

# Negativo de ciudad: *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944)<sup>1</sup>

GUILLERMO GARCÍA UREÑA  
Texas A&M University

## Resumen

El presente trabajo tomará la película de Edgar Neville *La torre de los siete jorobados* (1944) como muestra ejemplar de la imagen de una cierta re-configuración y concepción, centralmente decimonónica, del relato de la historia de España. En especial, de sus comienzos en relación con la creación de una identidad (la del cristiano viejo) y el rechazo y expulsión de aquellos no asimilables (moriscos, judíos, marranos).

La película de Neville, tanto por su aparente carácter *naif*, como por sus rasgos formales en una cierta referencia al cine expresionista alemán, ofrece una serie de cuestiones claves no sólo para la comprensión de este relato histórico católico-conservador español, sino también para su deconstrucción y apertura a la pluralidad histórica.

**Palabras clave:** Edgar Neville, marranismo, lógica inquisitorial, ciudad.

## Abstract

This paper gives an interpretation of Edgar Neville's *La torre de los siete jorobados* (1944) as a good example of a particular re-configuration and conception of the narration of the history of Spain, especially of its very beginnings in relation with the creation of an identity (old Christian) and the condemnation and rejection of those non-assimilated (Moriscos, Jews and Marranos).

Within an apparently naive appearance and some features that reminds German Expressionism, Neville's film offers several fundamental questions not only for understanding this specific catholic-conservative historical conception, but also for deconstructing it and for an opening to a historical plurality.

**Keywords:** Edgar Neville, marranism, inquisitorial logic, city.

---

<sup>1</sup> Agradecimiento: Quiero agradecer a Pablo García Ureña por haberme descubierto e instado a trabajar esta película (y, a decir verdad, a ver cine en general), y a Richard Curry por sus numerosas y valiosas enseñanzas así como a ver películas con otros ojos.

## 1. Introducción

El presente trabajo plantea una interpretación de la película de Edgar Neville *La torre de los siete jorobados* (1944), adaptación de la novela homónima de Emilio Carrere (1920)<sup>2</sup>, en relación con un determinado relato de la historia de España y las derivaciones prescriptivas que se siguen en el presente a partir de ese pretendido relato descriptivo. Esta doble relación con el pasado y el presente se expresa mediante una lógica identitaria dicotómica a partir de la oposición entre lo propio/apropiado y lo impropio no asimilable y, por tanto, sospechoso. En el film de Neville esta serie de cuestiones quedan mostradas como fondo y remiten a la histórica diferencia entre lo cristiano viejo y lo otro (moriscos, judíos, marranos). Por su modo aparentemente ingenuo de presentarse, así como por ciertos rasgos expresionistas, la película es clave para la comprensión en un plano simbólico de la lógica que opera en estas diferenciaciones, así como para la deconstrucción de las mismas, tanto en el relato histórico como en su recreación contemporánea. La recreación performativa de estas diferenciaciones abre la cuestión de hasta qué punto los mecanismos que pusieron en marcha la fijación identitaria siguen operantes en época contemporánea, del mismo modo que en la película los rasgos de los no asimilables en época tardomedieval y renacentista reaparecen en el Madrid de principios del XX. Asimismo, esta cuestión lleva a pensar las relaciones entre la ciudad (lo cívico-político) y su control, el cierre identitario y la posibilidad del secreto.

La película trata de la implicación de un ingenuo y supersticioso joven madrileño, Basilio Beltrán (interpretado por Antonio Casal), en una trama criminal que descubre gracias a los indicios que le da la aparición de un fantasma, el arqueólogo Robinsón de Mantua, asesinado por esa trama criminal, pero cuya muerte es considerada como suicidio por las autoridades. Este fenómeno paranormal le pondrá en contacto con la sobrina de Robinsón, la señorita Inés (cuya actriz, para más señas, es hija del actor que interpreta a Robinsón, respectivamente Inés y Félix de Pomés), que se encuentra amenazada por la misma trama encabezada por el doctor Sabatino (Guillermo Marín).

Con estos elementos la película está entrecruzada de varias historias: por una parte, el incipiente romance entre Beltrán e Inés; por otra parte, el relato policial en torno a la trama criminal (en concreto de falsificación de moneda); y, por otra, el descubrimiento arqueológico de una ciudad subterránea de origen judío y arquitectura de apariencia islámica bajo Madrid, lugar donde se esconde la trama criminal y cuyo descubrimiento supuso la muerte de Robinsón y la amenaza de la vida de su sobrina Inés. A estos elementos, que podrían resumirse en amor, acción y misterio con tintes paranormales, se les suma algunas notas repentinas de humor, que en muchos casos resultan surrealizantes por la ruptura del clima narrativo en el que irrumpen. La estética oscila entre una visión naif cómico-costumbrista del Madrid castizo de principios siglo XX (de la mano de los sainetes de Carlos Arniches) y ciertos rasgos de novela gótica y de cine expresionista alemán (en concreto, son notables las reminiscencias de *Das Cabinet des Dr. Caligari* [Robert Wiene, 1919]). De un modo conciso podría expresarse de la siguiente manera: *La torre de los siete jorobados* es un relato policiaco que transita del Madrid popular (donde reside lo naif, cómico y costumbrista) a un trasfondo

---

<sup>2</sup> Existe una edición reciente: Carrere, E., *La torre de los siete jorobados*, Madrid: Valdemar, 2015. Es notable que el propio Carrere considerara esta novela como la más apropiada para su adaptación al cine, como ya apuntara en 1935 en *Cinegramas*, año II, nº 34, p. 38. A propósito del trasfondo ideológico de la obra de Carrere, véase la tesis doctoral, accesible online, de Riera Guignet, A., *Ideología y texto en la obra de Emilio Carrere*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.

extraño, desasosegante y de profundas implicaciones históricas (donde se encuentra la potencia de la referencia al expresionismo) y que termina, tras desbaratar los planes criminales pero sin que estos salgan a la luz ni sean juzgados, volviendo a la normalidad del Madrid popular y *naif* mediante un *happy end* romántico. De este modo, si se considera el principio y el final de la película, la ciudad subterránea queda oculta entre paréntesis, sin desvelar. Es en este paréntesis donde se van a centrar los esfuerzos interpretativos de este trabajo.

## 2. Los otros

Durante los primeros minutos del texto filmico se observan las calles nocturnas del Madrid viejo (en concreto en torno a Bailén, Puerta de Toledo y lo que es el barrio de La Latina), acompañadas de una música que parece oscilar entre la tensión y la sospecha<sup>3</sup>, y algunos visos de aventura, acentuando las ya de por sí desasosegantes y oscuras calles que se muestran. Entre los pocos y solitarios transeúntes que aparecen destaca una persona jorobada, aparentemente ciega –con bastón y gafas oscuras–, que se pone a tocar el violín en mitad de la noche. Los créditos terminan bruscamente con la entrada en un cabaret, muestra del Madrid popular y *naif* que antes se mencionaba.

Hay un rasgo que resulta clave para la interpretación de la película y es la joroba como característica física que marca la diferencia: todos los criminales del subsuelo son jorobados. No sólo eso, toda su figura se presenta con ciertos rasgos de inferioridad: no son precisamente apuestos, son de menor estatura que la media mostrada y, en algunos casos, de menor inteligencia e incluso aparentemente deficientes mentales. Salvo en el caso del doctor Sabatini que, si bien jorobado, es de elevada estatura, agudísima inteligencia y poderes hipnóticos, tan desarrollados como maléficos.

El hecho nada inocente de que se haga una marca física para señalar la diferencia tiene importantes implicaciones, pues con ello se está diciendo que esos elementos malignos de la sociedad son distintos, no son propiamente de la comunidad sino que son *otros*. Son como una copia falsa de la sociedad, como el dinero falso que ellos producen. Los miembros “normales” de la comunidad, donde normal induce a normativo y éste a correcto (como por extenso trata la obra de Foucault), no tienen la marca, sino que son aquellos sospechosos los que la tienen. Asimismo, lo normativo puede cristalizarse a su vez en la ficción de una esencia inmutable respecto de una sociedad, territorio o grupo humano. En esta cuestión aparece uno de los primeros aspectos que afloran como recreación simbólica de lo definitorio de una determinada sociedad, en este caso la española castiza. Precisamente la cuestión de las marcas externas ha sido una fundamental, tanto en la cultura judaica (mediante la circuncisión, la prohibición de comer carne de cerdo), como en la contraposición católica (por caso, los *sambenitos*). En todo caso, hay que tener en mente una ambigüedad que está en juego y que señala un problema que ha atravesado la historia de la prima modernidad hispana, y es el carácter proteico de moriscos y judíos, pues en lo relativo a los rasgos étnicos, y más habida cuenta la evolución sociohistórica de la península ibérica, no hay gran distinción. Se produce entonces la necesidad de hacer una marca externa (*sambenito*, circuncisión) causada por una suerte de proteofobia<sup>4</sup>, esto es, miedo a que lo aparentemente igual (i. e., católico viejo) sea en realidad un otro (judío, morisco,

<sup>3</sup> Para la cuestión de la música, véase: Miranda, L.: “La música en el cine policíaco de Edgar Neville. del cosmopolitismo hollywoodiense al casticismo de posguerra. propuesta de análisis audiovisual” en *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009).

<sup>4</sup> La expresión, procedente de Zygmunt Bauman, la tomo del ensayo de LEVINSON B., “¿Es el antisemitismo un racismo? A propósito de B. Netanyahu”, en *Res Publica*, nº13-14 (2004), p. 9-28.

ateo). En todo caso, es la sospecha de que no todo está a la luz, de que queda un resquicio que hace que la comunidad no sea tan uniforme y consensual como se pretendería.



Este resquicio o diferencia se expresa en la película cuando por debajo de la arquitectura del Madrid viejo se desvela una infra-ciudad, con numerosos arcos de herradura o ventanas con celosía, gracias a los arqueólogos (donde arqueólogo podría decirse que hace referencia tanto al sentido común del término como al etimológico: desvelar el principio o *arkhé* en el que se fundamentan los discursos). Cuando este tránsito se ha hecho y se ha hecho explícito que la ciudad fue fundada por judíos que huyeron del decreto de expulsión de 1492, cuando parece evidente (aunque no se explicita) que esos jorobados son los descendientes de los que huyeron y son, de algún modo, aún marranos en la sociedad decimonónica española, en ese momento la estética abandona los rasgos costumbristas y cómicos de la sociedad castiza madrileña en sustitución de los mentados rasgos expresionistas. Cuando todo eso se muestra en la película, el carácter naif explota en una muestra de una determinada lectura de la historia de España. Sin entrar a considerar las intenciones del director o del escritor de la novela en la que la película está basada, lo que el desarrollo narrativo muestra es un Madrid oculto y olvidado, no sólo como algo de lo que se ha perdido recuerdo, sino como algo que se ha querido eliminar, como si de una *damnatio memoriae* se tratase. Precisamente lo que fue la creación de una identidad normativa a partir del cristiano viejo sedimentó y sepultó las características que se salían de tal identidad normativa. De este modo los arqueólogos descubren por debajo de la ciudad de Madrid otra, extraña, que quizá remita difuminadamente al asentamiento medieval no cristiano como *Magrit*. A este respecto es muy esclarecedor recordar el diálogo al respecto entre Basilio y el doctor Sabatino:

—*Esta extraña ciudad fue fundada por un grupo de judíos que desobedecieron la ley de expulsión, aprovecharon unas cuevas, producidas seguramente por algún movimiento sísmico de las primeras edades y crearon una sinagoga.*

—*Pero, ¿ustedes no habrán venido huyendo de aquella ley?*

—*Nosotros no huimos de ninguna ley.*

—*¿Ni las del código penal?*

—*Oh, no. Aquí vivimos y trabajamos sin sentir el desprecio ni la conmiseración de los demás mortales y somos felices.*

Los jorobados, siete –número cabalístico–, el jefe de la banda, Sabatino –Sabbat– o el cuchillo sacrificial de empuñadura morisca, todo ello son rasgos indiscutiblemente judeo-moriscos. Lo más notable de todo esto es que incluso en la mostración de un prejuicio y de una interpretación que, en su carácter no temático o explícito, naif, sigue siendo la de un catolicismo castizo, la película dice mucho acerca de aspectos que se han de interpretar sobre la historia de España y que aún deben ser más claramente explicitados.

### 3. Lógica inquisitorial

El mecanismo que pone en marcha la persecución de aquellos que no concuerdan con un criterio, así como la expulsión de los mismos, es parte de lo que puede llamarse lógica inquisitorial. Considerarlo no solamente como un hecho histórico sino como una lógica o un mecanismo proporciona un entramado conceptual para comprender la repetición de estructuras de poder y sus implicaciones y efectos. Se trataría de algo que Heidegger refiere con una determinada manera de relacionarse con las nociones de verdad y falsedad<sup>5</sup>. La Inquisición, para este autor, sería un ejemplo más de la forma curial imperial, basada en perseguir y dominar lo otro como lo falso (a partir de la interpretación de *falsum* como *fallere*, el hacer caer). En ese sentido se pone en marcha un proceso expansivo de conversión o expulsión de lo otro hacia lo mismo; lo cual también puede verse como una cuestión de rechazo de las diferencias en virtud de una definición cerrada del sí mismo o de la identidad, como el *verum*. No es este el lugar para tratar por extenso los ejemplos que distintos periodos históricos presentan, desde la Edad Media tardía en la península ibérica, la Edad Moderna con el tratamiento colonial e imperial o las numerosas ocasiones en las que más tardíamente se utiliza la creación de una identidad fuerte (religiosa, política, nacional) y la persecución de lo otro como pretexto o chivo expiatorio. No es tampoco intención de este trabajo, ni del que lo escribe, hacer contra-historias que marquen y devuelvan la identidad perdida a cualesquiera grupos excluidos, sino acaso una ruptura y distanciamiento del mecanismo mismo que las marca, sea la persecución de lo que no participara de la característica de ser cristiano viejo por parte de la Inquisición, sea la creación de un imaginario nacional a partir de esa característica y convertirlo en un rasgo esencial (como modo de escudarse ante los posibles cambios).

La obra de Américo Castro está atravesada de esta problemática y su trabajo es muy crítico con ello, si bien aún presa de la cuestión (contra)identitaria respecto de España. Precisamente cuatro años después de la película de Neville, Castro publica *España en su historia*, como ejercicio de pensamiento de lo no considerado dentro de la historiografía de España. La historia de España, considerada como escritura y composición de un sentido unitario de comprensión y memoria acerca del pasado, ha dejado en el margen o como su otro, aspectos fundamentales de esa misma formación de los diversos reinos en la problemática unidad de España. Es decir, la historiografía de España deja impensados aspectos sin los cuales aquello denominado España no podría haberse constituido: el entramado morisco y judaico. Quizá pueda pensarse, por contra, que la catolicísima España surge del olvido de esos marginados y que, como resonancia, la historiografía repite a su escala esa misma marginación.

<sup>5</sup> HEIDEGGER, M. *Parménides*. Madrid: Akal, 2005.

Esta índole de cuestiones se ponía en juego en 1948 de un modo que no podía ser más polémico, desde el exilio y señalando que antes de 711 no se podía hablar propiamente de historia de España (término que además es historiográficamente problemático por cuanto apunta a una cuestión geográfica, Hispania, y a una cuestión de poder político constituido). Como es sabido, esto generó una amplia polémica, inagotable y agotadora, acerca del goticismo y de la esencia del país. Como señalamos antes, no es pretensión aquí discutir estas tesis en concreto, sino señalar que en muchos casos se parte de la asunción acrítica de un “nosotros” fundamentado en la mismidad del territorio (la Península Ibérica), de la lengua (metonímicamente el castellano como el español) y de la cultura o religión (cultura católica hispana). Por supuesto en estos debates no está en juego únicamente una discusión sobre la historia temprana de España sino una discusión sobre qué política se quiere, en base a la cual se vaya a reconstruir tal o cual sentido o memoria colectiva. En este sentido la obra de Castro también está dentro de una necesidad de recuperación y reivindicación de una memoria (y con ello está implicada una preocupación identitaria). Sea como fuere, en toda reconstrucción de la memoria o relato de la historia hay tanto una necesidad de referencia a un cierto rigor (en relación con un campo documental), como también una inevitable ficcionalidad de lo escrito. Asimismo, no toda escritura histórica ni pensamiento del presente (político o filosófico) tiene por qué caer de nuevo en esa lógica ni en la recreación de ningún relato identitario, sino acaso lo contrario, pensar desde el desprendimiento y distancia de todo rasgo esencial-comunitario o naturalizado.

*La Torre de los Siete Jorobados*, que se encuentra en este contexto, genera paradójicamente y contra lo previsible la significación performativa de ruptura de lo que supuso la conjunción política nacionalista y católica, precisamente por el achatamiento y caricatura que hace de la complejidad y pluralidad histórica de la península. Justamente gracias a ello muestra muy claramente en qué consiste la lógica identitaria y cómo ésta puede derivar fácilmente en lógica inquisitorial. Con ello abre la posibilidad de un pensamiento no identitario, abierto a la otredad (e incluso disolviendo la oposición mismo-otro). Un pensamiento que marra del casticismo, esto es, un pensamiento marrano.

#### **4. Ciudad y refugio**

En la segunda mitad de la película se produce el abandono del Madrid castizo, mostrado de un modo muy naif y con momentos cómicos y hasta surrealizantes, por un Madrid más oscuro y misterioso por debajo de esa ruidosa normalidad de la ciudad, donde aparecen los tonos expresionistas. El cambio es muy marcado y, sin embargo, el desplazamiento que hacen los personajes es mínimo. El punto de partida en concreto es la Plaza de la Paja, lugar donde vive Inés de Mantua y donde los niños se amontonan para ver a los titiriteros mientras los jorobados vigilan, en un juego de planos que hace pensar en una doble escenificación en la que Basilio e Inés son, a su vez, títeres (el uno lo es en cierta medida de Robinsón, la otra lo será del doctor Sabatino). El punto de llegada se realiza al atravesar la calle de la Morería, donde se encuentra uno de los accesos a la ciudad subterránea en una casa abandonada, lugar frente al cual justamente tocaba el violín el jorobado ciego en los títulos iniciales de la película. La entrada principal de la ciudad, a la que se accede a través de unos túneles debajo del Madrid viejo, es una torre invertida o descendente, la llamada torre de los siete jorobados, que por su forma recuerda a un alminar en espiral, lo cual no está en discordancia con el aspecto que tiene la ciudad. En ésta trabajan los jorobados en la fabricación de moneda falsa, mientras el compañero arqueólogo de Robinsón, don Zacarías, analiza y clasifica

en un estado de notable demencia cuantos objetos pueda del lugar (“principios del XIV, finales del XIII, o sea esto ya lo tenían los judíos en Madrid [...] estos caracteres hebraicos son el diablo”, divaga en voz alta el arqueólogo). Asimismo, en la ciudad se encuentra Inés en la casa del doctor Sabatino, que la ha hipnotizado haciéndola contraria al plan de Beltrán de volver a la superficie de Madrid.



Antes de continuar es preciso detenerse en las implicaciones que todos estos elementos tienen y que conectan profundamente tanto con la figura histórica del converso-marrano como con los desarrollos conceptuales contemporáneos acerca de esta figura. El hecho de que los fugitivos de la Inquisición y de la expulsión se refugiaran en el subsuelo puede parecer transitoriamente lógico, pero que fundaran una ciudad no es en modo alguno inocente. Si se analiza históricamente en la Península quiénes conformaban los elementos urbanos y las incipientes profesiones liberales, esos casos estaban ocupados en su mayor parte por judeoconversos o personas cercanas culturalmente, así como los artesanos eran estereotípicamente también judíos o moriscos (y no es casualidad al respecto que el jefe de la banda, Sabatino, sea médico, profesión ejercida en la temprana modernidad frecuentemente por judíos). Asimismo, entre estos elementos urbanos fue donde se generó el pensamiento republicano y cívico que ponía en cuestión la privilegiada posición de las altas esferas nobiliarias y eclesiales. Este momento histórico, que iría más concretamente desde aproximadamente principios del siglo XV y se perdería a finales del XVII, es el negativo de la aparición de la Inquisición Española en 1478, de la unión de los reinos peninsulares y de la lógica imperial, como señala extensamente la obra de Villacañas<sup>6</sup>. Asimismo, la ascensión de estos grupos sociales, especialmente a partir de la gran cantidad de conversiones al cristianismo a partir del pogromo de 1391, no era bien recibido por las élites clericales y nobiliarias ya establecidas. En ese sentido se fomentó el sentimiento popular antisemita y se relacionó con los recaudadores de impuestos, asociado con las poblaciones judías y conversas (causa de un nuevo pogromo en 1449 en la Revuelta anticonversa de Toledo). No es, por tanto, meramente azaroso que los habitantes de la ciudad subterránea

<sup>6</sup> VILLACAÑAS, BERLANGA J. L. *¿Qué Imperio?: Un ensayo polémico sobre Carlos V y la España Imperial*. Córdoba: Almuzara, 2008

fundada por los judíos prófugos sean representados como fabricantes de moneda falsa. Sea como fuere, la ciudad era un refugio, por precario que fuera, en el que las relaciones sociales propias de la vida urbana y las profesiones artesanales y liberales no estaban verticalmente sujetas al dominio de la nobleza o el clero, si bien tampoco es que fueran ideales. Esta búsqueda de refugio, de estar a resguardo, se constituye como oposición a la lógica inquisitorial. De un modo abstracto puede decirse que el pensamiento en el registro marrano es voluntaria o involuntariamente no-identitario, no-imperial ni inquisitorial (pues sería erróneo pensar que la crítica a la lógica inquisitorial católica se ejerce para reivindicar la identidad judía o morisca, al contrario, surge para pensar unas relaciones sociales y políticas en las que la noción de identidad se ponga en suspenso).



En este punto es donde adquiere sentido la noción de secreto pensada por Derrida y que, en la película, se presenta como condición para que Inés pueda vivir en la ciudad subterránea: tiene que cometer un crimen -matar a Basilio- para asegurar que mantiene el secreto. En otras palabras, el compartir el secreto es la condición de que puedan vivir sin molestia externa en la ciudad, aunque sea de un modo paroxístico ejemplificado con el crimen. El secreto es, entonces, la condición para la vida en la ciudad subterránea. No es secreto del crimen, sino secreto de esa vida. Pero, ¿qué vida? ¿Desvela la película, acaso, cuál es el secreto de la vida de los jorobados? Una respuesta apresurada sería que su secreto es ser unos criminales, pero realmente el crimen es lo que tapa el secreto, no el secreto mismo. Entonces, ¿cuál es el secreto marrano, cuál era el secreto que tan afanosa y brutalmente la Inquisición trataba de desvelar? Acaso el marrano no tenga ningún secreto –de hecho nadie quiere llamarse a sí mismo marrano, siempre es denominación externa, inquisitorial–, sino que el secreto, lo misterioso, sea él mismo. El secreto, para el pensamiento derridiano, no es un secreto positivo, no es la esencia oculta de un critojudaísmo por desvelar. Al contrario, es la condición para hablar de marrano sin el referente histórico de doble negación respecto de cristianismo y judaísmo: “marrano universal, por así decirlo, más allá de las formas hoy finitas, quizá, de la cultura marrana”<sup>7</sup>. En este sentido el secreto es secreto incluso para su portador, es una forma vacía; diametralmente opuesto se sitúa la plena transparencia de los ciudadanos respecto del poder que, para Derrida, no era otra cosa que el totalitarismo<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> DERRIDA, J. *Aporías: Morir--esperarse(en) Los límites De La Verdad*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 120.

<sup>8</sup> FATHY, S. *D'ailleurs, Derrida*. New York, NY: First Run/Icarus Films, 1999.

El secreto que los jorobados tratan de que Inés comparta no es, por tanto, el del crimen, sino ese hueco vacío opaco al poder, y cuyo desvelamiento no se puede realizar salvo mediante la tortura y destrucción del otro<sup>9</sup>.

Eso teme y persigue toda lógica inquisitorial, el que haya realmente otro al que no pueda acceder y asimilar por cuanto guarda un secreto, que en la casuística y paranoia (sea inquisitorial, sea totalitaria) puede ser sumamente amenazador, pero generalmente no es nada, está vacío. *Horror vacui* del poder de dominación. Contra ello, el secreto, un modo de vida que pone en paréntesis identidad, esencia y nación, y no por clandestinidad o sospecha, sino como núcleo del refugio de un vivir cívico y con garantías. Precisamente por ello el sistema de garantías no se basa por principio en ninguna comunidad o identidad preestablecida, sino su defensa frente a la preeminencia de ninguna y, por tanto, la posibilidad de cualquiera de ellas<sup>10</sup>. Lo anhelado por quienes construyeron un Madrid en negativo, lo no dado.

GUILLERMO GARCÍA UREÑA. Estudió filosofía (Licenciatura y Máster en Estudios Avanzados en Filosofía) en la Universidad Complutense de Madrid y en la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Actualmente trabaja en Texas A&M University (graduate teaching assistant) mientras se doctora en el campo de Estudios Hispánicos con una tesis sobre lo converso-marrano y la primera modernidad iberoamericana.

---

<sup>9</sup> Acerca de la relación entre verdad, tortura y lógica inquisitorial, véase ZIVIN E. G. *Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth in the Luso-Hispanic Atlantic*, 2014.

<sup>10</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA, F., *El concepto de lo civil*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. Para una escritura concisa y clara de la cuestión (aunque presupone *El concepto de lo civil*), véase, MARTÍNEZ MARZOA, *Distancias*, Madrid: Abada, 2011, p. 116.