antifo, hijos de Príamo, sin que ningún troyano pudiera socorrerles, presa de angustia, como estaban, al ver el ímpetu del Peleida (11.117). Esa angustia se





PASMOSE ISAAC GRANDEMENTS V

REIDO.

Y SARA NEGÓ.

DICIENDO.



/NO ENTIENDO / JUSTEDES

describe por similitud con el temblor terrible (trómos ainós) que sobrecoge a una cierva cuando a-siste, incapaz de hacer nada, a la matanza de sus cervatillos, bajo las garras de un león. Crumb, en su Génesis, representa el pasmo angustiado de Isaac, al darse cuenta del engaño de su hijo Jacob, mediante unas lí-neas cinéticas que indican temblor, junto gotas de sudor y un halo. El mismo recurso lo usa Al Capp, de Li'l Abner. Ante una situación similar de confusión y angustia, en As de

pique ("Entre el silencio y la eternidad") Tom Peterson se agita al ver a los que creía sus compañeros muertos. La agitación se muestra mediante el temblor de su cabeza que produce una vibración anaklática de la imagen de Tom.

El temblor se apodera de Artemis cuando, al lado de Zeus, llora

rabiosa y quejosa por el maltrato a la que le sometió Hera (21.507). Tiembla su vestido inmortal, por causa del tiemblo de su cuerpo. Así representa Robert Crumb, en Génesis, a Esaú tras el engaño de lacob al padre de am-

le anuncia a Abraham que Sara, su mujer, tendrá un hijo; Sara que lo oye se echa a reír, pero cuando el Señor le pregunta por su risa le entra un temor terrible: Robert Crumb (Génesis) la muestra temblando, rodeada de un aigle o halo vibrante. El halo indica, en lugar de las líneas cinéticas del tremor, no sólo el temblor, la convulsión de su cuerpo al llorar, sino también su lloro sonoro. La angus-



bos, Isaac; pero lo hace con la ayuda de un aura brillante que indica la fuerte emoción.

También un grito terrible produce temblor a quien va dirigido. Dioniso, atemorizado por los gritos homicidas de Licurgo, se aparece cuando Zeus se encuentra en las alturas del Olimpo o alguna otra montaña (1.498, 8.2 06, 15.152) o como cuando su mirada se extiende desde una perspectiva aérea, en picado, sobre la ciudad de Ilión (9.686).

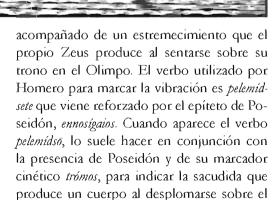


La imagen que nos transmite Homero, en algunos de los anteriores pasajes, es la de un paisaje montañoso con altas cumbres de difícil acceso. Lugares a los que sólo los dioses podrían llegar. Jiro Taniguchi en Blanco 1, nos muestra unos macizos escarpados y nevados de Alaska. Sobre ellos el sonido agudo de un silbato propagándose por el aire. La representación cinética del sonido la realiza mediante líneas de fuerza ondulantes y vibrantes como puede verse en el dibujo. En 8.442, el epíteto eúryopa, va

refugia en el regazo de Tetis. Unos gritos que le produjeron pavor y temblor (6.138: presa de violento temblor por las imprecaciones del hombre). En Persépolis, de Marjane Satrapi, Marji, la protagonista, recibe un sonoro e injusto bocinazo, por parte de la madre de su novio Kraus, que le produce una tremenda angustia. Se representa ésta mediante las líneas quebradas de la boca. SPLAT!

Lo mismo ocurre cuando la patrona le acusa, con malos modos, de robarle un broche. Las líneas quebradas del rostro indican contracción muscular, de forma esquemática, de los músculos que sirven para indicar pena y angustia.

Algunos de los epítetos de Zeus equivalen, en el medio aéreo, a la fuerza vibratoria desplegada por Poseidón sobre la Tierra toda. El epíteto *eúryonta*, el de ancha voz,



Apéndice









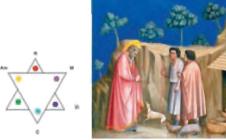
Prodigio de la serpiente roja (drakon) que se come nueve pájaros, tantos como años tardarán en tomar Troya. Interpretación de JOMA del canto II (305 y ss.) para el Magazine. Compárese con el color obtenido en la imagen anterior. Ambos se encuentran dentro del campo de los púrpuras rojizos.



5 Página 75

Platanus orientalis, corteza, hojas y inflorescencias unisexuales. Si fijamos nuestra vista sobre el círculo blanco veremos cómo acabará por aparecer, gracias a las leyes del contraste simultáneo, un nuevo color, el púrpura rojizo o un magenta fuerte. El color verde de las hojas con el humo gris (marcadores cromáticos) se representan, de forma simplificada, mediante los parches verde y gris. Se trata de una interpretación plausible del fenómeno cromático descrito en la Iliada (canto II, vv. 305 y ss.).







8 Página 81

6 Página 80

7 Página 80







9-10 Página 81

 $\Pi\Pi$ Cuadrante

suelo (13.443). El mismo verbo sirve para mostrar la fuerza del viento cuando sacude el bosque (16.766). Estamos, pues, ante una fuerza vibratoria que se representa en el cómic mediante líneas vibratorias u ondas de propagación.

El desplome de un cuerpo sobre el suelo se representa, en el cómic, mediante una onomatopeya, que en el caso anglosajón es boom, del verbo to boom que significa producir un estampido, estallar, expandirse. En la viñeta de Bee Bailey, de Mort Walker, 1961, la caída sobre el suelo se representa mediante unas nubecillas de polvo que surgen tras la sacudida del cuerpo sobre el ring y ello se acompaña con un movimiento vibratorio empático del Splat!, onmatopeya que indica un golpe o chapoteo.

En la Ilíada, se utiliza una metáfora, palabras aladas (pteóenta proseúda), que indica un proceso de propagación por similitud con el vuelo de los pájaros. Esta metáfora queda plenamente ejercida en Berlín. Ciudad de Humo, libro dos de la trilogía sobre la república de Weimar de Jason Lutes, 2008. La música que sale de un clarinete, representada mediante corcheas, vuela sobre los tejados, al tiempo que lo hace una bandada de pájaros. Otro término para indicar la fuerza de propagación del sonido es phoráden que aparece en Edipo Tirano (1309-1310). Edipo escucha su propia voz, revoloteando, volando, cinéticamente circular, vigorosa, en torno a su cabeza.

La voz es un fluido carismático, como pueda serlo la luz. Al sonido humano le aplica I lesíodo el verbo *réo* (fluir, espacirse, *Teogonía*, 39) cuya forma sustantivada (*reuma*) se aplica al fluido como hace Platón en el *Timeo* (45c3).

En Farsa y licencia de la reina castiza (229) se describe así la escenografía: Suena la orquesta de los grillos / y hace la luna un volatín / en la cima de los negrillos / que le sirven de trampolín. Las

volteretas y jeribeques de la luna se entremezclan con el sonido de los grillos y ayudan a comprender que el sonido es un fluido que se alza y vuela sobre los árboles como las ideas que andan vagantes en la imaginación.

4. A modo de conclusión

La lámpara maravillosa de Valle-Inclán tiene otros arrimos que los propios de las vanguardias. A estas no se les niega su lugar e importancia, al contrario, se han de sumar a una tradición que ya viene de lejos, del mundo griego, en la que van asomando los códigos cinéticos para expresar emociones que aparecerán con toda su potencia expresiva en la iconografía del cómic. El material o la estofa que procura este acercamiento poético a la obra es el pneúma, trasunto del éter y de todo lo vaporoso y, al tiempo, cristalino y transparente. Toma fuerza con los movimientos heréticos que interpretarán, en el seno de la Iglesia, a la Gracia como un favor pneumático no desligado de la pericoresis cristológica. Queda así Cristo marcado con una humanidad impropia que conduce a la impiedad y, al final del camino, a replantearnos el problema del mal, no va como un defecto humano sino como un defecto circulatorio de la propia impronta divina. La fatalidad y el mal son gracia teologal (115).

Lo fascinosum muestra la cara más amable y esplendente de la transfiguración cristológica y encuentra su lugar filosófico en Kant, en el esquematismo trascendental y en su deducción de los principios puros del entendimiento. Lo tremendum también aparece como vibración de la estofa óptica que distorsiona la línea recta, quebrándola. Si de lo fascinosum salen todas las metáforas iconográficas procedentes del campo semántico de la luz, de lo tremendum surgen las líneas cinéticas que expresan emociones, fuertes y vibrantes. En la novela gráfica (cómic) de Schultheiss

(2010), sobre cuentos cortos de Bukowski, se comprueba cómo lo tremendum actúa sobre la línea, por ejemplo, en Los asesinos, para mostrar con su torpeza vibratoria (imitando las líneas acanaladas de la xilografía) el absurdo de un asesinato y violación por causas banales, es decir, gratuito y sin motivo. Un tipo de línea similar es el usado por Miguelanxo Prado en Stratos.

En La lámpara maravillosa lo tremendum presenta una cara más amable que se arrima más al modo en cómo occidente ha interpretado la relación entre el sujeto y el objeto, es decir, se acerca a la disciplina filosófica que conocemos bajo el nombre de teoría del conocimiento. No obstante, podemos comprobar cómo sus frutos iconográficos se ejercen en las farsas del Tablado de Marionetas para educación de principes. Aquí los rasgos exagerados, las líneas quebradas que delinean la fisiognomía de las emociones, están al servicio de lo irreverente y volumétrico, pero sirven, como en el cómic, para recordarnos que todo personaje es un muñeco, un títere (lo es también el sujeto kantiano) que hay que mover y zarandear con la ayuda de los carismas del estilo

La dramaturgia del estilo se solapa con la teoría del conocimiento y, por ello, permite vincular los carismas del estilo (formales y materiales) a la ontología filosófica. De este modo, los carismas formales se asociarían a la ontología general, mientras que los materiales quedarían vinculados a la ontología especial. El sujeto, en la teoría del conocimiento, y en la metafísica (general y especial) no se construye al margen de analogías y metáforas, por muy geométricas que pretendan ser. La teoría del conocimiento es una construcción ideológica que pone en valor al sujeto occidental y, por ello, la puesta en escena de su tinglado de cimbeles y tramoyas sigue los pasos de la dramaturgia, como nos advierte Kant en su Transición de los principios

metafísicos de la ciencia natural a la física. El tránsito (progressus) de la physica generalis a la physica specialis, y viceversa (regressus), es el mismo camino que se ha recorrido históricamente para conformar los recursos expresivos (sensogramas y emanatas) del cómic y de la farsas del Tablado de marionetas. Un camino que tiene como sujeto al muñeco pneumático, noemático y articulado, constituido por la estofa general de la physica generalis, que manifestaria sus emociones mediante las estofas particulares de la physica specialis. Un muñeco nacido a orillas de las aguas procelosas o calmas del Egeo. Algo que podremos comprobar con facilidad con sólo una lectura atenta. y avisada, de la *Ilíada* y la *Odisea* al alimón con el Tablado de marionetas.

Bibliografía

Alerm Viloca, Carme, "La cabeza del Dragón en aleluyas", www.elpasajero.com/auca1.html.

Berlin, Isaiah (2000). Vico y Herder: Dos estudios en la historia de las ideas. Traducción de Carmen González del Tejo. Cátedra, Madrid.

Blanco, Jesús, *El mar y los barcos en la obra de Valle-Inclán*, revista Cuadrante, Julio de 2003, pp. 49-69.

Bueno, Gustavo, *El mito de la cultura*, 2004⁷, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona.

Emery, Gilles, La teología trinitaria de Santo Tomás de Aguino, Secretariado Trinitario, 2008, Salamanca, traducción de Jose Antonio Marcén.

Gage, John, *Color y cultura*, Ediciones Siruela, 1993, traducción de Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín.

Gasca, Luis y Gubern, Roman, El discurso del cómic, Cátedra, 1994.

Gómez Amigo, Carlos, *La teosofía en* La lámpara maravillosa, www.elpasajero.com/ventolera/teosofia.html.

González, Antonio M., Rafael, Arlanza Ediciones, Madrid, 2005.

Gubern, Román, Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto, Anagrama, 1996.

Homero, *Ilíada*, versión de Agustín García Calvo, 2003.

Homero, *Iliada*, Versión de Rubén Bonifaz Nuño, 2005, UNAM.

Kant (1983). Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física. Edición preparada por Felix Duque, Editora Nacional.

Kant (2003), *Crítica del discernimiento*, edición y traducción de R. Aramayo y Salvador Mas, Machado Libros.

Maier, Carol S., La lámpara maravillosa de Valle-Inclán y la invención continua como una constante estética, Centro Virtual Cervantes.

Merino, Ana, El cómic hispánico, Cátedra, 2003.

Pierluigi De Vecchi, La obra pictórica de Rafael, Editorial Noguer, Barcelona, 1978, traducción de Francisco J. Alcántara.

Prado, Enrique, La estructura tropológica del rayo visual. Un ensayo de hermenéutica materialista. Contextos determinantes y colimadores en la concepción teórica del flujo visual, desde la cerámica griega y la Ilíada al comic actual, pp. 447-497, en Contra los mitos y sofismas de las "teorías literarias" posmodernas, edición a cargo de Jesús G. Maestro & Inger Enkvist, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2010.

Prete, Antonio, *Tratado de la lejanía*, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2010, traducción de Juan Antonio Méndez.

Valle-Inclán, *Tablado de marionetas para la educación de príncipes*, Edición de César Oliva, Austral, 1999¹⁰.

Valle-Inclán, La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales, Edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Austral, 2009.

Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Edición de Alonso Zamora Vicente, guía de lectura y glosario de Joaquín del Valle-Inclán, Austral, 2007.

Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones sobre los colores*, Paidós, 1994, traducción de Alejandro Tomasi Bassols.

Wittgenstein, Ludwig, Fenomenología. Secciones 94-100 del Big Typescript, KRK Ediciones, 2009, Edición de Luis M. Valdés Villanueva.

II4 Cuadrante