

La bolsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 47 - 1998

Z-649

J. A. Ramírez, *Dios te ve: retablo de la carne tentadora, el ángel caído y el (gran) hermano Starr.*

Santiago González Noriega, «Joyce y Dublín».

T. Raquejo, *El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de Nosferatu.*

Susana Blas Brunel, *El cuerpo del televisor.*

V. Santamaría, *Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930). Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano.*

V. Bozal, *Política y arte: una visión del 98.*

NOTAS

Karl Bohrmann, *Anotaciones.*

LIBROS

L. R. Armengol, *Dalí: Una biografía al fin.*

Número 41/42 - 1997

E. de Diego, *Si empieza con un paso...*

C. González Marín, *No hay futuro sin Marx:
Política de la memoria.*

J. Á. López Manzanares, *Madrid, 1950.
Paisajes del exilio interior.*

C. Reyero, *Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones
ambiguas en la novela erótica española de entreguerras
(1915-1936).*

C. Peñamarín, *La imagen dice no.*

Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico.

J. Arnaldo, *Arte y profecía: preconceptos de vanguardia
en la España del siglo XIX.*

J. L. Gallero, *Uno es como es. Retrato de John Epstein.*

LIBROS

D. Aragón Strasser, *Para una genealogía de la estética.*

DOCUMENTOS

J. Romero Trillo, *La comunidad de San Egidio
y la experiencia de Mozambique.*

Número 43 - 1997

T. Llorens, *El movimiento moderno en la época de síntesis.*

P. E. Kerry, *Goethe, una peregrinación y los orígenes
de la tolerancia religiosa.*

A. Gómez Ramos, *Cuando la conversación tropieza.
Los límites del diálogo entre Gadamer y Derrida.*

Y. Lotman, *El fenómeno del arte.*

F. J. Higuero, *Las fuentes de la escritura:
sobre «Segundo abecedario» de Jiménez Lozano.*

NOTAS

M. Foucault, *Simple placer.*

LIBROS

P. Mayayo, *«Inside the Visible».*

S. Sánchez, *Una cuestión de moral.*

F. Castanedo, *La gnosis como imaginación.*

M. Maciá, *Una mirada propia.*

LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 47, 1998



Juan Antonio Ramírez	3	<i>Dios te ve: retablo de la carne tentadora, el ángel caído y el (gran) hermano Starr</i>
Santiago González Noriega	11	<i>«Joyce y Dublín»</i>
Tonia Raquejo	47	<i>El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de Nosferatu</i>
Susana Blas Brunel	67	<i>El cuerpo del televisor</i>
Vicent Santamaría	89	<i>Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930). Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano</i>
Valeriano Bozal	113	<i>Política y arte: una visión del 98</i>
NOTAS		
Karl Bohrmann	148	<i>Anotaciones</i>
LIBROS		
Laia Rosa Armengol	152	<i>Dalí: Una biografía, al fin</i>

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril,
Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego,
José M. Marinas, Cristina Peñamarín, Francisca Pérez Carreño,
Carlos Piera (director), Roberta Quance, Juan Antonio Ramírez
y Carlos Thiebaut.

Diseño, La balsa de la Medusa.



La balsa de la Medusa
lamenta no poder mantener
correspondencia sobre textos
no solicitados



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de Revistas
Culturales de España.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 11 02.

Precio de este número, 800 pesetas.
Suscripción anual (cuatro números),
España, 2.900 pesetas. Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.S.N.: 0214-9982.

Impreso en España por Gráficas Rógar,
Navalcarnero (Madrid).

DIOS TE VE: RETABLO DE LA CARNE TENTADORA, EL ÁNGEL CAÍDO Y EL (GRAN) HERMANO STARR

Juan Antonio Ramírez

El caso del presidente Clinton, acosado por las repercusiones de su *affaire* con Monica Lewinsky, nos tiene hartos, sin duda. El que un asunto tan banal haya llegado a alcanzar una repercusión política tan grande, ha dejado perpleja a la humanidad pensante. Que paren, por favor, que se ocupen de cualquier otra cosa. ¿A quién le importan las pobres felaciones de una señora complaciente a un baptista reprimido? ¿Por qué ha de interesarnos cuántas fueron, cuándo, dónde y cómo, si hubo o no tocamientos, si se excitaban el uno al otro o sólo uno de ellos, y así sucesivamente? Uf, qué tímidos eran, por comparación, aquellos curas tridentinos en los oscuros confesionarios de nuestra infancia, bajo el yugo del nacional-catolicismo. Bendito secreto de confesión, en cualquier caso, que nos libraba de padecer avalanchas de públicos mea culpas, ridículos, con pucheretes tan lamentables como los que hemos visto estos días en el hombre más poderoso de la Tierra.

Ciudadanos, un esfuerzo más: reprimamos nuestro asco y apuremos el cáliz del hastío. No echemos el caso Lewinsky en saco roto como si se tratase de un asunto menor, porque no lo es. Nada de subestimar sus

implicaciones, su extraordinario valor como un síntoma que interesa a disciplinas poco arropadas por los *medios* como son la historia del arte y la antropología cultural. Se habla mucho últimamente (con razón) de inquisidores y asesores espirituales que ayudarían a vencer las tentaciones del Maligno, todo lo cual tiene un tufillo medieval, o por lo menos muy *ancien régime*, que nos estimula a adoptar una impostación formal arcaica. En consecuencia con esto presento ahora, señoras y señores, este pequeño tríptico con moraleja donde figuran el ángel caído, el justiciero, la fémina (ninfómana) pecadora, el coro de los demonios y de los (in)justos, el Ojo de Dios, la Biblia en verso...

1. Dios te ve

En la tabla central se encuentra el todopoderoso fiscal Kenneth Starr, vestido de Sherlock Holmes (como lo estaba el *Mortadelo* creado por Ibáñez para el tebeo *Pulgarcito* en las primeras entregas del personaje, hacia 1958-59). Hállase el moderno investigador norteamericano escrutando con su lupa las más nimias partículas del universo físico: manchas en los vestidos, pongamos por caso, pero también en el alma, ay, pelos y señales. Lo visible y lo invisible, lo presente y lo pasado. La tal pintura de nuestro arcaizante retablo está dispuesta de tan artificiosa manera que la lente de aumento que con su puño ponzoñoso empuña el detective, coincide con un pavoroso triángulo en cuyo centro campa, como es lógico, el Ojo de Dios (con mayúsculas). No es muy sutil el artificio, pero la claridad didáctica buscada por el pintor parece exigir que el Todopoderoso mire a través del óptico instrumento agigantador que manipula el fiscal. (Dios ve así lo que le muestra su secretario, ¿comprenden?).

Al tal ojo divino aludía agudamente André Glucksmann en un articulito reciente («¿Democracia o teopornocracia?», *El País*, 21 de septiembre de 1998), aunque no parecía ser consciente este autor de toda la enjundia histórica del asunto. Desde luego, se diría que los medios de comunicación actuales han alcanzado, al fin, un ideal largamente anhe-

Juan Antonio Ramírez (1948) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus últimas obras publicadas: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante* (1992), *Ecosistema y explosión de las artes* (1994) y *La metáfora de la colmena* (1998).

lado por los artistas, filósofos, moralistas y políticos del mundo occidental: la omnivivencia. En la historia universal del «punto de vista» (un asunto trascendental de nuestra civilización que merecería los esfuerzos de una investigación amplia y rigurosa) hay algunos hitos encadenados que conducen a la presente situación. Se trataba, desde el principio de los tiempos, de satisfacer el deseo de ver más y mejor, más lejos y más cerca, con mayor precisión, siempre el mayor número de cosas y personas. Ver es saber, pero también es controlar. La invención de la perspectiva geométrica centralizada, descubierta en Florencia a principios del quattrocento, hizo del ojo humano, idealmente inmóvil, el centro de cualquier imagen del mundo. El campo de la visión dependía ahora, claramente, de la posición del que mira, en un mundo poblado de obstáculos como son los objetos del mundo físico, opacos, receptores de luz y creadores de sombras. En este estadio de la evolución, lo visible presupone la existencia de lo no visible.

El *panóptico* fue un invento de la Ilustración, concebido para las cárceles, en un principio (J. Bentham), pero la idea se había aplicado ya en los hospitales del renacimiento: recordemos las naves de los enfermos, dispuestas en cruz, con un ensanchamiento central para que la Eucaristía fuese visible desde los cuatro lados. La hostia consagrada era el Ojo (¿senador?) que a todos los cuerpos dolientes miraba. Sobre el mismo principio se diseñaron luego muchas escuelas, cuarteles, y numerosos ámbitos urbanos donde convenía que «de una mirada» se dominara alguna totalidad espacial. *Vigilar y castigar*, según la lapidaria formulación de Foucault.

Y mientras la arquitectura y el urbanismo ponían de manifiesto esa aspiración a progresar en el incremento del control visual, se aprecia una evolución convergente de la ciencia. Aparecieron y se perfeccionaron los telescopios y los microscopios, las cámaras oscuras, el telégrafo óptico, los trucos de los ilusionistas. En las primeras décadas del siglo XIX emergió esa peculiar combinación de óptica, química y bricolaje que fue la fotografía, un invento trascendental cuyas consecuencias para la historia humana no creo necesario ahora enfatizar.

El cine multiplicó de modo prodigioso los puntos de vista desarrollándose una compleja gramática visual, el montaje. La cámara cambiaba de lugar para lograr sus variadas «tomas de vista» y así es como el espectador veía muchas configuraciones del mismo suceso. También se desplazaba en una dirección determinada (hacia arriba, hacia abajo, hacia los laterales, etc.) y llegaba a hacer visibles, mediante artificios ingeniosos, lugares tan recónditos como los interiores de los cuerpos o

la misma conciencia interior. A ello añadió la televisión los dones de la simultaneidad y de la ubicuidad. Todo era ya visible, al instante, en cualquier lugar. El impresionante abaratamiento del vídeo y de los circuitos cerrados ha conducido finalmente a una situación inédita en la historia humana: sea cual sea el lugar donde te halles no sabemos si «Dios te ve», como se leía en los viejos catecismos, pero es muy probable que una cámara sí te esté filmando.

Situemos en este contexto algunos de los escándalos más sonados de los últimos años: tanto el asunto erótico del tal Daniel Ducruet, ex marido de Estefanía de Mónaco, con aquella artista del strip-tease llamada Fifi Houteman (filmado íntegramente y difundido luego *urbi et orbi*), como la desgraciada muerte de Diana de Gales, tienen el común denominador de las cámaras omnipresentes, satisfaciendo ese oscuro e insaciable deseo de convertirnos a todos y a cada uno de nosotros en el ojo (justiciero, sancionador, tal vez asesino) de la divinidad.

¿Es de otra naturaleza el calvario del presidente Clinton? Fascista es la actitud del fiscal Starr, como lo es la mentalidad de ese sector de la sociedad norteamericana que apoya su investigación. Pero reconocer eso no resuelve la cuestión, sino que la agrava: la omnividencia está en el mito literario del «Gran Hermano», y por supuesto no existe privacidad a respetar para ninguna de las múltiples *gestapos* habidas y por haber. A mí me parece que tras la audiencia prodigiosa que ha alcanzado este asunto late esa pulsión secular, de la que hemos hablado, a ampliar indefinidamente el ámbito más o menos imaginario de nuestra *visión*; pero hay más: al ofrecernos a todos la basura acumulada (halagando con ello nuestros más bajos instintos) pretenden los sectores más siniestros y degradados del poder hacernos cómplices de sus ominosos procedimientos y propósitos.

Y aquí surgen algunas preguntas turbadoras: el deseo inmoderado e indiscriminado de ver y de saber, ¿nos hace más sabios o más totalitarios? ¿Podemos verlo todo sin que eso implique necesariamente discriminar, censurar, controlar o extorsionar? ¿Es alcanzable el deseo de poner coto al panóptico universal en la primera civilización de la historia de carácter visual?

Dejemos estas cuestiones sin responder. Abandonemos al tal Starr con su lupa escrutadora y al coro de beaturroneos babeantes, eunucos y cagabiblias con espadas flamígeras, que también están en la pintura besándole los pies al justiciero fiscal (el análisis con rayos X de este retablo reveló los *pentimenti* del artista: en una primera versión, censurada

sin duda por la autoridad, le besaban el culo), y llevemos nuestra mirada a la tabla de la izquierda.

2. *La carne* (¡qué demonio!)

La señora Monica Lewinsky (la palabra «señorita», muy empleada por los periodistas, me parece ridícula, la verdad) campa en el centro de la representación. Tiene los pechos descubiertos, y se ve que el pintor se ha complacido al trabajar en esta parte de la anatomía femenina, acariciando las turgencias ilusorias con su pincel, una y otra vez, muchas veces (no sabemos cuántas, pero el fiscal Starr lo averiguaría si quisiera, haciendo contar las pinceladas a un departamento especializado del FBI; ¿o tal vez lo sepa ya?). Los pechos, en fin, parecen mucho más acabados y relamidos (valga la expresión) que el resto del cuadro, que está más abocetado, con un tratamiento un poco más «impresionista», si se quiere. Se exceptúa la boca, abierta, con los labios formando una especie de círculo, que también ha recibido una atención pictórica metódica. Su expresión, en suma, es pícara y divertida, claramente insinuante. Ha colocado el artista un cesto de fruta sobre una mesa (que a lo mejor es la del mítico Despacho Oval) junto a sus rosáceos pechos, con tantas manzanas, probablemente, como felaciones descubrió el fiscal, pero no tengo ganas de contarlas (las manzanas) para comprobarlo.

La joven es algo gordita, con ojos expresivos. No está mal para encarnar la tentación de *la carne*, y estoy seguro de que muchos (tanto entre los detractores como entre los defensores del presidente) comprenderían, a la vista de esta tabla, que se puede (o se debe) ser débil en determinadas situaciones. Desde luego Clinton ha hablado siempre bien de ella, comportándose en esto como un caballero. Pero se ha pasado demasiado alegremente por alto que también la ciudadana Monica Lewinsky ha sido violentamente atropellada por la maquinaria supuestamente jurídica del inquisidor: se han apropiado de sus fantasías y de sus deseos, le han confiscado sus fetiches y objetos personales (el famoso vestido azul, por ejemplo, maculado por la lluvia de oro regalada por el presidente, y que luce, olvidaba decirlo, en la representación del ala izquierda del tríptico que ahora nos ocupa).

La honra de esta señora ha sido puesta en la picota, conculcando así una ley no escrita, pero acatada tradicionalmente por todos los seres bien nacidos: no se deben airear las aventuras de ninguna mujer (tampoco las de un hombre, pero en fin...), a menos que ella lo desee expre-

samente. Clinton mintió, además de por otras razones, para salvar el honor de *ella*, lo cual debería haberse dicho, aunque eso (como casi todo en este retablo) suene un poco arcaico. Pero, dado que esta figura de fémina se sitúa en un país capitalista y liberal, donde se supone que se respetan los derechos individuales, sorprende mucho que nadie se haya escandalizado por el daño *económico* que se le ha causado.

Veamos: a la señora Lewinsky le habían ofrecido, según parece, ocho o diez millones de dólares por el relato de sus amoríos con el inquilino de la Casa Blanca, y dice mucho a su favor el que hubiera rechazado esas ofertas de enriquecerse explotando un asunto privado que sólo a ella y al otro protagonista concernía. Pero siempre permanecía la posibilidad de que reconsiderase la propuesta de negocio, aceptándolas tal vez más tarde. En cualquier caso su historia era suya. Al divulgarla gratuitamente, a través de Internet, no sólo se ha violado el sacrosanto derecho individual a la intimidad personal, sino que se ha cometido un grosero acto de piratería económica escamoteando a la joven escritora (en ciernes) sustanciosos derechos de autora. Conocidos ya todos los detalles, por boca de la protagonista, contados a morbosos interrogadores interesados hasta en los detalles más nimios, ¿qué le queda para poner en su libro? El fiscal Starr y el Congreso de EE.UU. han robado impunemente una buena pasta a una ciudadana de su país. Y lo mismo han hecho con el pobre Clinton, más pobre tras el expolio que supone la divulgación (también gratuita) de esa película judicial en la que cuenta también *su* historia ante el Gran Jurado, sin recibir ni un níquel por ello.

Preguntas: ¿Sanciona el Congreso norteamericano la idea de que ya no hay derechos de autor en la era Internet? ¿Se considera que no cobrar por una historia escabrosa es la forma terrenal que asume el castigo divino? ¿Piensan los Grandes Poderes (congresistas y fiscales para-fascistas) que una mujer «pecadora» que ha hecho «caer» al presidente no tiene los mismos derechos civiles que el resto de los ciudadanos?

3. *El infierno*

A la derecha, cómo no, para seguir el orden de lectura iconográfica que conduce desde la carne a sus consecuencias se encuentra Bill Clinton, el desgraciado, envuelto por las llamas del infierno. Tiene una gran serpiente enroscada, y si este moderno ángel caído conociera nuestro romancero, bien podría recitar, como el rey Don Rodrigo (aquel por

cuyo desliz con La Cava perdióse España), cuando fue encerrado en su sepultura como penitencia con otra bicha espantosa:

«*Ya me come, ya me come,
por do más pecado había...*»

Rodean al yanqui condenado numerosos reporteros, cámaras de televisión, y una legión de demonios, todos con la cara meliflua del fiscal Starr. Le pinchan con lanzas-leyes, le insultan llamándole «sátiro» o «perjuro» (que es una palabra muy, muy fea), y le filman continuamente, atormentándole con la amenaza de que difundirán a todo el mundo el vídeo donde se le ve cagando. Disputan los demonios sobre los titulares que pondrán a tan importante noticia: «El presidente cagón (¿cagueta?, ¿cagado?, ¿mierdoso?; no hay consenso sobre esto en la horda satánica) sentado en su trono».

Hay entre tanto demoniejo uno que parece ocioso (se asemeja, sorry, un poco a ti, querida lectora o lector), y que lee aplicadamente un texto escrito en un pergamino semienrollado. De ahí sacamos algunas de las frases con las que hincho el perro en la parte final de este retablo-artículo: tentados estamos de suponer que la «era Internet» es la culminación efectiva de aquella aldea global anunciada por McLuhan en los albores de la televisión. Los relatos se habrían convertido ya en chismorreos pueblerinos porque ¿a qué hijo de vecino se le ocurre exigir derechos de autor por el último cotilleo salaz? ¿Y cómo reclamar la paternidad (y cobrar porcentajes) por unas imágenes que se conciben como réplica exacta, instantánea y fugaz de *toda* la realidad?

De momento las cosas están así. Escribo estas líneas un día de septiembre de 1998 en el que todo el mundo calibra las consecuencias políticas y de toda índole que acarreará la difusión del vídeo con las declaraciones de Clinton ante el Gran Jurado (o *la Santa*, como habrían dicho nuestros clásicos). Cualquiera sabe dónde desembocará, a medio plazo, todo este asunto. Se cita con frecuencia la observación de Karl Marx (me parece recordar que es de *El 18 brumario de Luis Bonaparte*) según la cual la historia se da una vez como tragedia y se repite como comedia, y podríamos aplicarla a este caso: el ligue de Clinton con la Lewinsky sería la parodia bufonesca del mucho más enjundioso caso Watergate.

Pero esto no disminuye su gravedad, sino que, a mi modo de ver, la aumenta de una manera espectacular. Grave o trágico es, en efecto, que un presidente de EE.UU. tenga que dimitir, como le pasó a Richard

Nixon, por espiar torticeramente a sus adversarios políticos. Ahora bien, se trata de una historia cuyo final ejemplar hace resplandecer al sistema sociopolítico que lo ha propiciado. ¿Pero qué decir si un presidente se ve acosado y humillado (y tal vez obligado a dimitir) porque el erario público financió generosamente a alguien para que hurgase en la vida íntima del mandatario e hiciera público, con todo detalle, comportamientos sexuales estrictamente privados? Así que no me parece aplicable ahora el comentario genérico de Marx: si el Watergate fue una tragedia, el caso de Clinton lo es también, pero mucho más grave; su efecto devastador puede ser mucho mayor.

Es un desastre que nos afecta a todos, y no sólo por aquello de que «cuando las barbas de tu vecino veas pelar...». Ese infierno en el que vemos a Clinton es también nuestro infierno. Una forma nueva de fascismo nos acecha: no exhibe camisas pardas, pero puede sentirse a gusto con las togas judiciales; nadie está ya a salvo (a la cárcel podemos ir todos en cualquier momento, no importa por qué); se sirve de los principios del mercado libre para alentar las viejas consignas del racismo y de la exclusión; utiliza argucias legalistas y tácticas intimidatorias para fomentar los más rancios valores acerca de la familia, la patria y la moral individual; y finalmente (*last but not least*) este neofascismo aprovecha los más sofisticados avances de la sociedad telemática para excitar el viejo anhelo de la humanidad por el panóptico universal, pero orientando los *objetivos* de tal modo que no quede sin controlar ni un solo resquicio de la actividad personal.

Y ahora, de nuevo a la tabla central. Se ve muy claro: si te la trae al fresco la mirada de Dios no te librarás de la lupa del (Gran) Hermano Starr. Olvidé mencionar un angelillo que le acompaña, diminuto, empuñando una cartela didascálica donde se lee muy clarito:

«Cotilla de la guarda,
inmunda compañía,
¿por qué no me abandonas
ni de noche ni de día?»

«JOYCE Y DUBLÍN»

Santiago González Noriega

A José María González García,
José Miguel Marinas
y Carlos Thiebaut

«Ulysses es un documento, fruto de una pasión por lo documental tan básica como la pasión artística, hasta más, de hecho. Pues el documento es la raíz y el tallo, y las obras artísticas de la fantasía sus flores. (...) Lo importante es averiguar si es auténtico el documento. (...) yo, tras haber leído unos pocos fragmentos, contesto que sí (...)».

George Bernard Shaw²

1. *Dublín como ciudad provinciana: las campanas de San Jorge y otros asuntos de no menor importancia*

En el relato de *Dublineses* titulado «Después de la carrera», en el que Joyce narra el desarrollo de una prueba automovilística que termina en Dublín, la «Gordon-Bennett»³, la noche que sigue al día de la competición trastorna completamente la vida de la ciudad. La afluencia de público de muchos países, la modernidad (estamos en 1903), la atmósfera cosmopolita, en fin, hacen que por una noche «la ciudad lleve

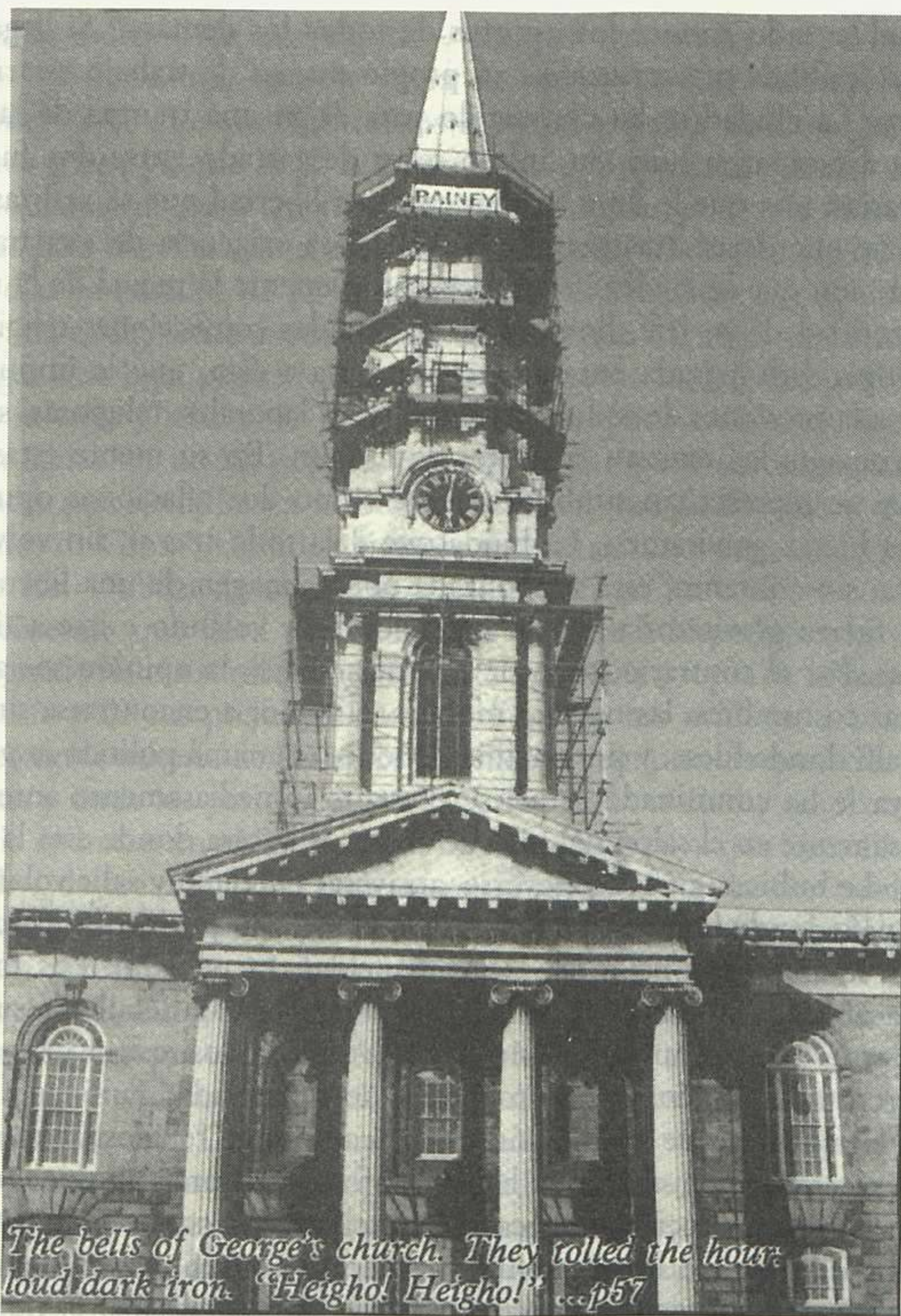
La balsa de la Medusa, 47, 1998.

puesta la máscara de una capital», que por una noche deje de ser la ciudad provinciana, triste y sucia de todos los días, la *dear dirty Dublin*, a la que sus habitantes aceptan y hasta quieren porque muchos saben ya que es el último y definitivo horizonte de sus vidas, que no tienen ni van a tener nunca otro y también, en los de más edad, porque para ellos ha sido el escenario de los *dear dead days*, de los queridos días ya pasados de su juventud⁴. Pero este Dublín con apariencia de capital es algo enteramente fuera de lo común⁵. Dublín era entonces un lugar más bien pequeño, al menos tal y como ha quedado reflejado en las novelas y relatos de Joyce⁶. Su vida tampoco tenía nada que ver con la agitación de las grandes metrópolis europeas que encontramos reflejada, por ejemplo, en el Berlín de las novelas de Döblin o de los grabados de Grosz⁷. Un buen ejemplo de la cerrazón y estrechez provincianas del Dublín de aquellos días lo tenemos en otros relatos de «Dublineses» que lleva por título «La casa de huéspedes»; un texto impregnado de esa sordidez moralizante que era la propia de la pequeña burguesía y de sus prejuicios, una sordidez no tan evidente a primera vista como la miseria de los niños famélicos y harapientos que voceaban mañana y tarde los periódicos por las calles de la ciudad y que con frecuencia aparecen en «Ulises», pero no menos opresiva que ésta. El protagonista de ese relato, Mr. Doran, es un joven oficinista que reside en la pensión de la enérgica Mrs. Mooney, que es llamada por sus huéspedes más jóvenes «La Madam», apelativo que no deja de ser un tanto equívoco. Animado, estimulado casi por la joven hija de la tal Madam, una muchacha que, digamos, «no se lo pone difícil a los hombres» y que desde luego no incluye el no en su vocabulario cuando se trata de asuntos amorios, Mr. Doran termina por convertirse en su amante, y ello tras los muros de la casa de la propia madre de la no tan inocente criatura. Cuando el desafortunado Mr. Doran empieza a darse cuenta de las consecuencias de su relación carnal clandestina con la hija de su patrona es demasiado tarde. No sólo tiene que hacer frente al honor ofendido y mancillado de la pobre madre —y a su deseo de encontrar un partido aceptable para su hija— sino que se le echa encima la ciudad entera: «Dublín —piensa Mr. Doran— es una ciudad tan pequeña que

Santiago González Noriega (1942) es profesor de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre otros libros ha publicado *El viaje a Siracusa. Estudios de filosofía y teoría social* (Visor, 1994).

todo el mundo conoce los asuntos de todos los demás»⁸. Si llegara a hacerse pública su «seducción», su propio puesto de trabajo estaría en peligro. La ciudad se ha convertido para él en una trampa de la que aspira a escapar, a huir. Su ánimo se ve desgarrado entre dos fuerzas contrarias: una que le lleva a soñar con una libertad que se realizase en un viaje que dejase tras sí todo: la imperiosa exigencia de «reparación moral» con que se le viene encima venatoriamente la mamá de la niña, la autoridad de su jefe, hombre de acendradas convicciones religiosas, su propia vida pasada entera; otra, opuesta a ésta, que le impulsa a ceder a la presiones de todo tipo –familiares, laborales, religiosas, sociales– con que le atenazan la gentes de Dublín. En su mente estas dos fuerzas se representan simbólicamente como dos relaciones opuestas con la fuerza gravitatoria. La huida que deja todo tras sí, sin volver la cabeza, sin añoranza, está simbolizada por la imagen de una liberación de la fuerza gravitatoria, de un ingrátido salir volando e irse a tierras lejanas. Por el contrario, tiran de él «hacia abajo» la opinión social, las buenas costumbres, las normas morales, el temor a encontrarse sin trabajo allí donde fuese, y por encima de todo, su mamá política *in pectore* que ya le ha conminado a que se presente inmediatamente ante ella, precisamente en el salón del piso de abajo de la casa donde está la pensión: «Le hubiera gustado elevarse, atravesar el tejado y salir volando a otro país donde jamás volviera a oír hablar de su problema, pero una fuerza le empujó a bajar las escaleras peldaño a peldaño. Los rostros implacables de su patrón y de la Madam no perdían detalle de su desconcierto»⁹. En su turbación Mr. Doran ve ante sí los rostros y las miradas escrutadoras, llenas de reprobación, de la autoridad familiar y laboral, a las que hay que añadir, cómo no, la autoridad religiosa, encarnada en el sacerdote con el que se había confesado la tarde anterior y ante quien había reconocido su pecado, y que le había conminado con firmeza a que hiciese lo que tenía que hacer: *no hay otra solución a tu pecado que la reparación, el sagrado vínculo del matrimonio*. Si no hacía lo que debía y se casaba, la señora Mooney, capaz de armar una que se oyese en todas partes, su patrón, que al tener noticia de su acto le despediría inmediatamente, y la entera ciudad de Dublín, que no tolera cosas así, se le echarían encima: «estás atrapado, Doran, *c'est sans remède!*»

Joyce trata de hacernos sentir las reducidas dimensiones de Dublín recurriendo a detalles que en una primera lectura de su obra pueden pasar desapercibidos por el lector. Tomemos uno con el que aún seguiremos por un momento en el espacio donde transcurre la acción de «La casa de huéspedes»: me refiero a las campanas de una iglesia próxima al



Iglesia de San Jorge, Dublín.

lugar donde localiza el escritor la pensión, la iglesia de San Jorge, donde, por cierto, contrajo matrimonio Wellington¹⁰. (Joyce, dicho sea de paso, nunca deja de precisar dónde sucede algo, por qué calle camina tal personaje de uno de sus relatos, el nombre de la tienda donde alguien entra a comprar alguna cosa y, no digamos, los nombres de los bares donde se trasiegan tragos o se dan citas). Al sonido de estas campanas de la iglesia de San Jorge se alude en un largo párrafo del relato que nos ocupa, pero también suenan en «*Ulises*», donde se dice de ellas, en una bella aliteración logro del traductor José María Valverde, que «**daban la hora: sonoro hierro oscuro**» («**loud dark iron**»). Al final del episodio «*Calypso*» esa sucesión de sonidos sombríos es escuchada por Leopold Bloom cuando abandona su casa, situada en el 7 de Eccles Street, a tiro de campana de nuestro campanario de San Jorge, y no muy lejos por tanto de la casa de huéspedes del relato de «*Dublinese*»¹¹. Delante de la iglesia y de su campanario pasan Leopold Bloom y Stephen Dedalus camino de la casa de aquel cuando el joven Stephen no tiene donde comer algo ni donde dormir y el bueno de Bloom le ofrece alimento –que pronto tomará la forma de una infusión de cacao “*Epps*”¹²– y un techo bajo el cual cobijarse en su propia casa. Y también aparecerán las campanas en ese episodio de atmósfera alucinatoria que es «*Circe*», «**redoblando lentamente**»: «**¡Ay-oh! ¡Ah-oh!**»¹³. Por último podemos suponer que en su adolescencia el propio Joyce habría tenido que apresurar el paso no pocas veces al escuchar, quebrando el silencio, el tañido de esas campanas dando los cuartos y las horas, pues el Colegio Belvedere de los jesuitas, donde el futuro escritor estudió entre los once y los diez y seis años, también está situado a corta distancia de la iglesia de San Jorge¹⁴.

2. *Conversación y convivencia en la rumorosa ciudad*

La conversación es la vida de esta sociedad provinciana, como de cualquier otra sociedad: lo que la anima y lo que pone en conexión a sus elementos unos con otros (recordemos la espesa atmósfera provinciana de muchas novelas rusas del siglo pasado). Más adelante hablaremos del espacio social de convivencia por excelencia, el **pub**. Pero en su forma más común la conversación tiene una función de «*engrasado*» de las relaciones sociales: en los encuentros casuales, en la calle o en una reunión social, cada uno de los interlocutores dice lo que hay que decir en esos casos, sin que –por fortuna, pensarán muchos– tenga que pres-

tar mucha atención a lo que dicen los otros ni dar trabajo extra a la propia minerva, que ya bastante tiene con las tareas de todos los días como para meterse en dibujos o fatigar con novedades al sufrido magín de cada cual. Un buen ejemplo de esa rutina convesacional y dialogante lo tenemos en el encuentro de Leopold Bloom con un tal M'Coy, encuentro que se narra en el episodio «Los Lotófagos» del «Ulises». El tal M'Coy acaba de enterarse de la muerte de un amigo común, Patrick Dignam, a cuyo entierro asistirá en breve Bloom, entierro que es uno de los acontecimientos importantes del día y de la novela. Reproduzco a continuación, una tras otra, las frases que le va diciendo M'Coy a Bloom, quien, por cierto, tiene entonces la cabeza en otra parte (concretamente en unas medias de señora y en la señora que las porta):

«—Estaba yo con Bob Doran, que anda en una de sus temporadas de líos, y ese como se llame Bantam Lyons. Ahí mismo en Conway estábamos.

[...]

Y dice él: *¿Qué cosa más triste lo de nuestro pobre amigo Paddy! ¿Qué Paddy?*, digo yo. *El pobrecillo Paddy Dignam*, dice él.

[...]

¿Por qué? digo yo, *¿Qué le pasa de malo?*, digo.

[...]

¿Qué le pasa de malo?, dice él. *Que se ha muerto*, dice. Y, palabra, se llenó el vaso. *¿Es Paddy Dignam?*, digo yo. No lo podía creer cuando lo oí. Estuve con él el viernes mismo, o fue el jueves, en el Arch. *Sí, dice, se ha muerto. Se murió el lunes, pobre chico*¹⁵. M'Coy es espíritu amante de la cavilación, amigo de certezas bien fundadas, proclive a la sorpresa y al desconcierto ante situaciones novedosas y quizás algo corto de entendederas, o, tal vez, no seamos severos con él, sólo un poquillo lento. El caso es que, tras laboriosa celebración, ha terminado enterándose del reciente fallecimiento de Patrick Dignam y que no deja de informar con cierto pormenor de tal acontecimiento a aquellos con quienes se encuentra, Leopold Bloom en este caso: entiéndase, para M'Coy el acontecimiento no es solamente la mencionada defunción en cuanto tal, sino sus propios progresos en el conocimiento de los acontecimientos más recientes, de la última hora de Dublín, y que en este caso pueden resumirse como sigue: Dignam, *fiambre*, Dignam *la espichó*. Además, y gracias al minucioso trabajo de su mente, pone al día un imprescindible instrumento del conocimiento ciudadano que podríamos denominar la «ficha», algo que todo habitante de un lugar pequeño recibe al nacer por el mero hecho de serlo (no recién nacido,

sino natural de un lugar pequeño: todos nacemos muy pequeñitos, pero aquí de lo que se trata es del tamaño de la localidad donde se nace). El conjunto de «*fichas*» que corresponden a los naturales de un lugar no muy grande, ese registro general de copaisanos, no tiene una existencia física independiente de las cabezas de dichos habitantes y no ha de confundirse, por ejemplo, con los archivos que policías o párrocos llevan de sus respectivos rebaños. Las «*fichas*» consiguen sustraerse a la erosión del tiempo gracias al proceso de repetición incansable del relato de los acontecimientos más relevantes de la vida de los habitantes de la ciudad, relato a cargo de sus amables paisanos (algunos desaprensivos y amargados tienden a denigrar tan provechosos como inocentes pasatiempos, otorgándoles el calificativo infamante de «*chismorreos*»). Así, en el episodio Hades, cuyo tema es precisamente el entierro del súbitamente fallecido Dignam, los que van en los coches que forman el cortejo mortuario pasan revista a las historias de las «*gentes de Dublín*» que van divisando a medida que atraviesan la ciudad; cada uno de estos dublineses lleva a cuestas su historia, alguno de cuyos rasgos más sobresalientes es referido una vez más por uno cualquiera de los presentes. Pero siempre hay que añadir algún apunte nuevo al fichero mental de conciudadanos o confirmar los datos menos seguros. Por ejemplo, el luto que lleva Bloom, como siendo el atuendo más decoroso para asistir al entierro, va a ir suscitando interrogantes en varios de aquellos de sus conocidos con los que se tropieza a lo largo del día: v. gr., al encontrarse con una antigua novia suya, ya casada, llamada Mrs. Breen (de soltera Josie Powell), Bloom es sometido a un preciso interrogatorio acerca del luto que lleva y a su vez da unas respuestas tan lacónicas como exactas a su solícita interlocutora:

«—Veo que va de negro [dice Mrs. Breen]. No tendrá...

No —dijo el señor Bloom—. Acabo de venir de un entierro.

Va a salir a relucir todo el día, ya lo preveo [piensa para sus adentros éste]. ¿Quién ha muerto, cuándo y de qué se murió? Vuelve como una moneda falsa.

Ah, vaya —dijo la señora Breen—. Espero que no fuera algún pariente cercano.

No estaría mal que me acompañara en el sentimiento [de nuevo palabra interior de Bloom].

—Dignam —dijo el señor Bloom—. Un viejo amigo mío. Se murió de repente, pobre chico. Cosa del corazón, creo. El entierro ha sido esta mañana»¹⁶. Obsérvese la cantidad de datos que Bloom facilita a la Sra. Breen en las dos últimas líneas del texto y la concisión y al mismo

tiempo la precisión de sus respuestas: nombre del difunto (Dignam), relación con el informante (amistad antigua), tipo de muerte (repentina), causa de la muerte (accidente coronario), tiempo en que se efectúa el entierro del finado (tiempo pasado: la mañana del día en que tiene lugar la conversación antes transcrita). Pero la memoria es un registro precario, sometido a la erosión del olvido, a la falta de atención, al descuido, imperfecciones inevitables, cortejo de la humana falibilidad, pero que pueden ser fatales a la exactitud de los datos registrados. Hay que poner al día continuamente el fichero. Cuando Bloom abandona uno de los altos lugares del culto al «Ulises» en Dublín, el pub de Davy Byrne, su propietario interroga a uno de los presentes:

«—¿Qué es ése? ¿No trabaja en algo de seguros?

Hace mucho que no está en eso —dijo Nosey Flynn—. Busca anuncios para el *Freeman*»¹⁷. La información de que disponía Davy Byrne sobre Bloom estaba pasada, *outdated*, era obsoleta, y es Nosey Flynn quien, gentilmente, se encarga de ponerla al día. Y ambos continúan hablando de él y se preguntan (la vida en sociedad no está exenta de tan turbadores misterios) que de dónde saca dinero Bloom para comprar todos los días a su mujer un jarrito de nata como el que anteayer había visto en su poder el tal Nosey Flynn. Todos se interesan por cualquier cosa que le suceda a uno cualquiera de ellos, todos consideran que la vida de todos es propiedad de todos, todos estiman que tienen un «derecho» de información, de injerencia, de aprobación y/o de censura sobre cualquier cosa que cualquier otro haga, haya hecho en el pasado o pueda hacer en el futuro¹⁸.

Pero además de asuntos particulares como éstos: como es que Bloom puede comprarse nata para el desayuno si su sueldo no da para esos lujos; ¿tiene acaso alguna fuente de ingresos adicional, desconocida de todos?; ¿por ventura, o desventura, obtiene tales dineros de forma semilícita o claramente ilícita y quizás criminosa?; ¿hállase por un azar comprometida de algún modo la moral de su opulentamente apetitosa esposa, la Sra. Marion Bloom, en tráfico reprobable, bien que gustoso, con los encantos de que generosa le ha dotado naturaleza?; etc. —aparte de asuntos como éstos, digamos que *de menor cuantía* hay otros de interés más general, es decir, que interesan a la generalidad de los dublineses: son lo que constituye «the talk of the town», el tema de conversación, «la *comidilla* de la ciudad», su principal nutriente social¹⁹. A veces durante un solo día, como ocurre con la Copa de Oro de Ascot en el caso de aquel diez y seis de junio de 1904 en que transcurre la acción de la novela «Ulises»²⁰. Otras durante un largo período de tiempo,

como sucedió con el naufragio del infortunado barco noruego *Palme*²¹, causa de renovado espanto entre los dublinese, triste recordación para aquel pueblo de insulares de que el mar les cerca por todas partes y de que sus caminos son inciertos, cuando no traicioneros. Pero en cuanto a asuntos capaces de dar origen a interminables y siempre renovadas conversaciones ninguno podía compararse al que había sido el escándalo por excelencia en la historia reciente de Dublín y del país entero, el adulterio del caudillo de los rebeldes y de los desposeídos de Irlanda: Charles Stewart Parnell. Él, que había sido llamado por sus numerosos partidarios «*rey sin corona de Irlanda*», había perdido cetro y corona en las cálidas y tentadoras sábanas de Kitty O'Shea²², y por su pecado hubo de pagar con la pérdida de la jefatura política del movimiento en pro de la emancipación de Irlanda, y por él, por su pecado, fue perseguido por quienes hasta entonces le habían apoyado, al tener en contra suya el juicio de uno de los dos amos de Irlanda de que habla Stephen Dedalus en el primer capítulo del «*Ulises*»: la Iglesia Católica Apostólica Romana (el otro, no hace falta decirlo, era el Imperio Británico, pero los nacionalistas irlandeses se deshicieron de este último tras una lucha sangrienta cuyo resultado final no fue otro que afianzar más aún el poder del primero).

3. *El adulterio de Molly y las andanzas de Bloom*

En materia de infidelidades públicas Leopold Bloom es un modesto Parnell. Su situación de marido engañado es, digamos, bastante notoria en la ciudad, al menos entre sus amigos y conocidos, y a lo largo de la novela ha de soportar diversas alusiones, insinuaciones y reticencias, por parte de éstos, sobrellevándolas –hay que decirlo– con la mayor paciencia y mansedumbre²³. El «*Ulises*» es, ciertamente, una historia de adulterio, pero desde luego, no un drama calderoniano: no hay en él ni venganzas de marido burlado, ni matasanos de su honra. Tiene algo de *vaudevil*, en cuanto que marido y amante están encontrándose una y otra vez a lo largo del día, que se podría calificar de *día de autos* si no fuera porque ambos son más bien peripatéticos. Sólo que mientras que en el *vaudevil* y en las obras afines el reducido espacio de un escenario con dos puertas sirven para que por una salga el amante mientras que por la otra entra el marido, o al revés, mientras que un biombo y hasta una mesa –en la mejor tradición de la farsa y de la *commedia dell'arte*– permiten improvisar un apresurado escondite a uno o a otro, aquí nues-

tros dos contrincantes –no podemos calificarlos de rivales, pues Bloom hace mucho que ha perdido el corazón y el lecho de su esposa– tienen toda la ciudad de Dublín para tropezarse, evitarse o esconderse el uno del otro. Bloom, hemos de confesarlo, está sobre todo preocupado por no toparse cara a cara con su afortunado rival, el empresario Blazes Boylan; mientras que éste –sombbrero de paja picarescamente ladeado, traje de sarga azul añil, calcetines de fantasía azul celeste y el tallo de un rojo clavel entre los dientes– camina pisando fuerte o galopa en su tintineante calesín hacia el hogar conyugal del matrimonio Bloom, y esta carga de la caballería ligera se prolonga a lo largo de varios episodios de la novela. Informado abruptamente de la visita de Boylan y hasta de la hora del encuentro por su propia esposa Molly, a la que lamentamos no poder calificar de casta, Leopold Bloom ha tomado la prudente decisión de ahuecar el ala bien de mañana y de informar a su cara mitad antes de irse de que *imperiosos requerimientos e ineludibles compromisos, etc., etc...*, hasta bien tarde, largándose de casa y dejando el campo libre al escasamente estimable Mr. Boylan, de abigarrada vestimenta, y todo ello para mayor tranquilidad de Mrs. Bloom (por supuesto sin que dicha señora se engañe ni por un momento acerca de la naturaleza de tales asuntos, requerimientos y compromisos, aunque no da la impresión de que estime en lo que vale la discreción y delicadeza de su esposo). De este modo, el domicilio conyugal de los Srs. Bloom, sito, como ya ha sido mencionado *supra*, en el número 7 de la calle de Eccles, será durante ese día para el paciente y sufrido Leopold, doblemente «descasado», una «casa tomada»²⁴. Se verá arrojado a la ciudad, a caminar por ella, a tomar alimento o descanso en los lugares que sus calles y paseos le ofrezcan. (Piadosamente, reconozcámoselo, James Joyce situó la acción de la novela en el mes de junio, que en Irlanda es el mes con más horas de sol de media en todo el año, y no en el mes de diciembre, habitualmente de tiempo más frío e inclemente en esas latitudes). Esta «Odisea» no termina con el regreso a la casa, a la esposa y al lecho de su protagonista, sino que empieza con la partida forzada de la casa, impuesta por la esposa a su marido, y hasta el propio lecho –el sólido de la «Odisea»– no deja de estar bastante desvencijado aquí, con lo que el ruido de las arandelas o muelles del jergón resuena de forma bastante indiscreta en algunos episodios de la novela. Ulises-Odiseo viaja interminablemente por mar para alcanzar al final su isla, Ulises-Bloom camina por la ciudad a la espera de poder regresar a su casa cuando ya se haya marchado el un tanto chuleta amante de Molly y ya se encuentre a esta dormida de modo que ni siquiera tengan que darse

explicaciones el uno al otro de lo que ha ocurrido en la jornada. A las navegaciones de Ulises corresponden las andanzas de Bloom, quien, por cierto, tiene escasa afición a las travesías marítimas y cuya experiencia en la materia se reduce a poco más que a un recorrido por la bahía de Dublín a bordo del *Erin's King* en un día de excursión familiar, una excursión de la que tiene malos recuerdos (se mareó casi todo el pasaje). Si la ciudad se convierte en el gran protagonista del «Ulyses» hay que agradecersele a esta expulsión y a su causa primera, pues, como recuerda la propia Molly en el episodio «Penélope», Bloom es ante todo un hombre hogareño a quien nada le gusta tanto como andar de un lado para otro por la casa.

4. *El lugar de los hechos: los pubs*

[Interludio. *Tempo di divertimento: Re-Joyce*]

«Lo que es una lástima es que los lectores van a pedir y a encontrar una moraleja en mi libro, o, lo que aún es peor, se lo tomarán en serio de algún modo, y, por mi honor, que no hay una línea seria en todo él». James Joyce²⁵.

«¿Eres un abstemio riguroso? –dice Joe.

–No tomo nada entre tragos –digo yo».

«Ulises». El Cíclope²⁶.

A continuación paso a describir un comportamiento muy frecuente en los personajes de las novelas de James Joyce y que tiene por escenario unos establecimientos que llaman poderosamente la atención del observador o explorador cuando, recién llegado a la ciudad de Dublín, empieza a caminar por sus calles. Con notable frecuencia se encuentra con unos locales de extraña apariencia, una mezcla de capilla de Adventistas del Séptimo Día, panteón, *saloon* de un espagueti western y unas gotas de algo así como un vagón del *Orient Express* abandonado en vía muerta en algún importante nudo ferroviario de los Balcanes: hablo, claro está para quien los haya visto alguna vez, de los **pubs**²⁷. No menos extraños que tales locales son los comportamientos de quienes los frecuentan. Bien sea que las fortunas de estos gentiles parroquianos consistan casi exclusivamente en bienes raíces y se vean abrumados por una considerable falta de liquidez, atribuible a la concentración de la inversión en propiedades inmobiliarias, bien sea que les domine el recuerdo de pretéritas glorias militares –tan fuerte es la nostalgia– y se sientan compelidos a practicar ese modesto remedo de las artes de la esgrima

que es el sablazo, los variados personajes que desfilan, de modo escasamente marcial ha de reconocerse, por las páginas del «Ulises», sufren con harta frecuencia cierta falta de dinero en efectivo y se ven constreñidos, bien a su pesar, quiero creer, a solicitar de sus amigos o conocidos, en préstamo prontamente reembolsable, pequeñas cantidades de numerario. También es posible que, en el segundo de los casos, en el constituido por los asiduos del arte del mandoble y del sablazo, se produzca en el organismo de tan espadachines sujetos una deficiencia de líquidos, sin duda ocasionada por el exceso de ejercicio físico en tan brutales artes marciales como las que acabamos de mencionar, habiendo de ser compensadas tan graves pérdidas de fluidos a la mayor celeridad. Como quiera que fuere, trátase de falta de liquidez o de falta de líquidos –en este punto los textos, hay que reconocerlo, son de la mayor discreción– el caso es que los personajes de las narraciones de James Joyce se ven imperiosamente impelidos a poner fin a estos desagradables estados carenciales, que a menudo se presentan simultáneamente e incluso, con gran frecuencia, asociados uno con otro. De este modo, los aquejados de tales afecciones son sacudidos y bamboleados periódicamente por las contrarias pasiones alternativamente producidas por el predominio del humor seco –gaznate seco o bolsillo en dique seco– y la renovada necesidad de remojar el tal humor seco a fin de molificarle y ablandarle y que, debidamente humidificado ya, mejor y más gozoso ánimo les produzca. Tales dublineses fabulados (o fabulosos) transitan incesantes de uno a otro de los piadosos establecimientos que atrajeron poderosamente nuestra atención al llegar a la ciudad, y que, con buena disposición samaritana, están anclados en las calles de la misma para que puedan acudir a ellos quienes de tan dolorosos padecimientos aquejados se vean. Por la Gloriosa Intervención de la Divina Providencia –no podía ser menos en el caso de tan fiel hija de la Iglesia como la verde Erin– hállase dotada la ciudad de Dublín de innúmeros establecimientos de este tipo de los que brotan, a través de la más bella grifería que imaginarse quepa (generosa donación de la patricia familiar detiene por héroe patronímico al legendario O’Guin: los tan prestigiosos O’Guinnes, de quienes, sin duda, todos ustedes han debido de oír hablar), brotan –digo– caudalosos manantiales de los líquidos, cuando dorados, cuando negros, que nuestros queridos y sufrientes dublineses perentoriamente precisan para la provisión de sus pobres organismos y para poner fin y término a tan penosos padecimientos y pesadumbres.

Las andanzas del personaje principal del «Ulises», su periplo terrestre, si se me permite tal *contradictio in adjecto*, registrado en ese enorme

cuaderno de bitácora que es la novela, conducen esa única singladura de su bajel de 38 años de calado, navegando de uno a otro de dichos establecimientos misericordiosos, cuyo nombre en la lengua inglesa, **P.U.B.** o **public house** (casa pública) recoge expresamente la función primordialmente social que les es propia. Obsérvese que a pesar del predominio de términos específicamente marítimos y navales en la frase, hablo de *andanzas*. Volveremos sobre la cuestión dentro de pocas páginas. Retengamos tan sólo una idea: Leopold Bloom es un **hombre-barco**, Odiseo se ha fundido con su nave y ésta ha pegado un salto del mar a tierra firme, como esos peces que saltan del agua y se mueven impulsados por sus aletas, remos de tierra. Como tantos otros paisanos suyos, nuestro moderno Ulises camina y camina por las calles de Dublín de **pub** en **pub**, página tras página. Y, pues que no salimos de esta curiosa institución (no exclusivo patrimonio de Irlanda, por lo demás, según consta por testimonios de gran número de viajeros y exploradores), ocupémonos de ella con cierto detenimiento.

La institución del **pub** sólo puede ser comprendida correctamente si se tiene en cuenta la forma en que las bebidas allí ingeridas son satisfechas, una forma de óbolo o donación sin la cual es impensable la existencia de ningún establecimiento, aunque sea éste de interés tan netamente social como el que es propio de los que ahora ocupan nuestra atención. Nos encontramos con una nueva y no menos feliz creación del genio irlandés, especialmente importante en los **pub** de dicha nación, aunque, por supuesto, no exclusiva de ellos: la **ronda**. Para mejor comprensión de su funcionamiento vamos a elaborar un modelo reducido del mismo, modelo en el que haremos intervenir a tres dublineses, a los que supondremos clientes habituales de establecimientos de este tipo, asignándoles **arbitrariamente** –nadie se llame a ofensa– los nombre de Burke, Mulligan y O'Rourke. Nuestros tres dublinenses llegan a un **pub** cualquiera, por ejemplo, a **The Ship**, y piden tres pintas –*pints*–. Una vez trasegadas las pintas, Burke abona la consumición y los tres compañeros se trasladan a otro **pub**. Idéntica situación en este nuevo **pub**, sólo que esta vez es Mulligan quien se desprende de la materia crematística, requerimiento de la tradición y la costumbre a fin de que se cumpla el rito de la bebida, y cuyo monto figura gentilmente indicado en inscripciones que se hallan en una lápida suspendida en forma bien visible de una de las paredes del recinto, según prescribe el derecho consuetudinario y ha de hacer cumplir la autoridad. En la parte superior de dicha estela, en trazos destacados, figura una palabra escrita en caracteres latinos, en la que se lee lo siguiente: **PRICELIST**,

lo que puede verse a nuestra lengua vernácula, de forma no del todo infiel al original inglés, como «*Lista de precios*». Al abandonar este segundo **pub**, O'Rourke, que aún no ha entregado moneda alguna, de curso legal o ilegal, es deudor de sus dos compañeros de paseo y, apremiado por la premura de corresponder a las atenciones de éstos, se apresura a poner fin a la para él tan penosa situación de deudor, asignando una parte de sus disponibilidades monetarias en efectivo a la concreta finalidad de corresponder a la generosidad de sus compañeros con una tercera ronda en el **pub** más próximo. Una vez terminada esta tercera ronda podemos decir –un tanto hegelianamente, se nos dirá– que alcanza la consumición su consumación. Pero juntamente con ello crecen nuestra incertidumbre y desasosiego. ¿Habrán de separarse nuestros tres amigos –nos preguntamos angustiados, pues, tras seguirles en sus paseos no hemos podido evitar cobrarles cierto afecto– y dirigirse cada uno de ellos por húmedos y solitarios caminos a sus respectivos hogares? ¿Tendrá la jornada un tan pronto y raudo desenlace y acabamiento? Equilibradas las columnas del Haber y el Debe en el libro de caja de la sociedad que hemos limitado a estos tres amigos, ¿habrá de ponerse término a lo que hasta entonces tan provechoso ha resultado? Porque hasta ahora hemos evitado referirnos a algo que se había ido produciendo al mismo tiempo que nuestros pacíficos bebedores ingerían las preciadas pintas. A medida que sus gargantas se refrescaban y que los ambarinos líquidos las atravesaban camino de sus vientres, iban adquiriendo renovada alegría sus corazones y brotaban de su ágil verbo nuevos e ingeniosos comentarios, anécdotas, retruécanos, paronimias, juegos de palabras, preciosos pronósticos sobre las próximas carreras de caballos, recuerdos de pasadas correrías por las calles de Dublín, descripciones minuciosas de los encantos de tal o cual dama o de las virtudes de tal o cual caballo, damas y caballos que habían alcanzado triunfos o derrotas en las correspondientes lides amatorias o ecuestres, lances, en suma, de novedad y aventura. Cuando nuestros modélicos amigos abandonaban la familiar protección de un **pub** era para tratar de vislumbrar o columbrar a lo lejos, si ya eran caídas las caliginosas sombras de la noche, las hospitalarias luces de un nuevo local del mismo género que el que acababan de abandonar. Todo este conjunto de **pubs** son como un ágora fragmentada y dispersa, como los restos hechos pedazos del ágora griega, donde también se charlaba mucho a prudente distancia de los gineceos; y para los habitantes de la ciudad esas luces lejanas, como si de los protectores destellos de unos faros se tratase, iban indicando las sucesivas islas de ese archipiélago de sociabilidad,

cuyos nombres desgranaban los dublineses de pro, los dublineses «*de toda la vida*»: Mooney', Larry, The Burton, The Arch, Conway' y tantos otros. Todo ese tesoro conversacional, ¿dónde, si no es en el **pub**, brota?, ¿de qué manantial, si no es de la circulación incesante de los papeles de deudores y acreedores en la ronda de invitaciones y convites? Ahora queda claro para nosotros el motor último de la renovación de la ronda. No la deuda que los partícipes en el agasajo puedan haber contraído unos con otros a lo largo de la velada, vil dinero al fin y al cabo, sino la deuda que todos ellos han contraído y siguen contrayendo todos los días con la institución misma cada vez que alguien hace algo tan banal y común como invitar a una ronda de bebidas, pues la institución ya se habría derrumbado y aniquilado hace mucho tiempo si fuera una mera cuestión de asientos contables entre entidades comerciales movidas por el gélido autointerés económico y la persecución de la maximización de los beneficios, algo que un célebre autor del romanticismo alemán (de cuyo nombre no consigo acordarme ahora) calificó certeramente de «*las frías aguas del cálculo egoísta*». Volviendo a nuestro modelo: si una vez restablecido el equilibrio financiero entre nuestros tres convidadores al abonar O'Rourke la tercera y última ronda, los partícipes de esta libación no percibiesen con claridad meridiana las decisivas ventajas sistémicas del ciclo de los convites mutuos, la vida social de los dublineses se precipitarían en un negro pozo sin fondo de muda y silenciosa sobriedad, algo así como el último círculo del infierno. Porque los tres se percatan del amenazante abismo que se abre a sus pies, porque los tres tienen suficiente gratitud hacia la antigua ley de sus mayores que estableció, Rómulo colectivo e innominado, tan provechoso hábito, por eso, digo, es ahora el propio O'Rourke, con el bolsillo aún maltratado por el reciente desembolso, quien inicia esta vez el incesante ciclo de las invitaciones. Deuda, sí, pero no mísera deuda monetaria de tres casuales amigos unos para con otros, sino gloriosa deuda de todos ellos y de los dublineses todos con la circulación de ese río de conversación que por todos ellos transita al calor de la bebida compartida, bebida que los habitantes de la ciudad vierten sacrificialmente en sus propios gznates –ventaja higiénica adicional de la que carecía la libación en la Antigüedad– y que mantiene viva la pequeña y la grande historia de una urbe y de sus habitantes. Cúmplase así la exhortación de alguien que bien podría ser considerado dublinés honorario y honorífico, el escritor francés François Rabelais, quien, ya en el siglo XVI, escribió estas premonitorias palabras que anuncian la plena eclosión del sistema económico-social que ahora analizamos: «**Figuraos**

un mundo en el que todos presten y todos tengan deudas. [...] Veo entre los humanos paz, amor, amistad, fidelidad, descanso, banquetes, festines, gozo y alegría; oro, plata, dinero suelto, cadenas, sortijas y mercancías pasarán de mano en mano. No habrá pleitos, ni guerras, ni discusiones; allí nadie será usurero, nadie glotón, nadie avaro, nadie estará encerrado en sí mismo. Verdadero Dios, ¿no será esa la edad de oro, el reino de Saturno?»²⁸.

Para mejor intelección de lo antedicho apelo a la sabiduría de algunos muy acreditados antropólogos. Claudio Lévy-Strauss nos ha enseñado que la institución [de la prohibición] del incesto, evitando que las gentes se casen con sus hermanas o sus primas carnales, que después de todo están como que más a mano y pillan más cerca, saca a las familias de la clausura en sí mismas y establece un orden de circulación de mujeres, orden que el propio antropólogo resume concisa y africanalmente citando un conocidísimo proverbio sironga que reza así: «un pariente por alianza es tan bueno como dos patas de elefante asadas en horno de leña»²⁹. Del mismo modo, la ronda en los pubs y la circulación de pub en pub por las calles de Dublín, enfrascados –nunca mejor dicho– en amena charla, saca a los dublineses de la exclusiva frecuentación de sus consortes y del ruido que inevitablemente producen en sus casas los chiquillos, seis o siete como mínimo, en familias como las de Irlanda, país donde tan *ad pedem literae* se toma el sagrado y geométrico mandato de elevarse en el espacio por aumento de volumen orgánicamente incorporado a la entidad individual biológica y racional e incrementar el propio número de tales entidades, y, consiguientemente, el espacio ocupado por la masa de las mismas, de acuerdo con una función exponencialmente multiplicativa (*id est*, familia numerosa). De esta atmósfera que, excepto en los días en que va de visita el Padre O'Malley, podría influir de modo no enteramente favorable en el desarrollo de las facultades intelectivas y auditivas de nuestros queridos dublineses, les saca la pasión por el rito público (entiéndase, «público» como adjetivo correspondiente a pub, que ya va siendo hora de que haya alguno) lanzándoles por las calles de la ciudad. El antropólogo polaco-británico Bronislaw Malinowski ha referido con gran minuciosidad, y en un libro de 500 densas y apretadas páginas, cómo los habitantes de la Melanesia tenían la costumbre de visitarse unos a otros en nutridos grupos y provistos de grandes cantidades de conchas e intercambiarlas con sus visitados –pues todos ellos eran algo aficionados a la conquiliología o ciencia de las conchas– para con tan fútil pretexto entablar trato amistoso con otros pueblos vecinos de Oceanía, que, por caprichos de la geografía,

solían residir a no menos de 1.473 millas marinas de distancia; todo ello viajando en naves precarias, construidas con materiales deleznable y en zonas ricas en tifones, huracanes, maremotos y otros desastres geológicos y climáticos de no menor intensidad. Gracias a los progresos de la civilización humana nuestros dublineses pueden conseguir idéntica si no mayor intensificación de sus contactos sociales por medio de la práctica asidua de la libación compartida, y ello realizando desplazamientos mínimos, en los que además cuentan con la ayuda de toda una red de tranvías y trenes de cercanías que amplían el territorio de sus étlicas correrías, y ello sin tener que exponerse a los peligros del mar, pues aunque los antiguos hablaban mucho de las enormes ventajas de morir joven, evitaban en lo posible viajar en embarcaciones de cualquier naturaleza: recuérdese si no la gentil desfachatez de Lucrecio cuando admitió con toda franqueza y, reconozcámoslo, no sin algo de imprudencia, aquello del «*Suave mari magno*», etc. (esas cosas, si acaso se piensan, pero lo que es decirse, no se dicen)³⁰ Los enormes beneficios obtenidos por nuestros queridos dublineses con esta abstención de los viajes por mar y la sustitución de los mismos por el callejeo por su ciudad, pueden resumirse en una lapidaria enumeración de vocablos: charla, cháchara, chistes, charadas, chismes... Mucho de lo que sabemos de los personajes del «Ulises» lo sabemos gracias a este intercambio de informaciones que se produce en los **pubs**, normalmente no antes de la quinta o sexta pinta. En particular, las orondas carnes de Molly Bloom, legítima consorte de don Leopoldo, son objeto de ditirámicas descripciones por parte de los frequentadores de los **pubs** joycianos. Por ellos sabemos que, aunque un tantico metida en carnes, esta admirable mujer (fondona, pues –admitámoslo con toda franqueza–, jamona, pechugona incluso) a pesar de todo avanza victoriosamente, precedida por sus protuberancias delanteras, lo mismo por las calles de la ciudad que por las páginas de la novela, y no menos admirablemente cierra la turbadora aparición de su orondez una retaguardia no peor defendida que la antes mencionada vanguardia. Como advierte un culto y delicado estudiante de medicina hablando de la mujer de Bloom en el episodio «Los Bueyes del Sol»: «¿Conoces a su doña? Pos claro, faltaría. Bien maciza. (...) Una hermosa hermosura. Nada de esas flacuchas, ni hablar. (...) Tiene un buen par de delantera, no es broma. Y qué proa y qué popa. Hay que ver para creer»³¹.

Es tal la excelencia de este amable hábito del trago que aunque, todo hay que decirlo, muestra ciertos inconvenientes –tan sólo a largo plazo, desde luego, y en contadas ocasiones– incluso en esos raros casos extre-

mos de nocividad, no deja de estimular la sociabilidad y de propiciar los encuentros, llenos de añoranza, entre los amigos bebedores sobrevivientes. Así ocurre en el caso de la muerte de un tan excelente hombre, cordial y sociable en grado sumo, como el nunca ponderado Patrick Dignam, muerte, que, según pone de relieve el acuerdo casi unánime entre los personajes del «Ulises» que le han conocido, no puede considerarse enteramente ajena a la afición a la bebida, un tanto desmedida, de tan llorado contertulio. La muerte de Dignam, pues, da lugar a la amable reunión de muchos de sus amigos en el cortejo fúnebre que le acompaña a su última morada y a una conversación tan animada y salpicada de anécdotas cuanto el decoro lo permitía (anécdotas recogida en el capítulo sexto de la novela de Joyce, oportunamente titulado **Hades**, en tan sutil como refinada alusión a la cultura clásica). Sin llegar a casos tan extremados como éste, baste recordar, en elogio de la práctica de la libación compartida, que la relación entre los dos personajes masculinos más importantes de la novela, Leopold Bloom y Stephen Dedalus, y la ruptura entre ellos de ese hielo que es a veces compañero no querido de todas las relaciones humanas, se producen con ocasión de un ligero trastorno de Stephen, una indisposición debida a su descuido o inadvertencia, pues en las cuarenta y ocho horas anteriores al momento en que tiene ocasión la primera conversación entre él y Bloom había olvidado ingerir alimento sólido de algún tipo, por fortuna sin que en ese período de tiempo se hubiese privado igualmente de la ingestión de líquidos, en ocasiones, prácticamente todas, del género de las llamadas «bebidas alcohólicas» (whisky, cerveza, absenta, etc.: todas ellas visitadas con deleitación en el curso de este anti-Ramadán del que es protagonista nuestro estimable aunque un poco atolondrado Stephen).

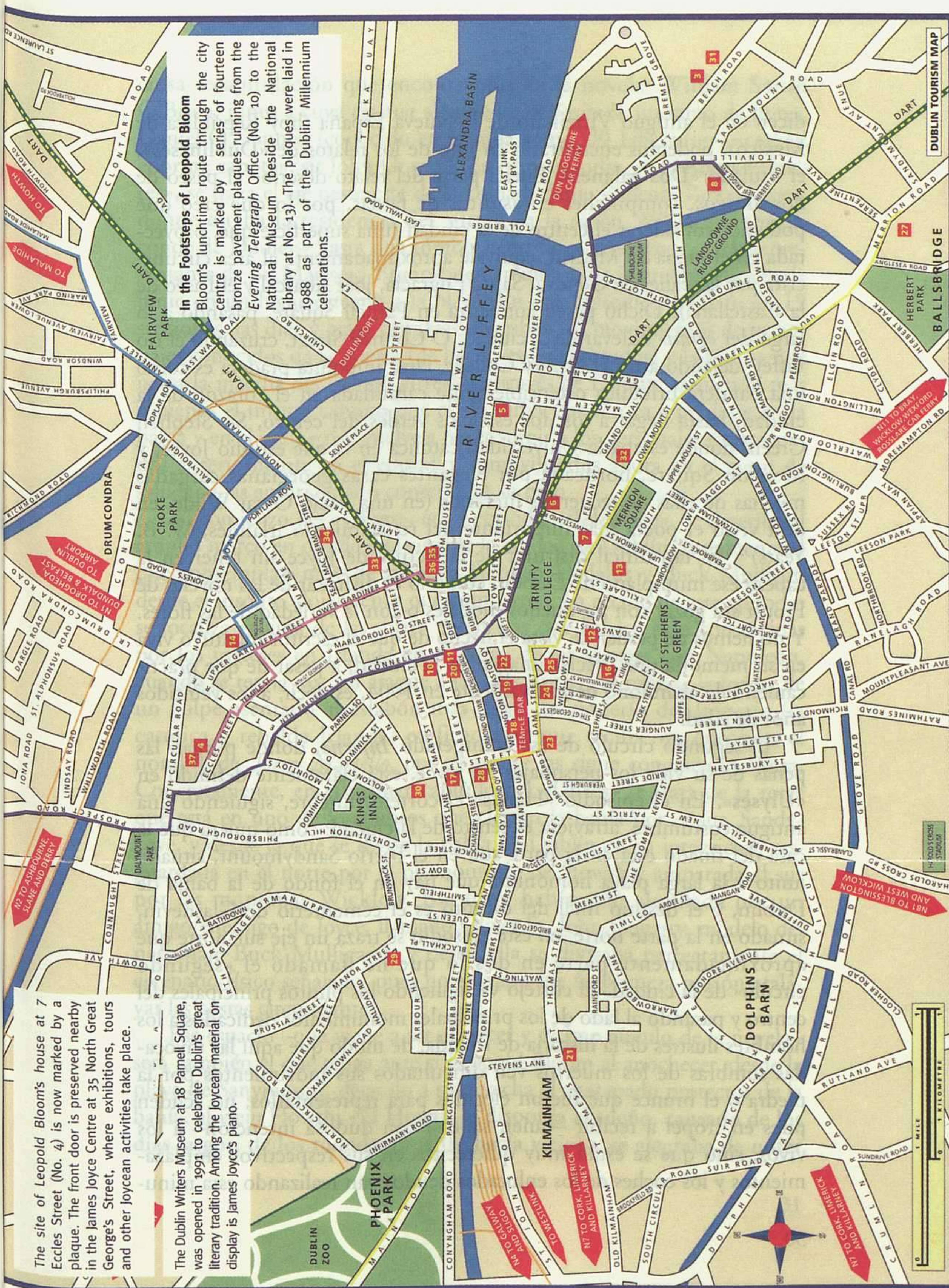
5. *Prontuario de dublinología, que contiene la descripción de los tres círculos que es provechoso trazar en el mapa de la ciudad de Dublín con objeto de orientarse en dicha ciudad*

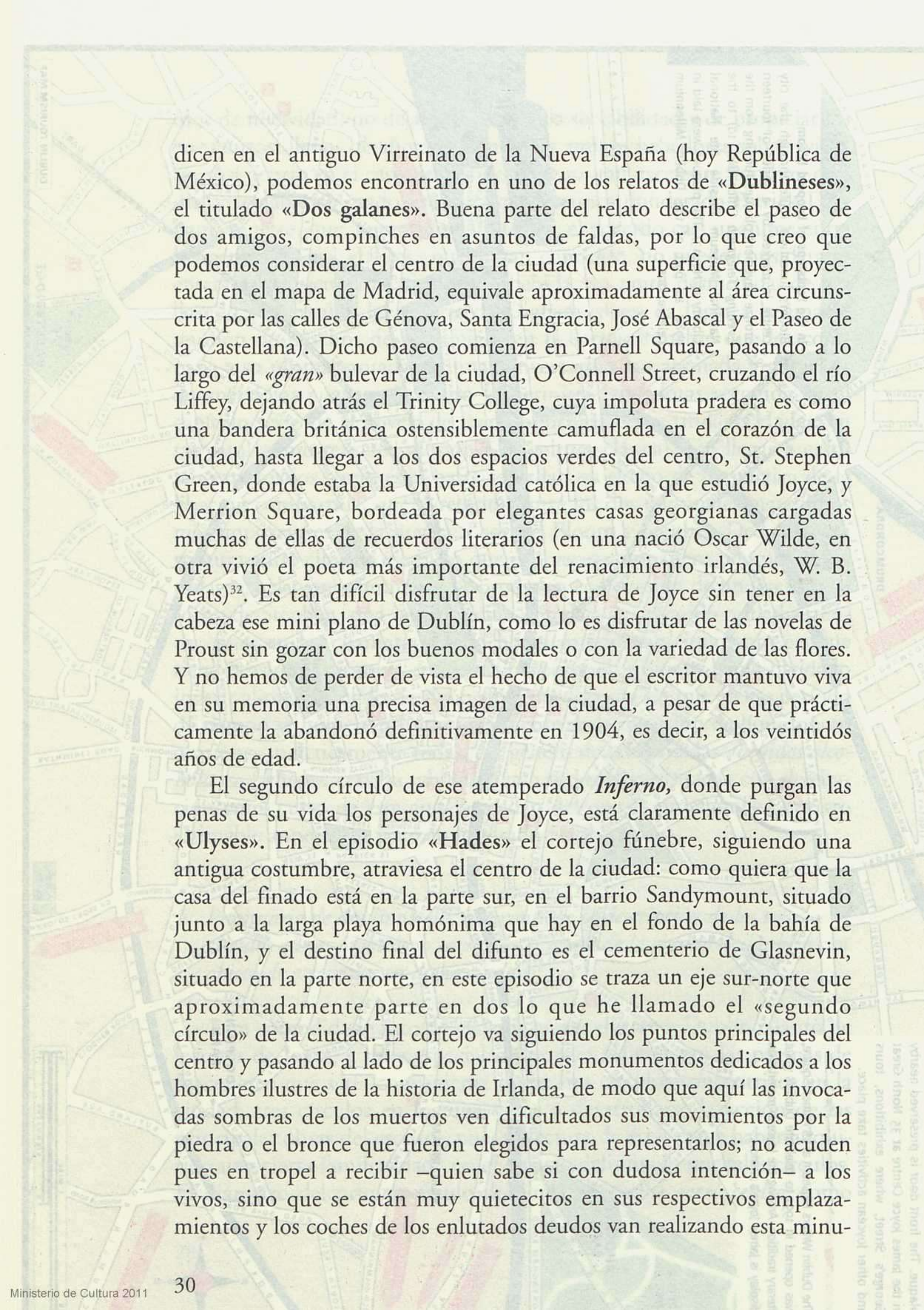
Para comodidad tanto de viajeros que se dirijan a Dublín cuanto de lectores de Joyce, y muy especialmente para viajeros por las páginas de Joyce, creo que sería conveniente trazar tres círculos concéntricos en la ciudad, tres círculos en los que viene a desarrollarse la acción de las principales obras del escritor, pues la lectura de éstas exige haber adquirido una cierta familiaridad con el espacio delimitado por tales círculos. El diámetro del primer círculo dublinés, del *mero, mero centro*, como

The site of Leopold Bloom's house at 7 Eccles Street (No. 4) is now marked by a plaque. The front door is preserved nearby in the James Joyce Centre at 35 North Great George's Street, where exhibitions, tours and other Joycean activities take place.

The Dublin Writers Museum at 18 Parnell Square, was opened in 1991 to celebrate Dublin's great literary tradition. Among the Joycean material on display is James Joyce's piano.

In the Footsteps of Leopold Bloom
 Bloom's lunchtime route through the city centre is marked by a series of fourteen bronze pavement plaques running from the Evening Telegraph Office (No. 10) to the National Museum (beside the National Library at No. 13). The plaques were laid in 1988 as part of the Dublin Millennium celebrations.





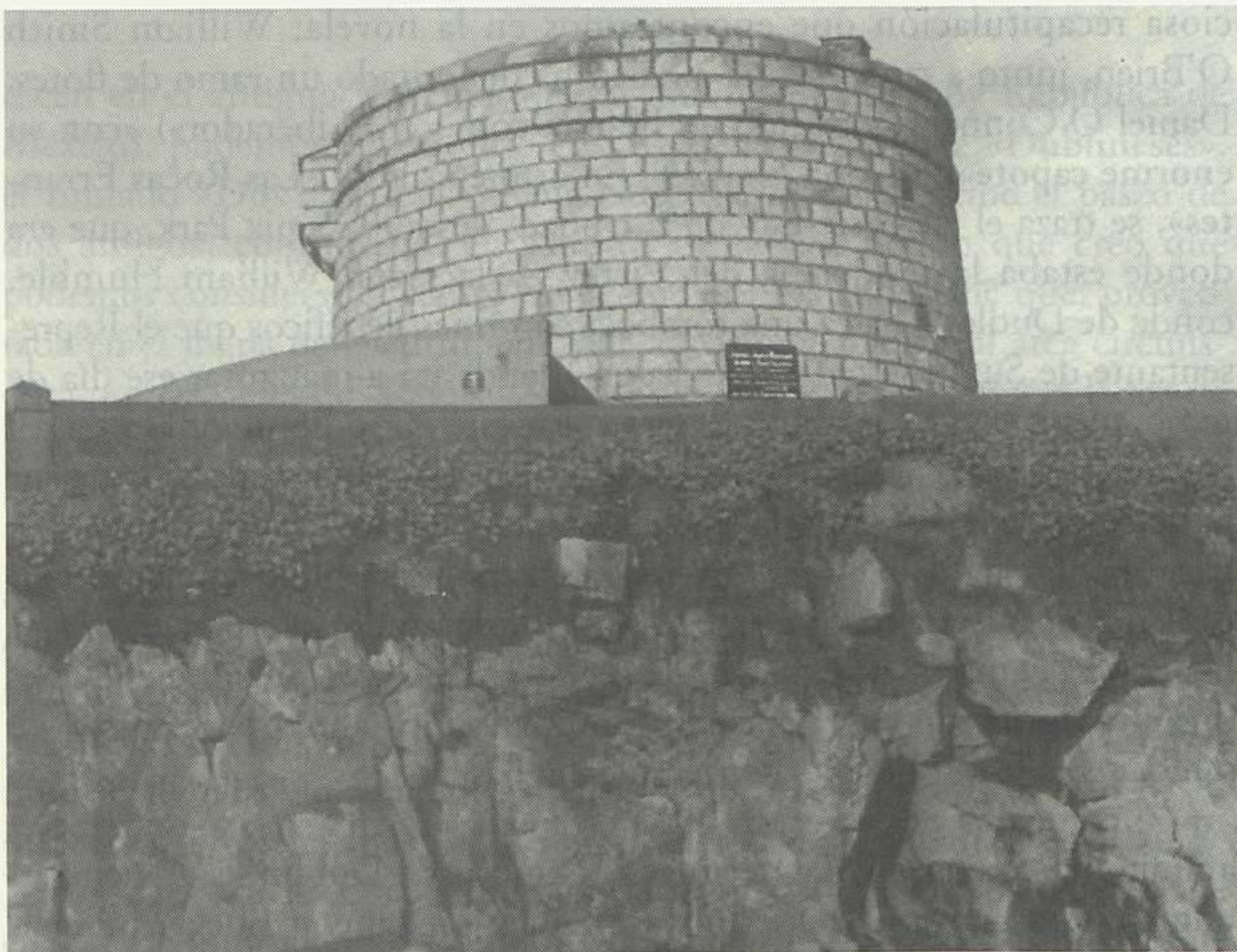
dicen en el antiguo Virreinato de la Nueva España (hoy República de México), podemos encontrarlo en uno de los relatos de «Dublineses», el titulado «Dos galanes». Buena parte del relato describe el paseo de dos amigos, compinches en asuntos de faldas, por lo que creo que podemos considerar el centro de la ciudad (una superficie que, proyectada en el mapa de Madrid, equivale aproximadamente al área circunscrita por las calles de Génova, Santa Engracia, José Abascal y el Paseo de la Castellana). Dicho paseo comienza en Parnell Square, pasando a lo largo del «gran» bulevar de la ciudad, O'Connell Street, cruzando el río Liffey, dejando atrás el Trinity College, cuya impoluta pradera es como una bandera británica ostensiblemente camuflada en el corazón de la ciudad, hasta llegar a los dos espacios verdes del centro, St. Stephen Green, donde estaba la Universidad católica en la que estudió Joyce, y Merrion Square, bordeada por elegantes casas georgianas cargadas muchas de ellas de recuerdos literarios (en una nació Oscar Wilde, en otra vivió el poeta más importante del renacimiento irlandés, W. B. Yeats)³². Es tan difícil disfrutar de la lectura de Joyce sin tener en la cabeza ese mini plano de Dublín, como lo es disfrutar de las novelas de Proust sin gozar con los buenos modales o con la variedad de las flores. Y no hemos de perder de vista el hecho de que el escritor mantuvo viva en su memoria una precisa imagen de la ciudad, a pesar de que prácticamente la abandonó definitivamente en 1904, es decir, a los veintidós años de edad.

El segundo círculo de ese atemperado *Inferno*, donde purgan las penas de su vida los personajes de Joyce, está claramente definido en «Ulyses». En el episodio «Hades» el cortejo fúnebre, siguiendo una antigua costumbre, atraviesa el centro de la ciudad: como quiera que la casa del finado está en la parte sur, en el barrio Sandymount, situado junto a la larga playa homónima que hay en el fondo de la bahía de Dublín, y el destino final del difunto es el cementerio de Glasnevin, situado en la parte norte, en este episodio se traza un eje sur-norte que aproximadamente parte en dos lo que he llamado el «segundo círculo» de la ciudad. El cortejo va siguiendo los puntos principales del centro y pasando al lado de los principales monumentos dedicados a los hombres ilustres de la historia de Irlanda, de modo que aquí las invocadas sombras de los muertos ven dificultados sus movimientos por la piedra o el bronce que fueron elegidos para representarlos; no acuden pues en tropel a recibir –quien sabe si con dudosa intención– a los vivos, sino que se están muy quietecitos en sus respectivos emplazamientos y los coches de los enlutados deudos van realizando esta minu-

ciosa recapitulación que encontramos en la novela: William Smith O'Brien, junto a cuya estatua alguien ha depositado un ramo de flores, Daniel O'Connell (conocido en Irlanda como «El Liberador») «con su enorme capote», sir John Gray...³³. En otro episodio, «Las Rocas Errantes», se traza el eje oeste-este de la ciudad, desde Phoenix Park, que era donde estaba la residencia del Virrey –a la sazón William Humble, conde de Dudley– hasta una tómbola con fines benéficos que el Representante de Su Majestad Británica en Irlanda irá a inaugurar ese día de junio en un lugar cercano a la playa. En este episodio, dividido en 19 secciones, las diez y ocho primeras describen los movimientos de personajes conocidos de la novela (de hecho están casi todos) y la última que narra la marcha del cortejo virreinal a través de Dublín, siguiendo más o menos el mismo camino que el río Liffey cuando va a perderse en la bahía y en el mar, y nos vuelve a hacer surgir a los personajes mencionados anteriormente en el episodio, inmovilizados ahora en el gesto de saludar a las autoridades o contemplar su paso.

Al comienzo del «Ulises», en el episodio «Telémaco», se describe el amplio marco en donde está situada la ciudad de Dublín, justamente el que contemplan muy de mañana Stephen Dedalus y Buck Mulligan desde el insólito alojamiento que comparten. La acción de este episodio se localiza en una de las torres defensivas que habían sido construidas por los ingleses en Irlanda en el curso de las guerras con Napoleón, cuando se temía que un ataque a las islas británicas tomase la forma de un golpe asentado al eslabón más débil del poderío del Imperio (la católica y rebelde Irlanda) edificaciones que recibieron entonces el nombre de *Torres Martello*, por el que se las sigue conociendo ahora. Concretamente, en el primer capítulo del «Ulises» se trata de la torre que está en uno de los puntos que cierran la bahía por el sur, Sandycove, y desde la que se divisa la bahía de Dublín en su integridad, resguardada en el norte por el promontorio de Howth y amparada al sur por las montañas Wicklow. Esa torre había sido alquilada por un amigo/enemigo de Joyce, llamado Oliver St. John Gogarty, modelo del personaje Buck Mulligan³⁴, y desde ella se divisaba perfectamente el escenario físico señalado, pues no en vano fue su primera misión atalayar las costas circundantes.

Ese espacio –que viene a ser el tercer y último círculo de la novela– será también el que tenga ante sí Leopold Bloom al anochecer, desde la playa de Sanymount, dejando a su derecha al agazapado protector de la bahía, al viejo Howth: «El Howth se disponía al sueño, cansado de los días largos, de los rododendros (se hacía viejo) y se alegraba de notar



Torre de Sandycove, Dublin.

desde el insólito alojamiento que compartían. La acción de este episodio se localiza en una de las zonas que habían sido construidas por los ingleses en Irlanda en el curso de las guerras con Napoleón cuando se temía que un ataque a las islas británicas tomase la forma de un golpe asenado al estabon más débil del poderío del Imperio. La católica y rebelde Irlanda) edificaciones que recibieron entonces el nombre de Joyce Towers por el que se las sigue conociendo ahora. Concretamente, en el primer capítulo del «Ulises» se trata de la torre que está en uno de los puntos que cierran la bahía por el sur, Sandycove, y desde la que se divisa la bahía de Dublin en su interinidad. Las guardas en el norte por el promontorio de Howth y Sandycove al sur por las montañas Wicklow. Ese torre había sido alquilada por un amigo/enemigo de Joyce llamado Oliver St John Gogarty, modelo del personaje Buck Mulligan, y desde ella se divisaba perfectamente el escenario físico señalado, pues no en vano fue su primera misión ir a ver las costas circundantes. Ese espacio —que viene a ser el tercer y último círculo de la novela— se sitúa también el que tiene ante el Leopold Bloom al amanecer desde la playa de Sandymount, dejando a su derecha al asazado protector de la bahía al viento Howth, al Howth se disponía el sueño, cansado de los días largos, de los todobonitos (se hacia viento) y se elegía de notar —menos y los coches de los enlutados deudos van trayendo a un

que se levantaba la brisa nocturna desordenándole su vello de helechos. Sólo dejaba abierto un ojo rojo que no dormía [alusión al faro de Bailey, situado en la punta del promontorio], respirando hondo y lento, adormilado pero despierto. Y allá lejos en los bajos de Kish el barco faro, anclado, fulguraba guiñándole el ojo al señor Bloom»³⁵. Este promontorio, que es el accidente geográfico que más llama la atención a quien contempla la bahía, tiene una especial significación en la obra y sin duda en la mente de Joyce, apareciendo en momento o lugar destacado en sus principales obras. Así, en «Retrato del artista adolescente» Stephen Dedalus lo contempla un momento antes de encontrarse con una bella muchacha cuya visión decide la separación definitiva del cristianismo del joven futuro escritor³⁶. En «Ulyses», será entre los rododendros del Howth donde Leopold Bloom tenga su primera relación con Molly y donde ambos se prometan en matrimonio³⁷. Y, finalmente, el castillo de Howth aparece mencionado en la primera frase de «Finnegans Wake», que es también la última.

6. Consideración melancólica sobre la insustancialidad de la fama y la buena conciencia de los pueblos

Por uno de esos destinos que parecen propios de todo relato que nos transporta a un tiempo pretérito, sea una obra del género histórico, sea una narración ambientada en un pasado que reproduce con precisión y exactitud, como ocurre con la novela «Ulises», la denostada *dear dirty Dublin*, la ciudad que Joyce refleja en sus libros, vive hoy para muchos lectores de su obra que la visitan como si estuviese detenida en el tiempo: la ciudad actual, mucho más que un espacio real, es un vestigio, una ruina de la vieja ciudad que abandonó el escritor en 1904 y que dedicó toda su vida a inmortalizar en sus obras y que ellos han aprendido a conocer y hasta a querer en el reiterado trato con los libros de éste. Por ella caminamos en sus novelas, en ella sigue, por ejemplo, el club de la calle Kildare, que reunió a la élite de los grandes terratenientes anglo-irlandeses y cerca de cuyo porche tocaba su instrumento un arpista, entonando una vieja canción irlandesa sobre el destino de los hijos de un dios, condenados a vagar por el país convertidos en cisnes (en el relato de «Dublineses» ya mencionado que lleva por título «Dos galanes»)³⁸. La actual Grafton Street, con sus tiendas americanizadas y sus negocios para turistas, nos da una impresión semejante a la que produce la acrópolis de Atenas asediada por las tiendas de *souvenirs* para

amnésicos del barrio de Plaka. Probando una vez más que el retratado aprecia antes la veracidad del retrato que las imperfecciones que le afligen y que el retrato muestra con precisión y exactitud, Dublín se entrega ahora a la glorificación de su principal retratista literario³⁹. Los monumentos a su primer cronista ocupan un lugar en los espacios más característicos de la ciudad: la calle principal de la ciudad, O'Connell Street, o el parque más céntrico, St Stephen's Green, se adornan con estatuas de James Augustine Joyce, y hasta hay en el centro de Dublín un monumento al río Liffey tal y como está personificado en la figura de Anna Livia Plurabelle en el «*Finnegans Wake*». La Oficina de Turismo de la ciudad publica un folleto de bienvenida destinado a los foráneos o *fuereños* en cuya portada están casi fundidas dos imágenes que se sienten como emblemáticas de Dublín: el cáliz de Ardagh, joya de la orfebrería celta del siglo VIII, y una célebre fotografía de James Joyce cuando contaba veintidós años de edad, realizada por un gran amigo de éste, C. P. Curran, en 1904, el año pues en que se sitúa la acción del «*Ulises*», novela que cualquier irlandés de tipo medio puede calificar de impía y blasfema sin faltar a la verdad⁴⁰. No sé si se trata de un último reducto de amor a la verdad o de una última venganza consistente en reducir a la nada las críticas vertidas, digerirlas, y hasta hacerse con ellas en forma de un *quantum* de «fama» que alcanza a todos los paisanos del escritor y que se distribuye por igual entre ellos. El caso es que las comunidades tienen un narcisismo no menos fuerte y efectivo que los individuos⁴¹, y que Irlanda se precia de ser la patria de hombres ilustres como un Wellington, que al hablar de su nacimiento en Irlanda decía que no por haber nacido en una cuadra se es caballo, o de un Joyce que se marchó a todo correr de Irlanda a la primera ocasión, que en familia hablaba en italiano, que tuvo toda su vida, al igual que todos los suyos, pasaporte británico, y que es ahora, indiscutiblemente, «*el más famoso de los novelistas irlandeses*»⁴².

Una aclaración respecto a las notas de este escrito

El autor recomienda al lector que, en una primera lectura, lea el texto sin prestar atención a las notas y que, sólo posteriormente, lea estas últimas. Las notas son fundamentalmente de dos tipos: unas contienen el texto original inglés cuya traducción se cita en el cuerpo del texto, así como las inevitables referencias bibliográficas; otras son comparaciones o digresiones que ayudan a profundizar en el pensamiento del autor en

ciertos puntos determinados. En ambos casos introducen una ruptura en la línea discursiva del argumento principal y en el ritmo de la prosa del texto. Precisamente por eso se las saca del texto y se las pone a pie de página o al final del texto (que ha sido, creo, lo más indicado en este caso).

¹ Los tres amigos a quienes dedico este escrito han sido los principales animadores del Seminario «Filosofía, Literatura y Ciencias Sociales» que desde hace ya más de siete años (fue creado en febrero de 1991) desarrolla su actividad en el Instituto de Filosofía del CSIC y en el que el autor de este escrito dio a conocer éste y algunos otros salidos de su ordenador, que no de su pluma. De entre los muchos colaboradores de dicho Seminario también desearía tener aquí un especial recuerdo para Pablo Carbajosa, Carmen González Marín y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa.

² Comentarios de G. B. Shaw a Archibald Henderson, reproducidos en un artículo de éste publicado en la *Fortnightly Review* de octubre de 1914 y citados por Richard Ellmann («James Joyce». Barcelona, Anagrama, 1991; p. 641. La edición original de esta obra fue publicada en el año de 1982 y por las OUP).

³ La competición se celebró en Irlanda el 2 de julio de 1903.

⁴ «MRS BREEN The dear dead days beyond recall. Love's old sweet song». «Ulysses». Edited by Danis Rose. Londres, Picador (Macmillan), 1997; p. 419. «SEÑORA BREEN: Esos días queridos han muerto y no volverán. La vieja y dulce canción de amor». «Ulises». Barcelona, Lumen, 1976; trad. de José María Valverde; capítulo 15 «Circe»); vol. II, p. 95. A partir de ahora todas las referencias a la novela «Ulises» remiten a estas dos ediciones: la paginación del original inglés figura en primer lugar, separada por una barra ['/'] de la correspondiente a la traducción castellana antes mencionada.

Como es sabido «Ulises» está dividido en tres partes y en un total de dieciocho capítulos, a los que Joyce dio inicialmente nombres que remitían a la «Odisea». Aunque en la primera edición, de 1922, no se mantuvieron dichos nombres, se suelen utilizar para designar a los capítulos correspondientes. Por otra parte, Joyce prefería llamar «episodios» a los «capítulos» de esta novela.

Sobre la imposibilidad de dejar una ciudad cuando se han pasado en ella los años de la juventud recuérdese el sabio y amargo poema de Kavafis, «La ciudad», que dio a conocer L. Durrell en «El cuarteto de Alejandría». Puede encontrarse, por ejemplo, en la página 37 de la traducción de sus «Poesías completas» en «Poesía Hiperión» (Pamplona, Ediciones Peralta, 1976; trad. y notas de José María Álvarez).

⁵ «Dubliners». Dublin, The Lilliput Press, 1992; p. 57: «That night the city wore the mask of a capital». «Dublineses». Madrid, Ediciones Cátedra, 1993; Col. «Letras Universales», n.º 187; edición de Fernando Galván y traducción de Eduardo Chamorro; p. 132: «Aquella noche la ciudad llevaba puesta la máscara de una capital» [trad. ligeramente modificada por mí, SGN). En las referencias a «Dublineses» utilizaremos estas dos ediciones y seguiremos el procedimiento adoptado al referirnos a «Ulises».

⁶ Peter I. Barta, autor de «Bely, Joyce and Döblin. Peripatetics in the City Novel» (Gainesville, University Press of Florida, 1996; p. 49) estima que la población de Dublín a principios de siglo se elevaba a unos 300.000 ó 400.000 habitantes. La edición de 1911 de la *Encyclopaedia Britannica* (voz «Dublin») nos da una cifra exacta de la población de la ciudad en 1901: 290.638 habitantes. Al considerar esta cifra hemos

de tener en cuenta que, según todos los testimonios contemporáneos, la población irlandesa estaba altamente estratificada y que los miembros de las diferentes clases sociales apenas sí mantenían contacto entre sí (lo que, por lo demás, no hace falta decirlo, es válido para casi todas las sociedades humanas de las que nos quedan testimonios escritos, pero se acentúa en muchas ocasiones hasta la parodia en el Reino Unido). En «Ulises» casi todos los personajes pertenecen a una pequeña burguesía muy empobrecida (en muchas ocasiones en el límite mismo de la pobreza como en el caso del padre del propio Stephen Dedalus, Simon), por lo que el círculo social descrito es numéricamente bastante más reducido que lo que nos llevaría a pensar la cifra total de población de la ciudad.

Ciertamente, hay excepciones muy notorias a lo que acabo de decir, personajes que pertenecen a capas sociales diferentes de la predominante en la novela, pero el propio autor lo deja bien claro desde las primeras apariciones de tales personajes: v. gr., las referencias a la ropa cara de Buck Mulligan en el primer episodio de la novela («Telémaco»). Tampoco se mencionan proletarios en sentido puro: obreros fabriles, por ejemplo. Ni se habla de la clase superior anglo-inglesa, ni de la alta clase media profesional (*op. cit.*, p. 67). Los únicos apellidos que corresponden a familias de la clase superior anglo-irlandesa que aparecen en la novela son los de los alumnos de Stephen Dedalus en el colegio de Mr. Deasy: Armstrong, Cochrane, Talbot (los Talbot fueron durante siglos propietarios de un bello castillo y de una extensa propiedad junto a la ciudad de Dublín, en Malahide, pero no se nos dice que el Talbot alumno de Stephen Dedalus tenga relación con esos Talbot de Malahide).

⁷ Nada más lejos del *tempo* del «Ulises» que la acumulación de figuras humanas, la agitación incesante o la aglomeración de los cuadros de Grosz (recuerde el lector alguno de sus cuadros más conocidos, el que el pintor alemán dedicó a Oskar Panizza hacia 1917 o el titulado «Metrópolis, 1916-1917», que se puede contemplar en la sala 40 del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid). La pintura de Grosz ilustra bien el mundo de la «metrópolis», magistralmente analizado en el ensayo de Georg Simmel «Las grandes urbes y la vida del espíritu» (incluido en la colección de ensayos «El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura». Barcelona, Península, 1986; p. 247-261), pero ese no es el tipo de ciudad del que habla Joyce, que más bien corresponde a una fase de transición y de liquidación de un tipo anterior, de la ciudad pre-industrial, fuertísimamente convivial, en la que la soledad es casi imposible, a diferencia de lo que ocurre ya en el París de Baudelaire (W. Benjamin). (Para representarnos un equivalente del Dublín de Joyce no sería mal ejercicio, para los que estamos en condiciones de hacer viajes en el tiempo hasta esa época, el hacer un esfuerzo y, recordar lo que era una ciudad de provincias española en los años 50. No hay que preocuparse: el retorno, y el retorno rápido, a nuestra época, está garantizado.) Por otra parte, si observamos fotos de Dublín a principios de siglo vemos que casi no hay coches, y, por tanto, que casi no hay ruido de coches, y que se puede charlar cómodamente en plena calle; la calle es aún de los peatones, quienes la cruzan en cualquier momento y en todas direcciones, sorteando los tranvías (en todo el «Ulyses» sólo se menciona una vez un automóvil y Boylan va en calesín a su cita galante con Molly).

Joyce volverá a encontrarse con el mismo tipo de ambiente urbano en Trieste: «Como Dublín, Trieste era una ciudad populosa pero pequeña. Todo el mundo parecía conocerse; uno se encontraba las mismas gentes en el café, en la ópera o en el teatro» (Ellmann, obra citada, p. 221). Ellmann habla aquí, más bien, de una clase acomodada que dispone de cierto tiempo de ocio, ese tiempo que se desliza lentamente en

las tertulias de los cafés, o que está en posesión de suficientes medios económicos como para ir regularmente al teatro o a la ópera, espectáculos que nunca estuvieron precisamente al alcance de «todo el mundo» y que suponen un nivel de cultura del que carecen buena parte de los personajes de «Ulises».

⁸«The affair would be sure to be talked of, and his employer would be certain to hear of it. Dublin is such a small city: everyone knows everyone else's business». «No había duda de que las habladurías del asunto llegarían, ciertamente, a oídos de su patrón. Dublín es una ciudad tan pequeña: todo el mundo está al tanto de lo que le pasa a todo el mundo». «Dublineses», 81/157.

Una ciudad de este tipo, del tipo anterior a la metrópolis, es aquella en que se desarrolla la acción del film de Orson Welles «*The Magnificent Ambersons*» basado en una novela de Booth Tarkington y que en España recibió el título de «*El cuarto mandamiento*». También en ella, nos dice su guionista, que no es otro que el propio Welles: Las «*voces de la ciudad*», esas voces que circulan incesantemente por ella, están representadas en la película de dos maneras bien distintas. Por un lado hay *grupos de ciudadanos*, inominados en muchas ocasiones, cuyos rostros aparecen en primer plano y que tienen voces propias y singulares, que se presentan normalmente en las calles de la ciudad, formando grupos que se reúnen mientras comentan algo que normalmente no se ve en la imagen, pero que ellos sí ven, y juzgan, o personas que tienen encuentros y conversaciones casuales en lugares donde es habitual que se produzcan: los hombres en una barbería o las mujeres en un taller de costura. El objeto de sus comentarios son acciones que tienen como protagonistas a miembros de la familia Amberson o personas ligadas a esa familia, como ocurre en el caso de Eugene Morgan, pretendiente de la hija del patriarca Amberson, Isabel, o las trastadas subidas de tono del muy joven pero ya molesto heredero de la familia, George Amberson Minafer. Por otro lado hay un *narrador «objetivo»* que describe los cambios de usos y costumbres (atuendo, medios de transporte...), cambios que ilustran imágenes del film, produciendo así la sensación de paso del tiempo. Además, este narrador «objetivo» resume los acontecimientos de la ciudad, especialmente los que tienen por centro a la poderosa familia de los Amberson y que son el tema central de conversación de «*todo el mundo*»: así, al hablar de un gran baile organizado en la mansión de esa familia, el narrador expresa la voz colectiva de sus conciudadanos cuando dice: «**el último de los grandes bailes que se recordaban y del que todo el mundo tuvo que hablar**». Este narrador viene a ser como el autor de una crónica de esa familia, crónica que resume y sintetiza las opiniones de los ciudadanos a que nos hemos referido anteriormente. A diferencia de ellos, no aparece en la película como un personaje más de ella, aunque sí parece formar parte de la comunidad ciudadana, si nos atenemos al detallado conocimiento que tiene de la vida de algunos de sus miembros. Pero aunque en la película está «*descorporizado*» y carece de apariencia física, para quien ha visto la versión original del film la voz de este narrador es inolvidable: es la del propio Orson Welles. En «*The Magnificent Ambersons*» la voz de Welles tiene un doble cometido. Por un lado, y como hemos visto, es el narrador de la historia de la familia Amberson, de su esplendor, decadencia y caída. Pero además, como voz que sustituye a la imagen *visual* de los caracteres del texto de los *títulos de crédito* del film y va enumerando de viva voz los nombres de los diferentes colaboradores en la realización del mismo, da término a la obra con la presentación del nombre de la persona titular de la voz del «*narrador*» en una impresionante declaración, con la que la voz sale definitivamente del plano de la ficción narrativa y, al mismo tiempo, de la impersonalidad del substitutivo de las letras de los títulos de crédito que ha sido en los últimos minutos del film: «*My name is Orson Wells*».

⁹ «He longed to ascend through the roof and fly away to another country where he would never hear again of his trouble, and yet a force pushed him downstairs step by step. The implacable faces of his employer and of the Madam stared upon his discomfiture». «Dublineses», 82-04/160.

¹⁰ «Dublineses», trad. cast., Cátedra, p. 154: «El campanario de George's Church repicaba constantemente...».

¹¹ «The bells of George's church. They tolled the hour: loud dark iron». «Las campanas de la iglesia de San Jorge. Daban la Hora: sonoro hierro oscuro». «Ulises», capítulo 4 («Calipso»); 67/I, 159.

¹² «Epps's massproduct, the creature cocoa...» «Ulises», cap. 17. («Ítaca»).

¹³ «(The bells of George's church toll slowly, loud dark iron). THE BELLS Heigo! Heigho!». «Ulises», capítulo 15 («Circe»); 437/II, 118.

¹⁴ Concretamente desde que entró allí en 1893 hasta el otoño de 1898, que es cuando ingresa en el University College de Dublín, la Universidad católica, por oposición al venerable Trinity College, que durante siglos fue el centro de la educación protestante en el país. El Belvedere College –que, no hay que olvidarlo, a diferencia de los dos anteriores es un establecimiento de segunda enseñanza de la Compañía de Jesús– está en Great Denmark Street, al lado del «James Joyce Cultural Centre», que, aparte del interés que pueda tener para los joycianos empedernidos –que los hay– merece la visita por los bellos estucos de su interior georgiano (la casa fue construida en 1784).

¹⁵ «–I was with Bob Doran, he's on one of his periodical bends, and what do you call him Bantam Lyons. Just down there in Conway's we were. [...] –And he said: *Sad thing about our poor friend Paddy! What Paddy?* I said. *Poor little Paddy Dignam*, he said. [...] –*Why?* I said. *What's wrong with him?* I said. –*What's wrong with him?* he said. He's dead, he said. And, faith, he filled up. *Is it Paddy Dignam?* I said. I couldn't believe it when I heard it. I was with him no later than Friday last or Thursday was it in the Arch. *Yes*, he said. *He's gone. He died on Monday, poor fellow*». «Ulises», capítulo 5 («Los Lotófagos»); 70-71/I, 164-5.

¹⁶ «–You're in black I see. You have no...

–No, Mr Bloom said. I have just come from a funeral.

Going to crop up all day, I foresee. Who's dead, when and what did he die of?

Turn up like a bad penny.

–o dear me, Mrs Breen said, I hope it wasn't any near relation. May as well get her sympathy.

–Dignam, Mr Bloom said. An old friend of mine. He died quite suddenly, poor fellow. heart trouble, I believe. Funeral was this morning». «Ulises», capítulo 8 («Los Lestrigones»); 149/I, 275.

¹⁷ «Ulises», capítulo 8 («Los Lestrigones»), I, 275.

¹⁸ Hay una expresión francesa que viene aquí como anillo al dedo y para la que no hay o no encuentro un equivalente exacto en castellano: me refiero a la expresión «*droit de regard*», que un diccionario, el bilingüe de Larousse, traduce como «derecho de fiscalización». Es la mirada que mira porque ese es su derecho, el de ser testigo de todo cuanto ocurre, el de penetrar en toda vida ajena; una vida que por ello mismo deja de ser ajena –al no ser propiedad exclusiva de nadie– y hasta vida humana sin más, pues no hay vida personal sin esa soledad radical e inviolable sin la cual todo acto es comedia, actuación, representación ante un público, y todo ser, máscara, apariencia. («Empty eyeballs know [...] that mirror on mirror mirrored is all the show», dirá Yeats en su poema «The Statues»).

Una representación magnificada de este testigo «coral» que son las «voces de la ciudad» es –ya lo habrá reconocido el lector– Dios, el viejo Dios («Dios, el de antes», como dice un humorista español que tomó su buena ración de nacionalcatolicismo y entradas «bajo palio» del Caudillo en los templos). Dios, una «ventana indiscreta» abierta sobre la subjetividad, algo así como la suma de todas las miradas, como si todos los ojos de los vecinos –prójimos– próximos se adicionaran y compendiaran en un único ojo y ese ojo estuviese además instalado dentro de la subjetividad. El gran *voyeur* invisible a los ojos de todos los demás, sustraído a la universal imposición de la reciprocidad de las miradas, o, como lo define magistralmente otro gran escritor irlandés, Samuel Beckett, «... de los testigos testigo sin testigos...».

¹⁹ Recuérdese que la palabra «comidilla» es de la familia de «comer» [Diccionario de María Moliner].

²⁰ **The Gold Cup race.** Antes de la carrera: genealogía e historial individual de cada corcel, así como estado actual del mismo; los *jockeis*; a qué caballo apostar, qué *tips* (pronósticos) circulan, especialmente entre los entendidos, o tenidos por tales, como Lenehan. Y después de ella: quien ganó o quién perdió y cuánto; quien está en situación de invitar y, por tanto, tiene el deber de invitar a sus amigos y conocidos, etc. Hay materia para tener un día provechosamente ocupado.

²¹ «... of that illfated Norwegian barque [...], *Palme*, on Booterstown Strand, that was the talk of the town that year [...] breakers running over her and crowds and crods on the shore in commotion petrified with horror». «... El naufragio de aquella malhadada embarcación noruega [...], el *Palme*, en la playa de Booterstown, aquello fue el tema de conversación de la ciudad ese año [...], las rompientes cayendo sobre ella y multitudes y multitudes en la orilla conmocionadas y petrificadas de horror». «Ulises», capítulo 16 («Eumeo»); 553/II, 265.

²² Kitty O'Shea, a quien se alude en varias ocasiones en la conversación sobre Parnell del episodio «Eumeo», pero sin que se la llame por su nombre nunca: v. gr. en estas palabras de Fitzharris: «That bitch, that English whore, did for him [...]. She put the first nail in his coffin».

«Esa perra, esa puta inglesa acabó con él [Parnell] [...]. Clavó el primer clavo en su ataúd». Por cierto que Leopold Bloom supone que Kitty O'Shea es de sangre española, como su propia esposa Molly. «Ulises», capítulo 16 («Eumeo»); 564/II, 282.

²³ Tales referencias solapadas a la cornudez, real o supuesta, de Bloom, parecen constituir uno de los pasatiempos favoritos de sus conocidos (llamarlos «amigos» quizás hubiese constituido una impropiedad semántica). Un ejemplo entre los muchos que adornan la novela como guirnaldas de malevolencia: las envenenadas palabras de Kelleher a Bloom cuando éste trata de justificar su presencia en la zona de prostitución de Dublín, que entonces recibía en nombre de «*Monto*» y tenía fama de ser una de las más importantes de Europa.

«BLOOM I was just going home by Gardiner street when I happened to...
CORNLY KELLEHER (*Laughs*). Sure they wanted me to join in with the mots. No, by God, says I. Not for old stagers like myself and yourself. (*He laughs again and leers with lacklustre eye.*) Thanks be to God we have it in the house what, eh, do you follow me? Hah! hah! hah!

«BLOOM: Yo iba a casa simplemente por la calle Gardiner cuando por casualidad...

CORNLY KELLEHER: (*Ríe*) Claro que querían [dos viajantes de comercio a los que ha acompañado hasta la zona de prostitución] que me metiera con ellos con las fur-

cias. No, por Dios, digo yo. No para veteranos como usted y como yo. (*Se vuelve a reír y mira burlón con ojos opacos.*) Gracias a Dios los tenemos en casa; qué, me comprende, ¿no? ¡Ja, ja, ja!». «Ulises», capítulo 15 («Circe»); 523/II, 224-5.

²⁴ «*Casa tomada*» es el título de un relato de Julio Cortázar incluido en el libro «*Bes-tiario*».

²⁵ Joyce hizo este comentario a Djuma Barnes en el conocido café parisino «*Les Deux Magots*» y en el período inmediatamente anterior a la publicación del «*Ulises*». El texto que aquí hemos citado se reproduce en Ellmann, p. 583. [La cita ha sido ligeramente modificada por mí, SGN.] El original fue publicado en «*Vanity Fair*», en abril de 1922; el texto original aquí traducido reza como sigue: «*The pity is the public will demand and find a moral in my book, or worse they may take it in some serious way, and on the honour of a gentleman, there is not one single serious word in it.*»

²⁶ «*Yo*» es el narrador anónimo del capítulo 12 de «*Ulises*», del episodio titulado «*El Cíclope*».

«—Are you a strict t. t.? says Joe.

Not taking anything between drinks, says I».

«*Ulises*», 280/I, 459. En su obra «*Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*» (Berkeley, University of California Press, 1988; p. 316), referencia obligada de los estudios sobre Joyce, Don Gifford y Robert J. Seidman nos aclaran que «t. t.» equivale al vocablo inglés «*teetotaler*». El *Concise Oxford Dictionary*, en su noventa edición, nos da esta definición de «*teetotaler*» (que en USA se escribe «*teetotaler*»): «*a person advocating or practising abstinence from alcoholic drink*».

²⁷ El *pub* irlandés es un segundo hogar y muchas veces el hogar de quien carece de hogar o simplemente no tiene hogar en su hogar. Es el «*local*», el *pub* del vecindario, de ahí que muchas veces vaya precedido del artículo determinado «*the*», «*the local public house*», que una útil guía de Dublín («*Dublin*», «*Insight Cityguides*»), en su página 80, define como «*the home away from home*», que se podría traducir por «el hogar lejos del hogar» o «el hogar alejado del hogar», lo que palmariamente expresa el desgarramiento que está en su origen: el *pub*, el hogar de los que no tienen hogar o el hogar de los que sólo tienen hogar lejos del hogar, puesto que el hogar como lugar de la vida privada con la familia resulta ser en este caso un local público abierto a todos y su fuego —el hogar como lugar del fuego doméstico, como *lar* o fogón— se desata en pavesas y cenizas y se deshace en fuego fatuo y en la chispa de los ojos ebrios o achispados, *remostados* que decía Quevedo.

Una cosa que, quizás por ignorancia, cuya falta creo que se produce en los *pubs* irlandeses es la potenciación del sentido del gusto en la relación con la cerveza. Predomina el aspecto convivial sobre el dominio del *gourmet*, al contrario que lo que sucede, por ejemplo en lo que en Francia llaman *bars à vin*, donde precisamente lo que importa es la degustación de vinos, el cultivo del gusto, por así decir, pues tales establecimientos son al gusto y al olfato lo que una sala de concierto es al oído. La degustación me parece una actividad más puramente pero también más refinadamente placentera que la cata. Hay catadores profesionales, mientras que «degustador» no es palabra castellana, ni merece serlo. El catador es hombre experto y muchas veces simplemente un experto, un especialista.

En los últimos años se ha ido extendiendo en España el gusto por la cerveza y el interés por la degustación de la cerveza. Me parece ver un intento de sintetizar estas dos voluntades, la convivial y la «degustadora», si se me permite este horrible vocablo, en algunos de los locales que van apareciendo en nuestro país. Quisiera poner un ejemplo

de este tipo de síntesis: el de un local que he conocido este verano de 1998 en la ciudad de Santander y sobre el que me ha ofrecido abundantes aclaraciones su propietario, Joaquín Martínez. El local se llama «The Celtic's Tavern» y combina un exterior de diseño moderno, bien distinto de los un tanto fúnebres y plúmbeos de sus modelos originarios remotos, con la típica ambientación cálida de los pubs anglosajones e irlandeses. Pero lo que más me llama la atención de ese local es la «carta de cervezas», pues que de tal cosa se trata, de una «carta». Figuran en ella cervezas escocesas, inglesas, checas, belgas, norteamericanas, mejicanas, austríacas y alemanas. Para dar una idea de la variedad de cervezas existentes en el local señalaré que la relación de cervezas belgas propuestas al olfato, gusto y garganta del bebedor asciende al número de veinticuatro. Este dato sorprende tanto más cuando se tiene en cuenta la pobreza en vinos no españoles de la mayor parte de las «cartas de vinos» de los restaurantes de nuestro país.

²⁸ «Le Tiers Live», capítulo 4.

²⁹ En este punto el autor reconoce haberse dejado llevar por el entusiasmo que la inteligencia de Claude Lévi-Strauss y las paletillas de cordero asadas en horno de leña simultáneamente le producen y haber modificado ligeramente la cita. Una reproducción más fiel a la letra –pero quizás no al espíritu– del proverbio mencionado por el antropólogo francés quizás debiera decir otra cosa. La letra a la letra, y el espíritu al espíritu. Mantengo lo que escribí primero pues, como afirma atinadamente el conocido filósofo alemán, ya fallecido, Jorge Guillermo Federico Hegel, «nada grande se ha hecho sin pasión». Versión la nuestra, se nos objetará, un tanto modificada –y por cierto que no tenemos empacho alguno en reconocer que hemos llevado a cabo una pequeña modificación del mencionado proverbio– pero más fiel, creemos, al verdadero espíritu del texto, cuya versión *inicial* dice así: «Un parent par alliance est une cuisse d'éléphant» («Les structures élémentaires de la parenté». París, Mouton & Co, 1967; p. 1).

³⁰ El original latino cuyas primeras palabras aquí mencionamos reza como sigue:

«*Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem.*»

Como quiera que alguno de los lectores de este escrito es posible que no conozcan –par coeur, comme il se doit– nuestros clásicos griegos y latinos, condesciendo, bien a mi pesar, a anotar aquí una traducción del texto inmortal de T. Lucrecio Caro. ¡Que las personas cultas y latinistas tengan a bien disculpar esta debilidad que me llena de vergüenza! La traducción del pasaje citado dice así: «Es dulce, cuando sobre el vasto mar los vientos revuelven las olas, contemplar desde tierra el penoso trabajo de otro». «De rerum naturae» o «De la naturaleza»; Libro Segundo, versos 1-2. Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1976. Vol. I, p. 64.

³¹ «Know his dona? Yup, sartin, I do. Full of a dure. [...] Lovey lovekin. None of your lean kine, not much. [...] Got a prime pair of mincepies, no kid. And her take me to rests and her anker of rum. Must be seen to be believed». «Ulises», capítulo 14 («Los Bueyes del Sol»); 404/II, p. 77.

³² Tras la independencia y la creación del estado irlandés en 1922 fueron modificados muchos de los nombres de calles, plazas, estaciones, etc., para darles el de héroes del proceso de liberación, como O'Connell o Parnell, o el de «mártires» de la sangrienta sublevación de 1916, la llamada *Easter Rising*, como Connolly o Pearse. De las mencionadas en este párrafo conviene tener presente que antes de la independencia O'Connell Street se llamaba Sackville Street y Parnell Square recibía el nombre de Rutland Square. Una lista de los principales cambios se encuentra, por ejemplo, en la

página 85 de la obra de David Pierce, «James Joyce' Ireland» (New Haven, Yale University Press, 1992). La bibliografía básica sobre Joyce abunda en precisos y útiles planos para facilitar el trabajo al lector; por ejemplo, un plano en el que se señalan las caminatas de los «Dos Galanes» se encuentra en «Joyce Annotated», de Don Gifford, en la página 56 (Berkeley, University of California Press, 1982). Planos de los lugares donde se desarrolla la acción de «Ulises», episodio a episodio, se encuentran en la obra del mismo autor, previsiblemente titulada «Ulysses Annotated» y ya citada *supra*. Estas dos obras son de muy provechosa consulta para quien quiera leer con detenimiento la obra de Joyce, en la que los detalles son de un peso único en la historia de la literatura.

En la niñez y adolescencia de James Joyce y a causa de la mala administración de los bienes familiares por el cabeza de familia, John Joyce, los Joyce se vieron compelidos a abandonar la residencia que ocupaban y a mudar de casa con frecuencia, hasta tal punto que entre 1892 y 1902 cambiaron de domicilio hasta doce veces. En el caso del joven James, que había nacido, recordémoslo, en 1882, estas repetidas mudanzas, con la consiguiente necesidad de orientarse en una dimensión desconocida y reconstruir una vez tras otra la imagen del espacio que rodeaba a las casas donde vivía, estableciendo puntos de referencia nuevos que habían de permitir tal orientación me parece que han de considerarse una de las causas determinantes de la pasión del escritor por la descripción minuciosa de los espacios urbanos.

En Joyce la representación del espacio urbano no respeta jerarquizaciones «*monumentales*», como ocurre, por ejemplo, en el «Petersburgo» de Biely (Madrid, Alfaguara, 1981; trad. de José Fernández Sánchez), novela en la que la imagen de San Petersburgo en cierto modo pre-existe a la novela y es la que de dicha ciudad podría tener cualquier lector culto, aunque no hubiese viajado allí. En la novela de Biely los puntos de referencia del novelista son los mismos que admiten las enciclopedias o las guías turísticas cuando hablan de la ciudad: la perspectiva Nevski, las doradas agujas del Almirantazgo y de la fortaleza de Pedro y Pablo, la catedral San Isaac con su destacada cúpula y junto a ella la estatua de Pedro I, llamado «El Grande» («El jinete de Bronce» denomina Pushkin a la estatua en uno de sus poemas más famosos), etc., lugares que ya nos son conocidos por las lecturas de obras de Gogol o de Dostoievski.

En «Ulises» existe también un Dublín «*monumental*», jerárquico, tópico incluso (Grafton Street, Trinity College, Sackville Steet, Dublin Castle...), pero este Dublín coexiste en un plazo de igualdad con la droguería en donde Leopold Bloom adquiere una pastilla de jabón (Sweny, en Lincoln place, en el episodio «Los lotófagos»), el pub donde toma un bocadillo de gorgozola y un vaso de borgoña (Davy Byrne's, en el episodio «Los Lestrigones») o la carnicería donde compra el riñón que preparará para el desayuno (Duglacz, en el episodio «Calipso», en el que la palabra «riñón» aparece once veces; en el primer párrafo en que se nos habla de Bloom –al comienzo del capítulo cuarto de «Ulises»– se nos informa de que: «Sobre todo le gustaban los riñones de cordero a la parrilla» / «Most of all he liked grilled mutton kidneys»). En la novela de Joyce es relevante cuanto tiene importancia para su personaje principal, como ocurre con sus gustos en materia de comida, o con los sitios por donde pasa ese día, v. gr. los establecimientos donde entra a comprar o a ingerir un ligero refrigerio. Estos sitios tienen importancia porque la tienen para el personaje Leopold Bloom en un día concreto de su vida. En esto Joyce es fiel a lo esencial del proyecto de escritura de Montaigne; recordemos aquí las conocidas palabras del capítulo sobre el arrepentimiento de los «Essais» (Livre III, chapitre II): «Les autres forment l'homme; le recite et en repre-

sente un particulier bien mal formé [...] Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulier et estrangere; moy, le premier, par mon estre universel, come Michel de Montaigne». Como en Montaigne, en Joyce lo más concreto –un día de la vida de un judío dublinés de principios de siglo –es lo más general, lo más capaz de acercarnos a la *humaine condition*. Hay más: tales lugares –por supuesto, hay casos en que se trata de una pura invención del autor, como en el tercero aquí mencionado– han sido incorporados hoy a la ciudad que denomino «monumental», a la ciudad que visitan los turistas, y ello gracias a su aparición en la novela.

³³ «They passed under the hugecloaked Liberator's form». «Pasaron bajo la figura del Libertador con su enorme capote». «Ulises», capítulo 6 («Hades»); 90/I, 192.

³⁴ Joyce residió en la Martello Tower de Sandycove del 9 al 19 de septiembre de 1904, en compañía de Gogarty y de Samuel Chevenix Trench, retratado en el personaje de Haines. La Torre es hoy el *Ireland Joyce Museum*. La versión de Gogarty de tan célebre querrela puede encontrarse en su libro «It isn't This Time of Year at all», publicado en los años cincuenta.

³⁵ «Far out over the sands the coming surf crept, grey. Howth settled for slumber tired of long days, of [...] rhododendrons (he was old) and felt gladly the night breeze lift, ruffle his fell of ferns. He lay but opened a red eye unsleeping, deep and slowly breathing, slumberous but awake. And far on Kish bank the anchored lightship twinkled, winked at Mr Bloom». «Ulises», capítulo 13 («Nausica»); 361/I, 572.

³⁶ Concretamente en este texto: «He looked northward towards Howth». «A Portrait of the Artist as a Young Man», IV. «Miró hacia el norte, en dirección a Howth». «Retrato del artista adolescente». Madrid, Alianza Editorial, 1978; col. «El Libro de Bolsillo», 698; traducción Dámaso Alonso; página 191. Todo este pasaje de la obra, entre las páginas 184 y 194 de esta edición de la traducción castellana, se encuentra entre los más bellos y profundos que hayan salido de la pluma de Joyce.

³⁷ Leopold Bloom rememora ese crucial momento de su vida cuando toma su refrigerio en el pub de Davy Byrne «Los Lestrigones»; 168-9/I, 301. En cuanto a su mujer, Molly, será el recuerdo de ese día en que estaban tumbados entre los rododendros de Howth lo último que aparezca en el monólogo interior que cierra el «Ulises».

³⁸ Ciertamente, si viviéramos en Dublín hoy, y más si hubiésemos nacido y nos hubiésemos educado en ella, el club de la calle Kildare sería para nosotros un dato histórico, o quizás nada, y ese edificio rojo, nos haría pensar en cursos de francés, en viajes a París, en Flaubert, en la Peugeot o el Citroën, quien sabe en que. Pero como suplimos nuestra falta de experiencias reales en la ciudad con las que nos han deparado relatos y ficciones, no vemos allí a la actual sede de la *Alliance Française*, sino que seguimos tan anclados en el Dublín de 1904 como el propio Joyce cuando la recordaba y recreaba en Trieste, en Roma o en París.

³⁹ Algo parecido debía de ser lo que sucedían entre nuestros grandes retratistas de corte, Velázquez y Goya y sus modelos: el pomposo mascarón de proa del estado y el imperio que era Felipe IV, laborioso artesano de naderías ceremoniales, trabajando su pose para cuando tuviese que posar de nuevo ante el pintor y la posteridad; Carlos IV, el Rey del Limbo o el Besugo Bicornes; la reina María Luisa, todo su rostro hecho de patas de gallina requemadas sobrantes de un ritual del *candomblé*.

⁴⁰ La base de datos de la CIA, que mantiene un útil website: «World Fact Book. CIA», proporciona los siguientes datos acerca de la confesionalidad religiosa de los habitantes de Irlanda: «Religions: Roman Catholic 93%, Anglican 3%, none 1%, unknown 2%, other 1% (1981).

La identificación totémica de Irlanda con Joyce es tal y está tan extendida que en las páginas del diario madrileño «El Mundo», de fecha 12 de julio de 1998, en la sección «Deportes», el lector hemerotérico puede encontrarse con el siguiente insólito titular: «UN TOUR JOYCEANO».

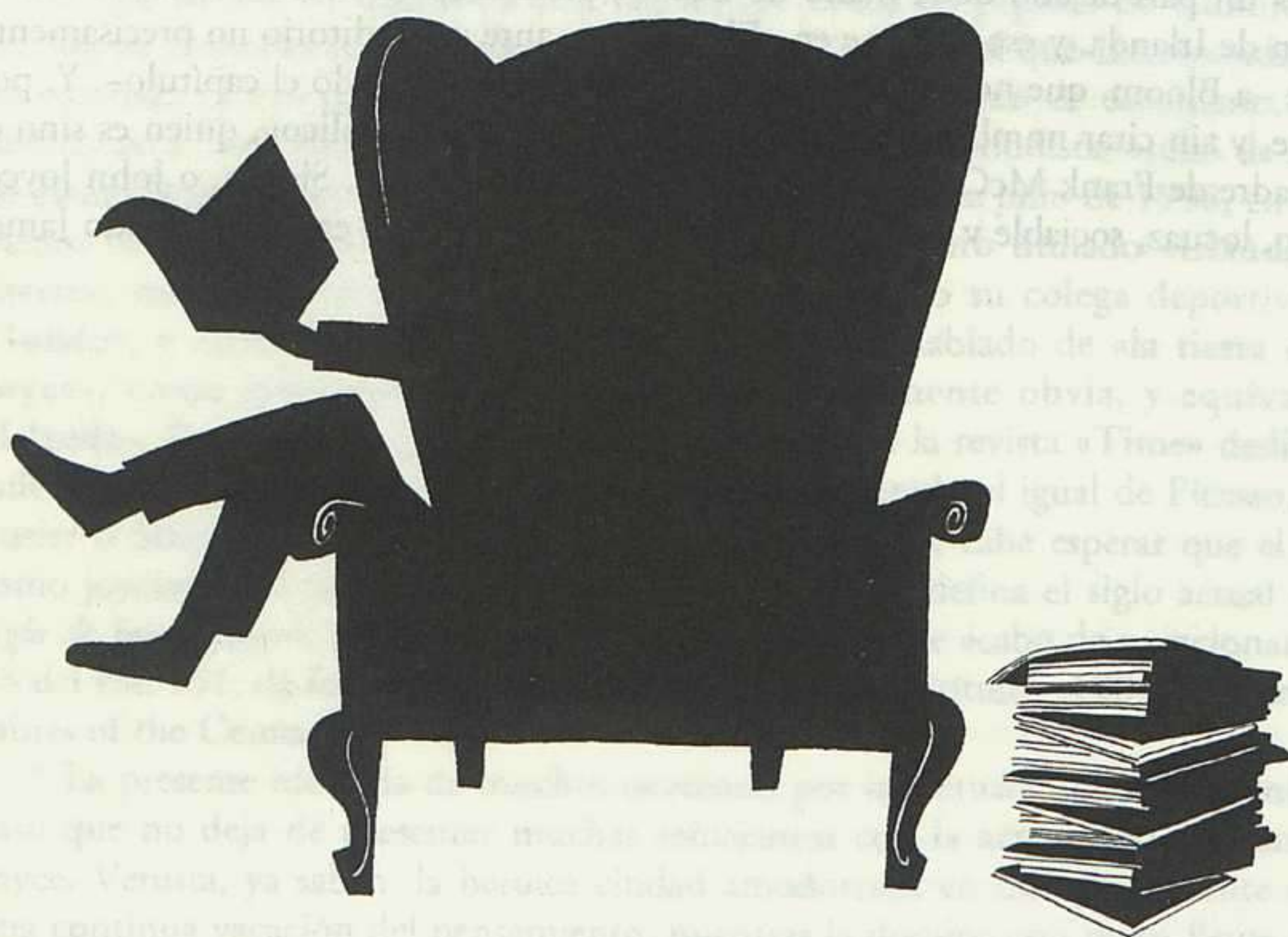
Lo que parece un deslizamiento inadvertido desde las páginas de Cultura hasta la sección de Deportes se aclara cuando leemos, en el artículo al que corresponde el titular en cuestión, que el tal Tour no es el de un *Bloomsday* salido de calendario, sino una referencia al Tour de Francia, que ese año, nos aclara el periodista, «salió de la ciudad de James Joyce». Por su parte, el diario «El País» del 30 de julio de 1998, en su suplemento de informática «Ciberpaís» (p. 3) y en un recuadro titulado «Irlanda empuja fuerte», no parece tener bastante con la capital, como su colega deportivo de «El Mundo», y extiende la identificación al país entero, hablado de «la tierra de James Joyce», como expresión inequívoca e indiscutiblemente obvia, y equivalente de «Irlanda». Dado que en un número extraordinario de la revista «Time» dedicado a la cultura y al «mundo del espectáculo» Joyce es considerado el igual de Picasso, Le Corbusier o Stravinsky y el escritor por excelencia del siglo, cabe esperar que el imperialismo joycianístico no se detenga aquí y que pronto se defina el siglo actual como «el siglo de James Joyce». (El número de la revista «Time» que acabo de mencionar es el n.º 23 del vol. 151, de fecha 8 de junio de 1998, y lleva por título: «100 Artist and Entertainers of the Century».)

⁴¹ La presente idolatría de muchos ovetenses por la Vetusta de «La Regenta» es un caso que no deja de presentar muchas semejanzas con la actual pasión irlandesa por Joyce. Vetusta, ya saben, la heroica ciudad amodorrada en una permanente siesta, en una continua vacación del pensamiento, mientras la domina con pulso firme un canónigo venal con madre dominante yuxtapuesta y mientras sus más egregias damas caen a los pies de un tenorio profesional cuyo destino será segar la vida de un anciano ebrio de calderonadas. Una variopinta colección de fantoches guiados por el fanatismo, la vanidad y la codicia. Todo el mundo de Valle-Inclán a la sombra de la torre de la catedral.

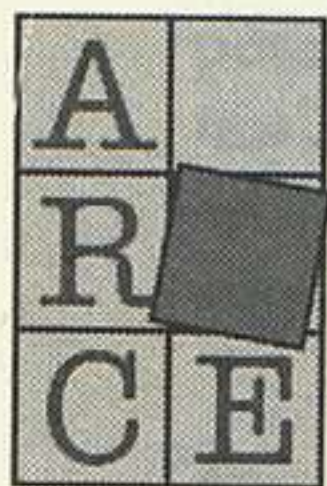
⁴² El que tanto James Joyce como el resto de su familia inmediata tuvieron siempre y siguen teniendo pasaporte británico es algo que afirma el nieto del escritor, Stephen J. Joyce en su artículo «Cincuenta años después...» (*ABC Literario* del 12 de enero de 1991, p. V). En cuanto al italiano como lengua de la familia Joyce me remito al testimonio de Budgen: «Joyce spoke Italian like a native. It was, and still is, the house language of his family». (Frank Budgen. «James Joyce and The Making of «Ulysses» and Other Writings». Oxford, Oxford University Press, 1991; p. 182. Véase también sobre el particular: R. Ellmann, obra citada *supra*, pp. 431, 539, 548, 752 y 755.)

A lo dicho en en este último apartado del escrito podrían añadirse declaraciones de casi todos los escritores irlandeses importantes (G. B. Shaw, Yeats, Beckett), pero quiero terminar este escrito con algunos testimonios del libro de Frank McCourt, «Las cenizas de Ángela» (Madrid, Maeva Ediciones, 1997), al parecer uno de los más vendidos en todo el mundo desde que fue publicado en 1996: «En todas partes hay gente que presume y que se lamenta de las penalidades de sus primeros años, pero nada puede compararse con la versión irlandesa: la pobreza; el padre, vago, locuaz y alcohólico; la madre, piadosa y derrotada, que gime junto al fuego; los sacerdotes, pomposos; los maestros de escuela, despóticos; los ingleses y las cosas tan terribles que nos hicieron durante ochocientos largos años» (p. 9). «... la bebida es la maldición de este pobre país dejado de la mano de Dios» (p. 91). «Los niños sólo tienen cuatro años y son muy listos, aunque no son capaces de andar ni de cuidarse solos. Si pudie-

La cultura pasa por aquí



A&V	Bitzoc	Dirigido	Leer	Reseña
Abaco	La Caña	Documentos A	Letra	Revista de Occidente
Academia	CD Compact	Ecología Política	Internacional	RevistAtlántica
ADE-Teatro	El Ciervo	ER	Leviatán	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Lletra de Canvi	Síntesis
Africa América Latina	Claridad	Fotovídeo	Ni hablar	Sistema
Ajoblanco	Claves de Razón Práctica	Gaia	Nuestra Bandera	Suplementos Anthropos
Album	CLIJ	Grial	Nueva Revista	Temas para el Debate
Alfoz	Creación	Guadalimar	La Página	A Trabe de Ouro
Anthropos	El Croquis	El Guía	El Paseante	Turia
Archipiélago	Cuadernos de Jazz	Historia y Fuente Oral	Por la Danza	El Urogallo
Arquitectura Viva	Cuadernos del Lazarillo	Hora de Poesía	Primer Acto	El Viejo Topo
L'Avenç	Debats	Insula	Quaderns d'Arquitectura	Viridiana
La Balsa de la Medusa	Delibros	Jakin	Quimera	Zona Abierta
		Lápiz	Raíces	



Asociación de Revistas
Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

EL SUJETO Y SU DOBLE: DE CÓMO JONATHAN HARKER SE DISFRAZA ANTE LA MIRADA DE *NOSFERATU*¹

Tonia Raquejo

Esta es una reflexión sobre algunos aspectos de la transformación que sufre la mirada del sujeto contemporáneo; una transformación posiblemente pareja al todavía más complejo proceso de mutación que se produjo en el pensamiento y que, podríamos estimar, resultó, en gran medida, de las exploraciones que el individuo realizó en torno a su propia identidad. La pérdida de la identidad tal y como se entiende tradicionalmente (esto es, la destrucción de un yo unitario en el que me reconozco) es uno de los grandes hilos conductores que traba el complejo tejido del individuo actual. Este «actualidad» tiene, sin embargo, un valor pretérito que se extiende a los orígenes del pensamiento contemporáneo, de ahí que, en estas páginas, me proponga explorar el fenómeno de la identidad contemporánea desde sus comienzos, y para ello lo haré a propósito de la interpretación cinematográfica que Murnau hace en 1921 de la novela de Bram Stoker *Nosferatu* (1897).

¹ Este texto fue presentado más ampliado como conferencia dentro del curso *Miradas excentricas* organizado por Piedad Soláns en la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca en mayo de 1996.

El desajuste de la mirada comienza con la autoexploración que inició el sujeto contemporáneo a través de la búsqueda de sí mismo, lo que le condujo a un desdoblamiento del yo. El yo desdoblado provocó un cambio perceptivo sustancial, pues el sujeto pudo entonces contemplarse desde dos lugares, en un aquí y en un allá²; y aunque éstos serán puntos de vista extremos y contradictorios, el sujeto desdoblado accederá a una realidad nueva al poder contemplarse simultáneamente desde dos lugares. En esta realidad las contradicciones del adentro y del afuera, así como las divergencias entre el yo y el otro (y por extensión las distancias entre el sujeto que contempla y el objeto observado) tienen la posibilidad de resolverse mediante el desenmascaramiento de la mirada del «otro».

Con los orígenes del pensamiento contemporáneo la alteridad (es decir, la conciencia de un «otro» que también somos nosotros) fue progresivamente fracturando la unidad individual, esa mismidad del sujeto cartesiano que resolvía las dudas de la entidad del ser mediante la correspondencia entre el pensar y el existir. La ruptura con el yo cartesiano se produce a mediados del XVIII, coincidiendo con la separación entre arte, belleza y bondad que Baumgarten inicia en su *Aesthetica* (1750 y 1758). Cuando el arte dejó de conducirnos hacia la bondad o dejó de perseguir la belleza, comenzó a explorarse y lo hizo desde su otra cara (hasta este momento celosamente oculta). Esto es, la fealdad, el terror y el instinto; el arte se libera así de su condición ética y de ese modelo estético preestablecido de acuerdo a un canon ideal, que bajo el signo de la razón, había dominado el pensamiento artístico de épocas anteriores. Con ello, la propia Ilustración sembró las semillas de su propia destrucción al dejar paso al lado de lo oscuro.

² El yo desdoblado no puede ni debe reunirse, pues es esta distancia que mantiene consigo mismo la que genera una relación dinámica que construye al sujeto. Como ha señalado José Luis Pardo en su libro sobre *La intimidad* (Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 153-164), el yo tiene una naturaleza espacial; es decir, es un ser único que puede ocupar dos lugares simultáneamente.

Tonia Raquejo (1958) es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *El palacio encantado* (1989), *Los placeres de la imaginación* de Joseph Addison (1991) y *Land art* (1998).

Este lado oscuro del arte se reivindica mediante lo sublime, preconizado por la escuela sensitiva inglesa del siglo XVIII (encabezada por Joseph Addison y continuada por Edmund Burke, entre otros³). Lo sublime fue entonces definido como la pasión que el sujeto experimenta hacia algo que le produce un «agradable horror». Es decir, sublime es ese poderoso sentimiento contradictorio que experimentamos ante algunos objetos, sujetos o pensamientos que, si bien tienen la propiedad de atraernos con la fuerza de un imán, también nos repelen por el miedo que nos producen. En otras palabras, como lo sublime nos empuja al peligro ineluctable, nuestros instintos de conservación se activan ante esa amenaza ordenándonos el rechazo; no obstante la atracción de lo sublime es tan grande, que no podemos reaccionar y, así, somos succionados por su fuerza contra nuestra voluntad.

Lo sublime es todo aquello que nos produce terror porque no podemos conocerlo ni mediante nuestros sentidos, ni mediante nuestra razón. La muerte, el infinito o la eternidad son conceptos inaccesibles a la razón que nos producen desazón y temor, de la misma manera que aquellos objetos que contemplados por la noche, a media luz, nos intimidan, pues parecen ser más fantasmagóricos que reales y, por eso, no respondemos racionalmente ante ellos. Es decir, una percepción obtusa, oscura o ininteligible permite que nuestra imaginación se active y complete aquello que nuestros ojos no pueden ver con claridad. En este caso, son nuestras sensaciones subjetivas interiores, es nuestra mirada interior, podríamos decir, la que acaba por configurar al objeto exterior, al que evidentemente transformamos en ese percibir. La ignorancia es, pues, causa de lo sublime, ya que al no ver claramente, es decir, al no conocer o comprender, inventamos. Ahora bien, puesto que inventamos de acuerdo con nuestras sensaciones subjetivas, sólo podemos conocernos —ya que así nos vemos materializados u objetivados— a través de las diferencias que hemos establecido entre el objeto presencial y el imaginario, y que serán ambos interpretados como reales. Esas diferencias entre la realidad del objeto presencial y la realidad del imaginario son las diferencias de *lo mismo*, de *mí mismo*, que pasaremos a considerar.

³ J. Addison, *Los placeres de la imaginación*, Londres, 1712 (Madrid, Visor, 1991); E. Burke, *Indagación filosófica sobre... lo bello y lo sublime*, Londres, 1757 (Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985). Para un recorrido sobre lo sublime como categoría estética el trabajo de Samuel Monk (*A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, The University of Michigan, 1935) es todavía el más exhaustivo; véase también J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Theory*, Carbondale, 1957.

En realidad, lo que se indagó a través de lo sublime fue lo que conocemos hoy como el inconsciente en la terminología freudiana del psicoanálisis, y que en su acepción general indica esa vida psíquica que el propio individuo desconoce de sí mismo. Yo soy capaz de percibir sólo la mitad de mí mismo, aquella parte que puedo ver reflejada en el espejo, aquella de la que soy consciente; pero hay otro yo oculto, el que aflora en los sueños y en las fantasías, que permanece escondido en la oscuridad, y que, por tanto, en cierta manera, también invento, porque desconozco. Este otro yo afloró en los orígenes del pensamiento contemporáneo de forma monstruosa, y así fue primeramente explorado por la novela «gótica» romántica que surge precisamente al amparo de lo sublime. Me refiero a obras tan célebres como *La Bella y la Bestia* de Mdam. de Beaumont (1757), *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *Doctor Jekyll y el Sr. Hyde* de L. Stevenson (1886) y *Drácula* de Bram Stoker (1897). Todos ellos grandes mitos de la literatura que tienen un aspecto común: el desdoblamiento de los protagonistas en otros seres de naturaleza sublime, negativa y terrorífica. Es decir el desdoblamiento del sujeto en su «ello», por volver a la terminología freudiana.

Curiosamente, y coincidiendo con los trabajos que Freud publicó sobre el inconsciente⁴, el cine llevó a las pantallas los grandes mitos de la literatura romántica: *La Bella y la Bestia* de Jean Cocteau (1945), *Frankenstein* de James Whale (1932), *Doctor Jekyll y el Sr. Hyde* de Rouben Mamoulian (1932), además del *Nosferatu* de Murnau. El cine divulgó una versión visual que se diferenciaba de la original escrita no sólo por las interpolaciones y necesarias adaptaciones, sino, y lo que es más importante, por la interpretación más ambigua y, si cabe, todavía más dual de los personajes. Es decir, en las versiones cinematográficas desde los años veinte a los cuarenta (curiosamente período de entreguerras), los directores acentuaron el carácter polimórfico de la yoidad del sujeto, al que veremos desdoblado en otros yoes, todos enfrentados entre sí.

⁴ El siglo XX se inaugura con la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900) donde establece una clara conexión entre lo reprimido –lo excluido– como una experiencia negativa que olvida el sujeto como un mecanismo de defensa. Fue precisamente en los años veinte cuando Freud complicó más la construcción de un sujeto a base de ausencias, poniendo en tela de juicio sus teorías anteriores –*Más allá del principio del placer* (1920)–. El sujeto interiormente no sólo está compuesto por la oposición del consciente e inconsciente. El yo, el ello y el superyó se disputan el espacio del sujeto y actúan todos tanto a nivel consciente como inconsciente. La tarea imposible del sujeto consistirá en construirse como una república anexionándose el territorio del ello al del yo, manteniendo un tira y afloja con el superyó.

*Nosferatu*⁵ creo que expone mejor que ninguna otra obra cinematográfica de esos años, la crisis de identidad del sujeto contemporáneo. En su película⁶, Murnau reduce a tres los principales personajes: Jonathan Harker un joven abogado, su esposa Mina y un conde, Drácula, llamado Nosferatu. Desde el principio, Jonathan y Mina quedan identificados a través de las imágenes y de los espacios que habitan con el mundo consciente, mientras que Nosferatu lo será con el inconsciente. La pareja Harker vive en Occidente (en Wisburg⁷), en un mundo conocido y civilizado donde impera la razón. El trascurso del tiempo está marcado por la lógica que gobierna la vida cotidiana. Una vez que Jonathan llega a Europa oriental, nota, no sin cierto sarcasmo y petulancia, que los horarios no tienen sentido, pues los trenes han dejado de llegar con la rigurosa puntualidad que caracterizaba al ferrocarril en Occidente: «Por lo visto, escribe en su diario, cuanto más penetra uno hacia oriente, menos puntualidad tienen los ferrocarriles. ¿Qué ocurrirá, pues, en

⁵ Las primeras historias de vampiros se remontan a 1800, concretamente con la obra *Wake Not the Dead* de Johann Ludwig Tieck. Poco después, en 1816, Lord Byron acarió la idea de escribir una historia sobre vampiros que, finalmente, llevó a cabo su amigo John Polidori (*The Vampire*, Londres, 1819). Esta historia, que tuvo poca repercusión en el público en general, sirvió de base para las posteriores (*Varney the Vampire*, Londres, 1845, de James Malcom Rymer, fue la más popular antes de la gran obra de Bram Stoker). Se cuenta que la obra de Polidori (*The Vampire*, Londres, 1819) se gestó en esa célebre competición que el propio Polidori llevó a cabo con sus amigos Mary Shelley, Percy Shelley y Lord Byron, para ver quien escribía la historia más horrible. De ahí surgió otra de las grandes obras maestras: *Frankenstein* (Londres, 1818) de Mary Shelley. Sobre la literatura acerca de los vampiros véase *The Penguin Book of Vampire Stories*, Alan Ryan (ed.), Londres, Penguin, 1988.

⁶ Murnau rueda la película entre agosto y octubre de 1921 con Prana film GmbH. Sin embargo, en 1923, la película deja de proyectarse debido a un pleito que la viuda de Stoker interpuso contra Henrick Galeen, el guionista de la película, por no haber pagado los derechos de autor. En julio de 1925, el tribunal ordena retirar la película y destruir todas las copias. Actualmente, Luciano Berriatúa está intentando reconstruirla. Sobre Murnau véase su excelente libro *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, 2 vols.

⁷ Para evitar excesivas coincidencias con la novela de Stoker, Murnau cambió Londres por otra ciudad portuaria, Wisburg (en otras versiones Bremen). Los personajes también cambiaron de nombre: Harker se sustituyó por Hutter, Mina por Ellen y Drácula por el conde Orlok, un Nosferatu. La trama está claramente inspirada en la novela de Stoker, no obstante, Murnau se olvida de la moralidad cristiana —presente, aunque con muchas ambigüedades, en la novela— y se centra en la complejidad de mundos psíquicos que generan los personajes.



Nosferatu sale al encuentro de Harker (vemos la toma desde el punto de vista de Harker). Su cuerpo está enmarcado por un arco negro. En las secuencias siguientes aparece Harker entrando (vemos la toma desde el punto de vista de Nosferatu), su cuerpo sale de un arco blanco, lleno de luz.



El ataque de Nosferatu a Harker se ilustra mediante la poderosa sombra de Nosferatu que poco a poco avanza sobre el cuerpo de Harker para con –las manos en alto– introducirse en él paulatinamente. Las tomas siguientes (Mina despertándose e intentando hacer que Harker reaccione, seguida de Nosferatu levantándose tras el ataque) están editadas de tal manera que las direcciones de las miradas de Nosferatu y Mina se encuentran.

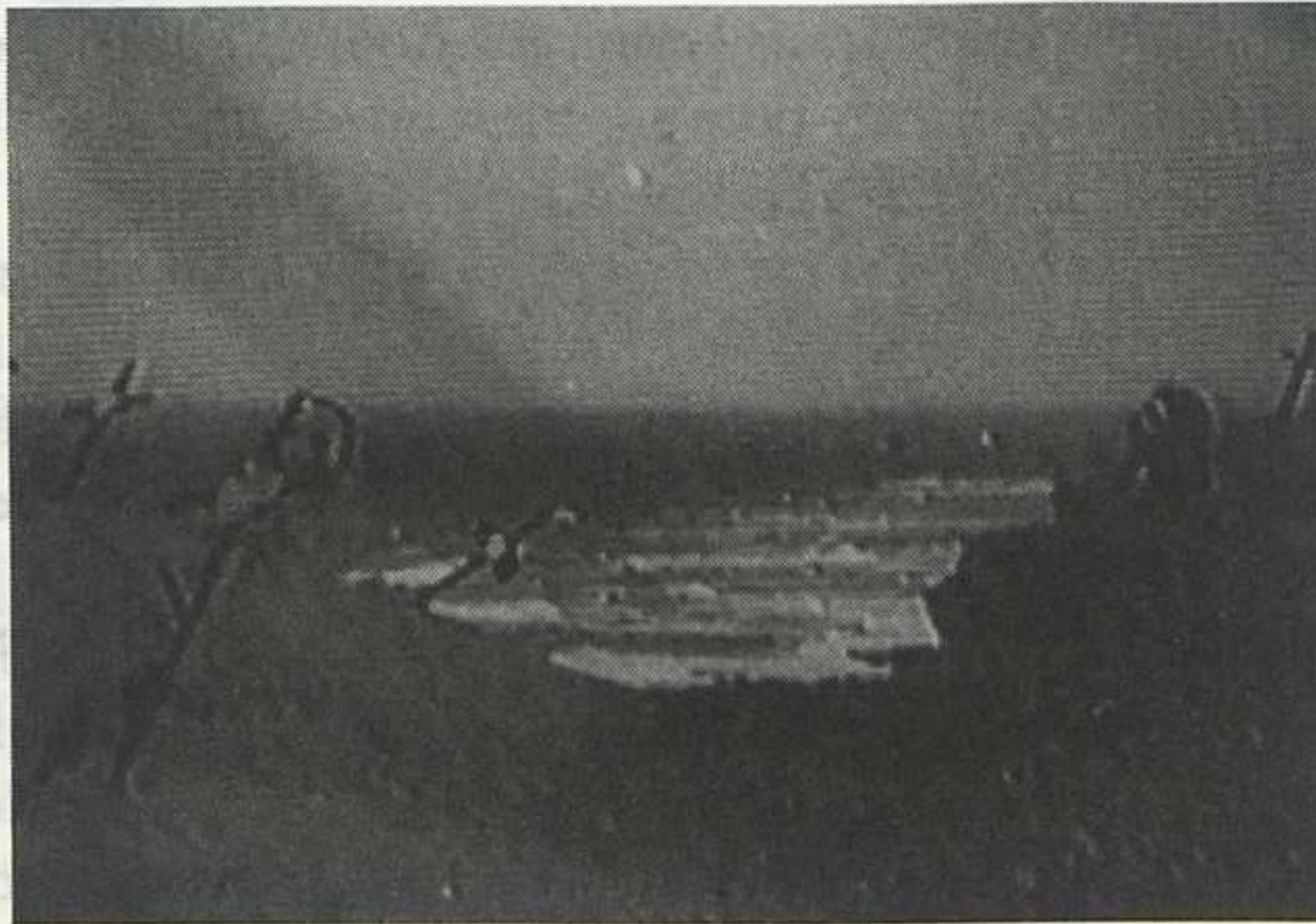
China?»⁸. Desde luego en Transilvania los horarios no tienen ningún sentido, pues allí domina un tiempo diferente al de la civilización de la que procede Jonathan: es el tiempo interior psicológico, aquel que el sujeto experimenta con la experiencia, con sus vivencias. Ese tiempo escapa al ritmo del tic-tac, se alarga o se acorta sin control, como si estuviéramos bajo los efectos de alguna droga o sufriendo los desvaídos de alguna fiebre alta. En otras palabras, ni el tiempo cronológico ni el espacio físico rigen los dominios del conde, por eso su castillo no figura en los mapas. Uno y otro, Jonathan y Nosferatu, viven cada uno en su mundo (el de la luz y el de las tinieblas respectivamente) sin interferencias hasta que Jonathan emprende un viaje para conocer al conde, es decir, para conocer el otro lado de su existencia, esa cara oculta donde habita el terror, la fealdad, el instinto y la muerte. El viaje de Jonathan será un viaje iniciático, una catabasis, un buscarse a sí mismo y explorarse por dentro, por su inconsciente.

Así, en mi opinión, parece interpretarlo Murnau cuando inicia la película⁹ con la imagen de Jonathan mirándose al espejo, una imagen que nos recuerda a la historia de Narciso, ese joven que murió cuando reflejado en las aguas de un lago se enamoró de sí mismo al conocerse. Ahora bien, por el contrario al bello efebo del mito griego, Jonathan se ve reflejado en el espejo sin verse, o más bien, reconociéndose sólo en la imagen que de sí ya conoce, una imagen superficial, propia de su inmadurez, cuya mirada le oculta otra¹⁰. Narciso, nos cuenta la mitología, se enamoró de sí mismo porque llegó a conocerse, lo que le impulsó a arrojarse en las aguas para intentar abrazarse (esto es, abrazar a ese sujeto que acababa de conocer) y morir. Pero la contemplación de Jonathan en el espejo no irá asociada a la metáfora del «conocete a ti mismo», por el contrario, en este caso, su reflejo va asociado al carácter tramposo del prestidigitador; y así enseña aquello que parece ser pero no es, porque su mirada le disfraza. Tendremos que esperar a que Jonathan se confronte sin espejos, frente a

⁸ Bram Stoker, *Drácula*, Londres, 1897 (las eds. en castellano son numerosísimas, la de Plaza & Janes, Barcelona, 1986, contiene la primera parte del diario de Jonathan Harker que no fue publicado con la primera edición, y que suele suprimirse por su dudosa calidad literaria). La cita del texto puede encontrarse en la ed. castellana citada, p. 24.

⁹ Puesto que la película original fue destruida (véase nota 6) la edición correcta y completa es todavía algo incierta. No obstante, todas las versiones editadas hasta ahora coinciden en presentar la imagen de la ciudad de Wisborg primero, seguida de la de Harker viéndose reflejado en el espejo acicalándose.

¹⁰ Es interesante recordar aquí que una de las características de Nosferatu es la de no reflejarse en el espejo.



Mina dice (o cree) esperar a Harker, pero lo hace en lugares del dominio de Nosferatu con quien ya se comunica mentalmente.



Nosferatu llega a Wisborg en el barco fantasma (todos los tripulantes han fallecido). Sale de su guarida (el sótano) con precaución, mirando a sus alrededores. En esta secuencia se le ve respirando el aire por primera vez.

frente con su monstruoso doble Nosferatu. Para ello, deberá realizar el viaje que le conducirá a la alteridad.

Jonathan tendrá que romper su vida dichosa pero estúpida y banal (Murnau muestra algunas imágenes de su vida conyugal burguesa y superficial). Al igual que la bíblica pareja de Adán y Eva, los Harker vivirán felices en su paraíso mientras no coman del árbol del conocimiento, es decir mientras permanezcan sumidos en la ignorancia. La expulsión del paraíso es el castigo a la tentación del conocerse. Y así Jonathan es expulsado cuando acepta el trabajo que su jefe (un extraño agente inmobiliario) le propone realizar: viajar de Occidente a Oriente con objeto de visitar al conde Drácula de Transilvania que, como indica en su esotérica carta, desea comprar una casa en la ciudad de Wisburg. El agente inmobiliario —que parece conocer bien los gustos del conde— elige una vieja y ruinoso mansión ubicada, por cierto, justo enfrente de la casa de los Harker. Ambas casas, como veremos, vendrán a simbolizar el ámbito mental de cada uno de sus habitantes.

Pero empecemos por el análisis de los paisajes. Ya en Transilvania, la naturaleza va cambiando a medida que Jonathan se acerca a Nosferatu: el cielo se oscurece —como premonición del encuentro con su yo oculto— y los caminos son más agrestes, más inaccesibles, recogiendo así toda la iconografía romántica del paisaje sublime. El espacio umbral entre los dos mundos, el consciente y el inconsciente, estará representado por el paso del Borgo, aquí —en la película— un puente al que Jonathan llega ya de noche para acentuar el aspecto simbólico del terror que produce lo desconocido. Hasta este puente es conducido por los conductores del carruaje que ha contratado, pero a partir de aquí, los lugareños se niegan a seguir, aludiendo que «detrás de esas montañas ocurren cosas muy extrañas». El propio Jonathan tendrá que caminar, puesto que a ese sitio donde va nadie le puede llevar; él tiene que atravesar la barrera sólo y por su propia voluntad. Inmediatamente, al otro lado, un fantasmagórico carruaje sale a su encuentro. El siniestro cochero le conducirá a un mundo imaginario tras un viaje alucinante durante el cual Jonathan —que ya iba perdiendo esa confianza tan característica de la petulancia— sólo recuerda dar vueltas sobre el mismo lugar (¿sobre sí mismo, podríamos interpretar?). La simetría de ambos mundos vendrá acentuada por la inversión del revelado que Murnau manipula con objeto de indicarnos que lo que era blanco en el mundo de Hacker antes de cruzar al puente, será negro en los dominios de Nosferatu. Las luces y las sombras cobran, pues, un sentido simbólico convirtiéndose los verdaderos personajes de la película.

A la llegada del castillo (símbolo del lado oscuro de la mente de Jonathan) nuestro personaje comienza a entender que las leyes que rigen los espacios del conde tienen algo de mágico que él, desde la lógica, no puede controlar. Las puertas se abren y se cierran solas al margen de su voluntad. Pronto sabrá que esa es una cárcel mental y él un prisionero del mundo de las sombras¹¹.

Es en este encuentro crítico entre Jonathan y Nosferatu, donde comienza la verdadera confrontación del yo y su doble. Así primero, Murnau nos enseña el punto de vista de Jonathan que ve al conde saliendo de un arco negro, del mundo de las sombras. Inmediatamente después vemos la misma escena, pero ahora con los ojos del conde, que observan la imagen de Jonathan saliendo de un arco lleno de luz. Seguidamente Jonathan se introduce con Nosferatu en el mundo de las tinieblas a través del arco negro del que el vampiro salió.

En estas secuencias grabadas con la mirada doble, Jonathan se mira a sí mismo, pero, sin embargo, no se ve, pues no se reconoce en el conde, quien aparte de tener un aspecto repugnante, vive solo y apartado en un castillo cuya arquitectura inhóspita, inaccesible, oscura y antigua contrasta con la de su comfortable mundo. Jonathan nota, además, las extrañezas en el comportamiento de su anfitrión. Cuando Jonathan descuidado se corta el dedo con un cuchillo y de él brota la sangre, el conde con movimientos lentos envuelve poco a poco a Jonathan, ahora ya víctima de este peculiar príncipe de la noche que tiene la extraña costumbre de dormir durante el día y la propiedad de introducirse en los sueños y de no reflejarse en los espejos como si fuera un fantasma. Es comprensible que Jonathan se muestre turbado ante el interés que muestra Nosferatu por el retrato de su esposa Mina, del que celebró especialmente su garganta. Fue al verla cuando el conde cerró apresuradamente el contrato inmobiliario: «Así seremos vecinos», le comentó Nosferatu a Jonathan mientras firmaba.

¹¹ Carl Jung ha sido, dentro de la historia del psicoanálisis, quien se ha encargado desde los años treinta de asociar los espacios físicos (fundamentalmente arquitecturas) a otros mentales simbólicos (estas asociaciones concluyen en *The Man and his Symbols*, Londres, 1964). G. Bachelard, inspirándose en Jung, escribió en 1957 *La poética del espacio* (México, FCE, 1984); aquí hace suyas también las palabras de Jules Michelet a propósito de los nidos de pájaros «La casa es la persona misma» (p. 135). La relación entre el espacio de la casa y los niveles de conciencia es muy utilizada en literatura. La buhardilla de los Höller en *Corrección* de Thomas Bernhard (Madrid, Alianza editorial, 1992) es un buen ejemplo.

Pronto Nosferatu ejercerá su poder sublime sobre Jonathan y como una sombra se apoderará de él. Pero, en las imágenes del ataque de Nosferatu a Jonathan no veremos al vampiro succionar la sangre de su víctima; aquí Nosferatu se sumerge como una sombra en el cuerpo de Jonathan superponiéndose. Es como si el doble entrara otra vez en el ser que le dio origen. Suponemos (pues no lo vemos) que Nosferatu le succiona la sangre, ya que Jonathan posee las dos marcas de los colmillos en su garganta. En cualquier caso, ya antes del ataque, Nosferatu habrá logrado dominar por completo a Jonathan quien, a pesar de su horror, queda como hipnotizado, sin conciencia ni voluntad para luchar contra el vampiro, es decir, queda sublimemente enajenado. Por el contrario es Mina quien desde su sueño intenta alertar a su esposo y le grita como para intentar despertarle de esa inconsciencia, pero sin resultado. A partir de este momento Mina sentirá la presencia de Nosferatu a quien esperará impaciente en su ciudad, aunque lo hará aparentemente bajo el nombre de Jonathan. Lo que ha sucedido es un efecto semejante al de los vasos comunicantes: Nosferatu se ha apoderado de la mente de Jonathan y Mina es parte de su trofeo. Para desvelarnos la relación que comienza entre Mina y Nosferatu, Murnau sigue la estrategia de la ambigüedad: mientras el guión de la película nos cuenta una cosa, las imágenes nos dirán lo contrario.

Sabemos que Nosferatu se siente atraído por Mina y que ella es el móvil que le llevó a comprar la casa ruinoso situada enfrente de los Harker. Nosferatu va, pues, en busca de Mina, para lo cual se ve obligado también a viajar, aunque, ahora a la inversa de las experiencias de Jonathan, pues de lo inconsciente Nosferatu irá al mundo de lo consciente. Nosferatu ha decidido subir a la superficie y dejar su escondrijo para conquistar el mundo de Jonathan, quien permanece ahora atrapado en el castillo. Éste a su vez, ya infectado por el otro, tiene la necesidad de explorar las tinieblas, bajar a lo más profundo de su ser —la cripta— para enfrentarse con esa terrible realidad. Jonathan entonces explora el castillo de su rival y lo halla escondido en la tumba¹².

¹² El sueño que experimentó el propio Jung es muy significativo a la hora de entender cómo asocia los distintos espacios con distintos niveles de conciencia. Como prueba de esta asociación Jung escribió: «Cuando estaba trabajando con Freud tuve un sueño de *mi casa*. Estaba en el primer piso, un confortable y acogedor salón de estar que estaba amueblado al estilo del siglo XVIII. Me quedé sorprendido al verlo, pues nunca antes había estado allí, y empecé a preguntarme como sería el piso de abajo. Bajé y encontré un sitio más bien oscuro con paredes gruesas y muebles pesados que debían ser del si-

Las contaminaciones entre estos dos personajes son, pues, mutuas. Así Nosferatu se dirige al dominio de Jonathan, mientras Jonathan explora, se acerca y descubre el dominio de Nosferatu. Ambos son intrusos, Nosferatu en el mundo de Eros, Jonathan en el Tánatos, dos pulsiones éstas, la del amor y la de la muerte respectivamente, que según Freud (*Más allá del placer*) marcan el horizonte por el que discurre la vida psíquica humana. Es la muerte enamorada y el amor que herido fenece. Y, como veremos, la muerte enamorada es mucho más poderosa que Eros.

A partir de este momento el viaje se invierte. Ahora del inconsciente (es decir, del Castillo de Nosferatu) nuestros personajes se desplazarán al consciente (Wisburg, la ciudad de los Harker) en busca de Mina. Cada uno de ellos elegirá un medio de transporte apropiado a sus poderes y condiciones. Jonathan viaja a caballo por tierra, un elemento, que por sus características estáticas y sólidas puede servirnos como símbolo de la estructura mental de Jonathan, tan apegada a lo tangible y visible. Mientras que Nosferatu viaja por mar en el barco «Demeter» (no en vano el agua es un medio que ya tradicionalmente se asocia en el psicoanálisis con la presencia de los sueños e imágenes del inconsciente). El extraño pasajero pronto causa estragos en la tripulación del barco hasta que todos mueren y, por fin, el monstruo, guiado por el fuerte viento,

glo XVI o incluso anteriores. Mi sorpresa y curiosidad incrementaron. Quise conocer más la casa. Así es que bajé al sótano, donde encontré una puerta que daba a un tramo de escaleras que conducían a una gran habitación abovedada. El suelo estaba hecho a base de losas de piedra y las paredes parecían muy antiguas. Examiné su composición y encontré que estaba hecha de cal y arena mezclados con lascas de ladrillo. Obviamente las paredes eran de origen romano. Me fui interesando cada vez más. En una esquina vi una argolla de hierro sobre una losa de piedra. Tiré de ella y vi otro tramo de escaleras que bajaban a una especie de cueva; parecía una tumba prehistórica que contenía dos calaveras, algunos huesos y restos de cerámica después me desperté» (*The Man and his symbols*, ed. de 1978, Londres, Picador, p. 42). Jung establece una serie de asociaciones que resultan muy interesantes en relación al personaje de Drácula y los espacios que habita. Así, el descenso es progresivo hacia el pasado más remoto - hacia los orígenes más desconocidos del ser humano. Paralelamente, además, según bajamos, incrementa la oscuridad y los lugares resultan más desconocidos, también más recónditos. La cueva, la tumba o cripta, es el lugar más lejano del cuarto de estar confortable. Uno representa las zonas más inconscientes del yo y el ello, otra las más conscientes. De ahí que cuando Harker visita la cripta de Nosferatu no hace sino *bajar* y explorar sus propios espacios mentales. En este sentido, es muy significativo el contraste entre las casas que uno y otro personaje habitaran en Wisborg: la de Harker estará amueblada con ese mal gusto abigarrado propio del burgués -confortables mesillas de camilla, encajes, lamparitas...- mientras que la de enfrente, esa que compró Nosferatu, es una ruina inhóspita y antigua.

símbolo de las fuerzas invisibles que levantan la pasión, arrastra el barco hacia su destino: el Amor.

Porque efectivamente Mina espera su llegada mientras tanto. Las imágenes que Murnau asocia a la espera de Mina aluden claramente a la presencia de lo inconsciente, por lo que debemos interpretar que Mina –aunque dice esperar a Jonathan– en realidad espera a Nosferatu. Por ello frecuenta lugares melancólicos donde puede escuchar el susurro inquietante de las fuerzas ocultas de la naturaleza y sentir la presencia del conde. Cada día Mina visita el cementerio de la playa, y con su mirada fija en el horizonte, espera la llegada del barco, que es el medio de locomoción que transporta a Nosferatu, todo un símbolo de su extraordinaria naturaleza procedente del más allá de los confines de la tierra. Hasta tal punto llega el poder del conde, que ejerce un efecto hipnótico sobre Mina, a la que Murnau nos descubre sonámbula, andando por la terraza en camisón, como atraída por una fuerza, por un imán cada vez más próximo: Nosferatu que la desea. Sus propias palabras nos revelan esta comunicación telepática, este sentimiento que ocultamente crece en ella: «Debo salir a su encuentro (dice Mina) ¡ya llega!».

¿Pero quién es el que realmente llega? Como por arte de magia Nosferatu y Jonathan entran al mismo tiempo en Wisburg, pero en direcciones diagonalmente opuestas; digamos que ambos personajes se cruzan como signo de la encrucijada que representan. Así a su llegada, Nosferatu, por fin sale de su guarida (de la bodega del barco) para ascender del ámbito de la cripta a la superficie, para trasladarse del adentro al afuera; por eso, al principio, mira a su alrededor receloso y tímido, pero también curioso y satisfecho, pues se dispone a aprender del mundo de la luz e iniciar otra vida. El monstruo quiere aprender a vivir como un ser humano en el mundo de los humanos para poder amar¹³. Así Murnau nos muestra –no sin cierto humor– un Nosferatu que, como cualquier humano cuando se cambia de casa, tiene que transportar sus muebles (que son los ataúdes) a la nueva residencia que habi-

¹³ Es interesante señalar a este respecto las similitudes entre Nosferatu y Frankenstein. Ambos monstruos tienen que aprender desde el principio a vivir en el mundo de los humanos. Nosferatu no sólo se fija en el comportamiento para imitarlo y pasar desapercibido, se contamina de la naturaleza y sensualidad (sus sentidos comienzan a responder a estímulos antes desconocidos, por lo que el monstruo se humaniza). De la misma manera Mary Shelly dedica un delicioso capítulo al descubrimiento de Frankenstein de la luz, oscuridad, frío, calor...



Desde la ventana de su ruinoso casa, Nosferatu contempla todas las noches a Mina (cuyo dormitorio está situado justo en frente). Sus llamadas despiertan a Mina todas las noches.



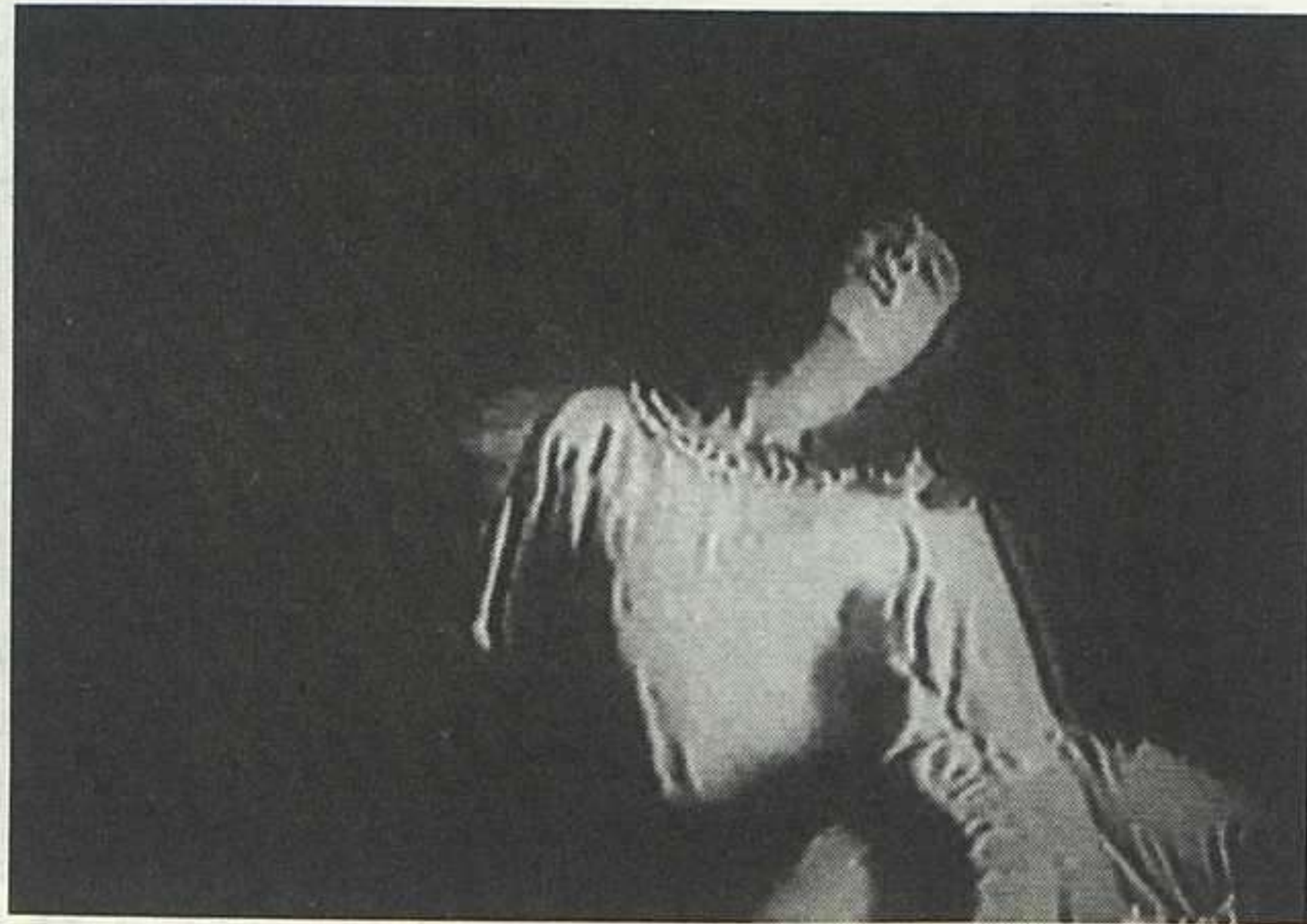
Mina se decide a abrir la ventana con un gesto de entrega con claras connotaciones sexuales.

tará. Sincrónicamente Jonathan sale del coche de caballos cuando llega a la ciudad, y en el umbral de su casa recibe a Mina. Justo en el momento en que los esposos se besan, Nosferatu, fuera de la casa, lo siente: su rostro indica ahora una incipiente receptividad a lo sensual, casi feliz le vemos respirando el aroma del mundo de los vivos.

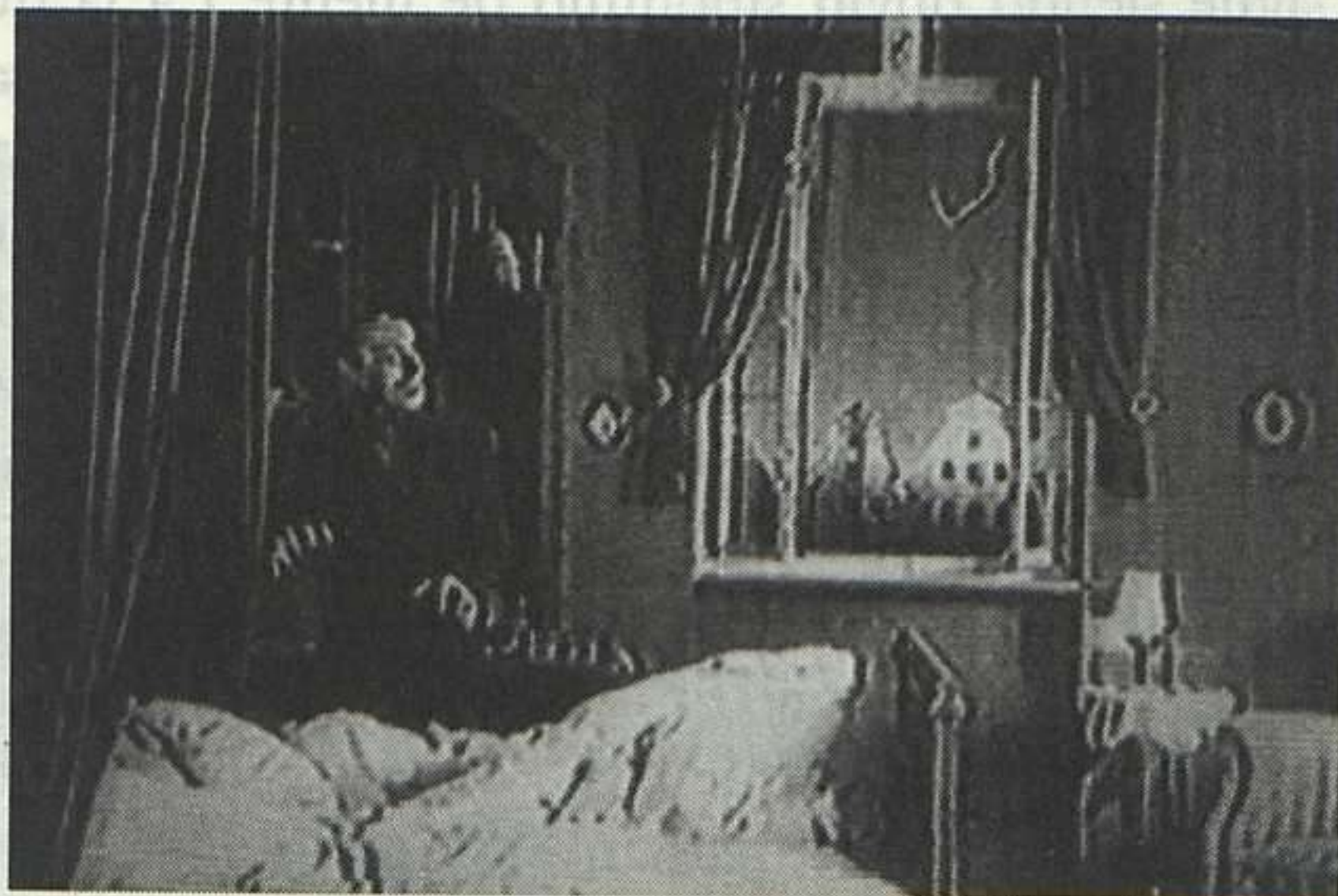
La atracción de Nosferatu hacia Mina es, no obstante, fatal, pues, sabe que ella le destruirá; pero es la ley que rige lo sublime: esa pasión que es irresistible a pesar de su peligro. De la misma manera Mina siente la atracción hacia Nosferatu, y por eso, a pesar de la prohibición de Jonathan, lee el libro que sobre los vampiros su esposo había dejado tan descuidadamente sobre la mesa del cuarto de estar. Allí, mientras borda un paño donde cose «te amo», Mina –siempre sentada al lado de la ventana, es decir, expuesta a la mirada de su vecino Nosferatu– no puede resistir la atracción que el libro ejerce sobre su curiosidad. El libro le desvela el secreto oculto: «Sólo una mujer de corazón puro podrá destruir a Nosferatu; aquella que, dándole su sangre, logre que el vampiro olvide el canto del gallo». En otras palabras, será destruido por una mujer que sea capaz de ensimismarlo, arrebatarlo de su conciencia e identidad, sublimarlo y enamorarlo hasta perder la vida.

Podemos entonces imaginar a Nosferatu sonreírse satisfecho al otro lado, en su casa. Mina ya sabe cómo puede llegar a él y destruirle, pero es la única oportunidad: acceder a su encuentro. Pues, no olvidemos que el protocolo del vampirismo exige que el vampiro sea invitado a la casa (aquí sigue siendo obvio sinónimo de mente) a la que, de otro modo no tiene el derecho ni el poder de visitar. Mina, precisamente por su carácter especial (es frágil pero al mismo tiempo fuerte, sensible y dura, y desde luego más inteligente que Jonathan) no sucumbe, como su esposo, a los vapores narcóticos del vampiro. Su conciencia permanece despierta y alerta, por lo que está protegida de los ataques. La mente de Mina es infranqueable para Nosferatu, a no ser que ella libremente le permita el paso.

Toda la película podría interpretarse como un despliegue de la mirada de Mina que ve a Jonathan desde dos puntos de vista, desdoblado en dos naturalezas. Una de ellas, la de Nosferatu, ahora dominante y amenazante. La de Jonathan está debilitada, ha perdido sus poderes, no ha resistido al encuentro con su otro yo, y lucha contra él ignorándole, negando su presencia. Cuando descubre a Mina con el libro ella le confiesa que Nosferatu le contempla desde la ventana de su ruinoso casa todas las noches, todas las noches le vela, le susurra, le habla, le desea. Jonathan entonces se interpone, tapa con su cuerpo la



Tras entrar en el dormitorio de Mina, la sombra de la mano de Nosferatu se apodera del corazón de Mina.



Nosferatu ha estado ensimismado por Mina. Alarmado se da cuenta de que el sol ya ilumina con sus rayos la parte superior de su casa (que podemos ver a través de la ventana del cuarto de Mina). Nosferatu se ha corporizado y por ello aparece reflejado en el espejo que está detrás de su figura.

ventana, y pretende superponerse a su poderosa sombra para ocultarla.

La comunicación entre Mina y Jonathan se ha debilitado, e inversamente la de Mina y Nosferatu se ha intensificado. Desde su ruinoso casa Nosferatu persistentemente busca en la de Mina encontrarse con su mirada y parece implorarle un «déjame entrar», «déjame amar», «déjame morir». Es Tánatos que quiere entrar en la casa de Eros, es la muerte enamorada.

Las ventanas, simétricamente opuestas, serán los ojos a través de los que estos vigilantes puedan contemplarse y reconocerse¹⁴. La ventana es el umbral desde donde los dos mundos se exploran. Mientras tanto Jonathan, a su lado, se muestra acabado, es Eros que ciego y sordo nada percibe, está dormido, mentalmente muerto. Por eso Murnau nos muestra una imagen de Jonathan que pretende velar a Mina cuando duerme, pero que se rinde ante el cansancio y se duerme profundamente. Mina es quien está permanentemente despierta (consciente); de hecho, parece que ella le vela a él y no al contrario. Es más, Mina entiende que es imposible continuar así, y con un gesto entre cansado y hartado, da por inútil lanzar una voz de alerta que despierte a Jonathan (jamás podrá realmente despertarlo); el diálogo ya no tiene sentido por lo que, en vez de buscarle a él, Mina decide dejar entrar a Nosferatu. Nosferatu es, en Murnau, la encarnación de la muerte que causa la peste que azota a la ciudad. Su presencia –asociada a las ratas– destruye la vida de Wisborg, esa ciudad tan feliz y banal como lo era la vida de los Hacker antes del viaje de Jonathan a Transilvania. La presencia del «otro» genera una destrucción de los valores burgueses (posición social, familia, amor –es decir, tranquilidad afectiva– felicidad estancada en la ignorancia...). Cuando Mina abre la ventana de par en par y expone su cuerpo a la mirada de Nosferatu (siempre mirando, casi angustiosamente esperando) lo hace –según el guión– para salvar a la ciudad de la peste (sacrificio). Pero, para entonces, las imágenes ya han sido suficientemente ambiguas como para que nos hayamos percatado de una cierta atracción de Mina hacia Nosferatu. Cuando Mina abre la ventana (en

banal; queda la mirada torpe del miope que no puede ver su propia identidad, sólo su superficialidad. Jonathan ha perdido definitivamente

¹⁴ Las ventanas desde las que se miran Nosferatu y Mina actúan como verdaderos ojos. A este respecto existen antecedentes muy expresivos en la literatura negra romántica, como las ventanas de *La casa Usher* (Londres, 1832) a las que Edgar Allan Poe describe en más de una ocasión como ojos. Poe trabaja con la misma idea que Stoker y Murnau: la casa no es sino un espacio mental que el sujeto recorre para verse y descubrirse.



La luz disuelve a Nosferatu.

harto, da por inútil la lucha (¡aun así podrá realmente despertarlo); el diálogo ya no tiene sentido por lo que, en vez de buscarle a él, Mina decide dejar entrar a Nosferatu. Nosferatu es, en Murnau, la encarnación de la muerte que causa la peste que azota a la ciudad. Su presencia — asociada a las ratas — destruye la vida de Wisborg, esa ciudad tan feliz y bondadosa como lo es la vida de los Harker, que por su parte de lo contrario, la presencia del «otro» genera una desconfianza en las relaciones humanas, una posición social, familiar, amorosa, que se convierte en un espacio de aislamiento y desconcierto. La película muestra cómo la presencia de Nosferatu destruye la vida de la ciudad de la peste (sacrificio) y cómo, para eliminar a la peste, se debe sacrificar a la ciudad. La asociación de la peste con la muerte y la vida de la ciudad (en

Las ventanas desde las que se miran Nosferatu y Mina actúan como verdaderos ojos. A este respecto, contra intenciones muy expresivas en la literatura negra romántica, como las ventanas de La casa de los espíritus (Londres, 1832) a las que Edgar Allan Poe describe en más de una ocasión como ojos. Lo habla con la misma idea que Stoker y Murnau: la casa no es sino un espacio mental que el sujeto conoce para verse y descubrirse.

un gesto cargado de connotaciones sexuales) para recibir a Tánatos, lo hace para curar la peste que azota a la humanidad (ceguera) y devolvernos —como veremos al final— al Amor rescatado y regenerado.

Las imágenes finales son reveladoras. Al ver la ventana abierta, Nosferatu se dirige a la casa de Mina: atraviesa el umbral que divide a los dos mundos. En el de Mina le vemos entrar como una gran sombra cuya mano se aproxima al corazón de Mina para arrebatárselo; cuando Nosferatu cierra el puño para atraparlo, ella siente el dolor de ser arrebatada. La escena donde Nosferatu succiona la sangre de Mina (que ahora Murnau nos ha dejado ver en imágenes) ofrece un marcado carácter sexual (como consumación del acto de unión) del que carecía el ataque de Jonathan, donde, recordemos, Murnau no mostró las imágenes del succionar, sino la sombra del vampiro introduciéndose en el cuerpo de Jonathan.

Durante la unión Nosferatu ha estado absorto, sólo con el canto del gallo vuelve en sí, sorprendido de su propio descuido. Se levanta y aparecen los primeros rayos del sol; ahora es él quien pone su mano en su corazón, la sangre de Mina le ha dado corporeidad, cosidad, y por eso puede ahora reflejarse en ese espejo que Murnau colocó con este propósito detrás de su imagen. Nosferatu ya no es un fantasma y, sin embargo, con la luz desaparece. Cuando el sol ilumina su casa, su mente se llena de luz. Con una mano en el corazón dolorido y con la otra atravesando el vidrio (la ventana) que antes le separaba de Mina, se desvanece. Desaparece porque la muerte no puede morir, pero tampoco resistir en su naturaleza eterna la experiencia del amor. Mina aún con vida tiende sus brazos hacia arriba, con el gesto de quien recibe o toca a un espíritu, mientras pronuncia el nombre de Jonathan. Su esposo llega para verla morir. El acto de la entrega ya estaba consumado: Nosferatu le dio el amor (que le causó la muerte a ella), ella la vida a Nosferatu (que le hizo desaparecer); Ambos destruyeron sus imágenes en un acto heroico. Por el contrario, Jonathan, presa de su propia imagen, es el único que queda al margen de esta heroicidad, su mediocridad le ha cegado. Mina y Nosferatu se han ido, se han esfumado de un mundo banal; queda la mirada torpe del miope que no puede ver su propia identidad, sólo su superficialidad. Jonathan ha perdido definitivamente el paraíso del que había sido expulsado al iniciar su viaje catábico, su autoexploración. Por el contrario, Mina que junto a Jonathan también había sido expulsada, ahora lo ha reconquistado al haberse unido a Nosferatu. Su alianza con el yo oculto de Jonathan le ha permitido vencer esa apariencia de felicidad que habíamos visto descrita en las prime-

ras imágenes de la película, cuando el matrimonio Hacker llevaba una vida tranquila pero estúpida y superficial.

Es decir, para el sujeto expulsado de sí mismo, la reconquista del paraíso (esto es, la vuelta a uno mismo) va asociada al reconocimiento de su lado oscuro, que tiene una apariencia monstruosa (aquí también sinónimo de lo prohibido) por serle desconocida (no se trata, por tanto de valores morales)¹⁵. La llave que abre las puertas de ese mítico lugar está en la mirada, en el cambio que precisan los ojos para que puedan mirar y reconocer, como Mina reconoció a Nosferatu y éste a ella. Sólo Jonathan siguió con su disfraz: el de una apariencia de lo que no es. Lo que Murnau exige al espectador de su película es precisamente un cambio de mirada que le permita percibir las diferencias de lo mismo; una mirada que no busque la lectura retiniana de las cosas, ni el parecido, ni la semejanza, sino el reconocimiento del doble. Es decir, la experiencia de la alteridad, porque sólo en ella podemos mirar las cosas desde dos puntos de vista simultáneamente y acceder a una nueva realidad. Esta nueva realidad, qué duda cabe, altera la falsa tranquilidad de nuestros hogares mentales.

¹⁵ Lo monstruoso no debe asociarse aquí en ningún momento con la maldad. No tiene, pues, ningún matiz moral. Lo monstruoso sublime surge en un contexto social e histórico caracterizado por la confrontación de otras civilizaciones (oriental, primitiva...) cuando el comercio se extendió a continentes antes desconocidos. Ese «otro» que aquí comentamos a nivel del sujeto, está presente también a nivel social: lo diferente, lo desconocido (que provoca ese estado psicológico de la curiosidad que tanto preconizaba la teoría del pintoresquismo en el siglo XVIII) es rechazado por la mirada torpe del mediocre, que como Jonathan pretende escudarse en el estancamiento de una imagen amable, superficial, falsa y cobarde. Esa diferencia hecha monstruosa, ese desconocimiento del «otro», da lugar a las minorías culturales y raciales, a la alteridad social y antropológica.

EL CUERPO DEL TELEVISOR

Susana Blas Brunel

«¿Quién va a negar que somos una nación adicta a la televisión y a la constante invasión de los mass-media? Y ahora os pregunto, compatriotas norteamericanos, ¿quién no ha deseado alguna vez dar una patada a su televisor?»

Con este llamamiento, el joven presidente J. F. Kennedy había arengado en una ocasión a los americanos; de forma que no debió extrañar a nadie que el grupo de vídeo combativo Art Farm, decidiera el verano de 1975 celebrar una fecha tan patriota como el 4 de julio empotrando un cadillac a 55 millas por hora en una pirámide de 42 televisores, que acto seguido ardía por el impacto. Esta acción espectacular, que incluía dos de los símbolos de la sociedad de consumo: coche y televisor, y que ha pasado a la historia del vídeo de creación como epítome del impulso de las «guerrillas anti-televisión» de los años sesenta y setenta; nos sirve para introducirnos en el que me gustaría fuera hilo conductor de este escrito: la presencia del monitor de televisión como entidad física, «yseudocorporal», en las creaciones de vídeo, y las contradicciones que esta realidad plantea.

Detenernos en la materialidad del televisor, generadora de luz y sonido; y en el paralelismo entre los ataques y «transformaciones» que los artistas provocan al monitor; y las autoagresiones a las que ellos

La balsa de la Medusa, 47, 1998. *Radical Software*, 1970.

mismos, como performers, se someten; abre, en mi opinión, nuevas vías para estudiar los trabajos con vídeo, en el contexto de las artes plásticas.

1. Ciudadano, destruya su televisor

El movimiento contracultural, parecían propiciar este tipo de desastres, de accidentes televisivos. El poder del nuevo medio se ponía en entredicho. Se veía al individuo perdiendo su identidad y su decisión, ante los influjos de una máquina que propagaba un discurso dictado por los poderes. **No había más remedio, había que hacer saltar por los aires el aparato**, ese atrayente mueble intruso que convivía con nosotros en el hogar; y que una vez vencido, terminaba revelándose como un simple amasijo de cables, como un generador del ruido¹.

Vista como un objeto de perturbación social, transformador de las conciencias, como objeto símbolo, la tele, se convertirá en la cabeza de turco de los males sociales en el vehículo transmisor de la ideología reaccionaria dominante. La televisión estaba lejos de ser un mueble más. La ya clásica obra de Hamilton, *¿Qué es lo que hace el hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?*, considerada como el primer fotocollage pop, incluía un televisor y un magnetófono de bobina en un salón en 1959; y a partir de ahí no hizo sino extender su presencia en los hoga-

¹ «Desde la estética musical de Cage a la imagen electrónica como materia artística sólo había un paso. El que dan Paik y Vostell, que coinciden en considerar el **ruido como principio de la belleza**. La destrucción, la descontextualización del objeto de la imagen, la creación anti-arte es un paso previo para construir una nueva realidad artística y para cambiar radicalmente las relaciones entre artistas, obra y espectador». José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, RTVE/SERBAL, 1991, «Cuando conocía a Nam June Paik... no era videoartista, sino músico... Cuando lo conocí era un compositor. Rompía pianos y, después de romper pianos, comenzó a romper televisores», Shigeo Kubota.

Susana Blas Brunel es licenciada en Historia del Arte. Actualmente prepara su doctorado.

res. Vito Acconci la había definido bien «como el mueble más importante», pues nos permitía mirar dentro de él y además, «no mirar solos». Dan Graham como una metáfora visualizada, como espejo en el que la familia recibe un reflejo distorsionado de ellos mismos. La tele había sido un espejo emisor, y los artistas querían apropiarse de él para enviar sus propias consignas, para crear sus propias identidades².

Y el cuerpo del artista también compartirá ese carácter de espejo de las normas y los valores trasnochados. Las performances de mutilación, agresión y búsqueda de identidad que los creadores ejecutan sobre su propio cuerpo, buscan denunciar esos males. Por eso había que maltratar a ambos, teles y cuerpos: Destruirlos para salvarlos, deconstruirlos para volverlos a construir: Crear nuevas maneras de vivir «... el cuerpo era como un espejo, que reflejaba los peores excesos y las peores crueldades de la sociedad; el cuerpo en tanto que objeto chamánico, absorbía el sufrimiento y el dolor de los otros, a fin de trascender y curar... el cuerpo como un instrumento de liberación, el cuerpo como expresión de un yo alineado», Chrissie Illes³.

Se palpaba un momento transgresor, de cambio, «*Mi televisión experimental es el primer arte en el que el crimen perfecto es posible*». «*La TV nos ataca en todos los instantes de nuestra vida, ahora podemos contraatacar*»⁴, había dicho Paik, expresando muy bien ese doble intento de asesinar y construir. Proponiendo nuevas funciones para esta tecnología, que culminaría, siguiendo las enseñanzas de McLuhan, en una «**humanización**» de los medios, en un uso creativo y libre de la tecnología⁵. Y lo cierto es que todos parecía participar de esta oleada de «tecnológica destrucción»: los escultores y performers, las estrellas de rock, los buenos patriotas...

Encomendados a una doble misión, los artistas trataban al mismo tiempo de destruir y de apropiarse de la televisión. Y los

² Kathy O'Dell ha explicado este potencial que ofrecía el vídeo a los artistas para «construir su espejo», con posibilidad de reflejar nuevas imágenes e identidades. «Performance, Video, and Trouble in the Home», *Illuminating Video*, 1990.

³ Chrissie Illes, «Catharsis, violence et alienation de soi: la performance en Grande Bretagne de 1962 á 1988», *L'art au corps*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

⁴ Nam June Paik, *Video 'n' Videology*, 1959-1973, Nueva York, 1974.

⁵ También la revista estandarte del movimiento lo proponía: «Nuestra especie no sobrevivirá ni rechazando ni abrazando incondicionalmente la tecnología, sino humanizándola; permitiendo a la gente el acceso a las herramientas de información necesarias para dar forma y poner control sobre sus vidas», n.º 1 *Radical Software*, 1970.



Keith Haring, *Sin título, 1984.*



Ant Farm, *Tv Burn, 1975.*

que la hacían volar en pedazos⁶, la enterraban⁷, la agredían⁸, la secuestraban⁹ o la torturaban «colocándole el diodo en dirección contraria»¹⁰, terminaban haciéndose tarde o temprano con una cámara de vídeo, para grabar «su propia televisión». Generándose un inquietante efecto, según el cual, la tele acababa siempre «resucitando», como lo hace el mal, en sus películas de endemoniados y espíritus en las que el malvado observa desde fuera, desde otra dimensión, como acaban inútilmente con su cuerpo en la escena final. Porque el propio acto de destrucción, de estas performances, solía estar grabado por otra cámara y terminaba siendo emitido algún día por una cadena de televisión, por muy underground que ésta fuera.

De hecho, no estaban solas acciones como la de Edwards Ruscha, de 1967¹¹ en la que desde un coche a toda velocidad y sobre la autopista 66, arrojaba una máquina de escribir para verla saltar en pedazos; un *rolling stone* también podía arrojar su monitor desde la ventana del hotel si el ambiente no le agradaba. Preguntado Keith Richards, recientemente, por «esta afición» no sólo admitió ser uno de los pocos *rock stars* que de verdad llegaron a hacerlo, sino que lo asociaba de forma indisoluble al sentir de «aquellos años»: «No, no íbamos a hacer eso por algo pequeño. Estábamos en 1969, y como ya he dicho, era un año

⁶ *Media Burn* (1975) del colectivo Art Farm, formado por Chip Lord, Doug Michels, Hudson Marquez y Curtis Schreier.

⁷ *El entierro de un televisor* (1963), de Wolf Vostell.

⁸ «Felt TV» (1966-70), de J. Beuys: la pantalla del monitor era cubierta de fieltro. La performance se acompañaba por gestos de agresión al receptor y a sí mismo, por su condición de telespectadores.

⁹ Chris Burden en una de sus acciones, aprovecha una entrevista que les dedicaban, en una televisión local para amenazar a punta de navaja a la entrevistadora y secuestrar la emisión. Al final, hace destruir la cinta en la que el programa había grabado el acto en su presencia; mientras un colaborador suyo graba toda la escena con su cámara de vídeo.

¹⁰ «... yo me limité a colocar el diodo en dirección contraria y salió una ondulante televisión negativa», Nam June Paik, *Video 'n' Videology 1959-1973*, Nueva York, 1974.

¹¹ *Scean of Strewn Wreckage* de Edwards Ruscha, 21 de agosto de 1966. Una máquina de escribir era arrojada desde un coche, a unos 150 km/hora al desierto.

¹² Reproduzco la entrevista íntegra, pues tiene su interés no sólo al detenimiento que el *rolling* radica al asunto, sino la forma en que considera el asunto «un proyecto»:

—Es cierto que eres una de las pocas estrellas de rock que arrojó de verdad un televisor por la ventana?

—Sí, en los viejos tiempos, los televisores de los moteles estaban atornillados al suelo. Todo ocurrió porque el servicio de habitaciones me tocó las narices. Se negaron a servirnos nada.

muy extraño»¹². En otra señalada ocasión fue un espectador, el que sin intención de participar un «acto artístico» alguno, pero con idéntico sentido crítico hacia lo que emitía la pantalla, destrozó su monitor cuando contempló, el ya célebre «*punk tv moment*» el primero de diciembre de 1976 (el momento punk televisivo)¹³: Johnny Rotten, líder de los Sex Pistols, se había atrevido, por primera vez en la historia de la televisión británica a proferir palabras malsonantes, concretamente a pronunciar la palabra «fuck», en el programa de más audiencia y ante millones de espectadores. A la mañana siguiente de esta aparición, la prensa fabricó con esta entrevista un escándalo, arrastrando al público más conservador; y convirtió a Mr. James Holmes, camionero de 47 años, en héroe nacional. (En ese ciudadano modelo del que un día habló Kennedy, años antes, al otro lado del charco.) ¿Y por qué? Según declaraciones del Daily Mirror, «*en un ataque de rabia, había destruido su propio aparato de una patada a la pantalla, para acabar con ese torrente de palabrotas que los Sex Pistols despachaban a la vista de su hijo de ocho años*». Preguntado por este acto heroico, Johnny Rottem, declaró que le parecía ridículo que la gente anduviera dándole patadas a los televisores «*¿no saben que basta con apretar un botón?*». Pero, a pesar de la lógica de esta respuesta (inesperada, teniendo en cuenta que *los Sex Pistols* acostumbraban a hacer añicos sus instrumentos sobre el escenario), sí parece que destruir y descuartizar el TV estaba en el aire de la época, como veremos que lo estará destruir y descuartizar el automóvil. **Aquel niño de ocho años; que, por otra parte, no sabemos si recibió mejor ejemplo viendo insultar a Rotten o asistiendo a la «acción» que su padre hizo con el televisor; debió de asistir en directo a una performance muy similar a las realizadas por los artistas, participantes en el Symposium de la Destrucción en el Arte en 1966, en Londres.**

—¿No sería por un simple retraso?

—No, no íbamos a hacer eso por algo pequeño. Estábamos en 1969, y como ya he dicho, era un año muy extraño.

—¿De qué altura cayó?

—Unos 11 metros.

—¿Fue divertido?

—La verdad es que para entonces ya se había convertido en un proyecto. Es el tipo de cosas que haces cuando estás de gira y no has dormido en cinco días.

Entrevista de Chris Heath, *El País Semanal*, 1998.

¹³ Anécdota recogida por Alvin Gibbs, *Destroy*, Londres, Britania Press Publishing, 1966.

2. Vídeos no tan incorpóreos; cuerpos no tan físicos

Acostumbrados a asociar el videoarte a lo mental, a la fragilidad de la imagen, a un reflejo que despide la pantalla; hoy estamos hablando del monitor, de la tele física que aparece en la plástica de vídeo desde su gestación, incluso en nuestros días cuando la tecnología nos permite prescindir de él.

Pensamos en vídeos de creación y nos vienen a la mente temblorosos conceptos: Las formas sólidas de un desierto que se disuelven en un flujo de luz, juegos abstractos; ficciones, sueños, fenómenos ópticos...; cuerpos desnudos... Ambiguas visiones, a través de las cuales, los artistas se presentan ante la cámara, ante nosotros...

En definitiva, **una sensación de incorporeidad**, de ligereza, que, sin embargo, sugiere o representa, un mundo muy físico, muy corporal. Pensemos si no en todos esos vídeos performáticos en los que los artistas realizan experimentos con su cuerpo desnudo. Su visión nos provoca un efecto extraño, incómodo..., su textura volátil es reflejo de una corporidad imposible, que, por otra parte, comparte con medios como la fotografía o el cine. Una confrontación entre lo real y lo representado que soporta cualquier medio artístico, pero que adquiere un matiz malévolo en la imagen electrónica, **pues la obra ya no es una nueva construcción, otra realidad, sino un reflejo**. La sombra de algo que ya no podemos ver. La reproducción de una ausencia. Una sensación que ni siquiera desaparece cuando se hace uso de la tan alabada capacidad «de emisión en tiempo real» del vídeo. «Menos mal que nada pasa en tiempo real... Menos mal que nada es instantáneo, ni simultáneo, ni contemporáneo»¹⁴.

La imagen temblorosa de la pantalla no deja de emitirnos ese olor a falso, a podredumbre, a un tiempo fantasmal que ya no volverá.

Y de pronto, decepcionados, reparamos en la «caja», en el aparato emisor, en el monitor, se le haya dado o no un protagonismo esencial. Descubrimos que está en todas partes; que es con frecuencia elemento participante, no sólo en las instalaciones o ambientes, también en cintas monocanales y en las videoperformances. Que a través de un oscuro juego de espejos, el monitor aparece y reaparece en la pantalla, que como tantas veces se ha señalado: tendría similitudes con el espejo, o con una superficie reflectante como el agua. En mi opinión, detenernos

¹⁴ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.



Wolf Vostell, *El entierro del televisor*, 1963.



Wolf Vostell, *Depresión Endógena - Zamora*, 1990.

en este asunto sería darse cuenta de que además de contemplar ese reflejo desde la orilla, podemos meter las manos en el río y mojarnos.

La pintura y la escultura, también se enfrentaron en su día a «esta ilusión». No en vano, muchos de los esfuerzos de la pintura moderna han ido encaminados a reivindicar su materialidad, su bidimensionalidad... En este sentido, «la rebeldía» de este soporte se asemeja a la de la pintura y la escultura y no tanto a la del cine: Esta búsqueda de «su materialidad», constituiría un nuevo punto de partida para conectar el vídeo con el resto de las artes plásticas; si consideramos que el cine nunca ha prestado atención al soporte en este sentido.

Así que reparamos en lo único real: en el aparato, y percibimos que su presencia no se queda en escultórica; que «se mueve», que parece vivo, que nos habla, que nos mira... que se humaniza, que nos recuerda a un cerebro, o a un brazo, o a un estómago, o a «un apéndice del ojo», como decía McLuhan, «*la vida con vídeo es como vivir con dos cerebros, uno de plástico y otro orgánico. La vida de uno es inevitablemente alterada*», Shigeo Kubota¹⁵.

Vostell me comentó en una ocasión que lo que más le impactaba de los televisores y radios abandonados al tiempo, en su *Depresión Endógena* era contemplar su fisiología, esas piezas de aparatos antiguos, mecánicos, primitivos, construidas paso a paso por las manos de las mujeres en las fábricas, esos «cables-venas», esos órganos y válvulas¹⁶; que descuartizados se dejan invadir por el polvo, por los excrementos de golondrinas y pavos, que como cuervos sobrevuelan cadáveres de monitores sin enterrar.

Lo vivo y lo físico se encontraban. Se inicia un período de contactos de injertos, de comunicación íntima y crítica, con estos objetos. Y estos aparatos empiezan a sufrir igual suerte que los cuerpos de los artistas que también se sacrifican para «redimir a la sociedad y al arte». Los televisores de Vostell son abandonados a excrementos de pavos y golondrinas, como Gina Pane abandonaba su rostro a los fluidos de larvas y gusanos en *Death Control* (1974). Se «sacrifican televisores», como se martirizan ellos. Se los envuelve en alambre de espino, como se envuelve Journiac en *Rituel du sang* (1976), emulando a un Cristo sufriente. En la granja de Segal en New Jersey, en 1963, los tele-

¹⁵ Chris Hill, *Rewind: Video Art and Alternative Media in the United States*, p. 40, 1997.

¹⁶ Declaraciones de Wolf Vostell efectuadas en una entrañable entrevista que me concedió en su estudio de Malpartida de Cáceres en mayo de 1997.



Gina Pane, *Death Control*, 1974.



Wolf Vostell, *Aug um Auge*, 1991.

visores sufrieron todas estas vejaciones antes de ser «enterrados vivos» (y yo me pregunto, ¿cuándo está un televisor «vivo»?). En esta acción de Vostell: *El entierro del televisor*, también conocida como *TV-Dél/Collage*, se llegó a sepultar una tele como si de un ataúd se tratara, tras propinarle acciones de agresión y cavarle una tumba.

Sobre cristales rotos se revolcaría Chris Burden, en *Through the night softly* (1973), atado de manos. Cristales rotos que bien podrían ser los de tantas pantallas como se destruyeron. Y también se había dejado atropellar por un coche, como lo hizo el robot de Paik K 456 en 1982, cuando caminaba por la Quinta Avenida. (Destrozado por el accidente, el robot fue llevado en camilla al museo, ¿qué otra cosa podría hacer mejor de hospital o incluso de algo peor?).

Estamos viendo que abundaban los «performers salvadores y destructivos» en este período. Y una obra que yo interpreto como paradigmática de estas cuestiones es: *Aug um Auge* (1991) de Vostell, pues sin pretenderlo, se convierte en metáfora de las relaciones performer-sacrificio-televisor. Sobre un soporte de cuadro, el artista ha incluido, entre otros elementos, la estatua barroca de un Cristo sufriente. En el ojo de la escultura se ha colocado el visor de una cámara de vídeo. De forma que el Cristo nos mira, y nos registra; convirtiéndose en el intérprete de nuestros actos; pues una vez recibidas las imágenes; emite «nuestro reflejo» en una pantalla situada en la herida de la figura. En este caso el vídeo y la pantalla se corporalizarían a la perfección, y no en un cuerpo cualquiera: ¡en el cuerpo de un Cristo! en un cuerpo agonizante, ensangrentado, a modo de esos performers que exploran los límites. Al mismo tiempo, las imágenes emitidas, por la pantalla-llaga se hacen abstractas y puras. Pierden la relación con la escena anecdótica reproducida y se transforman en una emisión de luz.

Para concluir este problema de casi «humanización» del televisor, constataríamos una inversión de los papeles, pues el intrépido artista que realizaba una arriesgada performance ante la cámara, por el efecto de la grabación, se fue desmaterializando, transformándose en ausencia, incluso diríamos que en simple espectáculo¹⁷ a los ojos del medio televisivo. Y el monitor «enemigo» que había que eliminar y asesinar, terminó siendo lo único real, el único cuerpo que abrazar, como hacía Siguedo Kubota desconsolada ante la muerte de su padre en su vídeo performance: *Father* (1975): Las imágenes que grabó con su padre, esos

¹⁷ Algunos artistas como el mismo Chris Burden, terminarían alejándose de estas performances «extremas» para evitar que se consumieran como mero «espectáculo».

últimos momentos antes de su fallecimiento, se proyectan en el monitor, y lo único que calma su desconsuelo es abrazar el aparato, que al final, triunfante, se corporaliza.

El monitor habría terminado apropiándose de nuestra carnalidad, de nuestra sangre; mientras nosotros, proyectados no seríamos sino muertos, la imagen deja de imaginar, de reflejar lo real, porque, como apunta Baudrillard, «ella misma ya lo es» «las cosas habrían engullido su espejo y se habrían convertido en transparentes para sí mismas, enteramente presentes para sí mismas»¹⁸.

3. Fuente de luz

Decíamos que Art Farm había empotrado un cadillac sobre los 42 televisores y que tras el estallido había llegado el fuego y al poco tiempo: ¡la luz! una luz bella como para conquistar nuestros ojos y diluir el mensaje combativo; y un estruendo, «música física», como diría Paik, capaz de curar a los sordos¹⁹. En *Chott el -Djerid (A portrait in Light and Heat)*, de 1979, de Bill Viola, los objetos y las formas de los desiertos se disuelven poco a poco en halos de luz. Marie Luise Syring²⁰ veía esta obra como «metáfora de la técnica del vídeo»... «ya que en este medio, los objetos en movimiento se convierten en un flujo continuo de impulsos electrónicos» «la cámara graba, en esta enorme extensión, todas las formas sólidas para disolverse, coagularse, y perder su contorno, para convertirse en un flujo continuo de luz deslumbrante y colores desvanecidos». Ilusiones ópticas que el ojo no fija, pero que el vídeo puede registrar. Las célebres «imágenes nunca vistas» de las que a Viola le gusta hablar.

Una luz que en el televisor es distinta a la del cine, pues no se proyecta sobre la pantalla, sino directamente sobre nosotros. Pensemos,

¹⁸ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

¹⁹ Las crónicas de esta performance, rozando el terreno de la leyenda; cuentan que uno de los fotógrafos que cubría el acto, sordo de nacimiento, declaró que el ruido de la explosión que provocó el choque del cadillac contra los televisores, fue el primer sonido que había percibido en su vida. «The car hit the pile with a ballistics boom. A photographer who was been deaf since birth said it was the first sound he had heard in years. The crowd went wild». Ira Schneider/Beryl Korot, *Video Art, An Antology*, p. 11, Nueva York, 1976.

²⁰ Marie Luise Syring, «El camino a la trascendencia o la tentación de San Antonio», *Bill Viola, Más allá de la mirada (imágenes no vistas)*, Madrid, MNCARS, 1993.

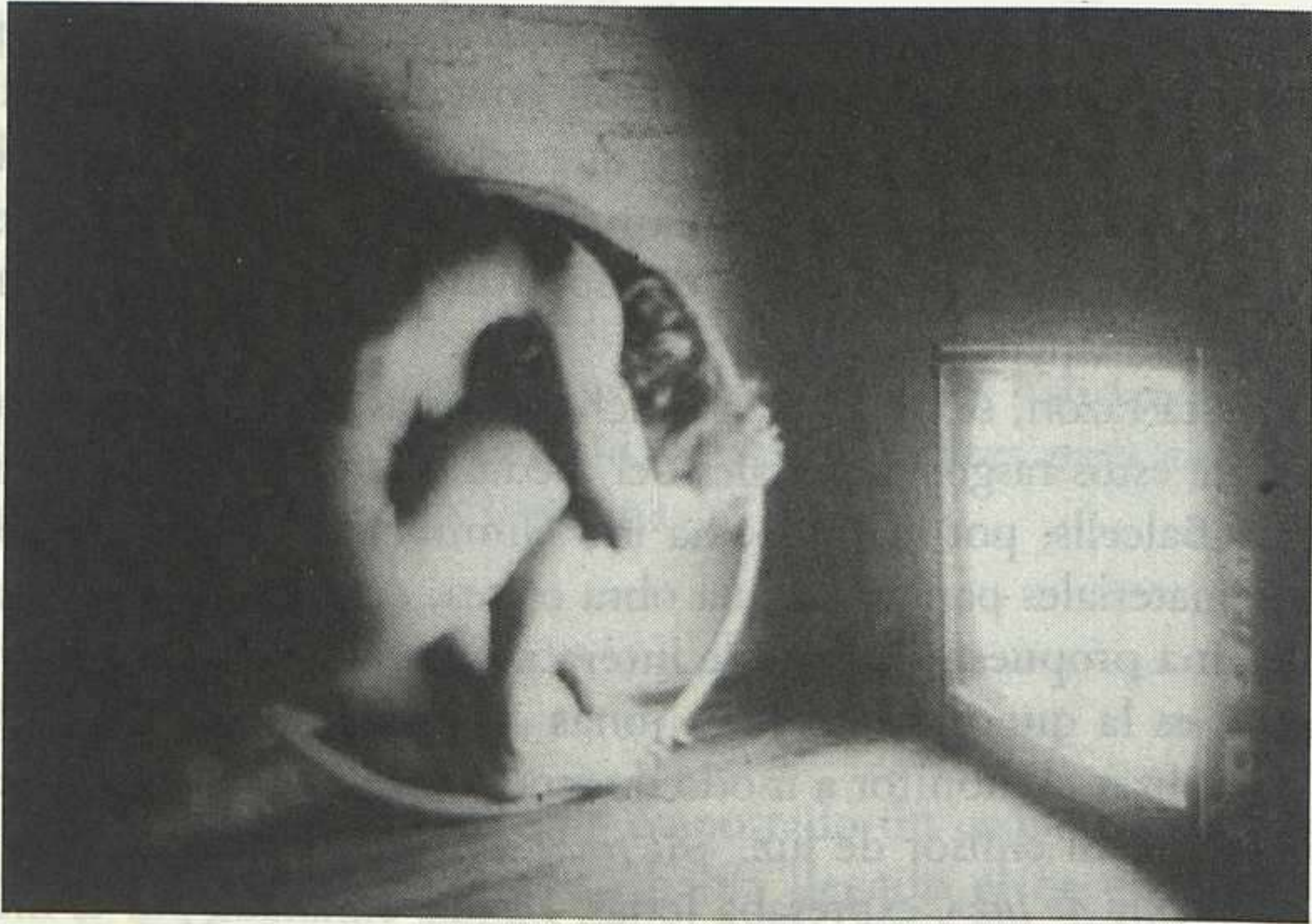
además, que la sala de cine necesita estar a oscuras mientras que el vídeo se puede ver en una habitación con iluminación normal; con todas las posibilidades y conflictos que esta capacidad genera pues el televisor y su influencia, se integran en nuestro universo de objetos y relaciones cotidianas y no en un estado artificial y excepcional como es la proyección cinematográfica.

Por esta razón, se percibe en muchos artistas una progresiva potenciación de estos rasgos materiales del medio, como generadores de luz. Eugenia Balcells, por ejemplo, ha ido eliminando al máximo los elementos materiales para crear una obra etérea, compuesta por espacio y luz²¹. Y una propuesta radical de interacción con esta luz indirecta del monitor, es la que produjo Joan Jonas en *Twilight* (1975). El artista deja de utilizar el monitor a modo de espejo proyector de imágenes y lo convierte en un emisor de luz. «Al final no había imágenes. El monitor era una fuente de luz», expresaba Jonas. La luz, emanada por el monitor cubre la desnudez de la artista.

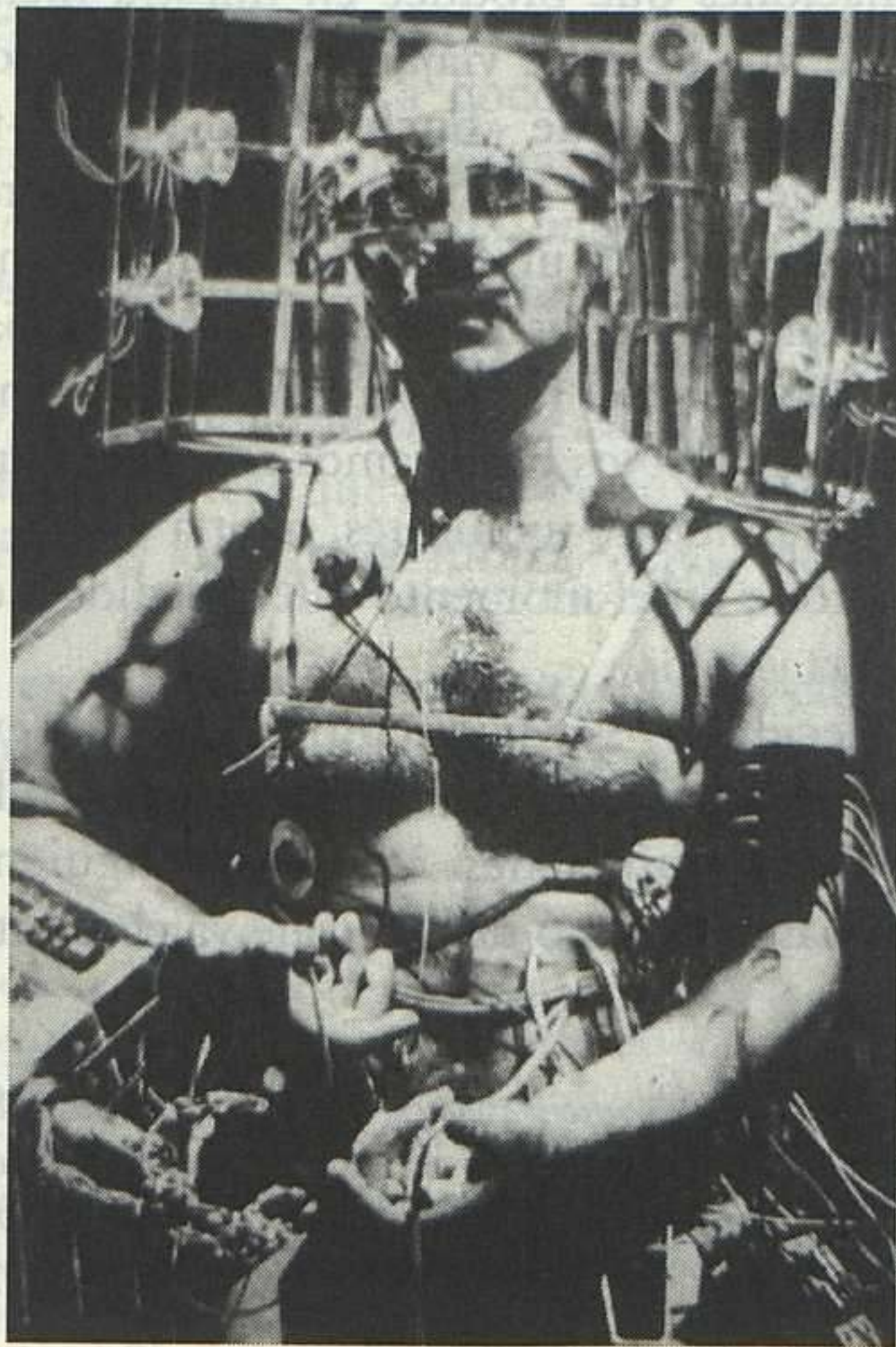
Volvamos ahora a la acción *Media Burn de Ant Farm*, y comprobemos las transformaciones que produce en nuestra mente, una acción que, en mi opinión, nos permite viajar de lo físico a lo virtual, generando un interesante efecto de «bucle físico-virtual-físico», ante el espectador: Aquel 4 de julio de 1975, los que presenciaron la acción en directo, debieron participar en un espectáculo impactante, en el que al margen del simbolismo y de los planteamientos combativos, terminó primando la fuerza plástica del fuego, su visualidad, el humo, el sonido de las llamas, la explosión. Nos hallaríamos ante una performance en la que el monitor, la pirámide de monitores, habría tenido una fuerte presencia física, sobre todo en el momento que agredidos, esos aparatos se transformaron en luz y calor.

Pero si ahora decidimos ver la cinta de vídeo del evento, el efecto parece sedado. La imagen se ha hecho temblorosa, débil, y los televisores y su halo de luz; «espirituales»... Incluso alguien que pasa por delante de nuestra pantalla, y no sabe de qué va el asunto, imagina que

²¹ «el vídeo es un instrumento de nuestra época que se acerca más a la electricidad y a la vibración instantánea. En el cine el soporte es el celuloide, y la proyección de la luz a través de 24 imágenes produce el movimiento en el momento de la proyección. Por tanto, es un tiempo entrecortado que además requiere un proceso relativamente largo de montaje para poder tener contacto con la imagen que has captado. El vídeo me dio la inmediatez, la posibilidad de explorar el tiempo continuo, este tiempo electrónico en el que no hay separación entre el espacio, el tiempo y la imagen que la cámara recibe» (Eugenia Balcells, 1995).



Joan Jonas, *Twilight*, 1975.



Stelarc, *Structure-Substance*, 1990.

estamos viendo cualquier toma cinematográfica realizada por un especialista. Es casi al final, y tras la explosión, cuando la luz vuelve a llenar la pantalla. **Una luz intensa, poderosa, artificial, emitida directamente por el monitor, baña nuestros cuerpos.** La historia anecdótica desaparece y nos encontramos ante una caja de luz como la de Jonas, que es lo que en definitiva es un monitor de vídeo. Recobrando parte de la fuerza plástica, física, que recibieron aquellos que vieron las llamas de los televisores en 1975; parte de esa luz emitida ahora por nuestro monitor, aunque de un modo «más pacífico».

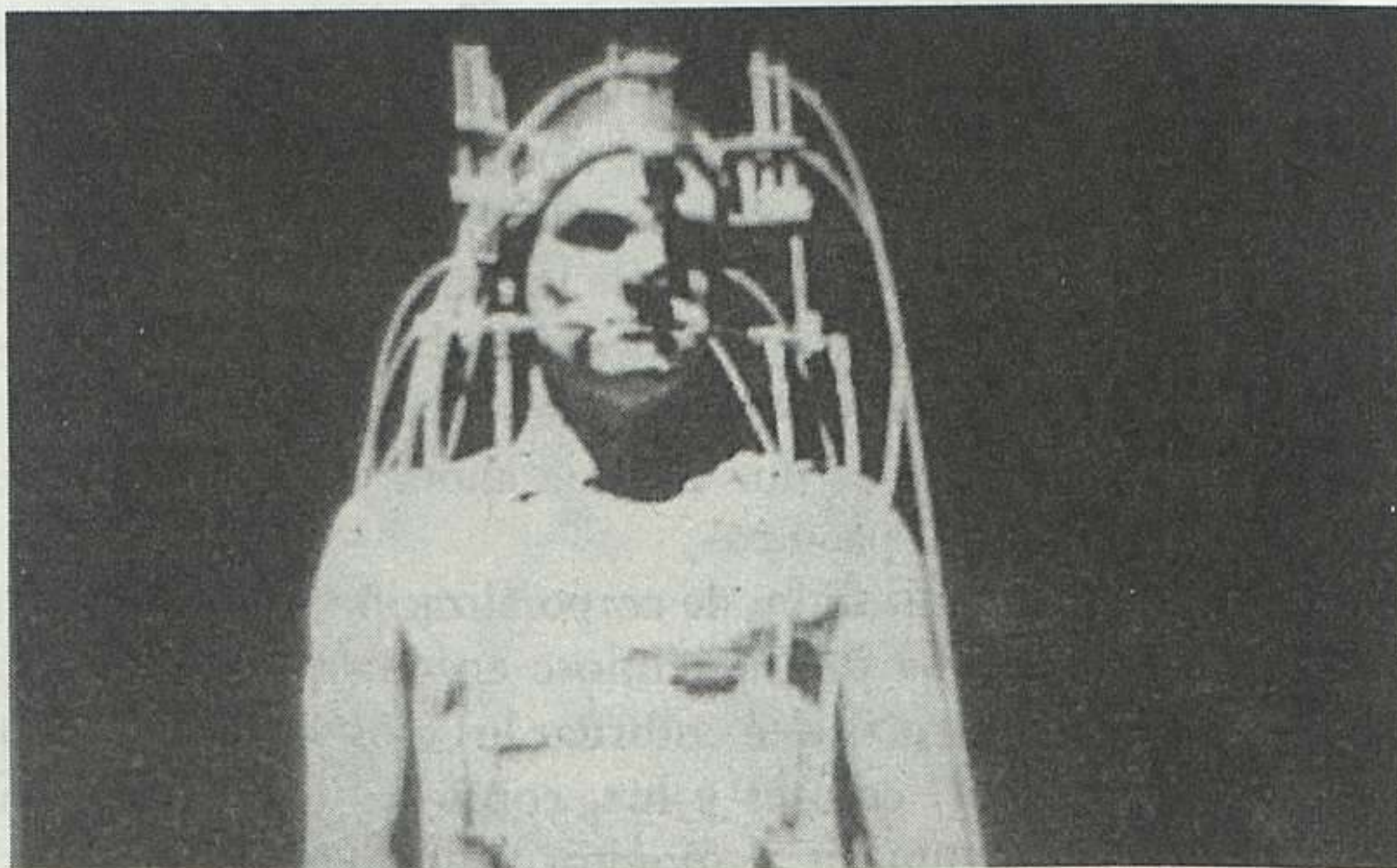
Un efecto de materialización, de corporalización, que aunque no de forma tan clara, termina produciéndose en cualquier monitor que emite imágenes. **No hay más que entornar los ojos y veremos al «mueble» emitiendo formas, colores y luz, como las teles abstractas de Paik.** Teniendo que renunciar al monitor, si de verdad queremos que no sirva más de «intermediario». *«Ahora es mucho más fantástico, ya que la proyección de la imagen permite liberarla de la caja del monitor en la que estaba prisionera»* (Eugenia Balcells, 1995).

4. *Crímenes, cadillacs y televisores*

Estrellarse estaba de moda en la época, y el coche, el cadillac, no surgía por casualidad, en la performance de Art Farm. **En realidad vídeo y coche han estado unidos desde el principio en esta historia, y su matrimonio sigue siendo una combinación de éxito incluso hoy.** La obra de Paik, para el último Skulptur Projekte de Münster (1997), *32 coches de Nam June Paik para el siglo XX, mientras suena el requiem de Mozart*, recogía antiguas reminiscencias: los televisores viejos y los ordenadores llenaban coches de época pintados de plateado delante del palacio de la ciudad. Los viejos autos rellenos de obsoletos monitores, eran inundados por la música de Mozart; sufriendo una suerte similar a la de las célebres motos con música de Wagner que conforman *El fin de Parsifal* (1988), la obra conjunta de Vostell y Dalí que podemos contemplar en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres.

Otros coches en la historia del arte, menos luminosos y plateados, han estado presentes entre las creaciones de arte de este siglo. Coches comentados, destrozados, accidentados (Chamberlain, Warhol; Arman...) detrás de los que merodeaba la muerte.

Ahora vamos a detenernos en **un trío de éxito**, el conformado por el coche (si es posible, cadillac), un accidente y una cámara de vídeo.



Marcel.lí Antúnez, *Epizoo*, 1996.



Nam June Paik, *Tv Cello*, 1973.

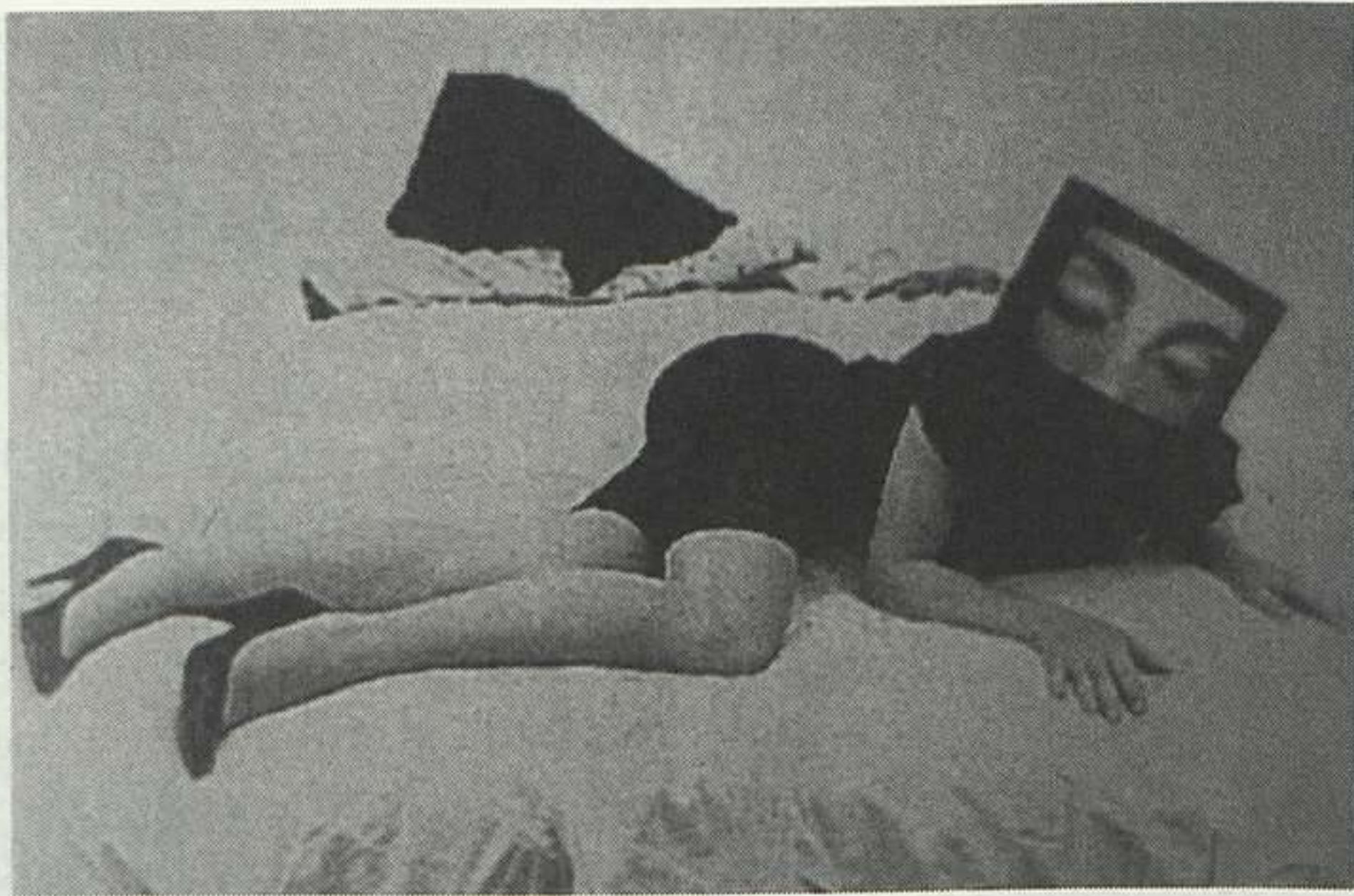
Habíamos visto esta combinación en la performance de Ant Farm: el cadillac, los televisores y la cámara de vídeo, grabando la colisión de la que afortunadamente los dos artistas salían ilesos. Y en la performance *Dead Man* (1972) de Chris Burden, en la que el artista se arroja a la carretera esperando ser atropellado, mientras un colaborador filma la escena (cámara, coche, y accidente, otra vez). Pero al igual que veíamos a los anónimos ciudadanos accionistas destrozar su televisor, llevados por la ira, sin pretensión artística alguna; hubo «una performance» que superó los límites de estas acciones y que sirvió de inspiración a las de grupos como Ant Farm: **El asesinato de Kennedy en 1963**. Repasemos el suceso: Mientras el joven presidente saluda al público desde su automóvil (el coche), es tiroteado (el accidente); mientras Abraham Zapruder, un espectador del desfile, filma el suceso con una cámara de súper ocho (la cámara).

Impactados por este vídeo, que tanto desmerecía por su imprecisión y fragilidad al grave suceso, los grupos Art Farm y T. R. Uthco, reconstruirán el acto parodiando el incidente, las secuelas psicológicas y hasta el imperfecto documento de Zapruder. La obra, titulada: *El marco eterno* (1975); recoger otra vez, toda la problemática de la separación entre realidad e imagen filmada. En un momento dado el artista que interpreta al presidente, se dirige al público para decir: «Yo sólo soy, en realidad, otra imagen en vuestra pantalla».

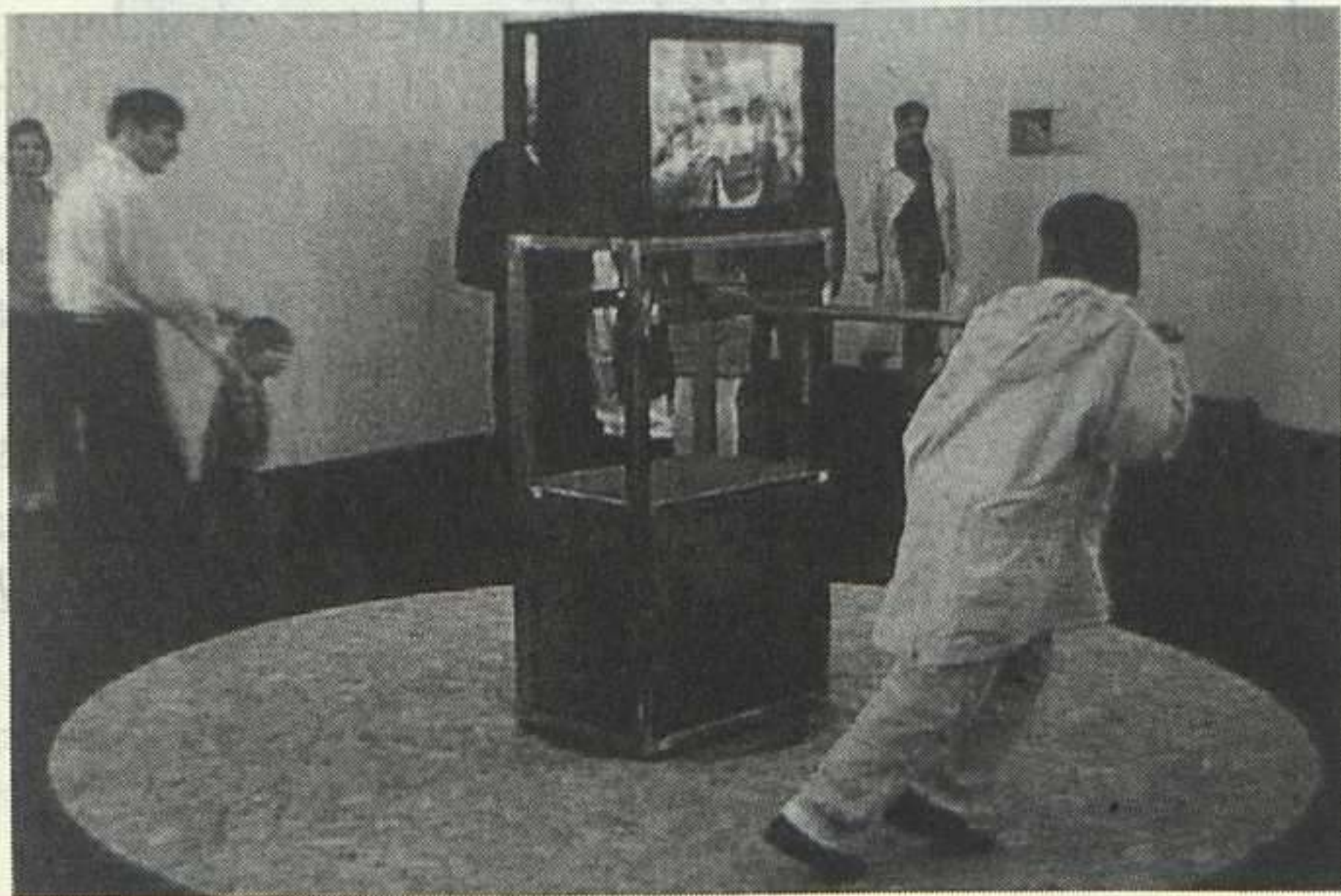
5. El híbrido y el cuerpo obsoleto

Hoy, el triste monitor ha dejado de molestar, el vídeo «ya no es moderno»²². Las últimas tecnologías recogen el testigo de muchas de las cuestiones críticas que planteó en sus orígenes. Se desentierran las teorías de Mac Luchan. Y el arte en las redes y la creación virtual, vuelven a presentarse «como medios para unir a la humanidad». Hasta Tony Oursler, creador de esos personajillos de cabeza de tela y angustioso rostro proyectado, que nos recuerdan las secuelas psicológicas de este nuevo mundo de «intercomunicación» dominado por la soledad; se ha sentido fascinado por las posibilidades de la galaxia internet: «En el presente, con internet, se produce un concepto de aldea global en la que el usuario emite su programa, donde puede producir su propia website... a la

²² Sobre este tema, ver la reflexión de Juan Grego en «El vídeo ya no es moderno», *Encuentros de vídeo de Pamplona 1996*, Pamplona, 1997.



Lynn Hershman, *Phanton Limbs*, 1985.



Tjebble Van Tijen, *Revolution*, 1990.

que millones de personas tienen acceso a intercambiar información, añadir sonido, emitir por vídeo o escribir un texto propio. Es una situación que permite hacer crecer a la gente libre, sin orientación predeterminada. Un medio más creativo que la televisión»²³.

Se ha hablado mucho de «hibridación» en el arte último. Y al tiempo que asistimos a la anunciada «vuelta al cuerpo», evidente en algunas de las últimas videoocreaciones, que vuelven su mirada hacia planteamientos cercanos a los de los performers de los setenta²⁴; se percibe una progresiva huida de lo físico, «del cuerpo obsoleto», como diría Stelarc, en los trabajos del universo cibernético. Por lo que parece más, **una vuelta extrema y contradictoria al cuerpo**, que combina el arte más abyecto y carnal, con las creaciones virtuales más temblorosas.

Un arte híbrido en el que sangre y carne se mezclan en mecanismos y cuerpos digitales espectrales. Un diálogo entre máquina, naturaleza y ser humano, de larga tradición en nuestra cultura, hoy bien representado en los trabajos del artista brasileño Eduardo Kac, que nos sorprende haciendo crecer una planta en una galería, enviándole luz de todo el planeta a través de internet.

En el origen, vuelvo a ver a aquellos monitores de los que tanto hemos hablado, adheridos al cuerpo de Charlotte Moorman. En *TV Cello* (1973), como apuntó Fargier, **la televisión conforma el vientre de la violonchelista «preñada por las imágenes que le envía la cámara, por una luz que atraviesa el cristal de la pantalla, como si fuera un nuevo misterio de la encarnación»²⁵**, generándose un tupido «juego de espejos»: La imagen de la violonchelista tocando, no sólo está dentro de la televisión, sino que tiene la televisión sobre su carne; pudiéndose contemplar al mismo tiempo «las tripas, los órganos del aparato», pues Paik utiliza monitores cuyas carcassas habían sido sustituidas por un contenedor transparente, siendo visibles el vidrio de la pantalla y el tubo de rayos catódicos. **«La pantalla de televisión sobre su cuerpo es literalmente la corporización del videoarte en vivo»**, sentenció Paik²⁶.

²³ Declaraciones del artista en Juan Manuel Álvarez Enjuto, «Dime cómo estás» (entrevista con Tony Oursler), *Lapiz*, n.º 143, 1998.

²⁴ En el último ciclo de videoacción: *Luces, cámara, acción (...);corten!: Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*», organizado en el IVAM, 1997, pudimos ver algunas piezas en los últimos años en esta línea: *Amami se vuoi*, 1994, de Michael Curran, en la que vemos al amante del artista escupiendo a éste en su boca durante cinco minutos, o *Tiempo*, 1996, de Carmen Sigler, en la que una gota de sangre recorre su cuerpo.

²⁵ José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, p. 35, RTVE/SERBAL, 1991.

²⁶ Nam June Paik, *Video 'n' Videology 1959-1973*, Nueva York, 1974.

Y esta hibridación de la tecnología con el cuerpo, también estuvo presente en la célebre *TV Bra*, obra de las instalaciones-performance creadas por Paik para Charlotte, que soporta a modo de sostén dos televisores pequeños, nuevamente con caja transparente. Esta obra era vista por Paik como un ejemplo del uso humano que podía darse a la tecnología y un estímulo para usarla en sentido creativo.

Recordemos expresiones parecidas de Fargier relativas a la humanización de la tecnología emitidas sobre *Sun in your Head* (1963), de Vostell: «pone la imagen en carne viva» o de Paul Virilio sobre *TV Cubisme*: «Vostell contrapone de nuevo dos elementos que físicamente parecen repelerse: la solidez y la dureza de la piedra y la transparencia y fragilidad de la imagen... Virilio ha dicho que no son los cuerpos, las imágenes, las que jadean rítmicamente. Es el propio televisor el que respira»²⁷.

Pensemos ahora en la continuidad que ofrece respecto a estas obras pioneras, el trabajo de la artista Lynn Hersham, produciendo injertos tecnológicos en el cuerpo de la mujer, pero a nivel virtual, «creé una serie de fotografías denominadas *Phantom Limbs* ("Miembros fantasmas"). Todas ellas articulan referencias a la mutación del cuerpo femenino a través de la seducción de los medios. Partes tecnológicas reproductivas brotan de la imagen de la mujer, dando lugar a una modificación cyborgiana, al tiempo que desaparecen partes del cuerpo real. Así como el vídeo era una especie de reflejo que nunca daba respuesta, las obras interactivas serían como un truco, un espejo de dos caras que permitía hablar con el otro lado»²⁸. Se trataría de un trabajo que ya ha prescindido de la corporización física, aunque no de la morfología humana ni del problema de la hibridación físico-tecnológica.

Pero si hay una figura que ha desarrollado a lo largo de los años una incesante búsqueda de ampliación de las capacidades físicas de los órganos de su cuerpo es el australiano Stelarc. Ofreciendo una propuesta radical que parte de su interpretación de McLuhan, «*Con su cuerpo amplificado, sus Ojos laser, su Tercera mano, su Brazo automático, su Sombra vídeo, Sterlac encarna con anticipación el híbrido hombre-máquina en el que nos estamos convirtiendo todos metafóricamente*»²⁹.

²⁷ José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, p. 45, RTVE/SERBAL, 1991.

²⁸ Lynn Hersham, «Fantasías sobre el anticuerpo. Lujuria y deseo en el (ciber) espacio», *Arte en la era electrónica*, Barcelona, 1997.

²⁹ Mark Dery, *Velocidad de escape: la cibercultura en el final de siglo*, Madrid, Siruela, 1998.

Esquizofrénico entre dos mundos, Sterlac parece un buen ejemplo de estas contradicciones en las que naufraga el arte fin de milenio. Contradicciones que se dejan sentir muy bien si observamos obras como la presentada en Amsterdam en *Imago* 1990: en *Revolution, de Tjebble van Tijen*, tenemos nuevamente un monitor, pero ante nuestra sorpresa, el mecanismo que hace mover las imágenes consiste en una barra de acero que el espectador tiene que empujar con energía, como si de un molino de grano se tratase, si quiere cambiar las imágenes. Si se mueve la pantalla en una dirección, el espectador muele granos virtuales con una piedra de molino virtual, si la mueve en la otra, surgen imágenes de revoluciones políticas. Ante su contemplación, otra vez nos asalta la poderosa presencia física del monitor, que ahora se mezcla con nuestro sudor, con nuestro esfuerzo, y vuelve, actualizada, la duda de Johnny Rotten: ¿Por qué todo este esfuerzo físico? «¿Por qué no nos basta con apagar el televisor?».

Leer, pensar, saber



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james
buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio
çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel •
georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur
• mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques
derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

SALVADOR DALÍ, LECTOR DE FREUD (1927-1930). UNA APROXIMACIÓN A LAS FUENTES DEL PENSAMIENTO DALINIANO

Vicent Santamaría

El propio Dalí reconoció a Julien Green en 1933 que las ideas de Freud le habían proporcionado la solución a muchos de sus problemas. Un año después, en una carta desde Cadaqués, el pintor le recomendaba a su amigo J. V. Foix, un buen psicoanalista, o cuando menos, un autopsicoanálisis.

Poco antes, en las primeras muestras de militancia surrealista, Dalí había despreciado categóricamente la función terapéutica del psicoanálisis. De esa fecha data la pregunta: «A quoi bon guérir les névroses?». Y es que en el momento más subversivo de su carrera hacia la conquista de lo irracional, la fascinación por el psicoanálisis no le permitía admitir, de ningún modo, los objetivos terapéuticos de éste, sino, por el contrario, reconocer su valor más sedicioso y antisocial, contrario a cierta moral establecida y compartida por derechas e izquierdas. Pasados estos tres o cuatro primeros años de estricta militancia revolucionaria, la tempestad comenzó a amainar, pero la fascinación por el psicoanálisis no se

La balsa de la Medusa, 47, 1998.

vio alterada en modo alguno, aunque, eso sí, acabó reflejándose de otra manera a cómo lo había hecho hasta entonces, sobre todo a partir de la conversión de Dalí al clasicismo anunciada en la *Vida secreta* (1942). Y con la asunción de este clasicismo como propuesta estética entraba en juego, no sin ironía y dobles intenciones, la teoría freudiana de la sublimación, rechazada a principios de los años treinta cuando el sexo, la mierda, la sangre y la putrefacción presidían abiertamente gran parte de las manifestaciones dalinianas.

Es indudable que si hubo algún autor al cual Salvador Dalí se mantuvo fiel durante toda la vida éste fue Sigmund Freud. A diferencia de otros autores admirados por Dalí y a los que con posterioridad vilipendió, como ocurrió con Cocteau, Le Corbousier, Bergson o Eugeni d'Ors, la figura de Freud permanece a lo largo de los años como un objeto de profunda y progresiva admiración. Más allá de la época freudiana, delimitada por Rafael Santos Torroella entre 1929 y 1939¹, la sombra del padre del psicoanálisis se cierne sobre toda la obra y el pensamiento dalinianos instituyéndose como una concepción del mundo y de la vida que se esconde detrás de cada idea y cada acto. En *Diario de un genio*, publicado en 1964, Dalí todavía afirmaba: «Agradezco una vez más a Sigmund Freud y proclamo más alto que nunca sus grandes verdades»².

Por otra parte, de admitir que ciertas obras del siglo XX no pueden leerse sin tener en cuenta un enfoque psicoanalítico porque han sido concebidas desde un arraigado conocimiento de esta disciplina, entonces el caso de Dalí es paradigmático al respecto, pues como decía André Breton, «nul plus que lui n'est féru de psycanalyse»³, razón por la cual André Thirion atribuía a Dalí la facultad de «être l'illustration vivant d'un cours de psychanalyse»⁴.

A consecuencia de esta evidencia tan flagrante, se ha enfocado reiteradamente la obra daliniana desde la perspectiva psicoanalítica, aunque

¹ Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

² Salvador Dalí, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets editores, 1983, p. 56.

³ André Breton, *Entretien*, París, Editions Gallimard, 1969, p. 161.

⁴ André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, París, Belfond, 1988, p. 315.

Vicent Santamaría (Castellón, 1969) es licenciado en filología catalana por la Universidad de Barcelona. Ha publicado varios artículos sobre la obra literaria de Salvador Dalí, sobre la cual también realiza actualmente una tesis doctoral.

a menudo sin demasiado rigor y sin tener en cuenta la lectura que hace Dalí de Freud. Últimamente, las aportaciones hechas por Ruth Amossy⁵, Dawn Ades⁶ y, sobre todo, Haim Filkeinstein⁷, sin ser monografías dedicadas a la relación de Dalí con el psicoanálisis, nos han acercado al tema con mayor exactitud. Con todo, una revisión de dicha relación tendría que empezar por preguntarse cuándo se inicia realmente Dalí en la nueva psicología del inconsciente. Hasta ahora, y siguiendo la confesión que hace el propio Dalí en su autobiografía, los estudiosos dalinianos han situado este inicio a principios de los años veinte, y así consta en todas partes⁸ sin que nadie lo haya puesto en duda, como se ha hecho con tantas otras revelaciones autobiográficas del genio catalán.

Efectivamente, según el propio protagonista⁹, el entusiasmo por el psicoanálisis comenzó en la época de la Residencia de Estudiantes de Madrid, entre 1922 y 1926. Si nos creemos la palabras de Dalí, así como el testimonio de Moreno Villa¹⁰, el joven pintor se inició muy temprano en la obra del profesor vienés, en una fecha en que éste disfrutaba sólo de una aceptación muy discreta, tanto en España como en el resto de Europa. Las *Obras completas del Profesor Sigmund Freud* habían comenzado a publicarse en Madrid a lo largo del año 1922 en la editorial Biblioteca Nueva bajo la tutela del editor José Ruiz Castillo Basala, con el apoyo intelectual de Ortega y Gasset y traducción de Luis López Ballesteros. Hasta 1926, año en que termina la estancia madrileña de Dalí, se han publicado en Biblioteca Nueva 10 tomos de las obras completas de Freud, de los cuales Dalí dice en su autobiografía haber leído el VI y el VII correspondientes a *La interpretación de los sueños*, publicados ambos en 1923.

La afirmación de Dalí resulta poco creíble si se tiene en cuenta el panorama cultural del momento. Recordemos que antes de las traduc-

⁵ *Dalí ou le filon de la paranoïa*, París, PUF, 1995.

⁶ «Morfologies del desig», en el catálogo *Dalí: els anys joves (1918-1930)*, Barcelona, 1995.

⁷ *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996.

⁸ Sin ir más lejos, se puede consultar la última biografía del pintor escrita por Ian Gibson, *The Shame Life of Salvador Dalí*, Londres, Faber and Faber, 1997, pp. 115-117.

⁹ Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Dasa Ediciones, 1981, traducción española de José Martínez, p. 179.

¹⁰ J. Moreno Villa, *Vida en claro*, FCE, México, 1944, p. 111, citado por Santos Torroella, *op. cit.*, p. 33.

ciones de López Ballesteros, la presencia de Freud en España es escasa y puntual, y que sólo a partir de la publicación de esos volúmenes empiezan a multiplicarse los artículos sobre psicoanálisis, aunque fundamentalmente en el campo de la medicina, la pedagogía y el derecho¹¹. Fuera de estos ámbitos, a mediados de los años veinte la obra de Freud permanece inexplorada. En particular, para los intelectuales catalanes de vanguardia, durante mucho tiempo Freud sólo será el culpable de la inadmisibile pornografía y de la indecencia que destila el surrealismo parisiense. Una actitud esta que no es sino el reflejo de la acusación de pansexualismo que sufre Freud en Francia, y que se manifiesta desde en la reseña que en 1925 escribe Josep Pla desde París acerca del *Manifest du Surrealisme* para *La Publicitat*, hasta en los artículos sobre surrealismo que escriben posteriormente Gasch y Montanyà¹²; con ellos Dalí estuvo en sintonía hasta la publicación del *Manifest Groc* (1928), e incluso se atrevió a juzgar el surrealismo parisiense de «mala vida»¹³, la «mala vida» que no encajaba en el retorno al orden en el que se sentían implicados.

En el ámbito vanguardista madrileño, el impacto del freudismo no hizo mella hasta que Giménez Caballero recomendó la lectura de Freud en sus *Carteles* de 1927 y, sobre todo, hasta la publicación al año siguiente del magnífico y significativo *Yo inspector de alcantarillas*, el primer libro español relevante inspirado en la obra de Freud. Con todo, sería injusto olvidar los artículos sobre psicoanálisis de los doctores Lafora y Sacristán publicados en un órgano de difusión cultural tan influyente como la *Revista de Occidente* poco después de la aparición de las traducciones de López Ballesteros, así como algún que otro artículo de Ortega y Gasset por los que es muy probable que Dalí, entonces lec-

¹¹ Helio Carpintero y María Vicente Mestre, *Freud en España. Un capítulo de la historia de las ideas en España*, Valencia, Promolibro, 1984.

¹² Esta fue una actitud general en la vanguardia catalana a excepción de J. V. Foix para quien, como poeta, el psicoanálisis podía tener otro interés más allá de sus consideraciones morales. De ahí que el autor de *Gertrudis* escribiese: «Es en això que els psicoanalistes han pogut interessar més: les associacions d'imatges en aparença més absurdes, més desordenades, més desproveïdes de significació, es revelen per l'anàlisi encadenades per una lògica passional», *L'Amic de les Arts*, n.º 20, 30-XI-1927.

¹³ Salvador Dalí, «Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits», *La Nova revista*, septiembre 1927. Todos los textos en catalán o castellano de Dalí a los que me referiré a partir de ahora se encuentran recogidos en el libro *L'Alliberament dels dits. Obra catalana completa* editado por Fèlix Fanés, Barcelona, Quaderns Crema, 1995. Después de las siglas OCC indicaré la página.

tor de la revista, no mostrara ni el más mínimo interés, ensimismado como estaba en sus proyectos plásticos imbuidos de asepsia y geometría.

Se puede afirmar, por tanto, que el desconocimiento de Freud, es, al margen de su innegable popularidad, un hecho generalizado en el panorama vanguardista de principios y mediados de los años veinte tanto en Madrid como en Barcelona; y a mi modo de ver, en eso Dalí no fue ninguna excepción. De todos modos, de creer las palabras de Dalí, como se ha hecho hasta ahora, y de admitir que leyó a Freud en la Residencia, habría que matizar que esa primera aproximación a las ideas freudianas, en el caso de haberse producido, no tuvo la importancia que Dalí le concede casi veinte años después en su *Vida secreta*, sino que, al contrario, fue una lectura rápida y superficial, no asimilada, como tantas otras lecturas que exigía el dinamismo acelerado de la vanguardia cultural.

Elogio de la pintura: «Pintura, pintura sis plau»¹⁴

El hecho de que las ideas de Freud no tuviese ninguna repercusión en la obra de Dalí hasta unos años más tarde es fácilmente comprobable, no sólo echando una ojeada a sus pinturas de la etapa madrileña donde eso es harto evidente, sino también a las pinturas y textos posteriores hasta finales de 1928. En este sentido, resulta muy reveladora la ausencia total de referencias a Freud en las cartas que Dalí le escribía a García Lorca, un epistolario en el que el pintor confesaba al poeta todas sus inquietudes intelectuales.

Hasta finales de 1928 Dalí, inmerso de pies a cabeza en el frente de la vanguardia plástica, tiene como única preocupación las diferentes propuestas que esta vanguardia le ofrece para construir sus propias concepciones estéticas y poder entrar, de este modo y de manera destacada, en la polémica generada en torno al arte nuevo; y por consiguiente se halla todavía muy lejos de su convicción acerca «de l'absoluta esterilitat de la pintura», que le llevará más tarde al menosprecio de la obra de arte y al descenso vertiginoso en los entresijos del inconsciente, a través de una profunda asimilación del psicoanálisis, fruto de una atenta lectura de la obra de Freud y otros psicoanalistas.

¹⁴ Palabras puestas por Foix en boca de Dalí en la presentación de la segunda exposición individual que el pintor realizó en las Galerías Dalmau entre los últimos días de 1926 y los primeros de 1927. Presentación recogida en *KRTU* (1932).

Pero eso no sucederá hasta más tarde. Antes no se puede rastrear en las ideas dalinianas ninguna influencia que no sea, esencialmente, de procedencia teórico-plástica, lejos del más mínimo interés por la psicología que la lectura de Freud podía haber suscitado. Las fuentes en las que descansan las ideas dalinianas, son, todavía en 1927, las revistas de arte, básicamente *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) y *Valori Plastici* (1918-1922), así como la lectura de libros de teoría plástica más recientes como, por poner tan sólo dos ejemplos, el libro de Frank Roth *Realismo mágico*, traducido por Fernando Vela en 1927, o la *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* de Maurice Raynal, de ese mismo año.

En *L'Esprit Nouveau*, lectura asidua de Dalí desde principios de los años veinte, aparecieron diversos artículos acerca de la nueva doctrina psicológica que llegaba desde Viena. Allí publicaron artículos sobre el psicoanálisis Jean Epstein, Jules Romains y sobre todo el doctor René Allendy, uno de cuyos artículos lo escribió en colaboración con René Laforgue. Pero lo que le interesaba a Dalí de *L'Esprit Nouveau* no eran precisamente estos artículos pedagógicos sobre el psicoanálisis, sino el ideario purista de Ozenfant y Jeanneret, los artículos críticos de Maurice Raynal, o los encomios de la nueva era postmaquinista del mismo Jeanneret, alias Le Corbusier-Saugnier, al cual Dalí todavía homenajea en mayo de 1928 durante su intervención en el «meeting» de Sitges.

Del desinterés de Dalí por Freud después del año 27 se deriva el uso que hace el pintor de la palabra «subconsciente» un uso que en absoluto tiene que ver con el inconsciente freudiano. Haim Finkelstein, que también ha hecho hincapié en la ausencia de referencias freudianas en las primeras publicaciones vanguardistas de Dalí, señala que: «In his early essays (1927-early 1928), the word «subconscious» does come up now and then, but only in a noncommittal manner»¹⁵. Efectivamente, en estos textos la «subconsciencia» (o «inconsciente») que maneja Dalí tiene un sentido demasiado general y promiscuo como para poderlo afiliar al inconsciente freudiano. La subconsciencia de la que habla Dalí sintoniza con la idea del inconsciente acreditada por la psicología contemporánea ajena al psicoanálisis, es decir, con la idea decimonónica del inconsciente como simple reverso de la consciencia, con la idea de la falta absoluta de control de la consciencia. Una idea, ésta, equiparable con la inspiración u otros mecanismos de creación más o menos

¹⁵ Haim Finkelstein, *op. cit.*, p. 90.

misteriosos e inexplicables. Manipulando esta idea del inconsciente, Dalí hablará incluso del «càlcul inconscient de la màquina»¹⁶ para referirse a la fantasía fotográfica.

Más tarde Sebastià Gasch, en su artículo «Les obres recents de Salvador Dalí» (*La Publicitat*, 16-XI-1929), se servirá de esta misma idea de «subconsciencia» para explicar, con desacierto, lo que él calificaba de automatismo en las primeras telas que Dalí expuso en París. Y digo con desacierto porque Gasch basaba sus argumentos en el libro de Anthéaume y Dromard *Poesie et folie* (1908), perteneciente a esa otra psicología ajena al psicoanálisis, cuando, en realidad, Dalí ya había asimilado plenamente el inconsciente freudiano a finales de 1929. Poco después, cuando se produjo la ruptura entre el crítico barcelonés y el pintor de Port-Lligat, este último le recriminó a Gasch «una incultura i un desconeixement tan totals»¹⁷ que, sin duda, tenían mucho que ver con la incapacidad de Gasch por comprender el verdadero alcance del psicoanálisis.

En cuanto a la práctica pictórica, en 1927 se produce un cambio sustancial en la obra daliniana marcado por los cuadros *Aparell i mà* y *La mel és més dolça que la sang*, presentados en el Saló de Tardor celebrado ese año en la Sala Parés de Barcelona. Ambos cuadros provocaron en la crítica reacciones como las de Just Cabot quien llegó a sentenciar que las telas de Dalí «Escapen del camp del crític per caure en el del psicoanalista»¹⁸. Las dos obras, realizadas, según el propio Dalí con la intervención de «la més pura subconsciència i el més lliure instint»¹⁹, son, más que una influencia directa de la obra de Freud —como suele interpretarse a causa de su insinuada temática sexual— el resultado de la presencia amenazadora de los nuevos límites de la pintura; o sea, no del surrealismo entendido de una manera global, sino de la plástica surrealista o de la celebración plástica del absurdo, y de una modo específico de Miró y Tanguy, que en esos momentos son la principal referencia de Dalí. Y lo mismo se puede decir de las obras de 1928, sobre todo de la provocativa *Diàleg a la platja* (después titulada *Els desitjos insatisfets*),

¹⁶ Salvador Dalí, «La fotografia. Pura creació de l'esperit», *L'Amic de les Arts*, n.º 18, 30-IX-1927.

¹⁷ Carta de Dalí a Gasch reproducida por el crítico en su libro *Expansió de l'art català al món*, Barcelona, 1953, p. 153.

¹⁸ *La Nau*, 28 de octubre de 1927, citado por Fèlix Fanés, «Dalí davant la crítica: 1919-1929», en el catálogo, *Dalí: els anys joves*, Barcelona, 1995, p. 105.

¹⁹ Salvador Dalí, «Els meus quadres al Saló de Tardor», *L'Amic de les Arts*, n.º 19, 31-X-1927.

que con su semiabstracción y su manifiesta sexualidad debe entenderse como la consecuencia directa de una influencia progresiva, cada vez más inequívoca, de ese surrealismo, ahora ya entendido de manera global, es decir estética y moralmente. Una influencia que no tardará en incitarle la lectura de Freud y que acabará imponiéndose sobre el ideario postmaquinista de *L'Esprit Nouveau* (el polo opuesto al surrealismo) que a principios de 1928 todavía se deja sentir vivamente en textos como «Poesia de l'útil standarditzat», «Per al meeting de Sitges» y el *Manifest Groc*.

Así pues, el pensamiento de Breton comenzaba a dominar, y en este sentido fue determinante la publicación de *Le Surréalisme et la peinture* en febrero de 1928. Dicho libro, a pesar de incluir textos que ya se habían publicado con anterioridad, adquirió gran resonancia por todo cuanto representaba de revulsivo en tanto que nueva filosofía estética. Tras el extenso ensayo «Els nous límits de la pintura», los textos teóricos de Dalí llevarán la impronta del ideario de Breton, empezando por el artículo que el pintor dedica a la obra de su admirado Joan Miró en junio de ese año en *L'Amic de les Arts*. En la conferencia «Art català relacionat amb la més jove intel·ligència», el pintor se refiere a «l'ull primitiu verge», en clara alusión a la frase inicial del libro de Breton: «L'oeil existe à l'état sauvage».

1928: Más allá de la pintura. Entre Bergson y Breton

Con todo lo dicho hasta ahora, no he podido detectar ningún indicio fehaciente que demuestre que Dalí leyera a Freud. La primera vez que Dalí hace una referencia directa a dicha teoría es en la conferencia «Art català relacionat amb la més jove intel·ligència», a la que acabo de referirme, reproducida en *La Publicitat* el 17 de octubre de 1928:

«La teoria freudiana en explicar el fet artístic com una manifestació del subconscient aclareix enormement el mecanisme del dit fenomen. Els poetes i, per tant, els artistes han estat gent d'un instint i d'una vida interior, espiritual, superior als altres. El subconscient, podem dir, ha dominat en certs moments el conscient (inspiració), o sigui, la imatge irreal que la intel·ligència transforma i forja les coses» (OCC, 138).

Sin embargo, esta referencia no revela, ni mucho menos, un profundo conocimiento de la doctrina psicoanalítica, sino más bien todo

lo contrario. El hecho de denominar a los artistas «gent d'un instinct i d'una vida interior, espiritual, superior als altres» poco tiene que ver con la figura del artista como individuo introvertido próximo a la neurosis tal y como lo consideraba Freud. En cambio, se ajusta a la idea de Bergson sobre la capacidad del artista y el poeta de percibir la realidad: «Entre la nature et nous, que dis-je?, entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète.»²⁰

El «subconsciente» al que se refiere Dalí en esos momentos es el equivalente a la intuición estética de Bergson, y de ningún modo al inconsciente freudiano. Para Dalí el «subconsciente» (sinónimo de instinto y de irracionalidad) es, a partir de las ideas antiintelectualistas de Bergson, una manera de percibir la individualidad y el interior de las cosas que escapa a la percepción común, es decir, a la inteligencia del resto de los mortales sin facultades artísticas.

Según Dalí, con el ojo de la inteligencia «Percebem únicament de les coses repercussions desfigurades, irreconoscibles, imatges irreal, artificials elaborades pel conscient i per les activitats intel·ligents en substitució de les imatges reals» (OCC, 138); por ello «Un organisme humà, un vegetal, tot el món objectiu que ens volta, no ens esgarrifa» (OCC, 137). Según Bergson, «L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir... nous ne voyons pas les choses mêmes; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles» (*Le Rire*, 156).

De este modo, las ideas de irracionalidad, instinto, subconsciencia o automatismo que Dalí utiliza para designar estos caminos inexplorados del espíritu caben perfectamente dentro de la definición bergsoniana de la intuición:

«intuition - un effort très difficile et très pénible par lequel on rompt avec les idées préconçues et les habitudes intellectuelles toutes faites, pour se remplacer sympathiquement à l'intérieur de la réalité»²¹.

²⁰ Henri Bergson, *Le rire*, Alcan, París, Quinzième édition, 1916, p. 164.

²¹ Conferencia pronunciada por Henri Bergson en la Residencia de Estudiantes en 1916, reproducida a guisa de presentación en el libro de Manuel G. Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.

Por otra parte, en las argumentaciones de Dalí el automatismo surrealista es análogo a la intuición bergsoniana, pues el pintor utiliza como sinónimos las palabras instinto, irracionalidad y automatismo en oposición a la inteligencia. Del mismo modo, el interior de la realidad o la realidad misma de las cosas, sin etiquetas como decía Bergson, es análoga a la surrealidad contenida en la realidad según formulación de Breton.

No en balde Josep Pla, en el artículo titulado «A l'Empordà anem endavant...»²², que dedicaba a la tan polémica y discutida conferencia del pintor de Figueres, establecía el paralelismo entre la filosofía de Bergson y la nueva pintura (surrealista) que Dalí representaba y teorizaba. Acto seguido, Pla en su comentario a las ideas de Dalí asociaba a Bergson con el surrealismo afirmando: «la intuïció, l'instint, l'élan vital». ¿I què és això sinó aquelles possibilitats de l'inconscient, de què parlen els nostres superrealistes?». Así pues, Pla revelaba en su artículo la amalgama entre Bergson y el surrealismo que en la conferencia de Dalí quedaba más encubierta por la simple razón de que el pintor figuerense no citaba en ningún momento al filósofo francés aunque se basara en sus ideas para justificar el surrealismo, su surrealismo.

Prueba de la acertada apreciación de Pla es el hecho de que, tan sólo un mes después de este artículo, Dalí le envió desde Figueres una carta agradeciéndole la comprensión de sus ideas. En dicha carta Dalí retomaba los mismos pensamientos inspirados en Bergson y Breton, y esta vez sí citaba un fragmento del libro de Bergson *Le Rire*, de donde había sacado una gran parte de las ideas en las que basaba las argumentaciones de su conferencia:

«Naturalment Tots aquets conceptes ha estat fins avui confusament expresats, el mateix Bergsson al dir per exemple, que «el realisme esta en l'obra cual l'idealisme esta en l'anima i que nomes a copia d'idealitat pot arribar-se al contacte amb la realitat»²³, fa jugar perillosissimament la paraula idealisme ja de sí tan perillosa i a pesar del significat amplísim que ell acostuma a donar a aquest concepte no queda la cosa prou clara...»

²² Josep Pla, *La Veu de Catalunya*, 19 de noviembre de 1928. Recogido en el volumen 43 de la *Obra Completa*, Barcelona, Ediciones Destino, 1983, pp. 296-298.

²³ El original francés dice: «le réalisme est dans l'oeuvre quand l'idealisme est dans l'âme, et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité.», *Le Rire*, p. 161. Bergson expone también la teoría dualista materialismo-idealismo en el primer capítulo de *Matière et mémoire*.

Y más adelante sostenía:

«Potser el que ha dit coses mes afinades sobre tot això es Breton, sobre tot quan estableix les osmosis que observa entre la realitat i la sobrerrealitat que en el fons ve esser una manera imprevisible i violenta de posar-se amb contacte amb la realitat adquirin aquesta capacitat de sorpresa magica»²⁴.

En suma, Dalí, medio convencido ya de la esterilidad plástica de la pintura y cautivado por la reflexión filosófica de la realidad, desarrolla en sus artículos de finales del 28²⁵ la concepción bergsoniana del arte: «L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité» (*Le Rire*, p. 161). Esta concepción del arte, entremezclada, más o menos confusamente, con las teorías de Breton sobre la surrealidad y el automatismo tal como se exponen en *Le Surréalisme et la peinture*, constituye la plataforma ideológica del Dalí de esas fechas. De todo ello, sólo cabe colegir que en octubre del 28 Dalí, desconocedor de la falta de afinidades entre el bergsonismo y el surrealismo, seguía más atento a la filosofía evolucionista y biológica de Bergson que al psicoanálisis de Freud al que, sin embargo, no deja de referirse de pasada.

A principios de 1928 el pintor ya se había referido a Bergson en su artículo sobre la plástica surrealista «Els nous límits de la pintura», a propósito de la palabra «troballa» usada por Maurice Raynal y, según Dalí, «obtinguda sens dubte sota la influència de Bergson». Y lo volverá a citar una vez más en abril del 29 en el primer artículo de la serie «Documental - París 1929», de lo que se infiere que Dalí seguirá sirviéndose de Bergson durante el tiempo en que tiene lugar la progresiva integración de Freud en el pensamiento daliniano²⁶, que, como ahora veremos, comienza en los últimos meses del año 28.

²⁴ Esta carta de Dalí fue publicada en *La Vanguardia* (11-IX-1997) y cayó en mis manos gracias a la colaboración de Nadette Foligné. Afortunadamente pude contemplar el original en la exposición *Josep Pla. La diabòlica mania d'escriure* celebrada en Barcelona entre finales de 1997 y principios del 98.

²⁵ Además de la conferencia de la Sala Parés, el artículo publicado el mismo mes de octubre en el n.º 44 de *La Gaceta Literaria*, «Realidad y sobrerrealidad. Los mismos argumentos bergsonianos son esgrimidos por Dalí en el comentario del *Romancero gitano* en una carta a García Lorca de septiembre de este año.

²⁶ En los albores del siglo XX para muchos estudiosos, y por diversas razones, no les era difícil imaginarse a Freud y a Bergson cogidos de la mano. La comparación del psicólogo vienés con el filósofo francés no era nada extraña. Régis y Hesnard, los autores de la pri-

Posteriormente, poco más de un año después, en *La Femme visible*, Dalí, ya versado en el psicoanálisis y sabedor de la escasa afinidad habida entre Bergson y el surrealismo, se aleja definitivamente de las ideas del filósofo francés: «ces idées ne peuvent nous tenter que bien peu, de même qu'en général tout ce qui, directement, peut s'unir à un apriorisme biologique», («La chèvre sanitaire»)²⁷. Dos años más tarde, en 1932, en el breve ensayo sobre cine que prologa *Babaouo*, Bergson será objeto de ataque y tildado de cerdo por Dalí. El filósofo francés ha pasado en poco tiempo de la veneración al menosprecio, corriendo la misma suerte de Cocteau, Le Corbusier o Eugeni d'Ors.

1929: La integración de Freud en el pensamiento daliniano

Pero retomemos el hilo cronológico. Tras el revuelo de finales de 1928 a causa del cuadro censurado por la Sala Parés de Barcelona y la mera obra publicada en Francia sobre el psicoanálisis, *La psychanalyse des névroses et des psychoses* (1914), señalaron la supuesta afinidad entre los dos autores. Como señala E. Roudinesco, en Francia el freudismo comienza a interpretarse dentro del bergsonismo y de este modo «Con la noción de impulso vital se opera ampliamente la amalgama entre freudismo, junguismo y bergsonismo» (*La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia*, I, Madrid, Editorial Fundamentos, 1988, p. 217). En España el doctor Fernández Sanz también se refirió a la misma interferencia de pensamientos al afirmar que el concepto de libido «de significar el “el apetito genésico actual y momentáneo”, ha pasado a tener otro “místico”, manantial de todas las energías biológicas, equivalentes en suma al impulso vital de la filosofía bergsoniana», citado por H. Carpintero y M. V. Mestre, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ Sin embargo, Haim Finkelstein indica una referencia más a Bergson en el poema *L'amour et la mémoire* (1931). Según él, en este poema Dalí recoge la teoría del tiempo y la memoria, como aparece en *Matière et mémoire* (Finkelstein, p. 134). Finkelstein se refiere al fragmento del poema que aparece entre comillas y que reza: «la notion même / de durée du temps / naît / de la comparaison / entre les phénomènes extérieurs / (mouvements et changements d'états) / et les phénomènes de notre propre vie / comparaison possible / par la fixation indépendante / du devenir / dont les représentations respectives / permettent la mémoire». En una nota, el investigador americano aclara lo siguiente: «In fact, Dalí does not refer to Bergson by name, but the quoted lines are very close in tone and meaning to Bergson's thought, as promulgated in *Matière et mémoire* (I admit to not being able to locate the exact source of this quotation, and it might indeed refer to some other source in Bergson's oeuvre, if this is indeed a direct quotation from him)», nota 20, p. 289. Yo tampoco he podido localizar esta cita, pero me parece tan cercana al libro *Matière et mémoire* como al ensayo que Bergson dedicó a la teoría de Einstein *Durée et Simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein* (1922), una teoría a la que Dalí se refirió en más de una ocasión, como por ejemplo a propósito del cuadro *La persistence de la mémoire* (1931).

conferencia pronunciada en la misma sala, Dalí, antes de marcharse a París en marzo del año siguiente para colaborar en el rodaje de *Un chien andalou*, organiza de manera estratégica el último número de *L'Amic de les Arts*. Allí, en el artículo «L'alliberament dels dits» se refiere por primera vez a su lectura de Freud. Cuenta que en el servicio militar conoció a un personaje llamado Eugenio Sánchez, quien un buen día dibujó sobre la mesa del café un falo volador. «No cal pas dir la meva sorpresa, —comenta Dalí— puix que no podia conèixer l'existència del Fal.lus Alat de les antigues civilitzacions, sobre els quals vaig llegir *posteriorment* les al.lusions de Freud». Subrayo «*posteriorment*» porque este adverbio sitúa cronológicamente la lectura de *La interpretación de los sueños* —ya que es en este libro donde Freud alude al Falo Alado de la antigüedad— después del servicio militar de Dalí, o sea, a partir de 1928. Este dato contradice la datación de la lectura de *La interpretación de los sueños* en la Residencia de Estudiantes como afirmaba el propio Dalí en su *Vida secreta*, y como han sostenido hasta ahora los estudiosos dalinianos.

De esta apreciación se puede deducir que Dalí empieza a leer atentamente a Freud a finales de 1928, poco tiempo antes de preparar con Luis Buñuel el guión de *Un chien andalou*, un guión que no es sino el resultado del entusiasmo surrealista y de una atenta lectura de *La interpretación de los sueños*. En este guión no solamente se reconoce una determinada simbología del sueño freudiano, sino también los principales mecanismos de su elaboración. Una de las particularidades de esta elaboración es, según Freud, la elección del material onírico, «pues se considera digno de recuerdo no lo más importante, como sucede en la vida despierta, sino, por el contrario, también lo más indiferente y nimio»²⁸. Esta idea, adoptada también por Bergson²⁹, es recogida por

²⁸ Cito por *La interpretación de los sueños* 1, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 82.

²⁹ «Si nous rêvons, la nuit, des événements de la journée, ce sont les incidents insignifiants, et non pas les faits importants, qui auront le plus de chances de reparaître. Je me rallie entièrement aux vues de Delage, de W. Robert et de Freud sur ce point.», «Le Rêve» en *L'Énergie Spirituelle. Essais et conférences*, París, Alcan, 1919, p. 114. En este mismo ensayo Bergson subrayaba además la conexión entre las imágenes oníricas y las imágenes cinematográficas, lo que podría haber sido determinante en la idea original de *Un chien andalou*. En este sentido, también podría haber tenido un peso decisivo la relación que establecía Bergson en *Le Rire* entre el absurdo del sueño y el absurdo de la comicidad. Una relación que no podía haber pasado por alto a alguien que, habiendo leído este libro, estimaba el cine cómico americano y comenzaba a apasionarse por el surrealismo, como era el caso de Dalí.

Dalí en el primer artículo de la serie «Documental - París 1929» escrito en abril del 29, al cual ya me he referido antes, precisamente a propósito del filósofo francés: «l'anàlisi onírica ha demostrat amb tota evidència que precisament tot allò considerat insignificant és el que més VIOLENTAMENT I D'UNA MANERA MES VIVA impressiona el nostre esperit» (OCC, 195).

En la carta a Pla donde Dalí comentaba las aportaciones de Bergson, citada anteriormente y fechada el 7-12-1928, el pintor escribió, de mano propia en el margen del texto mecanografiado por su hermana, la nota siguiente: «desde un angle Freudia l'equivocació es de la meva germana que transcriu lo que li dicto». Esta referencia a Freud evidencia claramente que Dalí, a finales de 1928, al tiempo que se entusiasmaba con la lectura de Bergson, también leía, además de *La interpretación de los sueños*, *Psicopatología de la vida cotidiana*³⁰, donde su autor hablaba de la equivocación en la lectura y en la escritura a la que hacía alusión la nota de Dalí³¹.

La secuela de haber leído a Freud, además de manifestarse en el guión de *Un chien andalou* y en estos pequeños detalles epistolares, se hace patente en el artículo «L'alliberament dels dits» (marzo de 1929), en el que Dalí se refiere, como acabo de apuntar, al falo alado de *La interpretación de los sueños*, y en el que destaca la proliferación de recuerdos infantiles a modo de visiones concretas, de acuerdo con el capítulo 4 de la *Psicopatología de la vida cotidiana* titulado «Recuerdos infantiles y encubridores», donde Freud sostenía que los recuerdos infantiles «poseen también carácter plástico y visual hasta en aquellas

³⁰ *Psicopatología de la vida cotidiana* constituía el primer volumen de las obras completas de Freud aparecido en 1922, con una segunda edición aparecida en 1927, y una tercera en el 29. El mismo año 1922 salió también en la editorial Payot la traducción francesa de S. Jankélévitch; también era el primer libro de Freud traducido al francés.

³¹ La lectura de Freud a finales del 28 también la corrobora una carta de Dalí citada por Ian Gibson en su biografía de Lorca (v. I, p. 670). Esta carta, cuyo destinatario permanece anónimo, es un comentario al *Romancero gitano* de Lorca, donde Dalí habla de «una inspiració eròtica inconscient» y afirma que «lo important es lo latent, no lo realitat». La carta, transcrita por Gibson y sin fechar, tiene que ser posterior al 31 de octubre de 1928, que es la fecha en la que se publicó en *L'Amic de les Arts* el artículo de Lluís Montanyà al que se alude en la carta; por tanto, un poco anterior o coetánea a la carta que Dalí envió a Pla.

La comparación entre este comentario epistolar del *Romancero gitano* (de noviembre o diciembre) con el primer comentario al mismo dirigido a Lorca dos meses antes, bastaría para desvelar el momento en que se produce aquella lectura de Freud estigmatizada en los textos dalinianos.

personas cuya memoria carece de este carácter»³². «L'alliberament dels dits» es, por todo lo dicho, el primer texto de Dalí que demuestra un interés creciente por el psicoanálisis que supera con creces aquella primera referencia vaga a la teoría freudiana en la conferencia de la Sala Parés en octubre del 28; el primer texto escrito con un conocimiento cierto y directo de la doctrina psicoanalítica, y particularmente del libro *Psicopatología de la vida cotidiana*.

La lectura de dicho libro también se percibe en el poema que Dalí publica en julio de ese año en *La Gaceta Literaria* titulado «No veo nada, nada en torno del paisaje», donde, además de las «cosas» y «cositas» correspondientes al paisaje marítimo de Cadaqués que ya encontramos en los poemas anteriores, aparece en forma fotográfica un recuerdo infantil (real o falso) del propio yo: «se trata de yo cuando era pequeño con un precioso traje de encajes salpicado de caca». Una imagen que se ajusta a lo que Freud había señalado sobre los recuerdos infantiles: «En estas escenas de niñez, demuéstrense luego como verdaderas o falseadas, aparece regularmente la imagen de la propia persona infantil con sus bien definidos contornos y sus vestidos» (p. 60).

Por consiguiente, los primeros textos dalinianos de 1929 ponen de manifiesto lo que Dalí apunta en el primer «Documental París-1929»: que la realidad objetiva se encuentra «cada vegada més sotmesa, més dócil i desdibuixamndament obedient a la realitat violenta del nostre esperit», es decir, a la «realidad psíquica» de la que hablaba Freud, por ejemplo, al final de *La interpretación de los sueños*. Desplazándose de la influencia de Bergson al influjo definitivo de Freud, Dalí, a partir de 1929, se desvincula de la antigua percepción bergsoniana de la realidad para alcanzar, con el mismo grado de objetividad, ya no el mundo material y palpable, sino «les històries que passen en realitat en el nostre esperit» («Documental-París 1929»); esto es, para atrapar el «modelo interior» al que tiene que referirse la pintura surrealista y que, en el caso de Dalí, son, básicamente, los recuerdos infantiles, o mejor dicho, las imágenes plásticas del recuerdo infantil, el contenido manifiesto del inconsciente freudiano con toda su apariencia enigmática y todo su contenido moral.

Entremezcladas con los recuerdos infantiles se sitúan en un mismo nivel de realidad, las visiones hipnagógicas, imágenes acaecidas en el presueño a las que Dalí alude en sus textos en más de una ocasión y a

³² Cito por *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 60.

las que habría que atribuir gran parte de las imágenes que llenan los cuadros de la exposición de la Galería Goemans de noviembre de 1929³³, en cuya presentación Breton define el arte de Dalí como «le plus hallucinatoire qu'on connaisse». Pero más allá de ese carácter alucinatorio, la plasmación en el cuadro de las imágenes hipnagógicas y las del recuerdo infantil sólo cobra su verdadera consistencia subversiva, extraplástica, con el soporte teórico del psicoanálisis, capaz de aportar al mundo de las alucinaciones una nueva dimensión, la dimensión de la idea latente que, en el caso de Dalí, nos conduce irremediablemente hacia un inquietante estado psicológico sellado por la ansiedad y la angustia sexuales, el autoerotismo, la ambivalencia en la identidad de los sexos, o el miedo y el rechazo a la sexualidad femenina. No obstante, más allá de estas connotaciones generales, las imágenes de los cuadros pintados por Dalí en 1929 son más enigmáticas y mucho más abiertas en sus posibilidades de interpretación que los cuadros de principios de los años treinta, en los que el conocimiento cada vez más profundo del psicoanálisis conllevará una concreción de las ideas latentes, incorporadas con premeditación en el contenido manifiesto de los cuadros; éstos, sin dejar de ser menos irracionales, serán más explicables en el marco de la teoría freudiana. Prueba de ello son los subtítulos explicativos que Dalí les incorporará y que no son en absoluto caprichosos, como se ha afirmado en alguna parte.

En el verano de 1929, Dalí ya había leído en castellano los libros más conocidos de Freud, los referentes a la llamada primera tópica freudiana: con toda seguridad, *La interpretación de los sueños* y *Psicopatología de la vida cotidiana*, y probablemente, *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, *Introducción al psicoanálisis* o *Tótem y tabú*. Esta primera y atenta lectura de Freud fue para Dalí una introducción al psicoanálisis que significó más una atracción hacia los enigmas del contenido manifiesto que hacia las suposiciones racionales de la idea latente. Una introducción al psicoanálisis que, como he podido constatar, comenzó a gestarse a finales de 1928.

A mi modo de ver, es evidente que la lectura de Freud estuvo motivada por la aproximación de Dalí al pensamiento surrealista de Breton. Ya he comentado la trascendencia que tuvo para el pintor catalán *Le surréalisme et la peinture*, pero todavía fue más relevante para su pensa-

³³ Como *Le jeu lugubre*, *Les Accommodations des désirs*, *Les Plaisirs illuminés*, *L'Image du désir*, *Visage du Grand Masturbateur*, *Les Premiers Jours du printemps* o *Portrait de Paul Eluard*.

miento la lectura de *Nadja*, un libro que, aparecido en mayo de 1928 e ilustrado con 44 fotografías ilustrativas, venía a confirmar la devoción que a principios de 1929 seguía sintiendo Dalí por el dato fotográfico. Pero más que eso, *Nadja* le abrió a Dalí las puertas del mundo de la fenomenología humana; y le descubrió asimismo cierta disposición surrealista hacia esa fenomenología, lo que confirió a la obra daliniana una dimensión psicológica que rebasaba ampliamente el mundo inanimado de las cosas en el que había permanecido hasta entonces. Y en esta apertura y descubrimiento entraba en juego sin duda el estudio del psicoanálisis que Breton confesaba estimar con alguna que otra reserva: «la psychanalyse, méthode que j'estime et dont je pense qu'elle ne vise à rien qu'à expulser l'homme de lui-même et dont j'attends d'autres exploits que des exploits d'huissier» (*Nadja*, OC, I, 653).

1930: La consolidación de Freud en el pensamiento daliniano

Si la aproximación a la teoría de Breton despertó en Dalí el interés por el psicoanálisis, el contacto directo con el grupo surrealista, a partir de 1930, conllevará una inmersión total en las ideas de Freud que ningún miembro del grupo será capaz de superar. En este sentido, la estrecha relación que mantiene el pintor en esos momentos con la capital francesa será decisiva. Aunque Biblioteca Nueva ya había publicado en 1930 catorce volúmenes de las *Obras completas* de Freud traducidos por López Ballesteros, es casi seguro que la principal fuente bibliográfica de Dalí fueron las traducciones francesas que a partir del año 30 ya son numerosas.

La asimilación profunda de las ideas psicoanalíticas, que se impondrán con diligencia en el pensamiento daliniano, se produce a partir del contacto directo con el grupo surrealista. Dalí asimilará el ideario freudiano y lo explotará posteriormente artística y extraartísticamente no solamente a través de la lectura directa de los libros de Freud, sino también a través de las diversas monografías de carácter general y divulgativo que sobre el psicoanálisis habían comenzado a publicarse, como la primera biografía de Freud escrita por Fr. Wittels y traducida al francés el año 1925 por la editorial Alcan, *Freud, l'homme, la doctrine, l'école*. Es posible que Dalí también leyese alguno de los estudios psicoanalíticos franceses, difíciles de aceptar para un surrealista por la moral y el patriotismo de sus autores, pero igualmente instructivos, como el primer estudio dedicado al psicoanálisis de los doctores Regis y Hesnard

La psychanalyse des névroses et des psychoses (1914, 2.^a ed. 1922, y 3.^a ed. 1929), el opúsculo *La psychanalyse* (1924) del mismo Hesnard, o *La psychanalyse et les névroses* (1924) de R. Laforgue y R. Allendy. A todas estas posibles fuentes del pensamiento freudiano hay que añadir la *Revue Française de Psychanalyse*³⁴, órgano de difusión de la Société Psychanalytique de París a partir de 1927, poco afamada entonces, donde colaboraba la pléyade psicoanalítica francesa, entre otros los autores citados más arriba, que daban a conocer un extenso repertorio de historias clínicas que sólo podían acicatear la imaginación daliniana, ávida de nuevas imágenes y desbordantes ideas.

A consecuencia de la progresiva penetración en el mundo del inconsciente, en la conferencia celebrada en el Ateneu Barcelonès en marzo de 1930 ya encontramos a un Dalí empapado de psicoanálisis, sobre todo del libro de Fr. Wittels sobre Freud, *Freud, l'Homme, la Doctrine, l'Ecole*. Y ello porque Wittels, discípulo directo de Freud, a diferencia de los divulgadores del psicoanálisis franceses, no hacía en ningún momento reproches de orden moral por lo que respecta a la sexualidad freudiana, sino que, por el contrario, más allá de la estrechez de miras de los analistas franceses, desglosaba la posición moral del freudismo para establecer un nuevo sentido ético que pudiese esclarecer no solamente el porqué de muchos pecados humanos, sino también el porqué de muchas bondades. Una posición moral del freudismo que Dalí convertirá en la «posición moral del surrealismo» y, en particular, en su propia moral.

Así pues, en esta conferencia, además de proclamar aferradamente las principales directrices del *Second Manifest* surrealista aparecido recientemente, de formular por primera vez su método paranoico-crí-

³⁴ Aunque algunos surrealistas, y especialmente Dalí, eran asiduos lectores de la revista de la Société Psychanalytique de París, la relación entre los miembros de esta sociedad y el grupo surrealista fue inexistente. La diferencia ideológica entre ambos grupos suscitó dos concepciones discordes del freudismo, y en algunos casos un enfrentamiento, como el que sostuvo René Crevel en su artículo publicado en el n.º 4 de *Le Surréalisme ASDLR*, «Le patriotisme de l'inconscient», donde atacaba la *Revue Française de Psychanalyse* acusándola de racista y patrioter. Con la misma intención crítica, esta vez en un tono de burla, se introdujo en *Le Surréalisme ASDLR* un apartado con la rúbrica «Petit sotticier psychanalytique». Debido a esta disparidad de criterios, era de suponer que ningún miembro del grupo surrealista participara en la revista. Por lo que respecta a los psicoanalistas, sólo Jean Frois-Wittmann publicó artículos en las revistas surrealistas, uno sobre el suicidio en el último número de *La Revolution Surréaliste*, en 1929, y otro al año siguiente sobre el libro de Freud *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en el n.º 2 de *Le Surréalisme ASDLR*.

tico, y de hacer, también por vez primera, propaganda del «Modern Stil», Dalí se hace eco de la dimensión moral del freudismo extraída del libro de Fr. Wittels. Aún más, Dalí traduce astutamente (sin citar la fuente ni entrecomillar su texto) algunos fragmentos de este libro para ilustrar aquellas bondades emergentes en el seno de la familia, precisamente allí donde se hallaba su principal objeto de ataque, enfrentado como estaba él mismo con su propia familia.

Así, movido por la exigencia de justificar la escandalosa frase «J'ai craché sur ma mère»³⁵ que acaba de provocar el conflicto familiar, Dalí alega: «El fet que els impulsos subconscients siguin sovint d'una extrema crueltat per a la nostra consciència, és una raó de més per no deixar de manifestar-los on són els amics de la veritat» (OCC, 223), mientras que Wittels afirmaba en su libro: «Si les hommes sont intérieurement des brutes, il faut qu'ils le sachent et qu'ils ne trompent ni eux-mêmes ni autrui» (p. 50).

Finalmente, la aseveración de Dalí de considerar que «El plaer és l'aspiració la més legítima de l'home» (OCC, 225), y que «la posició veritable del veritable desesper intel.lectual és precisament la defensa de tot el que pel camí del plaer i través de les presons mentals de tota mena, pugui arruïnar la realitat» (OCC, 225) son de nuevo el reflejo de las palabras de Wittels:

«la chose la plus importante, la seule chose sérieuse que nous ayons à faire ici-bas, c'est l'amour. Tout ce que nous entreprenons d'autre ne nous fait que si nous le sexualisons, sans cela nous n'agissons que par contrainte et en protestant plus ou moins clairement (*le principe du plaisir contre la réalité*)» (p. 155, el subrayado es mío).

¿No es ésta, además, la idea que subyace a lo largo de toda la película *L'Age d'or*, y que coincide con la sentencia de Breton: «Il n'est pas de solution hors de l'amour»³⁶? No es ésta, si no, la idea que Dalí crista-

³⁵ En realidad la frase decía: «Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère».

³⁶ André Breton, «Exposition X..., Y...» (Avril 1929), en OC II, p. 301. Breton también había leído el libro de Wittels sobre Freud pues lo cita en l'«Appendice» de *Les vases communicants* en 1932 (OC, II, 214), y ya hablaba de él en 1928 en una carta a Joë Bousquet (OC, I, 1637). Es probable que Dalí tuviese acceso al libro de Wittels de la mano de Breton o de algún que otro miembro surrealista ya que como sugiere Pierre Naville en *Le temps du surréel* (París, Editions Galilée, 1977, p. 141) fue el de Wittels un libro que no pasó, ni mucho menos, desapercibido para el grupo surrealista.

liza en su ensayo «L'amour»³⁷, incluido en su libro *La femme visible*, cuando escribe «je considère l'amour comme l'unique attitude digne de la vie de l'homme»?

Por consiguiente, hay que poner de relieve que el libro de Wittels al que me he estado refiriendo, fue, sin duda alguna y paralelamente a las lecturas directas de Freud, un libro básico en el Dalí de esas fechas; básico como introducción al pensamiento freudiano por el compendio de ideas que el discípulo de Freud recoge de su maestro de manera más o menos crítica, dilucidando su dimensión moral y subversiva, la dimensión que más podía interesar al surrealismo; y básico, también, por las ideas que contiene del propio Wittels, como las reflexiones sobre el amor que ya he señalado, o la denominación «femme-enfant» que tanto sedujo al pintor ampurdanés, quien se la apropió para referirse a Gala, en lugar de inventársela como se ha creído hasta ahora. Dalí plagia dicha denominación en el título del cuadro que dedicó a su musa poco después de conocerla, *Monument impérial à la femme-enfant*. La denominación «femme-enfant» corresponde en Wittels al concepto de mujer infiel, casi sinónimo de prostituta, por su anhelo irrefrenable de ser deseada, y fue utilizada por Dalí en la medida que su significado esbozaba su relación con Gala, que por aquel entonces era una relación perversa pues ella todavía era la mujer de otro hombre³⁸.

Freud y el método paranoico-crítico

Volviendo de nuevo a la conferencia del Ateneu Barcelonès donde Dalí se refiere por primera vez a la paranoia, cabe preguntarse cuál fue el papel que jugó Freud en la concepción de lo que después Dalí llamaría método-paranoico crítico. Remitiéndonos a esos primeros apuntes en los que Dalí insiste en la rara agudeza de atención de los paranoicos, no es difícil reconocer que dichos apuntes se basaban en el comentario que Freud hacía sobre éstos al final de *Psicopatología de la vida*

³⁷ Es en este texto donde Dalí cita por primera y única vez el nombre de Wittels: «Selon Wittels, il semble que l'«on aime sans interruption»».

³⁸ En el número de *La Gaceta Literaria* correspondiente al 15 de agosto de 1931, Ernesto Giménez Caballero publicaba una corta entrevista al pintor figuerense donde apuntaba lo siguiente en torno a la relación Gala-Dalí: «Gala Eluard, ya he hablado algunas veces de ella. Es la mujer estéril, de sal, que fecunda y endulza el arte de Dalí... Dalí cree que este es *un amor perverso, porque ella es la mujer de un camarada* y porque es estéril y violenta» (el subrayado es mío).

cotidiana, donde recalca que el paranoico «Percibe algo que escapa al individuo normal, ve más que un hombre de capacidad normal» (p. 274). Con la adaptación al proceso creador de esta peculiar capacidad de percepción paranoica Dalí afirmaba haber obtenido una doble imagen:

«Recentment, per un procés netament paranoic, he aconseguit una imatge de dona, la posició, ombres i morfologia de la qual, sense alterar ni deformar el més mínim el seu aspecte real, és al mateix temps un cavall. Cal pensar que és únicament qüestió d'una intensitat paranoica més violenta, d'aconseguir l'aparició d'una tercera imatge i d'una quarta i de trenta imatges» (OCC, 224).

Parece ser que la idea original de la doble imagen atribuida por Dalí como resultado del método paranoico-crítico se encontraba, como él mismo confesará más tarde, en la doble imagen (manto-buitre) que Oscar Pfister descubrió en el cuadro de Leonardo *La Virgen de las rocas*, y que respaldaba la tesis que Freud defendía sobre el pintor florentino en su libro *Un recuerdo de infancia de Leonardo de Vinci*³⁹. El hallazgo de esta doble imagen plástica en la obra de Leonardo, conectada con el inconsciente freudiano, llevaría a Dalí a delimitar en el rectángulo del cuadro el campo de acción de la extraordinaria capacidad perceptiva de la paranoia en su aplicación visual con la intención de provocar la creación de nuevas imágenes que era lo que realmente le interesaba como pintor, como pintor obsesionado por los fenómenos ópticos. Pero lo más importante desde el punto de vista teórico era que Freud reconocía en el paranoico un cierto grado de razón, y, en consecuencia, consideraba que las interpretaciones paranoicas poseían cierto grado de veracidad: «En ellas hay realmente algo de verdad». Y a partir de aquí Dalí planteaba la cuestión esencial de su teoría encaminada a desacreditar el mundo de la realidad a través de un examen materialista de la misma:

«En aquest cas seria curiós de saber qué és el que representa en realitat la imatge en qüestió, quina és la veritat, i seguidament es planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixa de la realitat són únicament un producte de la nostra facultat paranoica.»

³⁹ Este estudio apareció en castellano en 1923 en el tomo VIII de las obras completas, y en francés en 1927 en Gallimard con traducción de Marie Bonaparte.

Hasta aquí, y ciñéndonos a lo que dice Dalí en su conferencia del Ateneu, es fundamental el papel que juega Freud en el primer esbozo de su teoría como ya lo apuntó Patrice Schmitt⁴⁰. Sin embargo, las nuevas argumentaciones expuestas por Dalí poco después en el artículo «L'Ane pourri» se apartan considerablemente de Freud en cuanto a la descripción del mecanismo paranoico, para basarse en el concepto kraepeliniano de la paranoia en su versión francesa divulgada por Sérieux y Capgras en el libro *Les folies raisonnantes: le délire d'interprétation* (1909), todo un clásico que monopoliza en Francia los estudios sobre la paranoia hasta la década de los años treinta.

Mientras que en la conferencia del Ateneu Dalí utilizaba la palabra «Paranoia» y derivados procedentes de Freud, en «L'Ane pourri» maneja, junto con esta palabra, el término «délire d'interprétation», originario de los psiquiatras franceses, así como el término «idée obsédante», relegado a la sintomatología del delirio de reivindicación, la otra especie clínica a la que Sérieux y Capgras circunscriben la paranoia.

Con la adopción de esta nueva nomenclatura, la descripción daliniana del mecanismo paranoico aprovecha las ideas básicas de los psiquiatras franceses. Éstas, que consolidan y fortalecen el desarrollo de la teoría daliniana, son lo que Sérieux y Capgras llaman síntomas negativos como complemento descriptivo de las ideas delirantes, a saber: la ausencia de trastornos sensoriales, las ilusiones y las alucinaciones. Efectivamente, Dalí afirmaba:

«Aussi loin que possible de l'influence des phénomènes sensoriels auxquels l'hallucination peut se considerer plus ou moins liées, l'activité paranoïaque se sert toujours de matériaux contrôlables et reconnaissables» («L'Ane pourri»).

A partir de la ausencia de trastornos sensoriales y la utilización de materiales controlables y reconocibles, la paranoia de Sérieux y Capgras se alejaba del idealismo donde podía englobarse cualquier otro conjunto de ideas delirantes. Para ambos psiquiatras, el delirio de interpretación era «un raisonnement faux ayant pour point de départ une sen-

⁴⁰ Patrice Schmitt, «De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec Salvador Dalí», *Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, p. 265. Son de gran interés los comentarios que sobre este artículo hace Ángel González García, «El método paranoico-crítico» *El Surrealismo*, Antonio Bonet Correa (coordinador), Madrid, Cátedra, 1983, pp. 173-181.

sation réelle, un fait exact lequel, en vertu d'associations d'idées et de jugements liés aux tendances, prend une signification personnelle pour le malade»⁴¹. La realidad exterior, pues, no es para el paranoico más que la revelación de una realidad psíquica que Dalí comprime bajo la rúbrica de «idea obsesiva» (síntoma esencial del delirio de reivindicación):

«La paranoïa se sert de monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et est mise au service de la réalité de notre esprit» («L'Ane pourri»).

Pero además, el fundamento del delirio de interpretación en la realidad, no solamente impide al paranoico ceder a la evidencia de los hechos, sino que, además, acrecienta su capacidad de convicción hacia los demás. Una idea esta última primordial en la argumentación daliniana, y que Sérieux y Capgras no olvidaron subrayar al tildar el delirio de interpretación de «Folie convaincante par excellence» (*Analytica*, 124-125).

A modo de conclusión se puede afirmar que, a la idea inicial derivada de la lectura de Freud, Dalí añadía en su descripción del mecanismo paranoico de «L'Ane pourri» la idea obsesiva del delirio de reivindicación y la sintomatología complementaria de las ideas delirantes reseñada por Sérieux y Capgras en el delirio de interpretación: 1) la ausencia de alucinaciones, 2) el fundamento en la realidad y 3) la capacidad de convicción de las ideas delirantes. Sobre estos tres pilares hacía descansar el pintor su argumentación e introducía la actividad paranoica, de origen inconsciente de acuerdo con Freud, en la nueva vía de experimentación adoptada por el surrealismo a partir del *Second Manifest* con el apoyo de las tesis materialistas. Ello conllevaba la renuncia a todo idealismo y planteaba de manera más profunda la relación del hombre con la realidad a través del principio de verificación según lo había planteado Breton unos años antes en *Introduction au Discurs sur le peu de réalité*.

⁴¹ *Les follies raisonnantes: le délire d'interprétation*, Alcan, París, 1909. Cito por la reproducción parcial de este texto aparecida en la revista *Analytica*, vol. 30, París, Navarin Editeur-Diffusion, 1982, p. 104. Agradezco a Paul Hammond el haberme dirigido hacia esta revista.

Si en la conferencia del Ateneu Dalí definía la Paranoia como «una forma d'enfermatat mental, que consisteix a organitzar la realitat de manera a fer-la servir per al control d'una construcció imaginària», unos meses más tarde en «L'Ane pourri», la paranoia daliniana reducida al delirio de interpretación no tenía nada de imaginaria siguiendo a Sérieux y Capgras, los cuales dejaban bien claro en su libro que «Les interprétateurs n'inventent pas de toutes pièces des faits imaginaires»⁴² (*Analytica*, 104). Así Dalí, con un pie en el psicoanálisis y otro en la psiquiatría constitucionalista francesa, intentaba atribuir a su idea de la paranoia un origen inconsciente y un carácter materialista más eficiente de cara al descrédito del mundo de la realidad, situándose así en la encrucijada freudiano-marxista⁴³ en la que confluían todos los intereses surrealistas a principios de los años treinta, que cristalizarían en la elaboración de objetos y en la transcripción de sueños despiertos o diurnos. Es decir, sueños que como el delirio paranoico pudiesen ser controlables y en cierto modo reconocibles. Controlables en un estado de semi-sueño y reconocibles en la medida en que podían ir acompañados de su correlato fisiológico, como el acto onanista de las fantasías masturbatorias.

Posteriormente, la productividad del método llamado paranoico-crítico irá abriéndose hacia otros terrenos más allá del estrictamente visual de la doble imagen como en *El mito trágico del «Angelus» de Millet*⁴⁴ (1932-35), donde la imagen obsesiva del Angelus es el punto de partida para una lectura psicoanalítica guiada, como ha señalado Naomi Schor, por la misma práctica crítica de Freud tal como se manifiesta más concretamente en el segundo capítulo del libro *Un record d'infància de Leonardo de Vinci*⁴⁵. Antes de esta interpretación del Angelus, delirante y psicoanalítica a la vez, habría que ocuparse de otros textos y de otras lecturas. Pero eso merecería la atención de otro artículo.

⁴² E. Dupre, en el libro *Patologie de l'imagination et de l'émotivité* (1925), contraponía detalladamente el delirio de interpretación estudiado por Sérieux y Capgras con el delirio de imaginación basado en la construcción de ficciones.

⁴³ Así lo dejaron apuntado Eluard y Breton en el «Prier d'insirer» de *La Femme visible*: «La pensée dialectique conjugée à la pensée psychanalytique, l'une l'autre se couronnant de ce que Dalí appelle, d'une manière saisissante, la pensée paranoïaque-critique» (André Breton, OC I, 1028).

⁴⁴ «En el caso del Angelus, la productividad delirante no es de orden visual sino sencillamente psíquico» (*El mito trágico del «Angelus» de Millet*, Barcelona, Tusquets Editores, 1978, p. 41).

⁴⁵ Naomi Schor, «Dali's Freud», en *Reading in Detail*, NY/Londres, Methuen, 1987.

POLÍTICA Y ARTE: UNA VISIÓN DEL 98*

Valeriano Bozal

1

El 4 de febrero de 1911, Manuel Azaña pronunciaba en la Casa del Pueblo de Alcalá de Henares una conferencia titulada *El problema español*. En ella, entre otras cosas, decía: «Pertenezco a una generación que está llegando ahora a la vida pública, que ha visto los males de la patria y ha sentido al verlos tanta vergüenza como indignación, porque las desdichas de España, más que para lamentarlas o execrarlas, son para que nos avergonzemos de ellas como de una degradación que no admite disculpa»¹.

Años después, en 1923, al hablar de la Generación del 98, señala que sus componentes han descrito mejor y más cabalmente que nadie esos males: «en el museo de las ruinas no falta ni una pieza»². Sin

* Este texto ha sido publicado en el catálogo de la exposición *Los 98 ibéricos y el mar*, celebrada en el Pabellón de España en la Exposición Universal de Lisboa (agosto y septiembre, 1998).

¹ Manuel Azaña, *El problema español*, Alcalá de Henares, Casa del Pueblo de Alcalá de Henares, 1911, 1.

² Manuel Azaña, «¡Todavía el 98!», en *¡Todavía el 98! El Idearium de Ganivet. Tres generaciones del Ateneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, 43 (Intr. de Santos Juliá).

embargo, la posición de Azaña diverge claramente de la que, en su opinión, fue propia de los miembros de la Generación. Lo señala ya en el comienzo de su exposición: «si algo significan en grupo (la obra personal los ha diferenciado, jerarquizándolos, como es justo) débese a que intentaron derruir los valores morales predominantes en la vida de España. En el fondo, no demolieron nada, porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias (...). A los principiantes de la generación del 98, el tema de la decadencia nacional les sirvió de cebo para su lirismo (...). La generación del 98 se liberó, es lo normal, aplicándose a trabajar en el menester a que su vocación la destinaba. Innovó, transformó los valores literarios. Esa es su obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró»³.

Lo necesario, las *cosas necesarias* en las que no pensaron son las políticas, la únicas que permiten responder a la pregunta formulada en la conferencia de 1911: «¿Podrá España incorporarse a la corriente general de la civilización europea?»⁴. Azaña cree posible contestar afirmativamente, mas para ello es necesario prescindir de la «bisutería histórica» con la que se explica la condición del país y emprender una acción educativa, social y política que pueda transformarla. Entre 1911 y 1923, el pensamiento de Azaña se radicaliza, ahora las preguntas giran en torno a cuestiones políticas muy concretas: ¿de quién será la tierra?, ¿quién regentará la escuela?, ¿quién ha de costear el pan y la obras? Sin abordar estas cuestiones no parece posible la acción necesaria para «incorporarse a la corriente general de la civilización europea».

Azaña estaba mucho más cerca de Ortega en 1911 que en 1923, aunque tampoco en 1911 podía identificarse el pensamiento de ambos. Los dos entraban en diálogo y respondían a algunas de las preocupaciones expuestas por Costa y Ganivet, también con Unamuno, con el que el diálogo será mucho más matizado.

El 12 de marzo de 1910, Ortega había leído en la sociedad bilbaína «El Sitio» su conferencia *La pedagogía social como programa político* —y es

³ *Ibid.*, 41-42.

⁴ *Ob. cit.*, 10.

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus últimas publicaciones: *Pinturas negras de Goya* (1997).

posible que Azaña conociera su contenido, pues la conferencia de 1911 aborda muchas de las cuestiones tratadas por Ortega, al que, indirectamente, parece aludir—. *La pedagogía social como programa político* es un texto relevante en el que encontramos muchos de los tópicos que enmarcarán luego las interpretaciones habituales del 98: la amargura de los españoles (que no su pesimismo), España como problema, la condición del patriotismo, la identificación entre regeneración y europeización («apenas se comienza a hablar de regeneración se empieza a hablar de europeización») y, lo que ahora más importa, la transformación de la realidad social, para la que es preciso un instrumento: la política⁵.

Ahora bien, aunque ambos hablan de política y de educación, sus posiciones son distintas. Para Azaña, la política es ante todo un problema de democracia⁶, lo que implica la lucha contra la corrupción y el caciquismo, y la configuración del pueblo en cuerpo de votantes, que así se configura como pueblo y manifiesta su soberanía. Ortega no aborda estos problemas, los problemas del poder político. Para el filósofo, la educación es ya en sí misma una actividad política, y ésta, que también es idea propicia al pensamiento de Azaña, no entra en la cuestión del poder. Es cierto, sin embargo, que Ortega reivindica la «escuela laica», y con ello entra en uno de los terrenos más ásperos de la polémica política, pero no pasa de los principios generales⁷. La reflexión de Ortega tiene, en esta conferencia y en otros textos a los que de inme-

⁵ J. Ortega y Gasset, «La pedagogía social como programa político», *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1993, I, 503-521.

⁶ «En lo político necesitamos, como una condición indispensable, la revisión de todas las instituciones democráticas en nombre de su principio de origen, limpiándolas, purificándolas de todos los falsos valores que sobre ellas o a sus expensas se han creado (...). ¿Democracia hemos dicho? Pues democracia. No caeremos en la ridícula aprensión de tenerla miedo: restaurémosla o, mejor, implantémosla, arrancando de sus esenciales formas todas las creencias que la desfiguran. No odieis ni os apartéis de la política, porque sin ella no nos salvaremos», *El problema español*, cit., 28.

⁷ «Lo que ciertamente es antisocial es la iglesia, la religión particularista (...) Para mí, escuela laica es la instituida por el Estado (...) Para un Estado idealmente socializado lo privado no existe, todo es público, popular, laico. La moral misma se hace íntegramente moral pública, moral política: la moral privada no sirve para fundar, sostener, engrandecer y perpetuar ciudades; es una moral estéril y escrupulosa, maniática y subjetiva. La vida privada misma no tiene buen sentido: el hombre es todo él social, no se pertenece; la vida privada, como distinta de la pública, suele ser un pretexto para conservar al fiero egoísmo...», *O.C.*, I, 519.

En un comentario a la novela de Ramón Pérez de Ayala *A.M.D.G.*, que Ortega escribe a finales de 1910, solicita la supresión de los colegios de jesuitas «por una razón meramente administrativa: la incapacidad intelectual de los RR. PP.», *O.C.*, I, 535.



Ignacio Zuloaga, *El enano Gregorio el botero*, 1907, San Petersburgo, State Hermitage Museum.

diato aludiré, otras ambiciones: el papel del individuo, su sociabilidad, su lugar en el tejido social, la disyuntiva religión-cultura, etc.

Parece que estamos muy lejos de la pintura y de la escultura, de las artes plásticas. No lo estamos tanto, el propio Ortega indica la conexión en un artículo bien conocido de 1911, «La estética de 'El enano Gregorio el Botero'»: «Sabido es que Zuloaga se ha declarado enemigo de la doctrina europeizadora que en formas y tonos diferentes defendemos algunos. Por tanto, es Zuloaga nuestro enemigo», escribe. Y continúa: «Mas ahora no se trata de discutir doctrinas. Ante la obra de arte, las discrepancias teóricas sobre historia y política deben enmudecer. Sin embargo, la doctrina europeísta ha tenido, aparte su acierto o su error, una utilidad indiscutible: la de que se ponga en su fórmula extrema el problema de España. Unos y otros convienen en lo siguiente: es la española una raza que se ha negado a realizar en sí misma aquella serie de transformaciones sociales, morales e intelectuales que llamamos Edad Moderna»⁸.

Dejemos ahora eso de que «ante la obra de arte, las discrepancias teóricas sobre historia y política deben enmudecer» —que no enmudecen en el texto de Ortega, bien al contrario—, y vayamos a la idea principal: la raza española se ha negado a realizar las transformaciones en las que consiste la Edad Moderna..., y Zuloaga ha representado esa raza en su lucha contra el destino, con la grandeza que es propia de la tragedia en que tal lucha se convierte, un tema trágico y necesario: «Zuloaga es tan grande artista porque ha tenido el arte de sensibilizar el trágico tema español»⁹.

Cuando Ortega habla de la raza española se refiere al pueblo español tomado en su sentido fuerte, transcendente, hecho esencialmente en su historia, sustancia que de ella resulta, caracterizado por «¡un ansia indomable de permanecer, de no cambiar, de perpetuarse en idéntica sustancia! Durante siglos sólo nuestro pueblo no ha querido ser otro de lo que es; no ha deseado ser como otro»¹⁰. Un pueblo del que Gregorio el Botero es expresión y símbolo, de ahí su verdad, el carácter verdadero del cuadro, que nos asalta y golpea con violencia, como un vendaval. Que se produzca, sin embargo, una experiencia de verdad —el viento irresistible, aterrador, bárbaro, el aliento caldeado, que parece llegar de

⁸ O.C., I, 542. Sobre la identidad de Gregorio, cfr., E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990, 100.

⁹ O.C., I, 543.

¹⁰ O.C., I, 543.

inhóspitos desiertos, o frígido, como si descendiera de ventisquero, que, en palabras del filósofo, es rasgo de algunas pinturas, las mejores, de Zuloaga— no confirma que el objeto de tal experiencia sea verdadero (el objeto, lo en ella representado en el modo de su representación). Tal es la paradoja, pues, ¿cómo la ficción puede dar lugar a una experiencia de verdad? Quede la pregunta para más adelante.

¿Cuáles son los elementos plásticos que hacen de Gregorio símbolo y verdad? El texto de Ortega no es, en modo alguno, contenidista. El filósofo se enfrenta a la pintura de Zuloaga y la analiza en términos plásticos. Para ello parte de la diferencia entre el modo de pintar el paisaje y el modo de pintar al personaje, así como de la relación entre ambos —motivos y modos de pintarlos—. El lector interesado deberá acudir al texto, aquí sólo la conclusión: la verdad de Gregorio el Botero nace en su identificación con la *tierra* que pisa y en la que se encuentra, una tierra que no es mero lugar, *su* tierra. No una tierra anecdótica, ésta o aquélla, sino madre, áspera, cruda, cabría, erial, putrefacción, ruina, tonsurada, reseca, pedregosa, reverberante..., sobre la que se alza, hincan los pies, haz de músculos bravos, Gregorio, naturaleza él mismo¹¹. La sustancia de esa historia es la tierra, de la que el personaje está hecho. Historia, pueblo, tierra van mucho más allá de la anécdota que entretiene o interesa, son manifestaciones de verdad.

En este punto es posible volver a Azaña. También él se refiere a la historia de España y destaca la resistencia a la modernización, pero su talante es diferente: el punto de partida de la transformación de la sociedad es, en el siglo XVI, el mismo que el de otros países europeos, las razones de la progresiva decadencia tienen una explicación histórica, política, económica, causas que afectan a las guerras de religión, a la bancarrota financiera, al hundimiento social y militar, a la falta de libertad —de hacer, decir y pensar—, a la credulidad y al fanatismo... Causas que no pertenecen a la «raza» —aunque «raza» es término que también usa en algún momento Azaña—, que no son sustancia del pueblo sino consecuencias de la historia: política, económica, social, cultural. La miseria intelectual y moral no es consustancial al pueblo, no es rasgo natural: posee unas causas que pueden ser combatidas... políticamente.

¹¹ O.C., I, 544. Azorín se había ocupado de Zuloaga en «La pintura de Zuloaga», *ABC*, 27-3-1912, y «La realidad española», *ABC*, 3-4-1912. Con una retórica más pausada, y refiriéndose a otra pintura, hablará Azorín de Zuloaga en términos ideológicamente semejantes en «Una visita: en casa de Zuloaga», en *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, 134-135.

Ahora viene a cuento, ya con más claridad, lo que Azaña había dejado dicho: «en el fondo, no demolieron nada [los hombres del 98], porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias».

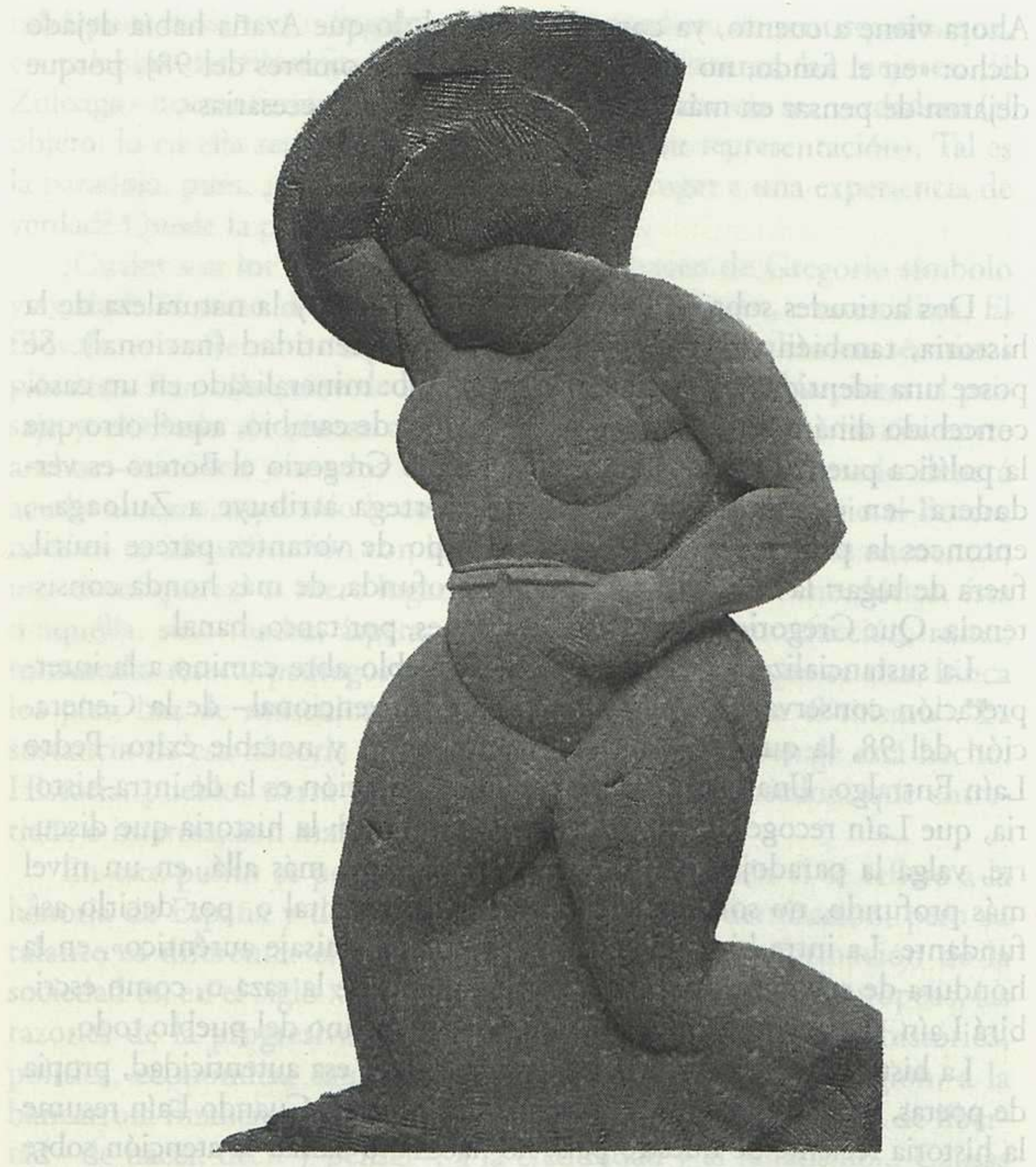
2

Dos actitudes sobre la condición de la política y la naturaleza de la historia, también sobre la contextura de la identidad (nacional). Se posee una identidad, se pertenece a un medio: mineralizado en un caso, concebido dinámicamente, con posibilidades de cambio, aquél otro que la política puede transformar. Si la figura de Gregorio el Botero es verdadera –en el sentido de verdad que Ortega atribuye a Zuloaga–, entonces la pretensión de crear un cuerpo de votantes parece inútil, fuera de lugar: la raíz del «mal» es más profunda, de más honda consistencia. Que Gregorio sea verdad o no, no es, por tanto, banal.

La sustancialización de la tierra y el pueblo abre camino a la interpretación conservadora –también la más convencional– de la Generación del 98, la que expuso con detenimiento, y notable éxito, Pedro Laín Entralgo. Una idea clave en esta interpretación es la de intra-historia, que Laín recoge directamente de Unamuno¹²: la historia que discurre, valga la paradoja, por debajo de la historia, más allá, en un nivel más profundo, no sometido al tiempo, fundamental o, por decirlo así, fundante. La intra-historia se manifiesta en el «paisaje auténtico», en la hondura de sus pobladores, en la consistencia de la raza o, como escribirá Laín, del alma española, en la unidad y destino del pueblo todo.

La historia no es sino un obstáculo para que esa autenticidad, propia de poetas, de pintores como Zuloaga, se manifieste. Cuando Laín resume la historia reciente de nuestro país, no hace sino llamar la atención sobre la parodia democrática de la Restauración, el turno de los partidos, el caciquismo, etc. Pero las consecuencias que extrae no siguen una secuencia lógica: la crítica de la parodia por una democracia verdadera, tal como argumenta Azaña, la eliminación del caciquismo y el turno de los partidos, dos medidas políticas. No, la regeneración que contempla no pasa tanto por la democratización de la sociedad española cuanto por la transformación de ese pueblo sustancializado: «Faltaba en el alma de los espa-

¹² Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895). Edic. actual: Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, prólogo de Jon Juaristi, que analiza con lucidez y rigor el concepto de «intra-historia».



Manolo Hugué, *La veremadora*, 1913, Smithsonian Institution, Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.

«La veremadora» de Manolo Hugué. *Revista de Historia de la Universidad de Zaragoza*, 1954, 1, 135-136. *ABC*, 27-3-1913. «La veremadora» de Manolo Hugué. *Revista de Historia de la Universidad de Zaragoza*, 1954, 1, 135-136. *ABC*, 27-3-1913. *Revista de Historia de la Universidad de Zaragoza*, 1954, 1, 135-136. *ABC*, 27-3-1913.

ñoles la conciencia de un posible destino histórico y la firme voluntad de adquirir un nivel estimable y una fecundidad eficiente entre los pueblos que con su concierto y su desconcierto deciden la Historia Universal»¹³. La europeización se ha convertido ahora en Historia Universal, la modernización en conciencia de un destino histórico... La Generación del 98 conecta, así, con Menéndez Pelayo, que se perfila, en esta interpretación conservadora, como su más preclaro antecedente (y ello en contra de la opinión expresa del propio Unamuno, tal como puede leerse en el primer ensayo de *En torno al casticismo*).

La intervención que ha de hacerse para solucionar tal estado de cosas, y alguna ha de hacerse –mejor dicho, cuando Laín escribe se ha hecho ya: el levantamiento militar, la Guerra Civil y el nuevo régimen¹⁴–, la intervención, digo, se ejercerá sobre aquella sustancia, en el nivel de la intrahistoria, «dotando» a la nación, al pueblo, a la raza, de un destino universal...

Tantas veces hemos oído esos tópicos que nos parecen moneda corriente. Pero no lo son. A ellos se enfrentó en alguna medida Ortega y, sobre todo, Azaña. Éste en su devastador, riguroso y ejemplar análisis del *Idearium* de Ganivet, sobre el que aquí ni puedo ni deseo extenderme, pero sobre el que deseo llamar la atención: 1) no hay metahistoria, no hay «español metahistórico» («la hispanidad resulta del trazo marcado por nuestra presencia en el tiempo»); 2) los españoles no somos una «raza»; 3) conceptos como el de «tierra» pueden, además de llevarnos a inocentes perogrulladas, imponer tensiones violentas a los datos más patentes de nuestra historia; 4) es preciso analizar con rigor historiográfico el pasado de nuestro país, todo él, y de forma muy especial el punto de partida de las transformaciones más profundas de la modernidad. Por ello, tal como afirma en *Tres generaciones del Ateneo* (1930), ninguna obra puede fundarse en las tradiciones españolas, sino en las categorías universales humanas¹⁵.

¹³ Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, núm. 405), 1997, 113.

¹⁴ Tal fue, por ejemplo, el planteamiento de F. Pérez Embid en el debate sobre «el problema de España» que tuvo lugar en los primeros años cincuenta: *Ambiciones españolas*, Madrid, Editora Nacional, 1953. El propio Laín Entralgo matiza su posición inicial, expuesta en la primera edición de *La generación del 98* (1945), y plantea la posibilidad de un «problema español» no resuelto: «Excluyentes y comprensivos» y «España, una y diversa», dos artículos publicados en *Revista* (13 y 27. 11. 52).

¹⁵ M. Azaña, *¡Todavía el 98! El Idearium de Ganivet. Tres generaciones del Ateneo*, edic., cit., 73, 79, 97 y ss, 133 y 182, respectivamente.



Joaquim Mir, *La catedral de los pobres*, 1898, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

No estamos tan lejos de la pintura como podía pensarse. La contraposición entre las tradiciones españolas y las categorías universales a las que alude no se acaba en la práctica política, tienen mucho que ver con la práctica artística. La representación de la tierra y el pueblo sustancializados, así como de otros motivos tradicionales españoles encuentra en Zuloaga su manifestación radical (no la única). Pero también produce una cerrazón y un agotamiento del que es testimonio la obra de muchos de los artistas que se van, de los que necesitan otros aires para poder trabajar, los Picasso, Regoyos, González, Manolo, Gris ..., también los que se quedaron, Rusiñol, Nonell, Mir, Sunyer ..., todos los cuales están en el origen del arte de nuestro siglo, que representan temas españoles, pero que se mueven en el marco de las categorías universales y evitan la transformación del tema en tópico¹⁶.

Los problemas de identidad nacional no se han originado en el campo de las artes plásticas, pero es ahora cuando alcanzan en él una radicalidad mayor. La reflexión sobre la condición propia de lo español que los acontecimientos han suscitado –y, sobre todo, la falta de reacción ante esos acontecimientos¹⁷–, pone en primer plano esa cuestión. El romanticismo peninsular la había abordado en el marco del costumbrismo y del sabor local, y es ahora, en el filo del siglo, cuando la anécdota se transforma en motivo transcendente. El análisis orteguiano del cuadro de Zuloaga tiene buen cuidado en señalar la distancia entre una y otro.

La preocupación de Ortega y Lafuente Ferrari se centra en los peligros del anecdotismo, el cual, en su opinión, mira al pasado, al costumbrismo romántico más tópico –también, cuando ello es posible, al naturalismo sentimental más tópico–. Quizá no son conscientes de que no por transcendentalizar la anécdota se ahuyenta el pasado. Como

En este punto son de obligada mención dos libros recientes que abordan, con menor o mayor extensión, la problemática de la Generación del 98 en el contexto de la «invención de España»: Philip W. Silver, *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España* (Madrid, Cátedra, 1996), e Inman Fox, *La invención de España* (Madrid, Cátedra, 1997).

¹⁶ A la diferencia entre temas y tópicos españoles me he referido en «Temas españoles», en el catálogo de la exposición *España. Siglo XX. Obras del Museo Nacional Reina Sofía*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1997.

¹⁷ «Esta situación de marasmo, y no la derrota, que ya se daba de antemano por descontada, es lo que exacerbó el patriotismo crítico de la minoría que había fiado en una crisis súbita, semejante a la experimentada por Francia», Vicente Cacho Viu, «Francia 1870-España 1898», *Revista de Occidente*, 1998, núms. 202-203, 21

veremos más adelante, la transformación de la anécdota en categoría no es rasgo exclusivo del pintor vasco, es nota propia del momento.

En su estudio sobre Zuloaga, Lafuente Ferrari señala que es en 1904, cuando el artista abandona el pintoresquismo del género andaluz, una etapa que marcaba un rumbo peligroso: «el de hacer del artista un seguidor del género pintoresco español para la exportación»¹⁸. Su marcha a París, primero, su vuelta e instalación en Segovia, después, marcan los cambios fundamentales de su estilo. Los cuadros que pintó en 1907, *Las brujas de San Millán* (Buenos Aires, M. de Bellas Artes), *El enano Gregorio el Botero*, y 1908, *La Breval en «Carmen»* (New York, Hispanic Society), marcan la cumbre de su éxito, de su redescubrimiento en el Salon de París el año 1908. La reflexión de Lafuente distingue entre el pintoresquismo casticista, de naturaleza profundamente anecdótica —el «rumbo peligroso»—, y esta pintura más recia, más profundamente española.

Pero, en mi opinión, ni la aspereza, ni siquiera la dureza son suficientes para hacer desaparecer el tópico, que ahora se hace presente, en la obra de Zuloaga, con otros rasgos: cierra el camino, no lo abre. (Para hacernos una idea justa de la situación, bueno será recordar que en aquellos años habían pintado Matisse y Picasso algunas de sus obras maestras, con poco éxito en el Salón o ignoradas por completo, obras que abrían caminos nuevos para el arte de nuestro siglo.)

Ahora bien, Zuloaga no está solo en ese trayecto, no lo está en Castilla, pero, ante todo, no lo está fuera de Castilla. Si Ortega, primero, Azorín después, apuestan por el Zuloaga que expresa el alma de España, y España es aquí Castilla, en otros lugares de la Península hay apuestas diferentes pero no disímiles. Y ahora es obligado referirse a un artículo célebre, el que Joan Maragall dedicara a Sunyer, en el que podemos apreciar las diferencias y las similitudes¹⁹. Por lo pronto, parecida concepción de la experiencia estética en tanto que experiencia de verdad, pues también Maragall, como Ortega, siente la «mayor intensidad de vida» y, con ello, la convicción, el sentimiento, de lo artístico de la pintura, una evidencia de la que no puede dudarse. Y también la relación de la figura, ahora femenina, con el paisaje, no ya agreste y duro sino claro y catalán, *clar i català*, y el alma colectiva, y el estar, y la solidez:

¹⁸ E. Lafuente Ferrari, ob. cit., 97.

¹⁹ Joan Maragall, «Impresión de la exposición Sunyer. A un amigo», *Museum*, VII, 1911. El artículo ha sido reproducido en el catálogo de la exposición *Joaquim Sunyer 1874-1956*, Madrid, Sala de exposiciones de la Caja de Pensiones, 1983.

«Así llegué delante de aquella *Pastoral*, donde me pareció ver resumida, aclarada y sublimada toda la obra del artista. Me pareció encontrarme en una encrucijada de nuestras montañas, de estos montículos tan característicos de nuestra tierra catalana, áspera y suave el mismo tiempo, simplemente enjuta, como nuestra alma. Y que el aire estaba tan limpio que el paisaje parecía sin atmósfera, sin distancias, y que por tanto todo parecía tocarse: el sentido del tacto parecía transferido a los ojos: ver las montañas era tocarlas, el relieve del suelo se nos metía en el alma, y nos sentíamos dentro la caricia de sus líneas, la morbidez de su masa y hasta el vaho del terruño. Y como sucede siempre que tenemos una sensación así fuerte de un paisaje, que sentimos en seguida la misteriosa afinidad de nuestra naturaleza con la de la tierra y empezamos a amarla con voluntad creadora, y quisiéramos que se hiciera cuerpo de mujer, y ya nos lo parece, para crear en ella, he aquí que de pronto la mujer aparece en nuestra imaginación, y, si somos artistas aparece en la realidad de nuestra obra. He aquí la mujer en la *Pastoral*, de Sunyer: es la carne del Paisaje: es el paisaje que, animándose, se ha hecho carne...»²⁰.

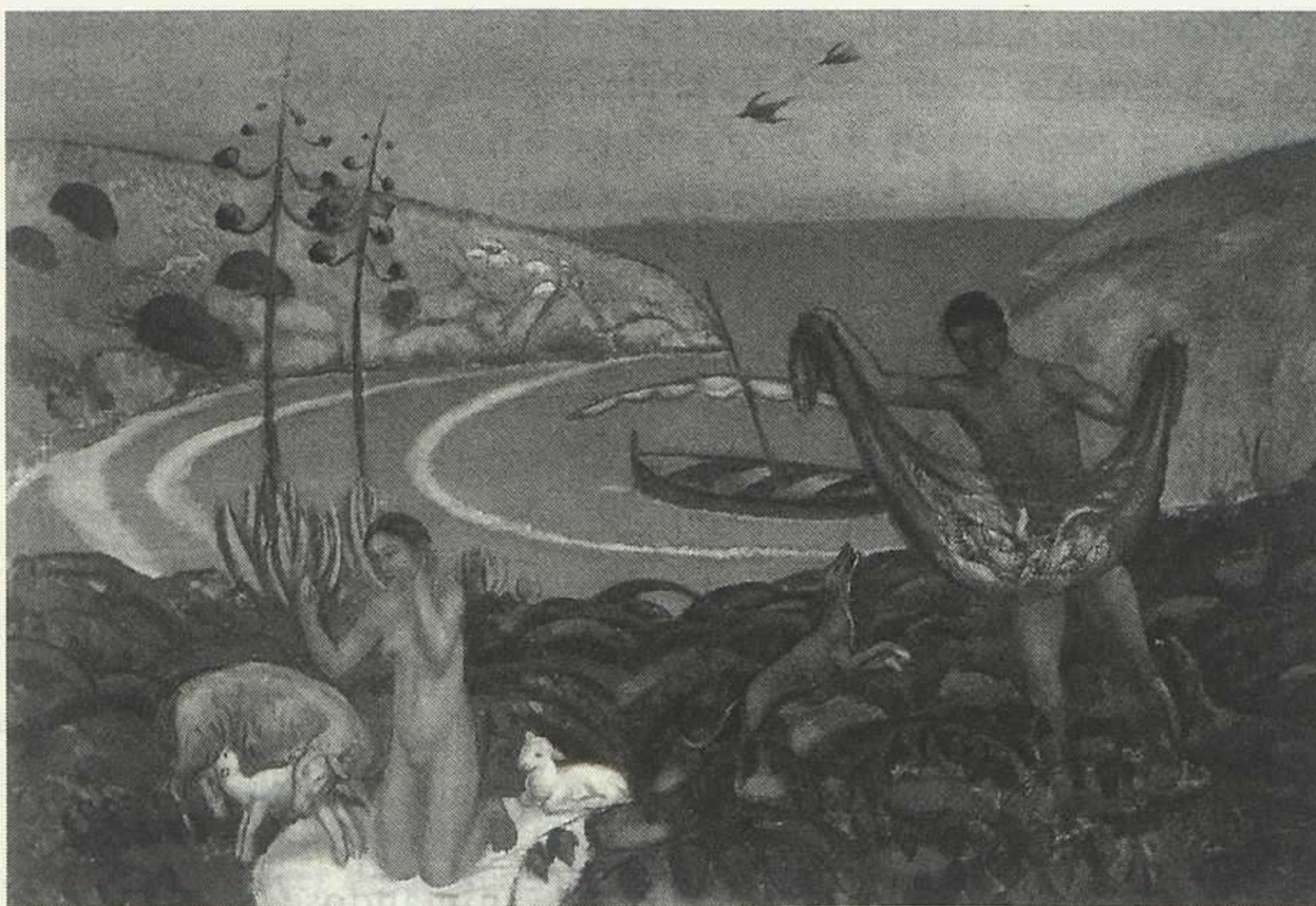
Sensación de catalanidad, del alma catalana. Semejante, pero diferente de lo que había afirmado Eugenio d'Ors. Ya en 1906 había marcado d'Ors la distancia respecto de Maragall, a propósito de la obra de éste último, *Enllà*²¹. *Enllà* es, escribe d'Ors, la nota más aguda, más estridente, del romanticismo latino, puede serlo del romanticismo de todo el mundo²², mientras que el latido de los tiempos, continúa, marca el fin del romanticismo y la presencia cada vez más pujante de un nuevo clasicismo.

²⁰ Edic. de 1983 cit., 163.

²¹ En las glosas «Dos llibres», «*Enllà* i la generació noucentista» y «En resum...», en *Glosari*, Barcelona, Edicions 62, 1982 (edic. de Josep Murgades).

²² *Ibid.*, 31. El análisis maragalliano de la pintura de Sunyer, aunque no se centra explícitamente en el clasicismo, sí alude a algunos aspectos clásicos: la tactilidad, la presencia y solidez, incluso la identificación con el paisaje, son otros tantos rasgos clásicos, como lo es, sobre todo, la *claridad* que define a lo catalán. En este sentido, podemos decir que estamos lejos del romanticismo.

Aunque distintos en muchas cosas, Ortega, Maragall y d'Ors coinciden en aspectos sustanciales de la interpretación de la obra de arte en relación con la identidad nacional. Al debate sobre la cuestión no son ajenos los tópicos sobre el «hombre nórdico», el «hombre mediterráneo», etc., que Ortega expone en *Arte de este mundo y de otro* (1911). Cfr., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1987.



Joaquim Sunyer, *Mediterrània*, 1910, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Joaquim Sunyer, *Pastoral*, 1910-1911, Barcelona, Museo de Arte Moderno.

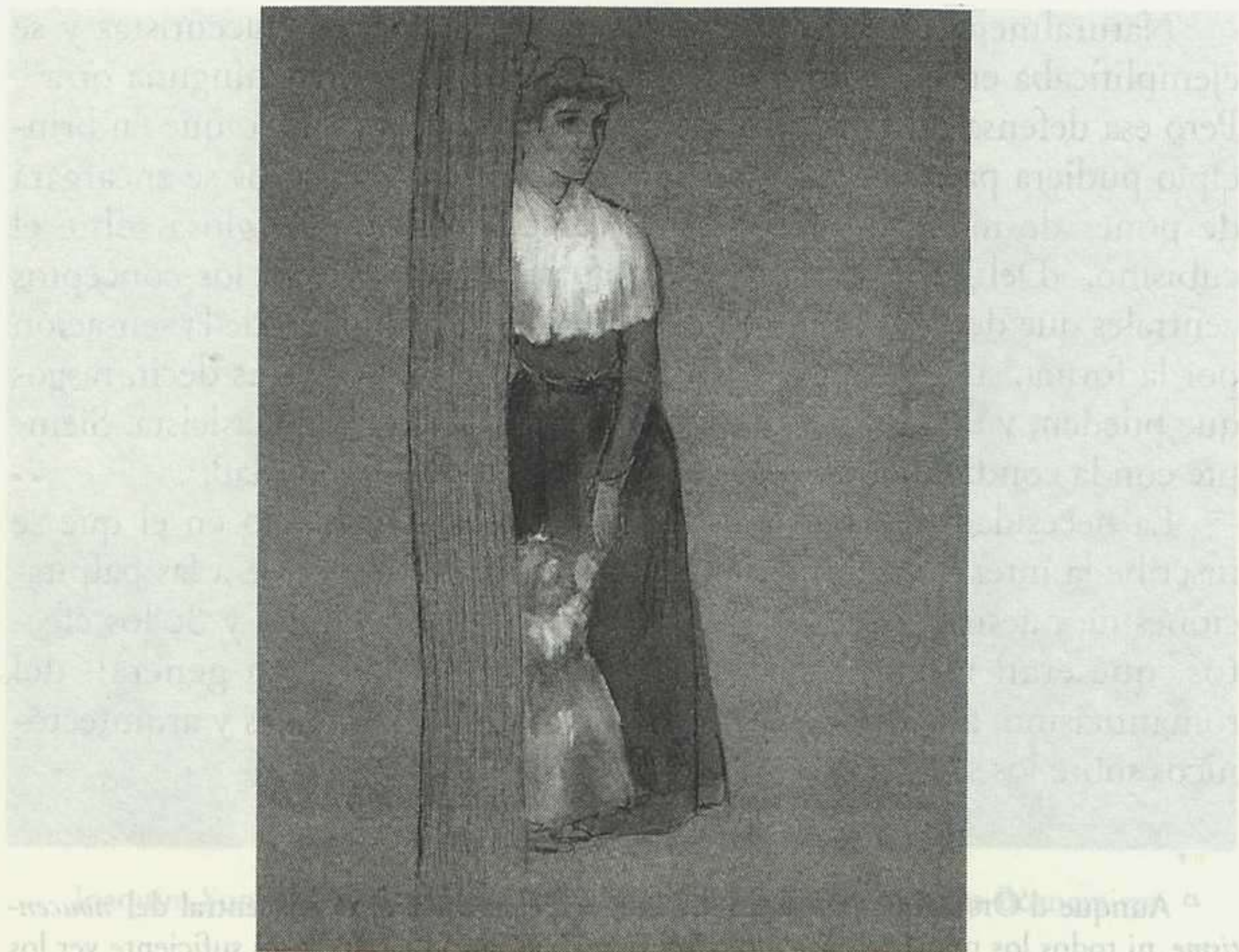
Naturalmente, el nuevo clasicismo era el de los noucentistas y se ejemplificaba en la obra de Torres García mejor que en ninguna otra²³. Pero esa defensa del clasicismo es mucho más abierta de lo que en principio pudiera parecer²⁴, tal como «la cuestión del cubismo» se encargará de poner de manifiesto... En 1911 escribe d'Ors una glosa sobre el cubismo, «Del Cubisme», y en ella aparecen algunos de los conceptos centrales que definen su visión del mismo: la sustitución de la sensación por la forma, su condición estructural, arquitectónica..., es decir, rasgos que pueden, y de hecho lo harán, interpretarse en clave clasicista. Siempre con la condición de desbordar los límites de la identidad²⁵.

La necesidad general de estructura intelectual, marco en el que se inscribe la interpretación d'orsiana del cubismo, responde a las palpitaciones de nuestro tiempo, al abandono de las emociones y de los efectos, que eran rasgos propios del impresionismo y, en general, del romanticismo, a la preferencia por los valores intelectuales y arquitectónicos sobre los sensuales...

²³ Aunque d'Ors habla del clasicismo como si este fuera el rasgo central del *noucentisme*, ni todos los noucentistas entienden lo mismo por clasicismo —es suficiente ver los puntos de vista de Manolo, Clará o Torres García para darnos cuenta de ello—, ni el clasicismo puede predicarse sin más del *noucentisme* —tal como la inclusión de Nonell, Canals y Mir en el *Almanach dels Noucentistes* (1911) hace evidente.

²⁴ Bueno será señalar aquí una cuestión que excede al clasicismo, al que sirve de marco: el cosmopolitismo de la cultura nacionalista catalana. Es asunto del que se ocupará J. Vicens Vives en las páginas finales de su *El catalans en el segle XIX* (1958), del que cito por la traducción castellana: «El catalanismo desemboca en el nacionalismo —antes de la crisis del Estado español de 1898 y del final del siglo—. Existe empero, un hecho mucho más importante que la bandera que enarbolaron aquellos jóvenes, hecho que no ha sido suficientemente señalado y que, a mi juicio, es absolutamente imprescindible situar y declarar si queremos comprender la victoriosa interrupción del catalanismo en todas las articulaciones sociales. (...) El hecho era que el catalanismo incorporaba Cataluña a Europa de una manera total e irrenunciable. Si con Mañé Flaquer el regionalismo era la revolución de los 'padres de familia', con los jóvenes de 1892 fue la revolución de los espíritus. Con él entraron en Cataluña el impresionismo, la música de Wagner, los dramas de Ibsen, la filosofía de Nietzsche, la estética modernista, el deseo de poseer teléfonos y buenas carreteras, la necesidad de museos y de universidades, el ambiente de París, de Londres y de Berlín...», *Cataluña en el siglo XIX*, Madrid, Rialp, 1961, 446-447.

²⁵ El cubismo parece destinado a fundamentar identidades que no desea. Tras la Gran Guerra será considerado, alternativamente, como una manifestación extranjera en Francia, incluso «judía» y «comunista», o como expresión del espíritu cartesiano y, en este sentido, marcadamente francés. La relación entre el cubismo y la «vuelta al orden» es tan ambigua como historiográficamente interesante, pero excede los límites del presente trabajo.



Julio González, *Mujer con niña en malva*, 1906, Madrid, MNCARS.

No está solo d'Ors en este planteamiento. Josep María Junoy había viajado a Francia en el verano de 1911 y, a su vuelta, una nota en *La Publicidad* (17-10-1911) nos dice: «Viene Junoy entusiasmado con los cubistas. Y, especialmente, expresa su fervor creyente por el padre creador de la moderna escuela, Picasso, que pasó de las bailarinas españolas a los arlequines; de la copia del arte primitivo del Congo al atrevimiento de los cubos... El arte de Picasso es la forma sintética»²⁶. Poco después, también en *La Publicidad*, afirma Junoy a propósito de Metzinger: «Jean Metzinger es, después de Picasso, el más representativo de los Cubistas. // Pintor culto y delicado temperamento, ha sabido dar a sus nuevas especulaciones técnicas un carácter y un sabor marcadamente clásicos»²⁷.

En abril de 1912 se presentó en la galería Dalmau una exposición «d'art cubista» que, no por esperada, levantó menos revuelo. Fueron muchos los textos que se publicaron a favor y en contra, y no escasearon los que apoyaban la exposición con alguna matizaciones importantes. Entre los primeros, los más favorables, Josep María Junoy, al que Juan de Dos (Josep María Jordà) considera el único partidario convencido y propagandista del cubismo en Barcelona. Entre los segundos, los que se oponen rotundamente, estaba ya antes de la exposición Domènec Carles, al que se suman ahora, entre otros, Miquel Utrillo y, de forma más banal, Esteban Batlle. Entre los cautelosos, Xenius el primero, también, en su estela, Torres García y Joaquim Folch i Torres, que se habían pronunciado con anterioridad sobre el movimiento.

La cautelosa es, quizá, la posición que ahora más nos importa. D'Ors había valorado el cubismo en lo que de constructivo y arquitectónico tenía, pero también lo criticaba por su exceso de intelectualismo, de racionalidad. Era una crítica que, a la vez, lo valoraba, pero en tanto

²⁶ Citado por Jaume Vallcorba Plana en su introducción a la *Obra poética* de Josep María Junoy, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, xxij. Vallcorba aborda el clasicismo de Junoy en otro texto riguroso, el cap. IV de su *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, 75-86. Unamuno se refirió al libro de Junoy, *Arte y artistas* (Barcelona, Librería de «L'Avenç», 1912), en un artículo publicado en *La Nación*, de Buenos Aires (21-7-1912 y 8-8-1912), titulado «De Arte Pictórica». Mucha es la distancia que separa a Unamuno del poeta catalán, y mucha su incomprensión del arte que a Junoy gusta, en especial su incomprensión del cubismo y de Picasso.

²⁷ «Los tres semblantes. Jean Metzinger (Traducción de José Junoy)», *La Publicidad*, 24-10-1911. Repr. en Mercé Vidal, 1912. *L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, 65-68.

que «ejercicios espirituales» del arte de nuestros días, es decir, trabajo de ascesis que, una vez hecho, debía ser superado para recuperar, después de tanto concepto, la realidad. Una realidad que, como había escrito Torres García posee un significado nuevo, no anecdótico: no será apariencia, contingencia, sino verdad, idea viva²⁸.

No es ahora el momento de dar la razón a uno o a otro, ni siquiera de averiguar quién la tiene, si es que alguno puede tenerla. Es momento de darnos cuenta de que estamos en Europa y en el arte del siglo XX. Casi sin darnos cuenta, nuestra reflexión se ha deslizado hacia temas que poco tienen ya que ver con la cuestión de la identidad nacional.

El diálogo que estos críticos y artistas han establecido se asienta, con mayor o menor firmeza, sobre una secuencia que reúne cuestiones en principio tan diferentes como son lo «claro y catalán» de Sunyer, el clasicismo noucentista, las transformaciones del lenguaje propias del cubismo... La europeización de lo español de la que hablaron algunos miembros de la Generación del 98, Ortega y Azaña empieza a hacerse realidad en este pequeño mundo que es la exposición en Dalmau y el debate que ya antes de su inauguración ha suscitado. De su interés hablan los años posteriores y, en concreto, la evolución de artistas y críticos, la evolución de Torres García, de Xenius, de Junoy... Ahora, sólo señalar que se han roto aquellos límites que encerraban el debate artístico en el horizonte de la tradición, pues la tradición salta por los aires en las pinturas de Léger, Gris, Metzinger, Duchamp, en los artistas presentes en la exposición de las Galeries Dalmau..., y en el entusiasmo de Junoy, pero también en la reflexión de Torres García y de d'Ors, que han de recorrer caminos muy diferentes²⁹.

²⁸ «Consideracions al voltant del Cubisme y del Estructuralisme pictòric», *La Veu de Catalunya*, 22-2-1912. Reproducido en Mercè Vidal, ob. cit. 92.

²⁹ El papel político del «clasicismo» d'orsiano ha sido analizado por V. Cacho Viu, al que en este punto me remito: *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Quaderns Crema, Residencia de Estudiantes, 1997, en especial 48-73. Una excelente visión de conjunto es la de Laura Mercader, «El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d'Ors», en el catálogo de la exposición, *Eugenio d'Ors, del arte a la letra*, Madrid, MNCARS, 1997.

La evolución de Junoy ha sido estudiada por J. Vallcorba en la introducción a su *Obra poética* cit. Las vicisitudes del Torres García noucentista y clasicista han sido expuestas por él mismo: *Historia de mi vida* (Barcelona, Paidós, 1990). Hasta qué punto la pragmática politización del *noucentisme* fue una de las causas, si no la principal, de su perversión y decadencia, es cosa que aquí no puedo abordar. Yo mismo me he ocupado de la trayectoria de Torres García en *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

La pintura de un artista entonces muy joven, Joan Miró, parece resumir de forma práctica, en la práctica de la pintura, algunos de los problemas a los que la interpretación del cubismo se enfrenta. En 1917 realiza Miró *Nord-Sud* (Col. A. Maeght), una naturaleza muerta en la que, entre otras cosas, aparecen sobre la mesa el titular de la revista vanguardista y un libro de Goethe. No creo que la presencia de este libro sea casual y, aunque responda a una lectura del artista, tampoco creo que la selección, la inclusión en la obra, sea azarosa: si la revista lo es de un vanguardismo incipiente en el ámbito barcelonés, el volumen es una referencia clara al clasicismo. *Nord-Sud* es, si no un manifiesto, sí una clave para comprender las dificultades, y las intenciones del joven artista.

Todo ello en una pintura de corte cubistizante, en la que la influencia de Robert Delaunay es evidente. Recordemos que Sonia y Robert Delaunay estuvieron en Barcelona en 1917 y que proyectaron una exposición en Dalmau que nunca llegó a celebrarse, aunque el proyecto, anterior a esa fecha, había sido ampliamente debatido. Sí estará presente Delaunay al año siguiente, cuando participa con 16 obras en la *Exposició d'Art* que se celebra en el Palau de Belles Arts de Barcelona³⁰.

Han pasado ya muchos años desde 1912, el clima es diferente, los problemas distintos, otros los discursos y las reflexiones. En todo caso, los horizontes que abría el «camino barcelonés» eran bien diferentes de los que se cerraban en el discurso sobre el «problema de España» según la interpretación orteguiana de Zuloaga, interpretación canónica en aquellos años y mucho después, parte de una más amplia sobre la Generación del 98 y la reflexión finisecular.

Ahora bien, si el «barcelonés» era un camino abierto, ello se debía a la interrupción –cruce– del cubismo, la ruptura de Torres García con el nacionalismo catalán y, en relación con todo ello, la incipiente presencia de una vanguardia que, en los nombres de Joan Miró, Joan Salvat-Papasseit³¹ y el propio Torres García iniciaba una profunda renovación. Además, y ésta no es cosa que deba ser menospreciada, otros artistas se habían manifestado en Barcelona, y en Cataluña, por caminos diferentes a los del clasicismo noucentista, poniendo las bases de una compleji-

³⁰ Cfr., Pascual Rousseau, *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995.

³¹ Sobre J. Salvat-Papasseit: J. V. Gavaldà Roca, *La tradició avantguardista catalana. Proses de «Gorkiano» i Salvat-Papasseit*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.

dad mucho mayor de la que en principio cabía esperar y, desde luego, bien diferente a la simplicidad del debate sobre «el problema de España»³².

3

Por un momento pediré al lector que prescinda de las adjetivaciones nacionalistas que aparecen en el artículo que Maragall dedicó a la *Pastoral* de Sunyer y se atenga a las estrictamente plásticas. No me interesa tanto ahora si lo claro era catalán cuanto la claridad como rasgo pictórico; otro tanto sucede con los ritmos, la relación entre la figura y el paisaje, la tactilidad, etc. No me cabe duda alguna de que todos esos son rasgos de la pintura de Sunyer, rasgos que difícilmente concuerdan con el academicismo dominante en otros lugares de la Península, tampoco con los restos del naturalismo o la práctica más canónicamente clasicista del noucentisme: la propuesta por d'Ors y ejemplificada por Torres García en *La filosofía presentada per Pal.las en el Parnàs* (1911, col. part.). Ahora bien, si se prescinde de la adjetivación catalana, entonces la pintura de Sunyer enlazaba con las nuevas orientaciones de la pintura francesa y podía contemplarse como una herencia del fauvismo atemperado..., entonces el «camino barcelonés» al que me he referido hacia evidentes las posibilidades de su trayectoria (las siguiese o no este artista, cuestión en la que ahora no voy a entrar).

El diálogo de la pintura sunyeriana se establecía con las pinturas que en París podían verse³³, también, y de forma notable, con otras que

³² Cuestión muy diferente, en la que ahora no puedo entrar, es la de una eventual supervivencia –resistencia sería ajustado decir– del vanguardismo en Barcelona y Cataluña. La opinión de Miró no fue muy positiva en este respecto, y su marcha a París el mejor testimonio en ese sentido. De lo que aquí me he limitado a hablar es de la condición de los lenguajes artísticos que en los primeros años del siglo se plantearon, no de la historia del arte en Cataluña, tampoco de las causas que motivaron la desaparición de las expectativas vanguardistas, muy evidentes en los primeros años, presentes también antes de 1921 y cada vez más minoritarias en los siguientes.

³³ También en la trayectoria de Sunyer podrían advertirse algunas notas que coinciden con las que Lafuente analiza a propósito de Zuloaga. No iguales, pero sí afines. En los primeros años del siglo, cuando el artista está en París, se interesa en una pintura anecdótica, en la que destaca el sabor local; va más allá en obra como *Toilette* (?1905?, Barcelona, Museo de Arte Moderno), pero es en 1910 cuando introduce su cambio más profundo, «claro y catalán». Los problemas de identidad nacional afectaron a Sunyer, a

en Barcelona se practicaban. Existía otra pintura hecha en Barcelona, en mi opinión, tan catalana como la de Sunyer, pero no era «clara». Y si digo que era tan catalana como la de Sunyer es porque no pienso en lo catalán a partir de una identidad natural, tal como parece desprenderse del texto maragalliano, sino como una construcción histórica en la que participan, también, los huertos y los subproletarios de Mir, las gitanas de Nonell, los anarquistas de Rusiñol, la *España negra* de Regoyos...

La obra de estos artistas podría considerarse en la estela del arte naturalista finisecular si no fuera porque abandonan completamente los efectos sentimentales y lacrimosos y se centran en los más radicalmente plásticos. Los motivos que representan son, en efecto, próximos al repertorio anecdótico del naturalismo, pero si los naturalistas buscaban la universalidad a través del sentimentalismo, estos artistas se inclinan por una representación literariamente más mesurada y pictóricamente más efectiva

Nonell no rehúye la representación de un colectivo marginal, el de los gitanos —o, para ser más exacto, el de las gitanas—, tampoco ignora los aspectos sociales más lamentables de su situación, pero son la grandeza, consistencia y rotundidad monumental de sus figuras, el destacar de sus volúmenes, su presencia, las notas que producen los efectos deseados: la lucidez, no el sentimiento. Ahora bien, todas las mencionadas son notas plásticas, responden a recursos plásticos, no a recursos literarios. La narración nonelliana es, desde el punto de vista de la anécdota, profundamente limitada —no así en sus dibujos satíricos—, e incluso puede hablarse de una ausencia de narración, pues lo que hace es presentar sus figuras una vez tras otra. Sin embargo, el dramatismo de la realidad pintada es, en su contención monumental, mucho más intenso que el de los artistas propensos al folletín. A diferencia de lo que sucede en los pintores del naturalismo no hay escisión entre el lenguaje pictórico y el repertorio nonelliano, como tampoco la hay en algunas de las obras de Canals.

Similar preocupación por los recursos plásticos es evidente en las obras de Rusiñol, en sus orígenes el más próximo al naturalismo fin de siglo y, por eso mismo, el que con mayor claridad rompe con las instancias sentimentales de ese punto de vista: *Grand bal* (1891, Sitges, col. Zuloaga, pero también a artistas como A. Guiard, en un contexto diferente y con una tradición artística distinta. La mencionada evolución no es ajena a Manolo, Julio Antonio, etc., y ni siquiera el joven Picasso está por completo libre de ella, aunque ofrezca un perfil muy diferente.



Isidre Nonell, *Pura, la gitana*, 1906, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

part.) es ejemplo inmejorable. La evolución posterior del artista mostrará su fuerte intencionalidad cosmopolita, y ello al margen del juicio que sus obras de la primera década del nuevo siglo puedan merecernos.

Frente al efectismo sentimental del naturalismo, encontramos en el primer Rusiñol, en Mir y en Regoyos, una especial sobriedad, una contundente economía de medios, a fin de que las sensaciones producidas surjan de los factores plásticos: la composición y la composición cromática de Regoyos, que parece prescindir de los recursos aprendidos, académicos, para ofrecernos una imagen «directa» de la realidad y una vivencia «inmediata» de su atmósfera, y ello incluso cuando sus motivos son claramente literarios o están percibidos desde un punto de vista literario; la monumental, e irónica, monumentalidad de los pobres y de la catedral de los pobres, en la célebre obra de Mir, que podría inscribirse en el ámbito de la «España negra» si no fuese porque la pintura es clara y brillante...

También en estos artistas se ha producido un movimiento que algunos considerarán paradójico, pero que, en su paradoja, marca la distancia respecto de la sustancialización de Zuloaga. Si, por una parte, han insistido en la representación de los ambientes y los colectivos más sórdidos de la Barcelona de la época —y en este punto se les podría considerar, al menos, continuadores (duros) de la pintura de sabor local—, por otra, han renunciado a las fórmulas del sentimentalismo y la emocionalidad convencionales, marcando con toda su potencia la necesidad de renovar el lenguaje estético establecido y la dirección que en el último tercio del siglo había tomado: la exigencia de verdad no consoladora traía aparejada la necesidad de una pintura que, prescindiendo de las fórmulas narrativas en uso, elaborara otras nuevas, sobrias, capaces de captar la atención del espectador sobre la índole no simplemente anecdótica de los motivos, pero también capaz de evitar la sustancialización que estaba en el otro extremo de la alternativa.

De este modo, los motivos forman parte de la realidad cotidiana sin convertirse en anécdota interesante, pero, tampoco, sin ser naturaleza. No son interesantes las gitanas de Nonell o los pobres de Mir, no lo son las beatas de Regoyos, los proletarios, anarquistas o burgueses de Rusiñol. Ahora, si quiere hablarse así, forman parte del paisaje y es imposible excluirlos de él, nos acompañan siempre que miramos, pero es un paisaje que se ha configurado históricamente y que históricamente puede transformarse.

Cuando Nonell pintaba algunas de las playas del extrarradio de Barcelona no pintaba la esencia de Cataluña, ni la de Barcelona, pero



Joan Miró, *Nord-Sud*, 1917, París, col. Aimé Maeght.

Barcelona no pintaba la esencia de Cataluña, ni la de Barcelona, pero cuando Nonell pintaba algunas de las playas del extrarradio de Barcelona, si quiere hablarse así, forman parte del paisaje y es imposible excluirlas de él, nos acompañan siempre que miramos, pero es un paisaje que se ha configurado históricamente y que históricamente puede transformarse.

Cuando Nonell pintaba algunas de las playas del extrarradio de Barcelona no pintaba la esencia de Cataluña, ni la de Barcelona, pero las playas de Regency, los proletarios, anarquistas o burgueses de Rusiñol. Ahora, si quiere hablarse así, forman parte del paisaje y es imposible excluirlas de él, nos acompañan siempre que miramos, pero es un paisaje que se ha configurado históricamente y que históricamente puede transformarse.

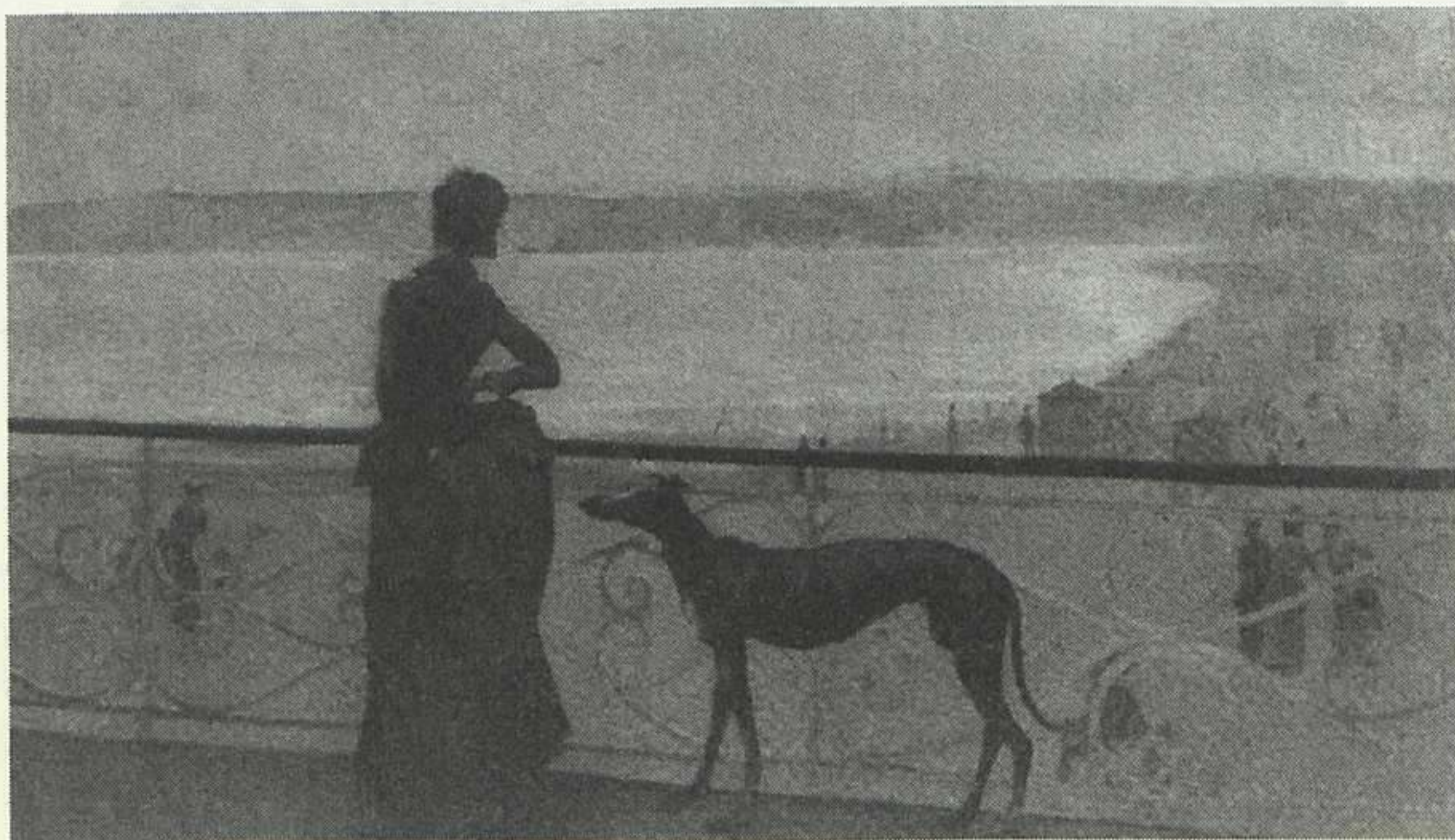
No son interesantes las pinturas de Nonell o los papeles de Miró no lo son convertirse en anécdotas interesantes, pero, tampoco, sin ser naturalidad. De este modo, los motivos forman parte de la realidad cotidiana sin ción que estaba en el otro extremo de la alternativa.

anécdotas de los motivos pero también cosas de evitar la sustancializa-

no dejaba de pintar esas playas, que formaban parte de la ciudad, y no sólo geográficamente: su fisonomía resultaba de la presencia de aquellos colectivos que las utilizaban como espacio propio, su cromatismo «sucio» era el de las vidas que allí habían ido desarrollándose, pues las playas, como cualesquiera otros lugares –los huertos de Mir, por ejemplo– se habían convertido en lo que eran en el transcurrir de un tiempo que, hecho presente, se filtraba en la mirada temporal del artista.

Estos artistas, a diferencia de lo que hacía Zuloaga, fijaban su atención en lo que no tiene sustancia: el suburbio y el subproletariado que lo habita. No hay consistencia en el suburbio, sólo temporalidad. Está destinado a desaparecer o, mejor, a trasladarse siempre a otro lugar, más alejado, dejando sitio a la ciudad: presente siempre, siempre fugaz. Su única consistencia es la de la supervivencia, y la supervivencia se conjuga mal con la contemplación de la sustancia..., poco tiene que ver, tampoco, con la contemplación de la luz con la que Sorolla quiso identificar las playas y sus visitantes... De esta manera, Nonell, Rusiñol, Mir, Regoyos, enlazaban con la que se iba a convertir en una «tradicción» de la pintura europea, la que atendía a esa nueva realidad que es el suburbio, el descampado, presente en artistas como los Balla y Boccioni de los primeros años del siglo, como Sironi, después. Una pintura que no estaba tan lejos, aunque fuese diferente, de la literatura que novelistas como Baroja creó en algunas de sus obras, que podía dialogar con la pintura de Solana...

El sabor local no es, en principio, obstáculo insuperable para realizar una pintura que trascienda los límites de su pintoresquismo. Hopper es quizá el mejor ejemplo de cómo el sabor local está presente en cotas de universalidad que lo trascienden cumplidamente. Incluso cuando se ha aventurado en la tentación de lo sustancial, puede escapar al localismo. Pienso ahora en las pinturas que hace Miró en 1917 y 1918 y, en general, hasta los años veinte (y aún después), en las que aflora una determinada concepción del paisaje catalán, un paisaje de huertos y hortelanos, de pequeños pueblos y motivos rurales que, sin embargo, no impiden el desarrollo de un lenguaje vanguardista. Bien al contrario, es la pretensión de enfrentarse de una forma nueva a este paisaje, de hacer ver lo que ya no se percibía –el tópico impedía verlo–, la que conduce a la exigencia del lenguaje y articula en torno suyo una renovación que tiene en la Barcelona de los años veinte, lejos ya de la crisis del 98, sus mejores y más vigorosas manifestaciones.



Adolfo Guiard y Larrauri, *En la terraza*, detalle, 1886-1887, Bilbao, Sociedad Bilbaína.

El sabor local no es, en principio, obstáculo insuperable para reali-
zar una pintura que trascienda los límites de su pintoresquismo.
Hobbes es quizá el mejor ejemplo de cómo el sabor local está presente
en cosas de universalidad que lo trascienden cumplidamente.
Incluso cuando se ha aventurado en la tentación de lo sustancial,
puede escapar al localismo. Pienso ahora en las pinturas que hace
Miró en 1917 y 1918 y, en general, hasta los años veinte (y aún des-
pués), en las que ahora una determinada concepción del paisaje catá-
lán, un paisaje de huertos y hortelanos, de pequeños pueblos y mon-
tes rurales que, sin embargo, no impiden el desarrollo de un lenguaje
vanguardista. Bien al contrario, es la pretensión de enfrentarse de una
forma nueva a este paisaje, de hacer ver lo que ya no se percibía —el
tópico impedía verlo—, la que conduce a la exigencia del lenguaje y
artículo en torno suyo una renovación que tiene en la Barcelona de los
años veinte, lejos ya de la crisis del 98, sus mejores y más vigorosas
manifestaciones.

Hay sabor local en la pintura de Adolfo Guiard, no sólo en aquella que representa figuras más o menos tradicionales de la ría bilbaína o del medio rural –pienso ahora en obras como *El cho* (1887, Bilbao, Museo de Bellas Artes) o *El aldeano de Bakio* (1888, Florisa, EE.UU., col. part.)–, también en aquellas otras en las que aborda escenas de la burguesía acomodada de Bilbao y, entre todas, *En la terraza* (1886-87, Bilbao, Sociedad Bilbaína), con un tema tan leve y en principio intrascendente como la conversación mundana de diversas personas en una terraza sobre la playa de las Arenas.

Algún lector considerará que he retorcido el significado de «sabor local», pues por tal suele entenderse la representación de aquellos rasgos tradicionales que indican los orígenes y raíces de lo local, remarcando sus notas más sobresalientes y pintorescas. El artista, se dice, tiene ante lo local dos opciones: insistir en lo anecdótico o centrarse en su condición más profunda, más «auténtica».

En la terraza no responde a tales pautas. El motivo representado tiene bien poco de tradicional, al contrario, presenta a una clase social nueva, una burguesía que irrumpe en el panorama urbano, y los recursos de los que se ha servido Guiard para pintarla no ocultan, tampoco, su cosmopolitismo, tanto en lo que hace a las fuentes iconográficas –la ilustración gráfica de *magazines*, entre otros, *The Graphic*–, cuanto a los aspectos más propiamente formales³⁴.

No cabe duda de que durante estos años el sabor local se está transformando con la presencia de los nuevos colectivos burgueses y que es en atención, y por comparación, a estos colectivos que los sectores más tradicionales, rurales, ponen de manifiesto las notas que destacan su pertenencia a un mundo que entra en crisis. El fenómeno no es por completo nuevo, se había producido ya en la primera mitad del siglo XIX: la introducción de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) argumentaba sobre la desaparición de tipos y actividades que los artículos e ilustraciones contenidos en el libro trataban de conservar. Desde entonces el proceso no ha hecho más que crecer. Los *magazines* ilustrados y la literatura naturalista de carácter sentimental no hacen sino «imponer», difundiendo, otros modos de ver las cosas, modos más modernos, en los que la narración, y no el enfatismo intemporal, tiene su razón de ser.

³⁴ Para todo esto, Javier González de Durana, *Adolfo Guiard*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1984.

En la terraza es una narración de *magazine*, que aprovecha el formato de la pintura para destacar no sólo los diferentes focos de atención, también el hilo que de unos a otros conduce, todo ello en el marco de la playa de las Arenas, en un mar que no es ni lugar de grandes empresas ni ámbito de esfuerzos supremos, heroicos, sino de ocio y vida agradable. El carácter narrativo se afirma, además, en la presencia de alguien que contempla la escena –nosotros–, sugerido por la mesa del primer término, cortada en el borde inferior de la pintura –equivalente de nuestra mirada–, en la que un tiesto, jarras, copas, un servicio de café, etc., distinguen la naturaleza del acontecimiento. Este personaje que mira, se adelantará y se sentará en una mesa o, llegándose hasta la barandilla, contemplará la playa, intercambiará algunas palabras con la señorita del perro... Es decir, nosotros podemos hacer todo eso.

Pero la pintura, sin negar la levedad de la anécdota, va mucho más allá, precisamente por el camino de la levedad. Es cierto que los historiadores han identificado algunos protagonistas, pero lo que interesa es, ante todo, su actitud, el sosiego de su conversación, el encanto que se desprende de una escena intrascendente..., una muy buscada huida del enfatismo que depende de la composición y del tratamiento lumínico y cromático. La mesa del primer término es lo que mejor se ve, después algunas sillas, la barandilla sobre la playa, el paisaje..., el marco del acontecimiento pintado con una luz leve, que matiza las formas y los colores evitando los contrastes violentos. El mar, la playa, los montes del fondo, el firmamento, la luz, son los factores de ese bienestar que civilización y cosmopolitismo hacen posible: no son fundamento de la raza, constituyen el horizonte de una vida placentera, confortable. Una forma de vida que revela el desarrollo económico, el cambio de las costumbres, una concepción diferente del paisaje, de la naturaleza: los baños en la playa, la conversación entre hombres y mujeres, el aseo y elegancia en el vestir, la atención del servicio..., una vida que resulta de un cambio histórico.

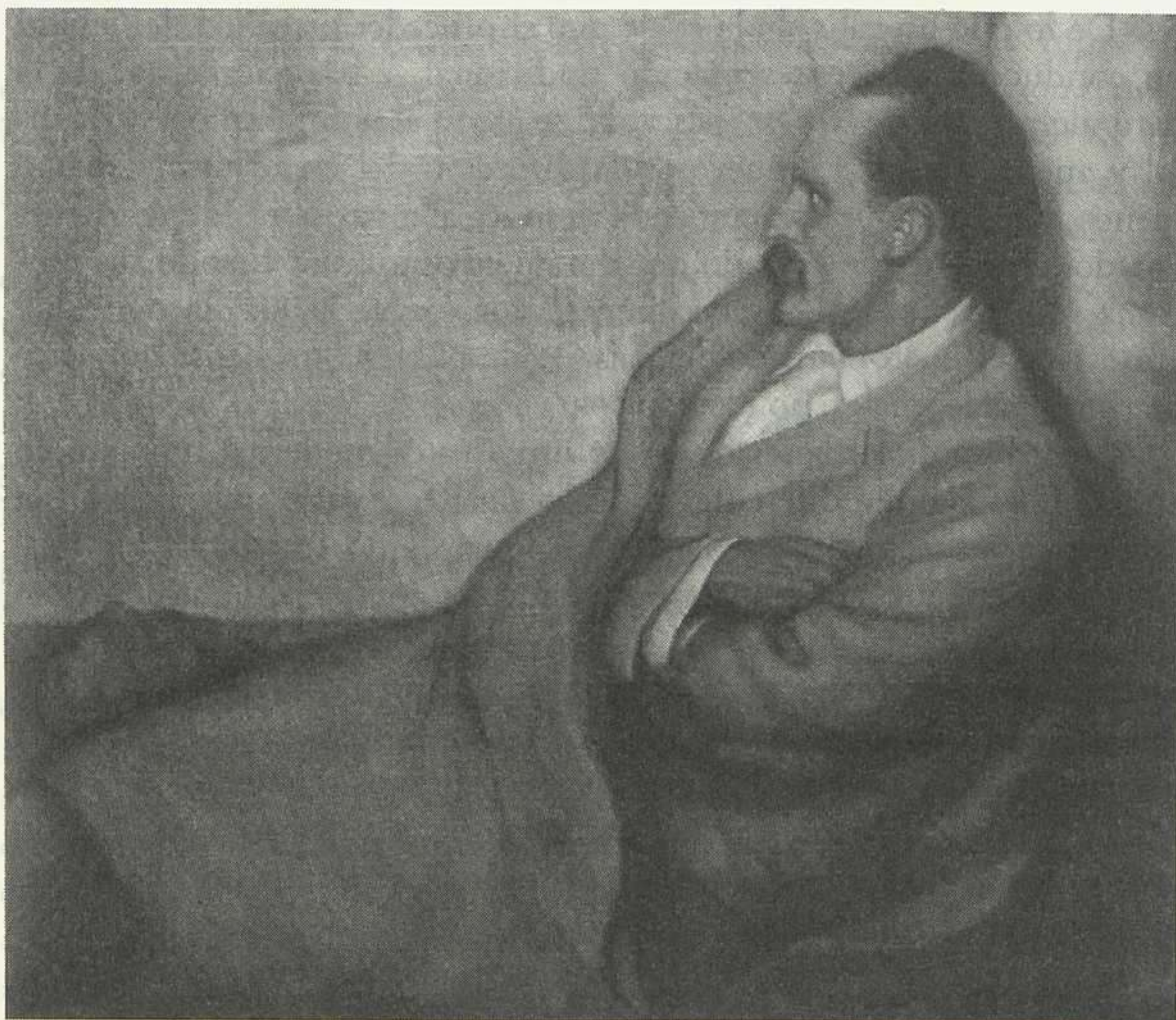
Guiard nunca olvidó lo que había pintado en ésta y la restantes obras que hizo para la Sociedad Bilbaína, ni siquiera cuando, inmediatamente después, representó el mundo más tradicional, tal como sucede en *El aldeano de Bakio* citado o en *La siega* (1890, Madrid, col. part.). Ambas pinturas suscitaron polémicas y en los dos casos su detractores protestaron por el modo en el que Guiard pintaba la naturaleza vasca. La primera fue considerada impresionista, lo mismo se dijo de la segunda. En realidad, la relación con el impresionismo es bastante tenue, y ello a pesar del interés del artista por los impresionistas france-

ses. De lo que no cabe duda es de que el proceder pictórico de Guiard no conduce a una representación tradicional, y tradicionalista, de la naturaleza vasca, de la *tierra vasca*. Ni se aferra al naturalismo sentimental y anecdótico ni se mueve en la dirección del esencialismo más o menos folclórico que caracterizaría después algunas obras de A. Arrúe. Paradójicamente, fue acusado de falta de verosimilitud cuando sus pinturas se preocupaban, precisamente, por captar la luz, la densidad atmosférica y el cromatismo del paisaje, ahora bien, luz, densidad y cromatismo perceptuales, no ideológicos.

Guiard ponía las bases de una pintura vasca moderna, próximo en este punto, aunque diferente, a Darío de Regoyos y a un artista tan excéntrico respecto del lenguaje tradicional como Iturrino. La evolución posterior fue, sin embargo, mucho más compleja de lo que estos tres nombres hacían presumir. La trayectoria de Manuel Losada y de Ignacio Zuloaga se apartó de este ámbito, al presencia de A. Arrúe, la menor, pero inicialmente llamativa, de Gustavo de Maeztu, la posterior de Valentín de Zubiaurre, marcaron, por caminos diferentes, una búsqueda de la idealización esencialista de la que, sin embargo, se libraron artistas como Juan de Echevarría y Antonio Guezala. Incluso A. Arrúe, al pintar el *Retrato de Tomás Meabe* (s.a., Bilbao, Museo de Bellas Artes), no era impermeable a las formas modernas, tan alejadas de su obra más «vasca».

Aquí no se produjo una ruptura con el nacionalismo similar a la que protagonizó Torres García, tampoco la vanguardia se hizo fuerte en artistas de la importancia de Joan Miró —la obra de Guezala, aunque importante, fue limitada—, y artistas como Durrio, Iturrino o el propio Regoyos se mantuvieron a cierta distancia del ambiente vasco: el diálogo, cuando lo hubo, se estableció entre la modernidad iniciada por Guiard y la tradición de corte nacionalista tal como se expresaba en algunas obras de Arrúe y de los Zubiaurre. Un diálogo interno a la cultura que se desarrollaba en Euzkadi, ocasionalmente abierta a orientaciones y artista renovadores, todo ello años después de los que este trabajo analiza.

La preocupación por la identidad del paisaje, de la tierra, en tanto que elemento capaz de definir una identidad nacional y cultural era rasgo común del arte finisecular interesado en este tipo de problemas. Había aparecido en la pintura catalana y en la vasca, no menos que en la castellana —aquí, ante todo, de la mano de un vasco, Zuloaga— también se hace presente en Galicia, aunque quizá con menor intensidad que en los restantes lugares de la Península. Cabe decir que el interés por la identi-



Alberto Arrúe y Valle, *Retrato de Tomás Meabe*, 1910-1915, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

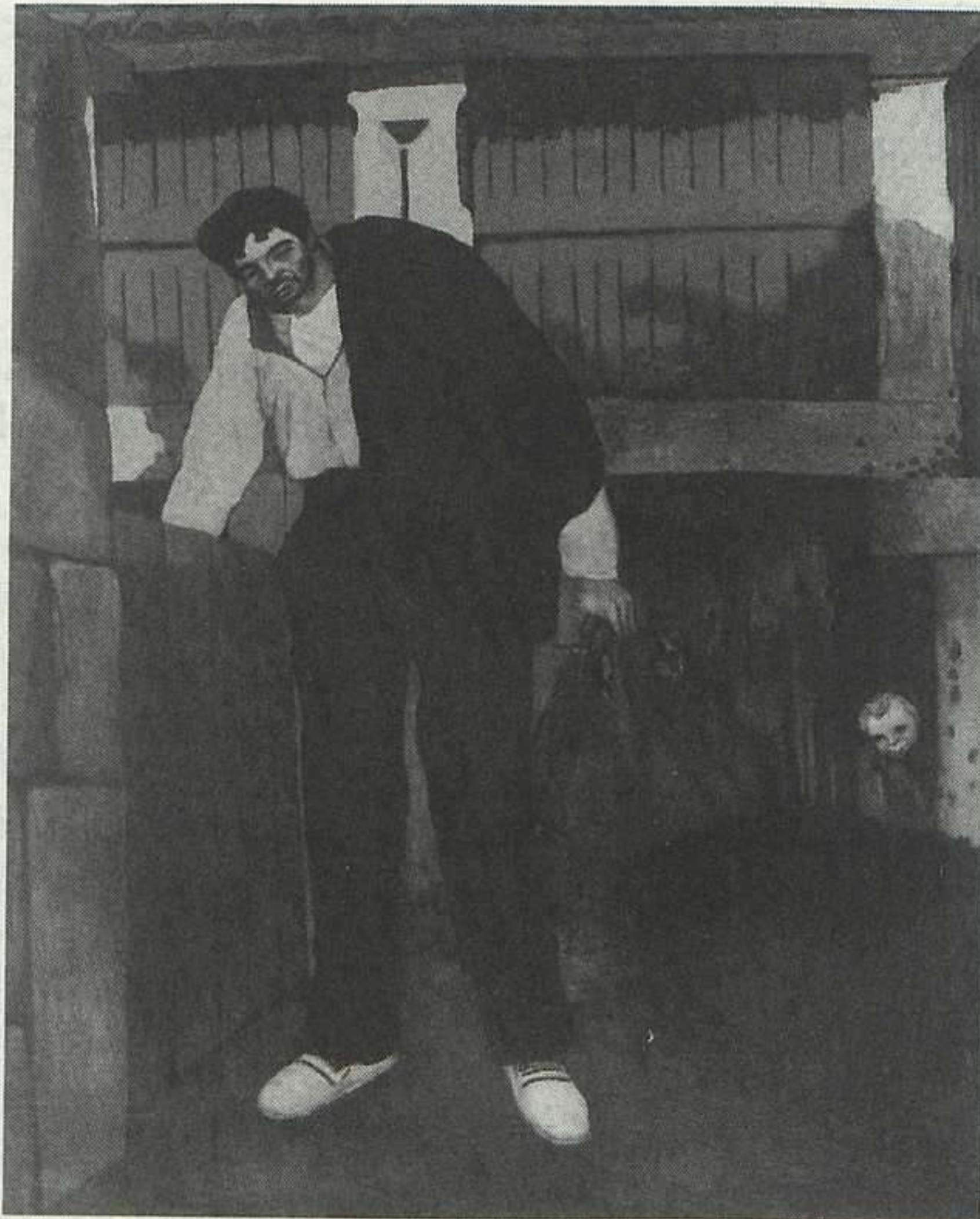
dad se había trasladado desde el anecdotismo al paisajismo, pero, a su vez, el paisajismo podía reclamarse de otras tradiciones modernas y encontrar, como los críticos encontraron en Guiard, un referente impresionista que desbordaba los límites regionales o nacionales.

El impresionista no era el único marco posible para el cosmopolitismo. Serafín Avendaño es testimonio de la importancia que puede tener un paisajismo italiano más moderado que el impresionista, más próximo a propuestas mediterraneistas, sin el énfasis del Mir de la segunda década, pero en la línea que tomará este artista. Cuando en 1891 regresa a Galicia tras una larga estancia en Italia, hace el mejor paisajismo que se pinta en Galicia, pero no es paisajismo «gallego»³⁵.

Alfonso Rodríguez Castelao reúne los dos componentes fundamentales de la identidad para hacer una obra completamente distinta. El paisajismo y la anécdota están presentes en sus pinturas iniciales, en sus dibujos e ilustraciones, pero ahora con un sentido bien diferente del convencional, y ello no porque no se cuide de la representación pormenorizada de aquellos detalles que son más claramente reconocibles –tanto en lo referente a tipos como en lo relativo a lugares–, sino porque introduce factores nuevos, factores que transforman la imagen tradicional a la vez que la recuerdan.

El punto de partida de Castelao, tanto en las ilustraciones como en las pinturas al óleo, atiende a la anécdota y gusta del sabor local, que capta con mayor agudeza que ningún otro ilustrador. Desde este punto de vista, podría considerarse incluso que sus primeras obras suponen un retroceso respecto a las pretensiones, por otra parte tan diferentes, de artistas como Avendaño o Xesús Rodríguez Corredoyra. En las primeras obras de Castelao parece que se vuelve a los planteamientos más anecdóticos del costumbrismo, por satírico que éste sea. Sin embargo, en este mismo marco, introduce Castelao una perspectiva bien diferente durante la segunda década del siglo. Por una parte, convierte la del ciego en una figura alegórica, que actúa como catalizador de las contradicciones –entre ellas la de «mirar», que el ciego no puede hacer, pero que hace– que se producen en el medio rural. Por otra, lo que me

³⁵ «Es evidente que se enfrenta a una 'tierra' que socialmente desconoce debido a la prolongada ausencia. Entonces intentará suplir este desconocimiento pintando con amorosa fidelidad toda suerte de detalles (...) pero tiene serias dificultades a la hora de proporcionar imágenes auténticamente sinceras de la realidad gallega. Si es cierto que todo paisaje es digno de ser pintado, de lo que se trata ahora es de convertir al paisaje en vehículo de afirmación del 'ser gallego' y esto requiere otro planteamiento», Cfr., M.^a Victoria Carballo-Calero, «Galicia: identidad y vanguardia, una relación polémica», en M.^a V. Carballo-Calero (ed.), *Arte de fin de siglo*, Ourense, Fundación Caixa Galicia, 1998, 117.



Alfonso R. Castelao, *Partida del emigrante*,
detalle, 1916, Vigo, Caja de Ahorros Municipal.

parece más importante, aplica al paisaje, a la «tierra», una crítica social que se centra sobre la noción de explotación y de clase.

Si en las pinturas la concepción plástica le debe buena parte de su efectividad a los recursos tradicionales, en los dibujos e ilustraciones, en especial en el álbum *Nós* (que reúne dibujos realizados entre 1916 y 1918), se somete a un proceso de depuración que, paradójicamente, se apoya sobre los principios del modernismo. De esta manera obtiene imágenes de gran sobriedad, imágenes que permiten marcar de forma rotunda la ironía, la distancia, entre los tópicos habituales y la realidad de la vida rural.

No escapa en las pinturas a este planteamiento, aunque sea con recursos plásticos más tradicionales. Sus dos grandes pinturas, *Partida del emigrante* y *Regreso del indiano* (ambas de 1916), se sirven de los motivos iconográficos más tópicos, paisajísticos, arquitectónicos, costumbristas: el hórreo, el bosque, el camino, el mar, la ría, son algunos de los protagonistas obvios. Pero Castelao no es un paisajista: le preocupa la relación entre los campesinos y el paisaje en el que viven. Presenta el campo como paisaje, pero las figuras que en él aparecen, destacando ya en el primer plano, como si fueran motivos independientes, anulan el sentido paisajístico, la contemplación estética que de todo paisaje es propia. El mar y la ría del *Regreso del indiano* componen un paisaje idílico y aún melancólico, «típicamente gallego», pero la figura del indiano en el primer término, junto con la del labriego pobre, su tratamiento caricaturesco (en el primero) y monumental (en el segundo), alteran de forma sustancial el significado último de la pintura y del paisaje mismo.

Abre así una vía diferente a las hasta ahora trazadas, un camino para el que no existen direcciones seguras, en el límite de la renovación, quizá más adecuado para el dibujo y la ilustración que para la pintura al óleo y los grandes formatos, pues necesita del repertorio de estampas, del repertorio de viñetas que permite abordar una diversidad de asuntos y componer entonces una narración crítica de los que acontece. Los problemas de la identidad nacional se articulan con los planteados por las luchas sociales, en el marco de colectividades sometidas al desarrollo histórico. La tierra deja de ser el sustrato de la identidad para convertirse, radicalmente, en el ámbito de la supervivencia. El mar no es el horizonte de las grandes hazañas, tampoco yunque en el que forjar una raza, no es un cósmos épico, sublime, sino camino que puede tomarse en la práctica de esa misma supervivencia. La ironía de Castelao marca con su sarcasmo la cesura que entre supervivencia y épica se establece.

Jean Clair

La responsabilidad del artista



la batuta de la Modernidad
Visor

Jean Clair, *La responsabilidad del artista*
128 págs., I.S.B.N.: 84-7774-592-7

Prólogo.

I. Medida de la modernidad.

II. El caballo y la runa (la preguerra).

III. Más allá de lo sensible.

IV. La cara y la jeta (el tiempo presente).



ANOTACIONES¹

Karl Bohrmann

Algunos ciegos parecen ir a tientas por un largo túnel al final del cual está la luz. Otros parece que tuvieran luz detrás de sus ojos y que fuéramos nosotros los que quedan en la oscuridad. Con otros tengo la sensación de que perciben algo que no es ni claro, ni oscuro. Hay también ciegos de los que se diría que todo se ha oscurecido en ellos. Otros dan la impresión de mirar una claridad deslumbrante, y que por eso tienen que cerrar los ojos. Algunos miran con los oídos, otros con los dedos, con las manos, también con la boca, con la nariz, la frente, el pelo. A veces, sin embargo, la ceguera me parece como una gasa con la que se vendan los ojos y después la nariz y la boca. Viendo ciegos uno se ocupa enseguida del ver y del no ver. Aún habrá otros órganos sensitivos.

* * *

He de tener al espectador por más inteligente que yo, nunca por más tonto.

* * *

¹ Estas «anotaciones», escritas por el artista Karl Bohrmann entre 1984 y 1986, proceden de su libro *Notizen, 1972-1986*, Frankfurt a. M., Edition de l'Ermitage, 1988.

La balsa de la Medusa, 47, 1998.

Lo que uno hace debe ser cuestionable y quedar en cuestión. Y, de todos modos, debe estar hecho como dándolo por sobreentendido, sin vacilaciones, sin cuestionamientos.

* * *

Estaría bien pintar «como uno ríe, llora, canta, camina, como vuelan los pájaros». ¿También como uno se atormenta? Mis trabajos buenos están literalmente logrados. Por lo que respecta a los malos, tampoco me lo puse fácil, sino que anduve atormentado. No puedo derivar de esto una moral del trabajo: atormentarme consecuentemente, para que algo salga bien. Es evidente que en los papeles atormentados hay a menudo arranques que luego salen bien. ¿Qué hacer? Trabajar.

* * *

¿Que me repito? ¿A quién debo explicarme?

* * *

Martina me acaba de decir por teléfono: en cuanto enmarca un dibujo, piensa lo siguiente: es un cuadro.

* * *

Lo que me seduce al repetir dibujos muy viejos no es sólo el querer hacerlos más simples, o el irlos transformando con variaciones, sino que, al repetirlos, son los pequeños cambios que surgen de la mano, los mínimos grados de diferencia, los que, contra todo pronóstico, traen consigo algo completamente distinto. Lo importante es el vaciado, la indiferencia que aparece al repetir el motivo. Y la pérdida del temor por el resultado, que me sobreviene en medio de la faena, me hace perder la distancia en la mirada. Y al repetir entiendo cuántas otras posibilidades habría.

* * *

Karl Bohrmann, artista plástico, nacido en Mannheim en 1928.

Lo que pensaba Martina: el marco indica que esto es un cuadro... La afición por el cuadro es la afición por delimitar, recortar, por quitar algo de lo que hay en demasía, de lo ilimitado. Tal y como la poesía quiere hacer todo denso (como si la vida no fuera suficientemente densa), queremos que sea manejable lo fluido y quieto lo que está en movimiento, tenerlo disponible para la afición al cuadro.

* * *

Hay que trabajar mucho, tanto como sea posible, pero esto no ha de tener nada que ver con la aplicación ni con «trabajar en uno mismo». Se trata de estar siempre en el trabajo, para que se incorpore un *dar por descontado* (lo contrario de rutina), la atención esparcida a lo ancho y a lo largo, para, tan a menudo como se pueda, dar ocasión a apercibirse de ese instante. Por esta razón, creo yo, han trabajado tanto todos ellos.

* * *

Quisiera poder restituirte tal y como te vi, como te sentí viéndote.

* * *

Mi afán por recostarme, por estar tumbado. ¿Un ejercicio? Estar en armonía con la curva del horizonte, con la esfera terrestre.

* * *

En realidad deberíamos dejar que nos regalaran todo, deberíamos estar dispuestos y capacitados para que en cualquier momento nos lo regalaran todo.

* * *

El arte es un desprenderse de pesos, un arrojar lastres en el viaje en globo. Se trata del desengatillar, de ese momento del vuelo sin motor. Del desasir.

Selección y traducción de Javier Arnaldo



*Dalí: Una biografía, al fin**

Laia Rosa Armengol

Salvador Dalí, uno de los artistas más polémicos y atrayentes de nuestro siglo, ha generado una multitud de producciones literarias en torno a su persona. La mayor parte de estos escritos son bastante «light»: se trata de intentos biográficos en los que sólo se cuenta lo superficial del entorno general del artista, con un tono pretendidamente objetivo, como si no quisieran implicarse demasiado en esta, nada fácil, tarea. Existen otros escritos en los que, realmente, dudamos si nos encontramos ante un tipo de relato que tiene más que ver con la prensa amarilla o del corazón; en ellos no se tienen en cuenta, para nada, referencias cronológicas, aunque sean mínimas, ni hay mención de fuentes, más o menos verídicas o, cuanto menos, verificables, llegado el caso, por el lector. En este último tipo de biografías (el más abundante en el caso de Dalí), no interesa tanto elaborar un estudio basado en la tradición histórico-artística, como es de suponer sería razonable tratándose de un artista de importancia reconocida, como llegar a plantearse cuestiones más o menos triviales para la com-

* Ian Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, 957 pp.

La balsa de la Medusa, 47, 1998.

preensión de ciertos argumentos; me refiero a cosas como si Lorca y Dalí practicaron el coito anal y cuántas veces, etc. Esta es la clase de libros que producen escritores como el señor Olano, el señor Romero y otros, interesados exclusivamente en recopilar algunos hechos, de dudable constatación, cuyo contenido parece extraído de las páginas de cualquier revista del corazón; se trata de hechos curiosos, sin embargo, por cuanto que, en cierto modo, han sido generados por el comportamiento público del artista en cuestión.

Otra clase de libros han sido fabricados por Robert Descharnes, antiguo secretario de Salvador Dalí, que se limitó a publicar una especie de catálogo parcial de la obra daliniana, adobado con algunos datos biográficos (véase Descharnes, Robert, *Salvador Dalí, la obra y el hombre*. Tusquets Editores, Barcelona, 1984). No es una tarea definitiva, ni tampoco se puede decir que contenga análisis sobre el artista especialmente brillantes, pero sí es útil como repertorio de consulta, el único, junto con el que realizó luego con Neret (véase Descharnes, R. y Neret, Gilles, *Salvador Dalí: 1904-1989*. Ed. Benedikt Taschen, 2 vol. Colonia, 1994), al que hoy podemos recurrir.

El propio Dalí explicaba, en su *Diario de un genio* (1964), la necesidad de escribir su autobiografía, que bautizaría con el pertinente título: *La vida de Salvador Dalí considerada como obra de arte*; no lo consiguió, aunque sí sembró la semilla para que, al menos, alguien lo intentase más tarde.

Ha habido, pues, como estamos viendo, muchos amagos para elaborar la biografía del artista, pero sólo Gibson parece haber conseguido, por fin, acertar en el empeño. Carece, como es normal en el género biográfico, de algunos de los supuestos que la tradición histórico-artística tendría más en cuenta, pero, aun así, éste es, hoy por hoy, el estudio general de la vida del artista más completo que existe. *La vida desafortada de Salvador Dalí*, título escogido para la edición española (el título original es *The Shameful Life of Salvador Dalí*), constituye un muestrario, con casi mil páginas, de gran cantidad de hechos, acontecimientos, anécdotas, relaciones, personajes, familia y, en general, entorno del artista. En algunos casos (pero son los menos) el exceso de información justifica el que las fuentes no siempre se mencionen; pero la masa de datos cotejados y fiables es inmensa: gran cantidad de notas y bibliografía de diversa procedencia, además de las fuentes directas y el «trabajo de campo», llevado a cabo con numerosas personas del círculo de Dalí. Todo ello convierte este libro en una importante base de datos verificables, algo utilísimo para cualquier investigador, además de una obra general e indispensable para la comprensión global del personaje y su entorno. Los aspectos cronológicos están muy bien atendidos, con una buena ordenación de todos aquellos acontecimientos, tanto de carácter personal como «oficial» (exposiciones, viajes, acontecimientos sociales de diversa índole), que necesariamente hay que tener en cuenta a la hora de elaborar un argumento coherente.

En síntesis, Gibson ha realizado un trabajo de documentación muy preciso y minucioso. Esta biografía transporta a sus espaldas el peso de una labor investigadora constante y paciente, que Gibson ha llevado a cabo en no pocos años, con abundantes viajes y permanente contacto directo con las fuentes. Sin duda alguna, es un trabajo duro que ha dado buenos resultados.

El tono utilizado por Gibson para la elaboración de esta biografía es muy adecuado para el objetivo propuesto. La utilización de un lenguaje claro y conciso, que huye del empleo de frases ensortijadas y farragosas, de vocabulario pedante, favorece la lectura continuada de los diferentes capítulos, que se ameniza aún más gracias a los epígrafes que se insertan habilidosamente en el texto. El lector siempre espera ansioso pasar la página para ver con qué otra daliniana acción se verá sorprendido y, lo que completa el contenido de esta biografía, qué nuevo personaje del entorno Dalí aparecerá en escena y en qué contexto.

En cuanto a la comprensión del «mito Dalí», esta biografía tiene, a mi modo de ver, algunas carencias. Gibson parece no haber intentado comprender la personalidad de Dalí como constructor artístico. Someter el comportamiento daliniano a la influencia de la vergüenza, y convertirlo, por tanto, en consecuencia de ésta, me parece muy aventurado y algo simplista tratándose de un personaje como Dalí. Quizá sea necesario para comprender estos aspectos, tal y como hemos comentado antes, la realización de un estudio que atienda más a los

problemas y a los métodos peculiares de la tradición histórico-artística. No olvidemos que fue el propio Dalí quien mencionó que la obra de su vida la constituiría él mismo.

Por lo demás, hay que tener en cuenta que el género biográfico no se centra normalmente en los mismos asuntos que abordaría un estudio

como el que hemos mencionado, que sería deudor, sin embargo, de toda la ordenación de la información aportada por biografías fiables previamente escritas. En este sentido, y teniendo en cuenta la complejidad cronológica del recorrido vital de Salvador Dalí, Gibson ha elaborado, de principio a fin, un trabajo excelente.

Remo Bodei

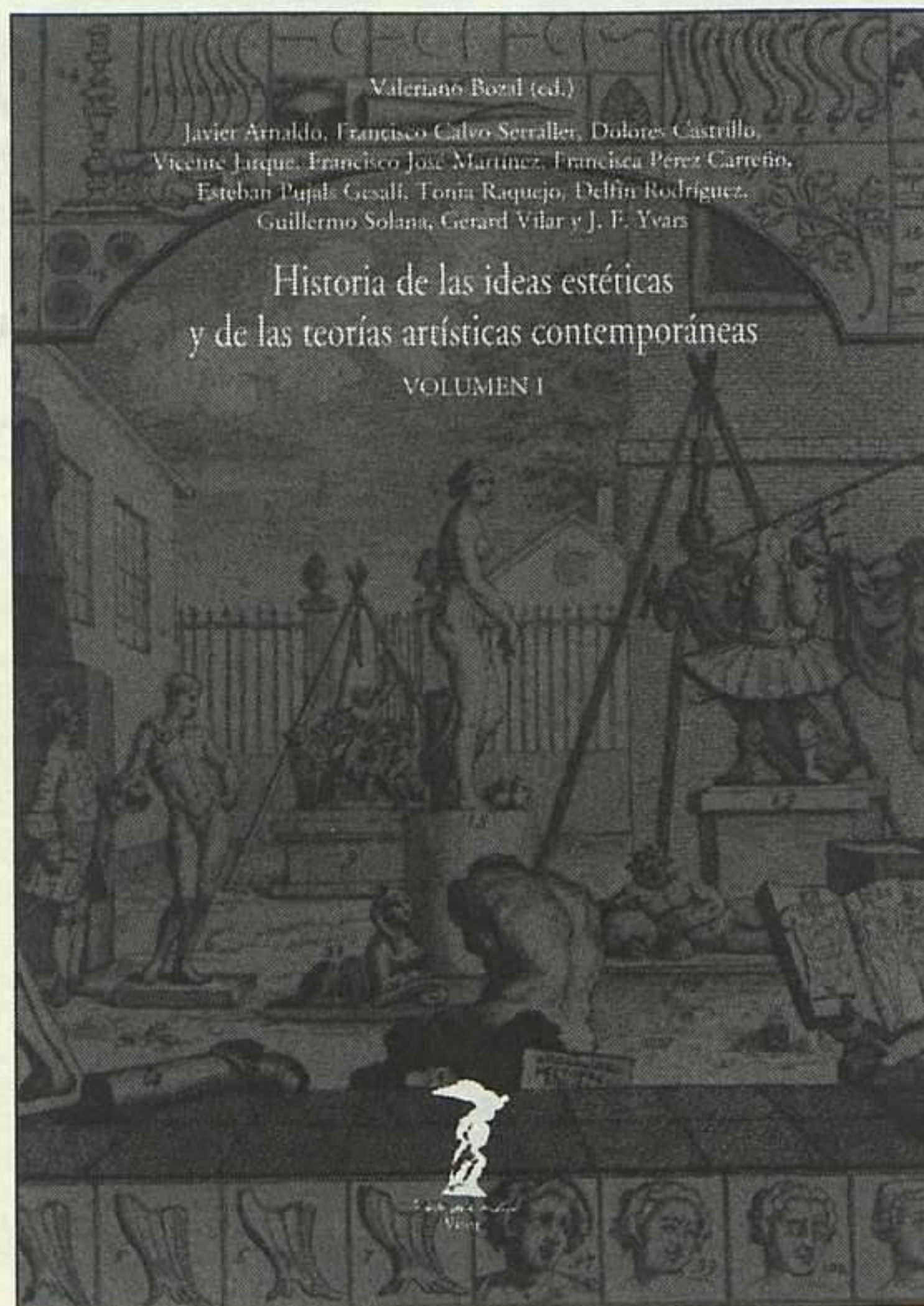
La forma de lo bello



LÉXICO DE ESTÉTICA

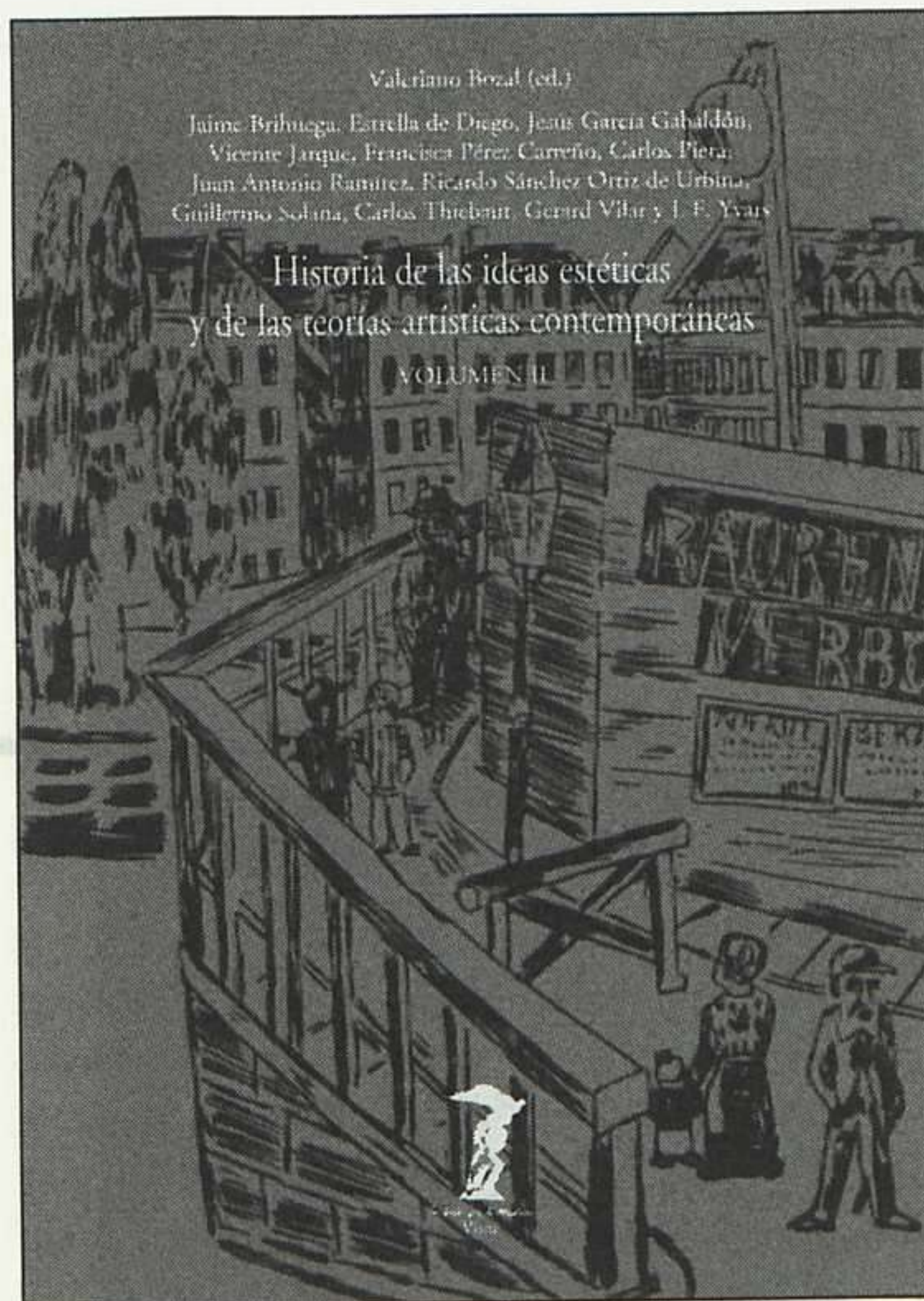
Remo Bodei, *La forma de lo bello*
176 págs., I.S.B.N.: 84-7774-591-9

Introducción. Fuentes y confluencias. Las palabras para nombrarlo. I. La belleza del mundo. Medida y orden. Lo verdadero, lo bueno, lo bello: nacimiento y desarrollo de una trinidad. II. Todos los rostros de lo bello. En abanico. Lo vago. Complejidad y sencillez de lo bello. Claros del bosque. III. Más allá de lo sensible. El delirio divino. Hacia la casa del Padre. La transcendencia moderna: de lo sensible a lo sensible. De lo bello a lo sublime. IV. La sombra de lo bello. De lo bello a lo feo. Metamorfosis de lo feo. El arcángel de lo bello. Los monstruos del Guernica. La parábola de lo feo. Bibliografía. Índice de nombres.



Valeriano Bozal (ed.) y varios autores, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I.
448 págs., I.S.B.N.: 84-7774-580-3.

Indice: Introducción. I. Los orígenes de la estética moderna. Orígenes de la estética moderna, Valeriano Bozal. La estética empirista, Francisca Pérez Carreño. Joseph Addison, Tonia Raquejo.— Edmund Burke, Valeriano Bozal.— Hume [y la norma del gusto], Guillermo Solana. Ilustración y enciclopedismo, Javier Arnaldo. Johann Gottfried Herder, Vicente Jarque.— Gottfried Ephraim Lessing, Vicente Jarque. Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII, Delfín Rodríguez. Giovanni Battista Piranesi, Delfín Rodríguez.— Etienne-Louis Boullée, Delfín Rodríguez.— Claude-Nicolas Ledoux, Delfín Rodríguez. La formación de la historiografía, J. F. Yvars. Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte, Francisco Calvo Serraller. El Salón, Francisco Calvo Serraller. Immanuel Kant, Valeriano Bozal. II. El movimiento romántico. El movimiento romántico, Javier Arnaldo. Filosofía idealista y romanticismo, Vicente Jarque. Johann Wolfgang Goethe, Vicente Jarque.— G. W. F. Hegel, Vicente Jarque.— Friedrich Schiller, Vicente Jarque.— Friedrich Hölderlin, Vicente Jarque. El romanticismo británico, Tonia Raquejo. William Blake, E. Pujals Gesalí.— William Wordsworth, E. Pujals Gesalí.— S. T. Coleridge, E. Pujals Gesalí.— P. B. Shelley, E. Pujals Gesalí.— John Keats, E. Pujals Gesalí. El romanticismo francés. El monólogo absoluto, Guillermo Solana. Stendhal y las artes visuales, Guillermo Solana.— Charles Baudelaire, Vicente Jarque. III. Crítica, teoría del arte, filosofía de la cultura y modernidad. Crítica y modernidad, Guillermo Solana. Émile Zola, Vicente Jarque. Las ideas estéticas de Nietzsche, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez. La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez. La filosofía de la cultura, Gerard Vilar. Jacob Christoph Burckhardt, J. F. Yvars.— Wilhelm Dilthey, J. F. Yvars.— José Ortega y Gasset, Valeriano Bozal. Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo, Tonia Raquejo. John Ruskin, Tonia Raquejo. Índice de nombres. Autores. Índice general de la obra.



Valeriano Bozal (ed.) y varios autores, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. 338 págs., I.S.B.N.: 84-7774-581-1.

Indice: I. El arte y el lenguaje. Arte contemporáneo y lenguaje, Valeriano Bozal. La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria, Jesús García Gabaldón. Víctor Sklovski, Jesús García Gabaldón.— Yuri Tiniánov, Jesús García Gabaldón.— Mijail Bajtín, Jesús García Gabaldón. El signo artístico, Francisca Pérez Carreño. Umberto Eco: del icono al texto estético, Francisca Pérez Carreño. Estética analítica, Francisca Pérez Carreño. Nelson Goodman, Francisca Pérez Carreño. Martin Heidegger, Vicente Jarque. II. Arte y sociedad. Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental, Jaime Brihuega. Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias, Jaime Brihuega. Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort, Gerard Vilar. Walter Benjamin: una Estética de la Redención, Gerard Vilar.— Theodor W. Adorno: una estética negativa, Gerard Vilar. La recepción de la obra de arte, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. III. Los estudios disciplinares. El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte, Francisca Pérez Carreño. Konrad Fiedler, Francisca Pérez Carreño. Teorías de la «pura visualidad», Guillermo Solana. Iconografía e iconología, Juan Antonio Ramírez. Aby Warburg, J. F. Yvars.— Erwin Panofsky, J. F. Yvars. Arte e ilusión, Francisca Pérez Carreño. La sociología del arte, Jaime Brihuega. Pierre Francastel, Jaime Brihuega.— Michael Baxandall, Jaime Brihuega. Formación de la teoría literaria actual, Carlos Piera. IV. Teorías de la postmodernidad. La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno), Carlos Thiebaut. El desarrollo de la crítica literaria: la resistencia a la teoría, Carlos Piera. Aprendiendo de la arquitectura postmoderna, Juan Antonio Ramírez. Figuras de la diferencia, Estrella de Diego. Índice de nombres. Autores. Índice general de la obra.

Facundo Tomás

Escrito, pintado

(Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)



La casa de la cultura
Visor

Facundo Tomás, *Escrito, pintado*
320 págs., I.S.B.N.: 84-7774-589-7

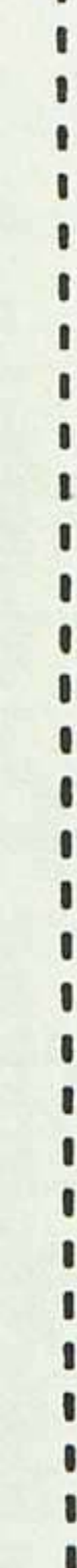
Introducción.

PARTE PRIMERA: LETRAS, IMÁGENES. Introducción: «racionalidad» y «magia». I. En el principio era el verbo. II. Y el verbo se hizo carne. III. La letra con sangre entra. IV. Escribir, pintar.

PARTE SEGUNDA: PRESENCIA Y REPRESENTACIÓN: LA VENTANA. Introducción. Algunas precisiones sobre retórica. I. Ventana al más allá. II. Ventana a la pintura: la pérdida de lo real. III. La tela de la araña. IV. Ventana contra ventana.

PARTE TERCERA: EL ARTE DE TODOS LOS DÍAS. 1. La revancha de la magia. 2. El museo cotidiano. 3. El arte y la vida. 4. La imagen de todos. 5. El universo de los fantasmas. 6. El espectáculo de las estrellas. 7. El cuerno de la abundancia (La caja de Pandora).

Referencias bibliográficas. Índice de ilustraciones.

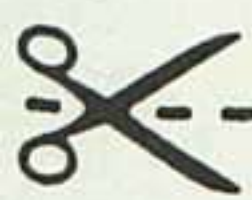


TARJETA POSTAL



VISOR DIS., S. A.

**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 2.900 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Domiciliación bancaria.

Banco: _____

Ruego se abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa.

CODIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: _____

Entidad Oficina D.C. Núm. de Cuenta

FIRMA

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cód. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____ Fecha _____

EUROPA: Suscripción anual: 4.000; AMERICA: 4.500. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Facundo Tomás, Escrito, pintado
320 págs., I.S.B.N.: 84-7774-589-7

Introducción.

PORTE PRIMERA: LETRAS, IMÁGENES. Introducción: «racionalidad» y «magia». I. En el principio era el verbo. II. Y el verbo se hizo carne. III. La letra con sangre entra. IV. Escribir, pintar.

PORTE SEGUNDA: PRESENCIA Y REPRESENTACIÓN: LA VENTANA. Introducción. Algunas precisiones sobre retórica. I. Ventana al más allá. II. Ventana a la pintura: la pérdida de lo real. III. La tela de la araña. IV. Ventana contra ventana.

PORTE TERCERA: EL ARTE DE TODOS LOS DIAS. 1. La revancha de la magia. 2. El museo cotidiano. 3. El arte y la vida. 4. La imagen de todos. 5. El universo de los fantasmas. 6. El espectáculo de las estrellas. 7. El cuerno de la abundancia (La caja de Pandora).

Referencias bibliográficas. Índices de ilustraciones.

Número 44 - 1997

- R. Morris, *El arte de Donald Davidson*.
A. Bowie, *Música, lenguaje y literatura*.
J. Arnaldo, *El séptimo arte a la luz del pirófono*.
J. Vázquez de Castro, *El pintor Tony Stubbing
en España. 1946-1955*.
P. Fernández Albaladejo, *La identidad de la Facultad
de Filosofía y Letras*.

NOTAS

- J. M. Parreño, *Blai Bonet*.
A. Gómez Ramos, *Gadamer y el nacionalsocialismo*.

LIBROS

- W. Castañares, *Razón y lenguaje en la perspectiva
del fin de siglo*.
M.^a J. Alcaraz León, *El arte en el espejo*.

Número 45/46 - 1998

- A. Lotha y L. Barreira, *Et consolari et desolare*.
Alan D. Sokal, *Transgrediendo los límites: hacia una
hermenéutica transformadora de la gravedad cuántica*.
Epílogo (remitido a «Social Text»).
Un físico experimenta con los estudios culturales.
B. Latour, *Visualización y cognición:
pensando con los ojos y con las manos*.
E. Pujals Gesalí, *De Chiapas y otras otredades:
brevíssima relación*.
P. Soláns, *Boccioni-Duchamp en el espejo*.
J. M. Marinas, *Una poética contra la identidad*.
Sobre Ildefonso Rodríguez, «Coplas del Amo».
E. Crespo Vega, *El espejo de nuestros deseos:
la postal sentimental*.

NOTAS

- M. Hernández Iglesias, *Vasconia según Juaristi*.
C. Peñamarín, *El nacionalismo en el diván*.

LIBROS

- J. Vega Encabo y A. Gomila Benejam, *En los albores de la
filosofía del cine. Notas sobre Gregory Currie*.
L. Romera Barrios, *Los prejuicios lingüísticos*.
B. Alcalá, *La vindicación ciudadana de Carlos Thiebaut*.

