

El viaje fractal de Adolf Schulten

Fco. José MORENO ARRASTIO

*Il suffit de passer le pont
C'est tout de suite l'aventure
Laisse-moi tenir ton jupon
J't'emmèn' visiter la nature*

G. Brassens

1. 1.

Algunos piensan que un pequeño y sencillo mensaje que pasa de boca en boca, termina pareciéndose al original como el huevo a la castaña. Hay quien incluso asegura que no se necesitan más que siete u ocho saltos de boca a oído para que tal cosa ocurra. Pero prácticamente todos se jugarán los dineros por esa contingencia cuando se trata de una serie de varias decenas de transmisores. ¿Cómo es que algunos mensajes muy profanos –dejando aparte la fonética sagrada de los védicos y budistas– han permanecido reconocibles luego de cientos de esos saltos? Es curioso, parece de sentido común decir que el método de transmisión boca a boca –como las ecuaciones sobre el clima de Lorenz– es extremadamente sensible a las condiciones iniciales (si alguien cambia una conjunción o una entonación), pero también es de sentido común pensar que la tradición oral ha mantenido con eficacia la *forma* de algunas narraciones. Es decir, el sentido común, tiene para este fenómeno una expectativa de comportamiento caótico y a la vez no la tiene.

Las últimas décadas han significado un giro copernicano en la Física, al evidenciarse una extraña condición, la de que en sistemas heterogéneos, compuestos por elementos muy distintos, los procesos aglutinantes siguen las mismas leyes elementales y que las leyes de la complejidad son en gran medida universales, válidas para un gran número de sistemas diferentes. Lo que es posible observar de los efectos de estas leyes son pautas o patrones que se repiten cuando la expectativa sería el caos absoluto, *ciclos estables* que emergen como propiedades de lo complejo. La persistencia de algunas tramas narrativas como *ciclos estables* a lo largo del tiempo, tiene una interesante coincidencia con ciertos cauces que toma la Naturaleza en relación a los intercambios de energía y orden. Con una extensión epistemológica: la sorpresa ante la persistencia de tramas narrativas concretas en un medio caótico como son las transferencias humanas, que observa su reiteración como un *orden* donde no puede haberlo, es ahora también la sorpresa ante la preparación en Física de Sistemas Complejos del humilde sentido común. O, dicho de otro modo, a como se aviene ese tener y no tener expectativas de caos y orden a lo que hoy se puede decir sobre la dinámica de sistemas extremadamente sensibles a las condiciones iniciales.

1. 2.

Veinte años antes de que Norbert Wiener comenzase a hablar de *sistemas auto-organizados*¹, un joven profesor de la Universidad de Leningrado, publicaba allí un libro cardinal que se conocería en Occidente luego de muchos años. En *Morfología del Cuento* (1928), Vladimir Propp venía a demostrar que en el fondo de la complejidad de la amplia colección de cuentos tradicionales rusos, existía una secuencia estable de elementos, de átomos irreducibles de narración que llamó *funciones*. Su orden constituía la estructura del relato, el trasfondo entre la infinita maraña de situaciones de los cuentos, ofreciendo sentido a las acciones de sus personajes y a los acontecimientos que estas desencadenaban. Propp aisló 31 de estos átomos observando además que aunque faltase alguno siempre desenvolvían la misma secuencia². Desde la primera función, *Un Miembro de una Familia abandona el Hogar*, hasta la última, *El Héroe se casa y asciende al Trono*, la secuencia de los 31 se desenvuelve en funciones como la *Adquisición por parte del Héroe de Agentes mágicos* o el *Combate directo entre el Villano y el Héroe*. Además, Propp consiguió aislar 7 roles o tipos de personaje, que siempre se repetían, aún cuando los relatos fueran aparentemente muy distintos: *El antagonista*, *El donante*, *El auxiliar*, *La princesa o su padre*, *El mandatario*, *El héroe*, *El falso héroe*, personajes que se mantienen siempre en la misma esfera de acción y cuya existencia y propiedades se encuentran limitadas por la secuencia de las funciones.

Esa *forma* de las funciones, su origen, naturaleza y razones de persistencia son desde 1928 fuente de datos sobre lo que Gilbert Durand llamaba las *estructuras antropológicas de la imaginación*. Su hallazgo, que se valió del método formalista de los lingüistas rusos, significó un salto cuántico y feliz, un logro que otros desarrollaron, como Greimas, en algunos de sus aspectos. Desde que fueron descubiertas las *funciones de Propp* (llamadas ocasionalmente *narratemas*), los críticos y los semiólogos las han detectado en muchas ficciones y leyendas, entre las que se cuentan algunas de las más notables de la Antigüedad, caso de Heracles o Edipo³. Aún cuando se discuten algunas de sus posibilidades⁴, el trabajo de Propp es un hallazgo crucial de la investigación en el siglo XX⁵. La atmósfera que el estructuralismo

¹ Sobre el desarrollo y avatares de esta problemática, ESCOHOTADO, 1999: 67ss.

² Naturalmente que los descubrimientos de Propp no se limitan a las secuencias y los personajes. En concreto, el descubrimiento de Propp, en lo que concierne a los que interesa más abajo se resume en tres hechos: El número de *funciones* que incluye el cuento maravilloso es *limitado*. La sucesión de *funciones* es siempre *idéntica*. Todos los cuentos maravillosos conciernen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.

³ PROPP, 1980.

⁴ BERMEJO, 1979; PADILLA, 1991.

⁵ La *Morfología del Cuento* no fue conocida más allá de las fronteras de la Unión Soviética y su entorno hasta treinta años después de su publicación en ruso (DUNDES, 1997; SORNOF, 2002) y su impacto se refleja bien en la relativa abundancia de estudios sobre su influencia en la semiótica europea y norteamericana. Resulta interesante comprobar cómo su repercusión entre los investigadores occidentales que en aquel momento se ocupaban del estudio de las relaciones entre forma y contenidos en los mensajes literarios se explica por un contemporáneo interés sobre las estructuras formales de la narración. Es el caso de Kenneth Burke o Northrop Frye.

extendió por toda Europa en Antropología o Lingüística⁶, logró que este tipo de análisis alcanzase significantes que pudieran considerarse, aún parcialmente, como relatos. Era inevitable que las narraciones históricas se constituyeran también al final en objeto de atención desde la perspectiva formal, prueba del interés por los mecanismos retóricos en las estructuras del discurso (White), de la compatibilidad entre narración y explicación, sobre la consistencia del relato que puede hacer un historiador (Ricoeur, Veyne). Todos son ecos del descubrimiento de las secuencias y ya problemas capitales también en Historia Antigua⁷.

Propp insistió en mantenerse dentro de los límites de lo que consideraba, un género específico⁸. El fundamento era una *secuencia básica*⁹. Se trata de la experiencia de la salida, del enfrentamiento y vuelta al hogar que entraña elevación de status; un esquema que con distintos formatos, además de los cuentos fantásticos rusos, es conocido desde Sumeria, una estructura narrativa siempre tan cercana, tan obvia, que apenas concitó interés hasta la publicación de *Morfología del cuento*. Su parentesco era evidente, cuando comparó tiempos y culturas distintas, con otros relatos: de chamanes uzbekos sobre exorcismos, viajes al más Allá en busca del Alma, peregrinaciones chiitas o vuelos de héroes americanos. Y los parecidos se manifestaban –lo que es crítico– cuando se percibían como *unidades de composición*. Propp consideró que el origen de esta secuencia estaba en los ancestrales rituales de iniciación¹⁰; su morfología era un eco ancestral; no procedía de las particularidades de la mente eslava, ni las de la creación artística sino de un pasado de cazadores. Por eso el relato maravilloso había conservado elementos del pasado. Por ejemplo, prohibiciones que en un tiempo remoto rodearon a la familia regia: la prohibición de luz, de mirada ajena, de comida o relación social¹¹; por eso –pensaba– en la mendiga del cuento se puede detectar a la maga primordial y en la casa de dos pisos con balcones se puede detectar la *casa para hombres*. La resonancia de esa forma era tan eficaz y universal que se repetía en la composición del mito y del relato, entre viajes a ultratumba y epopeyas, viajes chamánicos o leyendas heroicas. Fenómeno sin fronteras entre tiempos y culturas, como las explicaciones materialistas dialécticas y en –recordemos que Propp escribía en la URSS de Stalin– irrevocablemente competencia con ellas.

⁶ Los mitemas de Lèvi-Strauss; las *unidades mínimas* del otro lenguaje mitológico de Barthes; las *funciones dramáticas* de la dinámica teatral de Etienne Souriau.

⁷ PLÁCIDO, 2005.

⁸ PROPP, 1979: 17.

⁹ Lo que en adelante se nombrará como secuencia básica fue definido por Propp: *el cuento que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (raptó, expulsión del hogar, etc), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (la forma principal es el duelo con la serpiente), el regreso y la persecución. Con frecuencia esta composición presenta determinadas complicaciones. El protagonista ya ha regresado a su hogar, sus hermanos le arrojan a un precipicio. Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro.*

¹⁰ PROPP, 1979: 525.

¹¹ PROPP, 1979: 52.

1. 3.

La secuencia básica de Propp se detecta en la tradición de culturas muy diferentes y distantes, en Gilgamesh y Teseo, en la propaganda fascista, comunista, nacionalista o sionista; en Stendhal y Juan Rulfo. ¿Qué pueden tener en común todos esos mensajes que proceden de sociedades en apariencia incomparables? Ya vimos que detrás de una variedad infinita de cuentos se ha mantenido una ancestral secuencia fija de *funciones*, en contra de la expectativa de una colosal derivación caótica, producto de transmisiones orales que han dispersado por el planeta una prodigiosa infinidad de personajes y situaciones. Lo que registró Propp es que el desarrollo desordenado que sugiere abandonar a la suerte incierta de la transmisión, a los personajes (reyes, mendigos, serpientes, capas mágicas o zapatos) y situaciones extremadamente imaginativas en los cuentos fantásticos rusos (niños expulsados a un bosque, magas que ocupan toda una estancia alargando sus brazos y piernas hasta las esquinas de la cabaña), está regulado por un orden asignado fijo, por una simple repetición ajena a los contenidos. Por eso es posible comparar las secuencias de Propp con los conocimientos actuales respecto al orden subyacente en estructuras dinámicas en apariencia caóticas. Los resultados de estos hallazgos y alguno de los conceptos utilizados para describirlos –p.e., el de *atractor extraño*– muestran analogías con los *ciclos estables* en la narración humana. En la dinámica de los procesos complejos aparecen estos patrones, que se repiten inesperadamente –Monod– con lo que podría sugerirse un paralelo entre estos desenlaces, atribuyendo a las secuencias de Propp la propiedad de ser la forma-indicio de la dinámica de un sistema complejo.

1. 4.

Los límites en la definición del género que hizo Propp son muy interesantes en cuanto definen una *forma* (de narración) polivalente. El ejemplo más cómodo y fácil (y eso tendrá su importancia más adelante) lo proporciona un inglés obligado a repetir una y otra vez el mismo trabajo, con los mismos resultados, durante más de cuarenta años: James Bond. En efecto, el éxito de sus novelas y sus películas, en todo el mundo, podemos verificarlo cuantificando beneficios obtenidos fuera de Inglaterra... y también asombrarnos de ello, porque sus argumentos son siempre la misma secuencia trivial de situaciones y personajes. En todas las entregas de las novelas, hasta la muerte de Ian Fleming en 1964 y después con los guiones cinematográficos que intentaron mantener sus enseñanzas, los personajes y trama de las aventuras de 007 son invariables: malvados no ingleses que pretenden conquistar el mundo, mollares señoritas propicias pero atrapadas, sicarios, frases, cócteles persistentes. El lector o espectador se encuentra una y otra vez con una trama inmutable cuyo desarrollo y final conoce aún antes del comienzo. De modo que Fleming, para lograr el éxito editorial, parecía servirse de algo contrario al enigma, pues estimaba irrelevante el desenlace incierto, que el autor del atropello se conociese en el último momento o descubriesen sus retorcidas aficiones mediante pistas a lo largo del texto. ¿Qué es lo que hacía entonces la serie de Bond tan fascinante para tanta gente? ¿Podría ser que el protagonista proyectaba la imagen de superconsumidor en la era

del consumo, que bordaba la hechura de héroe ancestral tipo Campbell, que con sus brincos activaba las neuronas espejo de los espectadores? O que su encanto fuese la muestra particular de un fenómeno más extenso que no implicase solo al protagonista¹².

Lo explicaba Umberto Eco, autor de celebrados libros de Semiótica que comenzaron en 1962 con *Obra Abierta*¹³; patafísico y en lo que aquí interesa reputado analista de la obra de Ian Fleming y de su personaje James Bond, a los que ha dedicado algunos ensayos. El ahora citado es un texto célebre, de 1982¹⁴, fecha que excluye del estudio de Eco a las producciones cinematográficas posteriores del conocido superagente británico. Ian Fleming, según Eco, logró el éxito con la serie de James Bond *utilizando y exagerando las opiniones esquemáticas de la población en general*, de ahí las características de sus personajes en cuanto a raza o anatomía y –fundamentalmente– recurriendo a los *atractivos más universales y más seguros: los elementos arquetípicos probados por las fábulas tradicionales*¹⁵.

Se trata –escribía Eco– de un juego conocido de antemano y sin misterio, de una fuente de placer que *caracteriza a los instrumentos de evasión que funcionan en el terreno de las comunicaciones de masas*¹⁶. Pues, dice, *lo que caracteriza a la novela policiaca, de investigación o de acción, no es tanto la variación de los hechos como el regreso a un esquema habitual en el cual el lector podrá reconocer algo ya visto y que le gustó. Bajo el aspecto de una máquina productora de información, la novela policiaca es al contrario, una máquina productora de redundancia; simulando conmover al lector, lo hunde en una especie de pereza de imaginación y brinda la evasión narrando no lo que ignora, sino lo que ya conoce*¹⁷.

Como una melodía que siempre gusta y cuyas notas tienden a completarse, esta fábula ancestral de Bond –el cuento de San Jorge– fascina con el simple mecanismo que la expone. Cualidad de enorme importancia para quien quiere medrar a costa de seducir o convencer a las masas. El hecho de que los cuentos hayan superado una larga prueba de supervivencia en el caos, de un modo equivalente a las moléculas empleadas en la farmacología tradicional, a una selección real, puede captar la aten-

¹² Sobre esta cuestión y sus posibles respuestas, p.e. (DURAND: 1993:222): *la novela no puede prescindir del esquema mítico del héroe triunfante, es decir, regresar a la vez el orden diacrónico de los episodios heroicos y el contenido arquetipal intrínseco de las situaciones heroicas. Este corto estudio sobre Lucien Leuwen nos ha demostrado que la insuficiencia y la inversión de los temas heroicos solo puede desembocar en la insuficiencia novelesca y el fracaso psicosocial de la novela.*

¹³ (y otros: *Tratado de Semiótica General*, 1975; *Lector in Fábula*, 1979; *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*, 1984; *Kant y el Ornitórringo*, 1997, etc. etc...).

¹⁴ Eco, 1988.

¹⁵ (Eco, 1988: 96) *“M” es el rey y Bond el caballero y el malo es el dragón; la mujer y el malo son entre ellos como la bella y la bestia; Bond que regresa a la mujer a la plenitud de su espíritu y de sus sentidos, es el príncipe que despierta a la bella durmiente. Entre el mundo libre y la Unión Soviética, entre Inglaterra y los países no anglosajones se plantea de nuevo la relación épica primitiva entre raza elegida y raza inferior, entre blanco y negro, entre bien y mal.*

¹⁶ Eco propone un ejemplo divertido, un partido de baloncesto jugado entre los Harlem Globe Trotters y un equipo de provincia: Sabemos de qué manera y en virtud de qué reglas los Harlem Globe Trotters vencerán: el placer consistirá en ver con qué hallazgos y con qué virtuosismo llegarán al momento final, con qué malabarismos engañarán al adversario.

¹⁷ Eco, 1988: 94.

ción de quien quiere sobrevivir o simplemente medrar escribiendo, p.e., una novela o una serie de ellas. El éxito de estas narraciones se vincula por tanto, en Eco, a las opiniones esquemáticas de la población en general que ya Aristóteles aplicaba en la base de la Retórica; disciplina que enseñará desde muy temprano que es preferible fundamentar los argumentos en las opiniones comunes y jugar con ellas. Por eso Fleming no era ni un racista, ni un anticomunista¹⁸; sus novelas gustan tanto porque ponen en marcha asociaciones elementales y recuerdan una dinámica profunda que el lector sofisticado reconoce¹⁹. Resultó ser, en definitiva –y además de retórico epítítico– un avisado ingeniero de novelas para consumo de masas que se adapta y explota el imaginario y las opiniones que ya existen sin pretender modificarlas pero, eso sí, contribuyendo a extenderlas y convertirlas en obvias.

1. 5.

Sigue siendo un misterio la razón por la que las fábulas tradicionales continúan fascinando a las masas y la de su eficacia retórica, por vía de reiteración y obviedad, cada vez que se aplican una y otra vez, *en diferentes modos de producción*. Las narraciones del arcano colectivo, de tan difícil ubicación como objeto de conocimiento, pero de proliferación infinita son las que permitirían explicar –con la navaja de Occam– relativamente mejor la fascinación. Convocan elementos que no solo aparecen en las novelas de James Bond y cuyo empleo, eficacia y penetración se comprueba con el uso a mansalva a cargo de guionistas de cine²⁰ –caso de La Guerra de Las Galaxias, Pretty Woman–, periodistas²¹ y no digamos ya propagandistas políticos. Un irracional factor de gratificación colectiva, interesante en tanto tiene éxito y se convierte, –sigilosamente también pero ahora como trama o secuencia lógica– en parte de la *opinión corriente*. Son tan prolíficos y siempre tan eficaces que proyectan el espejismo de que se conoce su naturaleza y origen, cuando en realidad solo sabemos de su utilidad. Henri Bergson lo advertía: creemos buscar el conocimiento

¹⁸ *Es reaccionario como lo es en su origen la fábula, cualquier fábula. Es el espíritu conservador ancestral, dogmático y estático, de las fábulas y los mitos que transmiten una sabiduría elemental, construida y transmitida por un simple juego de luces que no permiten la crítica (ibid.)*

¹⁹ Humberto Eco transmite una admiración sin tapujos por el arte de Ian Fleming, se muestra a sí mismo interesado en el descaro con el que se utilizan elementos míticos como verosímiles y la simplicidad de los planteamientos al denominar a los personajes: *Grant*, si trabaja por dinero, *Red*, si trabaja para los comunistas; *Honeychile*, *Pussy* característicos nombres de sus protagonistas femeninas, etc., etc... Quienquiera que leyó la primera novela de Eco, *El nombre de la rosa*, reconocerá el juego y el mismo intento de utilizar los arquetipos y, por supuesto, reconocerá cada una de las funciones de Propp.

²⁰ SÁNCHEZ ESCALONILLA, 2001: 119 ss.

²¹ Por ejemplo, en el relato periodístico de los acontecimientos: el análisis de las portadas del periódico madrileño El País entre las fechas anteriores al inicio de los bombardeos sobre Serbia y Kosovo hasta el 31 de julio de 1999, un mes más tarde de la firma del cese de hostilidades, mostró una *tendencia de los medios a presentar los acontecimientos dentro de una estructura narrativa en la cual se pueden determinar los actores, la secuencia de los relatos, y las entidades contractuales y sancionadoras de la realización del héroe del cuento, así como el sistema de oposiciones binarias que contribuyen al desarrollo de la historia* (PENALVA y MATEO, 2000); o en el terreno de los videojuegos, en donde las funciones de Propp se despliegan con una contundencia digna de mayor atención (CARZO y CENTORRINO, 2002).

de las cosas y solo indagamos para qué nos pueden servir. Muchas veces los datos adquieren un significado instrumental que desvía la posibilidad de un conocimiento desinteresado del fenómeno, p.e., de los cuentos. Y fascinados por lo bien que aprovechó Ian Fleming los arcanos colectivos, olvidamos lo que estas fábulas y opiniones corrientes determinaron también, p.e., su intelecto y el nuestro. Decía Francis Bacon que *todo el que estudia la naturaleza de las cosas ha de sospechar de todo aquello que captura y seduce especialmente a su entendimiento*²². Con lo que fascina a las masas hay que tener mucho cuidado, pues es fácil olvidar su enorme presión sobre la percepción individual vía las opiniones del común. Precisamente porque estos *ciclos estables* se convierten en parte de la opinión común, ejercen sobre los individuos que viven sumergidos en ella una influencia decisiva e imperceptible.

1. 6.

Subyace el problema de la determinación del contenido por la forma, clave en la posición de Propp²³ y en la problemática de la narración histórica²⁴. Lévi-Strauss, reaccionó ante lo que significaba, en *Morfología del Cuento*, negar a los contenidos la capacidad de producir la estructura, aplicando una *forma* externa abstracta y añadida²⁵. Contestaba así a la incómoda evidencia de que en los relatos fantásticos rusos se producía una reiteración de funciones y personajes que no necesitaban la explicación de oposición binaria. Se comprende que Vladimir Propp replicase que él se había limitado a constatar un hecho, desde una posición empírica y que este hecho era tozudo: las *funciones*, simplemente, se repetían. Lévi-Strauss expresaba con su crítica un problema que procede de un prejuicio sobre el origen del orden, su rechazo lo es al dato de que, por perturbador que parezca, en el análisis de los cuentos (fantásticos rusos) es la *forma* lo que determina el orden subyacente y esta forma no procede de la cualidad propia de cada cuento sino que es una repetición de la misma secuencia. Decía Lévi-Strauss que *el formalismo aniquila su objeto*²⁶, algo que viene a prevenir frente a uno de los inconvenientes no solo del formalismo sino de cualquier categorización, incluidas –crítica que le podemos hacer– las oposiciones binarias. Parte del prejuicio de que toda entidad tiene una complejidad real determinada por la naturaleza de sus fundamentos, de la que no puede dar cuenta sino la causa encadenada desde los elementos más básicos. Expulsa de la explicación no solamente todo lo que atiende a la forma sino que se acerca a una especie de esencialismo en la que las cosas se explican por las propiedades que las hacen únicas. Resulta insólita esta crítica precisamente en un autor que no es ajeno al formalismo,

²² *Novum Organum*, LVIII (Trad. Miguel A. GRANADA).

²³ Véase, como contraste, el análisis que hace Hayden White de la obra de Michelet: el realismo como romance (WHITE, 1992: 152 ss.).

²⁴ En el sentido de la dimensión configurante de la trama, porque la trama transforma los acontecimientos en Historia (RICOEUR, 1987:137).

²⁵ LÉVI-STRAUSS, 1979. *Morfología del cuento* no fue publicado hasta en Occidente hasta 1960, el análisis estructural del mito de Lévi-Strauss lo fué cinco años antes.

²⁶ LÉVI-STRAUSS, 1979: 129.

aún cuando se comprende que debe ser “en su sistema” un arcano de naturaleza interior desde donde debe emanar toda oposición binaria²⁷. Cuando en el intento de encontrar un orden subyacente en una colección de relatos, todo se restringe a la búsqueda de una *forma* capaz de explicar una parte del orden, sin duda también se está poniendo coto a la posibilidad de deducirlo desde su constitución interna. Pero descalificar la relevancia de la búsqueda o descubrimiento de tales estructuras cuando aparecen y negar por principio que sean *externas* puede ser una perspectiva que aún cuando parezca coherente, lógica, académica o científica, puede estar equivocada. Sobre todo si como parece haber ocurrido con la investigación que tanto alteraba al estructuralista francés, el ruso se limitó a descubrir algo que siempre había estado ahí.

1. 7.

La secuencia de Propp, por tanto, es un dato perturbador ya que es la repetición de una estructura externa, preexistente e independiente, que es ajena a los contenidos y a la vez los explica. En tanto la *forma* no cambia –curiosa la analogía con el modo de producción– existe un límite al cambio de los contenidos mentales. En correspondencia con la Física de los Sistemas Complejos, en uno y otro campo es la *forma* el factor que *parece* esclavizar la dinámica no lineal concretados, p.e., en las curvas que emergen en la teoría de Lorenz sobre el clima, etc... Propp defendió con vigor frente a Levi-Strauss que en las narraciones, el contenido depende de la forma²⁸. Lo cual es un fenómeno al que solo es posible aludir por comparación, en la misma medida que se pueda afirmar que el fondo de un cauce atrae al agua, como las características malévolas del personaje elegido como *Agresor* es atraído, determinado, por la forma del cuento fantástico. Así pues, ocurre que esas tramas –*ciclos estables* de la tradición oral– que resulta y no resulta fácil explicar con el sentido común, atraen ocasionalmente como imanes –casi sería mejor decir como torrenteras– a los contenidos del intelecto de algunos talentos imprudentes. Quienes en el fondo del barranco perceptivo miran y no ven otra cosa que sus paredes. Lo cual no es asunto baladí para los estudiosos de la ideología dominante, en el sentido de las dependencias psicológicas de las que hablaba Gramsci. Porque a veces –y los ejemplos proliferan– estas fábulas se convierten en modelos de conducta. E incluso llegan a determinar los procesos de percepción del mundo y hasta el recorrido de algunas teorías científicas.

Porque, veamos... alguien primero observa y después quiere reparar una injusticia y, con su trabajo –quizás con la ayuda de una información clave, otros compinches o un instrumento inesperado– lo consigue y es reconocido socialmente por ello; entonces se convierte en participante de una historia que acaba bien después de muchas tribulaciones... ¿dónde he visto yo eso?

²⁷ DUNDES, 1997.

²⁸ PÉREZ GALLEGO, 1982: 113.

1. 8.

Adolf Schulten, se ha indicado varias veces, se tenía por quien había sacado a la civilización tartésica del oscuro pozo del olvido, a donde la habían enviado las malas traducciones de la Biblia (Lutero) o los errores de académicos que identificaban Gadir con Tartessos (Movers), originados en última instancia por el agujero negro de información que significó la destrucción de la ciudad y el consiguiente cierre del Estrecho, a manos cartaginesas. El redescubrimiento de Tartessos –o mejor de la civilización tartésica– no era insignificante como logro personal. Schulten juzgó, al concluir su libro sobre la ciudad perdida, que había encontrado *el primer centro cultural de Occidente*. Un equivalente y comparable a Babilonia y Nínive, Memfis y Tebas, Knossos y Faistos en un área en la que antes los demás solo imaginaban hordas salvajes empujándose unas a otras. Es para sentirse orgulloso, a poco que se esté convencido de ello y no debe extrañar que escribiese la autobiografía intelectual que utilizamos para recuperar sus motivaciones²⁹.

Schulten en el *Tartessos* describe un conflicto entre el bien y el mal. Entre aquellos que crearon la civilización tartésica navegando desde el Egeo y que se mantuvieron como una casta dirigente, nunca mezclada con indígenas, y sus enemigos. Sus protagonistas consiguieron –lo que es decisivo–, gracias a la cultura que atesoraban, convertir el territorio de lo que hoy es Andalucía en una civilización equiparable a Egipto o Babilonia. Describe el conflicto entre el estado de pacífica cultura³⁰ en medio de salvajes y los enemigos acechantes en sus costas, en las que se había permitido la proliferación de comerciantes fenicios, que al final acabaron con el cuerpo que los admitió en sus fronteras. La descripción de algo que comienza con un viaje colectivo parece no tener, en principio, ningún influjo sobre su contenido, pero como se puede comprender, al concentrar la atención en unos protagonistas ya determina una selección de los datos, un orden³¹. En el caso del *Tartessos* se produce un hecho crucial que trueca al conjunto en algo más que una narración de un viaje y la convierte en una trama muy definida, con unos códigos y servidumbres férreos, pues con reivindicación del brillante pasado perdido, su autor arreglaba una injusticia de siglos, componiendo a otro nivel, un relato que concluye con el reparto final de trofeos. De este modo se suman los puntos de contacto con los artificios formales –ahora ya casi arquetípicos– de Ian Fleming. Y la sospecha recae no sobre una *forma* cualquiera sino de una muy concreta. En Schulten la vindicación misma de la civilización tartésica acentúa de tal modo los perfiles de los protagonistas, los acerca tanto a figuras estereotipadas e irreales que no es posible encontrar otro lugar que la imaginación de los cuentos que contenga semejantes papeles.

No solo Schulten actuó sobre la realidad colocando las cosas en su sitio, lo que podemos proponer ahora como la última escena de un cuento; además, la estructura de la reconstrucción de Schulten refleja una serie de acciones que se parecen a las

²⁹ SCHULTEN, 1953.

³⁰ *En cambio, la índole pacífica de los tartesios ofrece un aspecto muy simpático y loable en la cordial hospitalidad con que recibían al extranjero* (SCHULTEN, 1924: 161).

³¹ FOULKE, 1997: 16 ss.

de un cuento; sus papeles se deducen de las capacidades de los protagonistas de cuentos y la simplicidad de la trama nos lleva a sugerir el paralelo con ese tipo de narración. De modo que la misteriosa eficacia retórica de la simplísima estructura dramática planteada por Schulten se vincula –como James Bond– con las fábulas ancestrales que a veces llamamos cuentos. Un ejemplo de los efectos de la *forma* sería el papelón de fenicios y cartagineses en la reconstrucción de Schulten y más tarde en la historiografía tartésica. Es importante recordar que la credencial del colectivo bueno, o del colectivo malo³² que inhabilita para cualquier otra función a quienes lo ostentan carece de cualquier viso de realidad y solo existe en un determinado tipo de relato. Se ha advertido muchas veces que con fenicios y cartagineses se produce la más clara evidencia de este curioso esquematismo de Schulten, que está determinado por la forma: sus fenicios no tienen capacidad de generar la historia tartésica porque su *personaje* es el Agresor. Y son separaciones entre los personajes del *Tartessos* que se han perpetuado por una extraña eficacia retórica aún entre los científicos³³. Los fenicios, después de muchos años y excavaciones, siguen encasillados en el mismo papel, que como bellacos con limitaciones deben interpretar incansables³⁴ y un siglo después todavía se amontonan en unos pocos –aunque ya no lo sean tanto– mercados adyacentes de la costa³⁵... Listos para avanzar...

1. 9.

Adolf Schulten se convirtió en protagonista de la fabulosa historia que el pretendía narrar y con eso convirtió al *Tartessos* en parte de una trama que se puede seguir combinando el libro con su biografía. Quizás no sea ocioso recordar que este injerto de la trayectoria de un autor en una pequeña o grande epopeya es como las paredes de un cauce, pues determina lo que aquel percibe del objeto de su interés y replica a otro nivel –al nivel de la realidad vivida por el autor– la estructura de la epopeya. Se ha formado, en adelante, una narración cerrada con un protagonista más. Para el reivindicador queda la conciencia de lo que ha hecho (determinada ahora por la narración); y para el extraño que lee el relato queda la evidencia –si no se anda con ojo– de que la entronización del héroe y el castigo de los malvados es un contenido objetivo de la realidad. El caso de la rehabilitación del mítico Tartessos –y nuestra percepción del asunto– supone entonces un fenómeno determinado por la *forma*. Como en el caso de Bond, nos resulta interesante comparar las obras de Ian Fleming y Adolf Schulten. Ambas pueden ser observadas a través del principio del camino

³² P.e.: *Entre Tartessos y Tiro debió, pues, existir durante mucho tiempo un relación de pacífica concordia. Pero la codicia de los extranjeros turbó bien pronto esta buena armonía* (SCHULTEN, 1924: 39).

³³ José Luis LÓPEZ CASTRO (1996) demostró hace tiempo que la tradicional imagen de los fenicios en la historiografía hispana en modo alguno tenía los componentes maléficos que les insufló Schulten.

³⁴ *Los tartesios se sometieron a los tírios, que no eran ni mucho menos unos héroes* (Schulten, 1924: 160); *Los cartagineses fueron peores aún que los tírios. No debieron tardar mucho en alargar sus codiciosas manos hacia la tierra de la plata* (Schulten, 1924: 95)).

³⁵ Recuérdese en este caso la función que desarrollan los antagonismos en la serie Bond, con sus parejas de miembros: Bond-“M”; Agresor-Chica; Agresor-“M”.

retórico más fácil y el menor riesgo pero, lo que resulta singular, también parecen haber terminado desarrollando (o podría decirse, *caído* en) el mismo ciclo estable: el cuento de San Jorge.

1. 10.

Paul Ricoeur reconocía que *toda narración histórica busca la explicación que hay que interpolar porque no ha logrado explicarse por sí misma*³⁶. La cuestión que se plantea es, por tanto, las de las razones por las que personajes y trama se asemejan al cuento en el caso de la reconstrucción de Tartessos. Quizás un indicio se encuentra en el modo con el que describía Adolf Schulten, en un boletín de la Academia de Córdoba en 1924, la situación que según él alcanzaron los colonos de prosapia helena que llegaron a la Península Ibérica y aquí fundaron la Gran Civilización Tartésica: *Siendo, pues, Tartessos una colonia de navegantes orientales, se puede suponer que la gobernaría una minoría –como hoy Inglaterra en la India– y el resto de los habitantes seguía siendo lo que eran: iberos*³⁷.

Como ingleses en la India... Se trata de una comparación que se explica antes por utilizar las opiniones del común que por la búsqueda de un dato cabal. Pues cuando Schulten la expresaba, ya se había asentado en toda Europa un imaginario sobre la ocupación británica de la India –a Rudyard Kipling se le concedió el Premio Nobel en 1907– y sobre el elitista aislamiento de la casta dirigente blanca en el entorno *coloured*. Era –y el lo sabía: *Stolz als spanier*– una expresión hiriente para la autoestima española pues todos conocían los términos de la comparación, el hecho sorprendente de que unas pocas decenas de miles de británicos dominase a una población de aproximadamente 300 millones de personas. ¿Por qué se eligió esta semejanza? La relación de gasto o trabajo que se encuentra detrás de la elección del ejemplo más popular (en detrimento de la exactitud) y la aceptación de los términos (en vez de la carcajada) por parte del auditorio, muestra que Schulten siguió una conducta *rentable* –en términos retóricos– pero perceptible también como búsqueda del camino más fácil. Sorprenderá este acercamiento a la figura de un incansable trabajador que nos legó una extensa y utilísima obra; pero de quien sabemos que nunca se planteó otros caminos que los marcados por los métodos aprendidos en su juventud, lo que puede ser interpretado también como una estrategia general de alejamiento del riesgo. Me detendré poco en lo que el símil con la India colonial pudiera tener de insulto y algo en lo que tiene de fácil y embaucador, incluso de la propia mente de Schulten. Al mostrar la holganza mental que produjo una analogía tan burda por tantas razones, es posible que el lector se interese en la escasa inversión de energía que costó o cuestan estos recursos a la opinión común, en su rentabilidad y, fundamentalmente, en los caminos que trazan.

³⁶ RICOEUR: 1987: 263.

³⁷ *Porque un pequeño número de colonizadores, supongamos que algunos millares, no habrán podido convertir en tartesios a los indígenas, como más tarde los tırios no lograron hacerlos fenicios* (SCHULTEN, 1924b: 28).

1. 12.

La Retórica, cuya historia y desarrollo no pueden separarse de la búsqueda de los argumentos más rentables, es una disciplina cercana a la problemática de la expresión y dinámica social de los científicos en tanto éxito o fracaso dependen siempre de un auditorio³⁸ que participa del ambiente y las creencias de un grupo más extenso. Con la navaja de Occam en una mano y la experiencia de un siglo de propagandas ridículas y burdas –pero tremendamente eficaces– en la otra, podríamos sugerir que parte de la capacidad de convicción y, por tanto, de persistencia de los cuentos –en este caso la secuencia básica de Propp en Schulten– se debe al empleo de una estructura narrativa muy extendida que adquiere la obviedad de la atmósfera. En modo alguno la intención de Schulten puede o debe considerarse consciente o deliberada. Por el contrario, es el camino más cómodo, la senda que arrastra más fácilmente y en primer lugar al que la practica. Decía Aristóteles que *propio de este arte es reconocer lo convincente y lo que parece ser convincente*³⁹; quien quiere convencer ostenta –de forma consciente o no– un conocimiento empírico o intuitivo de esas ideas del común.

1. 14.

El *Tartessos* en alemán se publicó en 1922, durante la Alemania de Weimar, el año que lograron el Premio Nobel Jacinto Benavente y Niels Bohr. En octubre, tras La Marcha sobre Roma, se hizo con el poder Benito Mussolini y en noviembre Carter encontró en el Valle de los Reyes la entrada a la tumba de Tuthankamón. Aquel año se publicó en París el *Ulisses* de James Joyce. La novela cuya morfología se declara y juega con el título, a la vez que su contenido es una celebración hasta la orgía de prácticamente todas las formas narrativas que el hombre había creado, mientras sustenta su unidad en una estructura que compara con la Odisea la peripecia de Leopold Bloom en la ciudad de Dublín, un 16 de junio. Estructura simple pero robusta, sin ella es inconcebible cada uno de los capítulos y soporta un contenido tan deslumbrante, por la replicación hasta el infinito de diversas formas narrativas, que su función a lo largo de la lectura parece casi irrelevante, cuando no invisible. El Ulises, además, juega con distintos niveles de significado y se convierte en una enciclopedia de formas donde los contenidos tienen la capacidad de cerrarse como conjuntos. Algunos se han hecho famosos –caso de los riñones del desayuno o el monólogo del Molly–, tanto que parecen haber adquirido vida independiente, pero su significado, y por tanto existencia, depende del orden básico establecido por la analogía, p.e., con Odiseo y Penélope. La forma aparenta ser,

³⁸ La retórica nació con un objetivo muy pedestre: manipular con la palabra a los auditorios para conseguir los objetivos propios, dirigir por tanto una conducta ajena en un sentido prefijado (BARTHES, 1997: 89). Es por tanto una disciplina que parte del análisis de los gustos e ideas compartidas un auditorio para conocerlos y utilizarlos.

³⁹ Aristóteles, *Retórica*, I, 15 (trad. Quintín Racionero)

por tanto, el factor más importante. También, la reivindicación de Tartessos convertida en cuento es una trama narrativa que determina los contenidos, un comienzo y un final. Se podría decir que Schulten se sintió atraído por la *forma*, el *ciclo estable* del cuento y organizó los contenidos en función de ello. Aunque Francis Bacon ya prevenía contra los *Ídolos del Foro*, el historiador alemán parece haber caído en su poder, en su propia trampa, por querer aprovecharse de ellos. Ahora su libro se ha convertido en un cuento más y su trama en un interesante objeto, dado que a través de su impacto posterior es posible observar sus efectos en los receptores del mensaje.

2.

La personalidad de Adolf Schulten no fomentó hace un siglo la amistad ni la cercanía hacia sus colegas españoles, lo que pudiera explicar a través de los buenos recuerdos la sorprendente perduración de sus teorías. El investigador quedó atragantado a una buena parte de los especialistas indígenas de los que apenas apreció a Bosch Gimpera y quizás a García y Bellido, mientras que exponía de una forma abierta su particular creencia del papel irrelevante de la población indígena de la Península en el episodio más brillante del comienzo de su Historia. No sabemos si a causa de aquella difícil relación, pocos libros en la historiografía de la antigua Hispania como su *Tartessos* han incitado tan grande interés. Y tanto, que luego de una serie de trabajos iniciada con el homenaje de Pericot, la pieza necrológica que le dedicó García y Bellido o la posterior de Tarradell y que continúa hasta nuestros días⁴⁰, podemos decir que lo sabemos casi todo de las claves ideológicas y metodológicas que conformaron las ideas del *Tartessos*, sobre sus modelos, sobre su retraso respecto a las tendencias de comienzos de siglo XX, etc

Lo que agranda el misterio de su éxito e influencia, pues no se trata en absoluto de un texto venerado por clásico, ni la obra del mandarín con mando en cátedras. Es al contrario un texto bastante vilipendiado y del que a buen seguro los docentes previenen a la juventud en la clase de Hispania arcaica. No solo es poco original. La baja calidad científica de sus argumentos –incluso desde la publicación de la edición alemana en 1922, varios especialistas lo habían afirmado– contrasta con lo poco que eso ha importunado a su autoridad como texto a lo largo del tiempo en la Historia Antigua española⁴¹. Todavía a comienzos del siglo XXI, la imagen que proyectaban

⁴⁰ Una completa revisión se encuentra en la introducción que Fernando Wulff hace en la reciente edición de La Historia de Numancia de Schulten (WULFF, 2004) o en el estudio de Álvarez MARTÍ-AGUILAR (2005).

⁴¹ Álvarez MARTÍ-AGUILAR lo señala en su reciente y notable estudio sobre la construcción historiográfica del concepto de Tartessos (ÁLVAREZ, 2005):⁴¹: *La imagen de Tarteso como un imperio territorial de gran extensión, que Schulten presenta como una evidencia incontestable es, como tantos otros elementos de su obra, una construcción idealizada del autor que sustenta sobre argumentos forzados hasta el extremo. Y, pese a ello, esta imagen ha venido gozando de una popularidad extraordinaria, erigiéndose en uno de los dogmas sobre Tarteso en buena medida aún vigentes* (Ibid., 101)

las ideas de Schulten en 1924, sobre lo que había detrás de aquel emporio al que se refería Herodoto –es decir como enorme territorio de avanzada cultura, propia y extremadamente pacífica, en cuyas costas se concentraban poblaciones fenicias dedicadas al comercio– se mantiene con firmeza aún cuando las pruebas muestran, desde hace décadas, una presencia muy importante de los fenicios en el interior o la ingenuidad del pacifismo. Pues bien, con todo ese lastre que explicaría el naufragio hace tiempo del diseño de Schulten sobre Tartessos, aquellos pilares permanecen robustos.

Quien leyó el libro recién publicado en España, lo hacía tres años después de que las cabilas de Abd-El Krim masacraran a unos 14.000 soldados españoles entre el monte Arruit, Nador y Annual, y después de un año –en ambiente de descrédito político general– de dictadura de Primo de Rivera y cuando los heridos y muertos de la guerra eran noticia diaria. No es posible subvalorar el impacto del desastre de Annual⁴² y sus secuelas en la población española. Las conclusiones de la investigación sobre el desastre del Rif encargadas al general José Picasso, aparecen en abril de 1922, fecha en la que comienza un rosario de acusaciones en firme, informes a Las Cortes y agitación entre los partidos políticos (con la investigación del papel del rey). La indignación popular se extendió hasta el extremo de la desertión en masa –y muerte de un sargento– del contingente de soldados que iban a ser embarcados en Málaga durante el verano de 1923. Cuando se publica el Tartessos, la agitación era una fuerza real y de difícil control por la casta de políticos y militares; bomba que quiso ser desactivada destituyendo al general Berenguer, prohibiendo Primo de Rivera el examen en Las Cortes del informe del general Picasso y en parte, más tarde, con el asalto de Alhucemas (un año después de la publicación del Tartessos). La población española, en el momento de la aparición del libro está por tanto sumergida en la atmósfera de noticias de la derrota militar completa, en el año en el que la guerra de Marruecos se ha convertido en un caos de oficiales encanallados (recuérdese el incidente de la visita de Primo de Rivera a Melilla y el ágape compuesto con huevos), de tropas desmoralizadas y asediadas en unos pocos reductos de la costa en Melilla, Ceuta, Tánger, Larache, y que envían noticias diariamente a la península. El año en que aparece el Tartessos en español es el año de la máxima extensión del poder de Abd-el-Krim en el norte de Marruecos y probablemente el punto más bajo de la autoestima colectiva en España⁴³.

Una cadena de autores encabezada por Ortega y Gasset han propuesto explicaciones a la popularidad del libro, sobre todo a partir del final de la Guerra Civil, entre profanos y expertos. La mayoría han encontrado la razón del enorme impacto del Tartessos en la propaganda falangista, en los ideales hispánicos de resistencia al invasor, la moda historiográfica o familiaridad con la senda romántica y nacionalis-

⁴² PANDO, 1999: 267 ss.

⁴³ Argumento a contrario: el año siguiente el desembarco de españoles y franceses en Alhucemas y la consiguiente *limpieza* terminan en un año con la derrota de Abd-el-Krim y su destierro a la isla de Reunión. La percepción por parte del dictador del cambio del estado de ánimo tras la reconquista del Rif, le incitó a atornillarse al cargo, el Directorio Civil, mientras –lo que es peor– crecía la insolencia de los militares africanistas.

ta de la historiografía hispana⁴⁴. Una reciente monografía sobre la historiografía de Tartessos, obra de Álvarez Martí-Aguilar, quien demuestra que la razón fue la creación del *apriorismo historiográfico más potente e indeleble asumido por la investigación posterior*; es decir, *la propia existencia de una civilización tartésica*⁴⁵, resume las causas. Causas sobre contenidos, que convocan las querencias nacionalistas⁴⁶, otras sobre el espíritu estatalista y admirativo de Alemania y su modelo imperial; otras basadas en el continente⁴⁷ y las de sociología científica para explicar su influencia entre los historiadores españoles⁴⁸.

Además de la ambivalencia⁴⁹ estas razones, y las parecidas de otros autores, tienen un mismo problema. Deducen del sentido común las conductas de los españoles de antaño a quienes consideramos inermes y consentidores ante las modas historiográficas y las ideologías impuestas. Incapaces de una reacción crítica o indulgente ante un alemán campanudo. Merece la pena detenerse en los presupuestos de este sentido –que todos compartimos– y que explican el impacto del texto contando con pulsiones sentimentales o intelectuales latentes en la población en el momento histórico concreto del franquismo (nacionalismo, orgullo patrio, complejo de inferioridad, etc...). A un nivel más profundo contiene la expectativa de unos comportamientos universales que pueden definirse como sumisión consciente o inconsciente, o como seguimiento del cauce más cómodo. Dejando aparte la dificultad de que estos argumentos tan *de sentido común* en su fondo se justifican con el ideológico sentido común de nuestra época, un análisis desde la rentabilidad adaptativa nos muestran un principio común en el desarrollo de estas conductas. Cuando, p.e., como hacía García Moreno⁵⁰, se propone que el éxito se debe a que *el Tartessos, la Numancia y el Sertorio del teutón combinaban la tradición de la historiografía positivista, centrada principalmente en lo evenemencial del signo bélico, con las últimas tendencias de un romanticismo nacionalista remozado por las aportaciones científicas de la época sobre el determinismo biológico del Volksturm y la teoría del poder carismático*, se puede estar estimulando mirar al dedo y no a la Luna. Pues atribuyendo el éxito a lo bien que el libro se acomoda al ambiente intelectual, se está concluyendo que el éxito del *Tartessos* se debía –llámese supervivencia o adaptación, llámese gilipollez⁵¹– al patrón de conducta intelectual de menor resistencia y riesgo.

⁴⁴ CRUZ ANDREOTTI y WULFF, 1993.

⁴⁵ ÁLVAREZ, 2005: 106.

⁴⁶ *Porque a través de la eliminación de los componentes fenicios en los orígenes de Tarteso, abría las puertas para la lectura en clave indígena de la cuestión* (Ibid., 106)

⁴⁷ *El olvido en su Tartessos de los marcos formales del positivismo (que) propicia un producto de alto contenido evocador; muy del gusto de la época, pero con paupérrimos apoyos científicos; (...) porque lleno de componentes postrománticos, llegaba en un momento especialmente propicio* (Ibid., 108).

⁴⁸ *Por el deslumbramiento de una comunidad científica española aún en mantillas en muchos aspectos, ante un representante de la academia alemana* (Ibid., 104)

⁴⁹ Compárense las reacciones ante el texto de Ortega y Gasset y Bosch Gimpera.

⁵⁰ GARCÍA MORENO, 1989.

⁵¹ Aquí a Juan le hubiera gustado que citase la definición de gilipollez del Prof. Agustín GARCÍA CALVO: *Asumir como contenidos de la propia conciencia lo que le mandan a uno.*

2. 1.

No es nuevo, ni mucho menos, atribuir las expresiones particulares o las estructuras teóricas completas de algunos científicos a conductas acomodaticias, a la adaptación a las circunstancias sociales y por tanto al desarrollo de una conducta individual que sigue el cauce de lo estipulado por quienes ostentan el poder: el acomodo sigue el cauce de la menor resistencia. Sin salir del ámbito de Schulten, tal parece ser la creencia mayoritaria de quienes han analizado y atribuido el éxito de sus ideas durante la posguerra civil. Las circunstancias de adaptación a un poder político y académico concreto salido de una victoria militar y asentado por una matanza, lo hacen comprensible. Pero una vez acaba esa presión, ¿cómo se explica? José Luis López Castro atribuía la resistencia de las teorías de Schulten generación tras generación, concretadas en esquemas idénticos con emigrantes distintos, a que siempre se utilizaba el mismo método, el método difusionista de la arqueología histórico cultural⁵². Descubrió que, con la aplicación una y otra vez de mismo método, se terminaba obteniendo los mismos resultados, un patrón que prácticamente le daba el aspecto a toda una historiografía, que es lo mismo que decir que descubre acomodo incluso en los métodos. Un principio subyace, por tanto, a las atribuciones citadas sobre la influencia del *Tartessos*: a saber: las virtudes retóricas del libro se correspondían más a la conducta mayoritaria de menor riesgo, del camino más fácil, que a la calidad de las ideas o del método que las obtiene.

2. 2.

La mayor parte de los estudios que han analizado las claves de la historiografía de la Hispania antigua, una tarea difícil dada la convulsa historia de España y Portugal en los siglos XIX y XX., han hecho hincapié en los argumentos esencialistas, mostrando la importancia ideológica del concepto de pueblo incólume –español, o vasco, o catalán, gallego, andaluz–, esencial desde los orígenes y que, en el primer caso, podemos rastrear como mínimo desde Florián de Ocampo y Ambrosio de Morales. La atención por el contenido –en este caso el concepto pueblo ancestral y diferenciado– es una línea de pensamiento prácticamente hegemónica, pero con la que no es fácil explicar el caso del éxito y persistencia del *Tartessos*. En el libro, los creadores del gran reino de Tartessos tenían que ver con la Península Ibérica en tanto que –como ingleses en la India– su paisaje es tan solo un marco exótico. Lo que no deja de ser humillante y, en lo que ahora nos interesa, poco halagador para una población deprimida. Este hecho representa algunas contradicciones, como Álvarez advierte, cuando recuerda lo que había de ofensivo en el libro⁵³. En el *Tartessos* no

⁵² LÓPEZ CASTRO, 1993.

⁵³ *Su visión romántica y tópica de España como un lugar encantador pero atrasado también levantó ampollas en el orgullo nacional* (Ibid., 109). O, también, *Pese a que su obra rezumaba un espíritu romántico y nacionalista que lo hacía, en general, perfectamente asumible para el lector español, el procedimiento por el cual Schulten se explayaba en resaltar las excelencias de la civilización tartésica, consistente en contrastarla con la de los iberos, definidos por la incivilidad y el atraso –prueba evidente, a su juicio, de la imposibilidad de autoctonismo de Tarteso–, fue considerado un vituperio de los antiguos españoles y una ofensa al orgullo patrio* (Ibid., 109).

se halaga, sino todo lo contrario, los oídos de ese pueblo español en lo referente a un tema clave de su Historia. Y la lógica nacionalista –por lo que ya sabemos de ella– carece de la capacidad de soportar semejante chasco.

En realidad, el concepto de pueblo ancestral se somete a un *relato* subyacente. Parece un argumento de contenido, pero en realidad es un argumento determinado por una *forma*. Es un papel en una obra, depende para existir de otros papeles, de un escenario y de una trama. Es, además, protagonista eficiente, porque entre sus capacidades se encuentra la de ser activo, capaz de generar una cultura o una circunstancia histórica. Por tanto es posible defender que lo interesante no está en la descripción de las características del papel protagonista del, p.e., eterno pueblo español –desde Ocampo: noble, ingenuo, independiente y monoteísta– sino en la estructura de la narración, en la naturaleza de la ficción que le da esos caracteres. Quienes defienden la explicación del éxito del *Tartessos* por la fuerza ideológica del concepto del pueblo eterno, objetarán que no habría de pasar mucho tiempo hasta que los tratados de Historia Antigua convirtiesen al indígena hispano en el protagonista, creador y responsable de la gran civilización que Schulten había descubierto. De eso se tratan las propuestas de García y Bellido, Blanco, Maluquer, y hasta nuestros días. Pero se produce una particularidad en este proceso que muestra la forma de un cauce perceptivo. Esa indigenización de Tartessos sustituye a los actores de la obra del alemán manteniendo los papeles: el grupo egeo, cretense o tirseno, será sustituido por los indígenas, la cultura griega será sustituida por la fenicia, chipriota, etc... Con lo que, en fin la exclusión de los fenicios del papel protagonista de la historia interna tartésica –entre otros factores– muestra a unos contenidos persistentes y otros cambiantes. Mientras que aquello que no parece haber sido modificado por el tiempo y nuevas investigaciones en el campo de Tartessos desde su libro es el plano de la forma.

Siempre es menos arriesgado quien cambia un actor, en una obra de éxito, que quien afronta un estreno. La continuidad de una forma –recordemos a Ian Fleming– muestra la humana tendencia al camino más fácil y trueca el interés por la búsqueda y análisis desde los contenidos hacia la persistencia de las *formas* que Schulten nos vino a transmitir. Con lo que es posible aportar una hipótesis muy sencillita para el caso de la influencia del *Tartessos*, dado que la conducta más cómoda pasaba y pasa también por no cuestionar su estructura formal, es decir, lo que tiene de cuento fantástico. Algo que explicaría cómo la forma del *Tartessos* no solo se ha mantenido reconocible sino que ha seguido limitando, y por tanto explicando, a sus contenidos.

2. 3.

La vía más cómoda es conformarse, que significa adaptarse a la forma. Porque, además, esta tiene poderes añadidos que incitan a respetarla. Véase la biografía de Schulten⁵⁴, compuesta para el caso intercalando en el texto contingencias conside-

⁵⁴ Adolf Schulten tenía cuatro años en 1874, el año del descubrimiento y excavación de Troya, y por tanto el año en que colmó sus ilusiones un alemán que años atrás había abandonado su patria (I). La noticia

radas relevantes por quienes han estudiado su trayectoria profesional y añadiendo entre paréntesis las que son interpretables como funciones de Propp. Se trata naturalmente de una redacción interesada en mostrar que la trayectoria de Schulten puede ser ordenada según una secuencia que guarda coherencia con la norma académica pero que esconde la estructura de los cuentos fantásticos. Si fuera un juego, un mal ejercicio literario, apenas mostraría otra cosa que la insensatez del autor; pero también es algo más, muestra que algunas de las funciones de Propp coinciden con situaciones vitales que hemos aprendido a considerar adecuadas en la explicación de su obra, además de la trayectoria de su vida. Si es una parodia, ya ha sido

de la hazaña de Heinrich Schliemann, hubo de ser una conmoción en la familia de la alta burguesía ilustrada de Elberfeld y por tanto en el recuerdo de un niño (II) educado en el fervor al mundo clásico que inició aquella reforma de von Humboldt. Fue el comienzo de la vocación de un muchacho burgués en la Renania de fines del siglo XIX que culminó con una tesis doctoral en 1892 sobre la legislación romana (*De conuentibus Ciuium Romanorum*). Los aspectos legislativos de la agricultura romana sería el campo que cultivaría hasta 1899 con diversos trabajos de mérito. Pero algo ocurre en ese año crítico, que muestra que el camino verdadero de Schulten era otro (III), distinto a la problemática histórica del Derecho romano; un campo que, a pesar de haber constituido una materia en la que Schulten había probado su competencia (IV), no lograba colmar las aspiraciones científicas del ya joven Privatdozent de la Universidad de Gotinga (V).

Antes, una beca del Instituto Arqueológico de Imperio Alemán le había permitido conocer los lares de su disciplina: Grecia, Italia y también el Norte de África entre 1894 y 1895 (VI), pero desde aquello habrían de pasar todavía cuatro años (VII) hasta el choque espiritual decisivo que se produce, en 1899 (VIII), durante un viaje a España (IX) y que incita a Adolf Schulten hacia una aventura inesperada (X). En esa fecha abandona (XI) los temas y los objetos de su primer interés y se lanza hacia lo desconocido (XII) por los polvorientos caminos de la entonces paupérrima Península Ibérica en donde encontrará –como él mismo dijo muchas veces– su pasión vital (XIII). Un libro parece ser la clave de esta convulsión, la *Iberiké* de Apiano (XIV). Una noche del invierno de 1901 descubre que quizás en la descripción que se hace allí del entorno de Numancia se encuentra el secreto de su ubicación perdida. No pasará un año hasta que recorra los pueblos y las lomas de la cabecera del Duero, en las cercanías de Garray (XV). Entonces comienza una gran actividad, en lucha contra las dificultades (XVI) que le impiden confirmar su genial intuición. Busca y obtiene dinero del Kaiser, desarrolla excavaciones en Garray y sus cercanías y un día puede decir que ha logrado el mismo logro soñado, el mismo signo de su héroe infantil (XVII), pues todo lo que se enfrentó a su búsqueda científica se evapora (XVIII) y –gracias a él– el lugar en el que se había desarrollado la tremenda gesta numantina había sido recuperado de la ignominia del abandono y la dejadez (XIX).

Adolf Schulten regresó a Alemania (XX) con los resultados de sus trabajos entre 1905 y 1912 y culminó la publicación de los volúmenes hoy famosos de su *Numancia*. Sin embargo, algo no terminaba de colmar su adquirida gloria científica, su cualidad de descubridor y era el no insignificante detalle de que eran muchos los que discutían –y con poderosos argumentos– su atribución del descubrimiento de la capital de los arévacos (XXI). La reivindicación de Schulten y la de sus críticos continuó mientras Europa se despedazaba en la Gran Guerra, pero Schulten contraatacó en 1917 mostrando su dominio con trabajos sobre otros héroes hispanos. Al terminar la guerra, Schulten obtiene el mecenazgo (XXII) del *Institut d'Estudis Catalans* para desarrollar un estudio en 1919 sobre la costa oriental ibérica, muy lejos de las parameras sorianas (XXIII); en esa época arrecian los ataques a Schulten en lo que se refiere a Numancia y comienza amenazante un nuevo escollo cuyo procurador más conocido quizás sea Ortega y Gasset, quien después relativizará como objetos meramente encantadores, los logros en la investigación de la civilizaciones antiguas (XIV). Schulten, a partir del estudio de Avieno y la *Ora Marítima*, se impone descubrir la perdida ciudad de Tartessos (XXV), que culminará con el descubrimiento de la ciudad tanto tiempo perdida (XXVI) o si nó del descubrimiento de la ciudad sí del descubrimiento del tema que queda en el haber de Schulten para sus contemporáneos (XVII). Eso desmiente la acusación de banalidad de Ortega quien no percibió la proyección de aquellas ideas (XVIII) y la realidad nos muestra a Schulten como el impulsor de la ciencia hispana (XXIX) y a sus adversarios sin perspectiva científica (XXX). Con lo que Adolf Schulten quedará ligado para siempre a la Historia Antigua de España ocupando un lugar preeminente en su historiografía (XXXI).

practicada en algunas de las fuentes de esta biografía, en textos reiteradamente citados para valorar la obra de Adolf Schulten. El primero, que fue también el primer intento de obra cerrada sobre el conjunto de su vida, la pieza necrológica escrita por Antonio García y Bellido en 1960 en el *Archivo Español de Arqueología*, donde desarrolla una secuencia de acciones para describir la trayectoria vital de Adolf Schulten que de un modo evidente reproduce una secuencia de Propp. La comprensión de la trayectoria de Schulten favorece a la estructura elegida por el entonces director del Instituto Rodrigo Caro, quien trata de resumir una vida y entenderla desde la perspectiva de un colega que desea mostrar logros y aportaciones a la tarea común. Y la secuencia Propp es básicamente la descripción de un logro⁵⁵. Es un relato coherente y plausible que proporciona la sensación de unidad (propia de una buena película o novela), cuya búsqueda hace comparables en forma y meta la imaginación artística y la científica⁵⁶ y que, cuando coinciden, produce relatos de contornos semejantes. La forma en Schulten y García y Bellido uno con una civilización y otro con un hombre, no puede separarse del interés por cerrar algo abierto, que no está completado. Puede ser un simple recurso técnico: Frank Kermode⁵⁷, p.e., consideraba la literatura apocalíptica una necesidad humana de establecer un origen y un fin de las cosas que se refleja en cada obra de creación. El armazón que proporcionan las funciones de Propp, el esquema base del cuento fantástico o el guión del héroe según Campbell, contiene de por sí esa unidad y orden para quien quiera utilizarlos. Además es obvia; su investigación precisa de un esfuerzo de distanciamiento porque sus propiedades retóricas se asientan en la familiaridad, en la confianza que proporciona la presencia cotidiana de una gran cantidad de relatos que las recogen. El mismo Propp entendió las posibilidades retóricas de las secuencias en el discurso ideológico de algo tan extendido como longevo y del que, pensaba, sacaron partido las clases dominantes cuando aprendieron el lenguaje de los cuentos –o, mejor dicho, la sintaxis⁵⁸. Como instrumento de propaganda no necesita de una campaña que la convierta de fantasía en verdad; ya lo es, forma parte de la obviedad. Lo que la hace convincente, como a una melodía, es su conocimiento universal y lo que tiende a completarla es lo mismo que nos impulsa a seguir una melodía o enderezar un cuadro torcido⁵⁹.

⁵⁵ BREMOND (1966) incluso considera que no existe otra posibilidad que ligar los acontecimientos en la unidad de una conducta orientada a un fin.

⁵⁶ MOULINES, 1990: 117.

⁵⁷ Frank KERMODE (1981).

⁵⁸ *Con el nacimiento de la cultura feudal, los elementos del folklore, se convierten en patrimonio de la clase dominante; sobre la base de este folklore nacen los ciclos de leyendas heroicas, como Tristán e Isolda, el canto de los Nibelungos, etc.* (1979: 535).

⁵⁹ Sobre las expectativas formales del lector merece la pena tener en cuenta el camino seguido por Kenneth Burke desde su *Lexicon Rhetoricae*. En 1931, mucho tiempo antes de que las conclusiones de Propp fuesen conocidos en Europa, aparece un ensayo *Lexicon Rhetoricae*, en la primera edición de *Counter-Statement*, de Kenneth Burke, donde el autor propuso entender la forma esencialmente como un instrumento retórico, que permite *despertar y satisfacer los deseos* del lector y que anuncia al receptor del relato lo que ocurrirá, determinando así el placer de verlo confirmado (Burke, 1968: 124). Burke planteó ya entonces la obra literaria como un instrumento retórico en su conjunto, cuyas partes y variaciones tienen como finalidad captar la atención del lector, interesarle y satisfacer sus deseos; observó que –desde esa perspectiva– la forma

2. 4.

El agua, forzada por la gravedad y guiada por la orografía, parece encontrar un cauce por el que cada vez cava más hondo su huella e impide otros caminos. Al comienzo de este ensayo se comparó la estrategia de Fleming y de Schulten con la del agua. Los dos escritores parecen haber caído en el surco del cuento, de la secuencia básica de Propp, en el mismo *ciclo estable*. Y, además, en los dos casos este manejo de las opiniones del común se encuentra simultáneamente en la trama y en los contenidos: uno dice *codiciosas manos* y otro bautiza a personajes como *Grant*, o *Red* o *Pussy*. Como en el agua, los efectos de la comodidad excavan valles y torrenteras que, en términos perceptivos, limitan la extensión de lo que uno puede ver. Son poco complicados pero devastadores porque retroalimentan y extienden el esquematismo al sumirlo como parte de la obviedad. La trama –p.e., del *Tartessos*– va profundizando el surco perceptivo cada vez que se repite.

Una vez más encontramos algo a lo que solo podemos aludir como expresión de la conducta que profundiza –siguiendo el principio de la mayor rentabilidad energética– cauces ya abiertos. De este modo se establece una curiosa relación con la dinámica de sistemas físicos complejos. Opiniones y arcillas son los materiales que moldea el efecto del paso de *ciclos estables* de la narrativa o el agua de lluvia; el fenómeno de la conformación se encuentra a diferentes escalas, sea en la adaptación humana sea en las cuencas fluviales y, además, los ciclos estables –la secuencia básica de Propp– parecen generar patrones autosemejantes con la simple acción de iterarse.

3.

Porque la obra y vida de Schulten fueron las de un hombre decidido y con metas aparatosas, sus lances permiten observar conductas que se repiten. Su legendaria capacidad para ignorar –como escribe Fernando Wulff, *con serenidad olímpica y una constancia que abarca más de medio siglo*– todo aquello que desmentía sus hipótesis; su defensa imparable y frente a oyentes desconcertados –como su conferencia en la Academia de la Historia frente a Saavedra– de sus descubrimientos más discutidos y discutibles, su obsesión por los premios, prebendas y ascensos, guardan correspondencia con lo esquemático y porfiado de sus ideas, p.e., en lo que se refiere a la psicología de celtas, iberos, tartesios. Por eso, solo por eso, es un buen ejemplo. Por que en Schulten, aparece con claridad la persistencia de un guión, hasta de las secuencias que lo conforman, en diferentes niveles.

Cuando en el pequeño librito editado en Reus en 1954, Schulten recuerda todas y cada una de las distinciones obtenidas, detalles como los recibimientos al llegar a los lugares, etc... le dan a este texto, escrito al final de su larga vida un aroma pecu-

adquiere un valor crucial de instrumento de convicción y/o atracción. Al señalar el poder de fascinación de algunos aspectos de la forma, esta se convertía en el auténtico mensaje (MacLuhan volvería sobre lo mismo décadas después) e identifiqué en ella una *progresión silogística* (cuando el lector veía confirmarse sus expectativas a medida que avanzaba en la lectura). (BURKE, 1968: 126).

liar en el que se suceden los logros siguiendo un esquema. Un guión donde los hits son distinciones, viajes y tesoros que se encuentran en tierra extraña y a los que se puede llegar con dificultades y esfuerzos. Parece una narración que se repite en sus propias teorías. Este paralelo entre la acción personal y las propuestas científicas puede ser entendido cuando se compara la intención de Schulten con la de algún famoso poeta (p.e., Yeats), donde encontraremos que existe una correspondencia muy frecuente entre la intención artística y la proyección de la propia imagen hacia los demás. Son correspondencias que han dado lugar a estudios en los que se insiste en la importancia para explicar la obra y vida de un artista, de la imagen personal que desea transmitir. En Schulten resulta llamativa la semejanza entre el formato de su teoría sobre Tartessos, el conjunto de su vida respecto al gran viaje a España y el formato de su conducta tomada paso a paso en donde cada condecoración, cada nombramiento se registra de un modo cuidadoso.

Schulten, aquí y en el *Tartessos*, crea una dimensión en la que integra su acción con la de los tartesios. Se convierte en algo parecido al príncipe de la Bella Durmiente, rescatando del olvido aquella gesta y borrando las fronteras entre siglos. Comprobamos, además, que el método de Schulten es una pequeña trama de cuento (funciones XII, XIII y XIV de Propp); con su objeto mágico (los libros de Apiano y Avieno) obtiene un tesoro –descubrimiento de Numancia, Mainake o Tartessos– a la vez que comprobamos que su método se traslada a las decisiones de su vida: viaja a lugares remotos en los que tras penalidades y disputas obtiene un objetivo, con lo que partes de su vida se convierten en tramas de un cuento, pues su historia es la de quien que sale de su casa, se enfrenta a un enemigo y obtiene un tesoro. Esta circunstancia determina la naturaleza y el carácter de su hipótesis sobre Tartessos pues al presentarse así, su logro y su tarea determinan características que les son propias a los Tesoros o a los Agresores en tales circunstancias. Estos fenómenos no se producen en una dimensión concreta, la biográfica o la histórica, sino que, al borrarse sus fronteras, se ha creado un ámbito causal nuevo en donde la perspectiva individual explica el texto científico y simultáneamente el texto científico explica la perspectiva íntima del autor. Todo parece relacionado pues sugiere en diferentes niveles un cuento fantástico: al nivel de su teoría, a nivel de su autobiografía y a nivel de su método. Es interesante observar como en todos los casos es una *forma* –la secuencia básica de Propp– que se replica, la que define el campo de sentido en el que se producen los fenómenos y la que resulta objeto de interés por sus analogías en diferentes niveles. Y, también, comprobar que biografía, teoría y método tienen una propiedad en conjunto, pues ostentan en distintas dimensiones la misma apariencia de estructura básica: son autosemejantes.

3. 1.

La autosemejanza es la propiedad de que cada parte es igual que el todo pero en más pequeño⁶⁰. Se trata de un concepto muy reciente, empleado solo por segunda

⁶⁰ MANDELBROT, 1990: 181.

vez en un artículo de Mandelbrot en 1964, lo que da idea de lo alejadas que estuvieron las conceptualizaciones científicas de un aspecto esencial de la complejidad de la naturaleza, ahora perceptible por cualquiera. Peligros de la obviedad, nunca fue una característica importante por sí misma hasta el descubrimiento de los fractales, pues sencillamente los objetos, en la naturaleza, eran muchas veces así. Las cosas han cambiado mucho a partir del momento en el que esta propiedad de la autosemejanza es lo que proporciona *realismo* a las figuraciones humanas, p.e., de un paisaje en un ordenador, a partir del momento en el que se muestra como la clave de una de las geometrías empleadas por la naturaleza.

3. 2.

Aunque entre las explicaciones históricas se admite desde siempre la que por semejanza de trayectoria general explica la particular y viceversa⁶¹ y el análisis de las formas fractales es habitual ya, p.e. en Arqueología⁶², en la evidencia misma de la autosemejanza en escalas diferentes; esta cualidad es apenas hoy un generador de analogías curiosas en lo que concierne a los artificios humanos. Pero *La Divina Comedia* es un objeto autosemejante⁶³ y también lo son algunas construcciones dramáticas⁶⁴ De modo que el descubrimiento de la autosemejanza en la base de la geometría fractal por Mandelbrot puede significar un criterio de comparación con la narratología en dos sentidos. Por una parte, tanto como exponen la inadecuación de la geometría de Euclides para medir, captar o desarrollar por ejemplo el crecimiento de un árbol o el perfil de una montaña (presentando a las líneas rectas y figuras perfectas como lo que son, artificios mentales inexistentes en la Naturaleza), muestran que los artificios mentales que han querido establecer una estructura interna de la narración (Todorov, Lévi-Strauss, Greimas, Bremond) se asemejan una geometría de figuras ideales⁶⁵. Y por otra, porque justifica la analogía que se puede establecer entre la autosemejanza de la vida, la obra y el método de Schulten con las dinámicas de escala invariante en la naturaleza desde la perspectiva del modo en que han sido generadas.

⁶¹ GADDIS, 2004.

⁶² ALONSO y OTROS, 1995; BROWN y OTROS, 2005.

⁶³ Cada uno de los tres Cánticos está dividido en 33 capítulos. El Más Allá consiste en tres territorios que se describen con nueve tramos. El terceto de Dante consiste en tres versos, de los que el central anuncia el terceto siguiente.

⁶⁴ En el teatro medieval japonés No. La regla de la división en tres afecta a las escenas, a las frases y hasta a las palabras de los personajes.

⁶⁵ Una figura del ámbito imaginario pasa desapercibida entre las varias que García y Bellido utiliza para describir la primera visita a España del sabio alemán, en 1899: *Sin embargo, aquella fecha fue un giro capital en su vida, cuyo rumbo cambió entonces de modo brusco para iniciar una impresionante recta que solo pudo interrumpir la muerte* (Ibid.: 223). A nadie se le escapa que fue un trazado imposible de cumplir para Schulten y para cualquier otro; expresión *recta* solo es comprensible en el mundo de figuras ideales de la geometría de Euclides. Es difícil recordar que el mismo efecto se corresponde con el conjunto del relato de García y Bellido, y como las expresiones *cuento fantástico*, *ironía*, *metahistoria* por emplear la conocida terminología de Hayden White solo son comprensible en el mundo de figuras ideales creadas por los geómetras de la narratología. Estas figuras ideales que son los conceptos (actante, trama, género narrativo, etc..) son figuras ideales tan alejadas de la realidad como una recta lo está de las trayectorias reales en la naturaleza.

3. 3.

Al descubrirse con los fractales⁶⁶ que muchas formas autosemejantes de nuestro entorno físico se derivan de la acción de mecanismos iterativos de poca complejidad⁶⁷, la analogía con los artificios humanos autosemejantes permite observar con otros ojos a las narraciones y conductas que se repiten. ¿La iteración del terceto generó *La Divina Comedia*? ¿La iteración de la asamblea que elige un representante generó la estructura política de la Unión Europea? En estos ejemplos se evidencia una dificultad que Gaddis ha planteado. La de que toda analogía con artificios humanos debe tener presente el poder que tienen en los procesos sociales las estructuras generales sobre las particulares, de la retroalimentación de unos y otros, de las mutuas dependencias formales. Propiedad también inherente a las estructuras de la vida, pues en la naturaleza la célula de miosina del músculo *parece* estar determinada por la estructura completa del brazo y viceversa⁶⁸. La secuencia de Propp, el pequeño relato de quien sale de casa, obtiene un objeto mágico, se enfrenta y vence a un antagonista y es elevado al trono, aparenta ser el elemento que construye el patrón general de autosemejanza *de lo que observamos* del conjunto de vida y obra de Schulten. ¿Este patrón de autosemejanza puede haber sido generado por un mecanismo iterativo? En el caso de Schulten se reitera tantas veces la secuencia básica de Propp y a escalas tan distintas, que favorece la hipótesis de que ella sea precisamente la responsable y que el desarrollo de esa *forma* determinó los contenidos elegidos por Schulten para sus reconstrucciones y para su perspectiva vital.

3. 4.

Antonio García y Bellido ya advirtió una característica que limita a este patrón de conducta. Schulten eligió la Hispania prerromana porque Hübner ya había elegido la romana, eligió Tartessos y lo imaginó así porque de otro modo no podría alcanzar la relación con territorio mítico que había alcanzado Schliemann. Sugiere un elemento añadido, o clarificador, en el rastreo y ostentación de tesoros y distinciones, pues cada uno de los pasos son también gestos de un modo de apropiación: de una tarea, de un tesoro, de una recompensa. Esta característica se entiende implícita en la negativa de Schulten a discutir cualquier aspecto de sus teorías y subyacente en la elección de los temas que investigó. Muestra que la secuencia básica de Propp y la

⁶⁶ Los patrones fractales se generan a través de un mecanismo simple, la repetición de un proceso concreto, bien determinado. La expresión gráfica de sus resultados, los parecidos que ofrecían los dibujos resultantes de la iteración de determinadas funciones con formas presentes en la naturaleza, indicaron el camino del descubrimiento de otra de las geometrías distintas a la de Euclides, capaz de generar relaciones espaciales correspondientes con formas reales, existentes en la Flora o en la Geología, a la vez que mostraban –precisamente por eso– el carácter “antinatural” de la geometría basada en las líneas rectas, esferas o ángulos perfectos e ideales.

⁶⁷ El famoso conjunto de Mandelbrot es la simple iteración de z al cuadrado más c .

⁶⁸ Merece la pena hacer un comentario al trabajo Gaddis quien no reconoce la semejanza de objeto con las estructuras humanas por falta de retroalimentación en los objetos físicos: la analogía de, p.e., la estructura del brazo muestra que en Biología sí es posible.

tendencia de Schulten a excluir a los demás de aquello de lo que había tomado posesión se encuentran relacionadas. La secuencia básica de Propp aflora como un elemento recurrente en cada nivel y le dá un color, un estilo, al resultado. Pero no es el resultado, porque el resultado es la adquisición por parte de Schulten de territorios científicos, prebendas y posiciones.

3. 5.

En 1971 Arthur Koestler publicó *El abrazo del sapo*, un libro dedicado a la historia de Paul Kammerer quien, en su trabajo como biólogo de vanguardia creyó descubrir las pruebas de la senda lamarckiana de la evolución animal en unas almohadillas oscuras de las garras del sapo partero. Kammerer, fue sobre todo un biólogo eminente, figura destacada del Instituto de Biología Experimental de la Viena casi mítica de comienzos del siglo XX. Amigo de la infancia de Bruno Walter y Gustav Mahler, era también un músico de talento y brillante conferenciante en varias lenguas⁶⁹; no era es un *Fachidiot*, sino un materialista sin paliativos que sometió todo aquello que concitó su curiosidad a un rigor que sus enemigos jamás pudieron arañar.

Aquel hombre se pegó un tiro en el talud de un camino en Schneeberg en septiembre de 1926, poco tiempo después de hallarse, bajo la piel de uno de los especímenes del *Alytes* conservados como evidencia el Museo de Viena, los restos de una inyección de tinta china. En pocos años, el suicidio de Kammerer se convirtió en una confesión de falsario para una importante parte de sus colegas, el punto final de un enfrentamiento de décadas entre quienes creían a Kammerer y quienes negaban sus experimentos. Muy pocos fueron quienes todavía pusieron en duda que un hombre de su talla y trayectoria pudiera falsificar datos de una investigación (basta un ejemplo: Koestler recuerda que sus amigos le rogaron inútilmente que retrasase la salida del libro revolucionario que impediría –y al final paralizó– su ascenso en la Universidad). Otros, la mayoría de los biólogos de su entorno, mostraron una conducta curiosa: repudiaron la memoria de Kammerer o lo convirtieron en ejemplo de rufián. Y es una conducta curiosa porque el libro de Koestler demuestra que Kammerer fue un noble y apasionado científico, ajeno a la manipulación de los especímenes, que siempre ofreció a todo escrutinio; que sus adversarios utilizaron contra él las artes más bajas de la maledicencia y, lo mejor de todo, que éstos hicieron lo imposible para *no* comprobar sus experimentos. Bueno, lo mejor de todo es que tuvo que venir 50 años después alguien extraño a la Biología evolutiva para reivindicar la figura y amargura de Kammerer.

Esta historia contiene lo mejor y lo peor de la condición humana en la variante inefable del grupo científico... marchando por el camino de la menor resistencia. En sus códigos podemos entender que la figura ilustre, el entusiasta líder del linchamiento al vienés mientras evitaba a toda costa comprobar los datos, fuese William Batterson (a quien le debemos el término “genético”), quien después, vino a reco-

⁶⁹ Y, naturalmente, uno de los amantes de Alma Mahler.

nocer de que el paradigma en cuya defensa había descollado –p.e., despedazando a Kammerer– era un error. Su inquina y la de sus partidarios muestra a un grupo de académicos que perciben y actúan sobre la realidad (en este caso de la investigación científica) como un conflicto entre amigos y enemigos, buenos y malos –por decir, en un esquematismo ignaro– aunque medie el implícito propósito de una mente clara y libre. Muestra la facilidad con la que buscando la menor resistencia, este esquematismo se fosiliza y se replica en otras mentes similares. Sería otro de los ejemplos de las componentes sociales de la ciencia (incluida la manipulación propagandística a cargo de Stalin) si no fuese por la narración de Koestler. Porque, a partir de *El abrazo del sapo*, el caso Kammerer se complica. Los papeles de los protagonistas aumentan y se hacen intercambiables, todo parece invertirse, pero en realidad se mantiene la estructura de una trama que –tal como nos la cuentan– favorece la polarización de ideas y conductas. Viene a decirnos que Kammerer subió hasta donde pudo por el calvario al que le llevaban los resultados de sus experimentos y ello fue reconocido por Koestler, quien llegó a rescatarlo como un hidalgo de la ciencia. Olvidemos por el momento que no fueron sus propios colegas quienes rehabilitaron su figura y fijémonos en lo que hizo el escritor húngaro años después. El resultado configura una trama ya conocida: Koestler quiere cerrar una historia que no ha concluido, la de Kammerer, porque no puede permitir ese desafuero de mantener hundido en el infierno de los calumniados a un hombre digno. Koestler recuerda que era un estudiante en Viena cuando estalló el escándalo, recogido por todos los periódicos, y nos dice que su impulso inicial procede de un recuerdo turbador. En su investigación vemos cómo a cada paso se impone la razón ética y de la curiosidad juvenil se pasa a la reivindicación de un héroe. Descubierta la injusticia, se impone, quizás inconscientemente, la tarea de repararla. Pero entonces se acerca a un territorio difícil. Como ocurre con Schulten, quien con su trabajo, mejor dicho, con su tarea, se convirtió también en parte de la historia, la función axiológica infiltra el sentido de la investigación, la estructura retórica de la reivindicación parece entonces sugerir por lo menos una parte del sentido de los argumentos, del papel de los protagonistas, de la selección y valoración de los hechos. Schulten y Koestler no solo han obtenido un papel en la obra, han adquirido algo que está intrínsecamente ligado a él, han adquirido con su trabajo el privilegio de esa concreta reivindicación o si se quiere pseudo-descubrimiento y lo han obtenido, a partir del desarrollo de la secuencia base de Propp. Se trata de un aspecto crucial porque la reiteración de esta secuencia –al contrastarse con la realidad– otorga unos concretos resultados. Pequeñas o grandes tareas alcanzadas después de victorias se suman en un patrón piramidal y autosemejante de distinciones y adquisiciones... que no tienen sentido sin el concepto de *monopolio*.

La secuencia básica de Propp y la búsqueda del monopolio aparentan entonces ser las dos caras de una misma moneda: el cuento ofrece un aspecto inusitado como método de obtener un pequeño monopolio si intercambiamos su significado por el del tesoro o el del casamiento con la princesa. De modo que quien ejecuta como guión vital una secuencia básica de Propp no obtiene otro resultado que acaparar pequeños territorios de dominio exclusivo. La búsqueda de monopolio adquiere el sentido de motor de la acción y la secuencia de Propp la de trama: una es la representación gráfica de la otra, la expresión visible. No es extraño por tanto que el for-

mato de cuento se reproduzca no solo en el viaje de Schulten a España, sino que es el algoritmo que se repite en cada logro personal durante los periodos de Ciencia Normal de Kuhn, en los procesos propagandísticos previos a una agresión militar, en las proclamas de los partidos políticos de las demagogias capitalistas, etc, etc... Es la trama *más fácil*. Justifica la acción de apoderarse de lo ajeno, facilita concebir como Agresores a quienes quieren impedirlo y además promete la recompensa social a quien lo hace.

3. 6.

Hasta aquí se propuso que existe una forma –que a la que hemos aludido como la secuencia básica de Propp– que en el caso de la vida y obra de Schulten parece constituir un patrón recurrente. En el campo historiográfico no resulta ya ningún escándalo identificar –como Hayden White en el conjunto de sus obras– las formas narrativas subyacentes, p.e., en los grandes historiadores del siglo XIX y por tanto cabría detenerse en la constatación del dato de la reiteración de esa forma –o su éxito– como expresión de alguna particularidad social o mental de las sociedades que han acogido y conservado los cuentos. Pero hemos descubierto que también pueden ser interesantes sus efectos. Porque, además, la iteración de la secuencia de Propp parece generar un patrón de monopolio, lo que aparenta ser una tendencia general de grupos e individuos y un patrón con propiedad de la autosemejanza a diferentes escalas. Es lo mismo que decir que la tendencia al monopolio podría estar aquí relacionada con la simple repetición de una forma narrativa.

Cambiando *ciclo estable* por *forma* o por *trama* ya nos hemos subido a un escalón de esos que decía Wittgenstein. Las formas narrativas son convenciones que aluden a fenómenos que, aunque catalogados, están lejos de ser entendidos. Son imprescindibles en la comprensión y a la vez son una formas que clasifican y determinan lo percibido. Son un problema tan profundamente relacionado con la percepción y la acción que merece la pena considerar su dinámica y su capacidad de generación desde la perspectiva de la Física, campo donde la persistencia de las formas es fundamental⁷⁰. Como ya se dijo, las leyes de la complejidad en sistemas hetero-

⁷⁰ Merece la pena recordar algunas implicaciones etiológicas de esta visión desde la Física. Si antes parecía obvio atribuir comportamientos sencillos a sistemas simples, hoy se cuenta con que la acción de sistemas simples provoca siempre una complejidad impredecible y que no es posible deducir causas complejas solo desde comportamientos complejos sino que la complejidad de ciertos sistemas puede ser el producto de la repetición de conductas sumamente simples de sus dispositivos. Estos resultados de la investigación en Física y en Matemáticas, pero también en Biología Molecular, Climatología o Demografía atentan contra el sentido común que se suele utilizar para la reconstrucción histórica o social. Tendemos, p.e., a considerar la dinámica de los sistemas sociales de grupos de cazadores-recolectores como simples y los de especialistas suizos en Neurología como mucho más complejos; pero esto contradice, como hemos visto, con los principios de la física del caos que muestra como la complejidad impredecible surge con unos cuantos elementos simples. Citada la imposibilidad de predecir de los sistemas –p.e. sociales– aparentemente simples y lo que eso les iguala respecto a los complejos; con la implicación políticamente incomoda de que ya no es necesario acudir a la explicación del estímulo externo, pues basta la dinámica no lineal interna para explicar la aparición de patrones complejos en la sociedad.

géneos, compuestos por elementos muy distintos, siguen las mismas leyes elementales. Desde el punto de vista de la dinámica de sistemas, un ciclo estable como el cuento de San Jorge ¿puede ser el fruto de dinámicas con distintos grados de complejidad? ¿O es, la tendencia al monopolio, el auténtico ciclo estable?

La tendencia al monopolio, en Schulten, aparece como un efecto y una causa de la iteración de la secuencia básica de Propp y esta, a su vez, aparenta ser uno de los caminos retóricos más fáciles para obtenerlo. Quizás la estrategia más adecuada para entender esta relación sea borrar las fronteras entre un fenómeno y otro en un campo único que se retroalimenta entre todos sus elementos; entre una tendencia de individuos e instituciones y lo que parece ser una plantilla conceptual para ordenar el entorno en el tiempo. En este campo —que estaría regido por la geometría fractal— la iteración de la secuencia produce objetos autosemejantes como el monopolio y, a la vez, se entiende que la búsqueda de éste termina cayendo —como en los casos de Ian Fleming y Schulten— en ciclos estables como el de la secuencia básica y ancestral de Propp. Lo que se describe con delicadeza en la última parte de *El Proceso de la Civilización* de Norbert Elias⁷¹ se asocia así a la dinámica de sistemas complejos y, lo que resulta más evidente, con los mensajes esquemáticos. Poco hay que decir sobre la ridícula propaganda de buenos y malos, la trama de un cuento, que en procesos de monopolización se construyen, emiten y consumen sin crítica en el mundo de hoy y del pasado⁷². La extensión de un esquematismo irracional incluso entre algunos que investigan la complejidad de las sociedades humanas demuestra no solo la capacidad de estos surcos de impedir visiones más acordes con la realidad sino la relación que estos pueden tener con un grupo, ideología o mentalidad luchando por el monopolio. Desde este punto de vista los procesos de colonización en términos históricos o científicos (Periodo de Ciencia Normal de Kuhn) parecen semejantes a lo descrito, en tanto describen procesos de monopolio generados por una iteración que muchas veces aparece descrita —emocionantemente— con una secuencia básica de Propp (véase cualquier biografía de un científico que extendiera el Paradigma a un campo en el que nunca se había aplicado).

3. 7.

Es por eso que venía al caso la figura de Paul Kammerer con su perspectiva de naturalista *honesto* (sic). Precisamente por eso Kammerer se convirtió en un coleccionista —mejor dicho, un sistematizador— de coincidencias en el medio caótico; coincidencias banales o complicadas, registradas cuando, p.e., en un caso famoso,

⁷¹ ELIAS, 1989: 520 ss.

⁷² La búsqueda de logros y tesoros por el camino más fácil conlleva preferir aquellos en los que la competencia o dificultad sea menor, con lo que la forma de las secuencias se convierte, p.e., en generador de colonias, dado que la colonización del lugar deshabitado o por seres más débiles, resulta la forma más fácil de obtener un logro. No es casual que las primeras conquistas hispanas en América se produjesen en un ambiente *cargado* por las Novelas de Caballería, o que las griegas se produjesen entre Heracles y Jasón o que la fenicia se produjese en el ámbito de Melkart. Basta con copiar esta forma fascinante del cuento, adquirida como lenguaje, sin ningún fondo, para provocar conductas que propician el monopolio.

dos señoras, la baronesa Trautenberg y la baronesa Riegershofen, ambas solteras y ambas nacidas en 1846, que en el verano de 1906 y en lugares diferentes fueron heridas al caerse un árbol. Arthur Koestler dedica un apéndice a esta investigación del biólogo y nos recuerda que se concretó en el libro que le costó la cátedra, *Der Gesetz der Serie*, apreciado por Albert Einstein y fundamento de trabajos de Wolfgang Pauli y Karl G. Jung⁷³, y en que describe la meta de Kammerer en esta pesquisa que le llevó décadas, como el *primer intento de clasificación sistemática de las series de sucesos a-causales*.

3. 8.

En el plano de la *forma* Tartessos sigue siendo el nombre del *Tesoro* –como *Excalibur* es el nombre de la espada de Arturo– de un relato ancestral e inconcluso que se relaciona con el monopolio y *configuró* las entendederas de generaciones de estudiosos: la investigación se convirtió en la búsqueda de un tesoro, cada uno con su objeto mágico, que promete elevar el status de quien lo consiga. Algunos intentaron cambiar su nombre –¡con lo bien que suena en griego!– pero no lo consiguieron por lo mismo que es difícil llamar de otra forma a *Excalibur*; otros probaron a definir su consistencia para así acercarlo a las posibilidades de su objeto mágico. Es parte de un bucle, de un ciclo estable que se ha fosilizado a partir del cauce que propuso Schulten; porque en el fondo fue él quien primero lo contó *en forma de cuento* y por ello propuso la tarea. Porque él definió Tartessos como el *Tesoro* y, al proponer un elemento de la secuencia Propp, los demás reconstruimos el resto de la *forma* y la consideramos obvia. Cualquier forma puede ser convencional cuando se empieza a reconocerla y a buscarla. Aquel fue un surco perceptivo profundo que distintos líquidos (fuesen protagonistas u Objetos Mágicos) han excavado hasta un punto en el que cualquier propuesta –socialmente admisible– es una visión desde su lecho.

El orden físico –aquí podríamos decir *forma*– resultante del comportamiento individual de un gran número de implicados es el objeto de estudio de una parte de la Física llamada Sinérgica. En ese campo podrían encontrarse interesantes analogías con el *ciclo estable* que resultó encontrarse detrás del éxito del *Tartessos* de Schulten. Una, y no pequeña, es la que asemeja un *ciclo estable* a *secuencias de Propp* y a lo que Kuhn definía como *Paradigma*. Si la aceptamos, concluiríamos que Adolf Schulten generó con su libro un verdadero *paradigma*, solo que en su caso el paradigma compartido resultó ser la *forma* narrativa implícita del cuento fantástico. Pero también concluiríamos que la persistencia de esta forma es un efecto físico, hasta predecible, de la dinámica de los sistemas complejos. Por eso se ha mantenido el esquema de Schulten, porque ese surco se ha convertido en un ciclo estable desde el punto de vista dinámico, que se replica formando un fractal. El motor de la acción y los cauces de la misma se vinculan, en este caso, a la tendencia al monopolio y a la reiteración de la conducta del camino más fácil.

Al final, Schulten y los medios de propaganda (y hasta la Física del siglo XX) nos enseñaron lo mismo: lo importante no es lo que uno dice, sino cómo lo dice.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, C., RODRÍGUEZ, A. y VELÁZQUEZ, J. (1995): “Fractales para la arqueología. Un nuevo lenguaje”. *Trabajos de Prehistoria*, 52, 1, 1995. pp. 13-24.
- ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR, M. (2005): *Tarteso. La construcción de un mito en la historiografía española*. Málaga, 2005.
- BARTHES, R. (1997): *La aventura semiológica*, Barcelona, 1997.
- BERMEJO BARRERA, J. C. (1979): *Introducción a la sociología del mito griego*. Madrid, 1979.
- BREMOND, C. (1966): “La logique des possibles narratifs”, *Communications*, 8, 1966. pp. 60-76.
- BROWN, C. T., WITSCHY, W. y LIEBOVITCH, L. (2005): “Tre Broken Past: Fractals in Archaeology”. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12, 1, 2005. Ed. Digital
- BURKE, K. (1968): *Counter-Statement*, Berkeley, 1968.
- CARZO, D. y CENTORRINO, M. (2002): *Tomb Raider o il destino delle passioni. Per una sociología del videogioco*, Milán, 2002.
- CRUZ ANDREOTTI, G. y WULFF, F. (1993): “Tartessos de la Historiografía del siglo XVII a la del XX: creación, muerte y resurrección de un pasado utópico”. En J. BELTRÁN y F. GASCÓ (Eds.), *La Antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla. pp. 171-189.
- DUNDES, A. (1997): “Binary opposition in Mith: The Propp/Lévi-Strauss debate in retrospect”. *Western Folklore*, 56, 1. Invierno 1997. pp. 39-50.
- DURAND, G. (1993): *De la Mitocrítica al Mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona. 1993.
- ECO, U. (1982): “James Bond: una combinación narrativa”, en BARTHES, R. y OTROS (1988), *Análisis estructural del relato*. México, 1982.
- ELIAS, N. (1989): *El Proceso de la Civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, 1989.
- ESCOHOTADO, A. (1999): *Caos y Orden*, Madrid, 1999.
- GADDIS, J. L. (2004): *El paisaje de la Historia: cómo los historiadores representan el pasado*. Barcelona, 2004.
- GARCÍA MORENO, L. (1989): “La Hispania anterior a nuestra era: verdad, ficción y prejuicio en la historiografía antigua y moderna”, *Actas del VII Cong. Esp. de Estudios Clásicos*, III. Madrid, 1989. pp. 17-43.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1979): *La estructura y la forma en Antropología Estructural*, México, 1979.
- LÓPEZ CASTRO, J. L. (1993): “Difusionismo y cambio cultural en la Protohistoria española: Tarteso como paradigma”, en J. ALVAR y J. M. BLÁZQUEZ (Eds.), *Los Enigmas de Tarteso*, Madrid, pp. 39-68.
- LÓPEZ CASTRO, J. L. (1996): “Ψεύσμα Φοινικικόν. Fenicios y cartagineses en la obra de Adolf Schulten: una aproximación historiográfica”. *Gerión*, 14, 1996. pp. 289-331.
- MANDELBRORT, B. (1990): “Montañas y dragones fractales: la intuición en la matemática y en las ciencias”, en J. WAGENSBERG (Ed.), *Sobre la imaginación científica*, Barcelona, 1990. pp.177-199.

- PENALVA, C. y MATEO, M. A. (2000): “Análisis narrativo y guerra: la cobertura del diario El País sobre el conflicto de Kosovo”, *Revista Internacional de Sociología*, 26, 2000. pp. 187-210.
- PÉREZ GALLEGU, C. (1982): *Polémica Lévi-Strauss & Vladimir Propp*, Madrid, 1982.
- KERMODE, F. (1981): *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, 1981.
- KOESTLER, A. (1973): *El abrazo del sapo*, Barcelona, 1973.
- PADILLA, C. (1991): *Los Milagros de la Vida de Apolonio de Tiana. Morfología del relato del milagro y géneros afines*. Córdoba, 1991.
- PLÁCIDO, D. (2005): “La historiografía de la Historia Antigua. Las caras del postmodernismo”. *Revista de Historiografía*, 3, II (2/2005) pp. 86-99.
- PROPP, V. (1971): *Morfología del cuento*, Madrid, 1971.
- PROPP, V. (1979): *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, 1979.
- PROPP, V. (1980): *Edipo a la luz del Folklore*, Madrid, 1980.
- RICOEUR, P. (1987): *Tiempo y Narración. I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, 1987.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona, 2001.
- SCHULTEN, A. (1924): *Tartessos. Contribución a la Historia Antigua de Occidente*, Madrid. 1924.
- SCHULTEN, A. (1924b): “Tartessos”. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 7(III), Córdoba, 1924, pp. 5-28.
- SCHULTEN, A. (1953): *Cincuenta y cinco años de investigación en España*, Reus, 1953.
- SORNOF, V. (2002): On the Metahistorical Rotos of the Fairytale, *Western Folklore*, 61, 3-4, 2002, pp. 277-293.
- WHITE, H. (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, 1987.
- WULFF, F. (2004): “Historia Antigua, Arqueología y racismo en Medio siglo de Historia Europea”. Introducción a su edición de A. SCHULTEN, *La Historia de Numancia*. Pamplona, 2004.