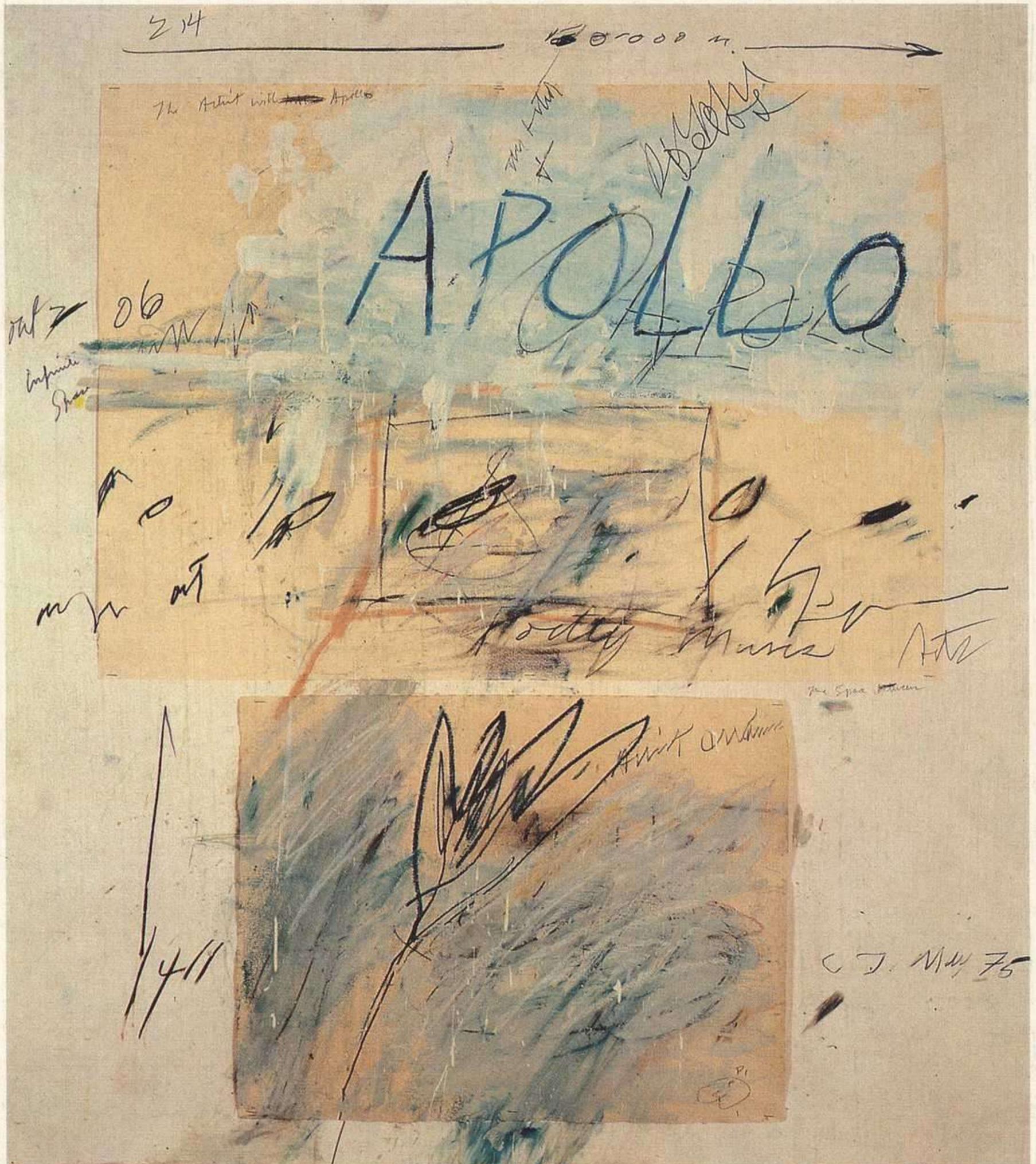


La bolsa de la Medusa

Número 3

1987



600
6

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

VERANO, 1987

Edita: Visor D.S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Barón, 22. 28042 Madrid. Teléfono 468 10 98.
Precio del ejemplar: 600 ptas. Suscripción anual (cinco números):
España, 2.200 ptas. Europa, 3.000 ptas. América, 3.200 ptas.

NOTAS

La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan los artículos firmados. La revista no mantendrá correspondencia sobre los artículos que no hayan sido solicitados.
Prohibida la reproducción total o parcial de la revista por cualquier medio mecánico, electrónico o registrado sin autorización expresa.

LIBROS

Pilar Folguera: *Uso amoroso de la lengua española*
Javier Arnal: *Der Blick nach Innen*
P. Pedraza y J. López García: *La arquitectura en el...*

DOCUMENTOS

H. Werner: *Das Floss der Medusa*
Tomás Barón: *Explicación sobre el exilio*

Depósito Legal: M. 2.122-1987
Impreso en España por Gráficas Murel,
C/ Buitrago, s/n. Getafe (Madrid).

Consejo de Redacción, Valeriano Bozal (director), Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño (secretaria de redacción), Carlos Piera y Carlos Thiebaut.

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, Cy Twombly, Apolo y el artista, 1975.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

Correspondencia, Librería Antonio Machado, Fernando VI, número 17, 28004 Madrid.

Precio del ejemplar, 600 ptas. Suscripción anual (cuatro números), España, 2.200 ptas. Europa, 3.000 ptas. América, 3.500 ptas.

La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan los artículos firmados. La revista no mantendrá correspondencia sobre los artículos que no hayan sido solicitados.

Prohibida la reproducción total o parcial de la revista por cualquier medio mecánico, electrónico o reprográfico sin autorización expresa.

Depósito Legal: M. 5.125-1987.
Impreso en España por Gráficas Muriel,
c/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid).

PARA UN MANUAL DE SUPERVIVENCIA, I
Número 3 Verano, 1987

Juan Antonio Méndez	5	<i>Para un manual de supervivencia, I</i>
Charo Crego	9	<i>Mondrian, Blancanieves y el jazz</i>
Jean Beaufret	17	<i>De camino con Heidegger</i>
I. Gil Díez Usandizaga	41	<i>Bestias pardas</i>
Alberto Elena	53	<i>El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico</i>
Valeriano Bozal	67	<i>Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético</i>

NOTAS

Carlos Piera	88	<i>Raza</i>
Isabel Escudero	91	<i>El sexo hablado</i>
V. Bozal	96	<i>La huella de Cy Twombly</i>

LIBROS

Pilar Folguera	104	<i>C. Martín Gaité, Usos amorosos de la postguerra española</i>
Javier Arnaldo	107	<i>O. von Simson, Der Blick nach Innen</i>
P. Pedraza y J. López Gandía	110	<i>J. A. Ramírez, La arquitectura en el cine</i>

DOCUMENTOS

H. Werner Henze	121	<i>Das Floss der Meduse</i>
Tomás Segovia	123	<i>Explicación sobre el exilio</i>

¿Quién da más?

Estamos un poco locos y, además, todos.

Comité de Redacción, Valeriano Bozal y María José Martínez
Francisca Pérez Carreño (secretaría de redacción) y Carlos
Thiebaut

Revista de la Facultad de Medicina
Número 3
Verano, 1987
Editorial C. Thiebaut, Apdo. 100, Madrid

1	Para un manual de supervivencia	Juan Antonio Méndez
2	Monstruos blancos y el	Charo Crego
17	De camino con	Jean Bégin
41	Bestias pardas	I. Gil Díez Usandizaga
53	El infierno tan temido: sobre cine	Alberto Elena
67	Categorías estéticas de la modernidad: sobre cine pornográfico	Valeriano Bozal

NOTAS

La falta de la Medicina en los países en desarrollo es un problema de gran importancia. En este número se publican los artículos de los autores que se mencionan a continuación.

Carlos Pérez 88
Escuela de Medicina 91
V. Bozal 96

LIBROS

Pilar Folguera 104 C. Martín Gaité, Usos amorosos de la postguerra española
Javier Arbaldo 107 O. von Simson, Der Blick nach Innen
P. Pedraza y J. López Gardía 110 A. A. Rámirez, La arquitectura en el cine

DOCUMENTOS

H. Weirer Henze 121 Das Floss der Medusa
Tomás Segovia 123 Explicación sobre el exilio

Deposito Legal M. 135.1987
Impreso en España en el Centro
de Edición y Distribución de la Facultad de Medicina

PARA UN MANUAL DE SUPERVIVENCIA, 1

Juan A. Méndez

Cuando, relleno de agua salada eres arrojado entre tus harapos a tierra firme, sin amainar aun los temblores y calambres —que no son sino vestigios de tu propia tormenta—, cuando apenas si has escupido entre arcadas la arena y los sapos de la entrelengua, antes, incluso, de ordenar la respiración, iluminar los recuerdos o deshacerte de la última pesadilla, antes, digo, de todo eso, es muy posible que ya tengas a alguien junto a ti que, llegado con ventaja a la misma playa y en las mismas condiciones, te intente vender un crecepelo o un condón.

Por señas te explicará (insinuación ambigua, a medias oferta y amenaza) que, a cambio, no quiere más que la caricia y el agradecimiento del recién llegado.

* * *

... porque aquí estamos todos un poco locos.

En principio parece una fórmula cortés con la que se nos invita a no estar excesivamente prevenidos contra nuestras propias excentricidades, a no asustarnos de nuestra roma consciencia; se nos comunica de antemano comprensión para con aquéllas y también por anticipado gozamos de perdón todavía no requerido; conlleva, además, la dichosa fórmula una velada invitación a perder la compostura si hace falta, es decir, si cuadra, para profundizar así —algo liberado de convencionalismos, cordial con el desconocido, homologado entre las ruinas de una comunidad de piojosos— con nuestras nuevas amistades.

¿Quién da más?

Estamos un poco locos y, además, todos.

* * *

[Aquí la palabra **todos** ya debe o puede herirte como un fogonazo o como el silencio de una multitud que reúne los últimos latigazos de una cólera indigesta. Pero no debe ni puede distraerte. No está ahí lo importante.]

* * *

... un **poco** locos.

También aquí te están dando rata de agua por gato. Porque tú, que vienes de haber seguido duros cursos de insolencia con los mejores maestros, te sientes inmediatamente tentado a iniciar una polémica (que sabes ganada de antemano, dada tu experiencia en estos ejercicios de retórica) sobre la coerción agazapada en el poco de un poco locos. ¿Por qué un **poco** locos? ¿Por qué no —te dispararás como un novato— **muy** locos? ¿Por qué no —ay, ya te estoy viendo metido en una corriente que sólo a la nada lleva— por qué no, digo, **bastante** locos? ¿Y si yo quisiera, por ejemplo —era de suponer, tal como empezaste, que sólo el fango creado por tu propio orín y el polvo ambiente podría hacerte embarrancar en el camino hacia la prevista nada—, si quisiera, repito, por ejemplo, estar entre **bastante** y **acusadamente** loco, sin llegar a **muy**? ¿Eh, qué passaría?

Ya has picado.

* * *

Frío el corazón e incandescente el cerebro. Ama con él y con él disfruta. Porque si te has dejado engatusar con los aspectos cuantitativos de la locura, hará falta, entonces, que ventiles tus vísceras (no tu cerebro), pues en ellas anida la soberbia que te impide el acceso al noble estado de la mala leche.

Y puesto que hacia allá nos dirigimos, aprendamos a administrarla bien, porque como la felicidad y la energía, la mala leche del mundo es finita.

* * *

Lo que verdaderamente importa no es el **grado** de la locura, sino su **dirección**.

Lo importante no es saber si uno es un loco de grado 3 ó 23, sino saber **hacia** dónde le lleva a uno su locura.

Habló de esto, ya hace muchos años, David Cooper, en un delicioso trabajo sobre la disidencia. (Como es natural, el libro fue escrito antes de que nos echaran de la chalupa por falta de raciones. De modo que cito de memoria, ya que allí mismo, en la chalupa, los libros fueron ordenadamente quemados por un detective de apellido gallego para asar las gaviotas, pájaro por lo demás sucio y chillón cuya carne, a pesar del fino tratamiento coquinario, seguía sabiendo a pescado y a petróleo.)

Veo y podrás ver, si miras, a alguien refugiado en alguna parte de su propio cerebro-laberinto; hecho fuerte contra todo lo que le sobrepasa. Escupiendo desde ese refugio blasfemias y en él esperando ya, como en un nicho anticipado en cuya construcción el mismo blasfemo participa, el gran silencio que vive en vida. Se trata de una disidencia inconformista, de alcance político en la medida en que es radical. Se trata de la locura de quien, vete tú a saber por qué, no encajó con nadie y en ningún sitio y buscó en su cerebro la fuerza de resistencia a la norma que la ley y la costumbre, es decir, el derecho a secas, le negaban. La víctima se hace así carne (como el Verbo) en el psiquiátrico o en el Gulag.

Sin exagerar, uno puede llegar a ser solidario con esa locura. Sin exagerar.

* * *

Pero está **la otra** dirección. La locura que no es resistencia a norma ninguna, sino caricatura sólo de lo más opresivo y coercitivo de la norma. Existe quien se refugia en la locura no en un gesto de resistencia, sino para darse el gustazo de llevar a las últimas consecuencias lo que el estricto respeto a la norma quizá le impediría: Cooper lo llamaba hipernormalidad.

Quien accede a ella no lo hace en busca de la soledad, el silencio o la fuerza para la provocación y el sarcasmo, sino para no verse a sí mismo en la práctica de un onanismo que inexplicablemente —quiero decir que es para lo que menos razones habría— le avergüenza; accede a ella en busca de los reductos rentables de su individualismo, de la justificación de su insolidaridad, del respeto a las no escritas leyes del mercado; la rigidez, la obediencia y la dureza del esbirro, el mercenario y el fanático.

Se trata de los mercaderes, los torturadores y los francotiradores de tejado.

Tres pies del mismo gato, tres patas del mismo banco. Tres caras de la misma moneda.

* * *

La pasión es un bien escaso. Compón el gesto como para una foto de carnet y pregunta tú a tu vez: Sí, un poco locos, sí. Vale, pero ¿de cuáles?

MONDRIAN, BLANCANIEVES Y EL JAZZ

Charo Crego

18-11-1938

*Espera, vamos a ver cómo están Sneezzy y Mary.
Gracias por la postal de Sneezzy.*

Sleepy¹.

El 21 de septiembre de 1938 Sleepy abandona París, tras él deja *la fea arpía guerra*. Londres es una ciudad libre de amenaza en la que pronto se encontrará como en su casa. En seguida, *gracias a los pájaros* hallará un lugar donde vivir. *El dueño ha hecho que blancanieves limpie la habitación y la ardilla ha pintado con su cola las paredes de blanco*. En pocos días el lugar adquiere el aspecto de sus otras estancias continentales. Sus posesiones son escasas: una cama con su colchón y para abrigarse una manta y *un radiante cubrepiés de seda azul bordado con el que vinieron los pájaros volando*, una mesa pequeña y un par de taburetes y para trabajar *las ardillas trajeron un borriquete* en el que se apoya una gran tabla. Entre las posesiones que Sleepy había llevado consigo de Europa se encontraban un *gramófono y doce de los últimos discos que he podido salvar de los muchos que tenía*. También tengo un *disco con la música de los enanitos, que lo pongo con frecuencia*.

La habitación se encuentra en una zona amplia, limpia, no lejos del centro de la ciudad, pero suficientemente esparcida para dar la impresión de que se está fuera de ella. *Los pájaros habitan en el mismo tipo de bosque en el que se encuentra la casa de los enanitos*. Además está rodeado de amigos y conocidos. *Por la noche, cuando los enanos vienen de trabajar me gusta escuchar a lo lejos su música*. A veces, no con mucha frecuencia, tiene que ir al centro, cuando sale, como por ejemplo la vez que se vio obligado a coger el metro, le cuenta a la tortuga sus

¹ Carta postal de PIET MONDRIAN a su hermano CAREL publicada, como el resto de la correspondencia que se cita en este artículo, en ELS HOEK, «Mondriaan in Disneyland. Ongepubliceerde brieven», en *Jong Holland*, noviembre 1984, págs. 5-13.



aventuras: a veces hay tres líneas de metro una encima de la otra, con lo que las escaleras mecánicas (...) tienen una altura increíble. Al ir bajé en el ascensor y al salir en las escaleras mecánicas, y a pesar de la altura no hubo problemas. A la vuelta, sin embargo, tuve que bajar en las escaleras. La primera vez la cosa no tiene gracia, porque son tan profundas que parece que te vas a caer (...) de repente parece que te hundes. La tortuga le contestó: yo seguro que me hubiera despeñado.

Entre tanto parece que los enanitos han vuelto a casa, al menos escucho su jazz a través del jardín que suena pausadamente. Es muy agradable. En realidad es la radio de la casa de abajo. En realidad, la idílica casa de Sleepy visitada por pájaros, ardillas y tortugas es tan sólo una habitación alquilada en el barrio londinense de Hampstead, que Ben Nicholson y Barbara Hepworth, los pájaros, encontraron junto a su propio taller. En realidad, las ardillas que le llevaron el cubrepies son Naum y Miriam Gabo². En realidad, Sleepy es Piet Mondrian y Sneezy su hermano Carel a quien va dirigida esta carta del 28 de octubre de 1938.

Según parece, Mondrian había visto en París con su hermano Carel y su cuñada la película de Walt Disney *Blancanieves y los siete enanitos*. La ingenuidad, el encanto infantil y el humor de la película les había fascinado tanto que al reemprender la correspondencia en Londres no sólo los personajes de la película ocupan el lugar de los personajes de la realidad, sino que incluso se constituyen en interlocutores, como la tortuga que, también en la película, tiene dificultades con las escaleras que conducen a la cabaña de los enanitos. No satisfecho con ello, durante estos meses envía a su hermano varias postales con el tema de Disney y cuando éstas se agotaron se las arregló para hacer con sus propios medios diferentes copias de ellas.

Quizá de este mundo de animales, bosques y dulzones gnomos con el que Mondrian describe su vida en Londres lo que más destaca es que sus enanitos no cantan al volver del trabajo *Aio, Aio, a casa a descansar...*, sino que ponen la radio y escuchan jazz. En realidad la fascinación ante la cursi *Blancanieves* no está muy lejos de su afición al baile o de su defensa de la metrópoli. *Blancanieves* es un producto de Holly-

² CHARLES HARRISON, «Mondrian in London», en *Studio International*, n.º 172, 1966, págs. 285-292.

Snow wite tells the dwarfs a fairy story

Carta postal de Piet Mondrian a su hermano Carel con sello del 10 de octubre de 1938. En el texto, Piet Mondrian escribe: *Queridos Carel y Mary. Gracias por vuestra carta. Sigo estando muy ocupado arreglando mis cosas y mi correspondencia, pero quiero escribiros una larga carta. Los enanos no tienen tiempo para ayudarme, pero me envían ardillas y pajaritos. Un fuerte saludo. Piet. Adiós.*

wood, representa la otra cara de la modernidad como las bandas de jazz o los nuevos ritmos. *El jazz no conoce la opresión del trabajo. La orquesta trabaja como si estuviera jugando. Por eso en el bar tenemos la ilusión de lo que contendrá la nueva cultura...* ³. En estas esferas marginales, productos de la vida moderna, tenemos las primeras avanzadillas de lo que ya aparece realizado en la pintura, al menos en la neoplástica, pero que tan sólo está esbozado en la realidad de todos los días.

Si el interés de Mondrian por Walt Disney se manifiesta públicamente en raras ocasiones, su afición por la música popular y el baile fue siempre de gran notoriedad. Se remonta, al menos, al año 1915, cuando se trasladó a vivir a Laren, pueblo cercano a Amsterdam, en el que se había instalado una variopinta comunidad. La señora Domselael-Middelkoop, con la que mantuvo en este período una estrecha amistad, describe con humor esta inesperada inclinación de Mondrian: *por las tardes íbamos a menudo a Hamdorf, pues a Piet le encantaba bailar. Se notaba en su buen humor si había quedado con una chica... Bailar era para él una ocupación muy seria. Bailaba con gravedad, con su cabeza mirando hacia arriba y haciendo pasos estilizados. Por ello los artistas de Laren le bautizaron rápidamente con el nombre de la madonna danzante* ⁴.

Más tarde, en París seguiría frecuentando las *boîtes* de moda. Los amigos y las visitas que le conocían le invitaban cuando los recursos lo permitían. *Su entusiasmo por el baile era tal que era capaz de perdonar a cualquier amigo o conocido, si tenía una esposa joven y atractiva dispuesta a bailar con él* ⁵. En París abandonó el vals por los bailes realmente modernos: el fox-trot, el tango, el charlestón, etc. Y con el abandono del vals, abandonó los movimientos curvos, caprichosos, sentimentales; su baile como su pintura se hizo rectangular. *Piet bailaba con todo placer. Pero para su pareja era mucho menos agradable, pues bailaba de una manera bastante cuadrículada* ⁶. El baile ocupaba en la vida de Mondrian un lugar importante. En 1926, en unas declaraciones que realizó al corresponsal del periódico holandés **De Telegraaf**, a raíz de la prohibición en Holanda del charlestón, dice: *Cómo se puede prohibir un baile tan deportivo... los que bailan se mantienen a una determinada distancia y hay que hacer esfuerzos tan enérgicos que no hay tiempo para ideas amorosas. Si se mantuviera la prohibición, ello sería una razón su-*

³ MONDRIAN, «De Jazz en de Neo-plastiek», en *i 10* I-12, Amsterdam, págs. 425-426.

⁴ M. VAN DOMSELAER-MIDDELKOOP, «Herinneringen aan Piet Mondriaan», en *Maastaf*, VII, n.º 5, agosto 1959, pág. 284.

⁵ NELLY VAN DOESBURG, «Some memories of Mondrian», en *Mondrian. Centennial Exhibition*, Guggenheim Museum, New York, 1971.

⁶ CÉSAR DOMELA NIEUWENHUIS, entrevistado por William Rothuizen en *Vrij Nederland*, 26 de abril 1986, pág. 15.



Mondrian en su taller.

ficiente para no volver a poner los pies en ese país⁷. También Seuphor, en su obra **Piet Mondrian. Sa vie et son oeuvre**, da testimonio de esta afición: *el baile era su diversión favorita. Los holandeses que venían a visitarle lo sabían. Para darle gusto, había que llevarlo, tras una buena comida, a una discoteca distinguida... Todavía en 1930 las exhibiciones de baile que a veces hacía en su taller ante un pequeño tocadiscos, pintado de rojo, me parecían espectáculos irrisorios... Un día, en 1932, me dijo que no podía acudir a la reunión porque precisamente tenía su clase de baile. ¡Creí que al fin iba a aprender a bailar! Más tarde me enteré de que ya en Laren en 1916 iba a bailar todos los domingos, escogía la chica más guapa —me ha confesado el señor Van Tussenbroek— y bailaba tieso como una vela, la cabeza hacia arriba, sin dirigir una palabra a su pareja*⁸.

En su tocadiscos, que ocupaba un lugar preferente del taller de la Rue du Départ, Mondrian escuchaba las más famosas orquestas americanas de jazz: Paul Whiteman, Duke Ellington, Jack Hilton, Billy Cotton, Nat Gonella, Red Nichols y Joe Turner. En lo que respecta al baile admiró el ballet sueco dirigido por Rolf de Maré y el ruso de Diaghilev, pero lo que realmente le impresionó fue la actuación de la americana Josephine Baker en el Theatre de Champs Elysées, que puso de moda el charleston en Francia.

⁷ MICHEL SEUPHOR, *Piet Mondrian. Sa vie, son oeuvre*, Flammarion, París, 1970, pág. 168.

⁸ *Idem*.

En 1940, tras los primeros bombardeos, abandona Londres y, a pesar de sus reiteradas objeciones, se dirige a Estados Unidos, donde vivió los tres últimos años de su vida. En Norteamérica, la tierra del jazz, se explaya su entusiasmo por la música popular. Una de las pocas cosas que adquirió en New York fue un tocadiscos, en el que oiría los famosos ritmos de entonces: el swing y el boogie-woogie. A pesar de su edad, seguiría frecuentando los *dancings* americanos. En New York, Mondrian encontró precisamente todo lo que podía dar de sí una ciudad moderna: el color, las grandes dimensiones, la velocidad y el sonido. A sus setenta años siguió blandiendo con total entusiasmo la bandera del modernismo, que consideraba íntimamente vinculado al neoplasticismo.

Precisamente, con el transcurrir de los años Mondrian se había convertido en un acérrimo defensor de la urbe. Desde el inicio del neoplasticismo, la estricta disciplina que practicaba el grupo De Stijl, con el abandono de la forma natural, la depuración de los elementos pictóricos y de sus leyes de composición estaba en íntima relación, al menos en el caso de Mondrian, con el profundo malestar que le causaba la naturaleza y muchos de sus productos. A finales de 1911, Mondrian se instala por primera vez en París, tras él deja Holanda y más de quince años de pintura, en la que, paradójicamente, abundaban los temas de la naturaleza: cuadros de ambiente rural, paisajes de diferentes regiones holandesas, multitud de flores, etc. En París, Mondrian entra en contacto con el cubismo, acercándose paulatinamente a la abstracción. En su período abstracto, no sólo desaparece de su obra cualquier referencia a la naturaleza, sino que además, a pesar de que, como sabemos, se viera obligado a pintar crisantemos para sobrevivir, su actitud se hace explícitamente combativa. Muchos testimonios de la época confirman la obsesión de Mondrian por sentarse en los restaurantes o en los cafés en lugares desde donde no se pudiera ver ningún árbol. Por otra parte, una de las razones que alegaba para no volver a Holanda se basaba en que ese país era simplemente demasiado verde. Por último, es de sobra conocida la presencia de una única flor en su taller: se trataba de un tulipán artificial que Mondrian había pintado cuidadosamente de blanco.

El rechazo de lo natural impregnaba totalmente los principios del neoplasticismo, precisamente una de sus finalidades era eliminar, con los medios propios de cada arte, el elemento natural. Mondrian *desnaturalizaría* su medio más próximo: su taller. Por las fotos que nos han quedado y por los diferentes recuerdos de sus amigos y conocidos, sabemos que en realidad la obra más importante de Mondrian fue la continua transformación de cada uno de sus talleres. En su taller cada objeto ocupaba el lugar y tenía el color que le correspondía para constituir un conjunto armonioso, similar a las mismas pinturas neoplásti-



Mesa en la habitación de Mondrian.

cas. Los rectángulos de colores que colgaban de la pared cambiaban continuamente según el cuadro que estaba pintando o la diferente disposición de los objetos. Parecía, como el mismo Mondrian diría, un *santuario* en el que los objetos, sin hacer ninguna concesión al confort, eran sumamente escasos. *¡Si fuera demasiado cómodo, la gente se quedaría mucho tiempo!*, respondió a una persona que le reprochó que no tuviera ningún asiento confortable⁹. Quizá la mejor ilustración del ambiente del taller de Mondrian la encontramos en la reacción de una visita femenina que, tras echar una ojeada a su alrededor, exclamó atónita: *mais... on ne peut pas faire l'amour ici!*¹⁰.

La vocación de totalidad de Mondrian no podía, sin embargo, limitarse al refugio privado del taller. En un artículo de 1927 enuncia los tres ámbitos en los que se tiene que aplicar el neoplasticismo: **la casa-la calle-la ciudad**. La metrópoli moderna por su aspecto antinatural, con sus luces, su ruido y su ritmo era el medio ideal del neoplasticismo. *En efecto, el neoplasticismo se desarrolla mejor en el metro que en Nôtre-Dame y prefiere la Tour Eiffel al Mont Blanc*¹¹.

⁹ HARRY HOLTZMAN, «L'atelier de New York», en *L'atelier de Mondrian*, Macula, París, 1980, pág. 92.

¹⁰ *Idem*, nota 4, pág. 289.

¹¹ PIET MONDRIAN, «De Woning-de straat-de stad», en *i 10*, n.º 1, 1927, y en francés en *Vouloir*, n.º 25, 1927.

En la obra de Mondrian se encuentra un último homenaje a las tres grandes ciudades en las que vivió. A París dedica su obra **La Place de la Concorde** (1938-1943), a Londres **Trafalgar Square** (1939-1943) y a New York, la ciudad de sus últimos tres años, quizá los más felices, le dedica dos de sus últimas obras: **New York** (1941-42) y **New York City** (1942). Los últimos meses los consagró plenamente a dos famosos cuadros: **Broadway Boogie-Woogie** (1942-1943) y **Victory Boogie-Woogie** (1943-44). De toda la producción pictórica de Mondrian, estas dos obras son su tributo a la vida moderna. Aquí aparece explícitamente lo que más le fascinaba de ella: la gran ciudad, el baile y el jazz. Los otros aspectos que tanto había deplorado: la opresión, el individualismo, la desigualdad y la guerra quedan al margen. **Victory Boogie-Woogie** es la victoria del Mondrian lúdico, que pocos hubieran sospechado que se ocultaba tras ese personaje ascético y calvinista de todas las historias del arte. Incluso ese ritmo, con el que tantas veces había bailado y que no podía faltar en su propia *Blancanieves*, está presente en esa pintura. El ritmo sincopado del jazz rompe con esos grandes planos blancos, que caracterizaron su pintura durante, al menos, los últimos veinte años. Ahora, los segmentos de color lo inundan todo, la línea se quiebra surgiendo el movimiento, el ritmo se expande por todo el cuadro. *Ahora* —como decía el mismo Mondrian— tiene más boogie-woogie ¹².

Bruselas, mayo 1987

¹² ROBERT WELSH, «Landscape into Music: Mondrian's New York Period», en *Arts Magazine*, vol. XL, febrero 1966, pág. 33.

DE CAMINO CON HEIDEGGER

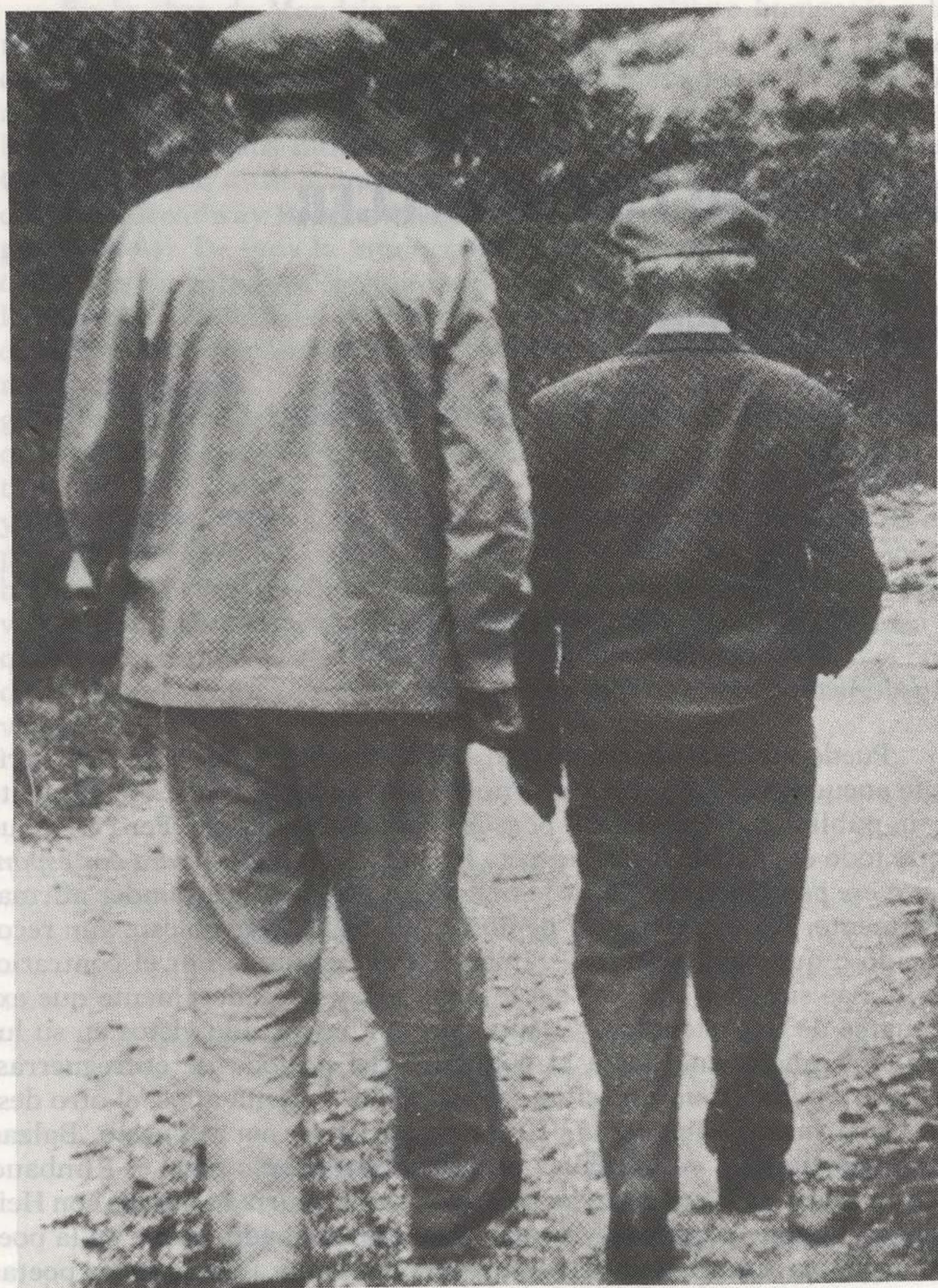
Jean Baufret

A Jan Aler

Puede uno extrañarse de que solamente hoy tenga lugar en París este encuentro ¹ que, por vez primera que yo sepa, reúne oficialmente a un público a propósito del pensamiento de Heidegger. Pero creo que ante todo es preciso preguntarse: *¿Estamos ya maduros para corresponder a ese pensamiento?* Sería temerario, a mi juicio, responder afirmativamente. Por eso es pueril deplorar que Heidegger no esté aún reconocido o que haya sido injustamente desacreditado. Por el contrario, es lo más simple y natural del mundo. ¿Hay verdaderamente que extrañarse de que Stendhal y Baudelaire no hayan sido vistos en su lugar en Francia sino hacia el comienzo del período de entreguerras, cuando estaban muertos, el uno desde hacía ochenta años, el otro desde hacía más de cincuenta? Hubo excepciones, por supuesto, Balzac tuvo oportunidad de saludar a Stendhal a su propio nivel, y Rimbaud de reconocer en Baudelaire *un auténtico Dios*. Ocurre lo mismo con Heidegger, aunque con menor retraso. Antonio Machado, honra de la poesía española, encontró ocasión de anunciar, hacia 1936, que los poetas futuros *serán conducidos hacia la filosofía de Heidegger como las mariposas a la luz* y, poco antes de la caída de Barcelona, de reiterar su salutación al escribir en la **Vanguardia** del 27 de marzo de 1938 que el hombre según Heidegger: **es el antípoda del germano de Hitler** * —lo

¹ Conferencia pronunciada en el Goethe-Institut de París, el 8 de enero de 1981.

* En castellano en el original. (N. del T. En lo sucesivo, todas las notas con asterisco son notas del traductor.)



M. Heidegger y René Char.

que no ha impedido que la obra de Heidegger fuera ulteriormente juzgada por algunos como apología del hitlerismo—. Pero, preguntaba Hölderlin, **Wozu Dichter?** *. Goethe, que hoy nos acoge a través del

* En alemán en el original: «¿Para qué poetas?» (de *Brot und Wein*): En lo sucesivo, traducimos en nota todas las expresiones alemanas del original cuando no lo están en el texto o cuando su versión difiere de las traducciones usuales (N. del T.)

Goethe-Institut,*sabía algo de estas dudas o de estos retrasos de la historia ante lo que en ella escapa a la mediocridad. En efecto, escribe en el **Diván**:

Lejos está lo verdadero, ¿por qué tan lejos?

¿Tiene su refugio en el fondo de las cosas?

¡Nadie entiende jamás nada a tiempo!

Si se pudiese entender a tiempo,

nos resultaría lo verdadero ancho y próximo,

*así como amable y anodino**.*

Y ahora, como dice Kant haciéndose eco de Platón: **Zur Sache selbst!*****, ¡Derecho a la cuestión!

Comencemos por una definición (o, si se quiere, una presentación) **nominal** del pensamiento de Heidegger —esto es, por una formulación sobre la cual las opiniones casi no pueden diferir—. Hela aquí: Según Heidegger la filosofía es, de un extremo a otro de su historia, la problemática del **ser**, en tanto que la pregunta que suscita se diferencia desde el origen de las preguntas que se suscitan a propósito del **ente**. Henos, pues, desde el arranque en plena arbitrariedad, al menos aparentemente. ¿Con qué derecho habla así? ¿De dónde recibe la directriz? **Ausweis bitte!****** (¡Inútil traducirlo!) Ciertos contradictores dirán incluso: No, **para mi gusto**, la filosofía no es nada de eso. Dejemos a Heidegger **su ser y su ente** para mejor filosofar en libertad. Por lo demás, la Sociedad Francesa de Filosofía, en el **Vocabulario técnico y crítico** que propone a los interesados, otorga a la palabra filosofía no menos de **seis** acepciones que enumera de A a F, de las cuales ninguna es la de Heidegger, pero entre las cuales la cuarta —citémosla como muestra— se formula así en términos dignos de Molière: *Filosofía quiere decir disposición moral consistente en ver las cosas desde arriba, en elevarse por encima de los intereses individuales y, por consiguiente, en soportar con serenidad los accidentes de la vida.* ¡Enhorabuena!

* Instituto Goethe.

** «Warum ist Wahrheit fern und weit? / Birgt sich hinab in tiefste Gründe? / Niemand versteht zur rechten Zeit! / Wenn man zur rechten Zeit verstünde: / So wäre Wahrheit nah und breit, / Und wäre lieblich und gelinde (del *Busch der Sprüche* —Libro de las Sentencias—). La traducción de Cansinos Assens reza así: —¿Por qué tan lejos de nosotros / se queda la verdad? / ¿Es que se oculta, acaso, en una sima / de hondura sin igual? / —No; la culpa de todo solamente en esto estriba: en que / nadie las cosas a su tiempo justo / acierte a comprender. / Si por esto no fuere, de seguro / sería asequible la verdad al hombre. / Y éste la aceptaría de buena fe. (Ob. Compl. Aguilar, Madrid, 1963, I, pág. 1594).

*** «¡A la cosa misma!».

**** Arriesguemos una traducción: «¡Documentación, por favor!», en el sentido de: «¡Identifíquense!», «¡Dé pruebas!», «¡Justifíquese!».

Maravillarse de tales simplezas no justifica, con todo, a Heidegger, e incluso puede hacerse valer contra él que la manera con que caracteriza a la filosofía no corresponde a **ninguna** filosofía, ni siquiera a la de Aristóteles, al decir al menos de muchos expertos como Hamelin o Ross, quienes subrayan que, si la filosofía primera de Aristóteles **comporta** desde luego el estudio del *ser en tanto que ser*, su objeto primero y principal no deja de ser **un** ente, el mismo ente primero y principal que, como dirá Leibniz, todo el mundo coincide en llamar Dios, a riesgo de decretarle, con Nietzsche, *muerto*, para buscarle un sucesor, por más que sea del lado del hombre considerado como superhombre. Es claro, sin embargo, que Heidegger en modo alguna ignora esta objeción, en vista de que es muy anterior a **Sein und Zeit** *. Por eso la formulación por la que hemos comenzado, a saber, que la problemática que desarrolla la filosofía es la del ser en su diferencia con el ente, debe de inmediato, parafraseando en cierto modo lo que podemos leer en el **Nietzsche** de Heidegger (II, pág. 318), ser matizada así en dirección de su propio sentido: Al comienzo mismo de la filosofía —o mejor **como** comienzo de ésta— fue ante todo sobre la naturaleza del ser sobre lo que se decidió, pero en un sentido tal que esta decisión va a ceder el paso, en adelante, a una determinación preferencial del ente, enraizándose sin embargo ésta en aquélla, hasta el punto de que el eclipse del ser por el ente nunca será total. Así, en Aristóteles la definición de un ente superlativo es desde luego **primera**, hasta el punto de que Aristóteles no vacilará en no llamar sino θεολογία, o por lo menos θεολογική, a la filosofía en cuanto primera. Pero esta primera definición no deja con todo de **enraizarse** en una determinación **general** del ente como ἐνέργεια, que no puede **eclipsar** sino en la medida en que la **presupone**. Se trata, pues, de un **círculo**. Círculo que no es **vicioso**, leemos en **Sein und Zeit**, sino **hermenéutico**. Sin embargo, si el eclipse nunca es total, no se basta menos por eso para inaugurar, diría Leibniz, un largo **quid pro quo** que no es un simple accidente de la historia, sino la historia misma, la nuestra, en su raíz y en su fuente, y que en la Edad Media, sin que incluso M. Gilson lo haya advertido, fijará cuasi institucionalmente la extraordinaria sínfisis, llamada **escolástica**, de la filosofía y de la tradición judeo-cristiana, tal como se manifiesta gloriosamente desde San Agustín. Llamemos a este **quid pro quo**: **onto-teológico**, tal y como se ha convertido, dice Heidegger, para la metafísica (término sinónimo de filosofía) en **Verfassung** —constitución esencial—. El título de 1957: **Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik** ** puede comprenderse así: el **quid pro quo** onto-teológico como constitución propia de la metafísica hasta aquí.

* *Ser y tiempo.*

** «La constitución onto-teológica de la Metafísica.»

Así, allí donde M. Gilson proclama como *bien común de la filosofía cristiana en tanto que cristiana* la identificación de Dios y del ser, Heidegger pronuncia la diferenciación de Dios y del ser, y dice, con Holderlin (**El Vaticano**):

**Gott rein und mit Unterscheidung
Bewahren, das ist uns vertrauet.**

Dios en su pureza, y diferenciado
Guardarle —tal es la tarea confiada a nosotros.

Pero si esto es así, la relación con el ser que es, según Heidegger, el bien común de la filosofía como filosofía, no podrá consistir ya, como quería Schelling al comienzo de las Lecciones de Erlangen, en **mit dem Unendlichen sich allein gesehen** (haben), en haberse visto con la única compañía del Infinito, sino por el contrario, en encontrarse en presencia del ser como finitud, es decir, tal como dice la **Carta sobre el Humanismo: Noch wartet das Sein, dass Es selbst dem Menschen denkwürdig werde** (**Brief**, pág. 65). Aún está el ser a la espera de llegar a ser, para el hombre, digno de una pregunta. Quizá fue éste el asombro mayor de Heidegger. ¿El ser debía, pues, esperarme? Grande es aquí la tentación de hipostasiar al ser en un **Cunctator** * infinitamente paciente frente a hombres indefinidamente procrastinadores. Pero también cabe pensar que el ser es precisamente esa espera, la espera **por él** del hombre que se hace esperar, siendo por tanto tal espera por parte del ser diametralmente inversa a la espera del Mesías, incluso aunque a su vez le sea preciso esperar la hora que él mismo se había fijado. Esta espera **del** ser, en el sentido del **genitivo subjetivo**, sería, pues, su propia finitud. ¿Por qué si decía Heidegger en el **Kantbuch** **, **können, sollen, dürfen** *** (en las preguntas de Kant) son, por lo que hace al hombre y en las preguntas que Kant formula a su respecto, indicios de finitud, no sería **warten** el mismo indicio, pero por lo que respecta al ser? ¿Y no es eso lo que nos enseña, en la aurora de la filosofía, el Poema de Parménides, cuando proclama la Mismidad de **ser** y **pensar** en un sentido absolutamente distinto que **bonete blanco** y **blanco bonete**? Lo que Parménides dice y repite, cuando retoma en el Fragmento llamado Fragmento 8, el de los **indicios** **** **del ser**, eso dice o había dicho por otra parte, es que **pertenece tan esencialmente al ser su relación al hombre como al hombre su relación al ser**. Semejante relación, que es para Parménides la finitud del ser, tal como éste reposa en los lazos ***** de un límite donde más fuerte que él (la Μοῖρα) le

* En latín en el original: «(alguien) conciliador, irresuelto, paciente».

** «Libro sobre Kant» (*Kant und das Problem der Metaphysik*).

*** «Poder», «deber», «tener derecho a...».

**** Lit.: «índices», «indicios» o «índices», también «signos».

***** Lit.: «liens», por tanto, también «cadenas».

tiene prisionero, sin duda ha sido entrevista por Hegel al principio de la **Introducción a la Fenomenología** de 1807. Dios, que es el ápice del ser, es esencialmente relación al hombre, está **bei uns** *, decía Hegel, pero precisará en 1810 Schelling, **ohne Nachteil seiner Unendlichkeit** **, en tanto que, según Heidegger, esta relación al hombre es, para el ser, el índice de su finitud, con lo que nos situamos aquí en las antípodas de todo *Idealismo*. Así hablaba Heidegger el 11 de septiembre de 1969 para concluir el Tercer Seminario del Thor, recordando que, cuarenta años atrás, en **¿Qué es la Metafísica?**, había nombrado la **finitud del ser**. Lo recordaba tras haber evocado en la sesión precedente —era el 9 de septiembre y a propósito de los griegos— la **finitud del hombre** en su relación al ser. Desde entonces quedaba descartada toda confusión, y como ya escribía Heidegger a Max Kommerell, hacia el tercio del camino que separa en el tiempo. **¿Qué es la Metafísica?** del último seminario del Thor: *Encarar lo que es digno de ser preguntado es hoy más inicial y viene con ello decisivamente a este punto: que ya ninguna teología de estilo cristiano puede encontrar, en esta problemática, ningún abrigo, aunque estuviese repleto de reservas* (4 de agosto de 1942).

¿Estamos, pues, con la finitud del ser, al cabo del extrañamiento? Todavía no. En los años que siguen a 1929 se añaden dos rasgos, de los cuales el primero al menos apenas está esbozado en **Sein und Zeit**:

1. El ser, en tanto que le ha sido necesario esperar a los griegos tan sólo para diferenciarse del ente, después al año 1927 para ser públicamente interrogado en cuanto al **sentido** que se guarda en él, se manifiesta a sus propios *pastores* como **Lichtungsgeschichtes des Seins**, historia del ser en su calvero ***, y no como en la pintura de Fra Angélico, donde una luz preexistente y supuestamente fija ilumina de modo uniforme lo que se manifiesta en ella y gracias a ella. El primer indicio de este descubrimiento es el conciso texto que, en 1942, halló lugar en una recopilación colectiva bajo el título: **La doctrina platónica de la verdad**, y donde se trata por vez primera de una **Wesenswandel der Wahrheit**, de una **mutación** o **metamorfosis** del concepto mismo de verdad.

* «Junto a nosotros».

** «Sin menoscabo de su infinitud.»

**** «Clairière», por *Lichtung*: el «claro del bosque» en el sentido de «...—lo abierto libre— aquello en lo que el espacio puro, y el tiempo estático, y todo lo presente y ausente en ellos, encuentren el lugar que reúne y acoge todo». Heidegger: «El final de la filosofía y la tarea del pensar», en *¿Qué es filosofía?*, traducción J. L. Molinuevo, Madrid, Narcea, 19). En este sentido, *Lichtung* significa «el claro» (J. L. Molinuevo, Angel Currás Rábade), «despejamiento» (Félix Duque), «iluminación» o «clarificación» (J. M. Valverde), «lo abierto libre» o la «apertura libre» (J. M. Navarro Cordon).

2. El movimiento de esta historia del ser es a su vez el del ocaso del ser, donde el término para el ocaso, **Verfallen** *, se impone ya en **Sein und Zeit**, pero sin ser todavía excavado como dimensión más secreta del ser. Dos versos de Goethe, que Heidegger cita en una conferencia contemporánea de su último curso: **Der Satz von Grund** ** (1955-56), pueden servirnos aquí de hilo conductor. Se trata del curso o del flujo del río, del que Goethe dice (en un soneto cuyo título es: **Mächtiges Ueberraschen** ***):

**Was auch sich spiegeln mag, von Grund zu Gründen
Er wandelt unaufhaltsam, for zu Tale.**

Tratemos de traducir una vez más:

**Se mire lo que se mire en él, pasando de un lecho a otros,
Nada puede detener su carrera río abajo ****.**

Pero no critiquemos. Mejor resumamos: el pensar de Heidegger, en su aproximación al problema filosófico como cuestión del ser, implica cuatro tesis o más bien las cuatro paradojas siguientes. Enunciémoslas brutalmente:

1. No-identidad de Dios y el ser.
2. Finitud del ser, en su relación al hombre.
3. El ser así asignado es esencialmente metamorfosis o mutación (**Wandel**).
4. El movimiento de esta metamorfosis es hasta aquí el **ocaso** o **caída** del ser en tanto que historia de la filosofía.

¿Es para perder la cabeza, verdad? —diría la Mariscala de Diderot—. Por eso es por lo que las gentes de bien y bien intencionadas estigmatizan, sin duda con menos indulgencia y más torpeza que la Mariscala de Diderot, el ateísmo de Heidegger, su pesimismo, su supuesto odio a la ciencia, a la técnica o a Descartes —y en fin, su oscurantismo—. *Lo que les hace tan agresivos, me decía un día, es que yo sigo mi camino sin preocuparme para nada de ellos.* **Unberkummert**, dijo.

* En francés, Beaufret emplea «déclin», «declinar», «ocaso», «decadencia». «Verfallen», por contra, suele traducirse más bien por «caída», «caer» (así, J. Gaos, F. Duque).

** «El principio de razón».

*** «Poderoso asombro» (traducción Cansinos Assens: *Ob. Compl., ed. cit.*, I, pág. 880).

**** Cansinos Assens traduce: «y sin cuidar gran cosa del paisaje que copia/rumbo al valle sus aguas dirige sin cesar».

Pero recuperemos el aliento y continuemos también nosotros. La cuestión que se le planteaba a Heidegger, en los años que preceden a 1927, era la del punto de partida a partir del cual sería posible introducirse en la cuestión del ser. Ahora bien, el descubrimiento de este punto de partida será él mismo una **quinta paradoja**. Es, como sabemos, el **Dasein**. Pero ¿cómo entenderlo? No puedo hacer nada mejor, a este propósito, que transmitir la transcripción literal del diálogo que tuvo lugar en Heidelberg, el 29 de junio de 1969, entre Heidegger y Karl Löwith, a quien en otro tiempo había habilitado, y que acababa de efectuar una larga exposición, ante él y algunos otros, entre los cuales yo me encontraba, sobre las diferencias que les separaban:

Heidegger: *Aber 'Dasein' in Sein und Zeit... Wie meinen Sie das?*

Löwith: *Das Da des Seins.*

Heidegger: *Nein*².

Y, sacando un lápiz del bolsillo para colocarlo sobre la mesa, añadió: El ser no tiene **ahí** como este lápiz, que tenía su **ahí** en mi bolsillo antes de tenerlo ahora en la mesa. **Ser ahí** —como se dice: **Espíritu ¿estás ahí?**— no es más que una invención de los franceses popularizada por Sartre. *Damit ist alles das, was in 'Sein und Zeit' als neue Position gewonnen wurde, verloren gegangen.* Esta última frase: *De este modo todo lo que había sido conquistado en 'Sein und Zeit' como posición nueva, está perdido sin retorno*, no ha sido pronunciada tal cual en Heidelberg, sino dos años antes de Friburgo, en el curso del seminario sobre Heráclito que había organizado Fink y en el cual participaba Heidegger. Pueden encontrarla en la página 174 de la excelente traducción francesa, hecha para Gallimard por Jean Launay y Patrick Lévy. No deja de ser el mejor testimonio de lo que decía en Heidelberg Heidegger, quien añadió simplemente: *El Dasein no es el ahí del ser, sino ser-el-ahí, sostenerlo y ex-sistir.*

Pensar de modo distinto es errar desde el principio, es decir, estropearlo todo desde el principio, como ingenuamente hace Sartre cuando, en **El Ser y la Nada**, acusa a Heidegger de *rehusar* (pág. 18) o al menos de *evitar* (pág. 128) el **Cogito**, hacia el cual, sin embargo, estaríamos *arrojados* (*ibid.*) desde todas partes. ¿Qué **Cogito**? —pregunta Heidegger—. El de Descartes, sin duda. Pero ¿cuál, de nuevo? Porque por lo menos hay dos en Descartes, como, más de un siglo después, dirá Kant. ¿Es aquel en cuyo nombre me pregunto seriamente si no estaré **solus in mundo** *? ¿O aquel en cuya óptica la **veritas rei** ** me apa-

² H.: Pero *Dasein*, en *Sein und Zeit*, ¿qué idea se hace usted de él?

L.: El **ahí** del ser.

H.: ¡No!

* En latín en el original: «Solo en el mundo».

** En latín en el original: «La verdad de la cosa».

rece **objetivamente** como aquello que me represento **egológicamente** de ella, es decir, **cogitativamente**, por mediación de una *idea clara y distinta*? La respuesta aquí es: **los dos** o más precisamente: el primero en nombre del segundo, porque es el principio de la claridad y distinción de las ideas el que conduce como de la mano a Descartes a decirse que bien podría estar él *solo en el mundo*. ¡Cierto! Bien es verdad que, cuando la luna brilla en pleno cielo, no puedo verla más que con mis ojos, como ustedes con los suyos, y que ninguna fuerza en el mundo puede hacer que yo pueda verla con sus ojos, ni ustedes con los míos. ¿Pero impide esta circunstancia, a todas luces singular, que la luna brille en medio del cielo? Donde los dos la saludamos diciendo con el poeta:

**Las estrellas, alrededor de la brillante Selene
Nuevamente retiran su rostros radiantes
Cuando, en su plenilunio, ella trae el día
Sobre la tierra... ***

Esto puede decirse muy bien en griego, dado que se trata de un fragmento de un poema de Safo que brilla él mismo desde el fondo de las edades hasta nosotros.

Ahora bien, aquí los griegos pensaban tan naturalmente como sus poetas que Aristóteles tenía por un simple παρερδου o entremés que nunca puede usurpar el centro aquello mismo que, para Descartes, va a cobrar un precio tan alto. Esto se dice también muy bien en griego, como se ve si uno se remite al libro V de la célebre **Metafísica**, donde, en efecto, se nos dice (9, 1074b35): *Visiblemente, la percepción representativa lo es siempre de otra cosa; que lo sea igualmente de sí misma, no es sino algo ad-yacente*. Todo radica en saber quién debe ganar aquí: ¿la **fenomenología** griega o la **raciocinación** cartesiana? Descartes ha hecho de lo **adyacente** el **centro** de la cuestión, sancionando así una equivocación muy anterior a él que comenzó Kant a discernir el primero, y que Husserl denunciará retomando los mismos términos, para decir, creyendo ingenuamente que innovaba, que: *toda conciencia es esencialmente conciencia de algo*. Por ahí despertó Heidegger, como Kant por Hume, de un largo sueño dogmático. Su relación con Husserl consiste sin embargo, en que, para él, Husserl no llega todavía bastante lejos, porque Husserl, aunque se imponga como máxima ir *derecho a la cosa*, no por ello conserva menos la antigua palabra, la de **conciencia**, lo cual significa retener algo de la antigua cosa. Por eso, si de ningún modo se quiere tomar, como dice Leibniz, *la paja de los térmi-*

* El fragmento reza así: ἴαστερεν μὲθ ἀμφὶ κάλας ἱελανναν / ἀψ ἀπθκροθπτοισι φάεν-
νον εἶδος / οπποτα πληθοισα μάλιστα λάμπει / γάν νεπ αμαύραν. F. Rodríguez Adrados tra-
duce así: «En torno a la bella luna, las estrellas esconden su rostro luciente cuando, lle-
na, más brilla sobre la tierra toda...». (**Lírica Griega Arcaica**, Madrid, Gredos, 1980, pág.
362.)

nos por el grano de las cosas, es el término mismo el que debe cambiar, y por eso es por lo que el punto de partida de Heidegger ya no será, mal que le pese a Sartre, el ente como **conciencia (Bewusstsein)**. Dirá, como mal menor y sin saber muy bien cómo hablar: *Dieses Seiende fassen wir terminologisch als Dasein... Das Sein dieses Seienden ist je meines: Mi punto de partida en el ente lo caracterizaré terminológicamente como ser-el-ahí. El ser de un ente semejante es aquel que cada vez es mío. Dasein: ser -el-ahí (y no ser-ahí) no es una perífrasis heideggeriana por Bewusstsein, sino la denominación topológica del lugar original donde no puede haber conciencia si no es, como dice Platón en **Filipo**, a título secundario y ulteriormente, cuando nuestra relación con el ente ya no es sino relación con el **objeto** y representación de éste. Ante todo estamos en presencia de las cosas mismas, y sólo en segundo lugar nos relacionamos representativamente con los objetos, que se convierten en sus lugartenientes. Son más que nadie los cosmonautas americanos los que, de punta a cabo de su viaje a la Luna e incluso una vez llegados a su meta, jamás han estado cerca sino de una *representación* de la Luna, a saber, aquella que, **ex rationibus Astronomiae deducta**, dice Descartes, tomada de las razones de la Astronomía, tiene el alcance de un auténtico eclipse de Luna, allí donde los poetas saludan su presencia al descubierta y donde los amantes se abrazan *en el claro de luna*, como dice la canción. El **Dasein** está sin duda del lado de los poetas y de los enamorados, y es soñar con los ojos abiertos reprocharle o quejarse, como M. Henri Lefebvre, sociólogo, y que en este punto nos reenvía generosamente a Freud, que incluso *no tenga sexo*. Todo lo que Heidegger dice es que no es antes masculino que femenino, siendo corporalmente tanto lo uno como lo otro. Vemos aquí operante, directamente y a lo vivo, el método de **destrucción constructiva**, que es el método mismo de Heidegger, en el sentido en que Char nos dice: *En fin, si destruyes, que sea con útiles nupciales.**

Una vez colocado el **Dasein** en su lugar, en el sentido en que los de la farándula, antes del estreno de la obra, han, como ellos dicen, *instalado el decorado*, todo lo que va a seguir está ya prefigurado y todo el libro no hace sino, como Atenea, en la Odisea, cuando revela a Ulises su **Itaca**, donde sin saberlo ya se encuentra, revelarnos dónde estamos. Bástale ahora a Heidegger disipar el nubarrón, que, como en el Poema, recubría todas las cosas, para restituírnoslas restituyéndonos a nosotros mismos. De ahí la alegre vivacidad de una palabra que no cesa de abrir perspectivas por doquier o, mejor, **puntos de fuga**, en el sentido en que las acuarelas de Cézanne, de modo magistral, hacen aparecer en otras tantas perspectivas la montaña de Santa-Victoria. La felicidad es aquí la de la elegía de Hölderlin a Landauer: *Der Gang aufs Land* *: *Komm! ins Offene, Freund! ¡Ven! ¡A lo abierto, amigo! Porque*

* En alemán en el original: «La excursión campestre».

ciertamente es **die Stimme des Freundes** (SZ, pág. 163), la voz del amigo, lo que oímos en las *descripciones fenomenológicas*, que interminablemente se despiertan entre sí. La más brillante es, ciertamente, la que da título al libro, y hace surgir al ser en el horizonte del tiempo. Hasta aquí el tiempo, incluso para Hegel y para Nietzsche, no había funcionado en filosofía sino como *criterio ontológico o mejor óntico de diferenciación ingenua entre las diversas regiones del ente* (SZ, pág. 18). En lo alto el Eterno o, desconocido para Aristóteles, pero más cristianamente, el Padre eterno de barba florida que es la representación óntica del Eterno. Abajo, el mundo en que vivimos y donde, como dice Pierre Fresnay citando el **Eclesiastés** en una película donde por lo demás está eminente haciendo el papel de un pastor: *Todo no es sino vanidad y persecución del viento*. Los términos **ontológico** y **óntico** no deben desanimar al profano; la diferencia entre ellos es la que existe entre el ser y el ente. Por ejemplo, desde el punto de vista de la dialéctica, la diferencia entre Hegel y Marx. La dialéctica es, para Hegel, una determinación del ente en su ser, que él piensa a partir de Platón y Aristóteles, en tanto que, para Marx, no es más que una **fotografía**, tendenciosa o no, del **ente** enzarzado con la **Klassenkampf** * —lo cual resulta **fasslicher**, más fácilmente captable desde el momento en que el pensamiento de Hegel es, según Marx, demasiado abstracto. Pero, preguntaba ya Hegel a Marx, si se me permite la expresión: **Wer denkt abstrakt?** ¿Quién de los dos piensa en abstracto? Tal será la objeción de Heidegger a Kierkegaard, del cual, por otra parte, admira las sorprendentes **fotografías** existenciales de la condición humana (por otro lado fácilmente compatibles, como la tan abundante e incluso repetitiva producción de Jaspers, con una cierta *debilidad cerebral* en el sentido de Rimbaud). Pero retomemos el tema: hasta aquí, decíamos, el tiempo no había funcionado sino como criterio de distinción de regiones en el ente. Hele aquí ahora que se convierte en el **horizonte del ser**.

Pero, ¿cuál es el resorte de la secreta temporalidad del **Dasein** en su relación al ser, si no es la del propio ser? Fue *un día*, dice Heidegger —había dicho incluso, poco después de la guerra, a unos visitantes franceses a los que recibía en su casa: *paseándome un día por la Selva Negra*— cuando *me di cuenta de que al nombre platónico y aristotélico del ser, οὐσία, que también menciona, en la lengua usual, la hacienda* ** de un campesino, responde directamente desde ese punto de vista el alemán **Anwesen**, pero que, por otra parte, nada más cercano entre nosotros al neutro **Anwesen** que el femenino **Anwesenheit**, donde la desinencia **heit** (que evoca **heiter** ***) trae al lenguaje, haciéndolo, por decirlo así, brillar,

* «Lucha de clases».

** Lit.: «le bien», «el bien» o «la propiedad».

*** «Serenos», «claros», «joviales», «lúcidos».

lo que todavía permanece opaco en **Anwesen**. **Anwesenheit** dice también: la pura **brillantez del Anwesen**. Pero, por otra parte, **Anwesenheit** es sinónimo de **Gegenwart** y por ello dice también que lo que brilla, cuando resuena el nombre del ser, lleva la librea del presente. Ahora bien, **presente** habla la lengua del tiempo. Hay aquí que señalar que no es directamente a partir del griego, que es la lengua materna del ser, como Heidegger se da cuenta del asunto, sino gracias al alemán, que es su lengua materna, no al griego. A favor, sin embargo, de tal rodeo, o mejor de tal diálogo, el griego οὐσία, así iluminado y como revelado asimismo por aquello que más íntimamente le responde en una lengua distinta al griego, pero, como a su modo había presentido Leibniz, fraternal con aquél, ya ha nombrado, sin cuidarse de ello, la temporalidad secreta del ser tal y como se anuncia en un presente. A partir de ahí, **luz verde**. El libro ya tiene título, y ya no pide más que nacer, a saber, **el libro del siglo XX**. Precipitado por las circunstancias y terminado a toda prisa —supuesto que en ello le iba a su autor la nominación para la primera cátedra de Marburgo— fue enviado en seguida a los expertos ministeriales de Berlín, de donde volvió gloriosamente con la mención **unzureichend** —insuficiente.

Los años que siguen a **Sein und Zeit**, que no es solamente un libro entre otros, sino que hay que caracterizar como el tránsito del **hasta aquí a otro comienzo** (desconocido hasta aquí) —pues es siempre en **Sein und Zeit** en lo que Heidegger piensa en primer término cuando habla a veces de semejante tránsito— no aportan simplemente la continuación de **Sein und Zeit**, continuación ciertamente anunciada por el autor, y que algunos, desde aquel entonces esperan, como se espera la continuación de un folletín, sino la reasunción más inquisitiva de la problemática que inaugura **Sein und Zeit**, la de la superación de la filosofía, hasta lo cual **Sein und Zeit**, incluso completado o mejor superado desde 1930 por **Vom Wesen der Wahrheit** *, aún no representa sino un primer paso. Lo que mejor caracteriza esta reasunción es un descubrimiento para el cual la prosa de **Sein und Zeit** aún no estaba madura, y que es el de la posibilidad de un diálogo entre el pensamiento y la poesía. Entre ambos, pensamiento y poesía, reina, según Platón, una διαφορά, una disensión que él ya percibía como παλαιά —**más vieja que nosotros**—. Es decir, que, según Platón, si es patente que ya Heráclito trataba sarcásticamente a Homero y a Hesíodo, cabe preguntarse si Parménides, aun escribiendo en hexámetros, no los situaba ya él mismo entre los ἀκριτα φῦλα, la ralea sin crítica de aquellos que, incapaces de distinguir ταὐτὸν καὶ ταῦτόν, lo mismo y lo que no es lo mismo, *no pueden avanzar sino volviendo sobre sus pasos*. Aristóteles, en su **Poética**, donde se limita a decir que la poesía es *más filosófica* que la simple narración, no revisa sino parcialmente el vere-

* «De la esencia de la verdad.»

dicto de Platón. E incluso Kant, incluso Hegel, cuando acantonan filosóficamente a la poesía en los límites de una **Estética**, que casi no ha dado lugar más que a la creación de cátedras universitarias. Sólo al llegar a Nietzsche, que ya no platoniza cuando, en 1884, escribe a Erwin Rohde *que ha seguido siendo poeta bis zur jeder Grenze —hasta todo límite—*, aunque él se haya *tiranzado asiduamente a sí mismo con todo lo contrario de lo que prescribe a los poetastros cualquier arte poética*, pensando con ello en lo que, por otra parte, llama: **die Darstellung in Begriffen** *. Pero he aquí que todo se trastorna en 1935 cuando, en su curso del semestre de verano, habiendo declarado Heidegger: **In derselben Ordnung ist die Philosophie und ihr Denken nur mit der Dichtung: La filosofía con su pensamiento no admite a su nivel más que a la poesía**, acaece de pronto la insólita introducción del segundo Coro de la **Antígona** de Sófocles, como **fondo** sobre el cual únicamente resaltarán las palabras de Parménides. Algunos meses más tarde, en el otoño, tiene lugar la **Kunstwerk-Vortrag** **, que Heidegger pronuncia en Friburgo en noviembre de 1935 y que, desde enero de 1936, repite en la Universidad de Zurich a petición de los estudiantes, después en noviembre y diciembre del mismo año en Frankfurt, donde brillaba la enseñanza del gran helenista Karl Reinhardt, de quien fue huésped. En el intervalo se había desplazado a Roma, no en misión gubernamental, sino a petición personal del director del Instituto germánico, y se celebró la **Hölderlin-Vortrag** ***, seguida de una conferencia sobre los Presocráticos. Es maravilloso que Heidegger haya podido, en 1935 y 1936, propagar con tanto ardor, en Alemania y fuera de Alemania, la asombrosa libertad de una palabra que contradecía tan diametralmente lo que el **Kultus-ministerium** **** de Goebbels ordenaba que se oyera. Es de cajón que haya sido, poco después, obligado a reservar su elocuencia a su auditorio más local de Friburgo. Así como está bastante claro que fue su estallido de 1935-1936 el que provocó su no designación para el Congreso sobre Descartes, que debía inaugurarse en París el año siguiente, 1937 —para estupefacción de M. Bréhier, que lo organizaba—. Por eso falta en la obra de Heidegger la **Descartes-Vortrag** *****, que, caso de haber existido, sería tan mundialmente célebre como **¿Qué es la Metafísica?** o la conferencia romana sobre Hölderlin. El error de Heidegger es haber creído por un momento que el hitlerismo podía ser dominado por la fuerza del pensamiento. En realidad, no dependía más que de una segunda guerra mundial, tan estéril como la primera.

* «La (re)presentación conceptual», «en conceptos».

** «La conferencia sobre la obra de arte.» (Se refiere a *Der Ursprung des Kunstwerkes*, luego recogida con alguna modificación en *Holzwege*).

*** «La conferencia sobre Hölderlin.» (Se refiere a *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, luego en *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*.)

**** «Ministerio de Cultos.»

***** «Conferencia sobre Descartes.»

El diálogo del pensamiento con la poesía no consiste en absoluto en presuponer en la poesía una filosofía latente. Y las **Erläuterungen zu (no von) Hölderlins Dichtung** * no tratan en modo alguno de *descodificar el mensaje*, como dicen hoy los cabeza de chorlito. Su propósito es antes bien oír la palabra poética desde **otro punto de escucha** que el del *aficionado a los poemas* (Valéry), a saber, a partir de un pensamiento, aquel que, hasta ahora, no ha podido existir más que como filosofía, pero que instan que la filosofía misma acaso no sea, para él, más que un destino provisional. En esta vía que el pensamiento hace suya, ni siquiera se ha dicho que el poeta tenga también que embarcarse. Aquí, la escritura es, de cabo a rabo, paralela, o, mejor dicho, asintótica, y la proximidad sigue siendo distancia expresamente guardada. Es grande, en efecto, el riesgo de que el pensar vaya a buscarse un refugio en la poesía, o de que venga a perturbar la palabra del poema en vez de dejarle la maravilla de su voz. Porque, se dice Heidegger, *cuando el viento, de pronto, ha girado, gruñendo en el envigado de la cabaña, y el tiempo va a empeorar:*

Tres peligros amenazan al pensar.

*El peligro maravilloso y, por ende, salvífico es la vecindad del poeta, la proximidad de su canto. El peligro malicioso, y de todos el más áspero, es el propio pensar; pues le es preciso pensar a contrapendiente, lo cual sólo raramente sabe. El peligro pernicioso, el que todo lo enmaraña, es filosofear **.*

A la escucha del poema como asíntota del pensar, éste, por una especie de regresión (**Schritt-zurück**) ***, va a librarse acaso, pero a su modo, de límites que, como filosofía, le afectan desde su comienzo griego, y que es que *el enigma se nos transmite desde lo más lejano en la nominación del ser*. Ser, para el pensamiento, se hace demasiado corto, porque aún no es sino el punto de partida de todas las interpretaciones que de él dará, en su historia rica en metamorfosis, la filosofía, de Heráclito a Nietzsche incluido, el cual es presuntamente el punto final de aquélla, colocado de este modo ya detrás de nosotros. A través de la palabra del ser que es la palabra filosófica, la escucha del poema nos ayuda a entender otra palabra, no como palabra poética, sino como palabra del pensar, y que súbitamente resuena en la segunda conferen-

* *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin* (traducción J. M. Valverde, Barcelona, Ariel, 1983).

** El texto de Heidegger dice así: «Wenn der Wind, rasch umsetzend, im Gebälk der Hütte murrte und das Wetter verdriesslich werden wil... Drei Gefahren drohen dem Denken. Die gute und darum heilsame Gefahr ist die Nachbarschaft des singenden Dichters. Die böse und darum schärfste Gefahr ist das Denken selber. Es muss gegen sich selbst denken, was es nur selten vermag. Die schlechte und darum wirre Gefahr ist das Philosophieren». (*Aus der Erfahrung des Denkens*, G. Neske, Pfullingen, 1954, págs. 14-5.

*** «Paso atrás.»

cia (**Das Ding**) * de un ciclo de cuatro pronunciadas en Bühlerhöhe, en 1950, bajo el título: *Einblick in das, was ist* **. Interrogándose sobre aquello que es la menor de las cosas, por ejemplo, esta vasija colocada sobre la mesa, Heidegger dice, una vez desahuciadas todas las interpretaciones científicas y filosóficas posibles: el ser de esta vasija consiste en que ella se reúne en sí misma: **das Geviert**. Traduzcamos este término insólito por **Unicuaternidad**. Este nombre, en todas las cosas, la unidad aún en retracción de cuatro dimensiones que, en tanto que **Welt-Gegenden**, en tanto que regiones del mundo, Heidegger, recogiendo de Kant el término de **Weltgegend**, empleado por Kant en 1865 a propósito del espacio, se limitó en aquella época a enumerar diciendo: la Tierra, el Cielo, los hombres como mortales y los dioses que, frente a ellos, hacen señas, para recordar todo lo más que ninguno de los cuatro puede ser nombrado sin el pensamiento de los otros tres, sino solamente **aus der Einfalt der Vier**, a partir de la **Universión** de los Cuatro. Este lenguaje pudo haber extrañado en su momento. Todavía extraña. ¿No parece en efecto que es el de un Heidegger II, tan diferente de Heidegger I, esto es, el autor de **Sein und Zeit**, como Enrique II Plantagenet difiere de Enrique I Beauclerc? Pues, ¿cómo ha podido la cuestión del ser, desarrollada por **Sein und Zeit** como cuestión del **sentido** del ser, convertirse sin *paso de un género a otro* en la cuestión del **mundo**, desarrollada a su vez como cuestión de la **Unicuaternidad**?

Sin embargo, ya desde **Sein und Zeit** se orientaba en ese sentido el preguntar de Heidegger, al menos si se recuerda que la relación del **ser-el-ahí** al ser es la aparición del **ser-el-ahí** como **ser-en-el-mundo**, donde el mundo no es un simple concepto *cosmológico*, sino que dice, en toda su amplitud, el **ser-el-ahí** mismo. Es por esto, desde luego, por lo que veinte años más tarde podemos leer en la **Carta sobre el Humanismo**: Mundo no significa ni un ente ni un dominio del ente, sino: **die Lichtung des Seins, in die der Mensch aus seinem geworfenen Wesen her heraussteht**, *el calvero del Ser donde el hombre, con toda la potencia de su ser-arrojado, se alza*. La palabra que nombra al mundo, lejos de intentar **die Ausschmückung eines Denkens, das sich aus der Wissenschaft in die Poesie rettet**, lejos de *adornar con ornamentos ajenos un pensar que, rompiendo con la sobriedad del saber, se busca un refugio literario en la poesía*, es pues palabra de pensamiento. El hecho de que esta palabra no haya sido la palabra misma de la filosofía caracteriza precisamente el nacimiento de la filosofía con la limitación que le afecta desde su origen griego *Deberemos preguntarnos*, leemos en **Sein und Zeit** (pág. 100), *por qué desde el comienzo de la tradición ontológica, que para nosotros es determinante —explícitamente en el Poema de Parméni-*

* «La cosa» (luego en *Vorträge und Aufsätze*).

** «Ojeada sobre: lo que es.»

des—, el fenómeno del mundo ha sido **übersprungen**, franqueado de un salto, en sí mismo olvidadizo, y de dónde proviene el renacimiento constante de tal olvido. Esta alusión a Parménides se aclara si uno cae en la cuenta de que el término Κόσμος, cuando aparece en el Fr. 4 del Poema de Parménides, es para no figurar allí explícitamente, sino en la locución Κατὰ Κόσμον, y, desde ahí, apuntar hacia los *indicios del ser* que enumera como se debe el Fr. 8 —y, por lo tanto, que, a diferencia de Heráclito (fragmentos 30 y 89), Parménides subordina explícitamente el *fenómeno del mundo* a la nominación del ser, en una inversión de las prioridades, aún inexplicita con la palabra de Heráclito, para la cual Κόσμος permanece como un nombre fundamental, lejos de reducirse al *como debe ser* de los signos o indicios del ser.

Pero si el término **mundo**, escuchado con un oído que sólo ha podido abrir el movimiento de **retorno aguas arriba** que nos destierra de la filosofía, retrocediendo hasta un pensar más acuciante, no dice, para este pensar, **menos** que ser, sino **más**, nombrando en cuanto tal el **calvero** del ser que, desde el Poema de Parménides, eclipsa a su modo la denominación prioritaria del *ente*, ¿por qué situa Heidegger el ser mismo del mundo en el fenómeno de la **Uni-cuaternidad**? En el libro que publica en 1963, bajo el título **Der Denkweg Martin Heideggers** *, y que subraya tan acertadamente hasta qué punto el pensamiento de Heidegger es, esencialmente, un camino de pensamiento, Otto Pöggeler responde a esta pregunta diciendo: *Está fuera de dudas que es la poesía de Hölderlin la que ha constituido, para Heidegger, la incitación decisiva a pensar el mundo como Unicuaternidad de los dioses y los mortales, de la tierra y el cielo.* La misma observación hacía hecho, en 1954, por Beda Allemann en su libro **Hölderlin und Heidegger** **. Nada más justo que semejante observación, pero con ella, decía en 1952 el propio Heidegger, **vielleicht... sind wir doch nicht ganz im Reinen**, acaso no nos aclaramos, sin embargo, del todo. Porque cabría preguntarse aún: **Warum gerade Hölderlin? Warum nicht Kleist oder Baudelaire oder wen sonst?** ¿Por qué precisamente Hölderlin? ¿Por qué no Kleist o Baudelaire o qué sé yo quién? Tras la observación de Pöggeler permanece intacto el entero problema de un pensamiento que se hace interpelante no sólo a aquellos que han pensado al modo filosófico, sino también de los poetas, y entre ellos electivamente de Hölderlin, no porque la Unicuaternidad del mundo se vería, en sus poemas, a simple vista, sino porque Hölderlin es, de todos los poetas modernos, el único para el cual ha supuesto un problema, e incluso el problema mismo, la relación singular de nuestro mundo con su origen griego, como se ve en su

* *El camino del pensar de M. Heidegger* (traducción Félix Duque, Madrid, Alianza, 1987).

** «Hölderlin y Heidegger.»

primera carta a Böhlendorf. Goethe, en este punto, fue menos radical. La **incitación** de la que habla Pöggeler, si ciertamente es **decisiva**, no ha sido recibida, de modo inmediato, de la poesía de Hölderlin, y no es directamente a partir de Hölderlin como podemos jalonar la etapa de **Sein und Zeit** a la interpretación del mundo como **Uniquaternidad**.

A este propósito hay otras relaciones que, aun cuando no explícitamente subrayadas por Heidegger, no deben ser perdidas de vista. En particular, la importancia que, dos años después de **Sein und Zeit** tendrá para él la lectura del libro de Walter F. Otto, publicado bajo un título tomado de Schiller: **Los Dioses de Grecia**. Leemos en ese libro que acaba de ser traducido al francés³ y que interpreta la *mitología* griega a partir de la poesía, lugar esencial, ella misma, al menos para los griegos, de eso que los romanos llamarán *religión*, y de la cual decía Heidegger que es *cosa romana tanto por el nombre que lleva como por el fondo de la cuestión*, que los griegos fueron aquellos ante los cuales se abrió originalmente el mundo como tierra y cielo... *hombres y dioses*. Pero ahí, según Otto, hay que establecer enseguida una distinción entre dos épocas. Primero, la que corresponde al mundo pre-homérico de la tierra y el cielo, de la que aún nos llega un eco a través de la **Teogonía** de Hesíodo, y después, a partir de Homero, el mundo completamente distinto de los Olímpicos, en lucha con el primero y, sin embargo, sin anularlo jamás. El primer mundo, el de las bodas del cielo y la tierra, y en el cual el cielo

alrededor de Gea

En la embriaguez de su deseo, se extendía sobre ella

/rodeándola

Por todas partes, *

se mantiene, en su adherencia a lo elemental, todavía próximo a Caos, entendido a su vez como la abierta hendidura donde aparecen inicialmente cielo y tierra, antes incluso del nacimiento de los dioses del Olimpo y de los hombres. El segundo mundo es el mundo homérico, a saber, el de los hombres como mortales y de sus dioses como Inmortales, y que, menos próximo al elemento, ya no es solamente el del acoplamiento pánico de la tierra y el cielo, sino, dirá Hölderlin, a propósito de Sófocles, del acoplamiento **trágico** del hombre y el dios y que, experimentado a su vez como **das Ungeheure**, lo excesivo llevado a su

³ Payot, París, 1981. tr. fr. Claude Grimbart y Armel Morgant. (Existe traducción castellana: *Los Dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, 1976². N. del T.)

* Hesíodo: *Teogonía*, «Preludio, 176-178. El fragmento reza así: ἦλθε δὲ Νύκτ' ἐπάγων μέγας οὐρανός ἀμφὶ δὲ Γαίῃ / ἰμείρων φιλότῆτος ἐπέσχετο καὶ ᾧ ἔτανύσθ / πάντῃ.

culminación, amenaza mortalmente a aquellos que lo afrontan. Sólo a la luz de lo que nos dice a este respecto la **Kunstwerk-Vortrag** de 1935, a saber, que la tragedia no es un momento de la historia del teatro, sino el *lugar de la lucha entre dioses antiguos y nuevos* podemos encaminarnos hacia la **Ding-Vortrag** * de 1950. Y nada resulta ahí más alejado de la palabra griega que la Escritura, cuando ésta hace del cielo y de la tierra los complementos de un **creó** cuyo sujeto sería un Dios único. No se trata aquí, sin duda, de fijar dogmáticamente un orden de precedencia, sino sólo de recordar lo que dice Heidegger, aunque sea sin formularlo tan expresamente como Otto cuando escribe en **Los Dioses de Grecia**: *No vayamos a creer por más tiempo que podría ser menos importante interrogar a un pueblo de la grandeza espiritual de los Griegos, en cuanto al objeto de una suprema veneración, que a los hijos de Israel.*

No menos estimulante, aunque en otro terreno, que el libro de Otto fue igualmente para Heidegger el breve y luminoso ensayo que el historiador del arte Hans Jantzen publicó en 1928 en Friburgo, **Ueber den gotischen Kirchenraum. Sobre el espacio interior de la iglesia gótica** ⁴, donde el autor reconoce, como decisivo de este espacio, la **Vierung**, el crucero del transepto que, *centro arquitectónico del edificio, se abre a los cuatro puntos cardinales en cuatro pórticos gigantes que dan a la nave, sobre los brazos del transepto y al coro*. Quien se coloca en la intersección del crucero, por ejemplo en Nôtre-Dame, tiene ante sí el coro donde se alza, en honor de Dios, el altar, tras él la nave, donde se reúnen como mortales los fieles y, a su derecha y a su izquierda, los dos rosetones ** de los que cabe pensar que, a su manera, hacen eco a la Tierra y al Cielo. Es difícil no reparar en una referencia implícita al estudio de Jantzen en esta frase de la **Ding-Vortrag**: **die Einheit des Gevierts ist die Vierung**, la unidad propia de la Unicuaternidad es el cuadrivio *** en el sentido, me decía Heidegger dos años después de las Conferencias de Bühlerhöhe, del **crucero del transepto** a partir del cual Jantzen interpreta, **estructura diáfana**, el espacio interior de la iglesia gótica como el espacio mismo de lo sagrado. La Unicuaternidad, como crucero, sería así al mundo lo que la **estructura diáfana**, en la inter-

* «La conferencia sobre la cosa.»

⁴ Traducido por Julien Hervier en *Información de la Historia del Arte*, mayo-junio 1972, Ed. Baillière, París. (Conferencia pronunciada el 5 de noviembre de 1927, en Friburgo.)

** Beaufret: «rondes verrières» (cfr. Jantzen). ¿Alusión añadida al carácter de «ronda» o «baile en corro» que Heidegger atribuye a «los Cuatro» en la unidad que les reúne?

*** Beaufret emplea, como en todo el pasaje, «croisée», «cruce de caminos», «crucero». Elegimos «cuadrivio» («lugar, sitio o paraje donde concurren cuatro sendas o caminos», *Acad.*) para traducir «Vierung» («cuadratura», «crucero») con vistas a recoger a la vez el sentido de «cruz» o «cruce» y de «cuatro» (*Vier-ung*) que late en el término alemán. Aún más preciso, si se nos permite, resultaría acaso: «Cuadriviatura» («Cuadriviatura») o «Cuadriviación».

pretación de Jantzen, es a la construcción gótica, esto es, aquello sin lo cual todo lo demás ha perdido el centro y se deja solamente enumerar de forma consecutiva como, citado por Pöggeler, lo hace Platón en **Gorgias**: *Los doctos, Caliclés, afirman que el cielo y la tierra, los dioses y los hombres, están unidos por la amistad, el respeto del orden, la moderación y la justicia, y por esta razón llaman mundo al todo de las cosas, y no desorden y desarreglo.* En este texto de Platón, me decía aún Heidegger en mayo de 1975, los cuatro están efectivamente mencionados, pero la **Unicuaternidad** está ausente, allí donde, por el contrario, la palabra poética de Hölderlin menciona, en el esbozo al que más tarde será dado el título de **El Vaticano**, la **wirklich, ganzes Verhältnis, samt der Mitt**, la totalidad de la relación, inclusión hecha de su centro, que nunca es ninguno de los cuatro.

Así, a la luz que fue para Heidegger su diálogo con algunos de aquellos a los que tenía, en la Universidad alemana, por los mejores de sus mayores, y entre los cuales, al lado de Husserl, Scheler y Karl Reinhardt, hay que citar en primer lugar a Walter F. Otto y a Hans Jantzen, del que llegó a ser colega en Friburgo en 1928, es como se aclara a sus propios ojos el camino de pensamiento por el que avanza y donde, solitario, de ningún modo hace de figura aislada. Dejando aparte el lazo de reconocimiento que le une sin cesar a Husserl, la elección de Scheler como dedicatario póstumo del **Kant-Buch**, el saludo a Reinhardt desde **Sein und Zeit**, nos lo recuerdan tanto la recomendación que hace a sus estudiantes en 1936 de leer no sólo el **Diónysos** de Otto (1933), sino su libro *más amplio* de 1929 sobre los **Dioses de Grecia**, como el escrito insólitamente revelador que dedica en 1951 a Hans Jantzen bajo el título de **Logos**, con motivo de su jubilación. Ellos, por su parte, le tienen por mucho más que por un colega más joven y reconocen en él a un pensador cuya originalidad anuncia quizá una mutación decisiva del pensamiento.

Quizá de este modo resulta también más claro que el nombre de **Geviert**, Unicuaternidad, si bien es relativamente fácil reconocer respecto de él que la poesía, electivamente con Hölderlin, es por doquier la evocación de lo que dice, no tiene, según Heidegger, su pleno sentido sino para quien la filosofía como pensar del ser tiene ya un sentido por sí misma, es decir, para aquel cuyo diálogo es ante todo con los fundadores de una diferencia entre **ser** y **ente** que, para los Griegos, y solamente para ellos, deja de ser anónima. No habría habido efectivamente *disensión*, como dice Platón, entre poesía y filosofía, en aquella indiferencia de lo cual marcó el final, para Occidente, la irrupción de los griegos en la historia. Pero con la Unicuaternidad, el ser mismo, me decía Heidegger en 1950, **ent-schwindet**, cede el puesto a (algo) más esencial que él, sin que sea, no obstante, en modo alguno **verschwinden**, lo cual mienta la pura y simple desaparición o como elisión de

algo —o, según la palabra más audazmente intraducible del Maestro Eckhart, **ent-wird** *. He aquí por qué Heidegger, auto-superándose, añadía en consideración a mí en 1952, mientras yo escribía a su dictado: *Ser es un término que proviene de la metafísica en tanto que olvido del ser. Cuando se habla del ser, se habla la lengua de la metafísica. Es una aberración caracterizar por el nombre metafísico de ser la Diferencia misma. Más original que el Ser, que nunca es sino ser del ente, permanece la Diferencia. Es por esto por lo que está fuera de lugar nombrar todavía a esta Diferencia con el nombre de «Sein» (ser), se escriba o no con una y. Aquí, la alusión es al propio Heidegger, que a veces escribió **Sein** con una y (**Seyn**). Pero su última tentativa gráfica, en la carta de Ernst Jünger, que no debía ser escrita y publicada sino tres años más tarde (1955), consistirá más bien en tachar con una cruz la palabra **ser** —lo cual en absoluto quiere decir que ya no nos quede sino hacer una cruz sobre el ser, tras haberlo arrojado por la borda, y una vez comprobado que **Sein und Zeit**, decididamente, era un atolladero. Heidegger escribe en efecto, en el texto cuyo título se traduce equivocadamente por **Contribución a la cuestión del ser**, en vista de que significa más literalmente: **Derecho a la cuestión del ser** **: *La cruz que tacha al ser no debe ser interpretada como un borrón meramente negativo: señala más bien hacia las cuatro regiones de la Unicuaternidad y su reunión en el lugar donde se cruzan. En su cruce, pues, la Unicuaternidad reúne a los cuatro de dos en dos o como un doble dos, y no unilinealmente. No sigamos criticando, sin embargo, porque, nombrando el **Geviert**, la Unicuaternidad de la tierra y el cielo, los mortales y los dioses que, de frente, hacen señales, Heidegger no habla para la televisión, sino que se dirige tan sólo a aquellos de los cuales más de uno, dice Hölderlin**

Mancher

Trägt Scheue, an die Quelle zu gehen...

más de uno guarda pudor de ir hasta la fuente.

Este pudor de la relación a la fuente, que a la escucha de la palabra de los poetas, ha conducido **regresivamente** al pensar del ser hasta la insólita denominación del **Geviert**, en su **Unicuaternidad**, va a permitir todavía a Heidegger avanzar un paso en su camino. Porque **Geviert** no es aún la última palabra de su decir pensante. Más esencial que la denominación de **Geviert** es en efecto el modo según el cual el propio **Geviert**, como esencia de la Diferencia, *adviene, sich ereignet* —dicho de otra manera, el **Ereignis**—. Aquí, toda traducción falla inexorablemente. La palabra **Ereignis**, dice el mismo Heidegger en **Identidad y Diferencia**, *lässt sich so wening übersetzen, wie das griechis-*

* «des-aparecer», en el sentido de «no-llegar-a-ser».

** *Zur Seinsfrage.*

che Leitwort λόγος und das chinesische Tao *. Intentemos pues, si no traducir, al menos aclarar el término **Ereignis**. Todavía aquí puede venirnos la luz de Goethe —**Goethe und kein Ende**— **, como dice él mismo de otra persona distinta ⁵. **Ereignis** menciona en efecto, si se quiere, **Acontecimiento**, que es la traducción corriente de la palabra **Ereignis**. Pero lo dice en tanto que éste, adviniendo, hace época. Todo lo que hace época nos conduce a nosotros mismos, pero al mismo tiempo nos deslumbra, dejándonos por así decir **estupefactos** por lo que nos sobreviene, hasta el punto que la luz que dispensa no puede ser vista en cuanto tal, y nos supera por su exceso. En este doble sentido es en el que Goethe, mago del equívoco, emplea la locución: **sich eignen**, como recuerda Heidegger, o mejor lo descubre en las últimas páginas de su último libro: **Unterwegs zur Sprache** ***. Presentando su felicitación de Año Nuevo al Gran Duque Carlos Augusto, a quien considera su benefactor. Goethe le escribe en 1828:

**Nur weil es dem Dank sich eignet,
Ist das Leben schätzenswert.**

Sólo en cuanto apropiada al agradecimiento
Nos es la vida digna de estima.

Pero también escribe en el segundo Fausto —¿quizá hacia la misma época?— esta frase que presta a su héroe, cuando a medianoche cuatro *mujeres de canas* aparecen a su lado:

**Von Aberglauben früh und spat umgarnt,
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt**

Temprano y tarde rodeado de supersticiones
Eso llena la vista, atrae la atención, hace señas ****.

En el primer caso, **sich eignen** está visiblemente pensado a partir de **eigen**, que dice, en cualquier cosa, aquello por lo cual llega a ser ella misma, y que constituye su propiedad. En el segundo caso, por el contrario, el mismo **sich eignen** está enteramente determinado por **sich anzeigen**, que le sigue, pero es a causa de que está pensando a partir de **Auge**, el ojo, en el sentido de **sich dem Auge zeigen**, manifestarse ante los ojos, que incluso se llenan excesivamente, hasta el punto de

* «Se deja traducir tan poco como la palabra-guía griega *Logos* o la china *Tao*.»

** «Goethe, siempre Goethe.»

⁵ De Shakespeare, en *Shakespeare und Kein Ende* (y ya para siempre).

*** «De camino hacia el lenguaje.»

**** *Fausto*, Parte II, Acto V, Escena V, Cansinos traduce: «¡Estamos envueltos en supersticiones, antiguas y nuevas! Se insinúan, se muestran, nos advierten». (*Ed. cit.*, III, pág. 1351.)

que con el **Ereignis** es más bien la cosa misma la que nos fija bajo su mirada, de que ella no se deja captar visualmente, en el sentido en que Aristóteles decía: *Como los ojos de los nocturnos ante la luz del día, así nuestra mirada pensante frente al resplandor de lo más Radiante*. Es éste el modelo mismo de eso que el gramatólogo Johannes Lohmann, que fue también colega de Heidegger en la Universidad de Friburgo, llamaba una **convergencia etimológica**, la cual se complacía en oponer a las facilidades más superficiales de la etimología divergente. Heidegger se coloca en el foco mismo de esta convergencia para entender/oír **Ereignis** a la vez como aquello que nos descubre a nosotros mismos y quien, por exceso de luz, nos deslumbra —lo cual no es reducir el pensamiento a la etimología, sino hacer de la etimología misma uno de los instrumentos del pensar—. En el **Ereignis** así entendido, me decía desde 1949, *el hombre es traspasado por el ser hasta convertirse en Dasein, y este Ereignis es la verdad del ser a la que el Dasein pertenece esencialmente*. A lo cual, veinte años más tarde, casi al final del último Seminario del Thor, hace eco esta frase incidental que no ha sido recogida en el Protocolo: *Desde la Carta sobre el Humanismo, continúo diciendo Ser, pero pienso Ereignis*. A nosotros nos toca aprender aquí a sustentar la experiencia, sin que esté en nuestro poder atenuarla en nada.

Puede decirse que Heidegger, al menos desde que salió de la colecta clásica de títulos que supone la carrera universitaria, no ha dejado de pensar en la relación al **Ereignis**, esto es, al **exceso del sentido**, próximo por eso al Hölderlin que escribía a su amigo Böhlendorf: *Temo que mi destino sea el del antiguo Tántalo, a quien sobrevino, viniendo de los dioses, más de lo que pudo digerir*.

Ereignis es, en efecto, según Heidegger, en el doble sentido del término, la explosión única de la poesía griega con los Poemas homéricos; después, su maravilloso desarrollo lírico y trágico de Píndaro a Sófocles. Pero también fue **Ereignis**, en el mismo mundo, el nacimiento de la filosofía como distinta a la palabra poética, y cuyos primeros documentos son una frase de Anaximandro, los *fragmentos* de Heráclito y el Poema de Parménides. **Ereignis** es igualmente la historia toda de la filosofía a partir de ese inicio radiante hasta nosotros mismos, que presuntamente hemos rebasado el final, pero que vivimos sin saberlo en el enigma de un mundo cuyo origen coincide en su tiempo con el nacimiento de la filosofía **moderna** y que es el mundo de la técnica moderna. Recordemos simplemente que, desde 1955, la única cuestión de Heidegger fue la de la técnica moderna como **Ereignis**, lo cual le aparta tanto de los celosos partidarios del *progreso* como de aquellos que lo vituperan, y aún más de los botarates que estúpidamente presumen de tomar para sí los medios que aquél desarrolla, para subordinarlos a fines o valores pretendidamente supremos, ya sean hedonísticos, mo-

rales o religiosos. **Ereignis**, en fin, es, sobreviniendo *con paso de paloma*, la cuestión que por vez primera formula **Sein und Zeit**, sin que pueda decirse que dialécticamente le fuera necesario no poder plantearse hasta esa fecha, en vista de que es posible desde el principio y en todo momento, y que es, **otro comienzo**, la primera puesta en camino del paso que se desgaja de la metafísica retrocediendo respecto a ella, y cuya andadura es, con todo el vigor del término, **desenvoltura**. Pero no basta con jugar a **desenvueltos**, de cara a un saber presuntamente a superar, para reunirse con Heidegger en su camino. Sólo aquellos que hayan tenido la paciencia de un largo desciframiento de todo lo que la filosofía, en su historia, nos da a oír * y a leer, primero en griego, después en latín, después en otras lenguas portadoras de historia, llegarán a ser, acaso, los que miren al **Ereignis**. En nuestro tiempo de creciente ignorancia y de instrucción cada vez más decididamente cibernética, es de temer que los aficionados a Heidegger, que ya pululan en los más diversos campos, no hagan más que reencontrar a través suyo lo que Kant llamaba, a propósito de los Eclécticos, **ihre eigenen Grillen**, sus propias quimeras.

Heidegger está ahí, sin embargo, y nos resulta hoy más presente que nunca en su taller de pensar, como le gustaba decir, donde trabaja apartado de toda publicidad mundana, ya con los útiles conocidos hasta ahora, ya con no se sabe qué útiles que él mismo inventaba, en una obra siempre venidera. Por eso René Char, que es hombre del mismo *oficio de punta*, cuando le alcanzó en su Provenza la noticia de la muerte del hermano mayor y también el amigo que para él era Heidegger, escribió entonces unas líneas, publicadas tres años más tarde en una breve compilación a la cual dio por título **Fácil de llevar**. Helas aquí, en su brevedad de aforismo:

Martin Heidegger ha muerto esta mañana. El sol que le ha acostado le ha dejado sus útiles y no se ha quedado más que con la obra. Ese umbral es constante. La noche que se ha abierto de preferencia ama.

Sigue simplemente la fecha: Miércoles, 26 de mayo de 1976.

Trad. de J. Pérez de Tudela

* Recogiendo el doble sentido de «entendre».



BESTIAS PARDAS

Ignacio Gil Díez Usandizaga

La utilización de animales como personajes de los relatos humanos tiene un origen remoto. La literatura mítica, a este respecto, ha sido un campo propicio para su presencia al permitir un gran desarrollo de la fantasía. Sin embargo, esta práctica ha sobrepasado ese ámbito para abarcar composiciones y estilos muy distintos.

A la hora de abordar este numeroso conjunto de textos podemos establecer dos líneas fundamentales que nos expliquen la existencia de la temática animal. La primera caracteriza ineludiblemente a las narraciones de procedencia mítica, situadas en un medio natural escasamente controlado por el hombre con el que establece un directo y doloroso contacto. Los animales en estos relatos poseerán prodigiosos poderes mágicos convirtiéndose, muchas veces, en mediadores de los humanos que ante unas fuerzas incontrolables optan por la respuesta sobrenatural.

La segunda, tal vez más reflexiva, aprovecha la neutralidad de nuestros compadres irracionales para, a través de ellos, realizar críticas y sátiras de un tipo de sociedad o del ser humano en general. Aunque las interrelaciones producidas entre las dos son abundantes, hallaremos más cerca de la primera a los cuentos de tradición oral, encuadrando en la segunda al género fabulístico. Es preciso indicar, pese a su evidencia, que el punto de partida de todo relato protagonizado por animales se encuentra en una antiquísima comprobación, la semejanza existente entre las funciones fisiológicas más elementales de bestias y humanos, intentando éstos en sus obras investir a aquéllos de su naturaleza racional.

La historia de las narraciones personificadas por animales tiene un hito cronológico de máxima importancia en el siglo XIX. Será en esta centuria, merced a la revolución producida a las técnicas de im-

presión, cuando las imágenes de esos animales acompañen los textos acentuándose el contenido satírico, con clara intención política, de los mismos.

Entre el gran número de escritores y dibujantes que en el siglo pasado abordan la temática animal es preciso nombrar, debido al importante papel que juega en el posterior desarrollo de este género, a Grandville¹. Este dibujante francés presentó en sus *Metamorfosis del día* (1829) unos personajes animales vestidos como sus contemporáneos y en lugares y actitudes propias de la alta burguesía a quien abiertamente criticaba².

Más tarde y junto a un nutrido grupo de escritores de tendencia republicana realiza *La vida privada y pública de los animales* (1842)³. Esta obra se inicia con una de las escenas más tradicionales de los relatos interpretados por animales, los irracionales se reúnen en asamblea para establecer qué tipo de respuesta deben dar a los humanos que los tiranizan. Las distintas bestias van acudiendo a la tribuna de oradores, estando el tono de sus intervenciones acorde con el papel que desempeñan en la escala animal. Las referencias a la situación política y las costumbres de la Francia y la Europa de esos años, así como las imágenes de Grandville, de estilo similar a cualquier grabado de la época a no ser por los grotescos personajes que representan, nos ofrecen un acerba crítica del sistema establecido. La resolución de la asamblea consistirá en publicar en la prensa, *la potencia más poderosa de nuestros días*, como la califica la zorra, las infortunadas historias de diversos animales, conformando finalmente éstas el grueso del libro.

La reflexión sobre la animalidad del hombre esconde, en su intención crítica, un afán moralizador, un deseo por modificar alguna par-

¹ Sobre Jean Ignace Isidore Gérard, más conocido como Grandville (1803-1847), puede consultarse la siguiente bibliografía:

AA. VV., *Grandville: caricatures et illustrations*, Nancy, Musée des Beaux Arts, 1975.

AVILA, A., *Grandville et ses secrets...*, París, Limage, 1978.

BLANC, Charles, *Grandville*, París, E. Audios, 1855.

GRANDVILLE, *Bizzareries and fantasies of Grandville*, introd. Stanley Appelbaun, New York, Dover, 1974.

GRANDVILLE, *Gransville's animals, the world's vaudeville*, introd. Bryan Holme, New York, Thames and Hudson, 1981.

² Véase el prólogo (concretamente sus páginas XX-XXI) que bajo el título de *Las Transformaciones, Visiones, Encarnaciones, Metamorfosis, Zoomorfosis, Litomorfosis, Metempsicosis, Apoteosis y otras cosas de Grandville*, escribió Carmen Bravo Villasante para la edición facsímil de «La vida pública y privada de los animales», publicada en Palma de Mallorca por José J. de Olañeta en 1984.

³ Además de la edición citada anteriormente existe en nuestro país otra muy completa traducida por José M.^a González Ruiz en Madrid, Anaya, 1984 (2 vol.).



H. B. Neilson, *Escuela de animales* (primera década s. XX).

cela de la realidad. Sin embargo, esta moral puede utilizarse para perpetuar el orden establecido, degradándose en lo que habitualmente conocemos por moraleja. Este uso va a ser frecuente en la literatura infantil que, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el primer tercio del actual, va a producirse en los principales países de Occidente.

Al preguntarnos el porqué de la presencia animal entre los relatos infantiles debemos recordar ese enorme sustrato que son los cuentos de tradición oral. Difícil es explicarse la literatura infantil sin ellos, así como desligarlos de las narraciones protagonizadas por animales. Pero

junto a esta motivación un tanto genérica no podemos olvidar la que explicaba los relatos para los mayores; es más fácil, más sutil también, ejercer la crítica o reflejar unos principios educativos a través de unos personajes a los que realmente no afectan ⁴.

La amplitud temática de estos relatos infantiles es grande, inspirándose muchos de ellos en el repertorio fabulístico. Se puede, no obstante, diferenciar dos grupos ateniendo nuestro criterio a la función desempeñada por los personajes.

El primero tiene el rasgo común de presentar unos protagonistas que se encuentran en la etapa inicial de su vida. Las escenas que representan pueden equipararse a las cotidianas de cualquier niño que no supere los, siete años y en ellas se ofrecen los primeros contactos con el mundo y sus peligros. La travesura de graves consecuencias y la obediencia a los progenitores serán los puntos en los que incidan estas narraciones, a menudo ambientadas en un bosque.

Sin abandonar este grupo señalaré la existencia de dos variantes, una de ellas representa a esos animales en su medio, humanizándolos al máximo y eligiendo de entre ellos a los más cercanos al niño (conejos, gatos, perros, ratones) para que la identificación, aunque inconsciente, se produzca con facilidad; la otra, realmente curiosa, sitúa a los animales en un entorno humano cumpliendo su función doméstica, pero a la vez cubriendo la ausencia de niños reales y por tanto jugando ese doble papel ⁵.

El segundo grupo posee una mayor elaboración y unas intenciones moralizantes más complejas. Los animales aparecen aquí en sociedad, su actividad se desenvuelve entre instituciones claramente identificables con las de los humanos y su actitud en el relato puede ser tanto humana como animal, según convenga al autor. En este grupo también pueden distinguirse dos tipos distintos, el primero de ellos trata temas habituales de este género, siendo uno de los más abundantes el referido al intento de los animales por educarse como los humanos para alcanzar su fuerza; el segundo incide sobre enseñanzas concretas, la delincuencia y la violencia, la vanidad, etc.; la moraleja se presentará en

⁴ A este respecto, Durand y Bertrand consideran que los personajes animales soportan mejor que los humanos una carga afectiva extensa, siendo, en su opinión, el papel afectivo y compensatorio el primordial en los libros para niños. Véase:

DURAND, Marion; BERTRAND, Gérard, *L'image dans le livre pour enfants*, Paris, L'Ecole des Loisirs, 1975, 166 a 179.

⁵ Un interesante ejemplo de este tipo de narración puede apreciarse en *El gato presumido*, publicado por Sopena en 1918 dentro de la colección *Cuentos Ilustrados para Niños*.



J. Llaverías, *Episodios de animales*, 1919.

éstos de un modo brutal, aprovechando los caracteres más *animales* de sus protagonistas.

Me ocuparé a continuación de las ilustraciones que forman parte indisoluble de estos relatos infantiles, centrando mi atención en las realizadas en España en las primeras décadas de nuestro siglo ⁶.

El rasgo más sobresaliente de estas representaciones reside en los distintos niveles de significación que poseen debido al grado de humanización de sus protagonistas, a saber:

- Los animales aparecen tal como son en la realidad.
- Los animales se presentan con sus rasgos anatómicos reales aunque su expresión (sonrisa, lágrimas, odio) ademanes y postura (erguida) son plenamente humanas, esta última claramente forzada.
- Las bestias, además de esa apariencia humana un tanto forzada, se encuentran disfrazadas con las vestimentas propias del hombre, evidenciando lo inadecuado de éstas.
- El animal se halla totalmente humanizado; las ropas se adecuan a su anatomía, similar a la del hombre, a excepción de la cabeza y algunas veces de sus extremidades.

Esta variedad no nos causaría ninguna sorpresa por sí misma si cada grado mencionado correspondiera a un tipo de narración distinto; sin embargo, lo asombroso de estos relatos reside en la convivencia de esos personajes en una misma narración. Los protagonistas aparecerán plenamente humanizados cuando realicen actividades propias del hombre [*Quiero educar a mi hijo —decía la cerda al zorro—; y para que nadie conozca que es un cerdito, deseo que lo vista usted bien de pies a cabeza. Así nadie lo conocerá*]. Junto a ellos algunos de sus congéneres jugarán un papel animal (tiro o defensa) siendo representados en consecuencia. Los rasgos humanos desaparecerán cuando el animal que los posee se encuentre dominado por algún vicio humano y lo ejerza hasta sus grados más sangrientos. También los pierde cuando alcanza el premio o el castigo. En el primer caso, éste consiste, significativamente, en la vuelta a la vida doméstica que el hombre, cuya sociedad discurre de forma paralela a la animal, le ofrece. El segundo se materializará en una muerte cruel, en alguna ocasión tras ser simbó-

⁶ La ilustración de animales penetrará en España fundamentalmente a través de otros países europeos. En el caso de los libros infantiles, el impulso provendrá de la edición de libros británicos realizada por las principales editoriales para aumentar el prestigio de sus producciones. Los ilustradores de estos textos (Ernest Arit y Harry B. Neilson entre otros) influyeron directamente en los españoles, destacando especialmente los pertenecientes a la Editorial Sopena, tal es el caso de Juan Llaverías y Labró (1865-1938) y Luis Palao.



J. Llaverrías, *Historias de animales*, 1919.



L. Palao, *El león Melenas*, 1918.

licamente desnudado, a *manos* de algún congénere [*—Lo que tú acabas de hacer es una marranada; y una marranada sólo puede hacerla un marrano. A indicación de la madre desnudaron a Cerdito, que quedó convertido en un verdadero cerdo. Entonces surgieron entre los animales dos perros y dos lobos, y el uno por aquí y el otro por allá se lo comieron vivo. Los ingratos acaban siempre así*].

En cuanto a la forma de humanizar a los animales, dejando a un lado la cuidadosa adaptación fisionómica, los ilustradores manejarán una serie de vestimentas tópicas muy efectivas al estar presentes en la mente del lector de su época. Su utilización, no obstante, no será rigu-

rosa, estando al servicio de los papeles de los personajes del cuento y, por tanto, de la moraleja del mismo. De este modo, en una misma narración podemos encontrarnos con un malvado protagonista tocado con una indumentaria propia de un achulado rufián del siglo XVII que monta en una motocicleta perteneciente a los años de publicación del texto. Compartiendo el mismo *escenario* del *pirata*, otros personajes portarán prendas del siglo pasado, perpetuadas como símbolos de elegancia (chistera, gabán), o de la época napoleónica (muy abundante entre los militares, músicos y bailarines). Las vestimentas presentarán pues un carácter emblemático, en cierto modo similar al del *attrezzo* teatral, peculiaridad ésta que también cumplen las arquitecturas entre las que, algunas veces, se mueven los animales.

En algunas ocasiones ese carácter emblemático puede escapar, en la amplitud total de su significado, al lector a quien va dirigido, perteneciendo más al acervo del propio ilustrador. Esto ocurre en la corte de un monarca animal, león para más señas, que desea educar a unos súbditos cuyos trajes son perfectamente identificables con la moda francesa de comienzos del siglo XVIII, santo y seña del despotismo ilustrado. Otras veces una misma caracterización puede contener distintos significados, o el mismo, tratado sutilmente; éste es el curioso caso de la vestimenta propia del habitante de Sierra Morena, identificada con el bandolero andaluz. Podemos encontrarla cubriendo el cuerpo de unas sanguinarias rapaces o el del representante de la fuerza pública de una corte perruna un tanto ladronzuela, representada, si eliminamos este rasgo folclórico, con las vestimentas de las distintas clases sociales de las ciudades españolas de los años veinte.

Por último, destacarán por su importancia las ropas de los personajes identificados como niños y, por tanto, claramente implicados con el lector. Generalmente éstas se corresponderán con las de la burguesía del momento cuyo arquetipo era, y durante mucho tiempo lo ha seguido siendo, el niño vestido de marinero. La presencia de este tipo, alejado de intenciones peyorativas que, sobre todo posteriormente, lo utilizaban como imagen del niño cursi, era lógica si tenemos en cuenta a quién iba dirigido este producto editorial; sin embargo también encontraremos, cuando los protagonistas no deban identificarse tan directamente con el lector, un tipo de indumentaria que podemos llamar popular, común, por otra parte, a los niños de distintas clases sociales.

Como el lector más avisado habrá imaginado, la superposición significativa de los grados de humanización se producirá con mayor frecuencia en los relatos animales de tipo moralizante. La ejemplificación producirá, a través de esos crueles finales, una viva impresión en el niño. Este requisito era considerado por la pedagogía más conservadora como algo necesario para prevenir el descarrío del futuro adul-



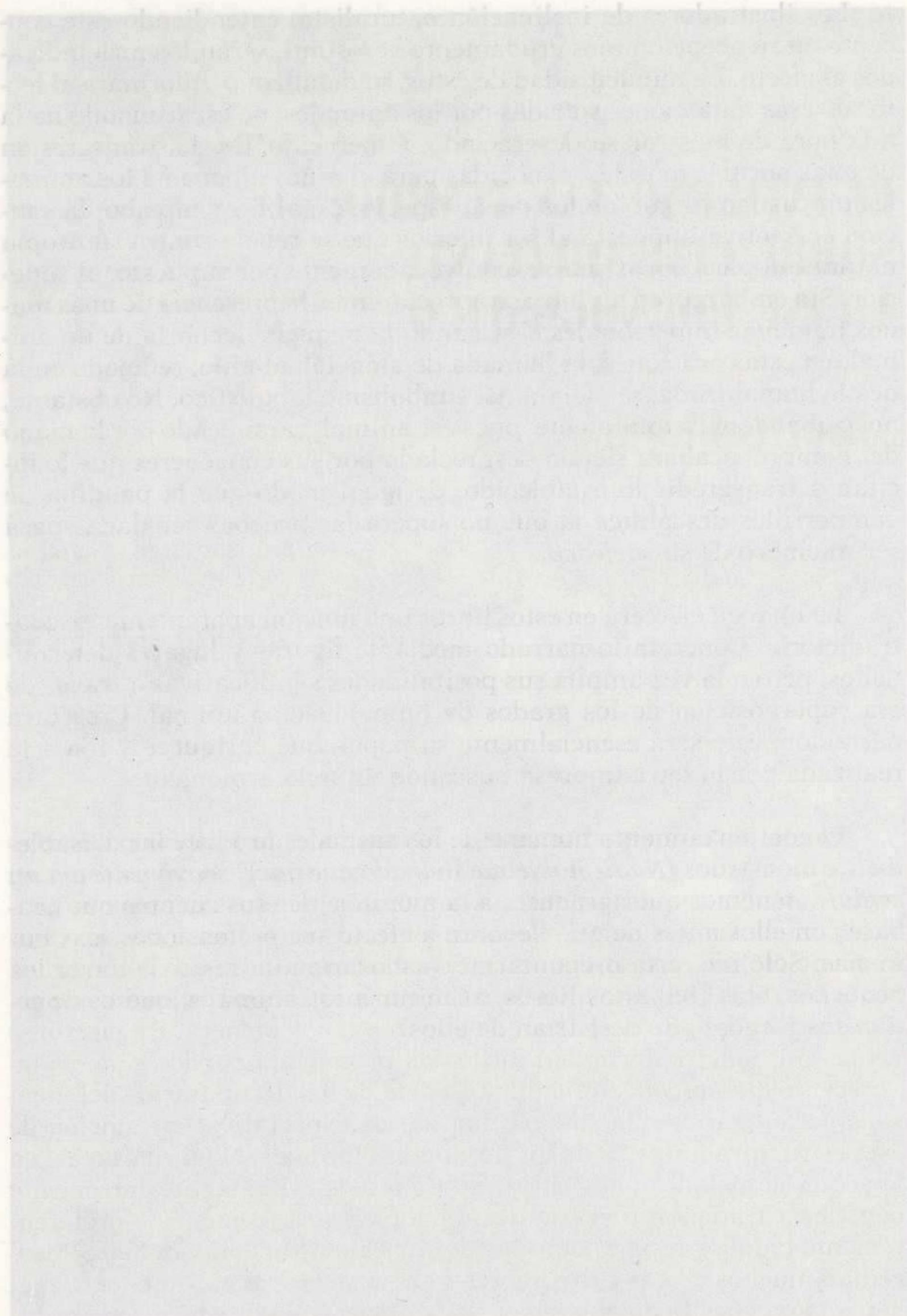
E. Aris, *Gazapito y Gazapete*, 1916.

to. Los ilustradores de inclinación naturalista, entendiendo este concepto en su acepción más crudamente verosímil, serán los más indicados al efecto. La minuciosidad de éstos, su detallismo, informará al lector de esas mutaciones sufridas por los animales, no escatimando nada a la hora de mostrar su desgraciado, y merecido, fin. La transgresión de unas normas morales, conocidas para el niño, suponen a los animales un castigo propio de los de su especie; es, al fin y al cabo, la sanción correctiva impuesta al ser inferior que se rebela contra su propia naturaleza para aproximarse, equivocadamente por supuesto, al superior. Sin embargo, en algún caso apreciaremos la presencia de unas manos humanas impersonales castigando la pequeña fechoría de un animal; en estas ocasiones, la llamada de atención al niño, reflejado en la bestia humanizada, se alejará del simbolismo fabulístico. No obstante, no lo abandonará totalmente, pues ese animal, zarandeado por la mano del hombre, acabará siendo despreciado por sus congéneres que le incitan a transgredir lo establecido, de igual modo que la pandilla de gamberrillos descalifica al que no supera las pruebas señaladas para ser miembro de su *sociedad*.

La imagen ejercerá en estos libros una función aparentemente contradictoria. Concreta lo narrado mediante figuras y lugares determinados, pero a la vez amplía sus posibilidades significativas a través de esa superposición de los grados de humanización animal. Crea otra narración, éste será esencialmente su papel, que enriquece y fija a la realizada por la letra impresa buscando un tono armónico.

El comportamiento humano de los animales produce inexcusablemente monstruos [*Nadie hubiera adivinado que aquel ser viviente era un cerdo*]⁷, tenemos que agradecer a la moraleja de esos cuentos que acabase con ellos antes de que llevaran a efecto sus pretensiones más humanas. Sólo me resta preguntarme, ¿esbozarían un gesto de terror los pequeños, tras leer estos libros, al mirar a los animales que compartían sus juegos? ¿Se desharían de ellos?

⁷ Los textos aparecidos entre corchetes pertenecen al cuento *La cerda y el cerdito*, de autor anónimo, publicado por Sopena en Barcelona en 1918, uno de los más sádicamente crueles que conozco.



E. Aris, *Guerra y Campesinos*, 1916.

Las letras aparecidas en los corchetes pertenecen al cuento *La ceniza y el cardito* de autor anónimo, publicada por Gopena en Barcelona en 1918, uno de los más sádicos y crueles que conozco.

EL INFIERNO TAN TEMIDO: SOBRE CINE MILITANTE Y CINE PORNOGRAFICO

Alberto Elena

«No podemos creer en el cielo,
pero sí en el infierno»

JORGE LUIS BORGES

I.

Que el cine dominante es el cine emanado de Hollywood es algo más que sabido. Que a él se debe la invención del *género* es también incuestionable. Desde sus mismos comienzos la industria cinematográfica —precisamente por el hecho de ser industria— buscó las claves de la aceptación de sus productos en orden a perpetuarla con comodidad. No le fue difícil hallarlas, pues en tales menesteres otros medios de comunicación habían llevado ya a cabo una labor pionera. En efecto, se sabía ya que la uniformidad estilística promovida por los géneros favorece un fácil reconocimiento por parte de los destinatarios del mensaje, garantizándose la satisfacción de sus expectativas en función de esta estructura iterativa de los productos ofertados. No tardaron así en aparecer el melodrama (Griffith, sobre todo) —claramente entroncado con cierta tradición literaria decimonónica—, la comedia —preferentemente bajo los ropajes del *slapstick*, pues del vodevil y del circo procedían muchos de sus cultivadores—, el *western* —acaso uno de los géneros más específicamente cinematográficos en lo que toca a su gestación y desarrollo—, el cine policiaco —articulado con frecuencia en forma de seriales— ... y hasta el cine musical, en cuanto la técnica permitiera la utilización del sonido (de hecho, el primer *talkie*, **El cantor de jazz**, era precisamente un musical). Otros géneros y subgéneros fue-

ron con el tiempo incorporándose a este repertorio, pero dos de ellos —los que conocemos bajo las etiquetas de *cine militante* y *cine pornográfico*— nunca lo harían. Las razones, si se quiere, son obvias, pero no por ello deja de ser menos significativo este fenómeno de exclusión ya vislumbrado desde la edad heroica del Séptimo Arte. Así, Sergei Eisenstein escribía con gran perspicacia en 1925: *El cine burgués no es menos consciente de la existencia de tabúes de clase. En el código de censura de la ciudad de Nueva York hallamos una relación de atracciones cuyo empleo en el cine se revela indeseable: «relaciones entre el capital y el trabajo» aparece junto a «perversidad sexual», «brutalidad excesiva», «deformidad física», etc.* Pero, mientras que estos dos últimos han sido progresivamente aceptados por la industria cinematográfica (la «brutalidad excesiva» —subrayémoslo— domina una buena parte de su producción, en tanto que la «deformidad física» constituye uno de los pilares del cine de terror), las otras dos *atracciones* siguen proscritas en sus formas más radicales (aunque se venda profusamente todo tipo de sucedáneos). El cine militante y el cine pornográfico constituyen, pues, ese *infierno tan temido* al que, en expresión tomada en préstamo del conocido melodrama porteño de Raúl de la Torre, hace referencia el título de este trabajo.

Obviamente lo que hace singulares a estos dos géneros y los recluye en *ghettos* bien caracterizados es su voluntad de presentar aquello que el discurso del cine comercial de inspiración hollywoodiense (cualquiera que sea su nacionalidad) silencia sistemáticamente. No obstante, y tras ese denominador común, se esconden algunas importantes diferencias, que sin duda vale la pena considerar y que presumiblemente habrán de servir para delinear la peculiar idiosincrasia de uno y otro género. De entrada podría sorprender que, pese a practicar sendas transgresiones de los valores hegemónicos, sus trayectorias rara vez coincidan: tan sólo algunos films de Vilgot Sjöman (las dos entregas de **Soy curiosa**, 1967 y 1968), Nagisa Oshima (**Diario de un ladrón de Shinjuku** 1968) o Dusan Makavejev (**W. R. Los misterios del organismo**, 1972 o **Sweet Movie**, 1974) han apuntado en esta dirección, sin inscribirse ninguno de ellos en el *hardcore* o cine pornográfico propiamente dicho (a saber, aquel en el que los actos sexuales no son simulados y se representan abiertamente en la pantalla). Lo más frecuente es, sin embargo, lo contrario: el cine militante suele mostrarse un tanto pudoroso en el tratamiento de la sexualidad, acaso porque los tabúes inherentes a ésta trascienden cualquier división en clases (así parece demostrarlo al menos el caso de **Con uñas y dientes**, 1978, de Paulino Vioita, uno de los más genuinos films militantes españoles, en el que las muy *soft* y convencionales relaciones eróticas entre la pareja protagonista fueron explícitamente rechazadas por el público obrero destinatario del mismo). Así pues, convendrá comenzar con un breve ejercicio de historia —forzadamente— paralela.



Nikolai Batalov en *La madre* (1928), de V. Pudovkin.

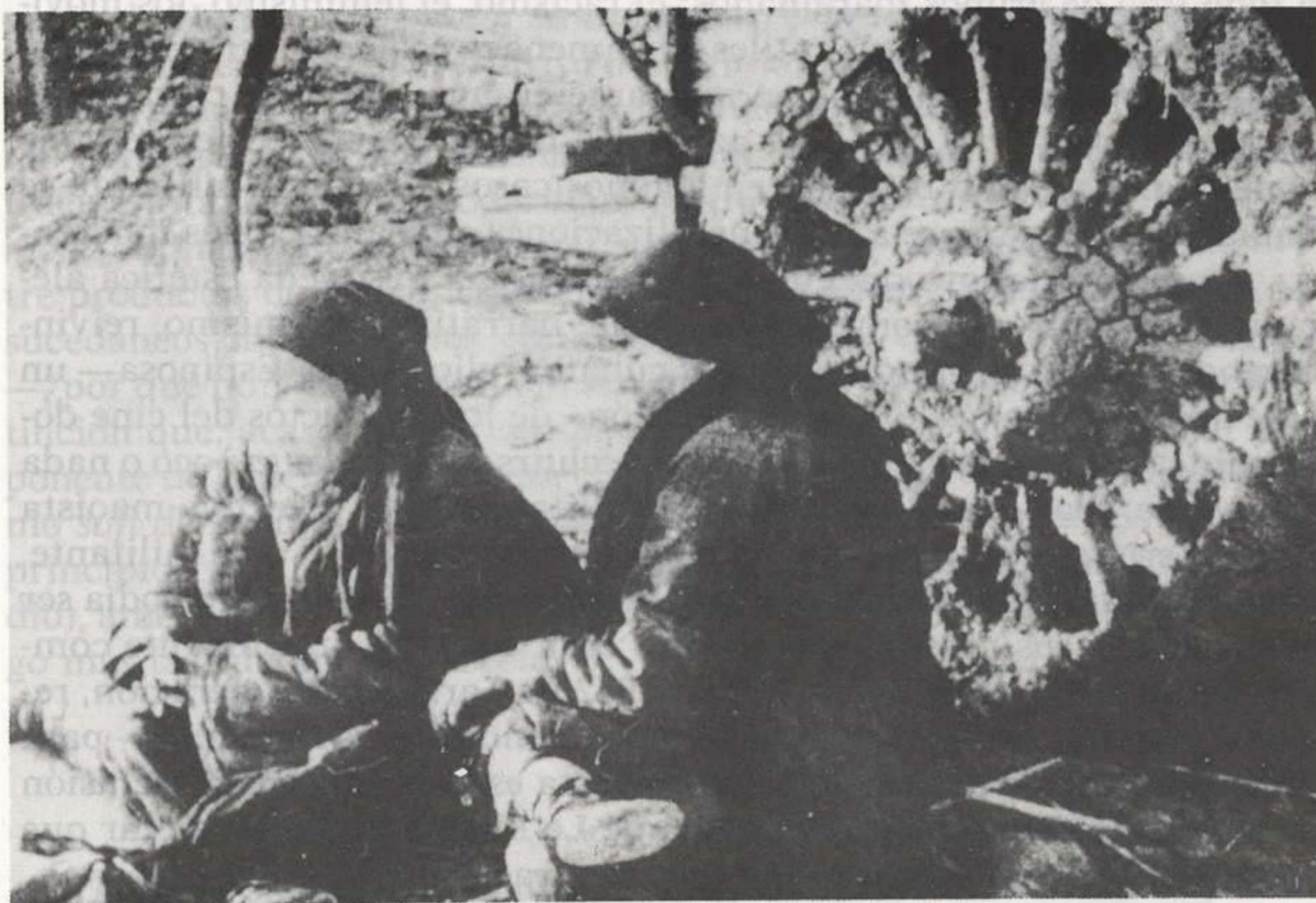
II

El cine militante, entendiendo por tal el cine que tiene por objetivo primordial combatir todo tipo de opresión y explotación, deviniendo un instrumento de la lucha de clases y potenciando la conciencia revolucionaria del individuo, es casi tan viejo como el cine mismo. Los grandes maestros del cine soviético clásico (Eisenstein, Dovzhenko, Pudovkin, Vertov...) hicieron gala de una apasionada dedicación a esta tarea, pero en modo alguno estuvieron solos: Ervin Piscator acudió a la Unión Soviética para rodar **La insurrección de los pescadores** (1934), una brillante exaltación del proletariado en lucha; en Alemania, el búlgaro Slatan Dudow había realizado su magnífica **Vientres helados** (1933) sobre un guión de Bertolt Brecht; Renoir, por su parte, filmó **La vida es nuestra** (1936) para el Partido Comunista Francés; originario de Holanda, pero siempre dispuesto a acudir allí donde el testimonio de un cineasta pudiera servir de apoyo a cualquier movimiento de emancipación, el gran Joris Ivens comenzó su extraordinaria carrera como documentalista (**Komsomol** (1932), en la Unión Soviética; **Borinage**, 1934, en Bélgica, sobre una huelga minera; la mítica **Tierra de**

España, 1937, monumento a la causa antifascista; **Cuatrocientos millones**, 1939, en China; y un larguísimo etcétera al que sin duda tendremos que volver más adelante). Incluso en los Estados Unidos el equipo de Frontier Films, la productora neoyorquina encabezada por Paul Strand, apostaba por la militancia política en films como **Redes** (1934-36), **Corazón de España** (1937), y, sobre todo, **Tierra nativa** (1941), de Strand y Hurwitz, una auténtica obra maestra. De Estados Unidos, aunque en fechas algo posteriores, procede otro de los clásicos del género, **La sal de la tierra** (1953), film auténticamente paralelo realizado por Herbert J. Biberman, uno de los nombres más señalados de las listas negras promovidas por la *caza de brujas* del Senador McCarthy. Sin embargo, **La sal de la tierra** se revela hoy como una excepción en una década nada favorable al cine militante (tan sólo Ivens continuaba, imperturbable, su ejemplar carrera, en tanto que en la Unión Soviética el estalinismo y el realismo socialista congelaban notablemente una producción cinematográfica que —contra lo que suele afirmarse— todavía en los años treinta había dado muestras de una vitalidad y un nivel envidiables).

El panorama del cine militante estaba llamado a cambiar drásticamente en la década de los sesenta, coincidiendo con los procesos independentistas y revolucionarios en numerosos países del llamado Tercer Mundo. Si la temática tradicional del género se centraba de manera casi exclusiva en los conflictos obreros o la lucha antifascista (tan sólo la espinosa cuestión del racismo había sido tratada por los hombres de Frontier Films), ahora el anticolonialismo habría de convertirse en uno de los pilares del cine militante, con obras frecuentemente producidas por países de escasa tradición cinematográfica. Un film magistral **La batalla de Argel** (1965), de Gillo Pontecorvo, se erige en paradigma indiscutido pronto imitado por doquier. El relevo por parte de cineastas argelinos (Ahmed Rachedi, Mohamed Lakhdar-Hamina, etc.) no se hará esperar, como tampoco tardarán en seguir sus huellas realizadores de otros países africanos y del mundo árabe. De todos ellos, el caso más interesante es probablemente el de Palestina, puesto que a ella se han consagrado al menos tres films modélicos: **Las víctimas** (1972), del egipcio Tawfiq Salah; **Kafr Qasem** (1974), del libanés Burhan Alawiya, y el reciente film de montaje **Palestina, crónica de un pueblo** (1984), del iraquí Qays al-Zubaydi (todos ellos muy superiores a aportaciones europeas como **¡Hasta la victoria!** (1970), de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, o **Hannah K.** (1983), de Constantin Costa-Gavras).

Indonesia, Laos, Vietnam, el Africa portuguesa..., ningún lugar resultará inaccesible a los grandes documentalistas comprometidos con los procesos revolucionarios del Tercer Mundo (Ivens, siempre Ivens, secundado ahora por el cubano Santiago Alvarez), mas nada resultará



Joris Ivens, *Cuatrocientos millones* (1939).

tan estimulante para los cineastas militantes como Latinoamérica. Cuba es visitada por la plana mayor del movimiento —Joris Ivens, Roman Karmen, Chris Marker, Mijail Kalatozov, Agnès Varda, Richard Leacock...—, al tiempo que desarrolla su propia y vigorosa tradición con el mencionado Santiago Alvarez, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Pastor Vega, etc. Chile es el otro gran foco de atención y entre **La batalla de Chile** (1973-76), celeberrimo documental de Patricio Guzmán, y —en las antípodas hollywoodienses— **Desaparecido** (1981), la valiente aportación de Costa-Gavras, se abre un amplísimo espectro de films militantes de desigual valor. Los argentinos Fernando Solanas y Octavio Gettino, con **La hora de los hornos** (1967), y el boliviano Jorge Sanjinés, autor de media docena de apasionantes trabajos, encabezan los movimientos de sus respectivos países, mientras que Mario Hadler (Uruguay), Carlos y Julia Alvarez (Colombia) y tantos otros siguen sus pasos a lo largo y ancho del subcontinente americano.

La incorporación de los países del Tercer Mundo al movimiento del cine militante y, con ellos, de la temática anti-imperialista no agota en modo alguno las novedades que las décadas de los sesenta y los setenta aportan. Por un lado, cristaliza la tendencia a reconocer que el proletariado no tiene por qué ser el único sujeto potencial de la revolución y, en consecuencia, los cineastas comienzan a prestar atención

a todo tipo de grupos marginados: el racismo, el feminismo, los movimientos de protesta estudiantiles o la amenaza ecológica y nuclear amplían la problemática del cine militante en una dirección claramente enriquecedora. Pero, por otra parte, las fronteras entre éste y el cine comercial tienden a borrarse en algunos casos. Si el cine militante se había opuesto siempre a las generalizaciones e idealizaciones inherentes al cine de Hollywood, empeñándose en una búsqueda estética alejada de los patrones convencionalmente narrativos del mismo, reivindicando incluso —en expresión del cubano Julio García Espinosa— un *cine imperfecto* opuesto a la «perfección» de los productos del cine dominante, ello no era sino al precio de recluirse en un *ghetto* poco o nada influyente. Jean-Luc Godard, tras su militancia en el colectivo maoísta Dziga Vertov a raíz de mayo del 68 y su reconversión al cine militante, acabó viviendo dramáticamente tal aislamiento: difícilmente podía ser eficaz éste si sus únicos espectadores eran aquéllos previamente comprometidos. Así, Godard intentó en 1972 una arriesgada operación, reclutando a dos grandes estrellas —Jane Fonda e Ives Montand— para protagonizar su **Todo va bien**, pero ni esta estratagema ni la inclusión de publicidad en la primera página de **Le Monde** pudieron evitar que la experiencia se saldara con un notorio fracaso.

Godard había trabajado, con todo, de espaldas a la industria, pues tanto Montand como Fonda eran a la sazón conocidos por sus inequívocas simpatías izquierdistas y su trabajo tuvo mucho de amistosa colaboración. La década de los setenta conocería, sin embargo, un fenómeno singular: la industria habría de producir algunos films militantes. Los antecedentes de este fenómeno habría que buscarlos, a finales de la década anterior, en los films de Glauber Rocha, financiados por la banca brasileña, o en el caso de **Zabriskie Point** (1969), de Antonioni, y **Fresas y sangre** (1970) de Stuart Hagman, producidos por la ultraconservadora Metro Goldwyn Mayer. Pero nada resultaba comparable a **Novecento** (1975), superproducción de izquierdas para la que Bertolucci contó con la financiación de tres de las grandes *majors* (United Artists, Fox y Paramount). Después siguieron **Desaparecido** (producido por Columbia) y otros films realizados gracias al concurso de pequeñas productoras, pero siempre dentro del marco de la industria del cine: **Bajo el fuego** (Roger Spottiswoode, 1983), **Latino** (Haskell Wexler, 1985), **Salvador** (Oliver Stone, 1986), etc. ¿Significa esto que el cine militante ha salido de su *ghetto* para ser reconocido por el cine dominante? En absoluto. Los casos mencionados no dejan de ser excepciones a la regla, una regla que continúa relegando a aquél a los márgenes más devaluados de la producción cinematográfica, negándole —como de costumbre— los canales ordinarios de distribución y exhibición. De otra parte, subsiste siempre la duda —planteada por los cineastas militantes más beligerantes— de si tales intentos de cine de izquierdas en el seno de la industria, empleando las convenciones del len-

guaje de Hollywood, pese a su mérito de llegar a un público más numeroso, no traicionan el espíritu de sus predecesores, los grandes maestros del género, y contribuyen a la asimilación y domesticación del mismo por parte de *establishment*. En última instancia, es imposible sustraerse a la distinción godardiana entre *cine político* y *cine hecho de modo político* (esto es, *militante*), que introduce una diferenciación entre productos de primera mano (confinados en circuitos marginales) y sucedáneos más o menos edulcorados para el consumo común (que —¿por qué no?— hasta pueden ser grandes éxitos de taquilla). Una distinción que, acaso no por casualidad, se reproduce en el otro gran exponente de género marginado, el cine pornográfico, donde el *lelouchismo soft* de **Emmanuelle** (Just Jaeckin, 1974) atenta contra sus propios principios y, al precio del reconocimiento popular (taquilla de por medio), amenaza con convertir al género en algo muy distinto y desde luego más fácilmente asimilable.

III

Aunque el cine militante y el cine pornográfico, sociológica y aun estéticamente considerados, guardan más de un punto en común, su historia no ha podido ser más diferente. En rigor, cabe hallar películas pornográficas ya en los primeros años del nuevo arte, inaugurando una tradición nunca interrumpida, pero se trata siempre de films de corta duración, absolutamente *amateurs* e insignificantes con respecto al grueso de la producción cinematográfica. Sin ningún tipo de exageración bien cabe decir que cuanto acontece antes de 1970 pertenece a la *prehistoria* del género. Es en ese momento cuando, como consecuencia del efecto liberalizador resultante de la competencia televisiva (cuyos primeros exponentes en el ámbito de la presentación gráfica de la sexualidad fueron los *nudies*) y de la propia evolución de las costumbres, aparecen en California **Mona, la ninfa virgen** (Bill Osco, 1970), una apología de la felación como salvaguardia de la virginidad, e **Historia del cine porno** (Alex de Renzy, 1971), recopilación de diversos *stag films*, que obtienen un éxito considerable. Entre los primeros seguidores de esta tendencia a la explícita representación de los actos sexuales en la pantalla se contaba un ex peluquero neoyorquino de origen italiano, Gerard Damiano, quien en 1972 realizó **Garganta profunda**, clásico entre los clásicos del género y, sobre todo, auténtico negocio en virtud de sus desorbitadas recaudaciones. Visto hoy el film, a tres lustros de distancia, resulta difícil comprender las razones de tan extraordinario éxito, pues **Garganta profunda** es un producto sumamente mediocre al que tan sólo salva un sano sentido del humor. Sin embargo, Damiano «dignificó» el género dotándole de unas rudimentarias premisas estéticas y alejándole de los improvisados *happenings* de diez minutos que constituían la única tradición en el género. A partir de ese



Eiko Matsuda y Tasuya Fuji en *El imperio de los sentidos* (1976),
de Nagisa Oshima.

momento el ritmo de producción crecería exponencialmente (exportándose a Europa, donde la preexistente producción escandinava nunca había sido capaz de —o tenido interés por— salir de las *sex-shops*) y aparecerían las primeras obras de auténtico interés.

El mismo año de la realización de **Garganta profunda** accedía a las pantallas americanas el otro gran clásico del género, **Tras la puer-**

ta verde, firmado por los hermanos Jim y Artie Mitchell, dos típicos representantes del movimiento contracultural californiano. El film, basado en una vieja *folk story* americana, constituye una atractiva experiencia visual y sonora, que sirvió además para lanzar al estrellato a Marilyn Chambers (una de las primeras *stars* del género, junto a la protagonista de **Garganta profunda**, Linda Lovelace, cuyo reinado se revelaría efímero). A diferencia del film de Damiano, que adoptaba como modelo los patrones de la comedia americana clásica, **Tras la puerta verde** constituía una apuesta más arriesgada y aún hoy continúa siendo ciertamente original en el contexto del género. Sustentado en una anécdota mínima, el film discurre por las vías de lo onírico (efecto subrayado por el peculiar tratamiento del sonido y por buen número de trucos visuales: ralentís, virados...) y se acerca más que ningún otro a una determinada concepción cuasi-musical del cine pornográfico, al ideal de una sinfonía visual de cuerpos que, como en las coreografías de Busby Berkeley (en las que la que «baila» es la cámara, no los actores), son fotografiados por una inquieta cámara en busca siempre de las mejores angulaciones. **Tras la puerta verde** resulta atípica también en esto, puesto que está construida mucho más sobre planos generales y planos sostenidos que sobre *insertos*, alejándose así de otra de las reglas de oro del género: el principio de fragmentación.

Se ha dicho, tal vez con razón, que el cine pornográfico es el cine behaviorista por excelencia. Nada importan la psicología de los personajes o sus condicionamientos sociales —los héroes y heroínas del género no tienen historia—, sino tan sólo la colisión de cuerpos en el espacio conforme a determinadas normas y convenciones estilísticas. En cierto sentido, el cine pornográfico es el más arcaico de todos los géneros cinematográficos, propiciando una vuelta a la simplicidad de los pioneros. Como muy bien ha escrito Barthélemy Amengual, *si se quiere una fórmula que defina la estética, la semántica y la ontología del cine pornográfico en su mayor generalidad, habría que buscarla en los films de los Lumière. Con escasas variaciones, este cine repite siempre y esencialmente la misma secuencia: la entrada del tren en la estación de La Ciotat*. El argumento es claramente secundario y apenas cumple otra función que la de soporte para la presentación de un abanico de *performances* eróticas (si es que no desaparece, como en los muy frecuentes films de episodios): lo que importa es la explícita representación de actos sexuales con la máxima exigencia de verosimilitud. Este requisito irrenunciable obliga a los realizadores a respetar determinados clichés —particularmente el de la eyaculación fuera del otro cuerpo con objeto de que sea *visible* y no quepa simulación alguna) y a hacer de la dirección de actores una especie de curso de gimnasia, pues en la peculiar ontología del cine pornográfico sólo lo que la cámara registra es real y así su sintaxis deviene rígidamente codificada y estereotipada. En esta clase de cine la elipsis está prohibida —o sólo se utiliza entre



Harry Reems y Ginger Lynn en *Desenfreno II* (1985), de Alex de Renzy.

un contacto y otro—, hasta el punto de erigirse en el menos lubitschiano de todos los géneros, como acertadamente apuntara Román Gubern. Y no sólo ha de verse *todo*, sino que además ha de dilatarse el tiempo para que la visión sacie las expectativas del espectador. El tiempo real se deforma, se alarga, como en la famosa secuencia de la escalinata de

Odessa en **El acorazado Potemkin**. La verosimilitud gráfica no corre pareja a otras exigencias del realismo cinematográfico (de hecho, el género ha acabado por asimilar todo tipo de excesos estilísticos siempre y cuando se respete el axioma de la explicitud gráfica), sino que, por el contrario, se remite a los grandes teóricos de la fragmentación fílmica —Griffith, Kulechov, Eisenstein...— y potencia la función del montaje por encima de cualquier otra. Pues, en efecto, la necesidad de mostrarlo todo obliga a recurrir al *inserto* (a saber, primer plano —o a veces gran primer plano— intercalado en una secuencia para subrayar algo o facilitar la continuidad) y a barajarlo conforme a los más dinámicos principios del montaje, próximos a veces al *montaje de atracciones* de los grandes maestros soviéticos. De este modo, el número de planos que contiene un film pornográfico supera con creces al de cualquier otro film, emparentándose con la estética del cine mudo que por fuerza había de expresar todo visualmente, sólo con la cámara (de ahí su invención y potenciación del primer plano y de los insertos de planos de objetos). Raro es el film pornográfico que escapa a tales estilemas y en tal caso la impresión producida en el espectador suele ser más bien de extrañeza: eso es lo que sucede con **El imperio de los sentidos** —un film que el espectador reconoce como distinto a *los demás* sin acaso saber por qué—, exponente del *hardcore* que, sin embargo, no respeta el principio de la fragmentación.

La referencia a **El imperio de los sentidos** nos obliga a plantear el problema de la calidad del cine pornográfico, pues en él se funda uno de los más frecuentes argumentos esgrimidos por sus detractores. Es cierto que la mayor parte de los films pornográficos son deleznable, mas tal constatación no puede bastar para descalificar al género en su conjunto. También las películas de monjas suelen ser execrables y, sin embargo, hasta la fecha a nadie se le ha ocurrido rechazar tal subgénero o negar las virtudes de **Los ángeles del pecado** (Robert Bresson, 1943) o, más recientemente, **Thérèse** (Alain Cavalier, 1986) por el simple hecho de ser *películas de monjas*. Al cine pornográfico tampoco le faltan sus obras notables y aun sobresalientes: aparte del film de Oshima, las mejores obras se deben a Gerard Damiano, quien tras su mediocre **Garganta profunda** firmaría **El diablo en la señorita Jones** (1973), un ejercicio existencialista de tintes sartreanos, e **Historia de Joanna** (1975), libérrima versión de **Historia de O**, que siguen siendo dos de las cumbres del género. Junto a ellas **Recuerdos de Miss Aggie** (1974), del propio Damiano, **Las tardes privadas de Pamela Mann** (Henry Paris, 1974), **A través del espejo** (Jonas Middleton, 1976), **Autobiografía de una pulga** (Sharon McKnight, 1976), **Maraschino Cherry** (Henry Paris, 1978), **Cafe Flesh** (Rinse Dream, 1982), **Intimando** (Henri Pachard, 1985) o **Coristas** (Robert McCallum, 1986), por no hablar sino del cine americano, constituyen interesantes aportaciones. Pero, en última instancia, a la hora de evaluar el cine pornográfico subsiste



Jaime Gillis y Veronica Hart en *Wanda* azota Wall Street (1982), de Larry Revene.

siempre una duda: si un film tan mediocre como **West Side Story** (R. Wise y J. Robbins, 1961) pervive como un clásico del cine musical exclusivamente en función de su excepcional coreografía, ¿por qué no habría de evaluarse consecuentemente un film pornográfico en función de las *performances* de sus protagonistas, aunque el argumento sea endeble o la resolución técnica se revele insatisfactoria?

En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de que el cine pornográfico, el más joven de los géneros, ha conocido un espectacular desarrollo en los últimos quince años hasta el punto de devenir en una millonaria industria paralela a la de Hollywood y generar incluso su propio *star-system* (tras Linda Lovelace y Marilyn Chambers la nómina sería interminable: Seka, Ginger Lynn, Jamie Gillis, John Holmes, Annette Haven, Vanessa del Río, Georgina Spelvin, Tracy Lords o, en

Francia, Sylvia Bourdon y Brigitte Lahaie, por no citar sino unos pocos nombres). Pero, pese a ello, la marginación del género es evidente: la necesidad de contar con canales de exhibición alternativos es todavía mayor que en el caso del cine militante, pues éste, al fin y al cabo, asoma a veces a las pantallas de cinematecas y festivales (algo que el cine pornográfico jamás ha logrado: si en el mercado paralelo de Cannes 87 se ha presentado la segunda parte de **Tras la puerta verde**, es sólo por la peculiaridad de ser el primer film pornográfico *safe sex* al emplearse preservativos en todos los actos sexuales ejecutados ante la cámara). Ni siquiera el cine dominante ha prestado atención al fenómeno de la pornografía, prefiriendo el silencio al análisis: únicamente films como **Introducción a la antropología: el pornógrafo** (Shohei Imamura, 1966), **Dyn Amo** (Stephen Dwoskin, 1972) o **Variedades** (Bette Gordon, 1983), constituyen aproximaciones válidas y no meramente superficiales —como **Hardcore** (Paul Schrader, 1979)— al mundo de la pornografía (repárese, por lo demás, en que ni Imamura, ni Dwoskin, ni Gordon son precisamente cineastas del *establishment*).

¿Por qué entonces esta marginación? Obviamente porque representa una abierta transgresión de algunos de los tabúes más arraigados en nuestra cultura, factor éste subrayado en numerosas ocasiones por los propios artífices del género: sus protagonistas han de ir con frecuencia *mas allá*, escapar de la cotidianeidad para vivir sus fantásticas aventuras, ya sea después de la muerte —como en **El diablo en la señorita Jones**—, atravesando mágicos espejos —**A través del espejo** o **El espejo de Pandora** (Warren Evans, 1981)—, o simplemente el umbral de un iniciático y privado reducto como en **Tras la puerta verde** o **Historia de Joanna**. Pero, sea en un *más allá* fílmico o *hic et nunc*, el cine pornográfico parece responder, para el gran público, a algún tipo de ideología izquierdista, opuesta a la moral tradicional, abiertamente disolvente y subversiva. No sólo se aboga en ella por el entusiasmo sexual y la ausencia de inhibiciones, sino que se reivindica la búsqueda de esas formas de vivir la sexualidad que caracterizan el oscuro terreno de lo innombrable cotidiano, de ese *infierno* al que se busca dar la espalda y de cuya existencia nos habla insistentemente el cine pornográfico: homosexualidad, bisexualidad, sexo oral y anal, sadomasoquismo, zoofilia, incesto..., todo vale en este universo amoroso del *laissez-faire* carnal, de la materialista atracción gravitatoria de los órganos sexuales en un mundo desprovisto de *lugares naturales*, direcciones privilegiadas o resonancias teleológicas. El cine pornográfico establece además un profundo, aunque invisible, vínculo con el espectador: al identificar a éste con el objetivo de la cámara, se erige en una abierta apología del *voyeurismo*. Pero, como certeramente señala Bette Gordon, el cine pornográfico fomenta el deseo y lo mantiene, sin poder llegar nunca a satisfacerlo. Al igual que el ardor revolucionario insuflado por el cine militante contrasta violentamente con la realidad que el especta-

dor reencuentra al encenderse las luces de la sala, los films pornográficos actúan como auténticas fábricas de sueños y tratan de ofrecer a su público lo que le está vedado en la vida real o no puede vivir sino con dificultades. Cine militante y cine pornográfico son, pues, cines de tesis, de propuestas alternativas a las del *establishment*, y, sin embargo —como ya se apuntó—, sus caminos casi nunca coinciden. Quizá la última astucia de la razón dominante sea precisamente ésta: hacer que el proletariado militante (o cualquier otro sujeto potencial de la revolución) participe, pese a todo, de la conservadora ideología de las clases hegemónicas y el sexo devenga, en palabras de Pasolini, simple consuelo de la miseria, y no uno de los factores primordiales de emancipación personal y social. En tanto las cosas sigan así —y no hay indicios de que vayan a cambiar—, cine militante y cine pornográfico seguirán siendo dos géneros depreciados, marginados e infravalorados, no tanto en virtud de criterios estéticos como, pura y simplemente, de prejuicios ideológicos.

CATEGORIAS ESTETICAS DE LA MODERNIDAD: SUBLIME Y PATETICO

Valeriano Bozal

Tres son las categorías estéticas negativas de la modernidad: lo patético, lo grotesco y el kitch. Las tres han surgido en contraposición a las positivas, sublime, bello y pintoresco, respectivamente. Como las positivas, son categorías con una larga trayectoria en la historia de la estética que ahora, en la época moderna, alcanzan proyección y dimensiones nuevas.

1

Las tres categorías fundamentales de la estética moderna fueron elaboradas en el Siglo de las Luces, aunque las tres, bello, sublime, pintoresco, poseen una larga tradición en la historia de la estética: la belleza, desde los orígenes de la *disciplina*, lo sublime, desde que el tratado tanto tiempo atribuido a Longino, **Sobre lo sublime**, fuera redactado, y aunque el término pintoresco carece de esa explícita tradición, no cabe duda de que su contenido se presenta ya en los orígenes de comedia clásica, por ejemplo en el citado **Sobre lo sublime**, cuando pone a cuenta de la comedia lo anecdótico y curioso, lo singular y característico.

Las tres categorías fueron reelaboradas en el siglo XVIII con un sentido nuevo, propio. Nuevo respecto de los tiempos inmediatamente anteriores, la época del Barroco, pero nuevo también en la historia del pensamiento estético. La belleza no es ya la representación de la Idea, tal como habían señalado Bellori y Poussin, y, en general, el clasicismo barroco, ni, en principio, representación de **cosa** alguna. Belleza remite a regularidad y armonía, perfección y unidad de la naturaleza, que se plasma, según normas, en las imágenes literarias y plásticas. Belleza es la regularidad armoniosa y libre sentida en el kantiano juicio de gusto, en la adecuación del libre juego de las facultades cognoscitivas que suscitan los objetos bellos y la naturaleza, no representación de una cualidad externa, empírica, una cualidad de las cosas.



Otro tanto sucede con lo sublime, que empieza a dar juego en el campo de la teoría estética a partir de la traducción que Boileau hace del tratado **Sobre lo sublime**, pero sobre todo a partir del desarrollo del «longinismo» en Inglaterra, desarrollo estudiado por Abrams con gran precisión, que permitirá una más justa valoración de los poetas nacionales Shakespeare y Milton. Más novedosa u original es la afirmación de lo pintoresco, pues esta categoría alude a lo inmediato y fragmentario, a lo singular y diverso que nuestra experiencia puede recoger, todo lo cual había sido rechazado como indigno del artista y del arte, como expresión de *servidumbre*, por los teóricos clasicistas del siglo anterior. Los pintores que se ocuparon de la cotidianeidad pintoresca, a menos que la trascendieran mediante la sublimación o exaltación religiosas, fueron calificados de serviles y plebeyos, y ni siquiera el hecho de que grandes pintores, como Anibal Carracci o Caravaggio, se interesaran por esas realidades y las plasmaran en algunas de sus obras —Carracci en las primeras, Caravaggio a lo largo de toda su vida— indujo a un cambio de opinión.

No cabe duda de que ahora, en el siglo XVIII, las cosas han cambiado y que lo pintoresco pasa a ocupar un lugar destacado en los gustos y en la elaboración de los teóricos. Lo interesante había dado ya su primera batalla con éxito en los primeros años del siglo, en el Rococó y la *pintura de fiestas galantes*, que tiene mucho de pintoresca, tanto en los ámbitos representados cuanto en los acontecimientos que allí tienen lugar. Ese *interés* por lo *interesante* no hace más que crecer a lo largo del siglo e incluso llega a dominar en algunos momentos del siguiente —más preocupado, en líneas generales, por lo sublime y lo pintoresco que por lo bello—, tal como costumbrismo y romanticismo ponen de manifiesto, produciéndose la unión de dos *cualidades* que se consideraban excluyentes: ¿acaso no era lo sublime cualidad de lo grandioso y distante, mientras que lo pintoresco correspondía a lo pequeño y próximo? Sin embargo, la pintura de paisajes de la primera mitad del siglo XIX, para limitarme a un ejemplo conocido, lo es de paisajes pintorescos y sublimes. Incluso, lo sublime de algunas costumbres pintorescas, que defiende el segundo costumbrismo del XIX, conduce a una degeneración de lo pintoresco, a las primeras formas del kitch.

No creo que las categorías estéticas tengan que dar cuenta, una a una y de forma exhaustiva, de todas las manifestaciones que se producen en el período para el que tales categorías son elaboradas, y los ejemplos anteriores pueden corroborar mi creencia. Pero sí pienso que es necesario elaborar tantas categorías como sean necesarias para entender la época y, en concreto, esta que hemos dado en llamar moderna. La duda que ahora expreso no quedó apuntada en el ejemplo: ¿son suficientes bello, sublime y pintoresco para encararnos con el arte de la época moderna?

A mi juicio, no, y no porque fuera de ellas queden obras marginales —cuya presencia, además, no debería ser menospreciada—, sino porque no dan cuenta de obras fundamentales —y fundamentales para la modernidad—, por ejemplo de buena parte de las creaciones de Goya.

A pesar de sus diferencias, las tres categorías, bello, sublime, pintoresco, poseen una nota común: son categorías positivas. Positiva es la belleza, regularidad, unidad, orden y claridad; positivo es también lo pintoresco, redimido de la negatividad a la que le condenaron los tratadistas del clasicismo barroco; positivo es lo sublime, aunque pudiera insinuarse la negatividad en lo sublime terrorífico o espantoso, pero también espanto y terror son positivamente legitimados, bien por su carácter ficticio —lo horrible no sucede realmente, lo horroroso no se produce—, bien porque se superan en la autoconciencia de la libertad humana (según las dos propuestas en torno a lo sublime, la empírica y la kantiana).

Me detendré, sin embargo, algo más en esta categoría de lo sublime porque es, a mi juicio, categoría que resulta de la positivación de lo negativo y, por ello, lindando con cualquier categoría negativa. Adelantaré que me propongo mostrar la necesidad de alguna categoría negativa en la estética moderna si queremos tener puntos de vista suficientes para atender al arte de la época. La ausencia de tales categorías negativas, por otro lado, puede inducir a una visión optimista de la época moderna contra la que es fácil reaccionar (como así ha sido).

Es sublime lo grandioso, aquello que evidencia la distancia respecto del ser humano y la pequeñez de éste. Es sublime el infierno de Milton, también el Dante, también lo es su cielo, el paraíso, y son sublimes los dioses de Flaxman, sus héroes, y lo son, por analogía, los ciudadanos para quienes realizó monumentos funerarios. Es sublime, en su distancia, la belleza de las estatuas de Canova, la blancura de un mármol inmaculado, su terminación, a tanta distancia de nuestro mundo maculado. Es sublime la serenidad de Goethe y la del Emperador que da a luz, en medio de la sangre, a la nueva Europa, porque ese *ser* que ha dado a luz ennoblece con valor patriótico y épico a los muertos que pintara Grosz no menos claramente que la misma pompa de los retratos imperiales. Es sublime el valor de los muertos y heridos de las batallas napoleónicas, como lo fuera el valor civil plasmado por David en **El juramento de los horacios** o en la **Muerte de Marat**, e incluso es sublime la esperanza que late en los naufragos de la **Medusa** pintada por Gericault, y lo habían sido las cárceles de Piranesi. ¿Son sublimes las escenas de la guerra que pintó, dibujó y grabó Goya?

En la relación anterior, que podría ser mucho más extensa, he mezclado conscientemente manifestaciones de sublimidad positiva y nega-

tiva. Positivos son en su grandeza los dioses y los héroes de Flaxman, grandioso el Olimpo que habitan, a tanta distancia de nosotros. También nos son distantes algunas de las virtudes, el heroísmo, que escenas crueles y negativas tienen ocasión de plasmar. ¡Qué más negativo y a la vez más sublime que la muerte de Sócrates pintada por David!

Lo grandioso de la sublimidad implica distancia y dominio, positivo o negativo. Es negativo el olor de los apestados y de los muertos, pero se ennoblece y legitima por la grandeza de sus virtudes, que finalmente nos declaman ejemplarmente, nos dominan. También nos domina el horror de la catástrofe natural, siempre que no nos afecte realmente, pues entonces podemos contemplarlo como espectáculo. Nos place el horror que no puede afectarnos y la virtud que debería afectarnos. Uno y otra, por razones diferentes, son inalcanzables. El horror porque es *ficticio*, la virtud porque somos poca cosa, humanos. El horror no nos alcanza, a la virtud no la alcanzamos.

Estos son los resortes del placer de lo sublime: la positividad resulta distante por su grandeza, pero está ahí como modelo en el que solazarnos; la negatividad es positivizada en el espectáculo, la contemplación, y así también puede satisfacer nuestros deseos de placer. En ambos casos, la intensidad de la distancia nos hace pensar-sentir lo absoluto, lo absoluto de la virtud, lo absoluto del dominio. En ambos casos, lo absoluto está lejos, y la lejanía nos permite soportarlo. El gran artificio del arte sublime es poner esa lejanía delante de nosotros, borrarla en la ficción..., pero sólo en la ficción.

Pero el arte moderno no ha procedido siempre así, ¿qué sucede cuando la ficción no aleja, no legitima lo negativo? ¿Qué sucede cuando la negatividad no es positivizada, sino puesta como negatividad? Y no me refiero ahora a la positividad que toda obra de arte, por ser arte, introduce en forma de cualidad estética, sino a la positividad poética que las tres categorías fundamentan. Hay una negatividad poética moderna para la que no existe categoría estética adecuada, para la que es preciso *elaborar* categorías estéticas *nuevas*.

2

Difícilmente es a la grandeza moral a lo que apuntan las imágenes goyescas de los **Desastres** o de las pinturas de la guerra, **La carga de los mamelucos** o **Los fusilamientos**, entre ellas. Ni siquiera en estas dos últimas —realizadas para **conmemorar** la **victoria** sobre los franceses— es la grandeza moral nota dominante. Lo son la violencia y el exterminio, la defensa o la acusación terrible de las diversas formas de morir ante la máquina de matar que es el pelotón de fusilamiento. La

de Goya no es pintura ejemplar, ninguna pauta moral se sigue de ella salvo la de la violencia, brutal e inútil crueldad de la guerra. El aragonés no desea hacer *gran historia*, desea ver los acontecimientos en la perspectiva de los que, soportándolos, nada salvo dolor sacarán de ellos. Como tantas veces se ha indicado, Goya es el primero que introduce la multitud —si se quiere, las masas— en la pintura y ello en un doble sentido: como protagonista figurativo —la masa o la multitud es una entidad nueva, pictóricamente nueva (e históricamente nueva), no la suma de individuos singulares— y como punto de vista sobre los acontecimientos —el punto de vista de la multitud no se compromete con grandeza moral alguna, la suya no es actitud heroica, sino sufriente—. Cuando Flaxman, ilustrando la **Iliada**, nos dio una imagen de la guerra, el heroísmo y la nobleza, casi la idealidad absoluta, son los ejes a los que remite su sublimidad. La Guerra de Goya nada tiene de heroica, ideal o noble, la grandeza está fuera de cuestión. Pero no el dolor. Las imágenes son patéticas, pues patética es aquella crueldad, aquella violencia ante la que estamos inertes y de la que no tenemos escapatoria. El patetismo anula la distancia que es imprescindible a toda sublimidad. No podemos referirnos a virtud alguna, tampoco a instancia o institución alguna que legitimen la crueldad dándole un sentido distinto de la mera, simple, brutal crueldad. El patetismo nos obliga a enfrentarnos a ella sin que de ella podamos escapar. Lo patético carece de horizontes porque no tiene distancia: no hay superioridad alguna, lo que hay es próximo y terrible, pero es nuestro, humano, nos es propio, más apropiado, y por ello trágico, que ninguna otra cosa.

Propongo lo patético como categoría estética de la modernidad, aquella, no la única, que puede fundamentar lo negativo que en la modernidad habita. Y propongo su explicación en contraposición a lo sublime.

Lo patético es, como las anteriores, categoría de larga tradición teórica. Aristóteles habla en la **Poética** del *lance patético*, al que define como *una acción destructiva o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes* (1452b 11). El lance patético es la tercera de las partes de la fábula trágica (las otras son la peripecia y la agnición) y, como se ha señalado, la más importante, hasta el punto de que sin ella no podría haber tragedia, no podría suscitarse el **eleos** y el **fobos** que están en la base de la **catarsis** trágica. Ahora bien, poco entendería quien redujese el lance patético a una simple descripción o representación imitativa de hechos dolorosos, de muertes, heridas, tormentos y cosas semejantes. Precisamente, esta interpretación prosaica dará lugar a lo truculento, que poco tiene que ver con la **catarsis** trágica, más bien resulta su folletinesca parodia. El lance patético se sitúa en el marco de la acción esforzada o noble que es propia de toda tragedia, esfuerzo o nobleza que mira hacia

la sublimidad, tal como el tratado **Sobre lo sublime** pone de relieve. Y es este marco el que introduce positividad en la fábula donde el lance patético tiene lugar, pues, como dice el autor del tratado, *la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por eso, para el ímpetu de la contemplación y del impulso humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido*¹.

La sublimidad surge en ese *para qué hemos nacido*, que da grandiosa finalidad a la naturaleza humana, sacándola, con un anhelo siempre repetido y siempre frustrado, de la mísera pequeñez de lo inmediato. El lance patético de la tragedia se inscribe en la distancia que el anhelo revela, y lo hace para establecer una modalidad (trágica) del cubrir la distancia. De esta forma, el lance patético, muertes, tormentos, heridas, etc., queda ennoblecido y sublimado: su legitimidad está en la grandeza de tales sufrimientos.

Los dos tratamientos fundamentales de lo sublime, el del empirismo burkeano y el de la trascendentalidad kantiana, tuvieron buen cuidado de desarrollar esa positividad, que, además, era la gran dificultad de la categoría. En ambos casos, aunque por caminos bien diferentes, y polémicos —tal como muestra la **Crítica del juicio**—, la cuestión se abordó de la problemática derivada del placer sublime. Burke contrapone la negatividad de la indolencia a la positividad del ejercicio y en concreto de aquel que afecta a las *partes más finas* del individuo, *ejercicio* que explica el placer sublime del terror², es decir, que positiviza

¹ «Longino» (atribuido a), *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 202-3.

² «... el reposo hace naturalmente que todas las partes del cuerpo vengán a caer en una especie de relación, que no sólo inhabilita los miembros para hacer sus funciones, sino que también quita a las fibras el vigoroso tono que se requiere para hacer las secreciones naturales y necesarias. Al mismo tiempo en este estado de languidez e inacción están más expuestos los nervios a horribles convulsiones, que cuando están bastante tirantes y fuertes. La melancolía, el abatimiento, la desesperación y muchas veces el suicidio, son consecuencias del funesto aspecto en que miramos las cosas en este estado de relación del cuerpo. El mejor remedio para todos estos males es el ejercicio o trabajo: trabajar es vencer dificultades y ejercitar la facultad de contraer los músculos; y el trabajo, como tal, semeja en todo, menos en el grado, al dolor, el cual consiste en una tensión o contracción. No sólo es necesario el trabajo para mantener los órganos más toscos en un estado de aptitud para ejercer sus funciones; sino que igualmente le requie-

lo que de negativo puede haber: *Así como el trabajo común, que es un modo de pena, es el ejercicio de las partes más toscas del sistema del cuerpo; así también lo es de las más finas un modo de terror: y si un cierto modo de dolor es de tal naturaleza que obre sobre el ojo o el oído, como estos son los órganos más delicados, la impresión se aproxima más a la que resulta de una causa mental. En todos estos casos, si la pena y el terror están modificados de manera que no sean actualmente nocivos, si el dolor no llega a ser vehemente, y el terror no se refiere a la destrucción actual de la persona, como estas nociones desembarazan las partes, bien sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y molesto, son capaces de producir deleite: no placer, sino una especie de horror deleitoso, cierto género de tranquilidad con una tintura de terror, la cual, como pertenece a la propia conservación, es una de las pasiones más fuertes: su objeto es lo sublime*³.

El planteamiento burkeano, de tanta importancia histórica, resume muchos de los principios y dificultades de la estética de corte empirista del Siglo de las Luces y da explicación del deleite que lo sublime produce casi en términos psicológicos. El camino seguido por Kant es distinto, pero igualmente destaca la positividad de lo que en principio es negativo. Condición del objeto sublime es, como en Burke, que su negatividad, su nocividad, no afecte directa, realmente, al sujeto. El objeto sublime o es un objeto de ficción o se contempla con la suficiente distancia como para poder estar a salvo de él. El paso siguiente, pues esta condición no es suficiente para producir la sublimidad, es la adscripción de una idea de absoluto a lo que es grandioso, idea que no puede ser intuita —pues la intuición sensible sólo puede dar cuenta de lo relativo—, pero que exige ser pensada en tal conexión, revelando así la posibilidad de que el hombre supere el ámbito de lo sensible, ámbito en que por su pequeñez quedaría destruido, dada la grandiosa dimensión (cuantitativa o dinámica) del objeto sublime. De esta manera, el placer de lo sublime es el que proporciona la plena asunción de la superioridad racional, tras un momento de temor por la propia pequeñez, la inadecuación de lo grandioso-absoluto a la intuición, y la libertad del ser humano⁴.

En ambos casos, además de la negatividad invertida, destaca un rasgo común: la referencia a lo absoluto. Burke alude a ello en todo su texto y, en el citado, en la indicación de que el terror *pertenece a la propia conservación*. Kant hace de lo absoluto el punto central de su aná-

ren aquellos órganos más finos y delicados, sobre los cuales y por medio de los cuales, obra la imaginación y acaso las otras potencias mentales...», E. BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Arquitectura, 1985, pág. 202.

³ Ibid., pág. 203.

⁴ E. KANT, *Crítica del juicio*, § 23-29, Madrid, Espasa, 1984, págs. 145-182.

lisis de lo sublime ⁵. De esta forma, las dos explicaciones de lo sublime conectan, a su vez, con lo expuesto por el autor de **Sobre lo sublime** y con la *nobleza* solicitada por Aristóteles para la acción trágica. El carácter absoluto conectado con la sublimidad se convierte en el factor decisivo de su radical positividad, pues lo que podía tener de más terrible y negativo queda invertido sin perder la magnitud, la grandeza. La distancia a la que la sublimidad remite es la que tal grandeza marca.

Al eliminar la distancia, lo absolutamente terrible queda en la proximidad del sujeto. Lo patético mantiene la distancia que la ficción estética establece, pero elimina aquella que positiviza lo absoluto. Por eso no hay en la naturaleza objetos estéticamente patéticos: lo patético natural, o es sublime —se puede contemplar como espectáculo, a distancia—, o es terrible y catastrófico —no nos produce placer alguno, sino dolor, porque nos afecta—, no patético. La naturaleza no es ficticia, tampoco en su sublimidad: cuando resulta sublime es porque (nosotros) nos alejamos tanto de ella como para poder contemplarla como

⁵ «El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado, por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley; es, a saber, para nosotros, ley (de la razón), y entra en nuestra determinación el apreciar como pequeño, en comparación con las ideas de la razón, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande, y lo que en nosotros excita el sentimiento de esa determinación suprasensible concuerda con aquella ley. Ahora bien: el mayor esfuerzo de la imaginación en la exposición de la unidad para la apreciación de la magnitud es una referencia a algo **absolutamente grande**, consiguientemente una referencia a la ley de la razón de admitir sólo eso como medida suprema de las magnitudes. Así pues, la percepción de la inadecuación de toda medida sensible con la apreciación por razón de las magnitudes es una concordancia con leyes de la misma y un dolor que excita en nosotros el sentimiento de nuestra determinación suprasensible, según la cual es conforme a fin, y, por lo tanto, es un placer el encontrar que toda medida de la sensibilidad es inadecuada a las ideas de la razón» (*Crítica del juicio*, § 27, 159-160 de la edic. cit.). «La irresistibilidad de su fuerza (de la naturaleza), que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales, descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza, en la que se funda una independencia de muy otra clase que aquella que pueda ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza, una independencia en la cual la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder. De ese modo, la naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida), y así, no consideremos la fuerza de aquélla (a la cual, en lo que toca a esas cosas, estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible a la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza» (*Crítica del juicio*, § 28, pág. 164 de la edic. cit.).

espectáculo, a la manera en que se contempla una obra de arte. Por eso, eliminada la distancia, pierde su cualidad estética y se convierte en lugar de catástrofe. Lo patético requiere el dominio de la ficción, y lo exige precisamente porque ha destruido la distancia de lo grandioso y lo ha acercado en todo su peligro, pero en la representación. El patetismo moderno se despoja del marco ennoblecedor de que disponía en la definición de la **Poética** aristotélica, con lo que se concentra en su más absoluta inmediatez.

3

Podemos rastrear los más inmediatos antecedentes de lo patético moderno en algunas manifestaciones de la cultura barroca y muy concretamente en el arte y el pensamiento franceses del siglo XVII. Algunos rasgos del pensamiento pascaliano adelantan lo patético, también aparece en la tragedia clásica y en algunas esculturas y pinturas del momento, por ejemplo en la obra de Ph. de Champaigne.

En el pensamiento 199 Pascal describe la situación del hombre en términos que serán familiares al lector de Blair, Burke y Kant: *Que el hombre contemple por lo tanto a la naturaleza entera en su alta y plena majestad, que aparte la vista de los objetos bajos que le rodean; que observe esa deslumbrante luz puesta como una lámpara eterna para iluminar el universo...*⁶. Un caminar desde la nada del hombre frente a la naturaleza a la nada de ésta frente al infinito, a fin de poder volver a sí mismo y verse en lo que es, y verse porque se ha perdido en esa infinitud.

Pascal acentúa el aspecto negativo de ese camino: la nada del hombre frente a la naturaleza y el infinito, su verse perdido, su incapacidad para razonar —que no *sentir*— los primeros principios... Y, sin embargo, la paradoja se funda en esa negatividad de la que surge toda positividad, pues sólo cuando el hombre haya recorrido el camino podrá elevarse por encima de su miseria, y sólo podrá hacerlo apoyándose en ella: *Este es nuestro verdadero estado* —dice el pensamiento 199—. *Es lo que nos hace incapaces de conocer verdaderamente y de ignorar totalmente. Bogamos en un medio vasto, siempre inseguros y flotantes, llevados de un extremo a otro; cualquier mojón al que pensemos atarnos y asegurarnos se menea, nos deja, y si le seguimos, no nos deja asirnos a él, se escurre de nuestras manos y huye en eterna huida: nada se detiene a esperarnos. Este es el estado que nos es natural y, sin embargo, el más opuesto a nuestra inclinación. Ardemos en deseos de encontrar unos fundamentos sólidos, una última base firme para edificar sobre ella una torre que*

⁶ Utilizo la traducción de Carlos R. de Dampierre, prologada por José Luis L. Aranguren, Blaise Pascal, *Obras*, Madrid, Alfaguara, 1981, págs. 406 y ss.

se eleve hasta el infinito, pero todos nuestros cimientos se resquebrajan y la tierra se abre hasta los abismos. Si el hombre se estudiase a sí mismo —continúa poco después— vería hasta qué punto es incapaz de ir más lejos. ¿Cómo podría ser que una parte conociese el todo? Pero aspirará tal vez a conocer por lo menos las partes con las que guarda proporción. Ahora bien, las partes del mundo tienen todas tal proporción y tal concatenación unas con otras, que considero imposible conocer a la una sin la otra y sin el todo ⁷.

La negatividad se configura tanto en el estado natural del hombre cuanto en la contraposición de ese estado con su, no menos natural, inclinación a encontrar *fundamentos sólidos*, una *base firme*, inclinación a conocer el todo, todo al que sin embargo, tal como había indicado el autor de **Sobre lo sublime**, pertenece. Este pensamiento imposible, pero necesario, de lo absoluto que es el todo se afirmará después en la **Crítica del Juicio**, pero aquí lo hace negativamente. *El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta*, dice Pascal en un pensamiento que se inserta de lleno en lo sublime terrorífico ⁸.

Pero esa negatividad, que está en el centro mismo de lo patético, del que es fundamento la *soledad trágica* de la que acertadamente habla Aranguren en el prólogo de la edic. cit. ⁹, es positivizada mediante el salto y la paradoja: *Aunque el universo le aplastase, el hombre seguiría siendo superior a lo que le mata, porque sabe que muere y la ventaja que tiene sobre él, el universo no la conoce* (pensamiento 200), o, en el

⁷ «Todo el mundo visible no es más que un trazo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. Ninguna idea se le aproxima, es inútil que incrementemos nuestras concepciones más allá de los espacios imaginables, sólo engendraremos átomos en comparación con la realidad de las cosas. Es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. En fin, la mayor muestra sensible de la omnipotencia de Dios es que nuestra imaginación se pierda en este pensamiento.

Que el hombre, después de haber vuelto a sí mismo, considere perdido, y que desde esa pequeña mazmorra en que se encuentra alojado, me refiero al Universo, aprenda a estimar los reinos, las ciudades, las casas y a él mismo en su justo valor.

¿Qué el hombre en el infinito?» (Ibid., págs. 409-410).

Pascal pretende **pintar** el universo visible, la inmensidad de la naturaleza. Su proceder recuerda al de los retóricos, entendiendo por retórica, como indica Aranguren en el prólogo de la edic. cit., **aquella comunicación que quiere hablar más al corazón que a la mente** (XXXI), pues tal es el medio de la persuasión. Pero tal es, también, el ámbito de un discurso y una experiencia estéticos, en el que tienen lugar lo sublime y lo patético, lo bello y lo grotesco. La preocupación aristotélica por el ver en el persuadir, que se pone de relieve en el análisis de la metáfora, corre pareja con esta preocupación pascaliana por *pintar, hacer ver, caer en la cuenta*, que está en la intención y desarrollo de sus pensamientos. El discurso retórico es un discurso estético, y categorías como sublime y patético sólo a ese discurso se refieren. Pero el discurso retórico pascaliano es, simultáneamente, un discurso ético.

⁸ Pensamiento 201, Ibid., pág. 412.

⁹ ARANGUREN habla de la *soledad trágica* a propósito de Martín de Barcos, diferenciándola de la *soledad mística*, Ibid., XXVI.

mismo sentido, el pensamiento 122: *El hombre sabe que es miserable. Es, por lo tanto, miserable, puesto que lo es; pero es muy grande, puesto que lo sabe, pues la grandeza del hombre es tan evidente que se extrae incluso de su miseria* (pensamiento 117)¹⁰.

En esa afirmación positiva, el conocimiento de la propia miseria es el rasgo fundamental. Como si fuera posible elevarse tirándose de los pelos, el hombre sale de su triste medio sin salir de él. La imagen, que Kant negó, es, sin embargo, un antecedente de lo sublime kantiano y prepara el apogeo que en torno al sujeto cognoscente y al conocimiento proclamó el filósofo. También, como después de Kant, se establece una distinción entre la intuición y el pensamiento, un pensamiento que se pierde en la *imaginación* de todas las cosas naturales y sobrenaturales, para desde esa pérdida poder elevarse, pues la dignidad del hombre consiste en la *ordenación de mi pensamiento* (pensamiento 113) y tal es lo que produce placer (pensamiento 108).

Pero la paradoja no se extingue en esa afirmación del pensamiento —y, en este punto, Pascal está lejos de la positividad kantiana de lo sublime—, pues éste nunca llegará a alcanzar los primeros principios, para los que hace falta una capacidad infinita, conocer el todo. Se cierra así el círculo patético de la soledad trágica, en la que la distancia es confirmada pero negativamente: no es dominada, es vivida como ausencia que no puede colmarse. La soledad trágica es el rasgo fundamental de lo patético, pero hay una diferencia entre este patetismo y el que alumbró la modernidad: el patetismo pascaliano es el de la soledad de Dios, pero los dioses han desaparecido de la violencia goyesca, no están ni escondidos ni ausentes, no son.

3.2

En su conocido análisis del **Dieu caché**, Lucien Goldmann desarrolla el tema de la *visión trágica* en relación al jansenismo y en pensamiento que se mueve en la órbita del jansenismo. Así ve Goldmann los caracteres fundamentales de la visión trágica: *el carácter paradójico del mundo, la conversión del hombre a una existencia esencial, la exigencia de verdad absoluta, la negación de toda ambigüedad y de todo compromiso, la exigencia de síntesis de los contrarios, la conciencia de los límites del hombre y del mundo, la soledad, el abismo infranqueable que separa al hombre del mundo y de Dios, la apuesta sobre un Dios cuya existencia es indemostrable, y la vida exclusivamente para este Dios siempre presente y siempre ausente; y finalmente, con secuencias de esta situación y de esta actitud, la primacía de lo moral sobre lo teórico y sobre*

¹⁰ 412 y 380, respectivamente.

la eficacia, el abandono de toda esperanza de victoria material o simplemente de futuro, la salvaguarda pese a todo de la victoria espiritual y moral, la salvaguarda de la eternidad ¹¹.

De todas estas notas, la soledad me parece central. Es la soledad lo que descubren Pascal y el héroe del teatro de Racine. Una soledad radical ante el Dios ausente, la paradoja del mundo, la disolución de la comunidad, la negación de toda ambigüedad y de todo compromiso con las cosas. Una soledad que surge de la negación misma de la temporalidad, pues, como había señalado Barcos, es preciso comportarse como si cada acto es único y el último, dándole un sentido de eternidad, poniéndole fuera de la vida temporal. Pero la vida existe, y existe temporalmente, por eso es una exigencia que incluye un **como si**, hay que actuar **como si** no existiera, **como si** la temporalidad no fuera, **como si** cada acto determinara una ley eterna...

Nada hay más sublime que esa pretensión de alcanzar la sublimidad, respecto de la cual el **como si** actúa en una doble perspectiva: puesto que la vida existe, y existe en la temporalidad y la finitud, el **como si** es la única posibilidad de alcanzar la universalidad, mas, dado que ésta sólo puede alcanzarse **como si** la vida no existiera, pero si existe, es imposible alcanzarla. El **como si** es el acicate y la posibilidad, pero también la negación y la frustración: tal es el radicalismo de la soledad pascaliana. Podemos estar ciertos de esta verdad desde el comienzo, como algunos héroes racinianos, podemos, como otros, descubrirlo en el cumplimiento de esa pretensión ¹².

¹¹ L. GOLDMANN, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968, pág. 89.

¹² Para todos estos puntos sigo a Goldmann, especialmente en lo que al **como si** se refiere, su análisis de la ética pascaliana (XIII, págs. 345, 356), sobre el héroe raciniano y los diversos tipos de tragedia (XVII, págs. 407-523 y sobre todo págs. 413-415). De gran interés para algunos de los asuntos aquí sugeridos es la relación Pascal-Kant, que Goldmann aborda en algunos momentos de su texto, y que aquí sólo puedo mencionar.

Otro autor, Bénichou, caracteriza así a la tragedia raciniana: «La tragedia de Racine puede ser considerada como el encuentro de un género literario tradicionalmente alimentado de sublimidad con un nuevo espíritu naturalista deliberadamente hostil a la idea misma de lo sublime» (P. Bénichou, *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*, México, FCE, 1984, pág. 134). Esa hostilidad, que da lugar al patetismo propio del clasicismo barroco, no es, sin embargo, suficiente para anular la sublimidad que definitivamente alumbra también la tragedia raciniana.

El propio Bénichou abre una perspectiva diferente en el análisis del patetismo, aunque lo hace con intención diversa de la que aquí me guía. Distinto de Racine y distante del jansenismo, encontramos en Corneille la posibilidad de un sublime-patético que resulta de la oposición de dos valores absolutos: el de la monarquía absoluta y el de la realeza posfeudal. El poder de aquella, su desarrollo, vigencia social y política, ideológica, contrasta con la decadencia de los valores que ésta mantiene e introduce el lance patético, finalmente legitimado de forma sublime por la realeza. Al analizar dos obras centrales de Corneille, *Nicomède* y *Cinna*, escribe Bénichou: «La fuerza patética del desenlace es quizá mayor aún en *Cinna* que en *Nicomède*: en *Cinna* era el crimen consuma-

La visión trágica oscila entre lo patético y lo sublime, y en este punto se diferencia del patetismo de la modernidad. Es patética en su radical afirmación de la soledad, pero, de inmediato, precisamente porque tal soledad es la del hombre solo frente a un Dios escondido —¡y cómo estar frente a lo Absoluto escondido si no es patéticamente!—, lo Absoluto marca la distancia que desea superarse, valorando así, en la apuesta, en la paradoja, al individuo que antes se ha negado. El valor del sujeto no proviene de nada que en el sujeto se encuentre, sino de la absoluta universalidad a la que tiene necesidad de unirse: tal es su inclinación, no su naturaleza, como había indicado Pascal.

3.3

¿Cuál es el lugar que en este horizonte ocupa el realismo de Ph. de Champaigne? A primera vista parecería que es todo lo contrario, pues resulta tópica la observación de que todo realismo es una aceptación del mundo, no su negación. Nada tiene por ello de extraño que la obra del pintor francés haya suscitado a este respecto opiniones encontradas, desde la de Lavalleye, que niega incidencia alguna del jansenismo o la espiritualidad de Port-Royal sobre la formación del pintor, hasta la de Marin, que la considera fundamental¹³. El lector interesado deberá acudir al magnífico estudio de Louis Marin, por mi parte me atenderé a breves reflexiones.

Cuando se lee sobre Ph. de Champaigne, un calificativo se repite: frialdad. Su pintura es fría, esa es la sensación que produce de inmediato. Es demasiado fría para ser realista, excesivamente fría para la dinamicidad propia del barroco, incluso los gestos de sus figuras, abundantes en algunos cuadros, parecen congelados. Con esa frialdad evita el realismo y el detallismo, y si no la retórica —que en algunas de sus obras más célebres ha, efectivamente, desaparecido—, sí la retórica sentimental que es característica de las pinturas barrocas. Los textos de carácter general hablan de Ph. de Champaigne como del pintor de la espiritualidad más pura¹⁴, ¿cómo conciliar esa espiritualidad con su realismo?

do, la rebelión abierta, después el fracaso repentino, la fulminación suspendida, y ya la atmósfera del martirio, cuando, bruscamente, sobrevénía la reconciliación desde arriba, el delito quedaba absuelto, y la opresión se trocaba en soberanía magnánima» (Ibid., pág. 72).

La relación entre Corneille, el jansenismo y Racine es lo suficientemente compleja como para que aquí no pueda abordarse, pero cabe remitir a los análisis de Bénichou, especialmente en las págs. 83-84.

¹³ LOUIS MARIN, «Philippe de Champaigne y Port-Royal», en *Estudios semiológicos*, Madrid, Comunicación, 1978, pág. 182.

¹⁴ YVES BOTTINEAU, *L'art baroque*, París, Mazenod, 1986, pág. 220.

A primera vista parece imposible, e incluso parece imposible pensar en un pintor ligado a Port-Royal: la negación del mundo no se compagina bien con su representación, con esa actividad mundana que es la pintura. La cuestión es, sin embargo, más compleja, pues la vida no se vive en un mundo negado, sino **como si** el mundo no existiese: el pintor debe dar cuenta de ese **como si** que resulta de la presencia-ausencia de lo Absoluto. Tal es el empeño de Ph. de Champaigne: el mundo está ahí, pero está como mundo negado, no ha desaparecido, pero se le ha suprimido todo aquello que pudiera insuflarle aliento de positividad. Y esa supresión no puede ser resultado de la actividad de alguien, ni siquiera del pintor, que se arrogaría entonces el poder de interpretar el mundo, de sujeto alguno. Tampoco de la Divinidad, que está, pero escondida, ausente. Esa supresión es una (no) cualidad de las cosas: su rasgo ontológico más importante.

Su famoso **Retrato de un desconocido** (1650, París, Louvre) ha suscitado un expresivo comentario de Blunt: *La ventana de Champaigne —escribe— tiene un parecido curioso con la tumba nicho desde donde reza mirando al altar el Fonseca de Bernini, en San Lorenzo in Lucinia*¹⁵. Efectivamente, dejando ahora a un lado el problema de la relación iconográfica entre ambos artistas —que Blunt no desarrolla totalmente—, la figura parece que se asoma a una ventana-tumba-nicho para ver el otro mundo al que, con la muerte, ha llegado. Todas las cosas están alumbradas y penetradas con esa frialdad mortuoria que el caballero observaría, negándole el pintor la posibilidad de un gesto de espanto o asombro, de terror o piedad, sólo la capacidad de observación ante lo que ve. A diferencia de otros pintores barrocos, la mirada de los personajes de Ph. de Champaigne no se vuelve sobre su interioridad, ni la abre, a su vez, a nuestra mirada: es una mirada que se vuelca, pero sólo en el mirar, sobre lo que ve, y lo que ve nunca es visible para nosotros. De esta manera, afirma la distancia entre lo visible y lo invisible.

En el mismo texto habla Blunt, y también lo hace Marin, del clasicismo. Clasicismo es el segundo término que todo lector encuentra en los análisis del pintor. Clasicismo es un horizonte, el horizonte por excelencia de la pintura francesa de la época, que el pintor no alcanza o sobrepasa. La comparación suele establecerse con la pintura de Poussin. Como éste, Ph. de Champaigne realiza cuadros de factura clasicista, algunos incluso de retórica clasicista: **Las reliquias de San Gervasio y de San Protasio** (1658-61, París, Louvre) es uno de los más conocidos y mejor analizados por Marin, que lo ve como un ejemplo privilegiado de pintura «jansenista» de historia, una pintura comprometida en la lucha y que, sabiamente, evoca con precisión y exactitud los signos de

¹⁵ A. BLUNT, *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 265.

*Dios*¹⁶. Es una imagen en la que posee gran importancia la diversidad de gestos y actitudes, dentro de la común preocupación de la época por la expresión de las pasiones. Ph. de Champaigne se ve obligado, y ello pone de manifiesto los límites de la pintura, a utilizar el repertorio retórico al uso, el patrimonio de formas y expresividad visuales que enlazaba su actividad con la de la comunidad de pintores y permitía la comprensión de sus asuntos. De esta forma revelaba la verdad profunda del **como si**, pues la negación del mundo sólo podía hacerse utilizando un lenguaje que era propiedad de ese mundo, y, de esta manera, entrando a formar parte de la comunidad negada. La negación radical conduciría, de hecho, al odio del mundo de que habla Barcos. Ese odio, que odia también a la ficción pictórica, no puede dar a luz el patetismo sublime que encontramos en las obras del artista francés, porque ese odio no puede dar a luz estética alguna, de la que el patetismo sublime es una concreta determinación poética.

4

Lo patético tiene en el clasicismo del siglo barroco una sublimidad que no desaparecería en el siglo XVIII. Bien al contrario, el neoclasicismo acentúa la sublimidad, elevación de lo patético, hasta pensar en la **Tumba de la Archiduquesa María Cristina**, realizada por Canova, para darnos cuenta de ello. En esta obra magnífica, el escultor logra una verdadera visualización de conceptos, de meditaciones, que exaltan la muerte, incorporándola a un marco cultural y espiritual definido, a una tradición funeraria en la que la nada cobra sentido positivo: la estructura de la tumba como estructura racional, sin anécdota alguna, de lo funerario, los antecedentes estilísticos de todas y cada una de las figuras —el patetismo francés, la estatuaria romana, el clasicismo compositivo neogriego...—, la procesión funeraria como un ir hacia la muerte que son, a la vez, las diversas etapas en el camino de la vida...

La exaltación filosófica o artística, religiosa y civil, moral es el procedimiento fundamental para sublimar la negatividad y dar un sentido positivo al patetismo. Nada tiene de extraña esta articulación en el nacimiento de una época que es ya de por sí un acontecimiento sublime. Y nada tiene tampoco de extraña la tematización de su proceder cuando, como sucede en ese tiempo, la conciencia de tal nacimiento es uno de los ingredientes mismos del nacer, de la diferencia respecto a lo anterior.

Goya no sublima la negatividad. En la célebre exposición **Goya. Das Zeitalter der Revolutionen**, que tuvo lugar en la Kunsthalle de

¹⁶ L. MARIN, *ob. cit.*, pág. 195.

Hamburgo (1980-81), se apreciaba bien la dificultad de integrar la obra de Goya en el conjunto de la pintura de la época. Ni siquiera **Boissy d'Anglas en la Convención** (1831?, Northampton, Massachusetts, Smith College Museum of Art), de discutida atribución a Delacroix, en el que el pintor representa el movimiento de la masa popular que invade la Convención durante los tumultos de mayo de 1795, ofrece la negatividad en estado puro: el valor de F. A. Boissy d'Anglas, presidente de la Convención, que saluda con respeto la cabeza decapitada del diputado Féraud, se contrapone de forma sublime al tumulto, aunque el artista haya evitado la representación heroica tradicional.

Todos los artistas subliman la negatividad: Hubert Robert, Girodet, Ramberg, David, Ph. Jacques de Louthembourg, Olivier... Proud'hon hace de la libertad una figura clásica, nueva deidad civil que aplasta a la hidra de la Tiranía y el Despotismo, e incluso lo pintoresco puede ser sublimado, como pone de relieve Louis-Léopold Boilly al convertir una figura bien próxima a los tipos de trajes y «gritos» parisinos en abanderado de la Restauración. Quizá sólo las cabezas de Gericault, Cabezas de ajusticiados (c. 1817-20, Estocolmo, Nationalmuseum), son expresión de un patetismo no sublime.

Cuando Goya recuerda el patetismo religioso sublimado —**No llegan a tiempo** (Desastre 52)—, lo hace para secularizarlo: el descendimiento religioso se ha convertido en un descendimiento civil, laico¹⁷. Los **Desastres de la guerra**, además de otras pinturas de Goya sobre el mismo asunto y en esa época, constituyen la principal manifestación del patetismo característico de la modernidad: lo patético no se sublima, se contrapone a la sublimidad y adquiere así todo el valor de la negatividad. Incluso en un tema como el de la naturaleza, que es la fuente principal de lo sublime moderno, Goya invierte los modelos tópicos: la unión del hombre y la naturaleza se hace en el marco de la violencia y la tortura, es una unión física pero no gozosa, es brutal: el árbol tronchado de **Curarlos y a otra** (Desastre 20) es claro parangón de los hombres tronchados que hay en la imagen, pero quizá ninguna sea tan estremecedora como el empalado de **Esto es peor** (Desastre 37): la figura humana, mutilada y descoyuntada, envilecida en su tortura, ha bestializado el gesto por la crueldad y se ha convertido así en un elemento natural y salvaje, uno con el árbol, uno con la naturaleza. El árbol, torturado él mismo, es el instrumento de la tortura. La naturaleza terrible se hace una con el torturado, como si el del horror fuera el único mundo posible. Aquella unión que el gozo y la serena contemplación podían producir —y que, a su vez, eran producidos por ella— se ha invertido completamente. La distancia anulada ha anulado también el gozo, ha anulado la sublimidad dando lugar a una proximidad

¹⁷ Cfr. mi *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, págs. 203-205.

insoportable, monstruosa. El anhelo de unión con la naturaleza, que movió al romanticismo y a la modernidad, es el anhelo de la negatividad, negatividad patética que alienta desde ahora en su transcurrir.

Lo patético moderno reúne tres notas: lo absoluto negativo, la inmediatez y la ficción. Surge en la relación del hombre con lo absoluto negativo, marca, pues, la diferencia absoluta, y necesaria —no es un acaecer causal o anecdótico—, entre el hombre y la negatividad que le acosa y, en este sentido, lo absoluto se presenta como muerte, amenaza a la supervivencia, amenaza de nada. Pero ese carácter absoluto no sublima positivamente la amenaza porque es un absoluto negativo y, en cuanto tal, insoportable. Un absoluto negativo que, en segundo lugar, no está lejos, como en el caso del terror sublime, sino en el hombre mismo, dominándole, incrustado en él, como el árbol empalador goyesco, inmediato, configurándole y deformándole en lo insoportable de su presencia, que es siempre la presencia de una muerte no legitimada, no sublimada, para la que no hay motivo ni causa razonable. Precisamente por eso, lo patético sólo puede darse en el mundo de la ficción, y ésta es la tercera de sus notas. Sólo la ficción lo permite, pues el patetismo real, de la naturaleza, sería la destrucción y la catástrofe, escapando a cualquier consideración estética.

Aparece así lo patético como el negativo de lo sublime y recibe buena parte de la consideración estética de esa contraposición: absoluto es recuerdo de lo absoluto sublime, positivo, recuerdo de la supresión del sujeto, del conocer, y de su libertad, que en lo sublime kantiano quedaba claramente afirmado, una supremacía ahora negada y, por ello mismo, recordada. El absoluto negativo se *recorta* en el horizonte del absoluto sublime, de la misma manera que la inmediatez se *recorta* en la distancia que a éste había caracterizado, procediendo paradójicamente, pues si lo sublime incitaba a salvar tal distancia para alcanzar la unidad con el universo —tal era la propuesta, no enmendada después, del tratado atribuido a Longino—, lo patético resulta de cubrir esa distancia, negada ahora en la inmediatez, pero con un resultado inesperado: la violencia, la crueldad, la muerte. Goya preludia así, con una radicalidad que podría parecer inesperada, la «muerte de los dioses» que después será predicada: los dioses han muerto, no están escondidos, y ésta es la diferencia fundamental entre el siglo barroco y la modernidad.

5

¿Cómo se configura la experiencia estética de lo patético?

Ninguna de las dos grandes teorías de la experiencia estética, la aristotélica y la kantiana, se ajusta adecuadamente a lo patético. La

primera, al apoyarse en el placer mimético, pone en primer término la identificación del y con el objeto presentado, identificación que no se produce en lo patético moderno. La concepción kantiana, que centra el placer estético en el cumplimiento del libre juego de nuestras facultades suscitado por el objeto estético, parece adecuarse más a la problemática de lo bello que de lo patético y, en todo caso, no atiende a la experiencia estética de lo patético en cuanto tal.

Ante lo patético se formula una primera pregunta: ¿cabe hablar de placer a su propósito? Quizá podamos llegar a identificarnos con la figura que alza los brazos en **Los fusilamientos** goyescos, cuadro en el que el patetismo es sublimado por la referencia patriótica, pero difícilmente alcanzaremos algún grado de identificación con los torturados, empalados, asesinados en los **Desastres**, o con sus torturadores o ejecutores, sean éstos del bando que sean, tampoco con las figuras populares que arrastran en el linchamiento a soldados anónimos. Estas escenas insoportables suscitan espanto y horror, pero difícilmente un término como placer puede aplicarse a esta experiencia. Hay, es cierto, una mayor *intensidad de vida*, un conocimiento de lo que era oscuro, en este caso la capacidad humana de crueldad y violencia, pero tal capacidad no produce placer sino espanto, y éste no está sublimado en forma alguna. Las imágenes de Goya plasman los límites a los que puede llegar la condición humana, ofrecen sin palabras lo que estaba oculto, presentan aquello que no puede aceptarse sin justificaciones ideológicas, y lo hacen sin recurrir a tales justificaciones. ¿Cómo pueden atraernos tales representaciones?

La experiencia estética de lo patético es una experiencia compleja. En primer lugar, en cuanto representación estética, hay una componente placentera, y la hay también en cuanto *intensidad de vida*, pero no existe gozo ni en lo concreto representado ni en la determinación de la intensidad. Bien al contrario, en la determinación que es lo patético de la obra, en lugar de placer, en lugar de identificación, horror, pero un horror muy característico, específicamente diverso del que produce la crueldad real: horror porque yo puedo identificarme con lo representado, espanto porque también la *intensidad* puede alcanzarse por tales caminos y métodos. La experiencia estética de lo patético es una experiencia de la negatividad en cuanto que niega, en su propio ámbito, y por tanto recordándola, articulándola, la experiencia estética positiva, placentera. La experiencia estética de lo patético se configura en la negatividad de la experiencia estética positiva, a la que convoca en todos y cada uno de sus momentos, de la que se reclama. También hay en ella identificación, también hay libre juego de nuestras facultades cognoscitivas, del poder del sujeto y de la individualidad libre, mas, en el momento en que se producen —y se producen porque las imágenes patéticas se dan en el ámbito de lo estético, en el de la re-

presentación, ése es su horizonte—, nos negamos a aceptar que esas imágenes puedan originar tales efectos positivos, en ese mismo momento surge la negatividad negando tal posibilidad, con una consecuencia que en la experiencia estética positiva era posterior a la experiencia misma, pero que aquí es núcleo de la negatividad: la negación implica una reconocer lo negado y, así, una autoconciencia de la propia experiencia puesta en duda. Ante las imágenes patéticas la pregunta *cómo nos puede producir placer esta escena* se duplica: *¿cómo nos puede producir placer esta escena siendo como es?* En la experiencia estética y positiva, la pregunta por el placer de tal experiencia y por la experiencia en su totalidad, se lleva a cabo una vez producido el acto estético y como una reflexión sobre él. En la experiencia de lo patético, la pregunta se realiza en la experiencia misma, la distancia que la permite se perfila en el mismo acto de *goce* estético, en ese interrogarnos sobre el *cómo es posible* que trae consigo el espanto en la ficción, en la representación.

Lo patético nos permite un mejor conocimiento articulando dos momentos: nosotros podemos tener esa capacidad de crueldad y violencia, tal es la capacidad humana, pero no podemos tenerla. Lo patético descubre en el primer momento la negatividad y la descubre, en el segundo, como negatividad: nos habita y, en definitiva, no podemos escapar a ella, la llevamos con nosotros, en rostros, pero tenemos que escapar constantemente de ella para huir del espanto. Lo patético no legitima en modo alguno la negatividad, no la justifica, mucho menos la ennoblece. Bien al contrario: nos deja con ella, inermes, algo que el sujeto posee y de lo que tiene que huir, pero que nunca puede llegar a quitárselo de encima y que ha de soportar solo. Tal es el **pathos** de lo patético.



RAZA

Carlos Piera

Tengo que empezar esto con un plagio. Hacia 1980 leí un artículo del plagiado, que no lo sería si recordara su nombre, en una revista de cine norteamericana. Hablaba de cómo en la mayor parte de las películas de su país el tema principal era por entonces el de **The Searchers** («Centauros del desierto», ay de mí) de John Ford. De esta película complejísima se recuerda lo siguiente: el personaje de John Wayne dedica su vida a buscar a una sobrina raptada por sus enemigos los indios; cuando la encuentra (es Nathalie Wood), la antigua niña *blanca* es una india más (una enemiga, por tanto) que no quiere regresar a un mundo con el que no tiene ya nada que ver. Bien, **Apocalypse now**, **El cazador**, **Taxi driver**, por ejemplo, se fundan en este esquema: se intenta salvar al que, por haberse pasado al otro lado, sólo quiere que le dejen en paz. Antes de seguir hay que reseñar cómo, al margen de su razonable éxito cinematográfico, quienes han aplicado este esquema han mentido como bellacos: los únicos de quienes se sabe que hicieron jugar a la ruleta rusa a sus prisioneros son ciertos casos muy aislados norteamericanos; en **Apocalypse now** los murmullos pastosos de Brando explican al final la razón de su exilio: ellos andaban piadosamente vacunando a niños nativos, vino el Vietcong y se dedicó a cortarles el brazo a todos los vacunados, cosa que, por cuanto sé, sólo ha escenificado la **contra** en Nicaragua. No implica esta mentira que el hallazgo narrativo sea desdeñable, cosa bastante fácil de medir en materias de épica, pues allí donde el esquema es por definición repetitivo el mero hecho de que siga funcionando quiere decir que tiene sentido. Hemos tenido la mala suerte de que la cultura verdaderamente popular de nuestro tiempo fuera la expresión de una mala conciencia colonialista; remito a **Love and death in the American novel**, de Fiedler, libro algo anticuado, donde la necesidad de un compañero de otro color de piel (**Moby Dick**, **Huckleberry Finn**) y el temor a engendrar un miembro de la raza enemiga (**Absalom, Absalom**, sin ir más lejos) se presentan como ejes de una tradición novelística naturalmente abocada a la épica del macho y a la sublimación de la homosexualidad. Volviendo al cine: **Manhattan Sur**, que es una película muy buena, parece algún tiempo después una ilustración mecánica de las tesis de Fiedler, y la menos va-

liosa pero más reveladora **Liquid Crystal** juega con los límites de esta situación partiendo de una protagonista que es mujer y urbana y un antagonista-amante que es la ajenidad misma: un artilugio marciano y metálico que se posa en las azoteas. Antes de precipitarnos a deplorar el fondo ético de estas manifestaciones recordemos que, a diferencia de africanos como Lessing o Gordimer o el autor de novelas policíacas McClure, la culta Europa no ha sabido contraponer a esto más que la ñoñería **hippie** cuya versión más aceptable es el Viernes de Tournier. Algunos agradecemos que, puestos a considerar valiosa la huida, se nos presente al menos como problemática.

El marciano del que esperamos que nos libere de ser sonrosados y urbanos es al indio de antes lo que la experiencia del piloto de bombardeo es a la del explorador: la asunción de la incomprendibilidad del que matamos debido a la tecnología que ha mediado nuestro encuentro. Nosotros los de aquí, que estamos en una esquinita, podemos aterrarnos de la buena conciencia estadounidense, pero nos estaríamos contentando con el reflejo de la tradición colonialista que nos ha hecho a nosotros mismos si siguiéramos atribuyéndosela a cómo son y no a sus fines y sus medios. Medios de destrucción, por supuesto, y tales que frente a ellos la única reacción inteligible es la absolutamente irracional de pasar a ser uno de los atacados y, sin poder ayudarlos, morir cristianamente con ellos (véase **La misión**). Ahora bien, salvo por cuanto nos acerca la historia a nuestros días, el tema de la técnica es accesorio. Realmente sólo hay cuatro personajes: el bárbaro, el que lucha contra él, el renegado (de corazón bueno o malo, ya en Cervantes) y aquel cuya lucha contra el bárbaro le tiñe de algún modo de extranjería (el propio cautivo cervantino; el John Wayne, defensor de los colonos blancos, que en toda la película se muestra incapaz de permanecer bajo techado). Lo destacable de nuestra imaginería actual es que los dos primeros personajes sólo sirven de telón de fondo, es decir, que sólo sabemos identificarnos con uno u otro de los segundos (las excepciones son nimias y barroquísimas, como el San Jorge hembra de **Alien II**, quien por lo demás no se enfrenta a seres humanos). No me diga que hablo de películas ya pasadas. El mismísimo Rambo usa un arco; cierto episodio de **Corrupción en Miami** emitido por TVE a fines de septiembre reproduce una variante de **Apocalypse now** al son de una canción de The Doors: **Break on through to the other side** («Pásate al otro lado —violentamente»).

Esta crisis de la iconografía colonialista (no hay crisis más real que la que acaba con las imágenes) es de las que definen a nuestro tiempo. Al menos en dos aspectos. Primero, no ha sido reemplazada por nada que no sea la ambigüedad o la atracción del otro lado. Es, en cierto modo, paralizante, por cuanto la voluntad de ser otro que uno pueda experimentar no es separable del terror a que los demás se vuelvan

EL SEXO HABLADO

Isabel Escudero

A propósito del *fetichismo lálico* y otros síntomas del nuevo cine.

La pantalla cinematográfica ha sido siempre el más fiel reflejo de los ensueños o frustraciones de las multitudes: un lugar de reconocimiento donde los humanos, industriales y post-industriales, se han sentido halagados en su vanidad, tranquilizados en sus angustias o castigados en sus culpas. Por otra parte, el cine sirvió para ofrecer modelos de comportamiento, sobre todo sentimental, que se transferían así de una clase social a otra. No se hubiera contagiado, por ejemplo, tan rápida y fácilmente la idea de *Amor-Pasión* de la clase burguesa (que es la que tenía tiempo para enamorarse) a la clase proletaria si el cine no hubiera actuado de poderoso transmisor con su propuesta mimética. Mas eso era antes, cuando la Sociedad se hallaba dividida en estamentos socioeconómicos más rigurosamente marcados. Actualmente los cortes sociales son más próximos y no están necesariamente estratificados, sino que actúan a modo de bolsas más o menos definidas y ondulantes. Así que, hoy día que los colectivos más pequeños adquieren ya el carácter de conjuntos reconocibles, de cotos cerrados socialmente significativos, el cine ha concentrado más su mirada observadora y van surgiendo, desde hace algún tiempo, una serie de películas de jóvenes realizadores que han intentado honestamente reflejar los tics y obsesiones de esas minorías cada día más numerosas. Este grupo de películas, diríamos *entomológicas*, no es homogéneo, y si bien las hay que proponen historias, más o menos singulares, en las que predomina un héroe o heroína de lo cotidiano post-moderno (*Elígeme*, de Alan Rudolph, o también *Hombres, hombres...*, de Doris Dörrie, de la que hablaremos más adelante) hay otro tipo que podría llamarse *post-contemporáneo*, que tiene una clara actitud despersonalizadora, no individualizadora, y que carga las tintas sobre *el grupo*, el discurso y la conducta privada y profesional del micro-grupo. Nos referiremos primeramente a este segundo tipo.

Hay varias películas en pantalla que presentan, bastante descaradamente, los movimientos y síntomas de determinados conjuntos de *profesionales de élite*, bien sean de Instituciones Estatales o de Empresas privadas. No suelen tener protagonista; son el grupo o la profesión los protagonistas. Aunque a veces, por simpatía, se reconozca primordialmente a un personaje o dos, ellos son, más bien, los portavoces de ese lado más estereotipado y fílmico del grupo. (Por otra parte, este género no es tampoco nuevo, ya que podríamos entroncarlo en la continuidad de las fábulas morales, tipo Rôhmer.) Pero ahora la cosa se presenta más especializada:

Se vé en estos documentos de semi-ficción a profesionales cualificados en torno a los cuarenta años, antiguos hippies o revolucionarios del 68 o el 70, instalados algo intranquilamente en el *confort* que les proporciona su pertenencia a un estamento culto, más o menos prestigioso (profesores de Universidad, sobre todo PNNs y titulares, periodistas, directores de *consultings*, expertos de Comunicación y yupies *lights*). Este sector liberal, o servicial, cada día más abundante, ha formalizado unos modelos de comunicación inter-grupo en los que aparece como factor común unificador el **hablar de Sexo**. Aparecen como especies protegidas a las que se les *obligara* a la reproducción, no de hijos, sino de *orgasmos orales*. Pongamos como ejemplo eximio de este tipo de películas el filme canadiense de Denys Arcand: **Le declin de l'Empire Américain**. En él se evidencia bien cómo j... o no j... es lo de menos, lo que importa es poder *hablar de ello*. Como diría Foucault: *Hay placer en saber sobre el placer*. Para la cual lo mejor, claro está, es reunirse previamente por el método tradicional: los hombres con los hombres (con algún homosexual suplementario para contrastar la virilidad), y las mujeres con las mujeres (sin lesbiana porque lo lésbico se les supone como valor añadido). Ellos afanados en epicúrea sesión de preparación gastronómica, con las manos en la masa y el c... en la boca, y ellas en masoquistas sesiones de gimnasio duro entregadas de lleno a ese moderno Dios del Cuerpo y su férrea religión, el Culturismo. Ellas, entre el conocimiento anticelulítico y la distorsión muscular, montan su *Decamerón* aún mas despiadado y mecanicista, porque, al menos, ellos hablan de las mujeres con nombres propios, mientras que ellas se refieren a ellos como adminículos de tantos o cuantos centímetros, o como ejemplares de raza negra o amarilla, o como anónimos verdugos a los que no se quiere, pero se les disfruta. (Hay una especie de desprecio expreso y burlesco contra toda la supraestructura falocrática, como si esta verborrea femenina fuera movida por la **ven-ganza**, mientras que la de ellos, empeñada en el *cumplimiento* sexual, parece estar movida por **la culpa**.)

Hasta las perversiones sadomasoquistas son narradas por estas mujeres como alternativas válidas para un *ideal sanitario* del Sexo que

responda al moderno discurso de la Ciencia Sexual, lo mismo que el bidet respondía al discurso del Arte Erótica. (Cualquier descubrimiento revelador, como la autocomplacencia que una de las damas experimenta con lo que ella llama *el poder del esclavo*, es inmediatamente inutilizado como saber de la transgresión.)

Ambos grupos, femenino y masculino, exageran, cualifican y contabilizan el amor según el modelo del *tajo* (desastrosa operación laboral y dineraria fatalmente recogida por el lenguaje feminista). Se hace **inventario sexual**. Ellas como un número más de gimnasia rítmica, ellos haciendo cómputo cinegético. Pero ambos sexos fieles a esa creencia en el cuerpo, con su marketing del Sexo mayúsculo, la nueva cara de la esquizofrenia, complementaria de la vieja creencia en el alma y su marketing, el Amor sublime. Todo ello orquestado de fondo por una retórica de **la Felicidad**, envasada en libro, muy del gusto de los intelectuales maduros.

La constante, según el grupo, es la hiperlalia genital. Todo estará genitalizado, hasta lo más frígido, si el lenguaje se genitaliza. Lo importante es narrarlo, expresarlo, confesarse al grupo. Nuevo fetichismo cuyo fetiche son las palabras, el discurso del placer: **el sexo hablado**.

Esta vez, al goce erótico, la censura no le viene por la prohibición, sino por la prescripción: *Disfrute, Promíscuese Ligue o reviente...* pero sobre todo: cuéntaselo a tus amigos que tienen un *corpus* socioeconómico semejante al tuyo y, por ende, un posible goce idéntico. Sólo cállate lo que pueda ser incómodo para el funcionamiento familiar. (En medio de tanto despelote, el secreto no está del lado del misterio, sino del orden coyugal.)

Así retozan durante casi toda la película como maniáticos niños condenados a un solo juguete. Hay como una épica de laboratorio. Una experimentación conservadora prácticamente endogámica, menos en el caso del homosexual, al que se le hace ya portador de la Enfermedad (desorden, Sida, etc.) porque es el único que aún parece perderse en el deseo y, curiosamente, el que habla menos. Los demás se agarran a las palabras para que las cosas no sean nunca peligrosas. *Si tengo palabras podré contarlo* (a alguien o a mí mismo), en el sentido de *sobreviviré* (al trance de eso que desconozco y que me asusta. A este comadreo **erolálico** asiste curioso y ajeno un joven al que se le advierte sin pudor que estas manías son cosas que trae la edad y la colocación. Algo así también como una droga ligera (oral) para biología ya un poco derrumbadas.

Se dirá que siempre ha habido cine en que la palabra aportaba valor de imagen a las escenas (Bergman, Rôhmer, la nueva ola francesa,

etc.), pero en este tipo de filmes se propone un **cine-palabra** lo mismo que en un comienzo hubo un cine-mudo. La palabra estaba al servicio del argumento y las imágenes. En este cine-palabra, todo, actores, luces, fondos, sintaxis, todo gira en torno a lo que **se habla**.

No es de extrañar que las muestras primeras y más depuradas de este cine-palabra tomen como motivo básico esa especie de liberalismo «new-look» de la espontaneidad sexual hablada, tan en boga en estos círculos, más o menos intelectuales y ambos del lenguaje, a quienes una suma de condicionantes históricos, tecnológicos, y hasta biológicos (una cierta fase involutiva) les empuja a registrar minuciosamente y dar fe de una sexualidad, al menos de *tres estrellas*.

Le declin de l'Empire Américain, quizá exagere algo groseramente (no en vano tienen la barbarie americana al lado), en relación con nuestros comportamientos, más sutiles, y nuestros discursos europeos, más agudos intelectualmente, pero mantiene gran parte de factores comunes que hacen a esta película bastante representativa de lo que por acá también acontece.

Pasemos ahora brevemente a analizar algún otro rasgo del nuevo cine, refiriéndonos a una de las películas que reseñábamos al principio: **Hombres, hombres...** de la alemana Doris Dörrie.

Una nota esencial la introduce el hecho de que haya, cada vez mayor número de realizadoras femeninas, que empiezan a *fabular Hombres* con el mismo legítimo derecho que, hasta ahora, habían tenido los directores varones, fruto de lo cual ha sido que, prácticamente, casi todas las mujeres del cinematógrafo hayan sido fantasmas y visiones masculinas. Mujeres inventadas que, por otra parte, cada día se presentan más peculiares y polimorfas, bajo la mirada más fresca y fraternal de los jóvenes realizadores masculinos (por ejemplo: **Choose me**, de Alan Rudolph, la mayor parte de las figuras femeninas de Woody Allen, etc.).

Pero aquí nos referimos a las nuevas fantasías sobre la **idea de Hombre**, de las nuevas realizadoras de cine. Estas fabulaciones dan lugar a veces a maravillosas *equivocaciones*, diseñadas más por el deseo proyectivo de la mujer para que el hombre se comporte alguna vez de *otra manera*. Desde luego que todo *creador* es un poco como la paloma de Alberti, que *vive de la equivocación*, pero es que, además, en la hermosa fábula que nos presenta **Hombres, hombres**, parece que se propone a los masculinos en el terrible trance de la celotipia *un modelo* de comportamiento inteligente y fresco, en que el amor por el objeto perdido no está exento de curiosidad y deseo inconsciente hacia el ri-

val del mismo sexo. Esta *necesidad de saber* típica de los celos, que encadena al celoso con el tercero y en cuyo juego triangular el objeto de duelo casi desaparece en importancia, este ir hasta el fondo del desamparo, es de una osadía ciertamente femenina, en el sentido de que, aunque la tentación de saber en ambos sexos pueda ser igualmente poderosa, en la mujer, menos afectada por el sentimiento de *humillación*, puede traducirse en jugosa estrategia de recuperación del objeto amado. Y ésta interesante pero, nos atrevemos a decir, imposible operación masculina, es lo que la joven Doris propone a los **Hombres, hombres**. No le importa a ella, la mujer, casi desaparecer como figura visible, si a cambio su amor sirve para provocar en ellos algún destello de King-Kong o alguna llamita de nueva inteligencia. **Hombres, hombres...** es una sarta de hermosas mentiras, bien ligadas, que juntas proponen, quizá, alguna verdad en el sentido de que remueve algo demasiado perturbador entre los sexos y que conviene que permanezca inamovible para el orden de lo Masculino y lo Femenino.

No es de extrañar que algunos hombres tachen a esta película de *cierta grosería*, grosería que, desde luego, no viene tanto de los chistes y trucos, bastante alemanes, que en alguna ocasión usa, como de su propuesta de conducta masculina, realmente grosera, en el sentido de irrespetuosa o descortés, por el desamparo en el que sume a la Masculinidad, forzándola a posiciones que le son impropias, y porque de un plumazo el elemento femenino, aparentemente desencadenante, prefiere pasar a segundo plano en el campo de batalla, dejando cuerpo a cuerpo a los **Hombres, hombres....**

LA HUELLA DE CY TWOMBLY

V. Bozal

Huellas

Huellas y rastros, huellas del que pasó y dejó su recuerdo en la pared, maculada, en la pizarra, huellas de palabras y letras, de afirmaciones, restos y desechos. Huellas de estilos y movimientos, de la pintura de acción, del art brut, del expresionismo abstracto... Rastro de la mano, de quien se ha apoyado sobre la superficie, del que la ha arañado, rastro de pisadas perdidas e intrascendentes, rastro de uno mismo, del gesto, del movimiento que la mano imprime al pincel, del yeso que quedó entre los dedos al hacer el fondo, rastro del cuerpo y de su presencia, el rastro de la pintura como pintura, la acción de pintar como imagen.

Huellas del pasado, palabras que lo reclaman, lo traen al presente, a nosotros, luz y superficie, quizá sólo un garabato que lo recuerda, insinuándolo. Presencia de los restos de la materia, en el empastado, en los papeles pegados y rasgados, en la pintura, en las superficies, en las dimensiones, en el fondo —a veces esa pizarra mal borrada que queda en sus cuadros para siempre—. Materia y restos, tal es lo que queda de la naturaleza y ése es el diálogo del pintor con ella.

Hacer un repertorio de huellas y descubrirlo otra vez, siempre. El indicio no envía a parte alguna que no sea él mismo, sin dejar de ser indicio, es decir, sin dejar de enviar a otra parte.

El anhelo de la escritura

La palabra es una de las grandes tentaciones de la pintura contemporánea. Ella también quiere decir y también, como la palabra, desea reducir el mundo a su ámbito: todo ha de poder ser «dicho» mediante las imágenes, incluso las palabras. Palabras aparecen en los cua-

dros de la vanguardia contemporánea y una letra puede expresar todo el misterio en un cuadro de Klee. Palabras, frases enteras se deslizan sobre la superficie pictórica sin poder desprenderse de lo que son, lenguaje, sin poder transformarse plenamente en lo que ya son, imágenes, y así «decir» de otra manera.

La fecha se convierte en un componente del icono, y la firma, y la palabra, casi sólo presentida, de la que sólo queda el rastro... Y todas estas escrituras impregnan aquellas formas que pertenecen a otros ámbitos y parecen transmitirles también ese deseo: han de decir.

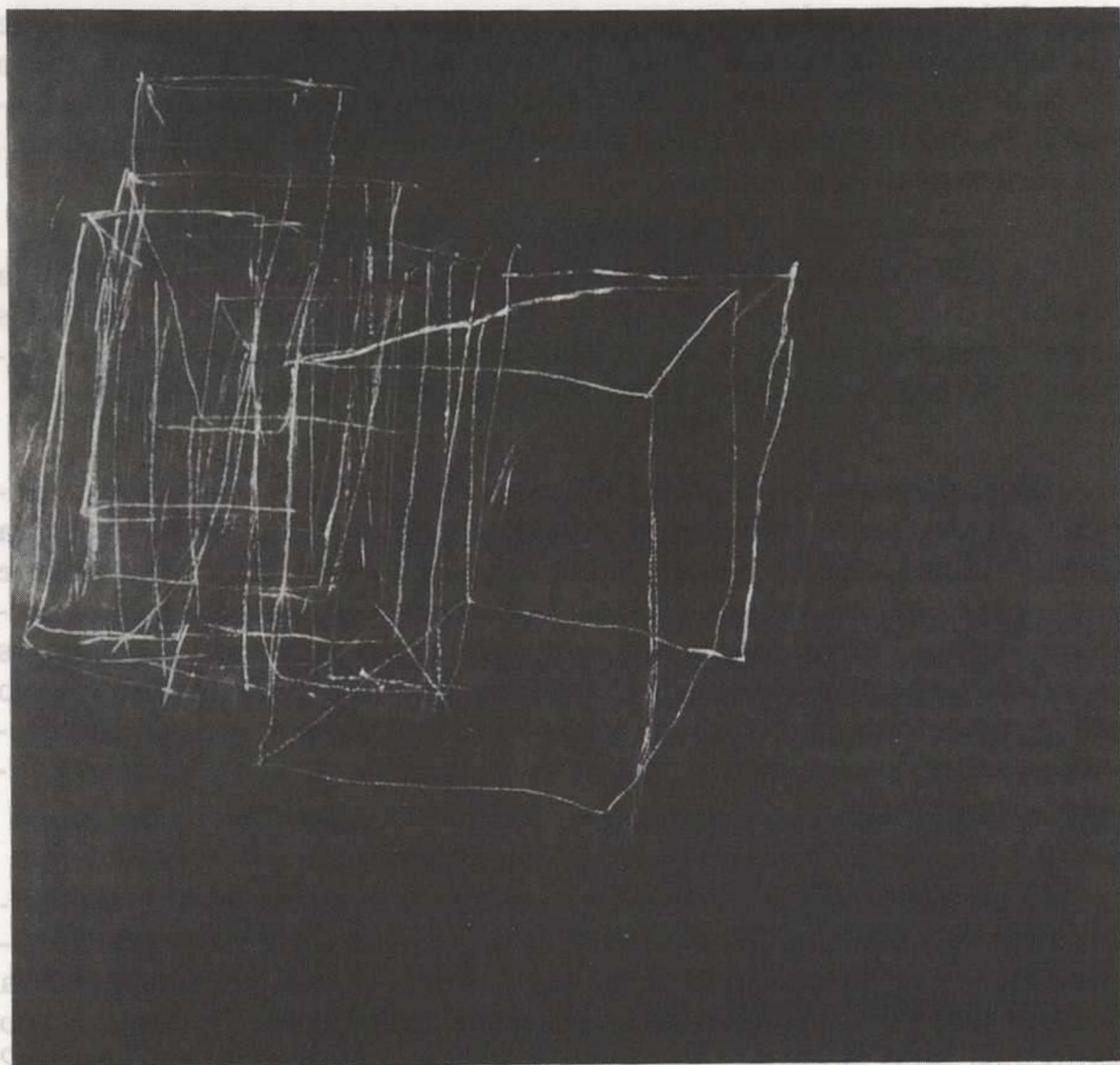
El garabato sobre la pared, el rastro de una mano o una pisada anhelan la escritura, *anhelan el sentido lingüístico*, ha dicho Roberta Smith al hablar de Twombly. No lo sé con claridad. No es claramente como expresan ese anhelo, pero sí el de ser escritura y conservarse, entonces, como imágenes que son, a la vez, lenguaje. Ante los garabatos simulamos ser arqueólogos ingenuos que pretendemos averiguar si lo que se nos ofrece pertenece al reino de la escritura, y cuando intentamos descifrarlos quedamos inmersos en la imagen: el anhelo nos conduce a la pintura.

El garabato valora el espacio en el que se inscribe, al que convierte en fondo y pintura. Pero en esta valoración se reclama —¿paradójicamente?— de la escritura a la que remite: puede ser una palabra borrosa que vemos malamente, quizá sus restos sobre la pared... ¿no habremos sido nosotros los que la hemos convertido en pintura?

Apolo y el artista

Leo el nombre y veo la imagen y entre ambos establezco una relación visual: las letras, **Apolo**, se convierten en imagen y participan en su claridad. Empiezan siendo grafía, atiendo a la forma de la A y de la O, de la L, de la P, observo su color, establezco la oportuna distancia con ese otro mismo nombre, ese otro **Apolo** que está detrás, en segundo plano, y con las otras letras y números que pueblan la superficie, y con la flecha que indica medidas y los torpes dibujos geométricos, en las firmas, en la fecha.

Valoro el nombre articulándolo con otras grafías y otras manchas, incorporándolo así al mundo de la imagen, y lo valoro en el contraste espacial con las incidencias de la textura, el aspecto del fondo, y las masas que se construyen, rectangulares, superpuestas, en la superficie. Y es entonces cuando advierto el destacar sobre la luz, y los diversos



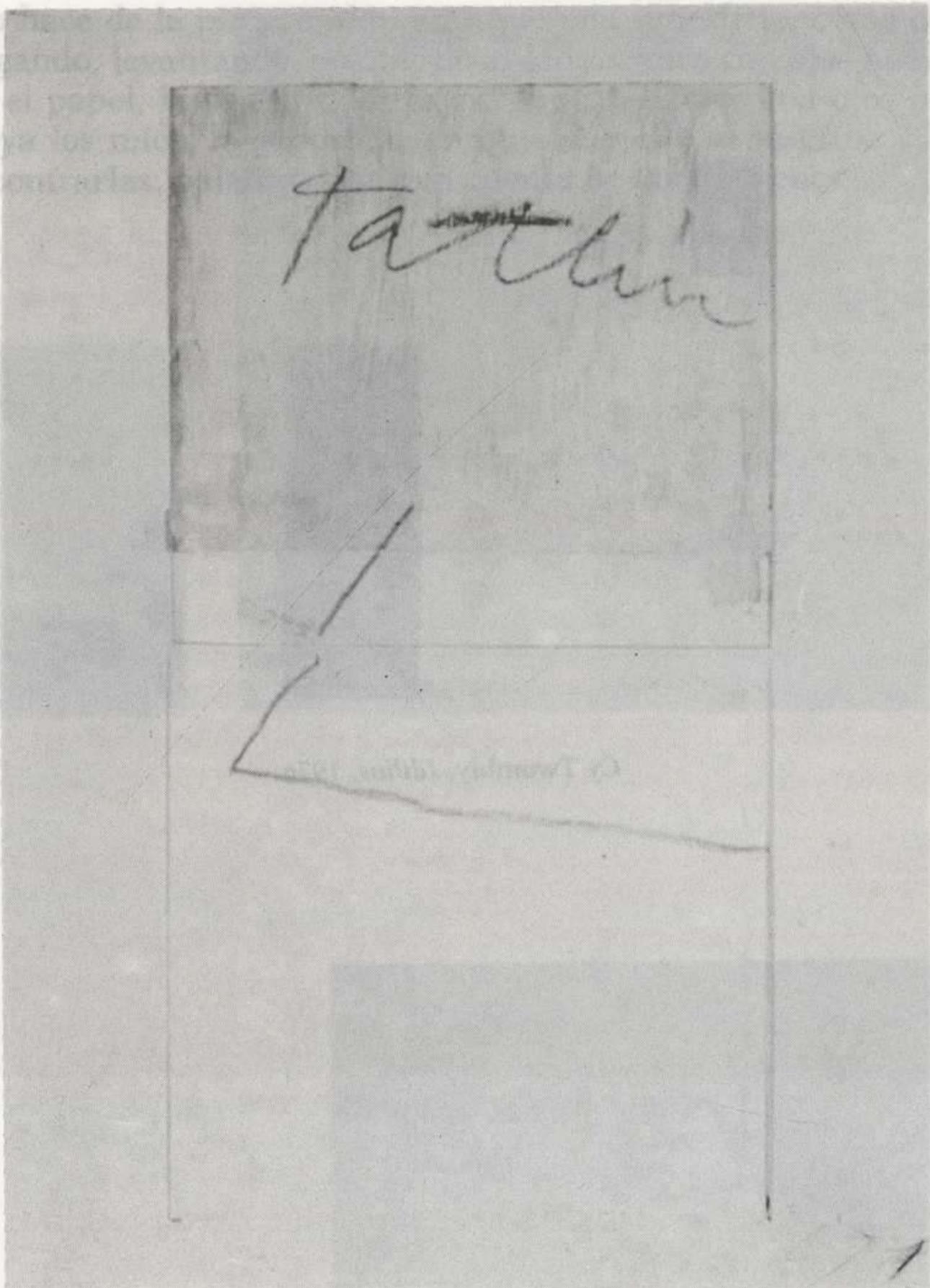
Cy Twombly, *Ronda nocturna*, 1966.

rastros que la luminosidad de este cuadro, una pared inventada, acoge como si fueran suyos.

El nombre no es más que otro rastro, la huella de una civilización antigua, de una divinidad que posee esa luz. Y la flor que adivino en el garabato inferior complementa, como certificándola, aquella apreciación. Eco de un mundo clásico y luminoso, de una divinidad perfecta, la palabra recobra su sentido propio, que no ha abandonado nunca, pero que fue olvidado, y ahora es **imaginada**: imagen de un mundo en su eco visual.

Tatlin

Nunca vi a Tatlin, pero he podido recordarle en esta imagen: el nombre, pero ante todo la superficie en la que se define y, sobre todo,

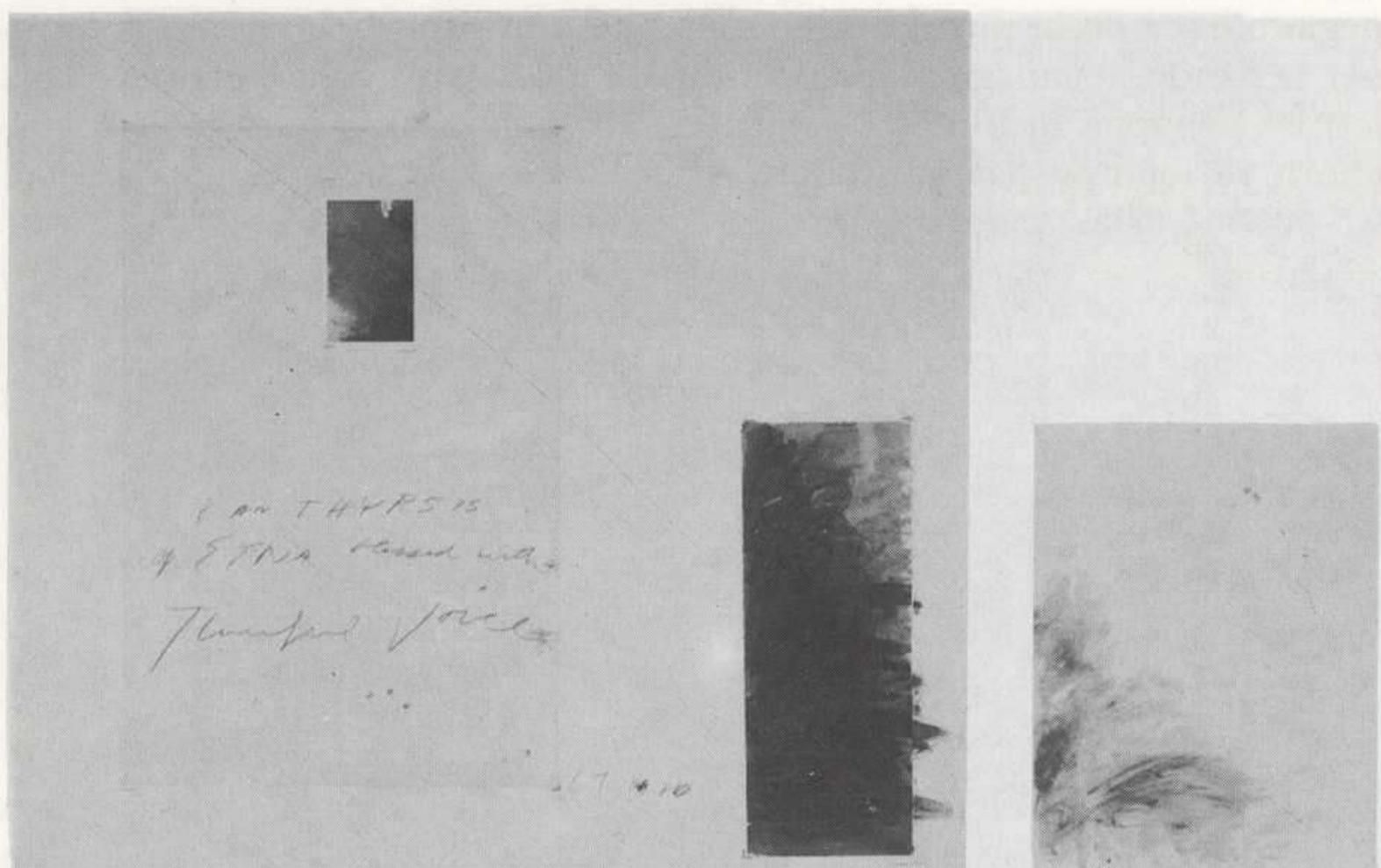


Cy Twombly, *A. Tatlin*, 1974.

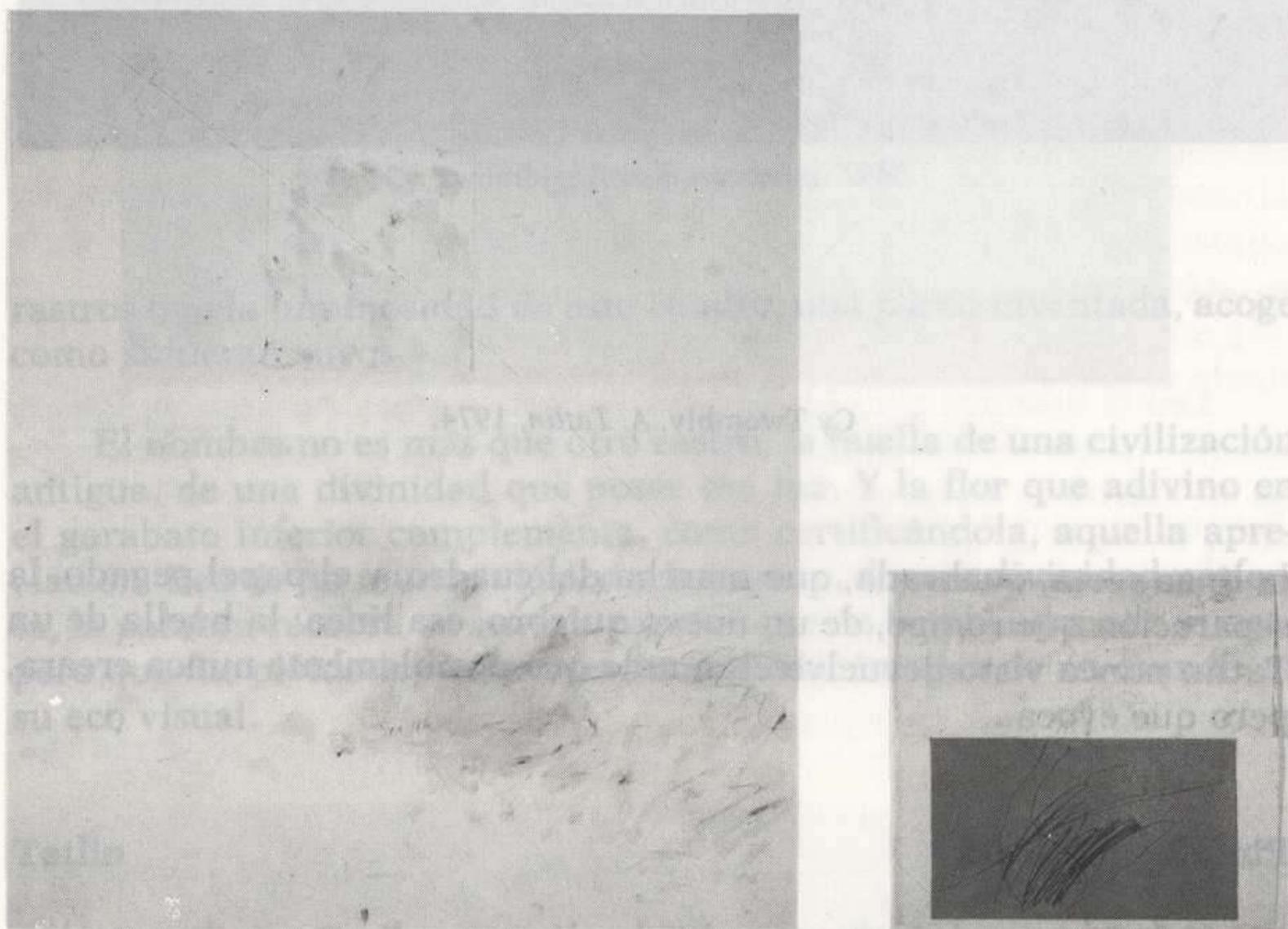
la línea recta, quebrada, que marcha del cuadro, y el papel pegado, la separación que rompe, de un nuevo quiebro, esa línea: la huella de un Tatlin nunca visto devuelve el mundo que posiblemente nunca creara, pero que evoca...

Pinturas naturales

Papel que se levanta o un verde al que me he acercado excesivamente: la repetición del motivo alumbró una imagen nueva y el papel



Cy Twombly, *Idilios*, 1976.



Cy Twombly, *Leda y el cisne*, 1976.

pegado hace de la pintura algo más que una superficie: cómo componer pegando, levantando, colocando al lado... Miro con ojos nuevos las letras, el papel, la pintura, las rayas, la firma, miro con ojos nuevos, ahora ya los míos, la superficie en que todo ello se inscribe y busco, sin encontrarlas, palabras que den cuenta de las imágenes.

LA BALSA DE LA MEDUSA

NÚM. 1

1987

Presentación. J. A. Ramírez, *El jardín de las máquinas (tríp-tico veneciano)*. V. Bozal, *Fin de siglo: notas para una teoría de la época*. C. Peña-Marín, *La informatización de lo humano*. D. Romero de Solís, *De una imaginación reflexiva (Kant y la trans-gresión de lo imaginario)*. F. Pérez Carreño, *Los peligros de leer un cuento de Cortazar*. J. Arnaldo, *Lectura de C. D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist*. R. Warshow, *El gánster como heroe trágico*. C. Piera, *Sontag: para cualquier día de la semana*. G. Abril, *Figuras de la libertad*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado*. V. Bozal, *Monstruos, enanos y bufones*. P. Fabbri, *La pasión de la verdad*. M. Hernández, *Ayer sobre Wittgenstein*. M. Pozas, *Dos libros sobre Velázquez*. J. L. Zalabardo, *Novedad y emancipación*. Equipo Crónica, *La balsa de la medusa*.

NÚM. 2

1987

J. Munárriz, *Equis se escribe sin equis*. T. Llorens, *De Chirico y los límites de la modernidad*. J. Miguel Marinas, *Figuras del animal de tren*. A. García Calvo, *El tren puede más*. C. Solís, *Una vida de naufrago*. C. Thiebaut, *De la ética y el presente*. J. García Blanco, *La agonía del juego o no es griego todo lo que reluce*. C. Piera, *Unas cuantas quejas para Derrida*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2*. J. I. Olmos, *Algunas observaciones sobre Rorty*. M.^a J. Bueno, *La arquitectura española de la ilustración*. Francisca Pérez Carreño, *R. Arnheim*. M. Hernández, *Metáfora, significado y teoría del conocimiento*. El Espectador, *Filosofía de la acción y psicodrama*.



Pilar Folguera: Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*. Editorial Anagrama, 1987

El libro de Carmen Martín Gaité *Usos amorosos de la postguerra española* coincide en el tiempo con la aparición de numerosas obras de carácter histórico, sociológico e incluso literario sobre los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil y el comienzo del período histórico conocido comúnmente como el del franquismo.

Estas obras tratan en su mayoría sobre los principales problemas de carácter político y económico que afectaban a España durante estos años: los efectos económicos de la guerra, la paralización de la producción y la inevitable supeditación a un régimen de importaciones, la política intervencionista del Estado franquista, el forzado aislamiento, la ausencia de divisas y reservas de oro y, en fin, todo el proceso de liquidación de las organizaciones políticas de carácter democrático que habían obtenido un papel fundamental en la vida del país durante los años de la II República y la Guerra Civil.

El interés del libro de Carmen Martín Gaité estriba fundamentalmente en que en su obra se analiza el mismo período desde una óptica bien diferente: la vida privada de las españolas y los españoles durante estos mismos años.

La escritora en la propia introducción del libro muestra su insa-

tisfacción por los datos que proporciona la historia tradicional: reseñas de batallas, contiendas religiosas, gestiones diplomáticas, motines o cambios de dinastía y anuncia cuál es el objeto principal de análisis: **esa gente que iba a la guerra, que se aglomeraba en las iglesias y en las manifestaciones, ¿cómo era en realidad?, ¿cómo se relacionaba y se vestía?, ¿qué echaba de menos?, ¿con arreglo a qué cánones se amaba?, y sobre todo, ¿cuáles eran las normas que presidían su educación?**

Para su investigación Carmen Martín Gaité ha utilizado fundamentalmente fuentes hemerográficas, revistas como : **Medina, Letras, Destino, Chicas, Semana y Senda**, y otras obras consideradas hasta muy recientemente como obras de *carácter menor*.

Sin duda la originalidad de la labor investigadora de Carmen Martín Gaité no estriba exclusivamente en el uso de estas fuentes, por otro lado escasamente exploradas hasta el momento por los historiadores del franquismo, sino en el análisis de contenido de las mismas: secciones como consultorios sentimentales, cartas al director constituyen documentos de gran interés para el estudio de la vida privada.

La escritora mantiene no obstante a lo largo del texto una cierta ambivalencia entre su labor como investigadora y el papel de protagonista de una historia, la suya y la de muchas y muchos españolas y españoles, a menudo sórdida y

mezquina. No renuncia por tanto a entrecruzar en el relato recuerdos de adolescencia y juventud, opiniones, vivencias y testimonios personales que en cierta forma añaden veracidad al trabajo y cuestionan la pretendida veracidad que algunos investigadores manifiestan cuando se distancian conscientemente del objeto de investigación.

Uno de los aspectos de mayor interés del libro de Carmen Martín Gaité, y al que desde estas páginas propongo una mayor dedicación por parte de la historiografía actual, es el de la relación existente entre la situación política y social de un determinado período histórico y de las normas, pautas de comportamiento, creencias y costumbres de los ciudadanos que vivieron durante ese mismo período. Así, a lo largo de las páginas de este libro se nos muestra cómo la República y la Guerra supusieron no sólo un cambio de carácter político, sino también la incorporación a la vida cotidiana de los ciudadanos de una serie de realidades y valores como: la enseñanza laica, el divorcio, el derecho de las mujeres al voto o la emancipación femenina.

Frente a esta realidad, Carmen Martín Gaité nos describe la sociedad de la postguerra, una sociedad en la que se postula un arquetipo femenino que responda plenamente a las necesidades ideológicas que el Régimen de Franco demanda: **una mujer antigua y siempre nueva... hacendosa, comedida y discreta, en fin, una mujer... muy mujer**, en la que no quepan **ansias de snobismo**, al tiempo que se pide a las

jóvenes el retorno al hogar, como madre y señora ama entre patriarcal e idílico.

Razones evidentes de carácter demográfico animaron al nuevo régimen a instituir las medidas pertinentes para configurar el tipo de mujer que los poderes públicos deseaban. No obstante, a pesar de estas medidas, los índices de natalidad en España se situaron continuamente por debajo de los correspondientes a 1930; tan sólo entre 1960 y 1965 se produjo una ligera alza de los mismos.

Paralelamente la Iglesia católica mantenía una política de defensa de la maternidad, respondiendo no sólo a sus objetivos como institución de carácter político, sino que además respondía a unos objetivos que ya se planteó desde la promulgación de la **Encíclica Casti Connubii** en 1930, en la que ya se mostraba contraria a *las nuevas corrientes que defienden el deleite carnal y la limitación en el número de hijos.*

A lo largo de su exposición Carmen Martín Gaité realiza igualmente un interesante análisis de la Sección Femenina y muy especialmente sobre la labor que esta realiza a partir del Servicio Social para preparar a las jóvenes a *doctorarse como mujer, muy mujer*. Baste recordar cómo a partir del 28 de diciembre de 1939, fecha del Decreto de Reorganización de la Sección Femenina, se instituyen el control sobre el Servicio Social de la Mujer, adscrito a Auxilio Social. Se justificaba su creación en virtud de la conveniencia en tiempo de paz

de someter a la disciplina de la Falange a aquella mujer que permaneciera incontrolada política y socialmente.

El cumplimiento del Servicio Social constituía un requisito indispensable para toda mujer que deseara tomar parte en cualquier concurso u oposición e igualmente tenían preferencia para conseguir empleo aquellas mujeres que hubieran cumplido las horas de trabajo gratuito y obligatorio que el mismo establecía.

El Servicio Social de la Mujer constituyó en estos años un método privilegiado de adoctrinamiento, en 1941 cumplieron con este servicio 282.224 mujeres y su objetivo era *apegar a las afiliadas con nuestras enseñanzas de una manera más directa a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta y darle al mismo tiempo una formación cultural suficiente para que sepa entender al hombre y acompañarle en todos los problemas de la vida.*

Pero sin duda el capítulo que posee mayor interés del libro de Carmen Martín Gaité es el que se refiere al complejo mundo de las relaciones entre los sexos. A lo largo de los documentos consultados por la escritora se evidencia el hecho de la *incuestionable superioridad del varón* y la incapacidad de las mujeres para cualquier actividad creadora: *las mujeres nunca descubren nada, les falta desde luego el talento creador, reservado para las inteligencias varoniles* —afirmaba Pilar Primo de Rivera en 1943.

La prostitución y las relaciones fuera del matrimonio eran admitidas como un mal necesario no sólo como escuela previa al matrimonio, bien entendido para el varón, sino como válvula de escape de las *fogosidades masculinas*. De esta forma se mantiene un doble código de comportamiento y una doble moral: la moral pública y la moral privada, que así responden a las funciones y a las necesidades de la sociedad que el régimen franquista deseaba.

El proceso de socialización de las futuras madres y esposas se realiza durante estos años a través de diversos agentes: literatura femenina, como la revista **Chicas** o la revista **Medina**, el cine, que habitualmente presenta heroínas femeninas cuyo papel como esposas y madres queda sublimado, consultorios sentimentales y muy especialmente a través de la familia que se encarga de preparar a la futura joven para que *sea para el hombre su secretaria particular ideal, conocedora de sus gustos y de sus ocupaciones... Que sea culta, pero de manera disimulada, que haga comprender a su marido que él sigue siendo superior.*

En contadas ocasiones las jóvenes de la postguerra eluden el papel social que se les tiene asignado, tal es el caso de **las niñas topolino**, hijas por supuesto de la alta burguesía o de la aristocracia, que siguen pautas de comportamiento vigentes en otros países, especialmente Estados Unidos.

En el magnífico relato de Carmen Martín Gaité se echa en falta,

no obstante, un análisis de la realidad de otros colectivos sociales que no fuesen estrictamente los hombres y las mujeres de la alta clase media urbana, ya que a lo largo de la obra quedan numerosos interrogantes por responder sobre las pautas de comportamiento de las capas rurales, sus costumbres y el tipo de relaciones que se establecían entre ambos sexos, así como aspectos referentes a la educación femenina y el proceso de socialización de que

Javier Arnaldo: Otto von Simson, *Der Blick nach Innen*. Berlín, Ed. Hentrich, 1986

Otto von Simson es de todos conocido por su trabajo sobre la catedral gótica, que se leyó con gusto e interés y se ganó un merecido eco. Es, en realidad, uno de los pocos historiadores del arte que sabe hacer uso de un lenguaje divulgativo y presentar de forma sencilla asuntos complejos. A ello corresponde a veces cierta dosis de diletantismo, que es un fantasma benéfico cuando contribuye a una relación simpática con el tema, que, digamos, no tiene por qué abordarse siempre partiendo del prejuicio o de la rutina. En su último libro se ocupa von Simson de la imagen romántica alemana, con un estudio sobre cuatro pintores que representan diferentes momentos del arte del siglo XIX: Caspar David Friedrich, Carl Spitzweg, Ludwig Richter y Wilhelm Leibl. Titula el libro **La**

eran objeto las jóvenes pertenecientes a estas clases sociales.

Estas y otras muchas preguntas deben ser respondidas en el futuro y cabe esperar que este libro sirva de incentivo para futuras investigaciones, pudiendo así reconstruirse, dentro de la gran dificultad que este tipo de trabajo entraña, la vida privada de la sociedad española y su relación con el contexto político y social del momento.

mirada al interior, bajo cuyo concepto busca o señala alguna cualidad unitaria en la escuela alemana del siglo XIX. Ya se había ocupado de este período en conferencias, cursos y artículos, pero es éste, en cualquier caso, su primer libro sobre pintura romántica, y quizá una primera entrega.

El estudio **La mirada al interior** descansa en una noción poco convencional, como es la de presentar bajo un mismo epígrafe cuatro artistas muy diferentes y de distintas generaciones, que cubren un amplísimo período histórico (1774, natalicio de Friedrich-1900, muerte de Leibl), y sin que aparezca entre ellos ningún vínculo de tema o de gusto. Pero hemos de decir que lo que este intento tiene de arriesgado es lo que le proporciona mayor fertilidad y propiedad de juicio. Los estudios de cada uno de estos pintores, que forman los cuatro capítulos del libro, son frágiles y de escasa originalidad si los comparamos a ese intento mayor de atraer-

se una vinculación de escuela o un denominador que sea común en la participación de su pintura. Simson, no obstante, no duda en comenzar señalando la particularidad generacional de estos pintores, presentándolos como representantes de las etapas del primer romanticismo, el Biedermeier, el romanticismo tardío y el realismo del último tercio de siglo. Con toda seguridad podría haber escogido algún momento más de la voluble historia del arte del siglo XIX para adentrarse en mayores inquietudes, pero ha optado sensatamente por la claridad y una mejor caracterización. Se ayuda para ello de varios motivos elementales. Este ensayo cuenta, por una parte, con el propósito omitido, importante y sólo explícito después de haberlo leído, de encontrar alguna línea tipificadora de la escuela alemana de este período, esto es, una expresión nacional o una determinación nacional. El caso de Friedrich, como pintor del paisaje alemán, es obvio, pero la incorporación de Spitzweg y Richter extrema ya ese objetivo, ya que se trata de autores de una enorme popularidad en Alemania, y son responsables de una imagen pequeño-burguesa que no ha perdido vigencia en ese país. Simson trata estos asuntos con tacto y capacidad. Su reto es la imparcialidad del historiador y sabe mantener la sangre fría y el lenguaje moderado al comentar las irritantes estampas de Richter, consciente de que representan una constelación muy aclamada en la cultura del siglo XIX, y no sólo del XIX. El caso de Leibl es otro, ya que contó con mayor aceptación en Francia que en Alemania,

si es que puede hablarse de que obtuvo algún reconocimiento en vida. Pero Leibl, aparte de un buen retratista, fue un sabio pintor de aldea, conecedor e intérprete de la autenticidad humana de las gentes de aldea, y ese acercamiento a la naturaleza popular le hace pintor del uso popular, que es algo distinto —y que en este libro complementa— a la popularidad de un Richter.

A la introducción del libro antecede una cita de Madame de Staël que dice: *Les Allemands de la nouvelle école pénètrent avec le flambeau du génie dans l'intérieur de l'âme*. Por ese *penetrar en el interior* se conduce la otra referencia básica del ensayo de Simson, esta vez más placativa, si cabe. El término *interior* es a todas luces incómodo y se presta a cualquier oferta; **La mirada al interior** no es tampoco el título que puede esperarse de un buen historiador. Hay que tener en cuenta que es una palabra cansada, a la que la moda de la *nueva interioridad* le privó de un significado sereno y de la menor autenticidad. No obstante, Simson se refiere a la propia caracterización del romanticismo en ese término, según las definiciones de los Schlegel u otros autores, y recurre, de hecho, a pasajes de Hegel y Schopenhauer en la introducción, buscando una definición clásica del espíritu romántico.

La extensión de un distintivo romántico al conjunto del siglo XIX es, a veces, necesaria para entender en qué consisten tales distintivos. En este caso, se parte de una consideración tópica del arte

del siglo XIX como forzado a la interioridad, como época del artista solitario y de la definitiva ruptura entre la creación artística y la razón del encargo público; ese característico alejamiento del arte frente a las instituciones es, de todos modos, muy importante para comprender el arte del siglo XIX, y tiene un correlato mucho más diferenciado en el trabajo particular del artista, en la esfera interna de la producción artística. Simson no se propone profundizar en este motivo, sino tan sólo presentarlo, y apenas extrae otras consecuencias que las generales. Hay, sin embargo, pasos muy sugerentes y llenos de sentido. Tal es, por ejemplo, la identificación del Biedermeier a través no ya de Richter, sino de Spitzweg, que es el autor más heterodoxo y burlón de esa escuela del gusto pequeño burgués. El humor o, mejor, la poesía de las costumbres mezquinas, con la que este solitario retrata lo risible y lo real de su alrededor, hace de su pintura más una respuesta al gusto de miras estrechas que un testimonio de éste. El caso de Richter es una verdadera sacudida en el contexto de este ensayo. El motivo de la interioridad está perfectamente justificado en este pintor, pero esta vez como personificación del espíritu conformista, sintomáticamente ignorante y religiosamente cursi, de esa constelación unitaria que fue el movimiento romano-germano y la

estampa burguesa, que ocupan un extenso capítulo en la historia del arte alemán del siglo pasado. Es bueno vislumbrar en este contexto hasta qué punto las alteraciones de ciertas tendencias y ciertos presupuestos apuntan a una negación solapada del quehacer romántico o, al menos, privan a éste de auténtica voluntad artística.

Los capítulos sobre Friedrich y Leibl se proponen otras búsquedas y dejan más insatisfecho al lector. Leibl sale, por ejemplo, muy mal atendido al ser comparadas las suyas con creaciones de Vermeer. Pero es llamativa la capacidad de sugestión de Simson al presentar el motivo del interior en las creaciones de Leibl en base a sus vistas en interiores y, sobre todo, sus delicadas imágenes con personajes fuertemente caracterizados en la cocina de la casa. Efectivamente, el mundo de los interiores contrasta con el del paisajismo, pero no le es ajeno ni opuesto, como sabemos por Degas.

El ensayo de Simson encontrará, sin duda, lectores. Algunos cerrarán el libro antes de tiempo, al descubrir en él, una y otra vez, tópicos. Otros salvarán, sin más, estas dificultades y aprenderán algo de lo que puede tenerse por un ponderado repaso crítico de vaguedades historiográficas.

Juan López Gandía y Pilar Pedraza, ARQUITECTURA «DE CINE»: Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Herman Blume, 1986. 350 págs., 323 ilustraciones

La gran arquitectura en *dur* es el arte más caro del mundo, y por eso hay poca y toda ella está estudiada, con mayor o menor fortuna. Hay otra, gratuita y democrática como la muerte, que es la de los sueños —¿quién no tiene en el centro de su noche una escalera, una cloaca, un maravilloso o atroz palacio?—, a veces reconstruida por los escritores en sus papeles. Y la intermedia, la inhabitable y más libre por su propio carácter no funcional desde el punto de vista estrictamente arquitectónico. Esta es la que Juan Antonio Ramírez investiga desde hace años: la de la imaginación, la de los tratados y utopías, la de los cuadros y los tebeos, la del cine. Sobre ella ha escrito libros sugestivos (**Construcciones ilusorias**, Alianza, Madrid, 1983; **Edificios y sueños**, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983) y uno (**Oxidos mezclados**, Ediciones Libertarias, Madrid, 1984) que rebasa el ámbito de lo académico y se sitúa en un terreno que sólo al autor y al lector pertenece y que constituye una reflexión insólita en nuestro país sobre la cultura americana observada por unos ojos cultos e irónicos.

Pero ahora vamos a ocuparnos del último libro de Ramírez apare-

cido, sin olvidar que se inserta en un proyecto coherente para quien siga su obra con atención: **la arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro**. Su intención inicial parece haber sido doble: confirmar el interés que tiene este tipo de objeto artístico para la historia del arte y de la arquitectura, por una parte, e insertar su investigación en el debate sobre el arte actual y sus orígenes, concretamente sobre la arquitectura moderna y posmoderna, buscando además una luz nueva sobre la forma en que se desarrolla el eclecticismo en USA y el posible paralelismo que puede trazarse entre la decadencia y el ocaso de las grandes arquitecturas cinematográficas americanas y el triunfo del movimiento moderno en América. Hay que advertir, antes de pasar adelante, que el objeto de estudio de esta monografía no es sólo la arquitectura propiamente dicha, sino también la decoración de interiores y otros elementos difíciles de clasificar que forman parte de los decorados de las películas, desde las lámparas de mesa a los paisajes artificiales, es decir, el diseño de todos los elementos visuales, lo que permite una visión amplia de las modas dentro y fuera de lo estrictamente filmico y de sus interrelaciones e influencias, muy interesante en lo que atañe a la popularización del diseño propiamente moderno.

Las hipótesis de partida se retoman en diversos lugares del libro, especialmente en el capítulo once (**La arquitectura moderna conquistada Hollywood**), pero van trenzadas a lo largo del texto con un estudio

más general y bastante detallado del fenómeno de la arquitectura en el cine, es decir, fundamentalmente de los decorados y de sus autores, de los recursos específicos del medio, así como con un recorrido por los diversos estilos, desde la antigüedad hasta el siglo XX, aportando una ingente cantidad de datos, buena documentación y una colección estupenda de fotografías sabrosamente comentadas por el autor. Todo ello muy de agradecer teniendo en cuenta la escasez de bibliografía sobre estos temas de que adolece nuestro país.

Ese paseo por aspectos básicos del objeto de estudio, pero colaterales a la tesis fundamental de la obra, sirve, por otra parte, para detenerse en muchos otros que, si no interesan ya decisivamente a aquella finalidad arquitectónica teórica inicial, atañen directamente al cine como medio artístico. Aquí las aportaciones de Ramírez son mucho más importantes de lo que parecen a la vista de la forma en que se formulan, como de pasada, sin subrayarse: nos referimos a la funcionalidad de los decorados cinematográficos en la puesta en escena, en los géneros, en su relación con todos los demás elementos de la imagen cinematográfica o, mejor dicho, de **lo cinematográfico**, ya que no hay que olvidar nunca el papel de la banda sonora. Es en este terreno donde se pone de manifiesto la importancia de las arquitecturas para la creación de efectos autónomos, constante en todo el cine de Hollywood: el exhibicionismo de la propia grandeza, de la riqueza de medios, el colosalismo que corres-

ponde a ese afán de fascinar que caracteriza al cine americano y que, por una parte, satisface la pulsión escópica, pero también la admiración indefensa del espectador, ávido de grandes efectos, de contemplar pegado a la butaca países lejanos y estilos de vida exóticos. Esta última pulsión, que arranca del romanticismo y de la tradición **kitsch** y que, como he señalado U. Eco recientemente (**La estrategia de la ilusión**), responde a un deseo de lo que él llama *viaje a la hiperrealidad*, formaría parte de la modernidad junto con lo apuntado por Baudrillard (**América**) sobre la verticalidad, la velocidad y la desmesura. Esos objetivos del cine de Hollywood de fascinación y exhibicionismo —tan barrocos, por otra parte— se consiguen en la Edad de Oro por medio de la arquitectura y de toda clase de medios aparatosos, y más recientemente gracias a la tecnología sofisticadísima de los creadores de efectos especiales.

Resulta significativa a este respecto la sustitución en el cine moderno de la iconografía histórica como medio de fascinación, no sólo por cambios de gustos arquitectónicos, sino por ir paralela —en la evolución de la sociedad contemporánea— a la desaparición de la Historia como referente **fuerte** frente al *pensamiento débil* que parece ser característico de la posmodernidad, y su sustitución de nuevo por el mito de la máquina, del diseño y del juego combinatorio y amoral. Una vez liquidada la Historia como referente fuerte, es posible su utilización *decorativa*; esto es, considerarla como un inmenso almacén o super-

mercado al estilo del palacio de **Citizen Kane**. ¿Hasta qué punto no sería esto una constante de la propia modernidad en cada cambio tecnológico importante, y hasta qué punto el cine de la Edad de Oro no haría sino confirmarlo? ¿No habrá hecho el cine de Hollywood sino adelantarse y tal vez incluso contribuir inconscientemente a la reducción de los estilos históricos a simples mitos, fantasmas, códigos o modas que caracteriza hoy a la americanización de la vida y de la cultura? De ahí vendría su punto de engarce, en definitiva, con la llamada arquitectura posmoderna y su parentesco, señalado por Ramírez, con las obras recientes de determinados arquitectos. En este sentido el cine clásico americano no estaría sino adelantándose a la consumación del discurso histórico, aunque todavía utilice los estilos arquitectónicos históricos como medio de fascinación, pero de fascinación romántica, es decir, de añoranza de aquello que se ha perdido o que está en vías de extinción.

Ramírez estudia también la influencia de las arquitecturas efímeras de los **sets** en el proceso de producción de los films de Hollywood: su utilización sucesiva en numerosas películas o la repetición de cierto tipo de arquitecturas en los films de género, que cumplía la función de elemento de codificación y cuyo alto coste llevaba a la producción en serie, creando fenómenos de serialización y repetición importantísimos si se tiene en cuenta que el cine era el principal espectáculo de masas antes de la llegada de la televisión, y de ese achatamiento ca-

racterístico de los productos de la cultura de masas, que por sus propias vías llegan a acercarse a las estéticas de vanguardia. De ahí que Ramírez concluya que *la arquitectura fílmica parece haberse codificado en un punto intermedio entre la tradición histórica-estilística y la caracterización emotiva de los géneros... La presencia en pantalla de los estilos históricos contribuyó a mantenerlos vivos, pero la simplificación de formas exigida por el medio estimuló una «abstracción» decorativa que se acercaba a la vanguardia* (pág. 295).

La propia arquitectura efímera de los **sets**, por su parte, tuvo cierta influencia en la arquitectura ordinaria, aunque más bien como difusora de gustos y modas que como inspiradora directa, salvo en dos casos: en la decoración de interiores funcionalista, por una parte, y en el estilo delirantemente ecléctico o exótico de las propias salas de exhibición cinematográfica, concebidas en la Edad de Oro como palacios de fantasía, aunque bajo los oropeles uno no llegue a desprenderse jamás del sentimiento de estar dentro de un lujoso barracón de feria. Otro punto de conexión interesante entre las arquitecturas del cine y las de la realidad es la incidencia de las primeras en el debate arquitectónico contemporáneo, y en general, sobre el del gusto, que se pone de manifiesto expresamente en la película **El manantial** (1949), analizada por Ramírez desde este punto de vista.

Como se ha señalado más arriba, el libro que comentamos se cen-

tra en el cine clásico de Hollywood, con algunas referencias al cine europeo —sobre el que Ramírez escribió algunas notas interesantes en **Edificios y sueños**—, hasta los años cincuenta. La elección de este período está totalmente justificada por el papel hegemónico del cine americano de la época, por coincidir con el rodaje en estudio y con grandes **sets** antes de que se impusiera la tendencia neorrealista del rodaje en escenarios naturales, y finalmente por la asimilación sin prejuicios de la tradición cultural europea por parte de USA. No obstante, cabría matizar esa delimitación en el sentido de que no debe deducirse de ella que después de los años cincuenta no haya jugado la arquitectura un papel importante en el cine, como si ya no se hubieran construido **sets** cinematográficos y se hubiera pasado a rodar en escenarios naturales. Esto sí sucedió en Europa, para abaratar costes y con la finalidad estética de dar a las historias un mayor efecto de realidad o, mejor dicho, de verismo, y poder competir así con el cine de Hollywood, que continuó en general aferrado a su tradicional sistema de estudios.

Ramírez hace en el libro un recorrido histórico por los elementos y lugares arquitectónicos cinematográficos desde los orígenes del cine, estudiando el proceso de sustitución de los escenarios naturales por los estudios con vistas a un mejor control de la producción, y analiza el papel de las películas colosalistas en el desarrollo del trabajo en éstos, señalando, por otra parte, la reacción fagocitadora del cine de

Hollywood de cuanto de nuevo y espectacular se produjera en Europa —caso del colosalismo italiano a lo **Cabiria** y del expresionismo alemán—, tendiendo siempre a superar para no perder su hegemonía. Se trata de un fenómeno no exclusivo de la Edad de Oro, que se produce de nuevo en los años cincuenta y sesenta para competir con las cinematografías nacionales europeas, y en los setenta y ochenta como reacción ante la competencia de la televisión.

Por otra parte, el desarrollo de tales arquitecturas contribuyó a la maduración del cine como arte total, pictórico y visual, distinto del teatro. Aunque es indudable que desde Porter y Griffith el cine empezó a separarse en USA del teatro, caminando por su propia vía, abandonando los modos de representación frontales y primitivos e introduciendo el montaje, resulta, sin embargo, difícil saber si esta separación del teatro resulta clara y rotunda en toda clase de films en cuanto a escenografía y decoración. Aunque esto es evidente en el caso de las películas colosalistas y en todas aquellas en las que se construyen auténticos espacios arquitectónicos, sobre todo en USA, en otras cinematografías, como la alemana, parece muy discutible. Ciertamente éste es un punto no tratado por el autor, ya que su objetivo es más bien estudiar las relaciones de las arquitecturas cinematográficas con las reales y ordinarias —sean o no históricas—, y no con las escenografías teatrales, musicales u operísticas, tema que desbordaría las pretensiones de la obra, pero que

sería interesante estudiar. Es evidente, por ejemplo, que muchas comedias musicales se llevaron de Broadway a Hollywood, y que en ocasiones —como en el caso de B. Berkeley—, dadas las posibilidades del cine de variar y multiplicar los puntos de vista y al no tener los límites espaciales del escenario teatral, ello se tradujo en la conversión de la obra en algo vertiginoso y surrealista, por decirlo así, alcanzando una magia vedada al teatro por la propia naturaleza del medio.

La consolidación del sistema de los estudios corre pareja con la de las arquitecturas de las películas y también con la de las propias salas de exhibición, creándose un mundo de ensueño y maravilla —a veces de pesadilla—. Cobra entonces gran importancia la figura del diseñador artístico de los **sets**, entre los que se cuentan desde los primeros años veinte arquitectos como J. Urban, A. Grot, W. Cameron Menzies; escenógrafos como W. Buckland y Ben Carre, y supervisores como Hans Carre, Van Nest Polglase y Cedric Gibbons. La especificidad de la arquitectura cinematográfica en relación con los decorados teatrales venía dada a estos artistas por el papel de la cámara, de la imagen cinematográfica y de la posición del espectador, de los objetos, figuras y masas arquitectónicas, y, en definitiva, por el punto de vista y sus vicisitudes en el movimiento y en el montaje. El ángulo de la cámara marcaba la anchura y la altura del decorado, pero el cine como medio permitía el recurso a la maqueta, al trucaje, a diversos tipos de engaños que precisa-

mente pueden contribuir a borrar el efecto de decorado teatral. La utilización de tramoyas y maquinaria oculta no es patrimonio exclusivo del cine, como tampoco lo es la de fondos falsos, ya sean pintados o proyectados: la diferencia con el teatro estriba en que tales medios *no se ven*, están al servicio de la ilusión de realidad, no de la representación sino de lo representado. Es decir, se sitúan, paradójicamente, en la corriente del teatro anti-barroco que arranca de la Ilustración. Por otra parte, el cine podía permitirse el recurso a numerosos trucos propios, de carácter fotográfico, como la sobreimpresión o la filmación semitapada. Y también cuidó desde el principio extraordinariamente el vestuario de los actores y recurrió a la construcción de paisajes artificiales y mobiliarios falsos, conocidos tradicionalmente en el teatro, pero amplificados a una escala desconocida hasta entonces.

Ramírez aísla una serie de rasgos específicos de las arquitecturas cinematográficas, que ya apuntó en **óxidos** al referirse a la arquitectura de Las Vegas: su carácter fragmentario e inacabado, ya que sólo se construye lo que interesa que sea visto por la cámara; la alteración de los tamaños y proporciones en relación con la arquitectura real por razones técnicas y expresivas; la utilización de diversas deformaciones arquitectónicas —puesto que se trata de una arquitectura no «lógica» o naturalista—, y finalmente el carácter de arquitectura exagerada, bien a través de la hipertrofia de los rasgos ordinarios o

de su simplificación. La razón de esto último responde a algo que no hay que olvidar cuando se trata de tales arquitecturas, y es que son objetos al servicio de la función espectacular y dramática del cine. De ahí la afirmación de Oscar Freedburg, recogida por el autor, de que *cuanto más rápidamente vemos e interpretamos una cosa después de haberla mirado, más satisfechos estamos*. Esta elaboración tan contundente de Freedburg, que escribió su **Pictorial Beauty on the Screen** en 1923, de esa función *gestáltica* de la imagen cinematográfica explica la tendencia del cine clásico a la codificación y la unidad visual de la decoración. Se trataba, en definitiva, de eliminar lo insignificante y de enfatizar ciertos rasgos, ya que el ojo de la cámara actúa detallando y aplanando las superficies.

Estos problemas de puesta en escena y de funcionalidad de los decorados se complicaron con la llegada al cine del sonido y el color. La llegada del sonoro planteó dificultades de registro del sonido que llevaron a reforzar el rodaje en estudio, con lo que ello supone de control no sólo del sonido sino también de la iluminación. Como señala Ramírez, el color y sobre todo la iluminación artificial añadían efectos dramáticos muy interesantes a las arquitecturas, según la situación de los focos, influyendo en la profundidad de campo y configurando una cierta iconografía. Las iglesias y otros edificios religiosos solían ser ámbitos oscuros con los focos dirigidos a los puntos significativos, mientras que los hospitales eran luminosos y de claridad difu-

sa, y en las mansiones elegantes abundan los semitonos y puntos de luz encaminados a resaltar el mobiliario al tiempo que el ambiente general de las habitaciones. El estilo de la iluminación tiene también que ver con el género: en el cine negro se utilizó el claroscuro expresionista, en tanto que en la comedia solía reinar una claridad rutilante en decorados blancos o de colores suaves.

En el cine clásico americano la arquitectura se subordina a los personajes y a las exigencias de la historia; es, en palabras del propio Ramírez, *emotivamente funcional*. Es discutible, sin embargo, el *funcionalismo pulsional* que constituye el último epígrafe del capítulo 5 (*Arquitectura y deseo*). A nuestro modo de ver, los ejemplos que menciona de esa finalidad emotiva o pulsional de la arquitectura fílmica no son del todo pertinentes en un discurso arquitectónico, ya que se trata más bien de mecanismos complejos de la puesta en escena en su conjunto (maquinaria de molino en **Foreign Correspondent** y espejos de la **Dama de Shangai**). Más que esos ejemplos —tal vez muestra, totalmente compartible, de la afición del autor por esas películas—, interesan sus reflexiones de carácter general sobre la finalidad emotiva de las arquitecturas cinematográficas: *La arquitectura cinematográfica, reflejo material (pero ilusorio) de la conciencia, profundamente engañosa, es la expresión más clara —según Durgnat— del «antimodulor». Más que en el mundo físico aspira a situarse en el ámbito complejo de lo pulsional. Liberada de las fronteras*

entre exterior e interior y sin obedecer a las leyes corrientes de la gravedad, es percibida como un ensueño. El reino de esta arquitectura no está en la esfera de la necesidad sino en la oscuramente mórbida pero radiante del deseo. (Pág. 124.)

Pasa luego a exponer cómo el cine recreó estilos poco privilegiados por los arquitectos ordinarios, quizá con la finalidad de procurar asideros a los anhelos que se acaban de mencionar, además de ser vehículo de una ética puritana, que suele destruir por medio del fuego purificador o del terremoto las colosales estructuras de cartón piedra que simbolizan la depravación de los paganos, como castigo a la vida licenciosa y a la idolatría. Desde el punto de vista arquitectónico, tanto en los estilos *antiguos* como históricamente posteriores, se da una constante: la utilización libre y sin prejuicios arqueologistas que hace la cultura americana de la tradición europea y oriental, y la mezcla indiscriminada de corrientes, estilos e influencias diversas y heterogéneas, lo cual no supone arbitrariedad por parte de los diseñadores, sino sometimiento por encima de cualquier otra consideración a lo que constituye la verosimilitud fabricada por el propio cine. Lo *medieval* cinematográfico, por ejemplo, poco tiene que ver con la historia de los diferentes estilos del occidente medieval: se toma de aquí y de allá lo que interesa, y todo ello se pone al servicio del género de terror o de capa y espada, con unas gotas de expresionismo donde conviene, especialmente en escaleras y criptas.

Como señala agudamente el autor, el renacimiento y los estilos clasicistas eran demasiado familiares al público americano como para provocar en él emociones, puesto que el neopaladianismo jeffersoniano está en los orígenes mismos de América como país libre y civilizado. Todo lo contrario ocurría con los estilos exóticos, ya fueran la Arabia legendaria de las **Mil y Una Noches**, la España musulmana, la India, los pueblos eslavos, las selvas de Africa, el Extremo Oriente o la América precolombina, convenientemente convencionalizados y fácilmente reconocibles. En la mezcla de exotismo, candidez y desfachatez del cine clásico, la arquitectura jugó un papel clave como elemento aglutinador de la inverosimilitud de los argumentos, la hermosura de las bellas y las acrobacias de los héroes, proporcionando marcos delirantemente eclécticos, de elementos a veces reutilizados, a las historias —semejantes entre sí, por otra parte—. Entre los estilos reabsorbidos y difundidos por el cine son en este sentido particularmente interesantes el **Mission Style** y el **Spanish Style**, en los que combinan elementos barrocos *españoles* con otros procedentes de la tradición constructiva mejicana y californiana. El barroco tuvo además en uso curiosísimo como metáfora de lujo y extravagancia, que se puso de moda en los años '30 y que Ramírez califica con tino de **barroco burgués**. Es asimismo importante la presencia en el cine de la arquitectura tradicional eléctrica americana sureña, que culmina en **Lo que el viento se llevó**. La metrópolis por excelencia, Nueva York, es-

tará presente por su parte en toda la Edad de Oro, y dentro de ella los lugares con función dramática tipificada: las calles, las casas miserables de los suburbios, las tabernas, las estaciones de metro y ferrocarril, las alcantarillas; hasta el punto de que, en el cine negro —por ejemplo en **The naked City** (1949), ya comentada antes por Ramírez en **Oxidos**—, la urbe es un complejo laberinto plagado de abscesos delictivos, que sólo el hilo de una investigación policial o detectivesca es capaz de mostrar y enlazar entre sí, como un hilo de Ariadna. Otras grandes metrópolis, especialmente europeas, serán también lugares moralmente poco recomendables: París, diversión pecaminosa, frivolidad; Londres, siniestra tela de araña de callejuelas envueltas en ominosa niebla generadora de asesinos psicópatas.

El autor pasa a desarrollar finalmente lo que, a nuestro juicio, constituye el capítulo más interesante de la monografía, el más logrado y en el que parece sentirse más a gusto: *La Arquitectura moderna conquista Hollywood*. Su tesis fundamental es que la arquitectura moderna se consagró antes en las pantallas de cine que en la vida real, en la que dominaba un panorama en general ecléctico y conservador. Ahora bien, la modernidad de la arquitectura hollywoodense es relativa: no resiste la comparación con las grandes obras de la vanguardia cinematográfica europea y soviética, y afecta sobre todo a la decoración de interiores. El papel de precursor del versátil Joseph Urban, formado en la tradición se-

cesionista vienesa, fue muy importante, pero no pudo ir más allá de estilizar el eclecticismo, aunque fue capaz de crear decorados auténticamente modernos y sin ninguna referencia a los estilos históricos, como una reelaboración del estilo de la Sezession, más geométrico y ortogonal que el modernismo francobelga, sin desconocer la influencia de Lloyd Wright y recurriendo en ocasiones, cuando lo requería la funcionalidad dramática, a una desnudez que hace pensar en Adolf Loos. Sin embargo, las transformaciones económicas y sociales del país a finales de los años '20, sobre todo en la Costa Oeste, propiciaron la expansión de la moda de lo moderno, y el cine contribuyó a ello ofreciendo todas las gradaciones detectables en la arquitectura ordinaria. Gibbons, influido por la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, comenzó a promover la geometrización zigzagueante para muchos decorados, coincidiendo con la importancia que los magnates y las productoras comenzaban a dar a la *moda* y al *diseño* en el cine. Los interiores Art Déco pasaron a simbolizar **glamour**, lujo y frívola sofisticación, desarrollándose una mezcla de Déco puntiagudo y aerodinámico en decorados que adquirieron gran protagonismo, sobre todo en interiores lujosos.

Esta toma de partido por lo moderno y funcional contó con el apoyo fundamental de la *estética de la máquina*, aspecto ya destacado por Ramírez en estudios precedentes. El automóvil —cuyo uso condicionó la configuración urbana de

Los Angeles, por ejemplo—, el aeroplano y el transatlántico suministraron los motivos iconográficos de esta nueva arquitectura, que simbolizaba el progreso, la higiene y la velocidad de la vida moderna.

La difusión de lo moderno, sin embargo no dejaba de encontrar dificultades, y de ahí su papel siniestro en ciertos films: en la ciencia ficción y en algunas historias de ambiente contemporáneo representaba a veces la opresión de un mundo frío y totalitario. Ramírez señala que el punto de vista predominante en Hollywood al respecto era expuesto en 1938 por Hans Dreier diciendo que el estilo moderno era bueno para *rascacielos, emisoras, barcos, fábricas, almacenes y otras estructuras de naturaleza impersonal, poco ligada al pasado... Cuando más funcionales mejor*. Para la casa privada, el mismo diseñador recomendaba estilos tradicionales más o menos modernizados. Es significativo, como indica Ramírez, que en la película de la Universal **El gato negro** (1934), la mansión ultramoderna haya podido simbolizar algo semejante al castillo de Drácula de las películas góticas tradicionales. La cara optimista de lo moderno apareció, significativamente, en comedias frívolas, como marco sofisticado de personajes femeninos encantadores y algo alocados o al servicio de estrellas que cultivaban una imagen de modernidad, como Gloria Swanson. También el musical bebió en estas nuevas fuentes, lo cual era decoroso porque se arropaba en la coartada de la fantasía, el ensueño y la desmesura, aunque en las partículas musicales hay ge-

neralmente dos mundos: el de la *realidad*, fundamentalmente tradicional y ecléctico, y el de lo onírico, para el que se permiten licencias cuasi surrealistas, relucientes, espejeantes, aerodinámicas, con primacía de lo geométrico y unas cámaras que, adoptando puntos de vista *imposibles*, refuerzan la autonomía expresiva de la propia presentación sobre lo representado. Utilizando arquitecturas móviles y disolviendo el espacio y el tiempo en una agilidad total de la cámara, actores, decorados de pastelería e iluminaciones rutilantes llegan a conseguir efectos que van de lo fabuloso al **kitsch** a veces autoirónico y que por su propia desmesura y recargamiento se situaban paradójicamente, como señala Ramírez, en las antípodas del movimiento moderno, en lo que éste tiene de austeridad programática y funcionalismo.

A modo de epílogo, Ramírez reflexiona sobre ciertas tipologías arquitectónicas que se repiten constantemente en el cine clásico, con distintos estilos pero generalmente cumplimiento las mismas funciones dramáticas. Se trata de las escaleras, los cuartos de baño y los dormitorios. Como indica el propio autor, las escaleras constituyen la confluencia de una tradición arquitectónica *noble* y otra teatral, es decir, de las mansiones eclécticas decimonónicas que contaban con un amplio vestíbulo, por una parte, y por otra del teatro de Max Reinhardt. A ello añadió Hollywood las exigencias del estrellato: la inevitable dama en traje de noche bajando majestuosa la inevitable escale-

ra. Además, las escaleras jugaron un papel esencial como lugar dramático privilegiado en los melodramas manieristas, sobre todo en los de Douglas Sirk de los años '50, punto este para el que remitimos al lector a la monografía de Jesús González Requena sobre Sirk. El cuarto de baño, por su parte, es un espacio que sirve de coartada al **deshabillé** de la estrella y que se presta a las exageraciones decorativas y arquitectónicas más modernas y alocadas, hasta el punto de que su hipertrofia lo convierte a veces en una especie de piscina interior; puede ser también perversamente rococó y siempre está dotado de un carácter ambiguo entre la higiene y la depravación. Los dormitorios, y más concretamente sus elementos fundamentales: la cama y el tocador, asumen formas y estilos variadísimos, generalmente reflejo del carácter de los personajes, además de ser lugar donde se aúnan el amor y el sueño. De ahí que, según Ramírez, *puedan sintetizar a toda la arquitectura cinematográfica cuya fuerza fascinante no reside en la solidez granítica de los muros, sino en la impermanencia luminosa de los temores y anhelos* (pág. 293), reflexión epílogar que enlaza con la ya antes mencionada sobre arquitectura y deseo.

Como conclusión a este resumen, cabe destacar que el libro de Juan Antonio Ramírez no sólo es

útil a los historiadores de la arquitectura contemporánea, sino sobre todo al historiador y crítico de cine, ya que abre una nueva perspectiva de análisis con su aportación de datos y reflexiones sobre la configuración del espacio escenográfico como lugar de la representación pero también como personaje de la misma, sujeto a una férrea y al mismo tiempo flexible codificación y siempre dotado de funcionalidad dramática y expresiva. Que además la arquitectura del cine haya contribuido o no a la difusión de movimiento moderno es algo que resulta relativamente secundario, al parecer, para el propio autor, quien, vistas las funciones dramáticas, expresivas y simbólicas de los distintos tipos de arquitecturas, no se encuentra ya tan fascinado como al principio por el objetivo que se había propuesto. La simplificación de las formas, concluye, *estimuló una abstractización decorativa que se acercaba a la vanguardia: el resultado es una variante modernizada de la tradición o una cierta eclecticización del estilo internacional* (pág. 295). Esta conclusión, tan relativa en el fondo, parece ser la respuesta que el autor da a sus propias inquietudes, no ya sobre la arquitectura en el cine, sino sobre la arquitectura postmoderna, ante la que muestra lo que pudiera ser un cierto desencanto. *Podemos preguntarnos —concluye— si las versiones divulgadas de la arquitectura postmoderna aportan muchas innovaciones más...*



DAS FLOSS DER MEDUSE

Hans Werner Henze

Introducción al oratorio ¹

La balsa de la Medusa es un oratorio documental en dos partes, en el que el escritor alemán Ernst Schnabel informa acerca de la fragata gubernamental *Medusa*, que naufragó en el año 1816 a la altura de la costa de Senegal. Este texto se basa en el diario que había redactado uno de los pocos supervivientes, un documento que, algunos meses después del salvamento, fue publicado, y seguidamente prohibido por las autoridades, puesto que contaba claramente cómo capitán, oficiales, funcionarios del Gobierno y sacerdotes se habían salvado en las lanchas, abandonando a su suerte a unos 300 marineros, soldados, mujeres y niños, en una balsa improvisada. En la larga agonía sucumbieron casi todos.

Este acontecimiento provocó por entonces gran indignación en la opinión pública francesa y europea, y contribuyó a propiciar el clima de las revoluciones de 1848. La escena final del oratorio, el momento en el que un barco avista la balsa, fue fijada en la pintura de Géricault que lleva el mismo nombre. Este cuadro monumental, lleno de patetismo, puede tenerse por el punto de partida que inspira el estilo y el color de la partitura.

El estrado está dividido en tres partes: a un lado, el coro de los vivos con instrumentos de viento. Su portavoz es el marinero Jean-Charles (barítono), uno de los supervivientes. En la parte de enfrente, los muertos, dotados únicamente de instrumentos de cuerda; su número aumenta durante la ejecución de la obra en la misma medida en que disminuye el número de los vivos. Los muertos cantan versos de la *Di-*

¹ *Das Floss der Medusa* —Oratorio volgare e militare in due parti—. El autor introducía estas composición suya en el «Mayo musical» de Florencia de 1975 con el comentario que reproducimos.

vina Comedia. Ante ellos se yergue la muerte (soprano). El centro del estrado lo ocupan los instrumentos de percusión, ante los que está Caronte, que hace las veces de vocal.

Esta música fue escrita en 1967/68 y ha de ser entendida como un réquiem por el comandante Ernesto Guevara, que cayó en Bolivia en octubre de 1967. De hecho, pueden reconocerse diversos arquetipos de la liturgia en las estructuras musicales, aunque no se hayan citado expresamente en ningún pasaje. El oratorio ha de verse también como una alegoría: en él se canta la lucha heroica contra la muerte, contra la tentación de la renuncia, contra el cómodo entregarse a la desesperación. Nombres de luchadores de la libertad en el Tercer Mundo fueron recogidos en el texto, casi todos ellos nombres desconocidos, que no por ello son menos importantes.

Esta partitura representa en mi proceso de trabajo un importante paso hacia adelante, ya que mis medios de expresión experimentaron una profundización en ella. Todo está dictado por movimientos del sentimiento que hube de conocer por los acontecimientos de aquellos años y mi estar complicado en ellos.

Trad. Javier Arnaldo

PARA TOMARLE EL GUSTO A LA PROSA DE TOMAS SEGOVIA

*No hay por qué andarse con rodeos: aquí a Tomás Segovia no se le ha hecho maldito el caso. Cierto que algunos de sus libros de versos los ha publicado Pre-Textos en Valencia, con el eco siempre difícil de medir que tienen los libros de poesía, y más los de un autor cuyas obras completas llevan agotadas bastante tiempo. Pero nada más, y eso que él ahora vive en el sur de Francia y pasa temporadas largas en Madrid con su pasaporte español y todo. Aquí, por el momento, nos fijaremos en su prosa. La característica negligencia ibérica es, en su caso, absurda. No porque otros ensayistas más o menos de su entorno sí sean conocidos y él no, siendo como es él nacido en este país, aunque formado y a mucha honra en México, sino por razones de las que no da vergüenza esgrimir: porque sus trabajos en prosa son muy buenos y muy divertidos. Así que, para hacer boca, reproducimos aquí unos párrafos de su introducción a **Poética y profética** (El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1985 —aunque escrito antes de esta fecha) y luego un texto inédito sobre el medúscico tema del exilio.*

Que ustedes lo pasen bien.

Escribir una introducción para un libro es intentar de una manera o de otra justificar su existencia. A veces los autores se sienten tan seguros de sí mismos, o más bien de ser tan poco ellos mismos, o sea de cumplir tan minuciosamente con las reglas o las convenciones de su profesión, que esa ansia de justificación se confunde con un autoritarismo satisfecho o con la buena conciencia de quien, protegido por su adhesión a la norma instituida, no sólo tiende a verla como sustraída a la duda y a la interrogación sobre su fundamento, sino que desconfía de toda actividad fuera de sus carriles y tiene incluso la tentación inquisitorial o policiaca de pedir la exclusión y el baldón para esos extravíos. El lector perspicaz ha adivinado ya, tan sólo por el estilo del párrafo que precede, que tal no es el caso del libro que tiene entre las manos.

Le aconsejaremos sin embargo no pasarse de perspicaz, porque si este libro siente en efecto la necesidad, y más bien angustiada, de justificarse, no es porque sienta la seguridad en sí mismo, de por sí precaria, amenazada sólo por ese lado. Cuando se deja uno ir ocasionalmente a la ilusión de que podría uno ver su época como si no perteneciera a ella, imagina uno que esta manera nuestra de pensar, vista a siglos de distancia, aparecerá sobre todo como un curioso episodio histórico donde el pensamiento dio en la manía de querer estar siempre, como dicen en París (todavía un poco capital de la moda en este rutinario siglo), *desmarcado*. Nada más típico ni más exclusivo de nuestros tiempos que ese universal concierto de los antiautoritarismos, cuyo discurso reclama a todas luces la autoridad más prístina cuando no recurre simplistamente al clamor a la vez denunciatorio y autoritario. Hacer de la disidencia un academismo, de la protesta un estilo aclamado, de la ruptura una tradición

(como dice Octavio Paz), de la revolución una institución (como proclama el partido dominante mexicano), de la singularidad un gregarismo (como propone la publicidad), de la originalidad una norma niveladora, de la agresión al espectador un éxito artístico, de las declaraciones subversivas la mejor manera de hacer una brillante carrera oficial y hasta del socialismo un burocratismo son para nosotros hábitos cotidianos que sin embargo en cualquier época pasada (o también, esperémoslo, futura) hubieran provocado insuperable asombro. Todas las épocas se ignoran, por supuesto, pero cada una a su manera: la nuestra no parece notar que nos hemos vuelto todos ovejas negras, y cada cual sigue juzgándose diferente por ser oveja negra como todo el mundo. Hablo, por supuesto, de la civilización occidental; en ella casi puede definirse hoy el ámbito intelectual como aquel donde la marginalidad puede ser difícilísima de alcanzar.

De este vertiginoso juego de ganar lo que se declara perder es claro que resulta casi imposible escapar. Intentaré sin embargo no utilizar mi disidencia frente a la buena conciencia académica e institucional para fabricarme a mi vez una buena conciencia más inexpugnable de rebelde agasajado o de disidente aplaudido. Este libro no ha sido nunca de los que sueñan ser una Biblia, o tan siquiera un catecismo, de la contracultura o del contrapoder. Para él la contracultura es cultura y el contrapoder poder, aunque en sentidos divergentes: la primera porque la cultura, por su diversidad misma, por la imposibilidad de clausurarla y centrarla, porque todo lo humano cae dentro de ella sin que nada la rebase, es en su indefinición y su inacabamiento una y la misma, y por eso siempre tradición. La unidad indefinida e inacabada del sentido describe simultáneamente a la cultura y a la tradición. Precisamente una de las obsesiones de este libro es que no se puede dividir lo indefinido e inacabado: verdad general que nuestro academismo, por supuesto, no ignora, puesto que de ella saca sus conminaciones pedagógicas a definir y clausurar para poder dividir a gusto, pero de la que podría sacarse también el consejo inverso, el de no dividir ni clasificar para poder nadar a gusto en lo no clausurado, o sea en la cultura. Creo pues (es una creencia, como su opuesta) que una contracultura no podría de veras ser contra sin dejar de ser cultura, y que esta última seguiría siendo la misma en su diversidad sin centro. Así por ejemplo (porque en este mundo del sentido inacabado todo puede tener valor de ejemplo y todo detalle puede ser significativo), esa creencia mía se volvía casi evidencia cuando hace años leí en México algunos textos clave de la contracultura en un... suplemento cultural.

Se me ocurre incluso que tal vez la contracultura no podría salirse de la cultura para ponerse en contra sino en la medida en que se apoye o se funde en un contrapoder. Porque al contrapoder le sucede en cambio lo contrario: por muy en contra que se ponga nunca dejará de ser poder. Si la cultura es un espacio sin bordes, sin verdaderas divisiones fijas y sin partes separadas, hasta el punto de que se puede pasarse insensiblemente, sin transición disruptiva, de *una* cultura a *otra*, el poder en cambio es cosa demarcada y dividida, y *un* poder no sólo se distingue de *otro*, sino que se opone a él. Es otra manera de decir que el poder está dentro de la cultura (de la sociedad) mientras que la cultura no está dentro del poder. Una contracultura sólo podría oponerse a la cultura desde dentro, puesto que no hay un fuera: siendo, en su interior, su negación, o sea como un hueco en un sólido. Pero así como los agujeros del gruyère sólo están incrustados allí por no ser de gruyère sino de aire, la contracultura sólo puede ser contra estando hecha de otra cosa que de cultura, o sea de otra cosa que tradición. La cultura, como el gruyère, sigue siendo una unidad continua a pesar de contener agujeros, mientras que los agujeros sólo existen por estar rodeados de queso y son discontinuos. Esa discontinuidad es la

ruptura con el caldo de la tradición buscada por la contracultura. Pero esa disrupción no puede hacerla una cultura, aunque quiera ser contra; sólo la puede hacer un contrapoder, que tiene los tres rasgos necesarios para ello: no ser cultura, estar dentro, y estar contra. La cultura quiere ser cultura otra, o sea cultura a su vez, pero otra por ser sin tradición, cosa imposible. En cambio otro poder es perfectamente posible, incluso es la única manera de oponerse al poder, y por eso lo llamamos oposición. Lo que esté frente al poder sin ser otro poder podrá resistirle, pero no oponérsele: será cultura, y sólo podría oponérsele convirtiéndose en ese ideal utópico y contradictorio que es un poder popular, cosa imposible. Es pues de esperarse que una contracultura, para tener alguna consistencia, se funde en un contrapoder.

Tal vez pueda ahora pasar a lo concreto y decir cuáles son los rasgos de este libro que me hacen temer tanto como para llevar al lector tan lejos en busca de su posible justificación. El más fácil de ver es un detalle superficial, pero que no por eso me hace temblar menos ante la probable iracundia de mis autorizados colegas: se trata de un libro sin una sola nota y sin la más exigua página de bibliografía. Confesaré que este detalle aparentemente nimio me produjo más dudas y aprensivas vacilaciones que otros dilemas quizá más serios. Varias veces estuve convencido de que no valía la pena provocar la pelea por esa tontería y era preferible aceptar la aburrida, pero rudimentaria tarea de montar lo que llaman aparato crítico, a pesar de la irritación que ese solo término me produce. Otras pocas veces me incliné por una solución intermedia: un comentario final, al que llamaría por ejemplo *Andamiaje* o *Bambalinas*, donde se hablaría, con una redacción corrida y humanamente articulada, de las fuentes librescas, las alusiones inocentes y maliciosas, las nociones implicadas o complementarias, los ejemplos a veces que pudieran ser útiles. Estas vacilaciones significan tal vez que mi decisión final no carecía de gravedad.

La cuestión es que acabé por pensar que este libro sería más fiel a sí mismo sin notas y sin bibliografía. Cierto que no puedo, por desgracia, en alguna medida, en algún terreno y en algún sentido, dejar de ser del todo un especialista. Por lo menos no subrayaré deliberadamente esa maldición. Por poco que recupere uno la mirada espontánea o que comparta uno la mirada del lector no especialista, los complicados hábitos de la moderna redacción académica resultan cosa de lunáticos. Sugieren un temor paranoico al robo intelectual, una enfermiza obsesión de honestidad proclamada con sospechosa insistencia, un hieratismo estereotipado que en la horrible jerga de los psicólogos se llamaría securizante. Sólo quien tenga muy pocas ideas puede temer tanto que se las roben y sólo quien no se tenga mucha confianza en el fondo en materia de honestidad puede ser tan puntilloso con los signos visibles de esa fanática virtud. Por lo demás, nadie verifica nunca la exactitud de las referencias de citas salvo por maldad y animadversión, y las tergiversaciones y dolos intelectuales se hacen siempre, por supuesto, a cubierto bajo todo el *aparato* imaginable. Mientras que no recuerdo haber encontrado muchas fichas bibliográficas en Platón o en Aristóteles, ni tampoco, para no ir tan lejos, en la **Crítica de la razón pura** o en **Más allá del bien y del mal**. Con lo cual no quiero compararme imprudentemente con esos modelos, sino sacar la lección.

Pero no negaré que estoy exagerando. Aparte de que no puedo evitar sentir respecto por lo que esos hábitos académicos tienen de artesanal, y aun por lo que tienen de ritual, tengo que reconocer también que hay temas, terrenos y hasta estilos donde son muy útiles y a veces necesarios. Una investigación histórica no podría dejar de citar sus fuentes ni un estudio sociológico sus datos estadísticos. Tan lejos estoy de negar estas cosas, que hasta tengo un poco la manía (que cuidaré de no hacer pasar por un argumento), así como descon-

fío de un poeta que pasa al *verso* libre sin dominar el oficio (el del verso tradicional, se entiende: no hay otro), de desconfiar de un universitario que pasa al estilo liberado sin dominar su oficio académico. Pero es precisamente porque he tratado de meditar un poco sobre la diferencia entre el oficio y la técnica por lo que creo que las *reglas del arte* pierden su sentido no sólo si se empieza a hacerlas valer por sí mismas, sino incluso si se empieza a dejar de confrontarlas con su propio contenido, o sea de transgredirlas en su propio nombre, diluyendo un poco sus límites para que vuelvan a bañarse en el sentido que originalmente las justificaba. Es la diferencia, señalada en los últimos párrafos de este libro, entre fidelidad y literalidad.

EXPLICACION SOBRE EL EXILIO

Tomás Segovia

*En 1970 recibí el cuestionario de una encuesta que se realizaba en la Universidad de Estrasburgo sobre los escritores del exilio español. Contesté más o menos pronto, pero tal vez no lo suficiente; en todo caso, nunca volví a saber nada de la cuestión y supongo que mis respuestas quedaron inéditas, salvo unos fragmentos que publicó **La Gaceta del Fondo de Cultura Económica de México** ese mismo año.*

—¿Cree que el destierro (o el exilio) influye, en cuanto a tema o en cuanto a tono, en la obra de un poeta?

—Sería sorprendente que esa circunstancia —como cualquier otra circunstancia con algún peso en la vida personal o la situación histórica de un poeta— no influyese sobre su obra, sobre todo que no influyese ni en los temas ni en el tono. Dicho lo cual, hay que añadir que la pregunta planteada así provoca irresistiblemente una respuesta tan perogrullesca como la que acabo de dar. Más interesante sería preguntarse si esa influencia puede implicar o debe necesariamente implicar algunas características que la distingan de cualquier otra influencia (prácticamente cualquier cosa puede influir en el tono o en los temas de un poeta). O bien plantear la pregunta al revés: ¿puede el destierro no influir en la obra de un poeta? Yo diría que puede no influir (aunque sería sorprendente). Pero, sobre todo, que puede no influir en los temas, o que puede no influir en el tono. Lo segundo es más obvio. Muchos poetas exiliados no cambiaron en absoluto de tono por ello: por ejemplo, Víctor Hugo, a pesar de que el exilio influyó en sus temas, o más bien añadió un tema a los que ya le eran familiares, sin cambiarlos. Esto es bastante más frecuente, me parece, de lo que suele creerse.

Añadir el tema del exilio al repertorio de un poeta es, tal vez, influir, pero sólo en la suma de sus temas, no necesariamente en los temas mismos otros que el del exilio. En la poesía de Jorge Guillén, por ejemplo, el tema de la plenitud experimentada en París o en Massachussetts después de 1938, o en Madrid o Valladolid antes de esa fecha, me parece que no ofrece diferencias importantes, por lo menos relacionables con el exilio. En algunos poetas desterrados puede observarse el crecimiento de un tono elegíaco o nostálgico; pero el mismo fenómeno se observa en otros poetas que no fueron exiliados. La nostalgia de Luis Cernuda por «Sansueña» y los jardines sevillanos, ¿cómo saber hasta qué punto es efecto del exilio y hasta qué punto nostalgia de la adolescencia, que habría sentido igual si no hubiese vivido en el destierro? El, precisamente, tuvo una añoranza no menos punzante por México, de donde no estaba exiliado, por lo menos en el sentido que parece dársele a la palabra en la manera de hacer la pregunta.

Es que la manera de hacer la pregunta no ayuda nada a iluminar la cuestión. La única respuesta directa es que eso influye cuando influye y no influye cuando no influye. Pero la pregunta no es directa: no es eso lo que se nos quiere hacer decir. La pregunta, en realidad, ya sabe su respuesta, o sea, que es una fórmula, un pretexto para realizar el ceremonial en que uno diga lo que los demás ya saben y todos esperan que diga. Esos ceremoniales son profundamente interesantes y respetables en sus funciones social, psíquica y simbólica. Pero son todo lo contrario de la crítica y de la investigación y bien poco útiles como medio de un *estudio*.

Ahora: la fuerte carga emotiva del tema que la pregunta evoca puede hacer que uno entre en el ceremonial, que como cualquier otro ceremonial tiene por función perpetuar y conmemorar unas categorías de principio mediante un ritual de comunión. Pero esta misma carga emotiva puede hacer también que alguno se niegue al ritual. La enormidad, desde el punto de vista afectivo, de la pérdida de un ser querido, es la que mueve (o inmoviliza) a aquel que acaba de sufrirla en la ceremonia de los pésames y los funerales. Pero ella misma lo empuja a veces a encontrar inadmisible esa ceremonia. Mi reacción es más bien del segundo tipo. La experiencia (no el tema) del exilio me ha marcado muy desde el principio y supongo que de manera profunda. Por eso, precisamente, apenas puedo hacer de ella un *tema*, sobre todo un tema aislado o aislable. ¿Cómo separar esa experiencia de la de la orfandad, la pérdida de la inocencia, la fuga de la juventud? ¿O de otras menos individuales a la vez que menos universales, como el confinamiento social del intelectual, el destierro económico del pobre de los países pobres, o el exilio de los centros originadores de la historia y de cultura en que viven los grupos subdesarrollados? Para no hablar del destierro de la belleza, la verdad y la justicia (¡y del amor!) en que vivimos to-

dos mientras no demostremos lo contrario. Esa experiencia forma, pues, parte de la sustancia misma de mi vida, y preguntarme si creo que influye en la poesía es como preguntarme si creo que haber nacido y ser mortal influye en la poesía. Pues sí señor, me temo que sí, pero me resisto a que me hagan creer que he dicho algo cuando contesto eso. Como se resiste el que ha perdido a un ser querido a creer que ha asentido a algo cuando asiente a las inevitables frases huecas sobre la resignación, la fugacidad de la vida y la universalidad de la muerte. No es de extrañar que esas preguntas provoquen a veces una impaciencia de contestar que no. Porque con ello se dice, tal vez, una falsedad pero se dice algo. Por lo menos, así se impide que el dolor del deudo o la conciencia existencial del mortal se transformen en una verdad vacía que pueda servir para condenar a los que se apartan de su verdad: que pueda servir para acusar a los que no lloran en el entierro, a los que construyen más allá de la angustia existencial, de negadores de una afirmación que, en realidad, no afirma nada. Quiero decir que si la expresión del exilio en mi poesía hubiera de servir alguna vez para reprochar a un poeta la ausencia de esa expresión, preferiría no haberlo expresado nunca.

—¿Permite la lejanía geográfica tener una visión más clara de la poesía española o, por el contrario, la enturbia, le resta importancia o, tal vez, la mitifica?

—Una vez más, las dos cosas. Sí *permite*, etc., y sí, *por el contrario*, etc. Según. Ver de cerca tiene sus ventajas, ver de lejos tiene otras, y sus desventajas lo uno y lo otro. Pero, una vez más, ¿acaso esto es decir algo? La pregunta sólo puede servir para quien esté en polémica con la visión de cerca o con la visión de lejos (la de los demás, probablemente). Como esa polémica me parece desplazada, no tengo más remedio que contestar *ingenuamente*. La respuesta ingenua es que seguramente la lejanía puede dar una visión más clara, pero seguramente también puede enturbiarla o restarle importancia o mitificarla. Naturalmente. Pero responder eso, incluso con ejemplos y desarrollos, es dar una opinión, y lo que interesaría no es tener una opinión, sino una comprensión. La discusión en torno a los efectos de la lejanía sobre la visión no puede tener sentido más que referida a una visión concreta. No hay un *carácter necesario* de las visiones de lejos ni de las de cerca. Si alguien encuentra que tal o cual sentido de mi visión (o la de cualquier otro) se explica por la lejanía, me parecerá que esa idea es digna de examen. Pero si encuentra que mi visión (o la de cualquier otro) está de antemano descalificada, o, por el contrario, de antemano privilegiada, por la lejanía, o incluso que su lugar entre las visiones está de antemano determinado por esa circunstancia, encontraré, por mi parte, que esa persona ha renunciado justamente de antemano a comprender, y que esa idea no merece examen. Me parece que la forma de

la pregunta presupone esa forma de la polémica y que invita más bien a esa forma de incompreensión: se dirige en realidad a quienes tienen esta clase de opiniones anteriores a la comprensión.

—León Felipe escribió una vez:

«Hermano... tuya es la hacienda...
la casa, el caballo y la pistola...
mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo,
y me dejas desnudo y errante por el mundo.
Mas yo te dejo mudo... ¡Mudo!
¿Y cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?».

Luego, en el prólogo al libro *Belleza Cruel* (México, 1958), de Angela Figuera, habló de los poetas *de dentro* con estas palabras: *Esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, De Luis, Angela Figuera... los que os quedastéis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... vuestros son el salmo y la canción. ¿Podría hacernos usted algunas consideraciones sobre la tierra y la canción?*

—La Tierra y la Palabra (permítaseme variar así la formulación de León Felipe) es una fórmula que puede expresar, para mí, no sólo un tema fundamental, sino el plano donde toma sentido el del exilio. Sin duda, puede concebirse una experiencia del exilio que llamaré accidental: el exilio como uno de los episodios, aunque fuese el más grave, de la vida de un ser humano. Pero hay otra experiencia en la que un hombre vive el exilio no como un episodio de su vida, sino como su condición. Esta es la experiencia de mi generación, y, tal vez, a partir de cierto momento, la de la generación anterior de exiliados españoles, cuando sus tenaces ilusiones no pudieron seguir ya presentándoles el exilio como un episodio (aunque aún así no es lo mismo una condición que nos cae encima en cierto momento de nuestra vida que la que es vivida como originaria o casi). Y ésta es, en cierto sentido que debe tenerse cuidado de no dogmatizar, la *verdadera* experiencia del exilio. Quiero decir que incluso una experiencia episódica, si encuentra un sentido del exilio, lo encontrará como sentido de la **condición** de exiliado. Para el que llamaré (insisto en que sólo en este sentido) el *verdadero* exiliado, la experiencia no se presenta como un tema de su vida entre otros, incluso no se presenta en absoluto como un tema, aunque a él mismo tal vez se lo hagan creer así ciertos hábitos y preconceptos. Se presenta como un sentido que envuelve todos los demás temas, o quizá más exactamente como una de las referencias generales del sentido de los diferentes temas vitales, de manera parecida a como se le

presentan las otras condiciones generales de su vida: su sexo, su localización histórica, sus características físicas, etc. Condiciones que pueden ser tomadas como tema de su reflexión, pero muy difícilmente por su existencia. No hay en mi vida un **tema** que sea el de mi sexualidad, o el de actualidad, o el de mi corporeidad. Estas cosas se parecen más bien el marco armónico, rítmico y colorístico que baña los temas de un pasaje musical, pero que no forma a su vez un tema. Es en el marco de mi sexualidad, de mi actualidad, de mi corporeidad, donde se descifran los temas concretos de mi vida, que ellas bañan **siempre** y en ninguno de los cuales, por lo tanto, terminan.

Para mí, el exilio es más uno de estos marcos o claves que un aspecto o tema, mucho menos un episodio, de mi vida. Situadas así, estas condiciones generales de una vida son a la vez más profundas y menos visibles. En cierto modo, dejan el primer plano a otras cosas. Apenas tienen significación, porque son más bien un origen de sentido o un horizonte de los sentidos. Aunque pueden estar presentes a la reflexión y se dejan tematizar con relativa facilidad (en esto se distinguen de un condicionamiento inconsciente, lo cual no impide que se comuniquen con el inconsciente), su sentido más pleno y *auténtico* aparece sobre todo cuando no son tema, o más allá de su aspecto temático, es decir cuando aparece como sentido de los temas. Así por ejemplo el sentido de la sexualidad de un poeta no reside, en su mayor profundidad, en sus temas eróticos, sino en un *mundo* de su sexualidad donde se descifran esos y otros temas y que puede perfectamente no ser tema de ninguno de sus poemas. Y hasta podría sostenerse, si queremos trasladar este lenguaje descriptivo a un lenguaje valorativo, que el valor poético de uno de estos temas consiste en mantenerse como horizonte de sí mismo, en cierto modo más allá de sí mismo y por ello nunca del todo explícito; que un buen poema erótico es que tiene no sólo un tema erótico, sino una *eroticidad* más allá de su tema: el que pone en clave erótica su tema y remite a una clave general de desciframiento erótico del mundo.

La Tierra y la Palabra me parece una fórmula aceptable para expresar el paso del tema del exilio a ese nivel que he tratado de describir. Poner en clave de exilio los temas del mundo me parece que no puede hacerse sin dar al exilio un sentido que tal vez esos términos ayuden a sugerir. Pueden sugerir que en la experiencia del exilio es por la idea de Tierra por la que toma sentido la idea de país, y por la de Palabra la que podríamos llamar de idioma, aludiendo con ello a una especie de *país* lingüístico. Pueden surgir también que, así transformado, el tema del exilio deja el primer plano a otras cosas, como decía antes. Pienso que para el *verdadero* exiliado, la experiencia es de tal naturaleza que, si no pasa a esa especie de distancia que hace de ella un horizonte de sentido, entonces será necesariamente negativa y oscure-

cedora. Su situación, o más bien su condición, se abre a una posibilidad de traspasar la idea de país y de idioma que es la forma en que se traspasa la idea de exilio, llevándola más allá de sí misma y liberándola de su limitación de simple tema. Una vez abierta la posibilidad, atenerse a la experiencia cerrada es o convertirla en un tema cualquiera que le quita (a pesar de las apariencias) su naturaleza de condición, o hacer de ella un tema infundadamente privilegiado, o sea, un motivo maniático o *temoso*, que es estrechar voluntariamente la visión, como hacen los que tienen una manía sexual, o modernista, o la manía de sus achaques (o acaso de sus esplendores) corporales.

Hay un aspecto del exilio como experiencia colectiva (o social si se quiere) cuyo sentido colectivo escapa naturalmente a las conciencias subjetivas, y que sólo podría estudiarse con unos métodos indirectos, impasibles y precisos que nuestras ciencias sociales están lejos de aplicar a esta clase de objetos. Pero una visión más subjetiva, aunque no puede aspirar por supuesto a ninguna científicidad, tiene sin embargo más probabilidades de poder tocar ese sentido, puesto que al menos comunica con él directamente, aunque sin transparencia. Mi visión está por supuesto en clave poética, puesto que tengo que hablar un lenguaje u otro y prefiero hablar el mío. Pero no es un tema poético: lo que digo de esa manera, lo digo de la experiencia vista fuera de esa manera de decir. Digo que la condición de exiliado revela que ni la Tierra ni la Palabra son de unos ni de otros, y que si el **país** y el **idioma** pueden ser de unos o de otros, y pasar de una manos a otras o ser reivindicados por unos o por otros, es sólo cerrando su sentido de una manera que conduce a toda clase de oscurecimientos y en última instancia de injusticias concretas. Pienso por ejemplo que la crítica de una idea de patria (tan criticable) mediante la idea de una *patria lingüística* es insuficiente y en cambio tranquiliza de una manera peligrosa. Hay que traspasar también el patriotismo lingüístico para encontrar la idea de Palabra. Sólo así se entiende que sea el **mismo** León Felipe el que dice *yo me llevo la canción* y el que dice *vuestros son el salmo y la canción*. En realidad está diciendo lo mismo (a menos que no esté diciendo nada), porque da lo mismo que la canción sea de León Felipe o de Angela Figueroa mientras la Palabra no sea de ninguno de los dos. Es en efecto el poeta el que pertenece a la Palabra y no al revés, y la peligrosa confusión consistiría en creer que, junto con la canción, la Palabra es del uno o del otro. Algunos españoles exiliados en Hispanoamérica creen por ejemplo que el idioma es suyo. Estraña obcecación, cuando los hechos les están mostrando tan claramente lo contrario. Pero en fin, mientras no sean poetas (o lingüistas), no nos extrañará demasiado que confundan un fenómeno del que nada saben aunque les esté pasando a ellos. Lo entenderá por ellos el grupo como entidad suprasubjetiva, en el cual, a pesar de todas las opiniones subjetivas, los resultados de la situación real se leerán o como arcaísmo (tal vez in-

cluso como lengua ritual) o como aculturación. Podremos creernos cuanto queramos preservadores de un idioma nacional, incluso tal vez misioneros regeneradores de los extraviados hijos de ese idioma: la realidad es que con nosotros ese idioma deja de ser nacional, se pone fuera de sí y es roto y violado. Parejamente, podremos tener nostalgia de una España inviolada: la realidad es que somos la violación misma de España; que si en un sentido somos víctimas de una ruptura, a la vez esa ruptura no consiste en otra cosa que en nosotros mismos. Negarse a admitir eso es adoptar la actitud del casticismo que, como es sabido, no nace de la realidad de la lengua, aunque sea una actitud lingüística, sino más bien de la aplicación violenta a la lengua de actitudes que ignoran su realidad, y que son por eso bastante más graves y profundas que unas simples opiniones de gramáticos o académicos.

Refiriendo estas ideas a las actitudes ante la poesía, puede decirse que si la *canción* puede (no sé si debe) ser únicamente *fiel*; estar, si no del lado del casticismo, por lo menos en convivencia con él, la Palabra en cambio es necesariamente *infiel*, incluso o, sobre todo, cuando *fiel*. (Este tema lo he tratado de otra —muy otra— manera en la **Suite del infiel** y otras partes de mi **Anagnórisis**.) Algo parecido puede decirse de la Tierra, cuya fidelidad incluye necesariamente una infidelidad —infidelidad a algo que a veces he llamado *mores*, o *civitas*, o *muros* (del hogar), y que tal vez podría también llamarse tierra con minúscula, en el sentido que muchos dan a esta palabra.

Precisamente el exilio es una experiencia de la fidelidad-infidelidad, de una infidelidad que es una fidelidad (o viceversa). Esto es lo que puede observarse en la actitud de León Felipe, alternativamente considerando a los poetas *de dentro* como excluidos de la fidelidad y como guardianes de la fidelidad, actitud que no se entiende si no es porque ellos, como también él mismo, son a la vez fieles e infieles; fieles por la canción, infieles por la Palabra. Todo lo cual se ve en hechos tan sencillos y conocidos como la circunstancia de que todas las tierras del mundo adoran recibir las canciones de sus hijos a la vez que desconfían infinitamente de la acción misma de cantar. O la de que todas las academias del mundo adoran la gramática y desconfían de la lingüística. Porque a la luz de un desnudamiento radical de las relaciones del hombre con el lenguaje, la fidelidad de un grupo concreto a su lengua concreta aparece fundada en un inevitable oscurecimiento de su naturaleza y olvido de sus orígenes, y esa luz es así para ella una violación y una infidelidad. (Esto es lo que le pasó a España cuando Rubén Darío le trajo una *canción* que implicaba una visión más radical, en tantos aspectos, de la naturaleza de la lengua española: aceptó la canción pero consideró la visión como una violación y una infidelidad: temas *poéticos*, pero lengua bárbara y *galicismo mental*.)

El exilio es en principio una experiencia bastante negativa. Por lo menos estas enseñanzas pueden sacarse de él, si no queremos que se convierta en una simple justificación de nuestra esterilidad y nuestra renuncia a vivir; si no queremos que esa experiencia, en lugar de ser origen de sentido como puede serlo toda experiencia asumida, sea un tema en el que nos encerramos sin poder ni concluirlo y abandonarlo, ni abrirlo para que conduzca a todos los demás temas. Abierto para dejar el primer plano a los temas vitales que el presente aporta, puede ser nuestra manera de entender (quizá mejor que otros) algunos aspectos de la vida humana personal e histórica. Debería por lo menos enseñarnos que la añoranza por un país perdido, seguramente legítima, no pasa de ser una nostalgia sentimental si no comprende al mismo tiempo que la pérdida es más nuestra que lo perdido, que la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida más radical aún que su ausencia, porque es esa vida misma la que lo hizo perdido. Del mismo modo que la legítima añoranza de la infancia o la adolescencia es una enfermiza parálisis si nos empeñamos en volver a ella, o incluso, con menos delirio, en culpar al tiempo, como si la obra del tiempo y la nuestra propia no fueran inseparables, pues nadie sino nosotros mismos ha hecho de nuestra infancia un mundo perdido. O como también, en cuanto poetas, la añoranza de la canción no debe hacernos olvidar que somos nosotros mismos los que la rompemos, pues el más ingenuo cantor del puro amor a la tierra o al terruño, si es poeta, le hace a esa tierra o terruño algo que para ella es una violación y una infidelidad. Si los exilidados españoles llevan por el mundo algo de las entrañas de España, es también que así esas entrañas se dispersan y que ellos son ese destripamiento, aunque no lo quisieran; son, aunque no lo quisieran, el destripamiento del país por la Tierra, como el desnudamiento de la raíz humana de los hombres es, aunque no lo quisieran, el destripamiento de la sociedad concreta en que viven, y como la pertenencia del poeta a la Palabra es, aunque no lo quisiera, el destripamiento de la castidad de la canción.

Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.

Domiciliación bancaria para lo cual ruega al titular de la cuenta bancaria notificarlo a la Caja de Pensiones para la Vejez de Madrid (Caja de Pensiones para la Vejez de Madrid).

Ag. n.º _____ Domiciliada en _____

Provincia _____ Abone a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a la CC o libreta de ahorro _____ el importe de la suscripción a la revista _____

LA Balsa de la Medusa

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ A. Riego _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____ FIRMA _____

LA BALSA DE LA MEDUSA

Colección de libros de filosofía, estética, historia y teoría de las artes, que edita obras clásicas inaccesibles al público de lengua castellana, y estudios contemporáneos de carácter monográfico, con especial atención al rigor y novedad de sus aportaciones.

1

I. Kant

Primera introducción a la «Crítica del Juicio»

2

K. Fiedler

Escritos sobre arte

3

V. Bozal

Mímesis: las imágenes y las cosas

4

P. Valéry

Escritos sobre Leonardo da Vinci

5

F. Martínez Marzoa

Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)

6

F. M. Cornford

Principium Sapientiae

7

A. Riegl

El culto moderno a los monumentos

SUSCRIPCION

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

**VISOR
EDICIONES ANTONIO
MACHADO**

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.200 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.
 Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____
_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____
_____ Provincia _____ abone a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista
LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____
Domicilio _____ Teléfono _____
Cod. Postal-Población _____ Provincia _____
País _____
Fecha _____ **FIRMA**

SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.200 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja

_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____
_____ Provincia _____ abone a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista
LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

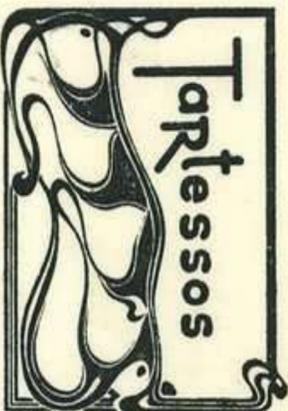
**VISOR
EDICIONES ANTONIO
MACHADO**

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

FIRMA

134

LIBRERIA
FOTOGRAFIA
GALERIA D'ART



CANUDA, 35
TEL. 301 81 81
08002 - BARCELONA

TÍTOL			
<i>La Batina de la Mediana</i>			
AUTOR		COL·LECCIÓ	
ENTRADA		P.V.P.	
<i>1/24/87.</i>		<i>600</i>	
D N F		SEC.	
EDITOR		P.V.S.	
DISTRIBUIDOR		N.º	
<i>6</i>		<i>3</i>	

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

NÚM. 3/1987

Juan Antonio Méndez, *Para un manual de supervivencia*. Charo Crego, *Mondrian, Blancanieves y el jazz*. Jean Beaufret, *De camino con Heidegger*. I. Gil Díez Usandizaga, *Bestias pardas*. Alberto Elena, *El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico*. Valeriano Bozal, *Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético*. Carlos Piera, *Raza*. Isabel Escudero, *El sexo hablado*. V. Bozal, *La huella de Cy Twombly*. P. Folguera, *Usos amorosos de la postguerra española*. J. Arnaldo, *Der Blick nach Innen*. P. Pedraza y J. López Gandía, *La arquitectura en el cine*. H. Werner Henze, *Das Floss der Meduse*. Tomás Segovia, *Explicación sobre el exilio*.