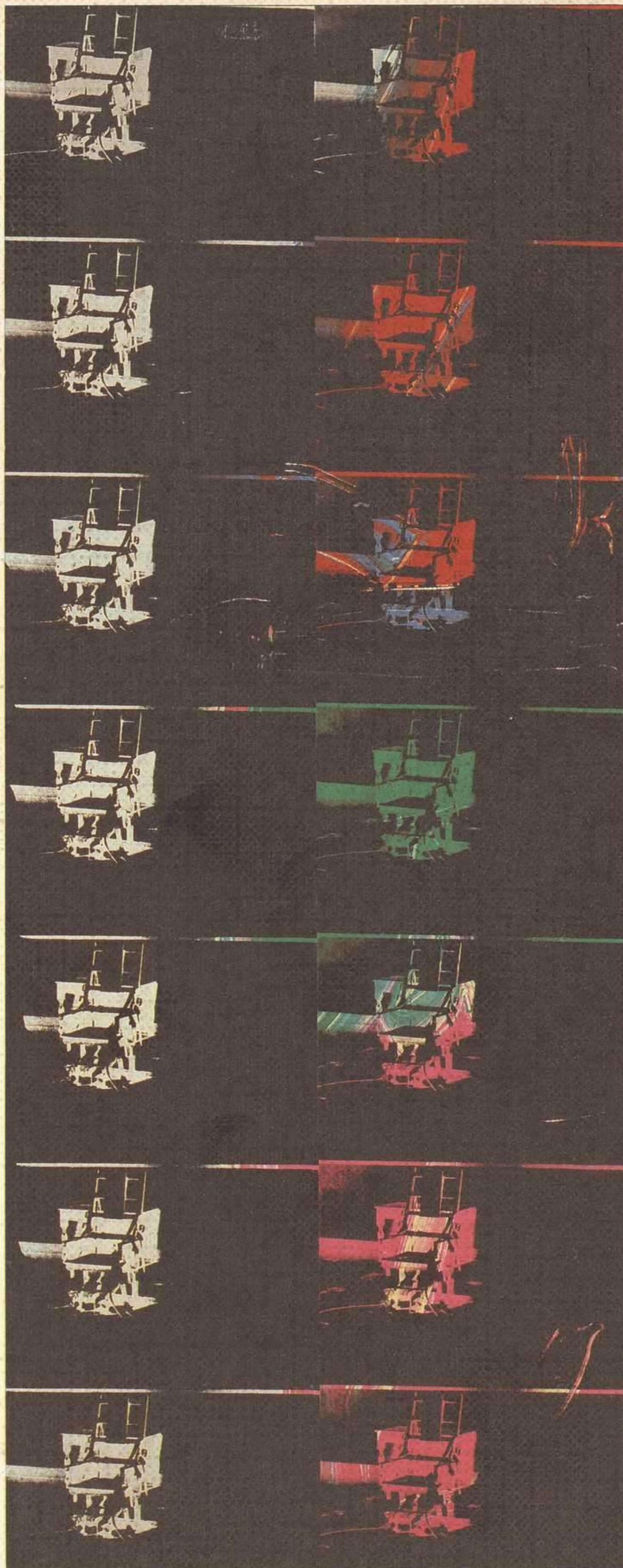


LA BALSA DE LA MEDUSA

2
1987



LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

PRIMAVERA, 1987

Portada, Andy Warhol, *Portrait of an Artist (Self-Portrait)*, 1964 (cortesia de la galería Bruno Bischoffberger, Zurich).

Edita, Ediciones Antonio Machado, S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bieito, 52. 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

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

Carlos Prados 40085

Abel Martín 95

Precio del ejemplar, 600 ptas. Suscripción anual (cuatro números), España, 2.500 ptas. Europa, 3.000 ptas. América, 3.500 ptas.

en los casos.

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

Depósito legal, M. 5.125-1987.

Impreso en España por Gráficas Mursi, Obisipos, s.m. (Madrid).

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

Diseño, **La balsa de la Medusa.**

Portada, Andy Warhol, *Fourteen Small Electric Chairs*, 1980 (cortesía de la galería Bruno Bischofberger, Zurich).

Edita, Ediciones Antonio Machado, S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

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

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

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

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

Depósito Legal: M. 5.125-1987.

Impreso en España por Gráficas Muriel, c/Buhigas, s/n. Getafe (Madrid).

Núm. 2 Primavera, 1987

Jesús Munárriz	5	<i>Equis se escribe sin equis</i>
Tomás Llorens	7	<i>De Chirico y los límites de la modernidad</i>
J. Miguel Marinas	27	<i>Figuras del animal de tren</i>
Agustín García Calvo	35	<i>El tren puede más</i>
Carlos Solís	41	<i>Una vida de naufrago</i>
Carlos Thiebaut	51	<i>De la ética y el presente</i>
José García Blanco	77	<i>La agonía del juego o no es griego todo lo que reluce</i>

NOTAS

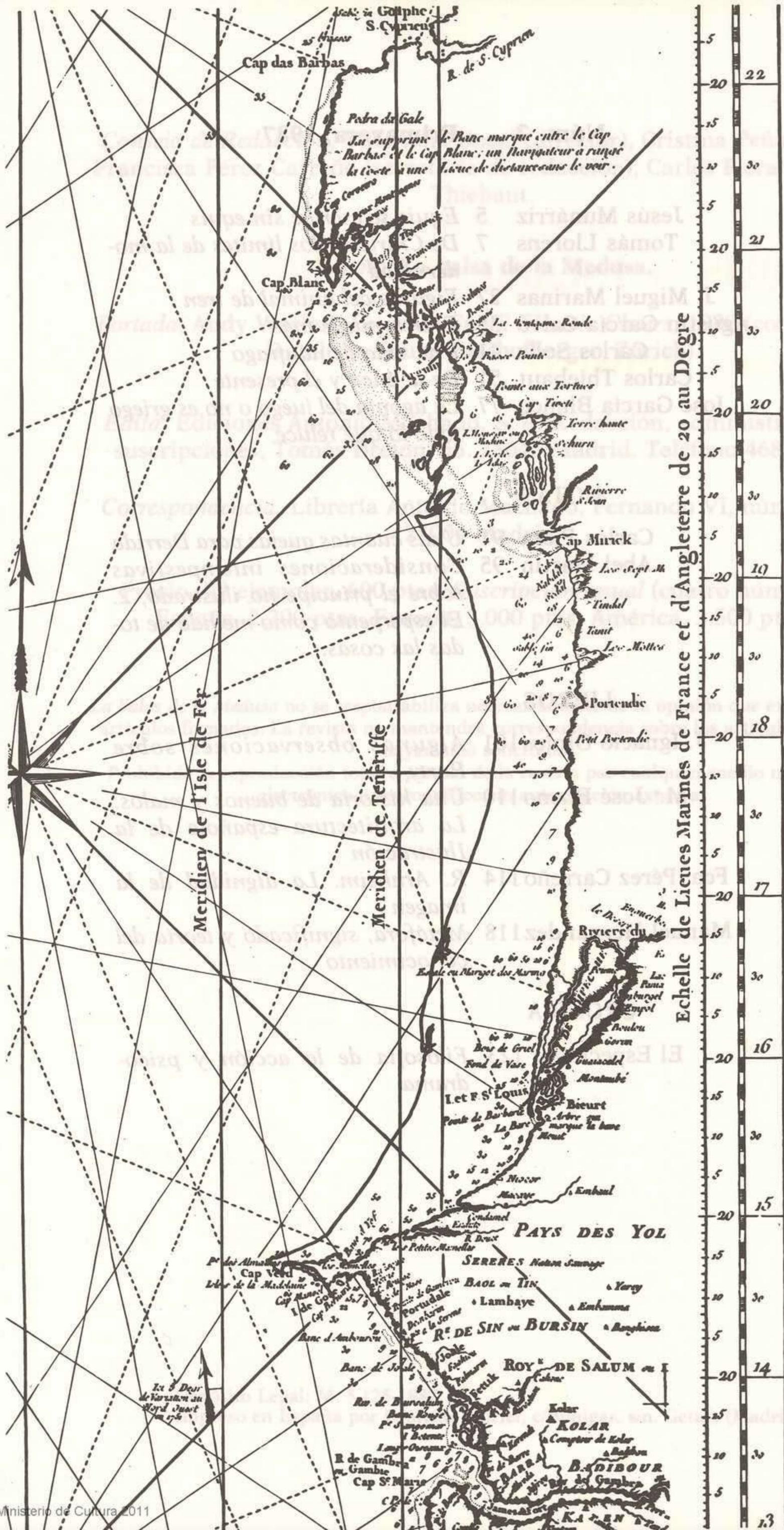
Carlos Piera	91	<i>Unas cuantas quejas para Derrida</i>
Abel Martín	95	<i>Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2. El esperpento como medida de todas las cosas.</i>

LIBROS

J. Ignacio Olmos	101	<i>Algunas observaciones sobre Rorty</i>
M. ^a José Bueno	110	<i>Una historia de buenos y malos: La arquitectura española de la Ilustración</i>
Fca. Pérez Carreño	114	<i>R. Arnheim. La dignidad de la imagen</i>
Manuel Hernández	118	<i>Metáfora, significado y teoría del conocimiento</i>

CRONICA

El Espectador	123	<i>Filosofía de la acción y psicodrama</i>
---------------	-----	--



Echelle de Lieues Marines de France et d'Angleterre de 20 au Degre



Carta de navegación de 1753 utilizada por los oficiales de la fragata La Méduse para navegar por la costa occidental de Africa. Los errores de la carta fueron corregidos en 1817, en el curso de la misión hidrográfica Roussin-Givry.

La Méduse formaba parte de una expedición organizada por el gobierno francés. Naufragó en el banco de Arguin el día 2 de julio de 1816, ciento cincuenta pasajeros y tripulantes subieron a una balsa improvisada, pero sólo diez sobrevivieron.

EQUIS SE ESCRIBE SIN EQUIS

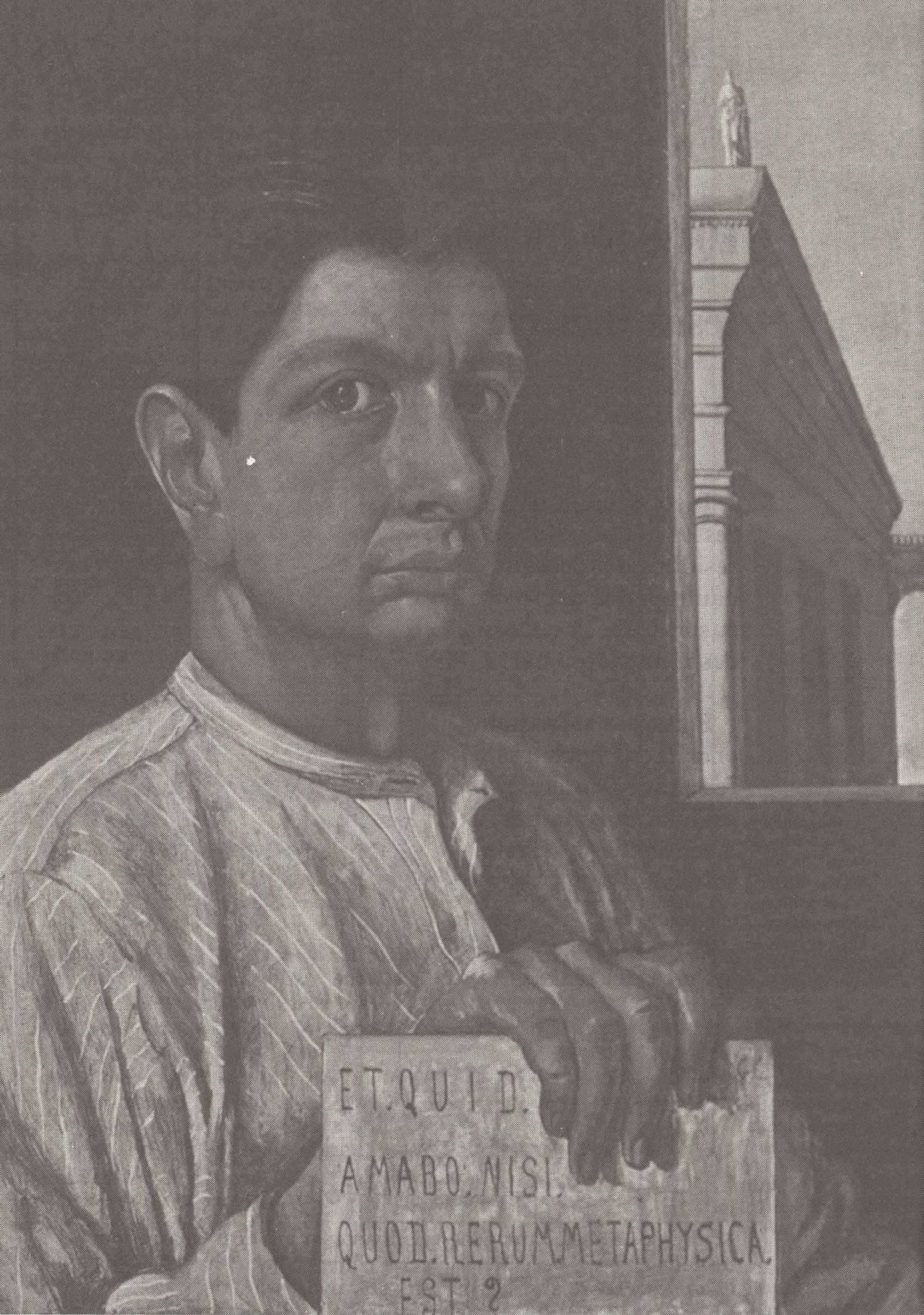
Jesús Munárriz

Tesoros en la playa,
restos del hundimiento,
residuos del desastre,
naufragados despojos,
pasto de los raqueros,
desperdigado ajuar...

Flotantes salvedades,
encalladas hechuras,
rescatados enseres,
remojadas reliquias,
diseminada industria,
salvo destino al sol...

Pero no, por favor,
los tata del tatata.

Le dijimos a Jesús Munárriz que íbamos a publicar una revista titulada *La balsa de la Medusa* y nos contestó que él había escrito una poesía sobre el sintagma «no, por favor...».



ET. QUID.
AMABO, NISI,
QUOD. RERUM METAPHYSICA.
EST ?

Giorgio de Chirico, *Autorretrato*, 1920.

DE CHIRICO Y LOS LIMITES DE LA MODERNIDAD

Tomás Llorens

Se puede asegurar, sin miedo a equivocarse mucho, que la corriente de interés que despierta hoy la obra de De Chirico responde a un clima de revisión de los conceptos asociados tradicionalmente a la imagen *canónica* del arte moderno. El síntoma más reciente de este interés es la importante exposición monográfica de Nueva York, Munich y París (1983). El hecho de que la exposición la haya organizado el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, institución depositaria de la versión más ortodoxa de aquella imagen del arte moderno, añade un interés polémico especial al debate.

Durante más de cincuenta años —a partir de su ruptura con los surrealistas alrededor de 1925— De Chirico ha sido causa permanente de irritación para los historiadores ortodoxos del arte moderno. Desde el punto de vista de esta historiografía es posible explicar el retorno al realismo figurativo y al clasicismo de un artista como Picasso durante los años veinte como una desviación pasajera, atribuible, al menos en parte, a circunstancias personales. Si es imposible calificar la desviación de pasajera, como en el caso de Dérain, se la puede tomar como prueba de que el artista, aunque relacionado durante un tiempo con la vanguardia, no había formado parte realmente de su núcleo más dinámico. Pero ya en el caso de Dalí este tipo de explicaciones resulta insuficiente, no sólo porque es imposible atenuar la intimidad de su asociación con la vanguardia canónica durante la primera parte de su carrera, sino porque su separación posterior tomó la forma de unos ataques demasiado explícitos y demasiado frecuentes. Lo que se puede disimular en otros casos como desviación temporal o como marginación, hay que confrontarlo en este caso a una amenaza explícita.

El caso de De Chirico, pareciéndose en muchos aspectos al de Dalí, plantea problemas todavía más graves a la historiografía ortodoxa del arte moderno. Dalí apenas había comenzado a pintar cuando ya el artista italiano iniciaba su campaña antimoderna, y precisamente en unos años en los que, según el modelo canónico, el arte moderno alcanzaba en París su grado más alto de densidad y de consolidación histórica. Por aquellos años, De Chirico comenzó a pintar en un estilo que imitaba deliberadamente el lenguaje pictórico del Renacimiento italiano —a partir del siglo XVII, decía, el arte de pintar había entrado en un largo período de decadencia y la pintura moderna era el escalón último y más bajo—. Por otra parte, su colaboración con el Régimen Fascista y con las instituciones académicas italianas y europeas ofendía directamente la sensibilidad política y moral de los círculos vanguardistas. Y, después de la guerra, De Chirico mantuvo las heridas abiertas con una beligerancia cada vez más activa. Llegó incluso a declarar falso uno de los cuadros de su primer período, que se encontraba en la colección del MOMA —a pesar de que había pruebas documentales de su autenticidad—, mientras él mismo hacía copias literales de otros cuadros similares, falsificando a veces las fechas y vendiéndolos como *originales*.

Y sin embargo éste era el mismo artista que, habiendo llegado a París hacia el otoño de 1911, alcanzó en un par de años un éxito superior al que habían tenido los Futuristas; superior, de hecho, al de cualquier otro extranjero —descontando a Picasso, a quien se consideraba, de todas maneras, más francés que otra cosa—. En los artículos y crónicas que Apollinaire escribió desde principios de 1913 hasta el comienzo de la Guerra se puede seguir su entusiasmo creciente por el nuevo genio. Hay que pensar que estos escritos fueron la causa principal de que los Surrealistas atribuyesen a De Chirico, como pintor, un papel similar al que habían atribuido a Apollinaire como poeta: el de ser su precursor y profeta más importante. Naturalmente, pronto se dieron cuenta de que la obra pintada por De Chirico en Italia desde principios de los años veinte tenía un carácter totalmente diferente y era incompatible con esta denominación. Considerándolo en su conjunto, era pues natural que el MOMA, que ha identificado siempre el París del primer tercio de siglo y, en particular, el círculo de Apollinaire con la cuna de la vanguardia, adquiriese una colección importante de obras de De Chirico, y prácticamente inevitable que para esta famosa institución americana la vida artística de De Chirico quedase reducida, más o menos, a los diez primeros años de su carrera.

La exposición organizada por el MOMA y seleccionada por su Director de Pintura y Escultura, W. Rubin¹, si bien ha roto de

¹ W. RUBIN (ed.), *De Chirico*, New York, The Museum of Modern Art, pág. 7.

alguna manera esta línea programática, incluyendo un pequeño número de obras del segundo período de De Chirico, no representa en realidad ningún cambio en lo que respecta a los criterios que lo **inspiraban**.

La actitud del MOMA hacia De Chirico responde a unos principios generales que inspiran su interpretación del arte moderno y que pueden resumirse en los siguientes puntos:

— El arte moderno es el resultado de un desarrollo estilístico que puede describirse como una progresión lineal del «naturalismo» a la abstracción.

— Esta progresión representa una ruptura radical con el clasicismo.

— Esa ruptura responde a una necesidad histórica ineludible.

En la interdependencia de estos tres principios, el segundo (el que afirma la incompatibilidad entre clasicismo y arte moderno) desempeña un papel central: para la historiografía canónica del arte moderno, la esencia del clasicismo habría sido estilísticamente la voluntad de una representación figurativa *naturalista* y pragmáticamente la fe (predarwiniana) en más normas dotadas de validez suprahistórica ².

Es interesante ver cómo esta interdependencia estructuró, en negativo, la trama argumental de otra exposición reciente. Me refiero a **Les Réalismes: 1919-1939**, organizada por el Centro Georges Pompidou hacia finales de 1980, y planteada con una intención revisionista evidente contra la interpretación ortodoxa de la trayectoria del arte moderno. Centrada en un período cronológico que esta interpretación explica escasamente (sobre todo en lo que respecta a los años treinta), la exposición demostraba la importancia que las corrientes realistas habían tenido durante este período, y también mostraba, en particular, el hecho de que muchos artistas, que habían jugado un papel importante en el desarrollo de las primeras vanguardias, se habían decantado posteriormente por una pintura figurativa, realista y clasicista. Está claro que todo esto ponía en cuestión el primero de los tres principios a los que me he referido antes.

Por otra parte, la exposición se proponía, según escribía Jean Clair ³, su principal inspirador, atacar la interpretación que con-

² La supuesta equivalencia entre clasicismo, figuración, realismo y «naturalismo ilusionista» es uno de los aspectos en los que la historiografía canónica del arte moderno demuestra más claramente sus confusiones conceptuales. Comporta una increíble *ignoratio elenchi* de los términos de los debates artísticos, tal como se desarrollaron en la «tradición clásica» desde el siglo XVI hasta el siglo XIX.

³ JEAN CLAIR, «Données d'un problème», en *Les Réalismes: 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, pág. 9.

figura la historia del arte del siglo XX como una secuencia de *saltos desde la cresta de una ola a la cresta de la siguiente*; un punto de vista que implica una *interpretación ideológica: no sólo la de que la vanguardia tiene una historia, sino la de que es la Historia*⁴. *Aislar* —continuaba escribiendo Clair— *del trasfondo continuo que es la creación artística las unidades discretas y discontinuas que consideramos innovaciones, y disponerlas a posteriori, como si formasen una línea continua, equivale a llevar a término una reconstrucción, que, queriendo purificar estas innovaciones de las regresiones, las resistencias y los rappels à l'ordre que inevitablemente los acompañan, les priva al mismo tiempo de su status y de su función histórica como innovaciones.*

Habiendo cuestionado pues, de esta manera, el primero y el último de los principios de la historiografía canónica del arte moderno, era natural que el propósito principal de la exposición fuera el de explorar las muchas y variadas maneras de interferencia y de contagio mutuo entre los ideales del clasicismo y de la modernidad.

Para los organizadores de **Les Réalismes: 1919-1939**, y particularmente para Jean Clair, De Chirico era un ejemplo clave. El texto más importante del catálogo era un ensayo de Clair que llevaba el título de *Metafísica et Unheimlichkeit*⁵. Clair hacía notar una serie de paralelismos entre un texto de De Chirico —*Sull'Arte Metafisica*— y otro de Freud —*Das Unheimliche*— publicados ambos en el año 1919. Los dos autores describen en términos muy parecidos un mismo tipo de experiencia psicológica: el sentimiento que impregna una situación, aparentemente familiar y tranquilizadora —Freud habla de un paseo, bajo el sol de mediodía, por las calles tranquilas de una pequeña ciudad italiana (y la coincidencia es más significativa por el hecho de que Freud entonces probablemente nunca hubiera oído hablar de De Chirico)— cuando, de repente, se nos revela amenazadoramente enigmática y ajena. Tanto De Chirico, en su texto, como Freud, atribuyen el origen de este sentimiento a un mismo mecanismo psicológico: un borrarse los vínculos que la memoria y el hábito establecen entre las cosas que se nos presentan como coexistiendo en una situación familiar. Y los dos lo reconocen como un fenómeno típicamente moderno, una consecuencia de la erosión del orden por el que la Cultura (la cultura clásica) establecía el mundo como la

⁴ Como la noción de vanguardia contiene en su núcleo la idea de una ruptura radical con la historia, está claro que la conciencia vanguardista es incompatible con la conciencia histórica. En la medida en que puede ser objeto de representación, esta «historia» de una vanguardia, privada ella misma de conciencia histórica, no sería diferente de la «historia natural». De hecho, la historiografía canónica del arte moderno da siempre la impresión de ser «historia natural».

⁵ En *Les Réalismes...*, cit., págs. 26-34.

casa o el hogar del hombre —**Heimat** es el término que Freud emplea.

Así, el clasicismo de los años 20, impregnado de este sentimiento de **Unheimlichkeit** —el miedo, la inquietud específica en este caso, que el hombre moderno experimenta al no sentirse ya en el mundo como en su casa—, representaría una continuación, bajo otra forma, del mismo espíritu que había inspirado a la vanguardia durante los años de la preguerra. Comportaría un rechazo similar (quizá más conclusivo; en cualquier caso más frío) a hablar con la voz de los **idola fori** de la sociedad moderna. Y el retorno estilístico a la figuración visual de los años veinte habría tenido un significado totalmente opuesto al que había tenido la figuración para el realismo del siglo XIX: en lugar de suponer la afirmación de la naturaleza contra los esquemas de la cultura, como un conjunto de esquemas y de tipos ideales, contra la evanescencia fenoménica de la naturaleza. Finalmente, al hacer esta inversión, habría traído al primer plano de la conciencia artística el carácter arbitrario y problemático de los vínculos referenciales que relacionan las imágenes pictóricas con sus **denotata** visuales —unos vínculos que la tradición realista consideraba naturales e incuestionables.

De Chirico, que, después de haber tenido un rol en la vanguardia parisina, se convirtió, al desplazarse a Italia, en inspirador de movimientos como **Valori Plastici** y **Novecentismo**, ilustraría, según Clair, esta continuidad profunda entre la vanguardia y el clasicismo de los años veinte. Se podría ver, por ejemplo, los cuadros de su primer período como paisajes urbanos, pintados con el mismo espíritu que había de presidir más tarde sus paisajes neoclásicos, o las figuras humanas de su período neoclásico, como envueltos por el mismo aura de alejamiento y de mito que había caracterizado los maniqués de sus primeros cuadros.

Está claro que Clair, avalando de esta manera la opinión del mismo De Chirico, que había explicado siempre el desarrollo de su pintura como un progreso continuo sin hacer distinción de períodos, se opone diametralmente a la opinión tradicional del MOMA. Soby, por ejemplo, autor de la que pasa todavía generalmente por ser la mejor monografía sobre De Chirico, consideraba la obra de su primer período como una aportación original y valiosa al arte moderno, aunque alejada —a pesar de su influencia posterior sobre los Surrealistas— de las principales corrientes estilísticas de la modernidad; a este momento creativo de De Chirico le habría sido seguido, según Soby, un largo segundo período durante el cual la capacidad poética e innovadora del artista habría ido degenerando progresivamente.

Hay que decir que la bibliografía reciente tiende a cuestionar esta interpretación de Soby, especialmente en lo que respecta a su primera parte. Wieland Schmied ha demostrado, por ejemplo, que, además de la influencia conocida sobre los Surrealistas, hay que tener en cuenta también otra influencia, anterior y muy determinante, de De Chirico sobre las corrientes realistas alemanas de los años veinte⁶. Y Fagiolo dell'Arco ha demostrado, sobre la base de nuevos datos biográficos y de un análisis de los temas iconográficos de la obra de su primer período, la intimidad del artista italiano con el círculo artístico de Apollinaire⁷. Durante el año 1914 al menos, el arte de De Chirico era probablemente el que mejor encajaba con la sensibilidad y el gusto del poeta francés.

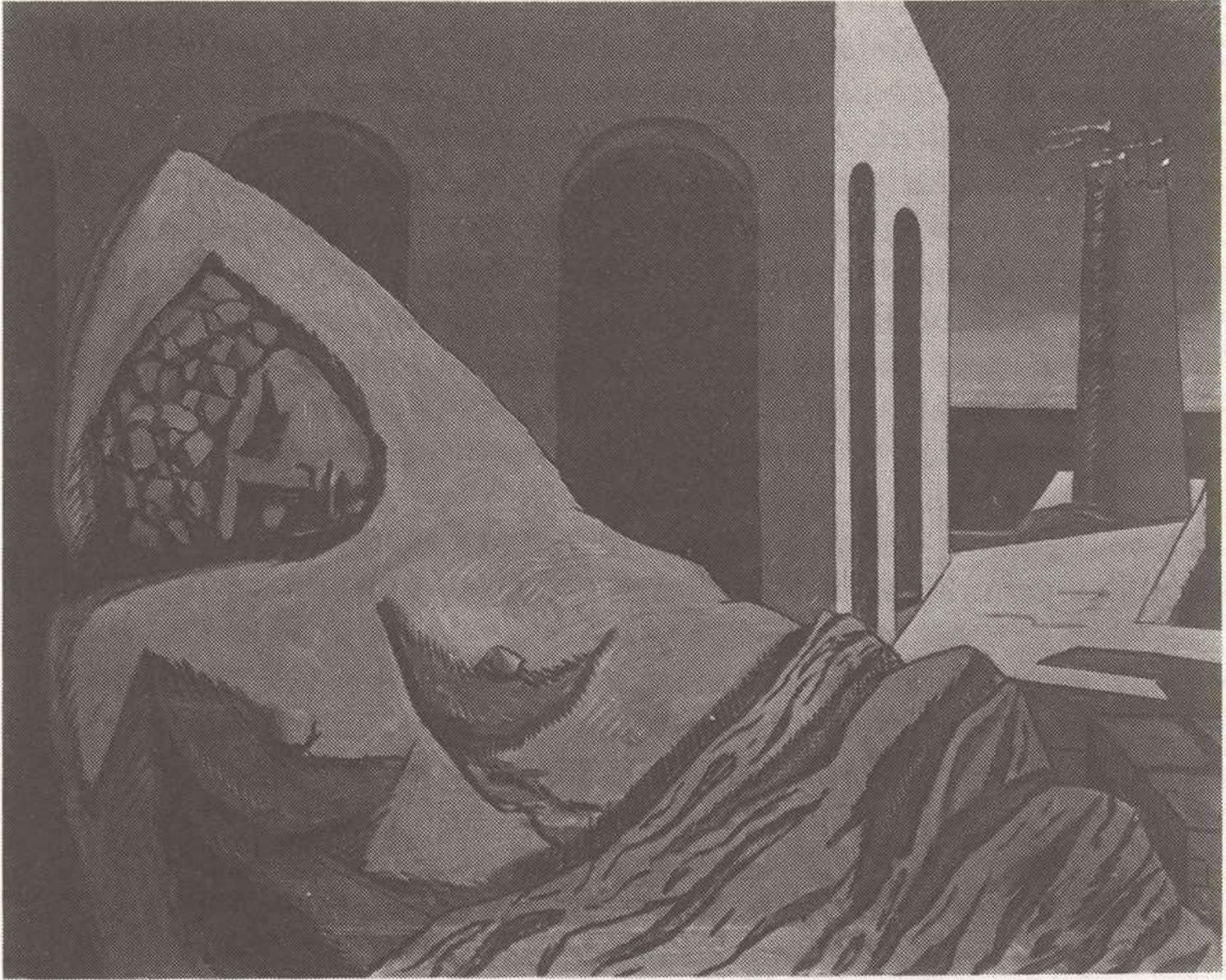
Rubin, aunque mantiene el tradicional juicio negativo sobre el segundo De Chirico, acepta la importancia de sus conexiones con la vanguardia durante el primer período. Se diría incluso que va más lejos que la bibliografía reciente, pues no se limita a tratar estas conexiones en el terreno iconográfico y temático, sino que las analiza también en términos de estilo⁸. Hay que subrayar que en este punto su análisis se opone a una larga tradición crítica que había venido viendo en las obras del primer De Chirico un retorno a la perspectiva; para Rubin más que de un retorno había que hablar de un ataque, o de un programa de destrucción de la perspectiva. El historiador americano analiza algunos ejemplos concretos y muestra cómo De Chirico multiplica los puntos de fuga, dispersándolos por arriba y por debajo de la línea del horizonte y creando así una multiplicidad laberíntica de sugerencias espaciales míticamente incompatibles. (I11.1)

Sobre la base de esta argumentación, Rubin identifica en las obras del primer De Chirico las mismas tendencias estilísticas que caracterizaron la primera fase del arte moderno. En una investigación contemporánea y convergente con la de los pintores cubistas, el artista italiano habría desarrollado unos principios compositivos inspirados en la **manera** del collage y opuestos a los principios clásicos de composición jerárquica. Este desarrollo lo habría llevado a acentuar el carácter bidimensional de la superficie del cuadro, oponiéndolo, también en eso, a la tradición clásica, que concebía la superficie del cuadro como una ventana trans-

⁶ W. SCHMIED, «L'Histoire d'une influence: "Pittura Metafisica" et "Nouvelle Objectivité"», en «Les Réalismes...», cit., págs. 20-23; y *De Chirico and the Realism of the Twenties*, en W. Rubin (ed.), op. cit., págs. 101-109.

⁷ M. FAGIOLO DELL'ARCO, «De Chirico in Paris, 1911-1915», en W. Rubin (ed.), op. cit., págs. 11-34.

⁸ La temática del primer De Chirico, escribe Rubin, deriva básicamente de la poética del simbolismo, y «no habría bastado, por sí misma, para dar a De Chirico el lugar importante que ocupa en el arte del siglo XX». Vid. «De Chirico and Modernism», en W. Rubin (ed.), op. cit., pág. 57.



Giorgio de Chirico, *La estatua silenciosa*, 1913.

parente, abierta a un ilusorio espacio en profundidad. Finalmente, Rubin examina el contraste entre el primer De Chirico y la tradición clásica en lo que respecta a las técnicas de iluminación y de modelado. Para la doctrina clásica, estas técnicas eran complementarias de la perspectiva y su función era la de reforzar la impresión ilusoria de profundidad espacial. De Chirico había subvertido las convenciones del modelado clásico, utilizando procedimientos que, además de acentuar todavía más el carácter plano de la superficie pictórica, daban a los cuerpos representados —edificios, estatuas, etc.— una ingravidez fundamentalmente anticlásica y que es una de las características más notables de los cuadros de su primer período.

Las conclusiones implícitas y explícitas del análisis de Rubin constituyen un notable **tour de force**. Aun aceptando la tesis *revisionista* en lo que atañe a las relaciones entre el primer De Chirico y la vanguardia, el historiador americano acaba encontrando argumentos nuevos para condenar, siguiendo la tradición de la historiografía *ortodoxa*, sus obras posteriores. El retorno del artista a las técnicas de modelado y a la perspectiva convencional demostrarían precisamente que había roto con sus anteriores posiciones estilísticamente *revolucionarias*. Para Rubin, esta ruptura entre el primero y el segundo De Chirico hay que atribuirla a

*una pérdida de poesía concomitante con la revolución de una crisis psicológica, la malaise y la neurastenia que caracterizaban el estado mental y poético de sus comienzos los superó, al menos en parte, gracias a la seguridad psicológica que adquirió comprometiéndose con el conservadurismo y la tradición*⁹. De este modo, explicándola como un incidente biográfico, el historiador americano quita de hecho toda significación histórica general a la evolución de De Chirico y aunque Rubin no la desarrolla explícitamente, una de las conclusiones más importantes de su análisis es la confirmación suplementaria del modelo que hace del arte moderno una *revolución estilística*, por como incluso la pintura del primer De Chirico, considerada hasta ahora como un caso aislado o excepcional, se revela en definitiva sometida ella también a los principios formales generales del nuevo estilo.

Hay que decir que, al menos en algunos puntos, el análisis formal de Rubin es obviamente erróneo. Por ejemplo, para ilustrar su tesis de que la técnica de sombreado de De Chirico se opone a la técnica del modelado clásico, Rubin hace referencia a la torre que se ve al fondo del cuadro **L'Estatua Silenciosa (I11.1)**, y comenta: *a la parte de la izquierda, oscurecida por el modo en que se encuentra en la sombra, y justamente donde habría de ser más oscura, una línea de trazos blancos subvierte la rotundidad de la forma, atrayendo ópticamente hacia adelante y hacia la superficie del cuadro el volumen que habría de girar en profundidad*¹⁰. Este efecto óptico existe solamente en la fantasía de Rubin. Los trazos blancos —ópticamente una franja vertical brillando que interrumpe el oscurecimiento gradual de la superficie de la torre— representan sin más la incidencia de una fuente secundaria de iluminación —probablemente la fachada invisible del edificio que se encuentra a la izquierda— sobre el cuerpo de la torre. De hecho, reforzar el modelado de los volúmenes convexos, particularmente si son cilíndricos, con la ayuda de fuentes secundarias de iluminación (casi siempre invisibles) es uno de los recursos técnicos más convencionales de la tradición clásica.

Queda el hecho, y es un punto por debatir aparte, de que De Chirico representa en este caso la luz reflejada mediante una franja vertical y estrecha de trazos blancos oblicuos. Este recurso, obviamente arbitrario y caligráfico, parece oponerse al que Rubin denomina una técnica ilusionista de modelado. Pero el examen de la *pintura clásica* —por ejemplo y en lo que se refiere a este punto, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Hals...— confirma que las luces reflejadas se presentaban casi siempre por medio de pinceladas arbitrarias y caligráficas, que rompían el modelado y ha-

⁹ *Ibid.*, pág. 72.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 60.

cían *vibrar* un punto o una línea particular del volumen. Hay diferencias importantes, hay que reconocerlo, entre los trazos oblicuos de De Chirico y las pinceladas caligráficas de los viejos maestros. El problema es el de decidir si no se trata simplemente de diferencias graduales, y, sobre todo, el de como evaluar su significación histórica ¹¹.

Es verdad que el principio de la mimesis era uno de los principios fundamentales de la tradición clásica, pero los defensores de la versión canónica que hace del arte moderno una revolución estilística se hacen a menudo ideas demasiado simplistas sobre lo que este principio de mimesis implicaba en términos de estilo y de técnica pictórica. Pensando, por ejemplo, en las técnicas de modelado y de iluminación, las diferencias entre las obras de Antonello y las de la última época de Tiziano son considerables; y sin embargo estos dos artistas están ligados por la línea continua de una tradición técnica y estilística muy concreta en la que sería muy difícil encontrar un punto definido de ruptura radical.

Refiriéndose a los pechos de Ariadna en **L'Estatua Silenciosa**, Rubin encuentra un síntoma de la modernidad de De Chirico en la *sustitución del modelado (la técnica de producir la ilusión de una superficie curva) por un simple sombreado (la técnica de articular un volumen por medio de superficies planas)*. Pero en las figuras de un epítome tan señalado de clasicismo como por ejemplo Poussin, el volumen viene representado a menudo con la técnica que Rubin describe como *articulación de superficies planas*, y no por el **sfumato** que solían practicar, antes que él, Leonardo, y después Reynolds. Y por hablar de un contexto histórico más próximo a la primera época de De Chirico, se puede señalar un contraste similar entre la articulación por superficies planas, característica de la técnica de un *clasicista*, como Puvis de Chavannes, y el modelado gradual de superficies curvas de un *moderno*, como Renoir.

Se podrían hacer objeciones similares al argumento principal del historiador americano, el tratamiento de la perspectiva en el primer De Chirico. Tampoco en lo que respecta a la representación perspectivista del espacio pictórico es lícito reducir la tradición clásica, como lo hace Rubin, a un sistema técnico unitario, ni hablar de grados de representación ilusionista como si fuera posible disponerlos en una escala continua. La pintura de

¹¹ Hay que tener presente que, en el contexto del argumento general de Rubin, estas diferencias toman el valor de síntomas decisivos de la «gran ruptura» que separa a la pintura clásica (siglos XV-XIX) de la pintura moderna (a partir del comienzo del siglo XX). Me parece que la propuesta es obviamente inaceptable —y la periodización.

la tradición clásica hacía uso de recursos técnicos diferentes para la consecución de efectos estéticos diferentes. Por ejemplo, el viejo artificio —medieval en su origen— de la construcción bifocal, que De Chirico emplea a menudo con tal de impartir una teatralidad característica a sus composiciones arquitectónicas, lo habían empleado a menudo los pintores barrocos para obtener efectos también más o menos teatrales. Y en lo que se refiere a construcciones complejas y fuera de la regla, es dudoso que De Chirico haya imaginado nunca unos efectos de ambigüedad espacial tan intensos como los de El Greco, o los de Bonnard, en sus composiciones de gran formato, por poner otra vez un ejemplo históricamente más próximo —y calificado usualmente por la historiografía canónica como una excepción, casi perversa, de los principios estilísticos del arte moderno.

Si en lo concerniente a criterios formales, como por ejemplo el modelado o la iluminación, la obra del primer De Chirico, comparada con su contexto histórico (como el Cubismo en París o el Expresionismo en Alemania), da una impresión más bien *clasicista* (y es al fin y al cabo la impresión que parece haber dado a sus contemporáneos), el análisis de Rubin parece más convincente cuando contrasta el principio clásico de composición jerárquica con la disposición del tipo collage que caracteriza a los cuadros de la primera época del pintor italiano. Tomando el término en un sentido muy general parece plausible afirmar que este tipo de composición constituyó, en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, la ruptura más típicamente moderna y más fundamental con respecto a la tradición clásica ¹².

Una composición a la manera de collage comportaba la fragmentación de la unidad del espacio pictórico. Por eso parece plausible pensar que esta manera contribuyó a aquella conciencia del carácter bidimensional de la superficie pictórica en la que los historiadores ortodoxos ven el principio estilístico fundamental del arte moderno. Pero más allá de estas consideraciones formales hay que decir también que el uso del principio del collage en el arte de comienzos de nuestro siglo respondía a la búsqueda de unos efectos de *dépaysement* no muy diferentes de los que habían predicado las poéticas simbolistas de finales del siglo anterior ¹³. Y el *dépaysement*, más que una cuestión de forma, es una cuestión de contenido.

¹² El paralelismo entre el principio de collage en las artes visuales y el del montaje en cine es obvio. Procedimientos técnicos similares aparecen en el terreno de la creación literaria. El caso de los formalistas rusos es el más notorio, pero se podría pensar también en algunos escritores franceses próximos a los círculos de la vanguardia pictórica, como por ejemplo Blaise Cendrars.

¹³ Rubin señala también esta relación respecto al primer De Chirico. Vid. supra, nota 8.



Giorgio de Chirico, *Retrato de Guillaume Apollinaire*, 1914.

Se puede hacer una observación de tipo más general todavía. Se puede decir que una manera alegórica de concebir el contenido o la temática del cuadro comporta siempre, en lo que se refiere a la forma pictórica, una sintaxis espacial que responde más o menos a la manera del collage. No es una simple coincidencia accidental el hecho de que los pintores manieristas, que trataban siempre alegóricamente los temas religiosos o políticos de sus cuadros, inventaran también un amplio repertorio de recursos técnicos que producían un efecto de distorsión y de fragmentación del espacio pictórico. Y se puede observar que los cua-

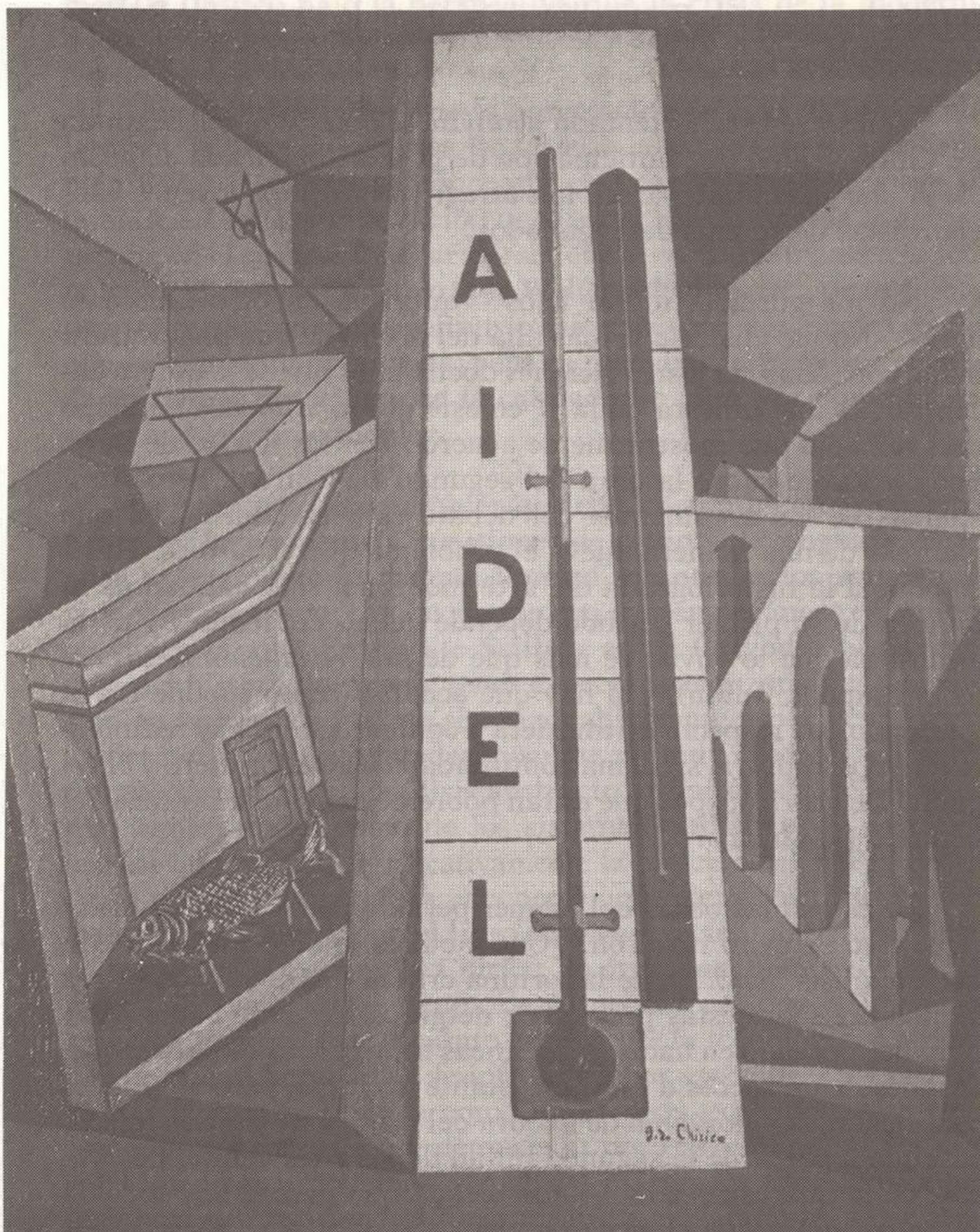
dros del primer De Chirico que más ponen en evidencia la relación entre estos recursos y los principios compositivos del collage moderno— cuadros como el **Retrato de Guillaume Apollinaire** (I11.2), **El ángel judío** (I11.3) o **El sueño de Tobías** (I11.4), por ejemplo— tienen, todos ellos, un carácter alegórico muy marcado¹⁴.

Sin embargo, si la alegoría, en lo concerniente al contenido, y una manera compositiva basada en el contraste entre campos heterogéneos, en lo que respecta a la forma, son principios que tienden a asociarse por una afinidad mutua inherente, es muy posible pensar también en su disyunción. La alegoría, por ejemplo, no desapareció cuando el cambio histórico de finales del XVI, que Friedländer bautizó como *revolución antimanierista*, restauró la unidad del espacio pictórico; solamente se hizo más simple en sus elementos y más sutil en lo que respecta a los desplazamientos y asociaciones de sus mecanismos de significado. Por otra parte, los principios compositivos del collage son susceptibles de un desarrollo estrictamente formal, por sí mismos, tal como ocurrió inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial en las diversas corrientes de pintura abstracta. Y se debe destacar que este último proceso venía presidido por una sensibilidad (característica del período de entreguerras), que, en el dominio de la poesía, por ejemplo, tendía a condenar la alegoría como un procedimiento demasiado mecánico y demasiado impuro, por su dependencia del pensamiento conceptual —incompatible, se pensaba entonces, con los procesos de significación específicos de la poesía y, en general, del arte.

El hecho de que De Chirico, confrontado con esta disyunción histórica entre alegoría y abstracción, escogiera el camino que unos siglos antes había seguido el clasicismo —en su caso, el propósito de alejarse de la abstracción y de desarrollar unas formas más simples y más sutiles de alegoría— no invalida la continuidad entre su primer período y sus obras posteriores. El espíritu de melancolía, ausencia, evocación, **malaise**, etc., que impregnaba sus primeras obras impregna igualmente las posteriores; y si estos nudos alegóricos son más difíciles de deshacer, es solamente porque son más densos y secretos. Como son también más inmediatos los efectos poéticos —**el dépaysement**— que intentan sugerir.

Cuando se considera esta asociación entre la obsesión por el **dépaysement** y una técnica ilusionista, se estaría tentado de extender al segundo De Chirico el paralelismo con Duchamp, que

¹⁴ Fagiolo dell'Arco hace un análisis muy detallado del contenido alegórico del *Retrato de Guillaume Apollinaire*. Vid. W. Rubin (ed.), op. cit., págs. 22-29.



Giorgio de Chirico, *El sueño de Tobías*, 1917.

tanto Rubin como Clair proponen (en el contexto de sus argumentos respectivos) para el primer período del pintor italiano. ¿No es el espíritu que impregna las obras del segundo período de De Chirico similar de alguna manera a la obsesión de Duchamp —pienso sobre todo en *Étant donnés...*— por la verosimilitud como una propiedad puramente física de las imágenes visuales? Y si se piensa en el clima de opinión que dominaba el arte moderno durante los años cuarenta y cincuenta, ¿qué podría ser realmente más *dé-paysant* que un lenguaje que da la impresión de ser el de algún ignorante pintor alemán del siglo XIX tratando de imitar las fi-

guras y los temas de Botticelli y de pintar a la manera de Rubens o Delacroix?

Incluso se estaría tentado a reivindicar la obra del segundo De Chirico como una anticipación de la reciente oleada de *gusto por el mal gusto*, que parece tan atractiva hoy a los jóvenes vanguardistas de su país desengañados.

No me gustaría ir tan lejos —quizá algún otro crítico lo hará—. No me gustaría ir más allá del hecho de que una pintura mala, con todas las justificaciones doctrinales que se le quiera encontrar, es una pintura mala. Y en este punto al menos no tengo más remedio que mostrarme de acuerdo con los juicios de Barr, Soby y Rubin sobre la obra del segundo De Chirico. Pero si mi análisis de los argumentos del debate es correcto, habría que plantear de una manera nueva el problema que el caso De Chirico pone a la historiografía del arte moderno: si la calidad de la pintura de su primer período depende de sus contenidos y de la atmósfera que lo envuelve más que de una *revolución estilística* (como supone Rubin), y si hay que aceptar (como supone Clair) que, en lo que respecta a atmósfera y contenidos, no hay realmente ninguna ruptura, sino una continuidad entre el primero y el segundo De Chirico, ¿por qué es tan pobre de calidad la pintura del segundo De Chirico?

¿O es que las obras del primer período no eran tan buenas? ¿Qué tipo de éxito tuvieron? ¿Qué factores lo determinaron? Un buen análisis histórico de la fortuna crítica de De Chirico traerá alguna luz sobre estas preguntas; desgraciadamente nadie parece haber pensado en hacerlo. En líneas muy generales parece que, después de un **succès d'estime** bastante limitado, pero altamente cualificado, la valoración de la obra del primer De Chirico fue decayendo a partir de la segunda mitad de los años veinte. Los inicios de la fase ascendente —una oleada que parece hoy todavía en expansión y que comenzó a abarcar también la obra del segundo período— se sitúan hacia el comienzo de los años sesenta, y coinciden con la difusión del Pop Art y con otros fenómenos paralelos, por ejemplo el interés por el Dadaísmo y el Surrealismo; parece también que más recientemente se la podría asociar con corrientes de pensamiento que se extienden más allá del campo de la crítica de arte, como por ejemplo el renovado entusiasmo de los años setenta por Nietzsche. Considerándolo en su conjunto hay que decir que el **revival** De Chirico padece una ambigüedad que es inherente a todo **revival**: revela más como síntoma de nuestra propia época de lo que esclarece respecto del objeto original revivido, en este caso la situación del arte moderno durante la segunda década de nuestro siglo. Comporta un elemento de anacronismo y de distorsión en la medida en que sitúa las obras del pri-

mer De Chirico bajo la perspectiva que la crisis de la modernidad impone sobre nuestra sensibilidad de hoy.

Una debilidad obvia de la apreciación general de que es objeto hoy la obra del primer De Chirico consiste —lo señala también Rubin— en que se concentra casi exclusivamente sobre su temática. Una argumentación que (como la que emplea la crítica reciente en el caso de De Chirico) se refiere exclusivamente a la iconología, al carácter poético, a la *Weltanschauung*, etc., de una obra de arte puede ayudar a definir lo que esta obra comparte con las que le son contemporáneas, pero es insuficiente para dar cuenta de su relieve específico, de la calidad que la marca como un fenómeno histórico singular.

Es necesario decir también que con los argumentos que se refieren exclusivamente a cuestiones de estilo y de lenguaje visual pasa exactamente lo mismo: tienden a acentuar los rasgos que una obra comparte con las que le son contemporáneas, y tampoco van más allá. Entre este Scilla y aquel Carybdis, la navegación del historiador puede tener expectativas razonables de éxito sólo en la medida en que sea razonablemente específica; atenta a características que pueden resultar no muy obvias —en parte porque se resisten al análisis abstracto, propio tanto de los sistemas conceptuales como de los sistemas estilísticos—, pero que son las que marcan significativamente la posición del artista dentro de su propio tiempo. Para encontrar unos ejemplos concretos en los estudios reunidos en el libro colectivo recientemente publicado por el MOMA sobre De Chirico, yo diría que mientras el de Fagiolo dell'Arco, que se ocupa de su primer período, y lo enfoca principalmente desde el punto de vista de la iconología, contiene una cantidad apreciable de informaciones específicas, el estudio de Rubin, que se plantea como un análisis estilístico, es distorsionador a fuerza de ser demasiado poco específico. Al fin y al cabo, explicar el lenguaje visual del primer De Chirico en unos términos que podrían aplicarse también, por ejemplo, a la evolución de Mondrian durante la segunda década del siglo XX, es tomar un marco de referencia que no sólo es demasiado general, sino también obviamente equivocado.

Esta operación procustiana de Rubin hay que atribuirle seguramente al compromiso previo con la ortodoxia que el autor tiene que defender: la condena del segundo De Chirico, y, más aún, el modelo general que explica la pintura moderna como una evolución que se aleja de la figuración del clasicismo para aproximarse a la abstracción bidimensional de la modernidad.

Las distorsiones deliberadas de la perspectiva, que son evidentes en la obra del pintor italiano, y en particular las construc-

ciones de tres puntos para ciertos elementos de sus paisajes urbanos, podrían relacionarse, más que con el programa cubista, con la obra de los artistas asociados a **Die Brücke**, quienes hacen uso de unos recursos técnicos similares. El énfasis, los efectos poéticos son, por supuesto, diferentes y tampoco es necesario postular una influencia directa —por más que un análisis cuidado de la información artística que De Chirico podía haber encontrado a su alcance durante su estancia en Munich en el año 1909 daría quizá resultados significativos en este sentido—. El Simbolismo alemán de finales del XIX constituye un ascendiente común para los expresionistas de comienzos de siglo y para el primer De Chirico, y al fin y al cabo en su obra parisina se ven todavía trazos de su fascinación por Böcklin. La conexión expresionista podría ayudar también a explicar su paleta tan característica, especialmente en lo que respecta a las obras del período 1911-1915. Los rojos inquietantes, los ásperos azules prusia, los amarillos sulfurosos y los famosos verdes *Veronese*, responden a una concepción del color como un medio de expresar una atmósfera sentimental, que tiene más afinidades con la sensibilidad alemana de la primera década del siglo que con la de los Fauves. La pincelada, hay que decirlo, tiene poco que ver con el Expresionismo o con el Fauvismo. Pero en lo que concierne a este aspecto se podrían sugerir otras fuentes: Si en las obras del período inicial, *Böcklinia*, de De Chirico no se pueden detectar muchas promesas de virtuosismo técnico, la torpeza de pincelada de las obras subsiguientes es demasiado ostentosa para no ser resultado de una opción deliberada. En la torpeza de la pincelada, como en la torpeza, igualmente ostentosa, de su dibujo perspectivista, De Chirico explotaba seguramente el gusto por lo *naïf* que era tan característico de las primeras vanguardias parisinas. La obsesión de los vanguardistas vieneses por la torpeza, clarividente e intuitiva, de la adolescencia, podría indicar en este aspecto otra conexión con el Expresionismo; pero la fascinación que Apollinaire sentía por Rousseau proporciona una referencia más próxima. Hay que decir también que se trata de una devoción por un *naïf* de otro tipo: una *naïveté* más autoconsciente y, por tanto, menos obvia (como la que Magritte habría de explotar más adelante en las obras de su primer período); dirigida hacia los objetos urbanos¹⁵, mientras que la del *Douanier* se dirigía a la naturaleza —tal como la soñaba la pequeña burguesía (urbana, claro está)—. Y más franca en reve-

¹⁵ FAGIOLO DELL'ARCO, op. cit., págs. 12-14, se refiere a la primera visita de De Chirico a París en el año 1910. Entre los elementos del paisaje urbano que parecen haberle causado más impresión menciona los escaparates y los rótulos y emblemas de las tiendas. Aparte de la iconografía, quizá se puede postular también una influencia estilística. En el ejercicio de este arte *naïf*-urbano-comercial, De Chirico se anticipó al gusto Pop de los años 60: otro ejemplo de fascinación por el primitivismo del *naïf*-moderno. (Pintores como Ernst, Magritte, Lidner... pueden haber hecho de transmisores sucesivos de esta línea genealógica.)

lar, en clave irónica, su dependencia iconográfica respecto del arte de las ilustraciones impresas de finales del siglo pasado —ésta es probablemente la fuente de la técnica de sombreado que tanto ha despistado a Rubin; se trata de un aspecto que Max Ernst había de heredar y explotar repetidamente.

Concurrentes con este grado más elevado de autoconciencia son las referencias obsesivas que De Chirico hace, bajo la influencia de Nietzsche, a los orígenes arcaicos de la cultura griega, y al mencionar este tema querría hacer notar que la interpretación que da Clair del significado moderno del clasicismo es demasiado simplista. La *afirmación de la cultura contra la naturaleza* puede haber estructurado las intenciones de los **Novecentisti**, pero las de De Chirico estaban determinadas (como las de Apollinaire en su poesía) por una nietzscheana negación de la cultura en nombre de lo Arcaico.

Simbolismo, Expresionismo, Clasicismo, Arcaísmo, la fascinación por el anonimato y la *naïveté* de las manifestaciones de la vida urbana... Esta mezcla, con todo lo que comporta de voluntad ecléctica, se sitúa en las antípodas del modelo historiográfico ortodoxo de una vanguardia impulsada por una nueva **Kunstwollen** y lanzada a la búsqueda de un estilo puro y nuevo. Contradice no sólo el conjunto de características formales que, según la historiografía ortodoxa, definen este estilo nuevo, sino también el modelo abstracto que configura a la vanguardia como un programa sistemático de experimentación formal, presidido por la voluntad de romper con el pasado y de comenzar desde cero. La evolución posterior de De Chirico, más que producto de una inexplicable y perversa predisposición personal a la *traición*, podría haber sido su manera de responder a la conciencia traumática de esta divergencia, una manera de perseverar y de poner las cosas en su lugar, a la vez que aquel modelo abstracto de vanguardismo comenzaba a cristalizar, a partir de la segunda mitad de los años veinte, y a iluminar de manera retrospectiva y distorsionante aquello que, tal como se lo presentaba su propia memoria personal, había sido el **espíritu** de los años inmediatamente anteriores a la guerra.

Queda todavía por explicar la pérdida de calidad, las razones por las que esta divergencia fue tan traumática en el caso de De Chirico. Accidentes biográficos como, por ejemplo, la crisis psicológica que menciona Rubin, pueden haber contribuido a ello. Más plausible sería pensar que las circunstancias que condicionaban la vida cultural italiana durante los años veinte y treinta deben haber tenido un peso determinante.

Sin embargo, a mí me gustaría sugerir aquí otra explicación,

intelectualmente más modesta, pero más relacionada con la dimensión específicamente profesional de la actividad de pintar. Los maestros del período de preguerra, Matisse y Derain, Braque y Picasso, todos tomaron direcciones divergentes respecto del modelo abstracto de la modernidad vanguardista. Si la evolución de De Chirico, igualmente divergente, fue más traumática, la explicación quizá habría que buscarla, paradójicamente, en el hecho de que su compromiso con la vanguardia durante los años de antes de la guerra fue (como lo fue también, por ejemplo, el de Duchamp) más estricto (y más estrecho) que el de los maestros. Ni tan siquiera el Cubismo Analítico de Braque y de Picasso representaba un alejamiento tan ofensivo respecto de los valores formales de la tradición pictórica como el que se desprendía de los cuadros, torpemente pintados y obsesivamente repetitivos, del artista italiano, y mientras los maestros, continuando de alguna manera las corrientes artísticas centrales del siglo pasado —Manet y Courbet, Ingres y Delacroix— mantuvieron siempre las puertas abiertas a un diálogo continuado con la historia, el eclecticismo de De Chirico no tenía ninguna raíz histórica que fuera más allá de un sector estrecho y más bien marginal del arte de finales de siglo. De Chirico acertó en la diana crítica y literaria de la vanguardia de 1914, pero la brillante maquinaria estilística que se lo permitió era demasiado especializada y demasiado adaptada a esta diana específica. Cuando se encontró aislado, sus tentativas de romper la maquinaria y de establecer un contacto más amplio y más flexible con la disciplina de la pintura —con el **oficio**, que tanto pregonaba en sus escritos— fracasó, y su **espíritu** vanguardista de antes degeneró en la excentricidad de un ilustre **enfant terrible** confrontado con la perspectiva de una larguísima senectud.

El primer De Chirico ha dejado indudablemente unos trazos identificables en la historia del arte moderno. Justamente con los Cubistas y los Expresionistas contribuyó a inventar, para el tratamiento de la figura humana, algunas metáforas iconológicas afortunadas. Su tratamiento del espacio pictórico se sitúa dentro de las corrientes centrales del siglo XX; pero hay que reconocer que la mayor parte del camino en esta dirección lo hicieron antes de él (y después de él) los Cubistas. Su contribución más destacable (y quizá la menos reconocida) fue el papel que desempeñó en el redescubrimiento moderno de un aspecto importante de la forma pictórica: la función esencialmente ambivalente del dibujo; función de figuración por un lado, de composición por otro. En términos estrictamente visuales y formales, éste es el principio más importante que el arte moderno extrajo de sus afinidades secretas con el del primer Renacimiento. Los primeros pasos en el camino de este redescubrimiento los hicieron también, antes que De Chirico, los pintores Cubistas. Y seguramente los ex-

perimentos más interesantes en lo que se refiere a esta problemática habría que buscarlos, primero en Gris y después, durante los años treinta y cuarenta, en algunas obras de Léger, de Braque y de Picasso. Pero algunos pintores italianos obviamente interesados por este problema formal, como por ejemplo, Magnelli o, a partir de los años sesenta, Adami, parecen haber recibido el estímulo específico de las obras del primer De Chirico.

Respecto a De Chirico mismo hay que decir que fue incapaz de desarrollar ninguna de estas direcciones. Incluso si nos limitamos a considerar el pequeño espacio historiográfico que va desde *Pittura Metafisica* a *Valori Plastici*, su pintura se reveló menos eficiente y de calidad más pobre que la de otros artistas, como Carrà o como Morandi, que habían comenzado proclamándose seguidores suyos ¹⁶.

En resumidas cuentas, el juicio, generalmente aceptado hoy, de que De Chirico es uno de los grandes maestros del siglo XX parece bastante dudoso. Se puede decir de él lo que se puede decir también de otras figuras marginales del arte moderno, como por ejemplo Duchamp; que es un caso interesante en la medida en que plantea problemas interesantes. Por ejemplo, el de la relación —no lineal, como la querría la historiografía canónica— entre modernidad y vanguardia, o —en lo que respecta más específicamente a su evolución— el de la relación entre modernidad y clasicismo. Pero para analizar adecuadamente estos problemas habría que ir mucho más allá del marco de referencia que su obra artística puede proporcionar.

* * *

Animal de tren

No tengo la intención de entrar en este escrito en el análisis de estos problemas generales. De la dinámica de la vanguardia y de su papel respecto de la modernidad me he ocupado en otras ocasiones. De la interacción entre clasicismo y modernidad me he ocupado también, marginalmente, en un pequeño estudio sobre el Noucentisme catalán. A lo que allí he dicho añadiré ahora, por acabar con algún tipo de conclusión, una variación mínima sobre una vieja imagen.

Modernidad y clasicismo no son más que los márgenes del río de la historia; no existen más que por su confrontación mutua y por la resistencia lateral que oponen a las acciones, los pro-

¹⁶ Este juicio puede parecer sorprendente hoy (no lo habría parecido hace veinticinco o treinta años). Quizá valdría la pena recordar que Roberto Longhi, probablemente el más influyente y seguramente el más inteligente de los críticos asociados con *Valori Plastici*, dijo más o menos lo mismo. Vid. su monografía *Carlo Carrà*, Milán, 1937, págs. 9-10.

yectos, las ideas, que forman la sustancia líquida del devenir histórico. La corriente del río cambia los márgenes; a veces se recortan con un perfil muy vivo, a veces resulta muy difícil discernirlos. Lo que hay que decir de los márgenes, sin embargo, es que no son lugar adecuado para la navegación. En lo que respecta a la pintura, la tentación de instalarse en el margen del clasicismo produce el neoclasicismo, el fantasma de unos arquetipos, unos sistemas de reglas, unos códigos, cuya forma concreta no se llega a encontrar nunca, la de instalarse en la modernidad produce la vanguardia, el fantasma de un cambio que no llega nunca tampoco a hacerse realidad concreta. Neoclasicismo y vanguardia se parecen en una cosa: son actitudes, no acción; mera promesa, sin **telos** ni cumplimiento. Con el fin de conseguir el cumplimiento que la obra pide, el artista tiene que abandonar los márgenes y sumergirse en la sustancia líquida del río.

1982

(Trad. de Rosa Montalvá)

FIGURAS DEL ANIMAL DE TREN

J. Miguel Marinas

Para Carlos y Marina

El tren es metáfora y emblema del viaje. Pero también de la suspensión del ritmo y del tiempo de la vida urbana. Lo que sigue pretende recorrer alguna de las marcas, escenas, figuras que el tren articula, o que hemos ido armando al hilo del ir y venir. Al hilo de un viaje a todas partes. Por eso puede decirse que se trata de trashumantes —donde los ejes norte-sur son, para lo nuestro, ejes fundacionales—, pero también de transeúntes.

Animal de tren

Era un animal de tren. Se presentaba así como una de sus definiciones o máscaras —con lo que éstas tienen de ocultamiento y del refresco momentáneo al que damos en llamar identidad.

Era no sólo la memoria, la imaginería poderosa e insistente, de los antepasados, que contaban sus peleas con el tren animal, para domarlo en los repechos bercianos, para llevarlo —más cerca en el tiempo— como un monstruo familiar, en largas rutas hasta el final del laberinto, del recinto de la tierra firme, por donde entraban gentes de acentos blancos y angulosos. Era una huella entera, un estigma que emboscaba, ya de viejo, en múltiples gestos —la consulta furtiva del Roskopf entre la mano y el bolsillo del chaleco, la corrección de imprecisiones, de los suyos, de la gente, al nombrar los viajes, las rutas, los objetos, pero también una manera de mirar: el día, las luces del norte, las maletas—. Como un experto en el despojamiento, perseguidor o melancólico, del

que estaba tejida la inmediata historia, la costumbre de medir el tiempo de la gente sin papeles.

Su compañero Jorge cultivaba durante años una fascinación que arrancaba en la sorpresa infantil: ir a ver las locomotoras que llegaban al andén, prescindiendo del resto (—A mí el tren no me interesa). El se identificaba con los agentes de ruta. Y las palabras, los nombres del oficio le resultaban cargados de más sentidos que el de derivar un mercancías, reclamar a los de clasificación o avisar vía muerta. Eran los nombres de las cosas. De todas las cosas y los actos del recorrido de la vida.

Binario

El tren divide siempre en dos la tierra conocida. Tiene —cuchilla, espejo, hilo, río— el encargo de sugerir lo doble. De instaurar la geometría escolar, trayendo al suelo las rectas paralelas, para alivio de aprendices de Platón. De marcar procedencia y destino. Trenes que nacen y mueren.

—Vietato traversare i binari.

La prohibición del cartel en la estación de Ancona, especialmente dirigida a especialistas en señales. Pero también a todos los que pasan intercambiando gestos, pasos o pañuelos. Deteneos —puede leer también el avezado en trenes— en lo doble del sentido. Respetad los espejos. Pasad, advirtiendo lo que hacéis, al otro lado.

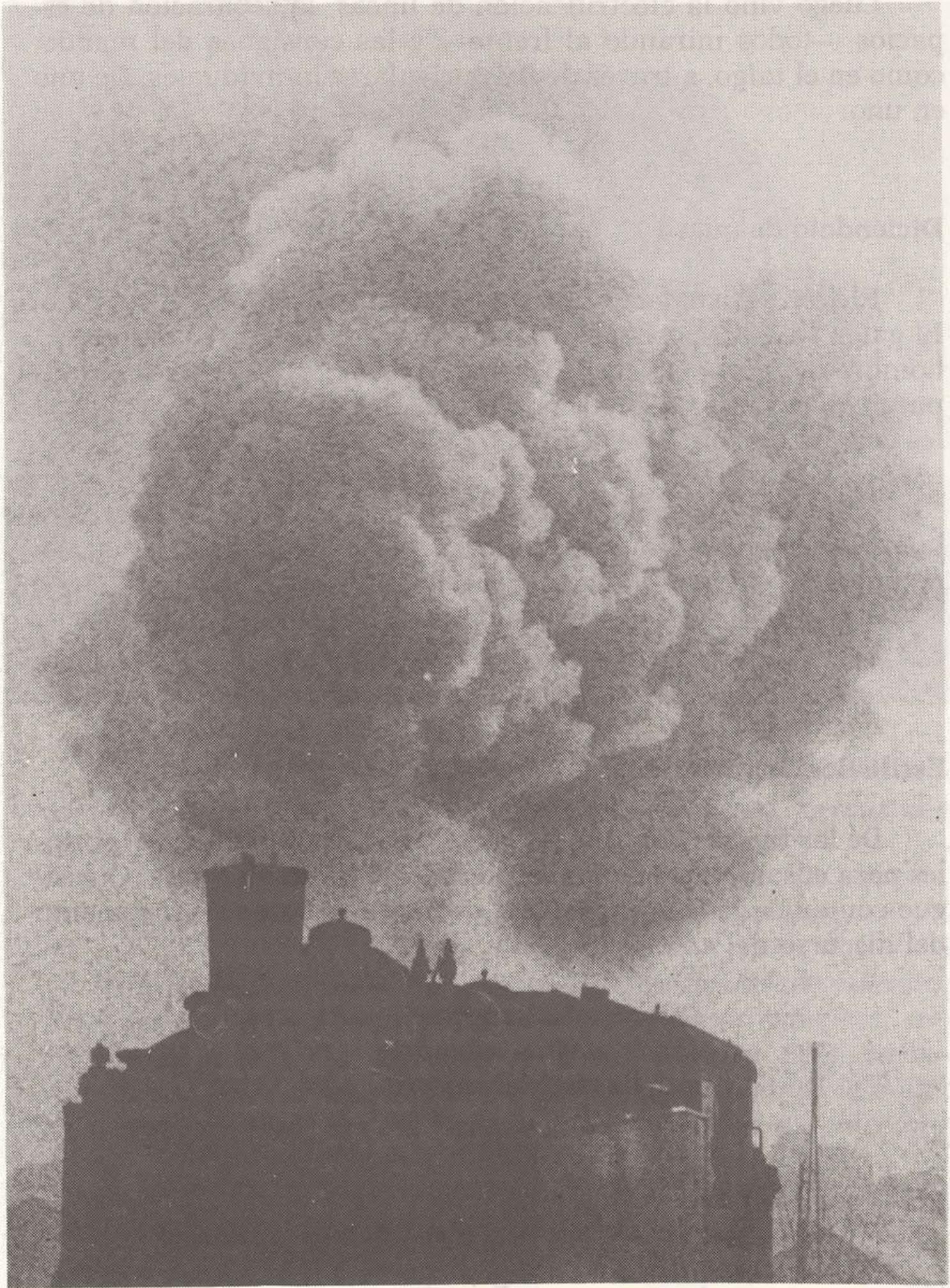
Cabo primera

En la estación de Venta de Baños, nudo de la red de todo el norte, se zanjaban los dilemas de un viaje. Miranda o Medina como disyuntivas de ruta y, de ahí, un norte u otro.

Pero también dormir o velar, fatalmente, pegar la hebra o mantener el parapeto. Romper o no romper la fórmula del reconocimiento:

—¡Así que usted va también a Ventadebaños!

Cuando las vías del viaje, de la complicidad tejida en los apeaderos, más o menos tolerante, chirriaban en conflicto, surgía —por ensalmo, por frecuencia— una figura menor de la Autoridad. Esto es, del mando.



Las estaciones se suceden, el tren no para, la gente, en grupos...

Muchas historias de los trenes cobraban color e interés cuando alguien decía:

—Pues precisamente en Venta de Baños se levantó un cabo primera y le dijo...

Los que tanto tenían de plazas desplazándose se convertían en trenes rigurosamente vigilados.

Luego vino la electrificación de líneas, la separación de espacios —todos mirando al frente— y las consignas del mando, como en el talgo, a través de los auriculares individuales. De uno en uno.

Diciéndolo de nuevo

El tren resiste las ráfagas de viento. Los chopos se comban. El galgo se enrosca sobre sí mismo con los ojos entrecerrados. El hombre del arado se agacha una vez más hasta doblarse en dos para volver la reja. Luego endereza el cuerpo sujetando los carriles con las manos. Y ve el tren.

La recta imparable. Y en el vagón azul, con rostro grave, un hombre de cabeza poderosa y lazo moteado de piqué oscuro, sueña una geometría espiritual de la meseta.

Las miradas se encuentran. El tren sigue.

Estilística ferroviaria

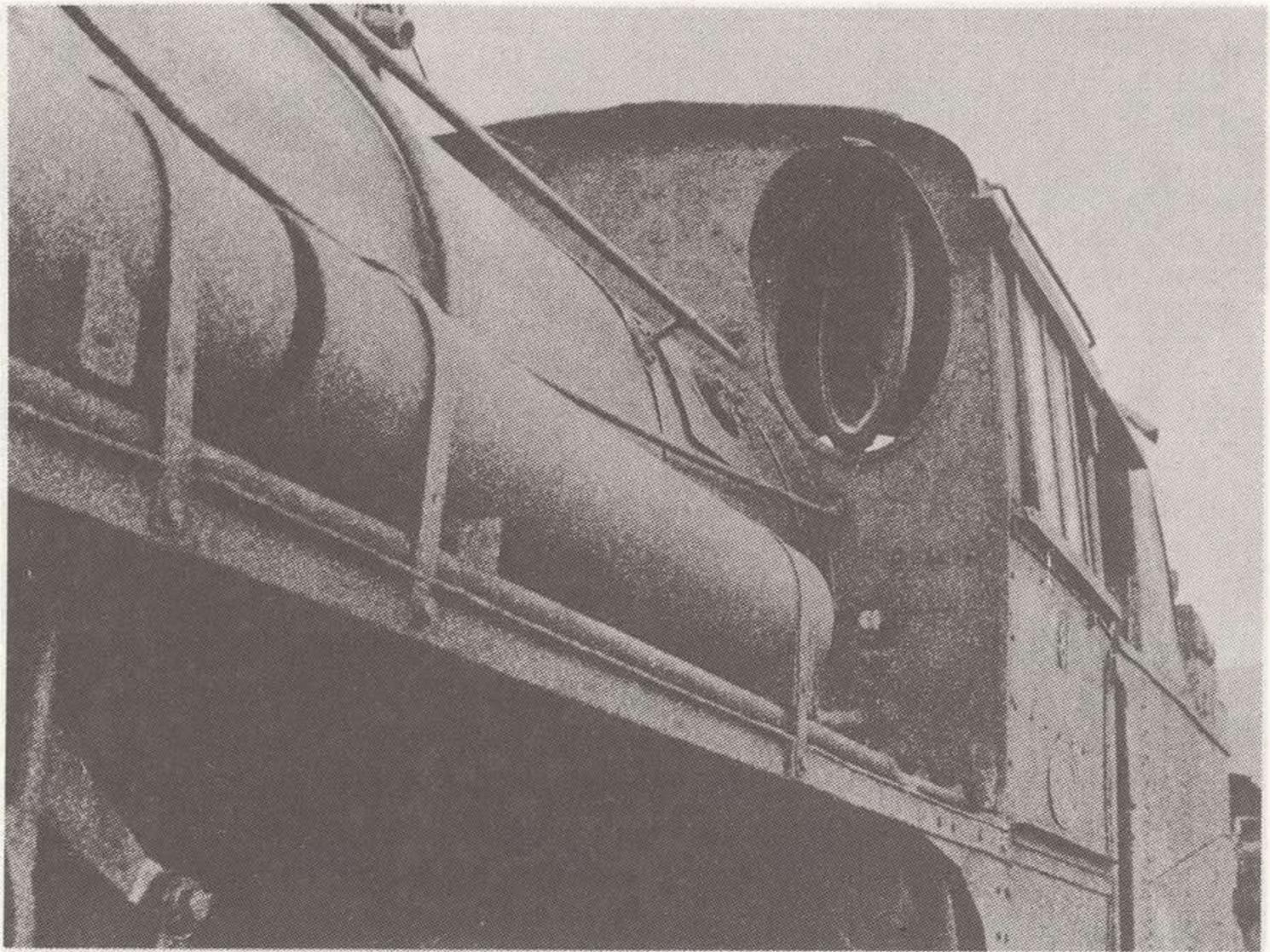
De las figuras del tren, de las que han ido saliendo de los raíles para ensamblarse en las secuencias de las hablas, una. Que sigue conteniendo la sorpresa y la desmesura, como un fragmento del discurso del amor:

Que te estoy queriendo a ti
con la misma violencia
que lleva el ferrocarril.

Fin (y medios)

Lo contaba Luisa a su amigo:

Era, cómo decirte, un viaje distinto a todos. La gente va tranquila, hacia el norte, Gijón, cada uno en su sitio, alguien en el pasillo, las parameras con sol, por la tarde, las ráfagas al cruzarse con otro tren. Hay como varias personas, pero sobre todo un hombre, con una expresión un poco vuelta sobre sí, con los ojos fijos o un poco mirando a los demás como si para hacerlo tuviese que venir de otro sitio, de adentro. No se mueve casi. La gente mira, comenta los nombres de las estaciones, hace cálculos sobre la marcha, el tiempo que falta para que todo acabe. Al otro extremo hay una niña como de once años. Viaja sola y sólo da las gracias cuando la señora ma-



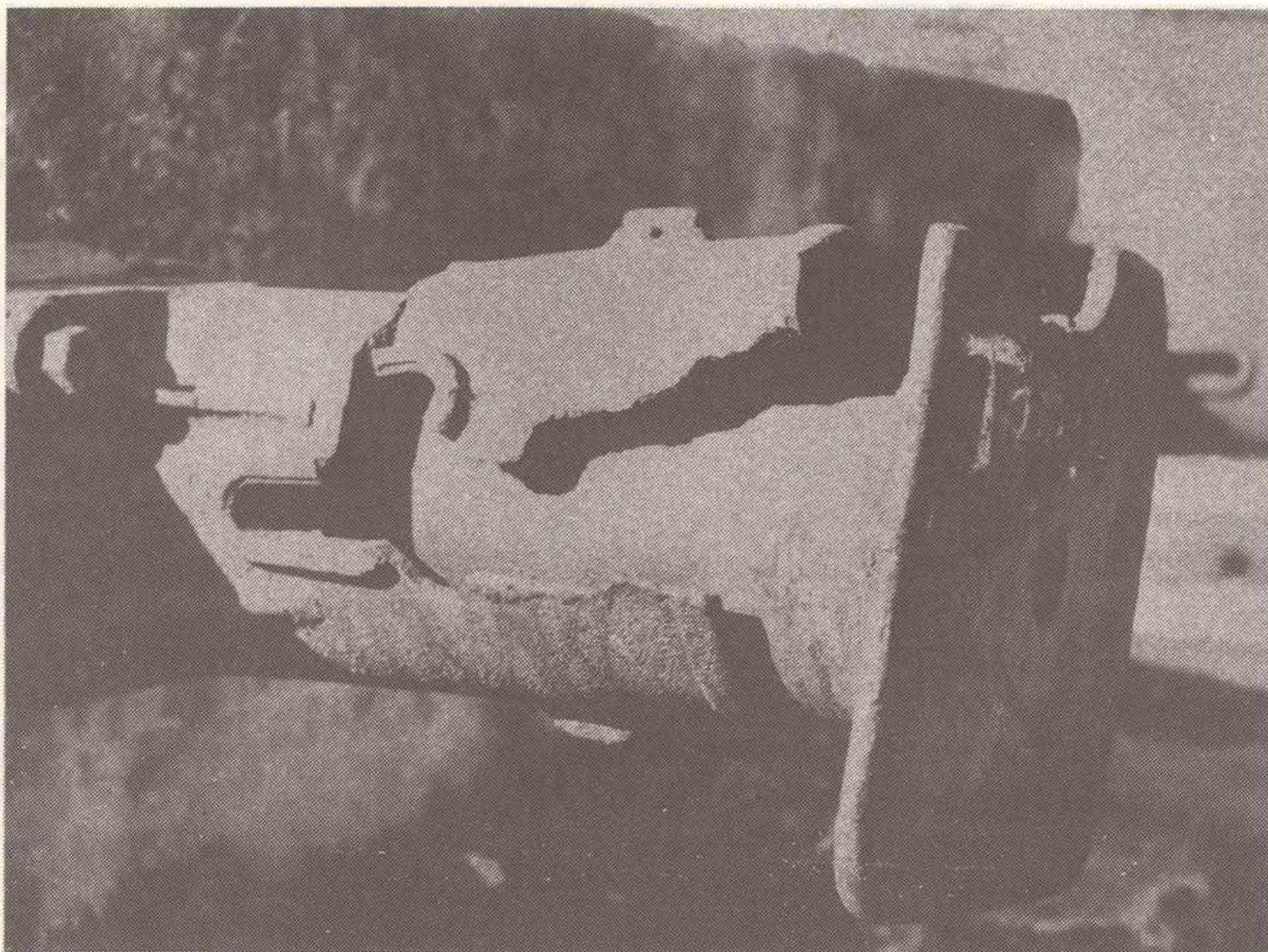
yor le ofrece una revista pero no la lee. Algo pasa afuera, porque uno del pasillo dice:

—Se está bajando gente. Se están bajando en marcha...

Hay un vuelco general hacia las ventanillas de un lado y de otro. Un hombre está levantándose del suelo y con gestos enérgicos, con los ojos de pánico, dice algo que no se entiende bien. Sólo que vayan, que se bajen. Todos se miran, alguno echa mano de la bolsa, bajan maletas, otros dudan. Del fondo del vagón sale un chico que vocea:

—No lleva maquinista. Hay que hacer algo. No lleva...

Las estaciones se suceden, el tren no para, la gente, en grupos o solos, han ido desapareciendo, arrojando bultos por portezuelas y ventanillas, ayudándose a saltar, aprovechando los tramos lentos, conteniendo las palabras, hablando muy despacio, dándose seguridad, aclamando los saltos limpios conseguidos, lamentando con rabia las malas caídas, y en el compartimiento los dos solos. Inmóviles. Reconociéndose con una sonrisa silenciosa, mirándose a los ojos. Y el tren que llega a la estación junto a la playa, y la vía sigue más allá del final del andén y continúa por la arena, derecha hacia las olas. Y el hombre extiende los brazos, ríen abiertamente, y el tren entra en el mar.



Homologías

El tren es un animal. Que tose con tos ferina. Se detiene como una caballería noble cuando Varela espera a los que van a Noya. Se deja tatuar en el Bronx (*Deja tu marca en la sociedad/no sobre ella*). Se amansa y cubre las cicatrices con gualdrapas en los remedos regionales del Oriente Express. Se añora su estampa, pueblo a pueblo, entre Zamora y Medina.

Cómo no va a reconocerse —y conmover— lo que tiene de zoo el que se empeñan en llamar Museo Nacional Ferroviario. La estación de Delicias. La reserva de trenes.

Tren interior (historia japonesa)

Manko viajaba sola. El tren silencioso y lánguido a la salida de Yuti, al alba, se convertía, siempre de forma súbita, inadvertida, en metropolitano atronador, trufado de rostros planos y cuerpos tensos que entraban y salían a los caminos y quehaceres de la gran ciudad.

Pero Manko se defendía de los ritos del ruido y de la prisa: los sonidos agudos, apenas perceptibles cuando el tren se plegaba al dibujo de las vías que bordean Uraken, crecían, fundiéndose



Fotos de Mario Risco

se con un ritmo monocorde, lleno empero de matices que uno detectaba sólo si entraba en él y no lo iba midiendo, recorriendo sus alternancias, jugando a acentuarlas a contrapié hasta que agudos y cadencias se sometían a la interior tonada, a los ictus de la cabeza reclinada, del cuerpo sentado, al gesto liso de los párpados juntos, al pliegue de los labios adelantándose un tanto o tensándose despacio, al modo en que las menudas aletas de la nariz oscilaban, como un agua que brota en tierra llana.

Era una tuba, lenta, interminable la que seguía vibrando con mucho más allá de la señal de partida en la máquina invisible. Un enorme melisma que lo envolvía todo, como una caricia detenida, como un sol sosegándose en los objetos de adentro. En las repisas de baquelita, en la montura de las gafas del anciano, en el cabello de la niña, en las telas crudas de las cortinas cerradas. En las manos detenidas sobre la falda clara.

Manko viajaba sola, todos los días, todos los meses, todos los años. Fundida con el tren. Sin ver a nadie. Sin hablar. Y, sobre todo, sin atreverse a descender jamás.

Furgón del estereotipo

La labranza, el trabajo en movimiento por el campo, símil primero de la escritura: mano de cinco bueyes, con el arado del cálamo, que siembra en campo blanco simiente negra de palabras.

¿Cómo escribir en el tiempo de los trenes? El tren que era centella con Machado, alimentando las palabras de piedra, el furgón de los estereotipos: *ya recobrados la razón y el seso/volvía de París en tren expreso; que perdió el tren de la vida/antes de ser mujer; perder el tren de la tercera/es el riesgo, ciudadanos/revolución industrial; a todo tren; tu tren de vida*. Escribir o pensar o decir sin salirse de la raya. Con palabras como furgón de cola del que se ha retirado el factor, el hombre que vivía, cocinaba y miraba desde allí.

Los emblemas de la escritura hallados en las catedrales (de Jaca, de Verona), circulando por el campo y por los burgos. Las figuras del viaje, escandiendo la vida, retejiendo los mitos. Pero sin instaurar un culto Cargo de los trenes.

Con la misma violencia.

Enero del 87
Fotos de Mario Rico

EL TREN PUEDE MAS

Agustín García Calvo

Nota previa

Reproducimos aquí el texto del «Manifiesto de la Coordinadora en Defensa del Ferrocarril», escrito por Agustín García Calvo, como declaración de amor al tren, y por cierto, no declaración positiva, o sea, falsa, como él mismo dijo en otra parte («que la declaración de tu amor sea sólo el No de tu odio»), sino de ese amor que se levanta contra aquello que lo impide y lo mata: el Capital, el Estado, el Dinero, el Automóvil, la Gasolina, la sustitución del camino por el Destino, la conversión de la vida en Tiempo vacío...

También se levanta contra la reducción del tren a lirismo y cultura, que es otro modo sutil de matarlo (por lo cual también esta republicación en una revista de *Pensamiento* será para él un albur: o la revista sirve acaso para la extensión del Manifiesto entre otros públicos o el Manifiesto queda integrado como objeto cultural en la revista), por eso ataca a esa Moral (Política) que desde pequeños nos impone una idea de oposición entre lo útil y lo agradable.

1. Razones de la lucha por el tren y la vía férrea

No se lucha por el ferrocarril por aquello de que sea bonito, romántico, del tiempo de los abuelos, y demás piropos envenenados que

le digan Ellos, los que querrían, desde Arriba, condenarlo a la Historia y los Museos. ¡Museo y tumba para Ellos!

No se lucha por el ferrocarril tampoco porque seamos ferrovia-

rios y nuestros intereses laborales estén ligados a su mantenimiento y desarrollo: de las reivindicaciones laborales de los ferroviarios ya se ocupan, a su manera, los Sindicatos. Aquí se trata de otra lucha. Y esta coordinadora tiene ciertamente entre sus hombres ferroviarios, que, como tales, conocen más de cerca los poderes y funciones del tren y de la vía, y conocen también los mecanismos de lucro y mala administración que, desde Arriba, impiden el desenvolvimiento y mejora del ferrocarril; pero están también en ella otros que no son ferroviarios, sino usuarios del tren y ciudadanos que sienten el desastre de la vigente política de transportes.

No estaríamos metidos en tal contienda ni nos pondríamos ahora a hablarle de ella al público, si no fuera por la simple razón de que el ferrocarril es útil y práctico, ahora y para todo el mundo; y son, por tanto, razones de utilidad, frente a la inutilidad y daño de los medios de transporte impuestos desde Arriba, las que alientan esta lucha, en la que se invita a participar a más gente que no quiera seguir dejándose engañar en este asunto.

2. Fundamento de esta lucha en el poder y utilidad del ferrocarril

El tren y la vía férrea son el invento capaz y poderoso para resolver cualesquiera de los problemas de transporte de viajeros o de mercancías que puedan presentarse.

Aún en la situación presente, en que la imposición de medios de transporte inferiores ha venido im-

pidiendo y desviando el desarrollo de las posibilidades ilimitadas que el ferrocarril en sí tiene, la superioridad del invento es evidente para cualquiera: en la urbe, una red de tranvías y ferrocarriles subterráneos es capaz de resolver limpiamente, dejando las calles habitables y respirables para la gente, cualesquiera exigencias de circulación, a un coste siempre económico frente al barullo torpe y asfixiante del tráfico urbano que irracionalmente se nos impone. En el transporte por los campos, basta comparar las ineficacias y molestias recuas de camiones machacando autopista con el simple y poderoso tren de mercancías que puede en un momento reemplazar a la recua entera; o recordar el infierno del tráfico de autos, con las cifras de muertos que lo adornan (cifras inherentes a la estupidez misma del procedimiento, incorregibles con todas las medidas que se tomen para ordenar el caos) y pensar la facilidad con que el desarrollo normal de tramos de vía férrea y de doble vía y la multiplicación de trenes que haga falta pueden eliminar el enorme costo y tormento de las cansadas carreteras y caravanas de automóviles.

3. Equivocación del progreso y venta de un futuro falso

Parece como si lo que Ellos pretendieran fuese la conversión de los campos en desiertos (esas estaciones estúpidamente abandonadas, que daban vida a tantos pueblos) y de las ciudades en conglomerados de bloques y de pistas, donde sólo pueden vivir los automóviles. Y quieren hacer creer a la

gente que eso es necesario, que es lo que los tiempos mandan, y que a tal futuro estamos condenados.

Reina una equivocación de la idea de 'progreso': era progreso inventar y mejorar las máquinas que servían para el uso y disfrute de la gente, para aliviar sus trabajos y hacer placenteras sus andanzas: el dominio del Estado y el Capital ha vuelto del revés la cosa, y convertida la idea de 'progreso' (o de 'desarrollo') en medio de renovar las formas de esclavitud, hace que la imposición y venta y atenciones de más y más máquinas inútiles vuelva cada vez más agobiantes el trabajo y la diversión al mismo tiempo.

Y esa equivocación y engaño quieren Ellos hacérselo pasar por Futuro inevitable, por Destino de la Humanidad. Y todavía, cuando ya el acelerado agotamiento de sus recursos de venta de inutilidades les fuerza a multiplicar a toda prisa sus despilfarros y la idiotez de la burocracia y propaganda que los promueven, quieren seguir vendiéndonos como dinámica marcha hacia el Futuro lo que no son más que espasmos de una economía y política decrepita y enloquecida.

Pero acá abajo sabemos que no hay ningún Futuro ni nada fatal en ello, sino intereses de Capital y Estado, que ya sólo por el despilfarro acelerado pueden sostenerse y a los que la mentira sirve. Y es contra esos intereses y mentira contra los que defendemos el ferrocarril, atacando la imposición de medios de transporte más inhábiles y menos poderosos, pero que no lo dejan de

sarrollarse según sus posibilidades de utilidad para la gente.

Contra la idea de un Futuro trazado de antemano, levantamos la voz para clamar que hay vías que no están trazadas, que no hay más caminos que los que vayamos abriendo en lo desconocido.

4. La mentira de la libertad personal con auto, y cómo la imposición se convierte en gusto personal

La gran ventaja con que la propaganda trata de seguir imponiendo el automóvil (con dispendios millonarios ya sólo de propaganda para mantener la fe en que siguen saliendo autos nuevos y hay por tanto que comprarse otro) consiste en aquello de que el auto sirve para la libertad personal, para que cada uno vaya adonde quiera. La mentira de esa pretensión (muy propia, por cierto, de la falsificación de la noción de 'libertad' en los regímenes democráticos) estalla ya a los ojos de cualquiera, especialmente si es uno a quien le han vendido otro cochecito personal y ha experimentado la esclavitud que con él le han vendido. Ya es hora de proclamar lo que cualquiera siente: que el auto nos condena a todos a ser chóferes y mecánicos, sirvientes del dominio y el engaño: el tren nos vuelve a todos libres y señores.

Pero es que la imposición desde Arriba de esa falsificación del Progreso y de los medios de transporte más inútiles se realiza sobre todo por medio del siguiente truco: la implantación de la idea en el alma de cada súbdito y cliente, de

modo que él crea que la idea y los gustos que allí se le han imbuido son su idea y sus gustos propios y personales de cada uno. Esto es lo que hace más difícil esta lucha por el tren y la vía férrea contra los medios de transporte inferiores impuestos a las poblaciones, contra el auto y sus autopistas y también contra el empeño en desarrollar fuera de necesidad el avión mismo.

Pero también en contra de esa dificultad de que cada individuo de las masas tenga que creer personalmente lo que le mandan y que pueda llegar a contestar tan convencido que a él le gusta el auto, y el autocar con vídeo, y el ambiente de aeropuerto y las filas de camiones por la noche, contra eso de que el enorme peso de los intereses de Arriba se traduzcan en gusto y en idea dentro de cada alma, también contra eso se levantan nuestras voces y nuestros brazos.

5. Que la guerra por los mejores medios de transporte es posible hoy y siempre

Y esta guerra por devolver a la gente los medios de transporte útiles, que es guerra por un progreso verdadero, a pesar de las presiones que de Arriba se ejerzan y del engaño que domine en cada número de la Mesa, esta guerra no está perdida hasta que se pierda.

Más bien, en estos días, la aceleración de la locura de Ellos, cada vez más evidente, no deja de dar algún aliento de confianza para proseguirla.

6. Que no caben componendas ni debe esperarse nada de reclamaciones hacia Arriba

Ha de rechazarse en esta guerra la consabida componenda de *El ferrocarril para sus sitios y funciones, el auto para los suyos y las suyas*: porque hace más de medio siglo que el auto viene ocupando los sitios y funciones del ferrocarril.

Ni cabe esperar que los Organismos de Gobierno encargados (por Ellos mismos) de la política de transportes, ni tampoco los de la RENFE misma, puedan hacer nunca nada por remediar estos errores, sino seguir haciendo lo que está hecho: dominados están Ellos por la idea de Desarrollo equivocada y por su falsa imagen de Futuro (nadie tiene más necesidad de engañarse que los propios dirigentes encargados de engañar a las poblaciones), y así, no podrán más que seguir promoviendo los estúpidos desastres previsibles: suprimir líneas férreas con el ridículo pretexto de la rentabilidad, que copian servilmente de la Empresa de construcción o producción de inutilidades, en vez de multiplicar las líneas anchas o estrechas seguir haciendo la doble vía por donde haga falta, y aumentando y mejorando los servicios de trenes de viajeros y mercancías, llevando vida a pueblos y ciudades; y en cambio, seguir invirtiendo miles y miles de millones en la promoción de las viejas y mortíferas empresas de la gasolina, del auto y de la autopista, y la RENFE misma traicionando descaradamente al ferrocarril, al sustituir los servicios que abandona por autocares que lleven, para más insulto, el rótulo de RENFE y que contribu-

yan al desastre de la carretera y al aburrimiento de los viajes; o si se acuerdan Ellos del ferrocarril en sus planes de inversiones, será sólo para lo que está mandado, competir con el avión y el autocar, especialmente en velocidad, que se supone que nos hace tanta falta a todos (y aun eso, claro, para unos cuantos trenes de un par de líneas entre tres o cuatro centros sobredesarrollados a costa del abandono de campos y ciudades), en vez de seguir desarrollando la vía y el tren precisamente en las ventajas incomparables que el invento del camino de hierro y de la ristra de vagones tiene como propias y con las que nunca pueden competir autocares, ni cochecitos, ni aviones.

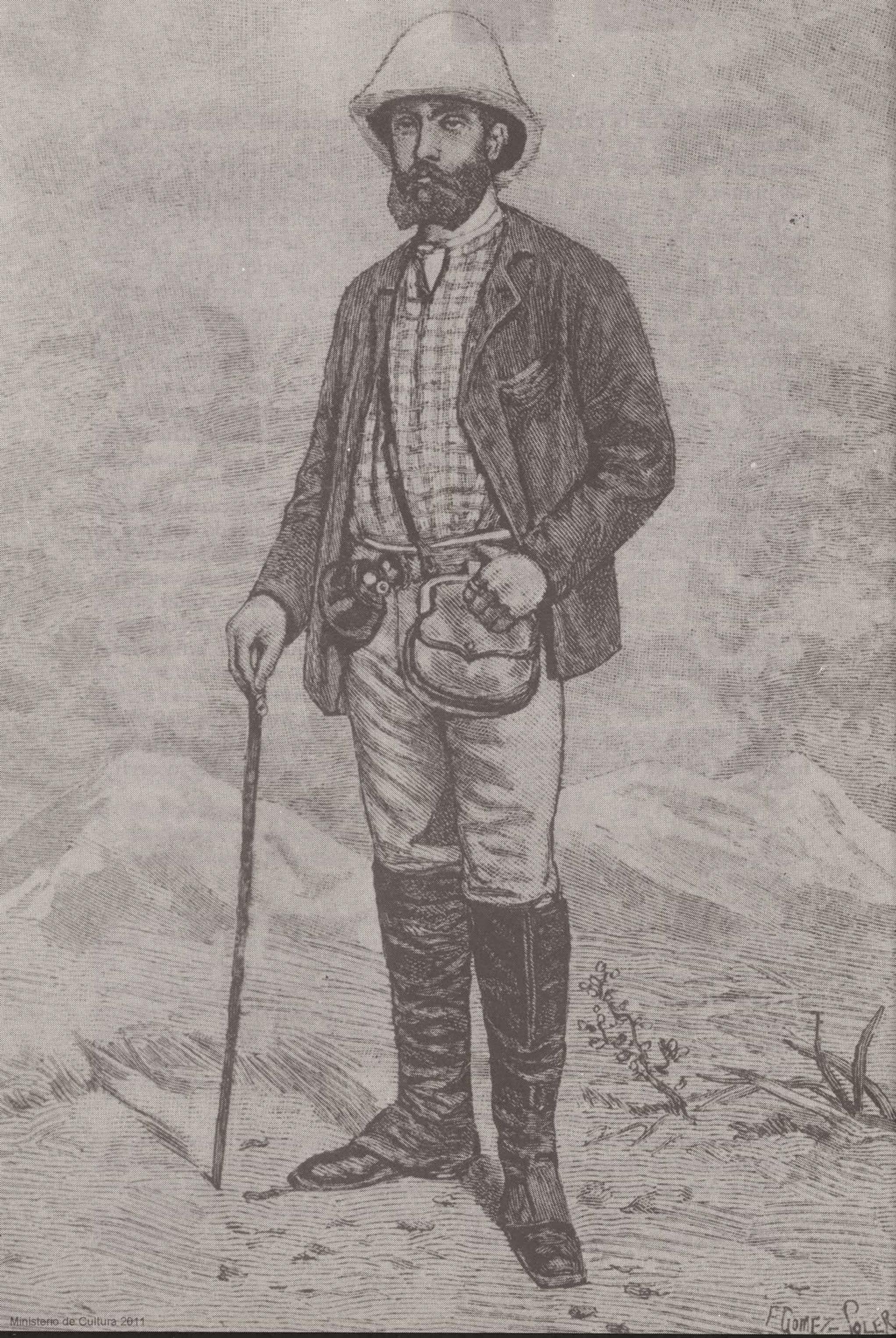
7. Luchar por el ferrocarril es luchar por el progreso verdadero

Y es así que reconociendo lo inevitable de ese abandono y trai-

ción del ferrocarril desde Arriba, desesperando de toda reclamación que hacia Arriba, RENFE o Ministerios o Consejerías, pueda dirigirse, tenemos por tanto que ponernos desde abajo, de entre la gente, ferroviarios o usuarios de transportes, a luchar por el ferrocarril por los varios procedimientos que se nos ocurran. A lo que esta Coordinadora invita a cualesquiera que sientan la utilidad del ferrocarril y estén hartos de sufrir el desastre y el engaño de la vigente política de transportes.

Luchar por el ferrocarril y contra los medios de traslado que, sostenidos sólo por enormes intereses, agobian y dificultan nuestras vidas, es lo mismo que luchar por el progreso y la utilidad de veras contra el falso Futuro que se nos quiere seguir vendiendo.

Madrid, 7 de mayo de 1986
 Coordinadora Estatal
 en Defensa del Ferrocarril



UNA VIDA DE NAUFRAGO

Carlos Solís Santos

Son legión, *hélas*, aquellos de quienes se puede decir que erraron ora en el lugar de nacimiento, ora en la época, ora en ambos. Este último es el caso de don Manuel Iradier Bulfy (1854-1911), explorador vascongado que compró Guinea Ecuatorial para España. De haber nacido en idéntico lugar, pero en los años de la Conquista, acaso hubiera avistado por vez primera alguna isla, atravesado antes que otro cristiano unos cerros, bajado cierto río de légamo o bautizado y aniquilado alguna estirpe amerindia. Si hubiese persistido en nacer cuando lo hizo, pero en un país anglosajón (señalo por mor de ejemplo), acaso diera nombre a un canal polinesio, a un radiolario inverosímil o a algún afamíptero de peregrina geografía. Pero no; habiéndose empecinado en sus particulares aquí y ahora, sufrió y luchó sin éxito alguno para arribar, quebrado y mordido de perros, al pinar de Balsaín. Olvidado, sin vislumbrar una vela en lontanaza, hubo de ser rescatado por esa piadosa amiga universal de los que penan, la muerte.

Un siglo antes, las expediciones británicas del capitán Cook (cito no por prurito de erudición, sino por pergeñar el telón de fondo) dieron pie a que marinos sabios y naturalistas intrépidos como J. Banks o D. Solander ensancharan los muros de nuestra experiencia de la naturaleza, de nuestra tierra y de nuestra humanidad. Incluso el fin del buen Cook en los hospitalarios vientres de los hijos de las islas Sandwich no dejó de ser el homenaje que todo caníbal rinde a su tasajo. Asimismo, medio siglo antes de la aventura africana de Iradier, el barco de Su Majestad, *Beagle*, mandado por el capitán FitzRoy, iniciaba un viaje explorador llevando consigo a un joven naturalista que andando el tiem-

Manuel Iradier.

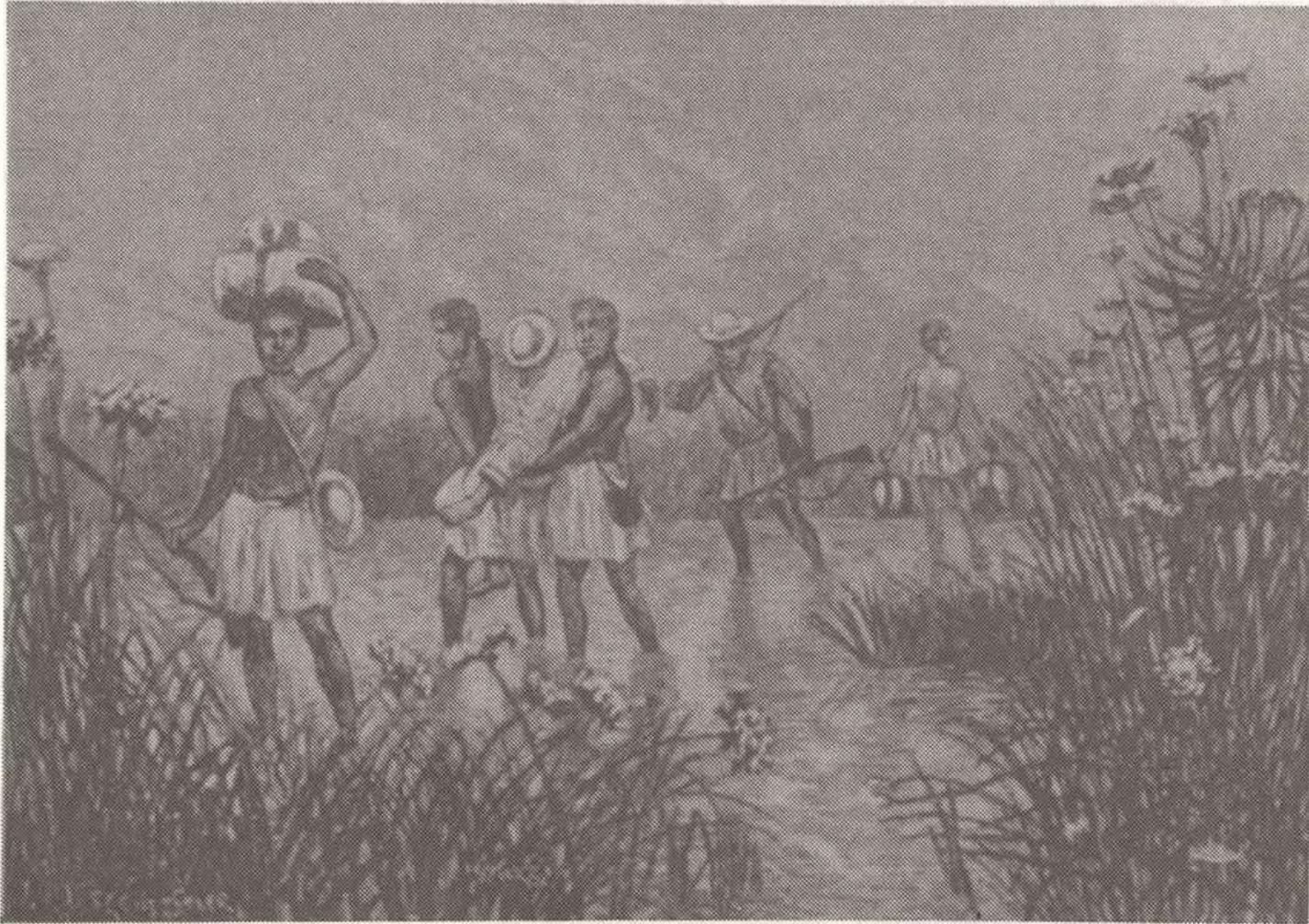
po se haría famoso con una doctrina, según la cual las especies evolucionan por selección natural. Aun cincuenta años después, un gringo, el capitán Byrd, llevaría el espíritu del Sacrobosque (Hollywood) a la exploración del «Little America», un trocito de la Antártida, transportando consigo quinientas toneladas métricas de material, perros, aviones y cuatro barcos. Esta plétora de artificios, capitanes, naturalistas y dineros públicos se cita como contraste del equipo de Iradier, consistente en una cuñada, unas banderas patrias, alguna escopeta y varios duros de amigos y vecinos de Gasteiz (Vitoria).

Siendo español (lo que ni apruebo ni condeno), el vascongado Iradier no cosechó descubrimientos geográficos, entomológicos ni etnográficos de nota. Y puesto a ser comido, no lo fue por indómitos caupolicanes de ébano, sino por tristes esporozoarios del género *plasmodium* de tamaño microscópico (menores aún que los eritrocitos que los contienen, digamos puestos ya a evacuar doctrina).

Ahora bien, si exceptuamos este accidente (en ambos sentidos) de la nacionalidad, poco hay en nuestro náufrago que lo distinga en espíritu y resolución de los naturalistas y capitanes antes mentados. Toda deficiencia es externa y, por así decir, adventicia, cifrándose tan sólo en falta de apoyo científico, naval, económico y político de su país.

Ninguna época podía ser más favorable a la formación de un explorador africano que aquella que se inicia con el memorable encuentro de Livingstone y Stanley en el corazón de las tinieblas, producido cuando nuestro náufrago era un adolescente. Iradier comenzó estudiando filosofía, y aunque ningún pensamiento posterior delata semejantes comienzos, no es difícil ver en ellos (como habrán de consentir quienes hayan pasado por esos estudios en épocas ya un poco lejanas) una de las más poderosas causas de su deseo de largarse a la selva. Antes de poder realizar sus anhelos, recorrió los parajes en torno a Gasteiz en excursiones naturalistas, convirtiéndose pronto en el cabecilla de la juventud de esa ciudad culturalmente activa y llena de asociaciones de *virtuosi*, desde la *Academia Instructiva de Amistad* hasta el *Orfeón Alavés*, pasando por la *Compañía Ultra-Oceánica Propagadora*, la *Academia Alavesa de Ciencias de la Observación* o el *Ateneo Científico*. Todas ellas se reunían en la Sala del Instituto de Vitoria, donde tras los cristales de las vitrinas parpadeaban las colecciones mineralógicas, botánicas, zoológicas y arqueológicas, todo ello bajo la mirada ensoñadora de un ciervo disecado.

Allí, en torno a la mesa central cubierta de mapas, escalpelos, lancetas y frascos de alcohol, Iradier y sus proscritos leían pla-



La retirada de las praderas Ukumbanguba.

nos y libros de viajes: *La tierra y sus habitantes*, el *A través de África* de Cameroon, o el *A través del continente misterioso* de Stanley. No era la suya una curiosidad literaria u ociosa, ca; sino práctica y activa, pues extraían y anotaban datos no menos deleitables que útiles. Por ejemplo, que basta duplicar la circunferencia de la huella del elefante para calibrar muy justamente su altura. Con poco más de catorce años fundó la *Sociedad Viajera* (luego *La Exploradora*) para el estudio de temas africanos, reuniendo una biblioteca, celebrando seminarios y redactando memorias para organizar el paso a la acción.

En un principio entretenía la idea de atravesar África de norte a sur, pero conversaciones con el gran Stanley, entonces corresponsal en la guerra carlista, lo convencieron para iniciar sus exploraciones frente a las costas de las islas españolas del golfo de Guinea.

Tenía veinte años cuando, harto de ganarse la vida dando clases elementales de matemáticas y ciencias naturales o cargando con el teodolito de los ingenieros de montes de la Diputación, reunió mil seiscientos duros y, unido de escopeta, pólvora, frascos, esposa y cuñada, partió, a finales de 1874, hacia el sobaco de África, frente a cuya línea costera (una rompiente de follaje sobre un mar de mercurio) llegó en la primavera del año siguiente. Pasará en la zona un par de años, hasta que a mediados de 1877 las fiebres lo obliguen a retornar a casa, realizando entre tanto lo que enseguida se pormenorizará.

Como este primer viaje (en efecto, hubo un segundo) poseía fines desinteresados, puramente cinegéticos, naturalistas, exploratorios y aventureros, sus insuficiencias no resultaron demasiado dramáticas. Por ejemplo, Iradier estaba muy ilusionado con las piezas de caza que iba a cobrar y estuvo a punto de provocar una catástrofe en el barco que lo transportaba cuando se le incendió el equipaje en que llevaba escamoteada la pólvora. Sin embargo, sus éxitos cinegéticos resultaron en ciertos aspectos por debajo de lo esperado y, en otros, muy por encima. En efecto, tras recorrer unos quinientos kilómetros por el continente africano cargado de escopetas, abatió tres piezas de mérito desigual, la primera, un lorito; la segunda, una gallina que, al igual que en Alava, tenía un dueño, el cual, aunque negro, estaba tan dispuesto como el más albo de los euskaldunes a medirle el lomo si no pagaba; la tercera, una vieja tomada por un búfalo en un brumoso amanecer (comprensible error; ambos son de color negro).

Oh, qué buen vasallo

Naturalista baconiano tres siglos después de F. Bacon, explorador *free lance* doscientos años después de que las academias científicas nacionales dejasen de utilizar sus servicios, ayuno de apoyos institucionales, sin más formación científica que la derivada de actuar como ayudante de topógrafo, poco se podía esperar de sus esfuerzos. Los conocimientos botánicos de Iradier no debían ir mucho más allá de lo necesario para la recolección de pacharanes y otros comestibles silvestres. Incapaz de determinar *in situ* los especímenes de interés, tampoco sabe cómo preservar sus herborizaciones de la putrefacción (hay que esperar a Emilio Guinea —no va de coña— López, *Ensayo geobotánico de la Guinea continental española*, Madrid, 1946, para disponer de una descripción aceptable). Asimismo, la mezcla de aserrín y alcohol, que tan buenos resultados había dado en Vitoria para preservar insectos, resultó impotente para poner coto a la voracidad de los microorganismos ecuatoriales, la cual arruinó los dos mil ejemplares de insectos recolectados. Otro tanto cabe decir del ron y la ginebra malgastados en la conservación de una buena parte de los peces y ofidios recogidos.

Fue Amado Ossorio y Zabala, un médico de Vegadeo, de mayor resistencia física y conocimientos que don Manuel, el que un par de lustros más tarde imprimió el nombre de Iradier en el libro de la ciencia, al bautizar a una de las tres especies nuevas de coleópteros que descubrió con el nombre de *Oxyrrhypes Iradieri*. Con todo, sería inicuo culpar a nuestro náufrago del fracaso biológico de su expedición cuando en la metrópoli el profesor Francisco Martínez y Sáez tiró la toalla ante la tarea de clasificar unos



Antonio Sanguineto, Amado Ossorio, Manuel Iradier y Bernabé Giménez, en la primera fila. Detrás, Ebobue (marinero), Jenagani (patrón), Bokipo (marinero), Joli (intérprete), Imana (jefe de caravana), Bube (marinero), N'Gamo (marinero), Ehoi (intérprete y cocinero), Pupa (mujer de Joli).

saurios del género *Euprepes*, salvados de la general podredumbre, por no encontrarse en Madrid los *Proceedings* de la Academia de Filadelfia, donde presuntamente se describían.

Las más minuciosas observaciones de nuestro naufrago son meteorológicas y topográficas, para las que estaba más preparado por su experiencia laboral. Humedades aéreas, lluvias, vientos, nubes, halos, parhelios, anthelios, refracciones atmosféricas, tormentas eléctricas y otros meteoros despliéganse ante el lector de sus informes con grandeza wagneriana e interés errático (las gotas de lluvia, al parecer, poseían un diámetro entre los tres y los ocho milímetros). Nos vemos transportados a otros tiempos. Nada hay más parecido a sus cuadros que las tablas del tiempo de Boyle y Locke en el siglo XVII. Asimismo, sus mediciones de la refractancia y propiedades térmicas de diversos tejidos y prendas usados en las regiones intertropicales recuerdan las investigaciones de Benjamin Thomson, Conde Rumford, a finales del XVIII para mejorar el equipamiento del ejército del elector de Baviera. También nos habla del calórico, una supuesta sustancia fluida en la que consistiría el calor, cerca de medio siglo después de que Joule estableciese el equivalente mecánico del calor.

Las observaciones y comentarios de nuestro naufrago son a la vez más deficientes y reveladores en el terreno antropológico,

donde aprendemos más sobre la cultura del observador que sobre los sujetos estudiados. En la misma época en que F. Boas publica sus estudios sobre los esquimales centrales (1888), Iradier da a la luz su *Africa tropical* (1887) plagada de prejuicios sobre los negros, cuyas características anatómicas, ángulos e índices faciales mide con fruición. Obviamente no se le escapa la *proximidad* entre el mono y el africano, que tiene los dedos de los pies prensiles y cuyos retoños andan inclinados hacia adelante en la *posición del mono*. ¿Qué comentar a ello, sino que son ideas provenientes de un país sobre el que Inglaterra mantenía el derecho de control de buques para evitar el comercio negrero que sólo unas décadas antes explotaba en Guinea el aventurero Pedro Blanco (¡vaya por Dios, qué otro apellido!).

Pasando al terreno psicológico-moral, leemos que en *el negro* dominan los sentidos y la memoria sobre la inteligencia y la razón; en general, las pasiones sobre el espíritu. No todo es malo en el negro, pero incluso cuando acierta lo hace más por vicio que por virtud: *el hombre blanco con su inteligencia ha dominado la naturaleza. El africano con su sagacidad y malicia ha engañado a la naturaleza*. En medio de tanta zozobra no deja de otorgar el benévolo Iradier una ventaja y consuelo al en otros sentidos tan mal dotado africano: *el pene es más largo (...) y el acto del coito es de mayor duración*. No quiero ni pensar cómo midió todo esto.

Con este bagaje de ideas no cabe esperar mucho de su aportación al conocimiento de la organización social e instituciones, de la religión y las costumbres de los nativos. Bien se puede decir que no se enteró de nada.

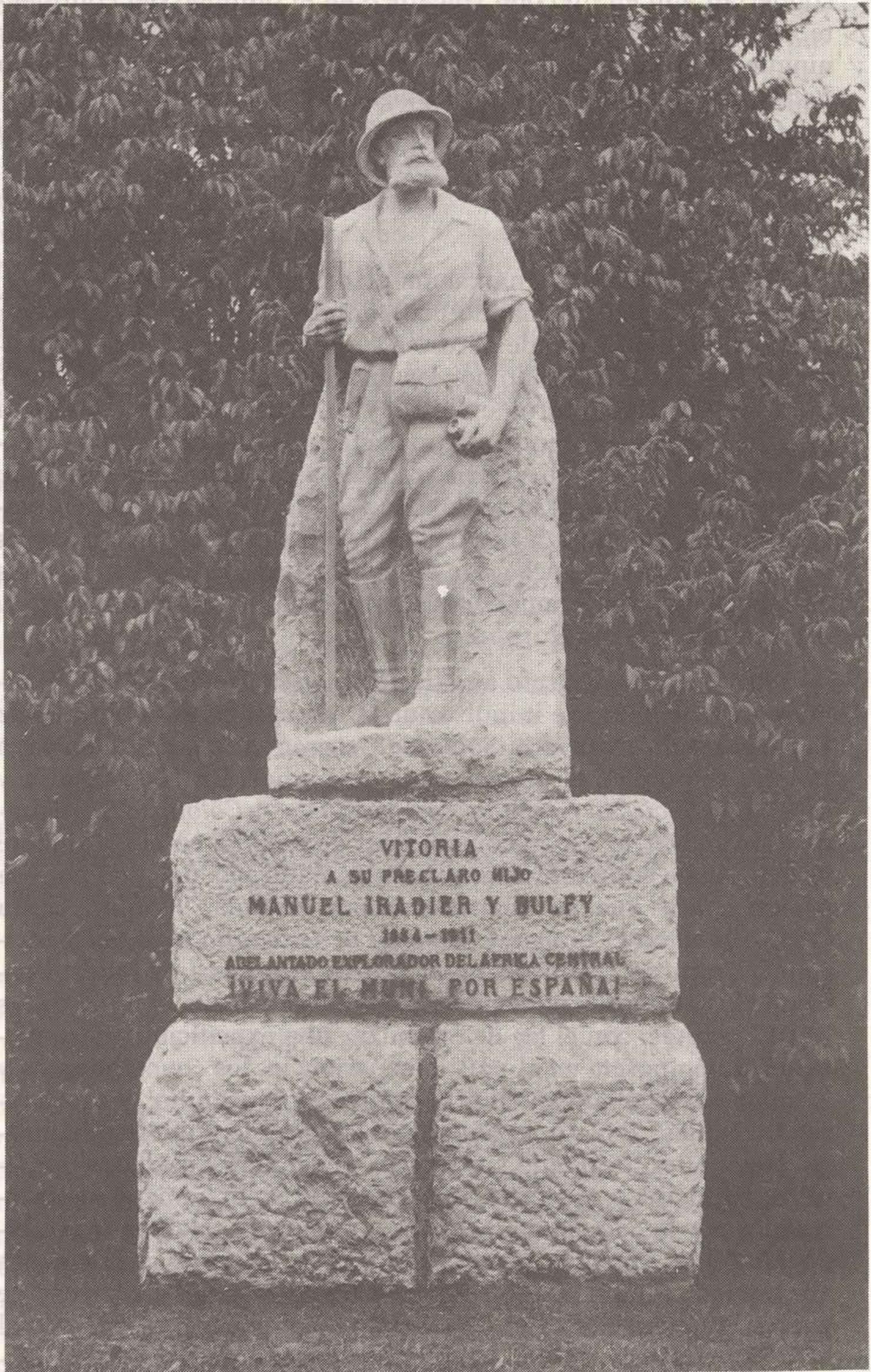
Más extenso y útil es el pormenor que nos da del lenguaje benga, una tribu costera arrinconada por el avance de los pamúes, aunque, sin duda, se basa para ello no en trabajos originales suyos, sino en las investigaciones pioneras de tres misioneros americanos de Corisco. Estos confeccionaron una gramática, un diccionario y tradujeron una selección de la Biblia. Apoyándose sobre hombros de gigantes, nuestro náufrago vio más lejos y, dejándose de Deuteronomios y Levíticos, recopiló una utilísima y muy práctica lista de *algunas frases usuales* (las cursivas son mías), como, por ejemplo: *Si tú no me das provisiones, yo quemaré el pueblo* («Ovemba be yá ka tu be boka»), o bien *No me desobedzcáis porque os mataré* («Ujakumba bimaso bica neanda»). Su implantación práctica no le hace empero olvidar la especulación teórica más pura, la cual irrumpe al hilo de la constatación prometedor de que los benga hablan el español como los vascongados por lo que atañe a entonación y construcción, así como a las profundas y profusas semejanzas léxicas entre el euskera y el benga. A este respecto acaricia la audaz hipótesis de la existencia de antiguos colonizadores vascongados, cuyos descendientes se es-

conderían aún en un cono volcánico en el ombligo del continente, a modo de Shangri-La africana. O mejor aún (para no dejar ninguna explicación sin considerar), quizás haya sido al revés: *Si habremos habitado los vascos en algún tiempo el continente africano. Quién sabe, termina. ¡Encierra tantos misterios la historia del pueblo euskaro!* Eso me parecía a mí.

El Muni por España

Pero volvamos a la narración principal. A mediados de 1877, Iradier deja Bioko (Fernando Poo), donde había pasado la mayor parte del tiempo y donde perdió a su hija nacida en Africa, víctima de las fiebres. Comido por los miasmas mefíticos de la podredumbre selvática retorna enfermo y cansado, pero no abatido, a la patria donde encuentra algunos círculos que aprecian sus experiencias. Una vez en Vitoria, retorna a sus clases, no tardando en resucitar la vieja *Asociación Eúskara la Exploradora* y en planear nuevos viajes para llegar desde Guinea a los Grandes Lagos vistos por Burton y Speke. Sin embargo, durante los últimos años el país ha cambiado mucho, despertando a la fiebre patrioterá y colonialista de toda Europa.

El militar y geógrafo andaluz Francisco Coello (1822-98), colaborador de Madoz e impulsor de la cartografía para el Atlas de España, funda en 1876 la *Sociedad Geográfica de Madrid*, en cuyo Boletín se publicó el primer viaje de Iradier. En 1883 inspira y preside la *Sociedad Española de Africanistas y Colonistas*, orientada a promover la expansión colonial de España en el continente virgen. A ello contribuyó también otro naufrago afectado por esa pasión inútil que es angustiarse por España, Joaquín Costa (1846-1911), en el *Congreso Español de Geografía Colonial y Mercantil*. Un mitin celebrado en el Teatro Alhambra de Madrid enciende los ánimos expansionistas del público hasta el nivel de las 37.017 pesetas, con el fin de organizar una expedición anexionista. ¿Y quién poseía en el país la experiencia, los conocimientos y el valor para hollar aquellos dominios de murmullos y asechanzas invisibles? Exacto, lo han visto ustedes bien: nuestro naufrago. Helo, pues, tornando sus frascos, reddecillas y alidadas por títulos, banderas y abalorios; sus intereses excursionistas desinteresados por la codicia de factorías y territorios. Habiendo recibido 27.000 de aquellas pesetas patrióticas, se lanza a la carrera anexionista contra las potencias europeas dotadas de barcos de guerra y fuerzas militares en la zona. Se ofrece a acompañarlo el asturiano Ossorio, si bien los retrasos burocráticos y la ineficiencia al uso retrasaron la partida unos meses cruciales. Llegados a Guinea continental en el otoño de 1884, entre mediados de octubre y finales de noviembre se internaron ambos 80 kilómetros tierra adentro, acompañados por un cabo de la Marina y por el notario de Fernando Poo, quien levantaba acta de los contratos



Monumento a don Manuel Iradier y Bulfy, Vitoria, Parque de la Florida.

establecidos con los jefes locales. El procedimiento de anexión era tan candoroso como conmovedor. Los caciques, ayunos de televisión, recibían con curiosidad cualquier ruptura de la monotonía. En especial al munificente hombre blanco, el cual les confería la estrambótica propiedad abstracta de *zer ezpañó* tan sólo con aceptar una enseña patria, a veces también unos percales para la señora y otros regalillos, cuyo costo no montaba más allá de diez o doce duros, amén de la incierta asignación de un sueldo de cinco duros, cinco. No es de extrañar que en menos de quince días compraran para España por cuenta de la *Sociedad Española de Africanistas y Colonistas* la soberanía y el territorio de ciento un jefes, lo que venía a significar unos trece mil kilómetros cuadrados, más de trescientos pueblos y cerca de cincuenta mil almas. No sólo hemos de admirar el arrojo que exigió tal empresa, sino también la parsimoniosa economía de nuestros exploradores, pues unos con otros los kilómetros cuadrados les salieron a poco más de cuarenta céntimos la unidad. Mientras tanto, el dadivoso inglés los pagaba a duro la pieza en Nigeria, el dispendioso teutón pagaba la astronómica cifra de dos duros en el Camerún, y el francamente manirroto y excéntrico francés, tres duros en el Gabón.

Débil de cuerpo, aunque gigante de espíritu, nuestro náufrago hubo de abandonar a finales de noviembre, por enfermedad, prosiguiendo en la brecha por él abierta Ossorio y el gobernador de Fernando Poo, Montes de Oca. Al año siguiente incluso éste cayó enfermo, prosiguiendo sólo el asturiano, cuyo cuerpo era inmune (¿efecto de la fabada?, ¿de la sidra?) al microorganismo fe-lón que ataca sin mostrarse. Gracias a ello, recorrió el siguiente año toda la zona del golfo de Biafra, adentrándose más de doscientos kilómetros por el interior, subiendo hasta lo que sería el Camerún y atravesando los Montes de Cristal descalzo, pero con cuatro fusiles. En su excursión anexionó él sólo más de doscientos jefes, llevando hasta trescientos setenta el número de nuevos dignatarios españoles *in partibus infidelium*, superando así ampliamente la marca que él mismo e Iradier habían establecido el año anterior.

Pero, como decía el difunto y nunca lo bastante ponderado don José María Pemán, *hay que hacer el bien deprisa, que el mal no pierde un momento*. Las pérfidas potencias europeas amenazaban los doscientos mil kilómetros cuadrados que para España soñara el patriotero Joaquín Costa, quien había planeado la anexión del territorio comprendido entre Calabar (Nigeria) y el estuario del Gabón. En efecto, tres meses antes de la expedición española, G. Nachtigal había conseguido para Alemania la región que va desde Camarones a cabo San Juan, mientras que Francia había ocupado desde mayo el río Benito y los ingleses, Nigeria. Finalmente, el Congreso de Berlín de 1884-85, y luego el Tratado de Pa-

rís de 1900 pusieron a España en su sitio: ni doscientos mil kilómetros, ni cien mil ni cincuenta, veintiséis mil y va que chuta.

Así pues, medio año de retraso, la carencia de una flota africana y la desidia patria echaron al fondo del mar la segunda expedición de nuestro náufrago. Aunque de todos él era el que se hallaba más libre de toda culpa (¿no había *descubierto* Africa a los españoles diez años antes?), Coello la echó sobre sus hombros, quizá para esconder su propia tardanza e inoperatividad. Cuando enfermo sin redención llegó a España, ninguna fanfarria ni agitar de banderas recibió la segunda arribada del héroe. Sólo se extendía ante él la chirriante geometría de una estación de ferrocarril vacía. El, que había descubierto Guinea antes que nadie en España, él, que careció casi de todo apoyo oficial y público, él, que dejó una hija y su salud en una isla malsana y bella (*l'inimica e l'amante*), aún no había apurado el último naufragio, la última enfermedad del espíritu: el desánimo y la tristeza. Lo que ni un físico débil ni las penalidades del continente africano ni los mosquitos ni la malaria lograron, lo consiguió su país, un país que no lo merecía entre sus hijos.

El resto de sus días transcurrió entre el olvido y el paulatino dolor de ver los despojos a que se reducía su Guinea. Volvió la vista a otras exploraciones tecnológicas y patentó diversos ingenios, como un contador de agua, un aparato fotográfico y una caja tipográfica. Es posible que su mérito fuese como el de todo cuanto emprendió. Ciertamente, ninguno de esos inventos interesó a sus compatriotas.

Viejo prematuro, triste y cansado, desembarcó en medio de los pinares de Balsaín (Segovia) como gerente de la Compañía Maderera de Madrid, olvidado de las instituciones. De aquellas treinta y siete mil pesetas con que se financió su segundo viaje, sólo un veinte por ciento provenía del Ministerio de Estado, poco más que el trece y medio por ciento aportado mensualmente por Osorio. Lo demás fueron contribuciones particulares, entre las que destacan las conmovedoras trescientas setenta y siete con cincuenta de los vecinos de Alava. Tras la injuria y el olvido, tras el despojo africano, aún se le hubo de suicidar otra hija tirándose por una ventana. El, que había creído en el progreso y en la ciencia, en el éxito del espíritu indomable de un pueblo en un futuro próximo, asistió a la frustración de todas sus expectativas: debió terminar siendo un posmoderno, quizá uno de los primeros. Su estatua podría tomarse como símbolo de esta filosofía que tanto juego está dando a los profesionales. Se yergue ascética y misionera en el parque de Alava contra un adecuado transfondo de verdor (si se visita en la época adecuada). La leyenda podría ser: los méritos fueron sólo suyos; sus miserias, de todos.

DE LA ETICA Y EL PRESENTE

Carlos Thiebaut

I. Introito

La definición más radical de filosofía sigue siendo la que nos suministraba Hegel al comienzo de su **Filosofía del Derecho**: la aprehensión del propio tiempo en el pensamiento. No parece fácil que de primeras nos podamos reconocer hoy en una definición programática de ese corte, ni siquiera en la versión *light* que de la misma ha ofrecido Richard Rorty. La dificultad para tal reconocimiento radica en que, para Hegel, esa definición supone la articulación en un sistema de dos nociones diversas, la de actualidad histórica y la de interés del pensamiento, que son precisamente aquellas en las que naufraga nuestra autocomprensión del presente. Richard Rorty, por su parte, ha intentado traducir la fórmula hegeliana de manera que donde pone *el propio tiempo* leamos *nuestra visión de los tiempos anteriores*, y podamos así proseguir la educada y pragmática *conversación de la humanidad* en la que no se plantean dramáticas e irresolubles cuestiones, como corresponde a una época irremediabilmente post-filosófica¹.

Tal vez, en efecto, y por causa de los últimos avatares de la modernidad (por no decir, directamente, los últimos episodios de la dialéctica de la ilustración), nos sea difícil separar, como algo diverso entre sí, aquellas dos nociones y, consiguientemente, nos sea difícil articularlas, ya en un sistema, ya en una conversación. La **actualidad** se nos presenta como lo plural y lo inaprehensible y en lo que se nos enreda constantemente nuestra inquietud ro-

¹ RICHARD RORTY, *Consequences of Pragmatism*, Univ. of Minnesota Press, Minn., 1982, xl. Cfr. también MCCARTHY, T. (ed.), *After Philosophy*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1987.

mántica por la subjetividad. Esta inquietud, el **interés del pensamiento**, se nos muestra, a su vez, o bien como un afán de conferir un único sentido a tal pluralidad —en su contra y a contrapelo— o bien se ejerce de diversas maneras como una caja de herramientas, según el momento, según la función y, siempre, según la habilidad.

Los fragmentos de modernidad que constituyen el trasfondo de nuestra experiencia del presente, como actualidad, se nos aparecen en forma de retazos, de retales, de un conjunto al que no podemos asignarle un único nombre. Ante ello, cabe siempre sospechar de la cortedad de nuestra vista: no abarcamos la totalidad del lienzo y no podemos imaginar, siquiera, que sea producto de un solo acto creador, de un solo espíritu o de una sola época; cabe, incluso, acentuar la sospecha y abandonar como imposible la noción misma de conjunto. La pluralidad de los posibles nombres de las cosas que tenemos ante nosotros —o, para el caso, la pluralidad de los lenguajes y los códigos a la mano en cuyo seno se nos cambian los significados de las palabras— es ya como una compilación incoherente de etimologías. Las genealogías conceptuales, que debieran tener la función de trazar diferencias y similitudes para fijar significados, ocupan, más bien, el lugar que desempeñaron los mapas del viejo continente en la exploración del nuevo: un catálogo de recuerdos que servía para poner viejos nombres a nuevas ciudades en el esfuerzo de reproducir el orden de aquello que era inteligible, aunque sólo fuese por costumbre, y quizá precisamente por ello. Tal vez ése, y no otro, sea el destino de todo esfuerzo reconstructor y, quizá, cuando pretendemos trazar el mapa de la pluralidad de lo presente sólo reproduzcamos un orden ya no posible de significados que machaconamente se nos impone en la memoria. Eso es lo que explícitamente realizan quienes buscan en el pensamiento clásico un remedio a los males del presente ².

Pero, al cabo, aunque la palabra empleada para nombrar lo nuevo contenga en sí un mundo de significados acumulados, es el **mero nombrar** el que determina el interés del presente, y el recuerdo se incorpora ahora a su interpretación de la misma manera que ésta se acumulará a aquél, en otro momento, quizá complementario de éste y cuando tracemos la historia de la identidad de quien fue poniéndoles tales nombres a las cosas. Pero así, en efecto, hacer genealogía es darle nombre al presente. Las reconstrucciones de la historia del mirar son episodios del mismo mirar, aunque, ciertamente, se nos escape la totalidad de aquello que contemplamos.

² Pienso directamente en A. MAC INTYRE, *After Virtue*, Notre Dame U. P., Notre Dame, 1981.

De esta forma, no hay distancias entre la pregunta por nosotros y la pregunta por nuestro propio tiempo y, al no haber distancias, no encontraremos en nuestra historia asidero alguno para la dimensión normativa de la pregunta que se interesa por nuestro presente; pues, al fin y al cabo, nuestra biografía individual y colectiva es un texto que vuelve a hablarnos del presente y en su lenguaje. Hemos hecho, en efecto, reflexiva la modernidad, como ha señalado Jürgen Habermas, pero hasta un punto en que nos es incluso difícil el diagnóstico de nuestra misma identidad³. Difuminadas las dimensiones normativas de nuestra comprensión histórica, hemos de buscarlas en otro terreno u olvidarlas, con o sin lamentaciones, según los casos. Ese olvido parece sugerírse nos insistentemente, pues esa reflexividad pertenece siempre sólo ya al orden del discurso, y no al de la acción. El conocimiento reflexivo de una modernidad consciente de sí misma permanece segregado de cualquier gesto terapéutico. (Pero conocer la historia y su proceso tiene la consecuencia de hacernos más dolientes; pues ya ni el conocimiento puede salvarnos, ni la verdad habrá de hacernos libres, frágiles espectadores de un final.)

Si ello es así, hemos de extraer una paradójica y molesta consecuencia: aunque no podamos suscribir la fórmula hegeliana de definición de la filosofía, hemos suscrito, en el análisis anterior, todo su último filosofar. La crítica hegeliana a la ética de Kant parece el texto contemporáneo en el que la dimensión normativa de la reflexividad moderna se oscurece o, mejor, empalidece a la luz concreta de las moralidades plurales, de la *sittlichkeit*⁴. Esa luz, en la forma de los imperativos del presente, deja sin lugar el lamento por las incumplidas promesas de una ilustración que, se nos dice, erró en su proceso. Ese lamento sólo ocurre en la forma de una subjetividad irreconciliada y, por ello, patológica.

Tal es la fuerza y la voz del diagnóstico hegeliano, como hace tiempo reconoció Lukàcs en su análisis de Hölderlin⁵. La voz de éste transmite el primer momento irreconciliado de la revolución: es el lugar de la subjetividad moral, el único asidero para una denuncia de lo irrealizado en la historia. Pero es precisamente esa

³ Todo este trabajo es deudor de la noción habermasiana de modernidad reflexiva. Cfr. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Ffm., 1985, de próxima aparición en Taurus, y *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Suhrkamp, Ffm., 1985.

⁴ Cfr. J. HABERMAS, «Moralität und Sittlichkeit», en Kuhlmann, W. (ed.), *Moralität und Sittlichkeit*, Suhrkamp, Ffm., 1986. El problema y sus implicaciones están cristalinamente desarrollados en la Tesis Doctoral de Antonio Pérez, U. Complutense, 1985.

⁵ El tema, que aparece ya en el trabajo «Moises Hess y los problemas de la dialéctica idealista», de 1926, está tematizado en «Holderlins Hyperion» en *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Wk. 7, Luchterhand, Neuwied, 1964, págs. 164-184.

conexión entre **subjetividad**, individual y rebelde, y **moralidad** la que nuestro tiempo niega, acompañándose de Hegel y dando por finalizada la modernidad. Las alternativas que parecemos enfrentar, pues, se concretan en dos: o bien abandonar la filosofía de la subjetividad y, con ella, cualquier intención ética (quizá, en el mejor de los casos, para proceder a una crítica inmanente de la política), o bien reconstruir el componente normativo de la reflexividad moderna fuera de ese modelo heredado.

II. Primer interludio: lo público que desvanece

Pero antes de intentar un dibujo de esas alternativas, conviene una breve consideración de lo que en ellas se juega. Lo que ha sido puesto sobre el tapete en este último tramo de la modernidad ha sido la posibilidad de concebir un significado —y, por ello, un motivo— para la acción política en sentido emancipatorio. Al cercenar la ética de la política (y escindir, más allá de Kant, el campo de lo normativo) no sólo quedó sin sustrato moral una **realpolitik**, que siempre, por otra parte, careció de él excepto de boquilla, sino que también fue herida la práctica de oposición que acompaña, como contradiscurso, al discurso de la modernidad.

La sistemática devaluación de las palabras, los lenguajes y las acciones se volvió acusadoramente contra ese orden como si en él radicaran las raíces de la impotencia: tal fue la denuncia de la dialéctica de la ilustración y tal el lamento/protesta por el esfumarse de un sujeto de la historia que, quizá, fue siempre sólo ensoñado. Pero mientras tal ajuste de cuentas tenía lugar, la idea de emancipación ha sufrido una devaluación cultural y teórica que arroja al ámbito de lo naïf cualquier intento de recuperarla. Quedó reducida a una molesta sensación no conceptualizable (quizá, a veces, sólo referible al cuerpo), si no es a costa de un camino plagado de problemas y de muy dudosa posibilidad.

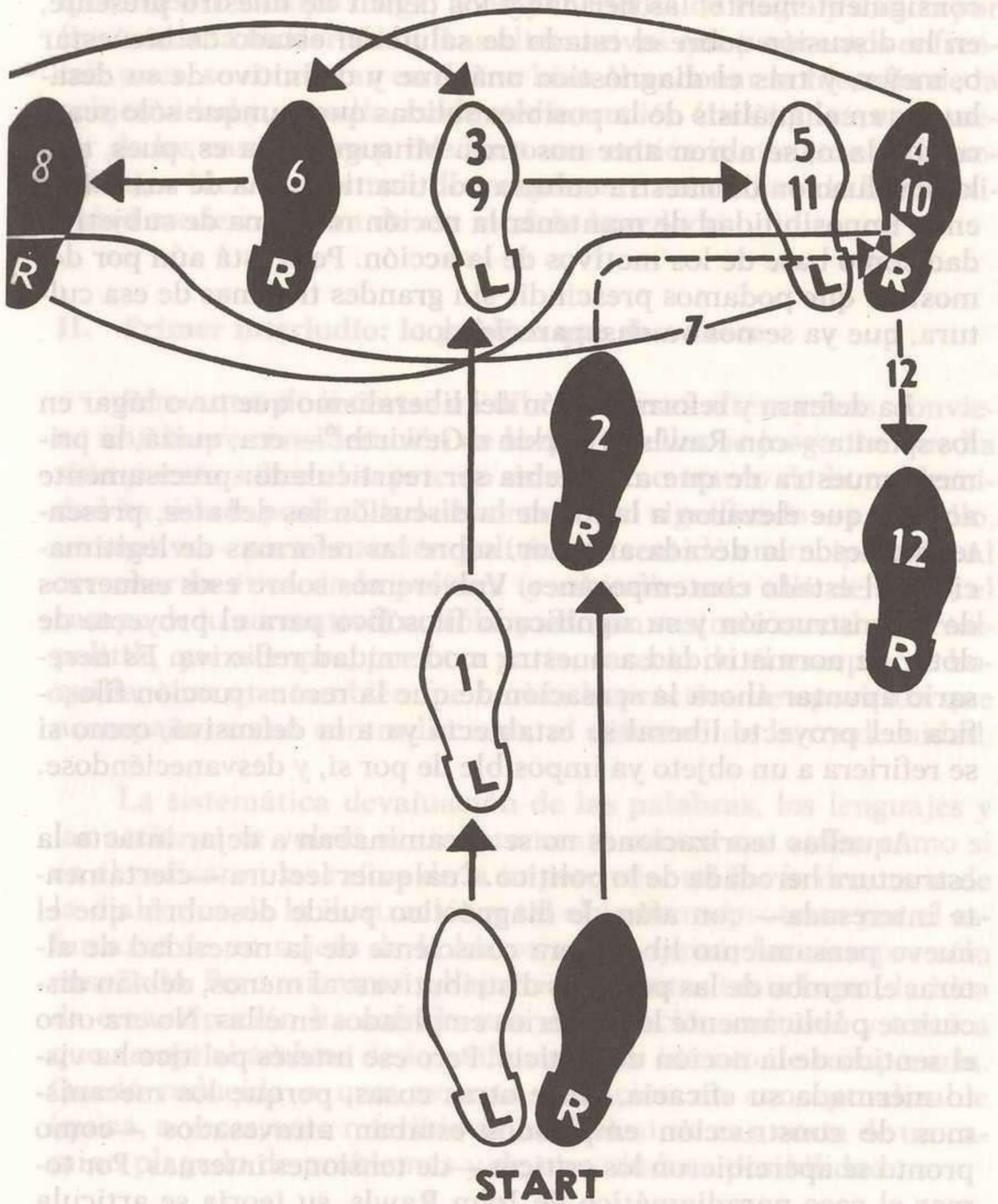
Pero la herencia, ya perdida, que se acumulaba en la idea de emancipación arrastra, con su desaparición, a otros conceptos también centrales de nuestra cultura política, como son el de libertad y el de responsabilidad. No sólo quiebra una práctica que aun siendo sustancial a la modernidad le era también incómoda al poder moderno que se instauró en y por esa misma modernidad; quiebra con ella la totalidad de la dimensión política en la que se constituye el horizonte de la contemporaneidad y en la que nosotros mismos nos constituimos como sujetos de nuestro tiempo histórico y como hacedores de la política. Esa es la razón que subyacía a un eslogan —socialismo o barbarie— que fue pensado en otros tiempos y cuando esas palabras no habían sido objeto de diversos olvidos.

Podemos reconocer las señales de la carencia de esas ideas y, consiguientemente, las heridas y los déficit de nuestro presente, en la discusión sobre el estado de salud del estado de bienestar o, mejor, y tras el diagnóstico unánime y definitivo de su desahucio, en el análisis de las posibles salidas que, aunque sólo sea a corto plazo, se abren ante nosotros. Mi sugerencia es, pues, que la devaluación de nuestra cultura política tiene una de sus raíces en la imposibilidad de mantener la noción moderna de subjetividad como base de los motivos de la acción. Pero está aún por demostrar que podamos prescindir sin grandes traumas de esa cultura, que ya se nos va desapareciendo.

La defensa y reformulación del liberalismo que tuvo lugar en los setenta —con Rawls, Dworkin o Gewirth⁶— era, quizá, la primera muestra de que algo debía ser rearticulado: precisamente aquello que elevaron a la luz de la discusión los debates, presentes ya desde la década anterior, sobre las reformas de legitimación del estado contemporáneo. Volveremos sobre esos esfuerzos de reconstrucción y su significado filosófico para el proyecto de dotar de normatividad a nuestra modernidad reflexiva. Es necesario apuntar ahora la sensación de que la reconstrucción filosófica del proyecto liberal se establecía ya a la defensiva, como si se refiriera a un objeto ya imposible de por sí, y desvaneciéndose.

Aquellas teorizaciones no se encaminaban a dejar intacta la estructura heredada de lo político. Cualquier lectura —ciertamente interesada— con afán de diagnóstico puede descubrir que el nuevo pensamiento liberal era consciente de la necesidad de alterar el rumbo de las políticas distributivas: al menos, debían discutirse públicamente los criterios empleados en ellas. No era otro el sentido de la noción de justicia. Pero ese interés político ha visto mermada su eficacia, entre otras cosas, porque los mecanismos de construcción empleados estaban atravesados —como pronto se apercibieron los críticos— de tensiones internas. Por tomar el caso paradigmático de John Rawls, su teoría se articula en torno a dos nociones básicas —la de personal moral, con los rasgos de racionalidad, dignidad, equidad, y la del ideal de una sociedad bien ordenada— cuyo único fundamento puede ya encontrarse en la madura reflexión de los miembros de nuestra tradición cultural y política. Pero ésta es, precisamente, la que está elevando sus dudas sobre la posibilidad de mantener sin alteraciones aquellas nociones, y parecemos, pues, asistir a un combate circular donde los contendientes tratan, sin ulteriores argu-

⁶ J. RAWLS, *A Theory of Justice*, 1971, ALAN GEWIRTH, *Reason and Morality*, 1978, RONALD DWORKIN, *Taking Rights seriously*, 1976. En castellano puede consultarse F. VALLESPÍN, *Nuevas teorías del contrato social*, Alianza, Madrid, 1985, y J. MUGUERZA «Entre el liberalismo y el libertarismo», *Zona Abierta*, núm. 30, 1984.



Andy Warhol, *Diagrama de baile, Fox Trot*, 1961.

mentos, de convencernos de la mera plausibilidad de sus posturas⁷.

⁷ Me refiero, más bien, al «último» Rawls. Cfr. sus Dewey Lectures «Kantian constructivism in Moral Theory», *Journal of Philosophy*, 77 (1980), págs. 515-572, y «Justice as fairness: political not metaphysical», *Philosophy and Public Affairs*, 14 (1985), págs. 223-251. Me remito a mi visión de la cosa en «Las racionalidades del Contrato Social: Kant en Rawls», *Zona Abierta*, 31 (1984).

La noción de persona moral, y las que la acompañan (que cabría resumir en la de tener capacidad para formular y seguir los dictados de un interés moral), pertenecen a un orden normativo, moral y político, diverso al que puede ya alojar el ideal de sociedad bien ordenada. Mientras las primeras pueden encontrar una referencia empírica, al menos, en la tradición histórica moderna de los derechos humanos, el segundo sólo puede acudir ya a los frutos del Estado de Bienestar. Este es, en efecto, el único ejemplo y el único modelo de ordenación justa al que la tradición liberal puede acudir sin hacerse traición a sí misma, pues pertenece ya a su mismo orden de cosas.

Por ello no debe extrañar que las políticas menos destructoras de lo público se afanen aún en la defensa de aquel Estado y puedan, legítimamente, acudir a una noción filosóficamente en crisis, reciamente liberal, como es la de justicia. Ciertamente, y a la luz de las propuestas de algunos de sus críticos, ese espacio público merece nuestra más encarecida defensa, aunque sea con instrumentos devaluados.

Pero los esfuerzos de reconstrucción teórica del liberalismo y los de las políticas defensoras de lo público no han podido solventar el problema de la pérdida de sentido de una voluntad de acción en lo público. La defensa de aquel espacio no ha podido acompañarse de alguna noción de voluntad de los agentes sociales: el sujeto de la historia había sido justamente descartado y los programas políticos carecían necesariamente de finalidad. Lo público que defendemos sufre el hado del viejo edificio histórico que ha sido rehabilitado sin función; por sus vacíos corredores, ciertamente poseídos de dignidad, sólo pasea la hueca arrogancia de las políticas de escaparate.

Esta pérdida de la voluntad de acción en lo público es otro momento de la quiebra de la normatividad de la modernidad reflexiva y que hemos querido trazar hasta la idea de que es imposible mantener la versión heredada de la subjetividad como fundamento de una moral no excindida de sus dimensiones políticas. Y, sin embargo, son estas dimensiones, entre otras, las que acucian una respuesta que no parece encontrarse a la mano.

Todo ello apunta la debilidad que subyace a una situación defensiva y que hace imposible o ridículo, como bien sabemos, cualquier uso arrogante de las ideas de combate de libertad, igualdad o solidaridad. Y ello es más así cuando ha sido la conciencia de aquella pérdida de voluntad en lo público la que ha hecho posible la inusitada potencia de los ataques que, en los años ochenta, se están elevando contra el paradigma liberal y ante la crisis del estado de bienestar, haciéndole a aquél culpable de los males que a éste achacan.

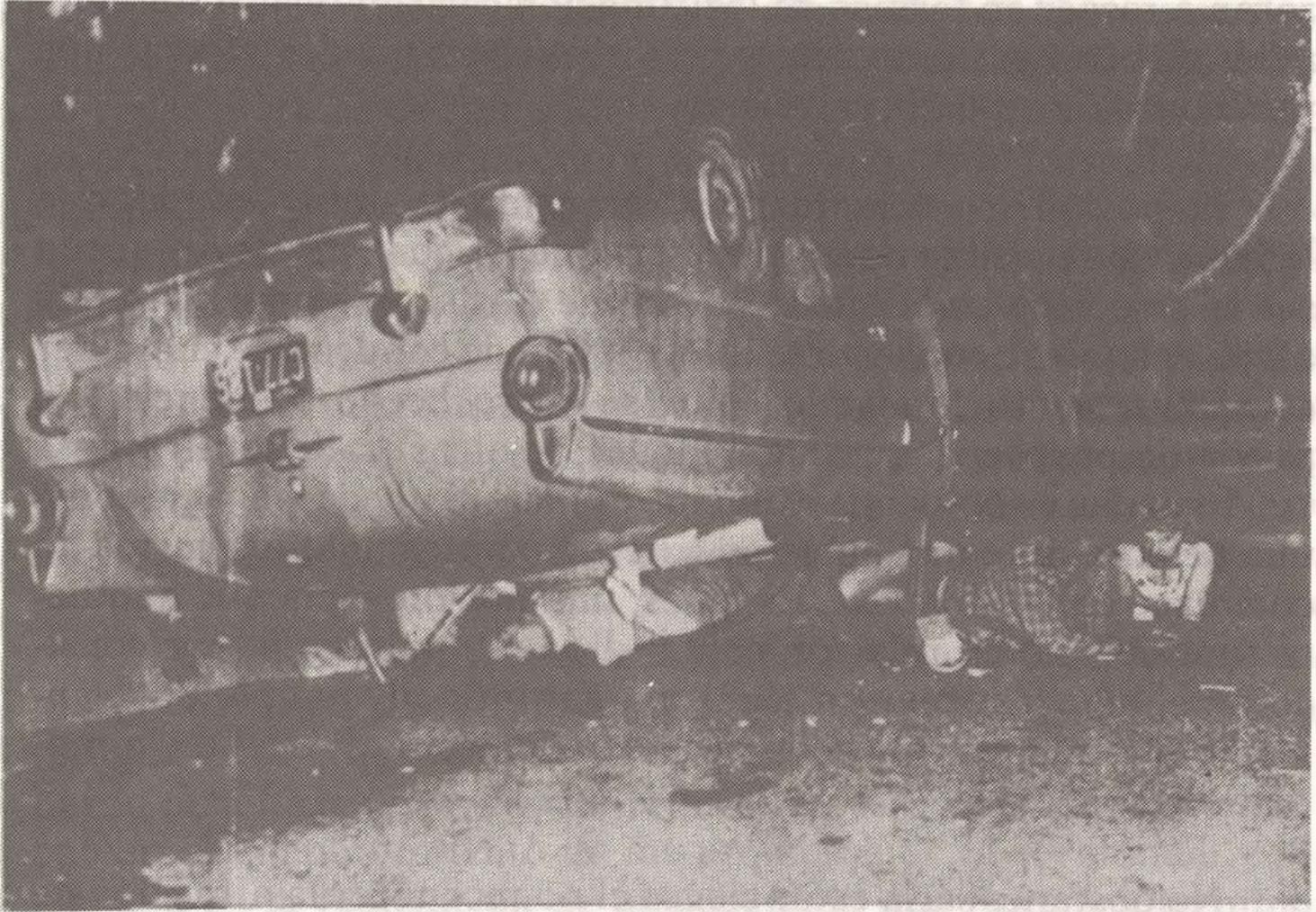
Es una exacerbación de la ideología también moderna del individualismo posesivo, el neoliberalismo, el que muestra un rostro más fiero contra las políticas de defensa de lo público, aplaudiendo todos los crecientes y mantenidos intentos de desmontaje del estado de bienestar que han realizado las políticas conservadoras en el último decenio⁸. La privatización de lo público, como programa político, tiene la ventaja de una coherente radicalización de los principios del capitalismo, cuya agresividad social pretendió paliar el estado de bienestar. El neoliberalismo puede, así, aliarse sin rubor con el más estricto conservadurismo que sigue encontrando sus raíces en la reacción de Burke a la revolución francesa: mas ahora, la tradición que puede reclamarse contra los impulsos ilustrados de la razón (de la que, quizá, sospechan que está a la defensiva) es el primer capitalismo que no paraba mientes en los costes sociales de su crecimiento. Abandonar lo público —y aun atacar su tímida defensa— es abandonar la idea de solidaridad en la que se agazapaba alguna noción ilustrada de comunidad y de voluntad de acción en lo público⁹.

Pero esa idea de comunidad no desaparece sin dejar claras las consecuencias de su pérdida. Los neoconservadores pueden acudir con éxito a cubrir el espacio vacante con una noción de la tradición que se eleva como el único criterio de justificación de los valores morales y de las finalidades políticas. Las diversas formas de fundamentalismo sólo pueden aparecer, en efecto, allí donde lo público moderno o bien ha desaparecido o bien nunca existió sino en sus formas más débiles. Así, el espacio dejado por una comunidad racionalmente fundamentada y regulada (que tuvo su máxima expresión conceptual en la república de los fines kantiana) puede ser cubierto por otra comunidad cuya racionalidad tradicional (si es que, con justicia, puede recibir tal nombre) se condensa en una reiteración de los mandatos de la autoridad¹⁰.

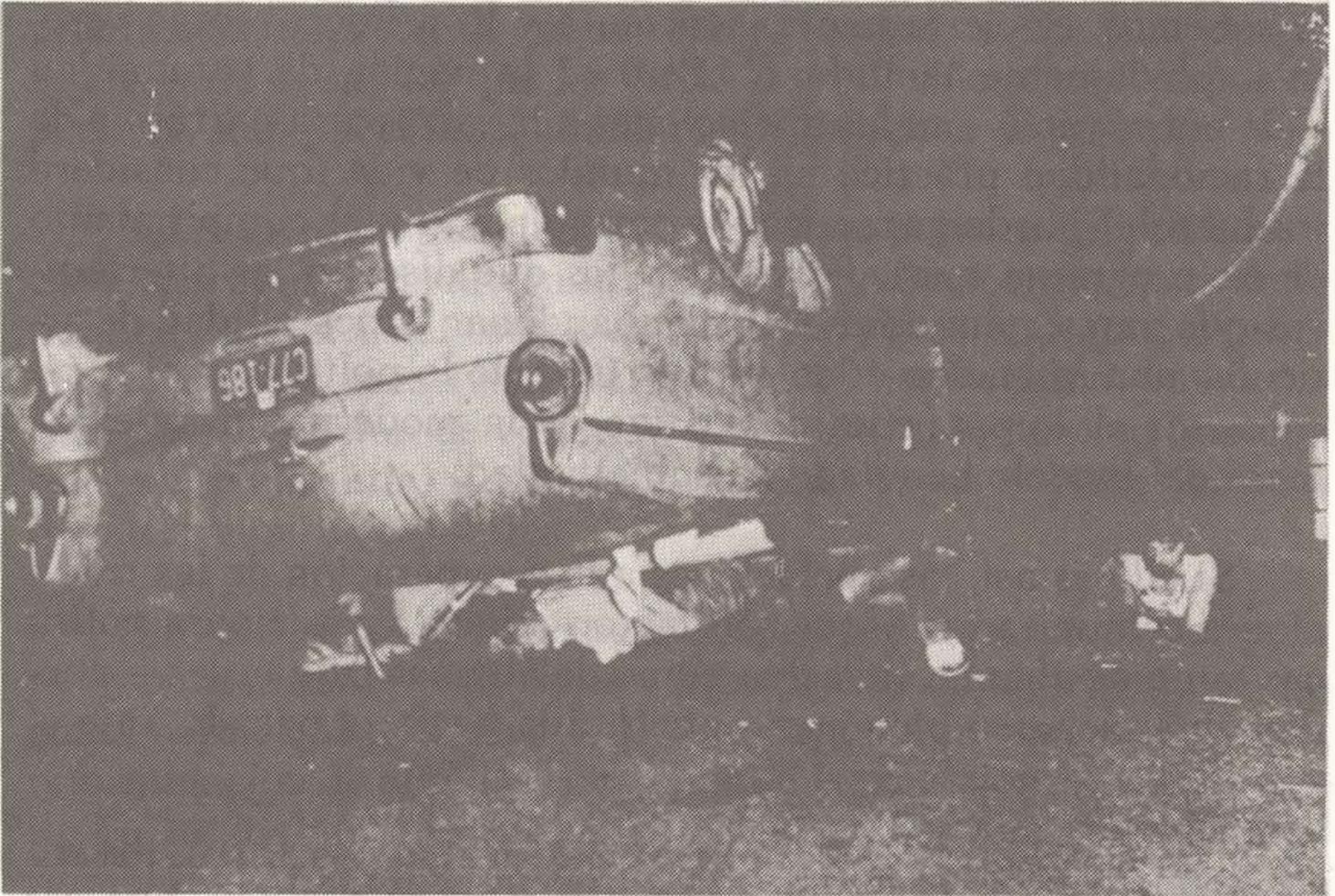
⁸ F. VALLESPÍN analizaba este neoliberalismo, o anarcocapitalismo, en *El País*, 5 de febrero de 1987. Cfr. la bibliografía allí reseñada, sobre todo la obra de R. Nozick, y S. L. Newman, *Liberalism at Wits'End*, Cornell U. P., Ithaca, 1984.

⁹ Las críticas no tienen por qué ser explícitamente conservadoras, aunque todas pudieran parecernoslo. Un buen resumen de las teorías conservadoras y su relación con lo público aparece en CHARLES COVELL, *The Redefinition of Conservatism*, St. Martin's Press, New York, 1986. Cfr., obviamente, R. SCRUTON, *The meaning of Conservatism*, Penguin, London, 1980.

¹⁰ Esta formulación es casi directamente de A. MAC INTYRE, *After Virtue*, Notre Dame, 1981. Sobre este tema, cfr. mi trabajo «Los neoaristotelismos en la ética contemporánea: el caso de A. Mac Intyre», UNED, Denia, 1986. Otras formulaciones pueden verse en MICHAEL SANDEL (ed.), *Liberalism and its critics*, New York, U. P., 1984, y en KIRK F. KOERNER, *Liberalism and its critics*, St. Martin's Press, 1985. El concepto de autoridad de la tradición pudo ser recuperado desde una perspectiva «radical» por M. WALZER, *Spheres of Justice*, Basic Books, New York, 1983, y con ribetes teológicos en *Exodus and Revolution*, Basic Books, New York, 1985. He comentado las críticas comunitarias al liberalismo en la revista *Arbor*, 1987.



diversas y las condiciones que afectan a la sensibilidad
más bien etnográfica a las formas parciales de partición de
lo comunitario y a la variedad normativa de los discursos
argumentativos de la fundamentación de lo político. Este último ya



Andy Warhol, *Muertes dos veces*, 1963.

Todo ello como si, en efecto, las dificultades presentes para fundar los valores de una comunidad política sobre una racionalidad de fines dialógicamente desarrollada, y la imposibilidad de hacerlo sobre la racionalidad instrumental, o de medios, nos for-

zaran a recaer en formas de legitimación carismáticas o tradicionales que con gesto dolorido, pero sin rubor, pueden clamar que ya sólo un dios puede salvarnos.

La noción de comunidad está transida de ambigüedades que la hacen susceptible de un uso ciertamente contradictorio, según sea la dirección en la que se encamine el discurso político que la aloja. Así, puede convertirse en el motivo de condena de cualquier comportamiento innovador (por su mero hecho diferencial), o puede desconocer las peculiaridades de otras tradiciones que se ven forzadas a compartir el mismo espacio, o puede elevarse como una defensa ante una agresión externa o ante cualquier forma de colonización no deseada. Es, pues, una noción vacía que adquiere sentido sólo en relación con el discurso político y, por consiguiente, no constituye en sí misma garantía alguna para solventar la cuestión central de la ausencia de normatividad de la modernidad reflexiva.

No obstante sería estar ciegos el no reconocer la atracción de diversos análisis contemporáneos que atienden, con sensibilidad más bien etnográfica, a las formas narrativas de articulación de lo comunitario y señalan la vaciedad normativa de los discursos argumentativos de fundamentación de lo político. Esto último, ya lo sabemos, es ciertamente, acuciante y lo primero, como veremos, obviamente tentador¹¹. Pero ni la noción de comunidad —de por sí vacía— ni las apelaciones a la estructura narrativa de la racionalidad práctica en los mundos de vida (que considero irrefutable) puede garantizar la formulación y el cumplimiento de un programa teórico distinto a los que diseñan las alternativas que antes apuntamos, o bien abandonar la posibilidad de articular una intención ética en la crítica de lo político, o bien reconstruir el componente normativo de la modernidad reflexiva fuera del modelo heredado de subjetividad.

Si ello es así, las apelaciones a la recuperación de las tradiciones comunitarias —que son factor común a posiciones políticas tanto de algunas derechas como de algunas izquierdas— pueden entenderse, o bien como una huida hacia el pasado ante el

¹¹ Las formulaciones de A. MAC INTYRE vuelven a estar a la base de trabajos como BELLACH y cols., *Habits of the Heart*, Harper & Row, New York, 1985, que reincide en la interpretación, casi compulsiva, que los Estados Unidos hacen de sí. La recuperación de las tradiciones bíblicas y republicanas fundacionales aparecía ya en W. SULLIVAN, *Reconstructing Public Policy*, U. of California Press, L. A., 1982. Confieso la mezcla de fascinación y prevención que me produce esta línea de trabajo en la que se entremezclan, quizá de forma no muy clarificadora, metodologías cualitativas de investigación social con una cultura política algo mermada. La ambivalencia entre el entretenimiento y el cabreo se acentuó en STEVEN TIPTON, *Getting saved from the Sixties*, U. of California Press, L. A., 1982.

vértigo y la dificultad de estar a la altura de las circunstancias que se plantean en el dilema del presente, como sucedió también en ciertas formas de romanticismo, o bien como un paso aún ciego en una dirección diferente que aún no ha sido formulada con claridad. Que, en general, es más bien lo primero lo sugiere dolorosamente la reivindicación de las formas premodernas de comunidad como terapia del presente. No debe extrañar que, en ese camino, cobre especial importancia la recuperación de tradiciones religiosas, y no tanto porque los lenguajes de las moralidades plurales no sean y tengan que ser expresivos, cuanto porque las prácticas que se realizan con tales ribetes tienden a buscar garantías teológicas de más dudoso orden.

Al mismo tiempo no debería ser necesario un esfuerzo excesivo de memoria para recordar otras formas de oposición al paradigma liberal que emplearon la noción de comunidad y desarrollaron otra forma de rebeldía romántica: la que no se reconciliaba con el incumplimiento de las promesas de la revolución y se afanaba en la realización de una segunda que llevara a término lo pendiente en la historia ¹². La potencia de aquellos impulsos cedió ante los dilemas del presente y, así, que la izquierda ha perdido su lugar es una sospecha tal vez inducida por algún factor de pesimismo biográfico o histórico; que, en cualquier caso, no lo practica es una certeza que no debiera sugerir reacciones exageradas, pues es sabido que las éticas de resistencia, en tiempos de penuria, sólo pueden acompañarse de políticas de miseria.

Estas diversas posiciones en el debate político del presente y en la encrucijada de alternativas a la articulación moderna de lo público (liberal y del estado de bienestar) muestran, pues, su relación con la normatividad ausente de la modernidad, pues operan sobre la noción de voluntad de acción en lo público (aunque sólo sea **in absentia**) y sobre el contenido de las nociones básicas de nuestra cultura política ¹³.

Pero todo ello no contesta la sospecha de que lo político puede y, para algunas tradiciones, debe prescindir de cualquier anclaje moral. Cabe, en efecto, el abandono de lo normativo y una reformulación de algunos conceptos de la tradición política —justo, quizá, los mínimos necesarios—, sin tener que entender **moralmente** su fundamentación, o si se prefiere, entendiéndola de tal forma que lo moral no necesite contaminar de subjetividad lo

¹² Para ayudar a ese ejercicio de memoria, cfr. H. ARENDT, *On Revolution*, Hardmondsworth, Penguin, 1973.

¹³ Cfr. J. HABERMAS, que ha analizado el oscurecimiento de las energías utópicas tradicionales en la fase final del estado de bienestar en *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Ffm., 1985.

político, como sucede en la tradición —también ilustrada— del utilitarismo. Nada puede argüirse, de entrada, contra tal posibilidad y como forma de una fácil conclusión, excepto quizá su inhumanidad: la certeza de que el tirano podía arrebatárselo todo menos la palabra se ha visto socavada, y un nuevo Leviatán pudiera dejar sin espacio los lenguajes y forzarlos a la noche de una subjetividad rebelde, aislada, marginal e inoperante. Por ello, si fuese necesario reconstruir el componente normativo de la modernidad —y si ello nos es aún posible, y no sólo como tarea filosófica—, deberíamos hacerlo suministrando, a la vez, la justificación de esa posibilidad y de esa necesidad.

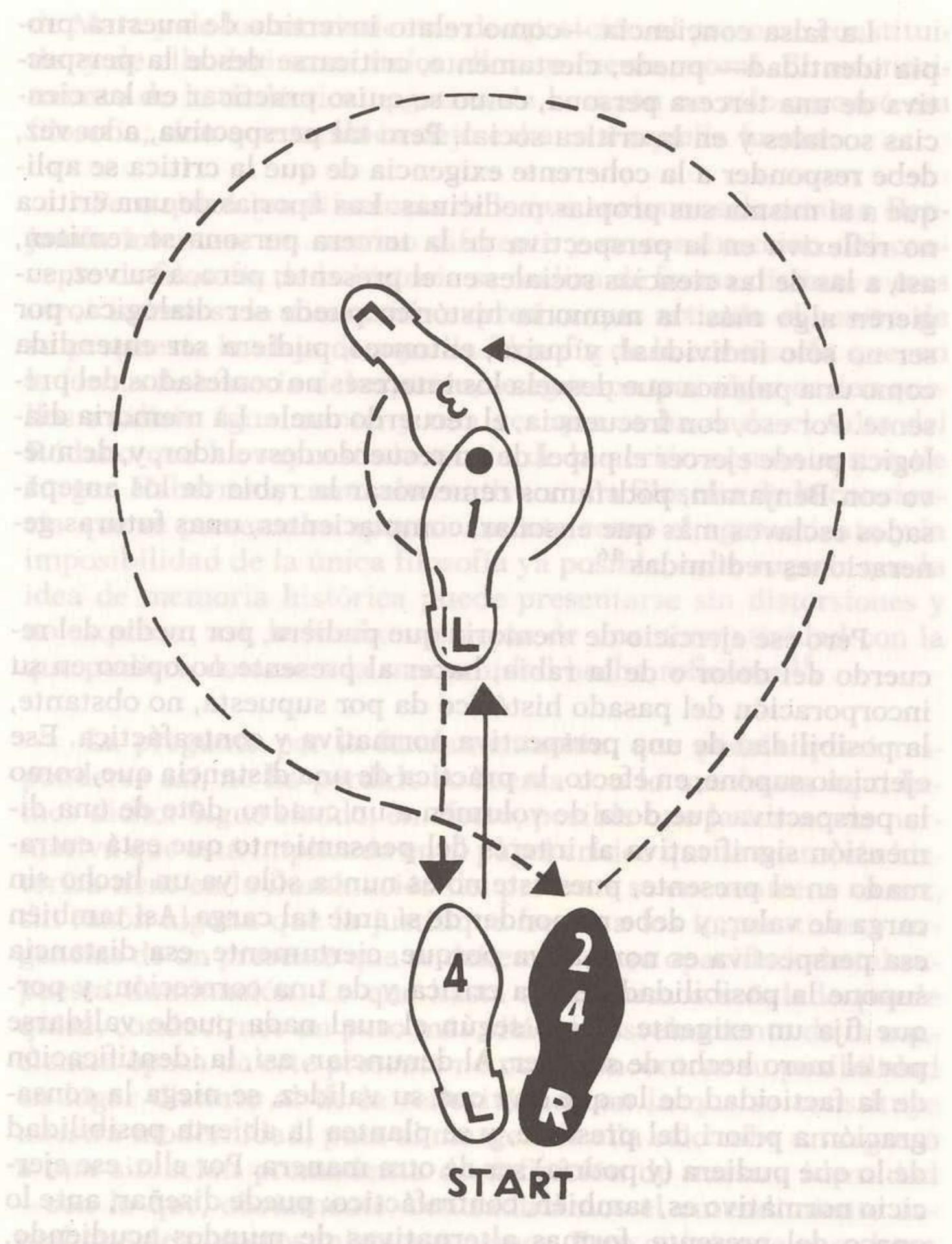
III. Adagio de la memoria histórica

Señalamos antes que una causa de la pérdida de normatividad que a la modernidad le acaece yace en la pérdida en la dimensión histórica de nuestra conciencia del presente. La reflexividad con la que ésta se articula anula la distancia entre el tiempo histórico y el interés del pensamiento. Lo que a este análisis subyace es la tesis, ciertamente arriesgada, de que no cabe moralidad sin conciencia histórica; y en ello hay que darle la razón a Hegel. El peligro de tal sugerencia radica, no obstante, en que hace plausible, si no inevitable, una filosofía de la historia, y ésta arrastra tras de sí toda la filosofía de la conciencia. Debe mostrarse de qué otra forma es posible el nexo entre conciencia histórica y moralidad.

Que, como vimos, todo el pasado se acumula, aun en la ignorancia, en la interpretación del presente, y como que acude a su demanda, es conferirle a ese momento la categoría del **ahora** con la que Walter Benjamin entendía la posibilidad de que lo nuevo rompiera el encadenamiento del acontecer¹⁴. Ninguna innovación, en efecto, puede darse sin la aceptación de una brecha en la secuencia de repetición. Por eso, los anónimos revolucionarios franceses rompieron los relojes, que encadenaban en su circularidad el tiempo, y fundaron, por el contrario, un calendario en el que se parte de un momento fundacional de innovación y se permite que cada día sea distinto. Pero para poder romper esa distorsión de lo siempre igual, en el que las posibilidades del presente se limitan como momentos causales de lo ya siempre acontecido, es necesario un ejercicio de **memoria**.

Pero si el presente recoge en sí el pasado, nada evita que podamos padecer alguna forma de ceguera. Esta, como visión **inte-**

¹⁴ WALTER BENJAMIN, *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, en *Illuminationen*, Suhrkamp, Ffm., 1961, t. XIV, pág. 276. Existe traducción castellana en ed. Taurus.



Andy Warhol, *Diagrama de baile, Tango, 1962.*

resada, podría practicar una lectura olvidadiza para no hacerle a nuestro presente incómoda la historia. La falsa conciencia puede, en efecto, narrar la historia de tal forma que siempre saque ventaja. Benjamin señalaba que una tal relectura se hacía en base a una idea optimista de progreso, como la que olvida el dolor del pasado en función de las pretensiones dogmáticas de un deseo y una razón cercenados ¹⁵.

¹⁵ *Ibid.*

La falsa conciencia —como relato invertido de nuestra propia identidad— puede, ciertamente, criticarse desde la perspectiva de una tercera persona, como se quiso practicar en las ciencias sociales y en la crítica social. Pero tal perspectiva, a su vez, debe responder a la coherente exigencia de que la crítica se aplique a sí misma sus propias medicinas. Las aporías de una crítica no reflexiva en la perspectiva de la tercera persona se remiten, así, a las de las ciencias sociales en el presente; pero, a su vez, sugieren algo más: la memoria histórica puede ser dialógica, por ser no sólo individual, y quizá, entonces, pudiera ser entendida como una palanca que desvela los intereses no confesados del presente. Por eso, con frecuencia, el recuerdo duele. La memoria dialógica puede ejercer el papel de un recuerdo desvelador, y, de nuevo con Benjamin, podríamos recordar la rabia de los antepasados esclavos más que ensoñar, complacientes, unas futuras generaciones redimidas ¹⁶.

Pero ese ejercicio de memoria que pudiera, por medio del recuerdo del dolor o de la rabia, hacer al presente no opaco en su incorporación del pasado histórico da por supuesta, no obstante, la posibilidad de una perspectiva normativa y contrafáctica. Ese ejercicio supone, en efecto, la práctica de una distancia que, como la perspectiva que dota de volumen a un cuadro, dote de una dimensión significativa al interés del pensamiento que está entramado en el presente, pues éste no es nunca sólo ya un hecho sin carga de valor, y debe responder de sí ante tal carga. Así también esa perspectiva es normativa porque, ciertamente, esa distancia supone la posibilidad de una crítica y de una corrección; y porque fija un exigente rasero según el cual nada puede validarse por el mero hecho de suceder. Al denunciar, así, la identificación de la facticidad de lo que hay con su validez, se niega la consagración a priori del presente, y se plantea la abierta posibilidad de lo que pudiera (y podría) ser de otra manera. Por ello, ese ejercicio normativo es, también, contrafáctico: puede diseñar, ante lo opaco del presente, formas alternativas de mundos acudiendo, para ello, a la carga semántica no redimida que aún se aloja en los ejercicios de la memoria histórica ¹⁷.

Esa dimensión semántica de la historia, que puede hacerse normativa en el recuerdo, hace plausible la idea de que acudimos, más explícita que implícitamente, a una filosofía de la historia. Una tal filosofía estuvo a la base del pensamiento crítico

¹⁶ *Ibid.* El papel desvelador de la memoria y su relación con las perspectivas de la primera y tercera personas aparecía ya en los análisis que Habermas hacía de la crítica terapéutica de Freud en *Conocimiento e Interés*.

¹⁷ J. B. METZ, *La fe en la Historia y la Sociedad*, Sígueme, Salamanca, recogía el análisis de la memoria y la categoría benjaminiana de recuerdo a estos efectos con una lucidez ejemplar.

de Marx y de los movimientos de oposición al presente constituido, y de ella derivaron todos ellos su fuerza moral. El reconocimiento de la dialéctica negativa de la razón no sólo cercenó esa filosofía, sino que también dejó exhausta aquella fuerza.

Pero quizá, y a diferencia de lo que acabamos de relatar, Benjamin intentase un camino diferente y su construcción del concepto de filosofía de la historia se realiza de forma distinta a esos otros intentos: la dimensión expresiva que articula el centro de su propuesta la aleja de aquella filosofía de la conciencia que, en la forma de historia del espíritu, se agazapa tras algunos de aquellos análisis. Igualmente, y una vez que se ha dado el salto del Ródano que ha supuesto la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas, como alternativa a una filosofía de la conciencia que se presentaba aporéticamente como el agotamiento y la imposibilidad de la única filosofía ya posible, cabe sugerir que la idea de memoria histórica puede presentarse sin distorsiones y no esquivar, así, la fundamentación de una normatividad con la que pudiera dotarse a la modernidad hecha reflexiva¹⁸.

La pregunta por la fundamentación, que podría quizá responderse así, no ha perdido su fuerza con lo que hasta aquí hemos dicho. Sigue siendo, en efecto, posible que la instancia normativa que está implicada en el papel crítico que la memoria histórica tiene en la iluminación del presente se encuentre, a su vez, sin razón alguna que la justifique frente a los imperativos y urgencias de un presente que se defiende, en su opacidad, de tal supuesta iluminación. Lo que hasta ahora hemos señalado puede quizá, conducirnos un paso más allá: el desvelamiento de la conciencia opaca de este presente no puede encontrar su posibilidad en lugar distinto al de la reflexividad con la que se constituye nuestra modernidad, pues al margen de ella sólo cabe un regreso a una situación premoderna de definición de nuestra identidad —con lo que, obviamente, contradiríamos el entendimiento actual que de nosotros mismos tenemos. Pero quizá este paso haga aun más confusas las cosas, pues cabe reiterar con mayor razón que como puede justificarse esa normatividad en el hecho de la reflexividad de la modernidad, cuando era precisamente ese hecho el que impedía, como vimos, que esa normatividad pudiera articularse. Por evitar una contradicción pragmática quizá hayamos caído en una más vulgar, pero crucial, contradicción lógica.

La imposibilidad que señalamos al comienzo de estas páginas se justificaba porque no podíamos encontrar en el interés que

¹⁸ Cfr. J. HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Ffm., 1981, vol. 2, cap. VIII, págs. 447-592, y el ya citado *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, cap. XII.

interrogaba nuestro presente distancia alguna que nos permitiera elevar crítica alguna. Ello tiene que ser necesariamente así en el seno de una filosofía de la conciencia, en la cual hemos de reconstruir un mundo a partir de una subjetividad que pudiera ser, efectivamente, condenada con facilidad bajo alguna acusación de impaciente e infundada rebeldía. Pero, un ejercicio dialógico de la memoria histórica nos fuerza más allá del paradigma de la filosofía de la conciencia: podemos, en efecto, recuperar el momento normativo que caracterizó al pensamiento crítico de otros tiempos si recortamos el presente a contraluz del ejercicio dialógico de una memoria que nada puede dar ya por concluido. Ello puede —y debe— hacerse en conjunción, precisamente, con el ejercicio dialógico de nuestras argumentaciones morales, como se ha señalado en la ética del discurso de Jürgens Habermas, y en el que nada puede darse tampoco por sentado, pues la única validación posible para una norma es someterla al contraste de razones que pudieran esgrimir los que estén afectados por ella. Esta conjunción en el discurso práctico no debe extrañar pues, al fin y al cabo, el qué debemos hacer está conectado con las definiciones que de nosotros mismos nos damos y en las que, efectivamente, parece exigible una desvelación del presente como la que estamos suponiendo ¹⁹.

Ante la duda ulterior de que nos sea necesario, como individuos y desde una perspectiva metodológicamente individualista, ese ejercicio de memoria, al que cabría acusar de reincidir en un innecesario y monológico narcisismo, podríamos sugerir que la constitución de la individualidad en la modernidad reflexiva exige siempre ya ese diálogo sobre los procesos de construcción de nuestra identidad. Tal diálogo pertenecería a la lógica de la integración social que Habermas ha señalado como central al mundo de vida en el que nos reproducimos cultural, social, simbólicamente como especie. Pero, obviamente, ni esa lógica ni la posible normatividad del ejercicio dialógico de la memoria histórica son sustitutivo de la definición moral de las tareas del presente que, como individuos, pueda competirnos. Lo dicho hasta ahora no apunta a fundamentar o a negar esa conciencia moral, sino que se ha encaminado a analizar la posibilidad de un punto de vista normativo en la interpretación de nuestro presente y fuera, quizá, del marco de definición hegeliano de la filosofía ²⁰.

¹⁹ Con cierta torpeza sugerí lo mismo en «Identidad/moral y expresividad: notas sobre la ética del discurso» en *Memoria Académica del Instituto Fe y Secularidad*, Madrid, 1986, al comentar la obra de J. HABERMAS, *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*, Ffm., 1983; sigo opinando que la reducción en la ética filosófica que en esta obra se plantea no se corresponde con lo sugerido en los trabajos mencionados en la nota anterior.

²⁰ Todo ello para tranquilidad de J. MUGUERZA y su «individualismo ético» que, obviamente, es el de todos. Cfr. *Desde la Perplejidad*, Taurus, Madrid, 1987.

La modernidad hecha reflexiva no tiene por qué naufragar en la ausencia de lo normativo que sólo quienes la identificaron con la filosofía de la conciencia se ven forzados a proclamar. Con Bloch, y recorriendo de nuevo el tramo que va de Kant a Hegel —de éste a aquél— y haciéndole al autor de la **Filosofía del Derecho** trabajar sobre las **Críticas**, pudiéramos, quizá, concebir un principio de subjetividad —en el que anclar las nociones buscadas de normatividad y de voluntad de acción en lo público— que no estuviera ligado al decurso monológico de una conciencia aislada —aunque sea en su trascendentalidad—, sino polifónicamente articulada (por utilizar directamente a Bakhtin) en las estructuras de nuestra comunicación.

IV. Segundo Interludio: prolegómenos para toda teoría futura

Señalamos antes algunos de los esfuerzos reconstructores que tenían como motivación central la recuperación de los discursos articuladores de los contenidos políticos devaluados en las sociedades contemporáneas. Señalaremos brevemente ahora —y por apuntalar la sugerencia que acabamos de hacer— algunos de los problemas que esos esfuerzos deben solventar si quieren estar a la altura de las tareas que se han propuesto. Al hacerlo, recorreremos los momentos centrales del significado filosófico de esos esfuerzos reconstructores.

Los esfuerzos reconstructores de nuestra cultura política que, en los años setenta, renovaron el paradigma liberal (o quizá, mejor, neoliberal, dados los rasgos de defensa correctora del estado de bienestar) atendían a una serie de factores que se señalaban como motivos de una pérdida de legitimación de las instituciones políticas y de una devaluación de las teorías y discursos políticos que en ellas ocurrían. Podemos establecer un catálogo de tres órdenes de cuestiones en los que se inscribirían algunas de esas causas (y siempre desde la perspectiva aquí adoptada de indagar las formas de crisis y reconstrucción de la esfera normativa): en primer lugar, la pérdida de sustantividad de los contenidos de la tradición política; en segundo lugar, la pluralización de los lenguajes significativos; y, en tercer lugar, la estetización de estos lenguajes morales y políticos.

Estos órdenes de cuestiones comparten la misma característica de señalar el agotamiento de una tradición cultural y política y de centrar, consiguientemente, una suerte de protesta contra ese orden que se considera agotado. De esta forma, cada uno de esos órdenes se convierte en el terreno de combate donde se enfrentan las alternativas que antes analizamos: de una parte, los reconstructores en su intento de solventar la cuestión planteada

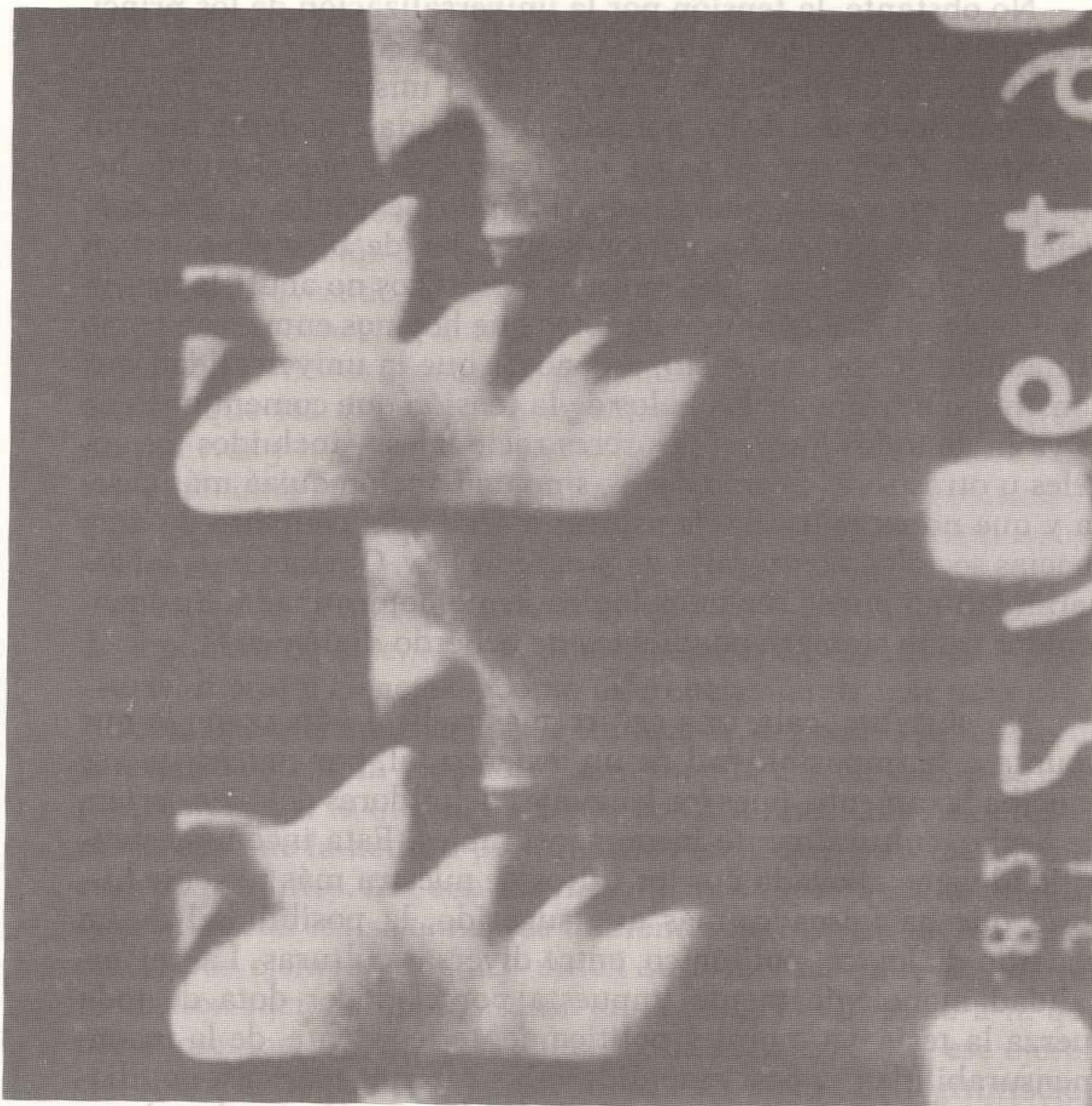
y, de otra, los críticos elevando el déficit a la categoría de una bandera de otra forma de ordenación social o de otra forma de teoría.

La pérdida de sustantividad de los contenidos de la tradición política —y que antes señalamos en la pérdida de determinadas ideas de esa tradición— ha podido, así, convertirse en el motivo básico de rearticulación de las ideas de libertad e igualdad en la obra de Rawls, o de la de derechos cívicos en la de Dworkin²¹. Esa pérdida de sustantividad, por ejemplo, redujo el significado de las ideas políticas a su componente emotivo, como ha señalado Alisdair MacIntyre, haciendo ininteligible el proceso de argumentación moral y político que aún le seguimos suponiendo²². Pero, mientras para MacIntyre ello debe conducirnos a reconstruir una noción de tradición en la que esas ideas pudieran recuperar el significado que puede suministrarles la idea de bien específica a la práctica de esa tradición, Rawls argüirá que es necesario reconstruir el procedimiento de definición de nuestros acuerdos de tal forma que podamos, a la vez, conectar las nociones previas de bien que están presentes en nuestra tradición moderna con unos principios que todos pudiéramos compartir, por una parte, y, por otra, hacernos inteligible, de una forma argumentativa, el significado rearticulado de esas nociones de justicia o libertad que carecerían de pregnancia práctica sin este giro reflexivo. Tal justificación dialógica de las ideas morales y políticas reafirma, pues, el camino de la modernidad misma: como ha señalado el mismo Rawls, su teoría de la *justicia como equidad* pende de una interpretación del presente y de nuestra historia. Es, por así decirlo, una aclaración de unos contenidos normativos que ya sabíamos o debíamos saber. Pero, esa aclaración —y el procedimiento en el que se realiza— es la que define todo el horizonte posible de normatividad que podemos alcanzar.

Las teorías reflexivamente normativas, procedimentales, como la de Rawls, no escapan, no obstante, a la duda que plantea el segundo orden de cuestiones que señalamos. En efecto, la pluralización de los lenguajes significativos o, si se prefiere, la conciencia de que los lenguajes de la tradición política no pueden ya reducirse a un único tipo de lenguaje hegemónico, pone en cuestión, precisamente, la tradición moderna que esfuerzos como el de Rawls pretenden continuar. Ante la pérdida de tal hegemonía caben, en efecto, reivindicaciones de tradiciones sustantivas alternativas a la liberal. Charles Taylor ha argüido en favor

²¹ Esa pérdida de sustantividad está a la base de MICHAEL SANDEL, *Liberalism and the limits of Justice*, Cambridge U. Press, 1982.

²² Además del ya inevitable MAC INTYRE, han abundado en este argumento, B. WILLIAMS, *Moral Luck*, Cambridge U. Press, 1981, y, sobre todo, *Ethics and the limits of Philosophy*, Fontana, Londres, 1985.



Andy Warhol, *Kiss*, 1963.

de una consideración pluralista de la idea de bien en oposición a los intentos reductores de teorizaciones como la utilitarista (y, en general de todos los formalismos) que seleccionan un único criterio de definición de lo moralmente aceptable y oscurecen las diferencias cualitativas que de hecho empleamos en nuestros lenguajes cotidianos²³. Estas teorías reduccionistas (en las que, por ejemplo, cabe incluir las del contrato social que operan por la generalización de un único rasgo de la realidad social —la individualidad de los contratantes— y practican, así, una forma de atomismo social) pretenden establecer un atajo para solventar la cuestión de cómo conectar la pluralidad de las nociones particulares de bien con la generalidad que debería caracterizar a unos principios aceptables por todos.

²³ CHARLES TAYLOR, «Atomism, The diversity of goods» y «Legitimation crisis?» en *Philosophy and the Human Sciences, Philosophical Papers 2*, Cambridge U. Press, 1985, pags. 187-210, 230-288.

No obstante, la tensión por la universalización de los principios morales no queda redimida ni anulada con la proclamación de una forma de pluralismo que, como el mismo Taylor reconoce, sólo articula uno de los polos de la identidad moderna que nos constituye. Creo, por mi parte, que cabe argüir que el que de hecho pertenezcamos a mundos de vida plurales en los que se contienen y constituyen las nociones plurales de bien de nuestros también plurales lenguajes morales y políticos no anula la urgencia de solventar el conjunto de retos que hoy nos enmarcan como humanidad. Cabe, en efecto, reconocer que la universalidad que constituye hoy uno de los polos de la tensión que comentamos no es ya la de todos los posibles seres racionales —incluidos los ángeles u otros seres ficcionales—, sino una noción quizá más caseira y que no va más allá de aspirar a ser la del conjunto de diferencias sociales y culturales de la especie hoy. Obviamente, tal generalidad no puede ser monológicamente determinada. Sus contenidos están siempre pendientes de acuerdo dialógico²⁴.

No obstante, cabe una crítica más radical aún, como la que apunta a la imposibilidad de un acuerdo tal, por mucho que se conciba laxamente, pues los lenguajes definidores del bien serían, de hecho, culturalmente inconmensurables. Esta inconmensurabilidad viene apoyada por los frutos de nuestra más reciente historia que ha falseado, más que sugerido, la posibilidad de un acuerdo dialógico, polifónico, entre diversas culturas. La universalidad monológicamente impuesta por el poder dota de toda fuerza la tesis, ya moral y políticamente resistente, de la inconmensurabilidad, y casi empalidece las razones teóricas, de filiación wittgensteiniana, que también la abonan. No puede solventarse fácilmente la cuestión, ni pretendo concluir pragmáticamente el debate antirrelativista: señalaré que si bien es cierto que la universalidad no puede suponerse de entrada y a priori, también lo es que no debiera negarse, con los matices señalados, como posibilidad final o de salida; y que si ello no es así, probablemente no podamos solventar la cuestión de nuestra supervivencia como especie. Esta postulación práctica —paralela a algunos análisis de la posibilidad lógica de ese acuerdo²⁵— probablemente nada alcance excepto reforzar el carácter reflexivo de las teorías que pretenden reconstruir la normatividad. En efecto, ese intento mismo está teñido todo él de la urgencia que acompaña a las

²⁴ Para esta interpretación, obviamente no trascendentalizante, de la cosa dialógica, Cfr. J. MUGUERZA, por ejemplo, en *Desde la Perplejidad*, Taurus, Madrid, en prensa, cap. VII.

²⁵ THOMAS MCCARTHY ha relatado el experimento intelectual de un diálogo intercultural —que también podría explicarse, por ejemplo, al caso de un neoaristotélico militante— en «Scientific Rationality and the "strong Program" in the Sociology of Knowledge», Conferencia en Instituto de Cultura Alemán, Madrid, 1987, y que, creo, aparecerá en *Teorema*.

postulaciones prácticas: la reconstrucción del lenguaje de la política es un problema político y obedece a una básica motivación política.

El tercer orden de cuestiones que recoge la tematización del presente en las filosofías que intentan reconstruir su normatividad, la estetización de los lenguajes de la moral y la política, está también atravesado de tensiones y ambigüedades. Por una parte, no podemos concebir la modernidad sino como el proceso de diferenciación de instituciones, prácticas y lenguajes que se concretan en que las diferentes pretensiones de validez —cognitivas, normativas y estético-expresivas— se articulan y resuelven de forma autónoma y/o diferenciada, como ha analizado Habermas²⁶. Ello significa, por ejemplo, que la validez de una norma se resuelve en un ámbito y con una racionalidad diferente a la que se emplea en la definición de una verdad de hecho o de la belleza de una obra de arte. Mas la diferenciación de esferas de validez —arte, moral y ciencia—, como diferenciación de instituciones y sistemas de racionalidad, no se traduce en diferentes prácticas de comunicación en la vida cotidiana. En ella entremezclamos esas pretensiones y, lo que es más, nos constituimos como sujetos en el ejercicio de la actitud performativa en la que entremezclamos esos tres ámbitos. Así, cuando mecanismos específicos de integración quiebran los sistemas de diferenciación lógica de esas esferas y, por ejemplo, se hace difícil suscribir los procesos de articulación racional de las ideas de la tradición política a la que pertenecemos, o bien rearticulamos, de alguna forma, ese ejercicio ahora deficiente y reconstruimos una forma de legitimación y motivación, o bien los contenidos normativos de esa tradición política operarán en la práctica en una forma indiferenciada y tenderán a resolverse en su trasposición a otras esferas de validez.

En una situación como la presente, de *anomia de racionalidad*, la estetización de los contenidos normativos es la resolución de estas pretensiones de validez en una trasposición de esferas como la señalada: los conflictos que se plantean en el mundo de vida particular en torno a la semántica o la pragmática de un contenido político determinado (como la idea de libertad, por ejemplo) tienden a resolverse, no en el seno de una justificación argumentada de la tradición política en la que tal idea pudo nacer y desarrollarse, sino en el seno de otras tradiciones interpretativas, como pueden serlo las religiosas o las artísticas.

Las tensiones que produce la estetización de lo normativo aparecen, por ejemplo, en las maneras en que se anclan en nuestra cultura popular los conceptos políticos de la tradición occidental y en las formas en las que se define expresivamente nues-

²⁶ *Theorie des kommunikativen Handelns*, vol. 1, págs. 369-453.

tra identidad como ciudadanos. Pero, por ello mismo, las maneras en que se constituye el marketing político apuntan a los riesgos más graves con los que se enfrenta un presente cuya tradición política opera en forma de vacío. Por lo que a la teoría se refiere, Jürgen Habermas, en su análisis de Derrida, ha señalado los riesgos de una evanescencia de la distinción de los géneros filosófico y literario²⁷. Tal desaparición viene sugerida por la predominancia de aquellas dimensiones del lenguaje por medio de las cuales constituimos mundos de significación (a diferencia de las dimensiones comunicativas de resolución de problemas, como en la ciencia, la moral o el derecho) y en virtud de la cual tendemos, en el debate filosófico y en la interpretación cultural, a primar la retórica sobre la lógica cuando analizamos las formas de construcción de significados. Para Habermas, la equiparación de los géneros literario y filosófico, más que solventar las aporías de una razón crítica que no se aplica a sí misma idénticos análisis, deja desarmada a la razón misma.

Probablemente, sin embargo, la estetización de lo normativo no tuviera que conducirnos tanto a una anulación de la distinción de géneros, el literario y el filosófico, cuanto a plantear el espacio que **entre** ellos se acota²⁸. Probablemente, entonces, una teoría que pretenda articular una reconstrucción de la normatividad de la modernidad hecha reflexiva deba entender esa normatividad en tal forma que se incluyeran también en ella aquellos procesos de construcción de la identidad moderna que hoy analizamos o bien sólo en términos políticos o bien sólo en términos estéticos.

Si en el párrafo anterior analizamos las posibilidades y los **motivos** de una reconstrucción de lo normativo en nuestra modernidad hecha reflexiva, en éste hemos sugerido algunos de los **momentos** de las teorías que a ello se dediquen: reflexividad, interés práctico y consideración amplia de lo normativo. Pero apuntar una posibilidad, y aún una necesidad, o unas características no es construir una teoría. Por otra parte, disponemos de unas cuantas que se encaminan a tal objetivo. Señalaré, para concluir, algunas de las **figuras** menos frecuentadas y que no pretenden, por otra parte, exclusividad alguna en la tarea de dar cuenta de esta reconstrucción de la normatividad que nos incumbe.

V. Quinto movimiento: sujetos y estilo indirecto libre

Sin normatividad carecemos de identidad, pues es como su lenguaje²⁹. A su vez, nuestra identidad es la manera (necesaria-

²⁷ *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, cap. VII, y Excursus subsiguiente.

²⁸ Por criptocitar a J. M. MARINAS.

²⁹ Estas ideas están preenunciadas en «Moralidad: cambio y crisis de una cul-



Baby Jane Holzer y Gerard Malanga en *Kiss*, 1963.

tura», *La Torre*, 122 (1983), págs. 143-163. Pero la referencia central debería ser, ya, M. M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, U. of Texas Press, Austin, 1981, editada por M. HOLQUIST y *Speech Genres & Other Late Essays*, U. of Texas, Austin, 1986, especialmente, págs. 132 y siguientes (notas de 1970-71).

mente ya reflexiva) de situarnos en nuestro tiempo histórico: su contenido radica en esa manera de aprehenderlo, que se expresa en un proceso que puede ser narrado y, por ello, recordado, (ese proceso es el que nos constituye como seres reflexivos). El recuerdo debe ser ejercido para operar esa reflexividad en la que consiste el proceso de nuestra identidad. La raíz de nuestra identidad normativa está, pues, en el proceso de ser relatada y sólo existe como ejercicio (como una norma que sólo es cuando es obedecida, o una regla que sólo es cuando es seguida).

En ese proceso no hay sujeto y objeto de conocimiento diferenciados en la narración: éstas son categorías necesariamente ya desdibujadas. Al constituirse en la actitud performativa, la normatividad lenguaje de nuestra identidad no es nunca ya sólo un decantado institucional (como, por ejemplo, los códigos y las reglas), sino un tejido mantenido y generado en una práctica comunicativa. Alguien comunica a alguien el proceso de construcción de su identidad y, al hacerlo, se constituye como sujeto normativo y constituye a su interlocutor también en tal. Nuestra identidad, pues, **es** porque es justificable (**accountable** dice Garfinkel), narrativamente en el discurso. Como sujetos normativos somos reflexivos, pues, en procesos de comunicación.

Pero ese sujeto no se identifica en un único momento ni con una sola de las facetas en juego. Ni siquiera nosotros ahora, en perspectiva de tercera persona, podemos relatar lo que sucede en un proceso así (no estamos practicando ahora una actitud performativa): diseccionamos una secuencia, haciendo inteligible (exponible) su lógica, pero no los entresijos de su pragmática que constituyen su significado normativo. Podemos señalar el proceso dialógico de constitución de lo normativo, pero no podemos realizarlo desde esta perspectiva. Sólo una perspectiva de primera/segunda persona (que tampoco puede adoptarse si no es una estructura de comunicación, y si ésta no se da de facto, ha de suponerse ficticiamente) nos da acceso a una subjetividad que opera con significados prácticos; es más, la perspectiva de tercera persona puede, entonces, ser un elemento en la formación de la voluntad de acción. (Cabe señalar que estas secuencias no son sólo un diagrama de una lógica secuencial o de desarrollo. Son perspectivas materiales adquiridas por la especie y tematizadas lingüísticamente y en los procesos normativos de interacción.)

La pluralidad de perspectivas que está implicada en la actitud dialógica (primera/segunda persona) ha tenido plasmación institucional en las formas expresivas de la narración. La ficcionalidad de los actores de un drama muestra la selección específica del proceso narrativo generador de identidades. Por eso la subjetividad normativa no es monológica en la actitud performa-

tiva: siempre somos en y por el proceso de comunicación. (El sujeto de conocimiento aislado debía dramáticamente reconstruir en soledad un mundo y su tarea, ciertamente divina, necesitaba, así, la concurrencia de un dios. La privacidad de un lenguaje hace opaco al sujeto y como que lo anula.) La subjetividad normativa en la estructura dialógica es ya necesariamente plural, y esta pluralidad forma parte medular de la definición de la subjetividad moderna.

Pero aún cabe un **paso más**. Con la modernidad generamos un espacio nuevo y específico de subjetividad reflexiva. Con la modernidad, la estructura narrativa pudo romper, por una vía de complejidad, la disyunción entre las perspectivas en primera y en tercera persona, integrándolas en el texto en la creación de una sola voz por medio del estilo indirecto libre³⁰: no tiene por qué haber distancia entre el autor y el personaje; el proceso de valoración puede situarse en un nuevo espacio que remite, siempre ya, fuera del texto mismo. La importancia que tal análisis pudiera tener para la filosofía no ha acabado de considerarse. Si el espacio reflexivo de la narración permite unificar, de esa manera, perspectivas institucionalmente diferenciadas, constituye un nuevo marco de relaciones que se añade a las anteriores, pero que las modifica porque hace pivotar sobre sí las asignaciones de significado, los procesos de valoración y las estructuras intencionales. Recoge en sí, entonces, el peso del significado de las construcciones de la identidad ya reflexiva.

Al no anular las perspectivas anteriores, ese nuevo espacio reflexivo no anula tampoco el campo de trabajo de la comunicación dialógica primera/segunda persona (o la actitud performativa en el mundo de vida) ni la perspectiva de tercera persona en la que se constituye el lenguaje de las ciencias. Se genera, por el contrario, la posibilidad de entender la forma moderna de una subjetividad que no está ligada a las formas monológicas de la conciencia ni está aislada de los discursos específicos de las ciencias sociales. Podemos, entonces, encontrar la posibilidad ya presente de articular tanto la normatividad en su constitución dialógica, como el interés práctico en el presente de las teorías y discursos políticos al enlazar ambas dimensiones en el mecanismo institucionalmente a la mano de una narración y una subjetividad reflexivas. Podemos, en efecto, cometer la impudicia de in-

³⁰ Cfr. V. N. VOLOŠINOV, *Marxism and the Philosophy of Language*, Harvard U. Press, Cambridge, Mass., 1986. Bakhtin, en esa obra, pág. 158, sugiere la complejidad subjetual que se adquiere con el discurso cuasi-directo. Brian McHale resumió las investigaciones realizadas en torno al Estilo Indirecto Libre en «Free Indirect Discourse: a survey of Recent Accounts», *PTL*, 3 (1978), págs. 249-287, cfr. ahí sus consideraciones finales sobre Vološinov/Bakhtin. No he podido consultar GRACIELA REYES, *Polifonía Textual*, Gredos, Madrid, 1984.

cluir nuestra voz en primera persona (y con ella la polifonía subjetual de unos sujetos morales ya siempre presentes) en contextos de análisis donde pueden encontrar significado y construirlo.

Pero el que tal posibilidad nos sea culturalmente posible, e incluso que la efectuemos en determinados segmentos de nuestra reproducción social y simbólica como especie, no significa que tal subjetividad reflexiva, fruto de la modernidad, alcance a solventar los problemas que hemos ido señalando. El que la normatividad de una modernidad hecha reflexiva sea (si lo sugerido es cierto) posible, y aun necesaria, no significa que por eso mismo **sea**. Que las ciencias sociales, las filosofías reconstructivas y las voces plurales de una subjetividad reflexiva puedan articularse normativamente a la altura de las circunstancias es algo distinto a tener un punto de apoyo desde el que reconstruir desde ahora mismo nuestro mundo. Quizá todo ello no sea sino otra forma de glorificar aquella tarea, la última que habrá de concluir nuestra especie, con la que Kant finalizaba sus tesis sobre la historia de la humanidad: que ésta acabe por constituirse en sociedad civil de forma perfecta y reflexiva ³¹.

³¹ I. KANT, *Ideas para una historia universal desde un punto de vista cosmopolita*, Akademie Ausgabe, vol. VIII, pág. 29.

LA AGONIA DEL JUEGO O NO ES GRIEGO TODO LO QUE RELUCE

José García Blanco

Ya hace un siglo que el historiador de la cultura J. Burckhardt, en su **Historia de la cultura griega** (Madrid, Iberia, 1974, IV, 128 y ss.) lanzó la idea de que el hombre griego arcaico se caracterizó por lo que el llamó un espíritu *agonal*, es decir, competitivo, derivado del sustantivo griego *agón* con que designaron los griegos desde el final de dicha época arcaica sus competiciones. Su entusiasmo en defensa de su hallazgo es patente: *El agón es el elemento de fermentación en general, que causa el desarrollo de todo poder o saber, en el momento en que existe la libertad necesaria para ello. Así se convierte en agón, al extinguirse las monarquías heroicas, todo lo superior de la vida de los griegos, tanto en lo físico como en lo intelectual. Tomando los agones una importancia sin par y, es más, convirtiéndose en todo y lo único. Toda la vida griega la vemos dominada desde entonces por un esfuerzo competidor.* Agonal sería el drama, tanto comedia como tragedia, y todo tipo de coros; en esa atmósfera vivirían cantores y rapsodos, tañedores de cítaras y flautistas, los pastores de los idilios de Teócrito, y el mismo diálogo como forma de exposición filosófica sería un agón, que todo lo compenetraba y dominaba desde la base de que con la educación todo puede alcanzarse.

El interés cultural del tema es obvio que no se circunscribe al ámbito de la filología griega, aunque sólo fuera por la invasora difusión del deporte moderno, que se declara continuador de los ideales griegos de vida, o por la propaganda que en el mundo occidental se da a la idea de competición como motor del quehacer humano, y en la esfera económica como modelo de la vida de progreso.

Por ello nos ha parecido que no carecería de sentido una re-

flexión sobre ese pretendido parentesco entre la idea griega de competencia y sus vástagos contemporáneos.

Digamos, en primer lugar, que, efectivamente, hubo numerosas competiciones en el mundo griego: además de los famosos concursos atléticos de Olimpia y otras localidades, fueron comunes competiciones poéticas, tanto épicas como líricas; tragedia y comedia se desarrollaban en el marco de un concurso estatal; en el mito griego hay numerosos ejemplos de competiciones de héroes entre sí o con alguna divinidad; incluso los juicios eran denominados agones de discursos, por su carácter antitético, forma que la sofística y el diálogo filosófico utilizaron; en fin, por no alargar la lista, en Grecia se dieron ya las peleas de gallos y los concursos de belleza, tanto masculinos como femeninos.

Tras esta constatación parece natural que la idea de Burckhardt de una mentalidad agonal griega fuera rápidamente admitida como una clave esencial de la cultura griega y se difundiese ampliamente fuera de círculos especializados convirtiéndose en un tópico.

Así, el no menos famoso historiador holandés J. Huizinga, en su **Homo ludens** aparecido hace medio siglo, señalaba que *el espíritu de competición constante dominó la cultura griega antes y después*. Pero su obra, mucho más ambiciosa que la del alemán, tras polémica identificación del concepto de agón con el de juego¹ amplía también el dominio de aplicación, valiéndose de las nuevas aportaciones antropológicas, y lleva, de hecho, a la negación de la tesis de Burckhardt: el espíritu de competición, como demuestran los datos de muy diversos pueblos, no es exclusivo de la cultura griega sino un fenómeno universal. Más todavía: *La cultura no comienza como juego ni se origina del juego, sino que es, más bien, juego. El fundamento antitético y agonal de la cultura se nos ofrece ya en el juego, que es más viejo que toda cultura*. Y el libro concluye con la cita de un conocido pasaje platónico: *Dios es por naturaleza digno de la más santa seriedad, pero el hombre ha sido hecho para ser un juguete de Dios, y esto es lo mejor en él. Por eso tiene que vivir de esta manera, jugando los más bellos juegos, al contrario que ahora... hay que sacrificar, cantar y danzar jugando ciertos juegos (y de otra parte, defenderse de los enemigos) y vencer combatiendo* (Leyes, 803 c-e; el paréntesis rellena los puntos suspensivos de Huizinga, que cambian totalmente el sentido).

¹ Cf. pp. 52 y ss., 78 y 110 y ss. y el propio índice, donde todos los capítulos tratan del juego exclusivamente, mientras el tercero, el básico, se titula *Juego y competición, función creadora de cultura*; citamos por la edición de B. Aires, Emecé, 1968.

Juego y competición

Ya dijimos que Huizinga interpreta lo agonal como un elemento del juego, aunque se contradice páginas después, al afirmar que no es un elemento necesario. Y esta misma confusión se da en las lenguas modernas que sitúan el deporte **competitivo** por excelencia en los llamados **Juegos** olímpicos (traducción del latín **ludi**, no del griego agón). Pero en griego, y en muchas otras lenguas, una cosa es agón y otra **Paidiá**, juego; contra esta fuerte objeción lingüística, señala que los griegos llevaban tan dentro la porfía que no fueron capaces de distanciarse y ver la unidad yacente en ambos términos. La discusión no es baladí, puesto que todo el libro descansa a nuestro entender en asumir que el agón es un elemento constitutivo del juego y no algo posterior y derivado. En el primer caso, toda la cultura sería agonal, como él quiere; en el segundo, lúdica y sólo en algunos casos derivados agonal. Volviendo al caso griego, digamos que la anterior afirmación del autor es tanto más extraña cuanto ya en el que puede ser el más antiguo poeta conocido, Hesíodo, se distinguen dos tipos de **Erides**, disputa o confrontación: una mala que degenera en guerra y otra buena, según él:

La puso el Cronida de alto trono, que habita en el éter en las raíces de la tierra y para los hombres es mucho mejor, incluso al holgazán despierta al trabajo, pues se apresura a trabajar al ver a otro rico que se afana por arar, plantar y tener un buen patrimonio; envidia el vecino al vecino en riqueza diligente; buena es esta Discordia para los mortales el alfarero al alfarero odia, y al carpintero el carpintero, el mendigo al mendigo envidia y el cantor al cantor
(**Trabajos y Días**, 18-26).

Esta distinción entre una discordia funesta y otra buena que sirve para escapar de la pobreza mediante el trabajo, la retomó Nietzsche (*La competitividad de Homero*, en *Obras Completas I*, 203, Madrid, Aguilar, 1932), viendo en la segunda, como Burckhardt, un motor de la cultura griega que habría desaparecido en nuestro tiempo. Pero no se tenga la tentación de convertir lo que es una resignada aceptación del campesino pobre que era Hesíodo, para quien los dioses nos han dado el trabajo y la fatiga junto con una vida llena de males (Pandora), con una positiva defensa de las virtudes de la competencia en el trabajo. Sobre ello volveremos.

El pasaje demuestra que los griegos distinguían perfectamente desde antiguo lo que podemos llamar emulación, y no lo confundían ni con el agón ni con el juego.



Tomemos ahora la definición que da Huizinga de juego (pp. 29 y 49, con ligeros añadidos en esta primera que ponemos entre corchetes):

El juego es una acción u ocupación libre que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene un fin en sí misma (sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga provecho alguno) y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de «ser de otro modo» que en la vida corriente (y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual).

La definición, pese a su vaguedad, recuerda inmediatamente la que podría emplear cualquier antropólogo de la escuela de Cambridge para el rito, exceptuando la mención de lo religioso, que, claro está, aparece más adelante, con cita expresa de algunos de sus representantes más conspicuos, como Frazer o Harrison, declarando que el juego es inseparable de la fiesta, el rito y la acción sacra (p. 52). Al hacer la definición de juego casi idéntica a la de rito, de acuerdo con la mencionada escuela, nos va a dar una sola idea genial, capaz de explicar de un solo plumazo toda la cultura humana, el primer motor: tómese una actividad común, el juego, mézclese con la idea agonal y con la teoría ritual, y ¿qué nos sale?: que todo es juego. Pues juguemos. Si todo es juego, nada es juego. Y, sin embargo, juegos haberlos haylos...

De muchos tipos: según los participantes, individuales y colectivos; según el tema, de azar o probabilidad, de habilidad o fuerza física, intelectuales o lingüísticos; según el marco, de mesa, de tablero, de campo o de cualquier parte; con premio o apuesta, que puede ser material o en especies, y si ellos, por entretenimiento; añádanse otras actividades difícilmente clasificables, que atienden al vago nombre de recreativas, y tendemos una ligera idea del vasto panorama del juego. No seremos nosotros quienes intentemos definir el juego. Sólo nos interesa distinguirlo de la competición, del agón en el mundo griego. Y aquí no hay ningún problema en afirmar que un agón es *una fiesta en la que los concursantes compiten por un premio*.

Esa fiesta tiene en principio carácter sagrado, que va perdiendo cada vez más con el paso del tiempo, aunque no del todo. De modo que deben quedar excluidos todos aquellos juegos de carácter profano. El lugar de la fiesta es asimismo sagrado. El número de participantes impide también la consideración de los juegos individuales; y no se diga que enonces compito conmigo mismo porque ésa es una apreciación totalmente subjetiva y, para

mí, inexacta: cuando hago un *solitario* con unas cartas estoy tratando de hacer algo yo solo de acuerdo con unas reglas, y nada más. Los innumerables juegos de azar tampoco pueden ser tenidos en cuenta porque no se da en ellos la competición. Finalmente, tampoco encajan los que carecen de premio y se efectúan por mero entretenimiento, diversión o placer, que son la inmensa mayoría; tan importante es en el agón griego que la primera palabra que designaba estas competiciones era precisamente **athlon**, el premio, de donde atleta es el que compite por un premio, y ese premio fue siempre en el mundo griego algo material: en Homero, trípodes, calderos, puñales, joyas, etc.; en algunas competiciones famosas, si en el recinto se ceñía al vencedor sólo con una corona simbólica, sus ciudades se cuidaban muy mucho de gratificarlos con dinero —poseemos las gratificaciones que en la Atenas de Solón se otorgaban a los vencedores en los principales juegos— y con todo tipo de prebendas, y en muchas otras competiciones locales los premios siguieron siendo materiales.

Por otro lado, el propio Huizinga resalta en el juego el carácter de entretenimiento y pasatiempo como algo fundamental. Parece mentira que se conceda tan poca importancia a la finalidad de la acción: en ella reside la diferencia entre jugadores aficionados y profesionales (el término moderno *amateur* proviene del latín **amator**, que participa por amor al juego simplemente), entre el carácter lúdico y el competitivo, que todo el mundo entiende como algo claramente distinto, y que equivale, de hecho, a hacer algo en broma o en serio. Ahora bien, lo serio es la vida cotidiana por oposición al juego y si el juego se hace serio pierde su carácter esencial, deja de cumplir su función de ser un **intermezzo** en la vida diaria, pierde su relación con el ocio y se convierte en trabajo. Todos los juegos que acaban profesionalizándose dejan ya de ser juegos y se transforman en ocupación de especialista. El profesional no juega y sus motivaciones, reacciones y sensaciones son distintas de las del aficionado, lo que demuestra que sólo en apariencia están haciendo lo mismo.

La competición física como ideal de la nobleza griega arcaica

Burckhardt situó el espíritu agonal básicamente en la época arcaica relacionándolo con la nobleza dominante de la época. En cambio Huizinga lo extendía a la totalidad de la cultura griega.

Ser siempre el mejor y destacar por encima de los demás, dice un verso de la **Iliada**, que condensa en una fórmula este espíritu, que no es sino el ideal heroico. Y el héroe griego más famoso es, sin disputa, Heracles, modelo de fuerza física exclusivamente, como cuadra a una sociedad guerrera primitiva; además de la

guerra, competiciones esporádicas había en la fase más primitiva de la historia griega, según nos cuenta el mito, sobre todo con ocasión de bodas principescas y de funerales regios, amén de retos particulares con otros héroes y con los mismos dioses, lo que no es sino un aviso de los límites humanos, pues el resultado, como era de esperar, es siempre catastrófico para el mortal.

Con la constitución de la **polis**, allá por el siglo VIII, nuevos valores se abren paso: junto al valor guerrero es indispensable la excelencia en la palabra, como dice otro verso de la **Ilíada**, para destacar también en el consejo de nobles que rige la ciudad; o la astucia y capacidad de fingir de un Odiseo. Será también el momento en que aquellos concursos esporádicos sean sustituidos por otros regulares, bajo la advocación de un héroe o de una divinidad. Y los más antiguos, el modelo de todos los que vinieron después, son los de Olimpia, que siempre fueron exclusivamente atléticos; tan importantes que de ellos se sirvieron los griegos para establecer su cronología contando por olimpiadas a partir del 776, año de fundación. En el siglo VII y en el VI se completará el circuito de los cuatro grandes juegos. Estamos ya ante una manifestación cultural para la que hace falta ocio y bienestar. Y no es casualidad que ésta sea la época de las colonizaciones griegas por todo el Mediterráneo y el Mar Negro, que llenan de prosperidad a muchas ciudades griegas, como seguramente tampoco lo es que fuera en la opulenta Inglaterra colonial de final del XVIII y principios del XIX donde resurgiera la idea del moderno deporte aficionado. Esta nobleza, que se divierte en los banquetes a lo grande, suda sus excesos en los estadios y arrambla con los bienes de los campesinos pobres, vendidos como esclavos por deudores, o de otros nobles que no pueden defenderse, caso de la **Odisea**, mientras defiende sus privilegios de los nuevos ricos gracias al comercio, que empiezan a reclamar mayores derechos políticos. ¡Ah, los ideales griegos! La maravillosa nobleza, eso sí, siempre ha sido guapa, rica, famosa y espléndida, y siempre tiene detrás un Píndaro que les arrulle cantando que noble sólo se es por naturaleza y voluntad de dios, que eso no se aprende, y que la victoria en los juegos atléticos no es sino la confirmación de la superioridad innata de estos nuevos héroes. Los nobles sólo compiten con nobles, porque los demás ciudadanos bastante tienen con vivir, y sólo esos nuevos ricos se irán incorporando, la **jet**, al circuito imitando a sus dueños. Encantador caldo de cultivo para la formación de grandes ideales, simulacro barroco de viejas virtudes heroicas, competición para ellos y juego para los dioses.

Pero la mentalidad de la nobleza, individual y egoísta, choca cada vez más con los intereses de la polis, que ha de velar por el interés común y no por el personal, por la solidaridad y el sacrificio en lugar de la ambición y el medro, la consecución de una

justicia no sometida al capricho y la apertura política a otras clases diferentes. Todo ello va a ir minando el poder aristocrático y la aparición final de regímenes democráticos supondrá la quiebra de esa ficción y antigualla del ideal heroico.

Su revisión total, en el aspecto político, obra de la constitución democrática del ateniense Clístenes, irá acompañada de su examen teórico, tarea que llevará a cabo fundamentalmente la tragedia. Los errores de los héroes míticos, sus excesos y soberbia y su consiguiente caída a manos de la justicia divina son no sólo un arreglo de cuentas con los ideales de la nobleza, sino también un aviso muy actual a cuantos en la vida contemporánea intentaran poner en peligro el nuevo sistema.

Cierto que los agones deportivos se seguirán celebrando hasta el final de la antigüedad, pero en una situación muy semejante, creo, a la actual: por un lado el ejercicio físico se extiende algo más en el período democrático, pero sin perder nunca su estrecha relación con la nobleza, según atestiguan sin ir más lejos los diálogos platónicos; por otro lado, la profesionalización del deportista y la especialización rompen el sentimiento de educación global del individuo y dan paso al simple espectáculo. Nunca el deporte en Grecia fue un bien extendido al pueblo, porque siempre le faltó el ocio.

Los agones literarios

Afirmar que la poesía épica o lírica, el drama o la música tienen su motor en el espíritu agonal por los concursos que se celebraban y que, por tanto, la cultura griega está forjada sobre este ideal de competición es una verdad a medias que, formulada categóricamente, hay que rechazar. De nuevo debe insistirse en que el marco de competiciones o fiestas públicas para actividades poéticas es algo muy común en todas las culturas y en absoluto exclusivo o especialmente importante en la griega. Además de los agones, las casas de los nobles, las plazas, los banquetes y cualquier otra reunión fueron ocasión propicia para el canto y la recitación, la música y la representación. En una palabra, cualquier ocasión pública y no sólo una de ellas; el agón es sólo la regularización de las mismas actividades públicas, antes desperdigadas, ocasionales y a menudo improvisadas; por tanto, un fenómeno posterior a lo que se quiere explicar y secundario. Por ejemplo, sabemos que tardíamente se instituyeron agones de heraldos, ¿se sostendrá también que esta actividad está promovida por el espíritu agonal? ¿O, en nuestros días, la existencia de numerosos concursos literarios se entenderá también que inflama de espíritu competitivo las obras a ellos presentadas? Pues la épica y bue-

na parte de la lírica o son anteriores a estos concursos formales o nada tienen que ver con ellos en cuanto a su contenido. Y esto es lo importante. Sólo en algunos casos, lírica coral y drama, la existencia de oposiciones formales entre coros o coro/solista, que provienen claramente del rito, son significativas, pero resulta insostenible que este tipo de oposiciones puramente lúdicas sean interpretadas como competitivas. Ya dijimos antes que asimilar competitivo con antitético era una generalización confusa: un coro o un solista, o dos coros, no **compiten** entre ellos, se complementan lo mismo que estrofa y estribillo, fórmula común en lírica y música.

Es dar demasiada importancia al marco y a la forma olvidándose de los contenidos que, en cambio, muestran diferencias abismales entre unos y otros tipos de juego y de competición. Decir que el agón ha influido en la dialéctica griega y mencionar a Zenón, los sofistas, Sócrates y Platón está muy bien, pero parece absurdo atribuir al juego de preguntas y respuestas una motivación agonal; también lo sería entonces mover la pierna derecha después de la izquierda, ¿quién duda que son antagónicas? Las antinomias naturales han servido de base para otras antinomias artificiales, y en ello se esforzó la filosofía presocrática, lo cual es un modo de análisis y clasificación de la realidad, común en todas las culturas y en las que no hay por qué ver competición. Pensadores, artistas y poetas no dependen de las competiciones para la composición de sus obras.

La cultura griega no puede definirse como agonal

Si la competición física fue el ideal sólo de la nobleza, y en una cierta época, si las competiciones literarias sólo se enmarcan, también en época determinada, pero no se explican por los agones, parece excesivo definir la cultura griega como agonal. Mucho más todavía si echamos una ojeada a los valores predicados por sus hombres, y que, incomprensiblemente, no se traen nunca a colación en este tema. Si hay una línea constante en el pensamiento griego que valga para la época arcaica y clásica esa es la condena del exceso —*nada en exceso*, según la máxima délfica—: la mayoría de los mitos agonales consisten precisamente no en la competición en sí, sino en el castigo por parte de los dioses del exceso humano, la **hybris**; el límite y la moderación son las virtudes humanas más elogiadas; la democracia igualitaria en política, la consideración del ocio, en la vida social, como objetivo fundamental, la aversión por el trabajo manual, concebido siempre como castigo divino e impropio del hombre libre, todo ello no parece confirmar esta tesis.

La idea de victoria es una idea guerrera trasplantada a la competición, y no de lo lúdico a la guerra: la proclamaración de ciertos ideales caballerescos en la guerra, ya en Homero, no es el residuo, como quiere Huizinga, de primitivos elementos lúdicos, sino el intento desesperado de introducir algo de humanidad en medio de la matanza o de suavizar la realidad. La idea de Huizinga de que la guerra ha degenerado desde la antigüedad hasta nuestros días por la pérdida del elemento lúdico que antes contenía, es una idea romántica que confunde la literatura con la realidad: la guerra caballeresca sólo existe en aquélla. En todas las guerras la clemencia es la excepción, y las guerras griegas fueron tan atroces como todas. Ares es el único dios no querido por los griegos, sólo temido y odiado en silencio.

El deseo de destacar y la ambición de gloria de los griegos se han subrayado hasta la saciedad, pero ya en el propio Homero, en la **Odisea**, la sombra de Aquiles, el héroe más glorioso, responde a Odiseo que preferiría ser el último hombre de la tierra antes que rey del Hades: es como el arrepentimiento de Aquiles y la negación de su elección heroica de una vida breve, pero con gloria antes que una larga y vulgar. El griego, como todo tipo con sentido común, lo que quiere ante todo es vivir. La crítica del héroe que hace la democracia ateniense es la mejor prueba de ese sentido común y la crítica más certera de la locura heroica: locura mítica que afecta al héroe por excelencia, Heracles, que matará a sus hijos, o a Ayante, que intenta destrozar a los griegos por no obtener las armas de Aquiles; locura real de sus émulos, como aquel Cleómedes de Astipalea que, despechado por una descalificación en los juegos, sepultó en una escuela a sesenta niños. Los griegos del siglo V saben muy bien que el intento de superación puede traer algunos beneficios, pero que los seres extraordinarios son sumamente peligrosos: el afán de victoria por encima de todo es la ruptura de la convivencia del grupo y de su armonía, y puede acarrear el castigo divino. No es una manifestación del espíritu lúdico, que busca placer, entretenimiento y alegría, sino precisamente su opuesto y su negación total. Algo de eso intuye Huizinga cuando, al final de su libro, advierte la paradoja de que una sociedad con un desarrollo masivo de prácticas deportivas que conduce a las masas a tal grado de histerismo está, de hecho, acabando con el espíritu lúdico. Búsquese esto último en la cultura griega no en lo agresivo, sino en la gracia, la armonía, la broma, la ironía y la risa —ya dijo Aristóteles que el hombre era el animal que reía, no el que competía— y se encontrará en abundancia.

Del invento de la idea agonal de la cultura griega

Pese a estas consideraciones, dijimos al principio que la idea de Burckhardt estaba ampliamente extendida y aceptada y eso nos lleva a preguntarnos por las causas. Ya se ha visto que lo que era un pequeño problema de la cultura griega, tirando del ovillo adquiriría características más generales e inquietantes.

El nacimiento del deporte moderno tuvo lugar sobre todo en la Inglaterra de final del XVIII y principios del XIX, en pleno romanticismo, en el que desempeña un importante papel el redescubrimiento de Grecia en tonos apasionados, como no podía ser menos (¿recuerdan que lord Byron cruzó a nado el estrecho de los Dardanelos para repetir la gesta del enamorado Leandro en busca de su amada Hero?). El mito de Grecia funcionó. Y comenzó con el mismo carácter elitista, especialmente confinado a los recintos universitarios, con la idea del *fair play*, distintiva del *gentleman*, y con la exclusión del profesionalismo, precisamente para distinguirse de otras competiciones similares populares practicadas por plebeyos, especialmente el boxeo, con apuestas por medio (¿pudo ocurrir exactamente lo mismo en Grecia?: en la **Odissea**, el héroe, disfrazado de mendigo, es obligado a combatir con otro mendigo, Iro, en una lucha innoble para solaz de los nobles pretendientes). Para ser aficionado hay que tener medios económicos suficientes que permitan el ocio necesario. Sabido es que el golf, el tenis y otros deportes semejantes sólo muy recientemente han abandonado su carácter de distintivo de casta para ampliarse hasta la burguesía con la admisión de profesionales. Tan elitistas eran que en el XIX y hasta bien entrado el XX era normal expulsar a algún concursante, no por ser profesional, sino por no ser gentleman.

Pierre de Coubertin, que era barón, al crear los modernos Juegos olímpicos en 1896, aseguró que *lo más importante no era vencer sino participar, así como lo más importante en la vida no es el triunfo sino la competición*. El mito de Grecia más las ideas de Burckhardt seguían funcionando, y de un mito y una falacia no puede salir más que una Quimera. Lástima que el barón no conociera a una joven poeta, Safo, que había afirmado: *Lo más importante es lo que uno ama*.

El resto lo conocen: profesionalismo creciente, espectáculos de masas, ingente negocio, propaganda política, identificación con los ideales de competitividad y agresividad de la sociedad capitalista, de un lado, y del otro su utilización como un arma más de la guerra fría en el enfrentamiento entre las potencias: la competición se parece cada vez más a la guerra y la violencia se enseña de los estudios, pero nadie parece advertirlo. El mito de

Grecia más las ideas de Burckhardt más las ideas de Huizinga siguen marchando: y de la Quimera, que todavía conservaba una forma, aún imaginaria, pasamos ya al Engendro. La clase dominante apenas intenta disimular, como hacía la griega, la grosería de sus *virtudes*: la victoria y el dinero se proclaman **olímpicamente**. Diógenes, ante la proclamación de un vencedor en los juegos, exclamó: *Yo venzo a los hombres, tú a esclavos* refiriéndose, claro, no a su clase social. En Olimpia encontraba mucha gente, pero muy pocos hombres, y los atletas eran idiotas porque *están contruidos con carne de cerdo y de buey*, aludiendo a los brutales regímenes de proteínas a que eran sometidos por consejo médico. ¿Les recuerda algo? Y sobre la especialización exagerada, otro de los mitos de nuestro tiempo íntimamente ligado a lo que comentamos, Antístenes decía de un famoso músico: *Es un hombre deplorable, si no ¿cómo sería un flautista tan excelente?* Con espíritu lúdico, llevemos adelante las ideas comentadas en este artículo y proclamemos que el ideal competitivo y agresivo no es sólo la base de toda la cultura humana, sino incluso de todo el reino animal, como una rápida reflexión confirmaría. Así será más fácil desvelar el auténtico rostro de Eris, la discordia, la misma que provocó la guerra de las guerras, la de Troya:

*A su vez la odiosa Eris parió a la dolorosa Fatiga,
al Olvido, al Hambre y los Dolores lacrimógenos,
Batallas, Combates, Muertes y asesinatos,
Disputas, Palabras falaces, Querellas,
Desorden y Perdición, compañeros ambos.*

(**Teogonía**, 225-9).

Eris, la hija de la Noche.

Grecia más las ideas de Buckle y las ideas de Huxley se
guen marchando: y de la Quinera, que todavía conserva una
forma supuestamente pasiva y al fin y al cabo la clase domi-
nante apenas intenta disminuir, como hacia la guerra, la guerra
de las ideas y el dinero se proclaman al máximo
delibido, ante la proclamación de un vencedor en los juegos,
exclamó: Yo voy a los hombres en a ciertos reflejos, cla-
ro, no a su clase social. En Olimpia encontraba mucha gente, pero
muy pocos hombres, y los atletas eran idiotas porque están con-
tados con cartas de crédito y de pura alabanza a los príncipes re-
gionales de provincias a que eran agitados por consejo médico.
¿Les recuerda algo? Y sobre la especialización exagerada, uno de
los mitos de nuestra tiempo tiene que ligarse a lo que comen-
tamos. Aristóteles decía de un famoso médico: Es un hombre de
plomo, si no, como sería un hombre tan estúpido. Con espíritu
lógico, llevamos adelante las ideas comentadas en este artículo y
proclamos que el ideal competitivo y agresivo no es sólo la
base de toda la cultura humana, sino incluso de todo el reino ani-
mal, como una rápida reflexión confirmaría. Así es, más fácil
describir el auténtico rostro de Eris, la discordia, la misma que
dirige la guerra de las guerras, la de Troia, que la de los
nos atamos a un mundo de opacidades, como el mundo
sobre el que vive la odiosa Eris para la dolosa Fátiga.
Eris, la hija de la Noche.

El resto lo curran: profesionalismo creciente, espectáculos
de masas, ingenio negocio, propaganda política, identificación
con los ideales de competitividad y agresividad de la sociedad ca-
pitalista, de un lado, y del otro su utilización como un arma más
de la guerra fría en el enfrentamiento entre las potencias: la com-
petición se parece cada vez más a la guerra y la violencia se en-
señorea de los estadios, pero nadie parece advertirlo. El mito de



UNAS CUANTAS QUEJAS PARA DERRIDA

Carlos Piera

Escribe Jacques Bouveresse que *una de las razones por las que se ha vuelto tan difícil replicar al discurso antirracionalista habitual hoy en día es porque ataca concepciones que nadie defiende presentándolas como si fueran las de prácticamente todo el mundo*. Se equivoca, me parece, pues la crítica literaria se ejerce y ha ejercido en muchos sitios desde supuestos que, en otros terrenos, *nadie defiende*, de modo que diversas variantes de ese antirracionalismo han encontrado en ella terreno abonado. Ningún físico o biólogo mínimamente astuto aspira ya a encontrar la verdad última, pero hay críticos que se aplican a desentrañar definitivamente una novela, dulcemente ignorantes de que una novela es un objeto más complejo que los que pueden permitirse estudiar las ciencias naturales. De ahí que en muchos departamentos de literatura, sobre todo transatlánticos, se haya recibido como agua de mayo a los portadores de mensajes que resultan más bien sosos para quien tiene algún contacto con los debates epistemológicos de las últimas décadas (cuyas limitaciones, por lo demás, no hacen al caso). Por ejemplo, el mensaje de que las interpretaciones se pueden suceder indefinidamente, superándose unas a otras, pero a partir de aquello mismo que se supera. Pero de ahí no se deduce ningún relativismo *hard core*, pues ni todas las interpretaciones son equivalentes (si lo fueran no se sucederían unas a otras) ni cualquiera de ellas es válida (la que no lo es en absoluto no supera a ninguna otra); se echa de ver además, dado lo segundo, que alguna clase de correspondencia con el objeto estudiado sigue formando parte de los criterios de validez de la interpretación. Las proclamas de relativismo generalizado que acompañan a la actividad crítica de los llamados deconstruccionistas se ven así desmentidas por la práctica misma, como suele suceder con todo antirracionalismo cuando condesciende a ocuparse de objetos empíricos.

Tiene su ironía el hecho de que la influencia que tan ansiosamente combate la crítica estadounidense sea la del *new criticism* indígena, que a su vez se alzó como bandera de las humanidades frente a las *ciencias* (y de paso, más de una vez, en favor de los valores del viejo Sur). Menos irónicos y más fáciles de rastrear, los fallos del estructuralismo son la causa más directa del éxito de Jacques Derrida y los deconstructores. En sus versiones más comunes el estructuralismo se afanaba en construir sistemas cerrados basados en oposiciones. Derrida insiste con sucesivos ejemplos en que ningún sistema es independiente de sus límites (de lo que, por tanto, está fuera de él) y en que toda oposición es insostenible. Quienes en la práctica del análisis habían intentado agotar las consecuencias del estructuralismo pueden encontrar así una vindicación de sus frustraciones, y tanto más directamente cuanto que Derrida no cuestiona, sino que da por supuesto, que tal juego de oposiciones y sistemas es constitutivo del conocimiento según lo entiende ese chivo emisario llamado pensamiento occidental. Suposición por cierto bien arriesgada. En este terreno, las críticas de Derrida son atinadas y a menudo brillantes; se trata, sin embargo, de un terreno equivocado. Contra el estructuralismo como teoría se pueden aducir muchas cosas, pero es una teoría que comprende mejor el significado de la abstracción que este adversario suyo. Derrida señala una y otra vez cómo una distinción (o una oposición) resulta imposible de mantener en todos los casos; la imitación y lo imitado, la lengua y el habla, el significante y el significado, lo intrínseco y lo extrínseco en una obra de arte no son siempre discernibles ni mucho menos. Hasta aquí todo bien. Pero para que una distinción sea operativa basta, en principio, que esté clara en un cierto número de casos particulares y que no albergue contradicción. Actualmente podía ser del dominio común que no hay manera de aclararse en regiones bastante más simples que la de la mimesis, como al distinguir el oro o los gatos de lo que no es oro ni son gatos; no es otro el notorio problema de la identificación de las *clases naturales*. Y, sin embargo, nos movemos, de igual manera que una teoría literaria se puede mover perfectamente (si hace falta, si viene a cuento, si la teoría da con ello razón de algo) con el concepto de mimesis. Derrida se decepciona espectacularmente ante la imposibilidad de mantener, como él dice, distinciones rigurosas; sólo lo aparatoso de la decepción nos sugiere que su fuente no es una ingenuidad filosófica rayana en el primitivismo.

Se me dirá que es mérito de Derrida el identificar lo insostenible de las distinciones en los mismos autores que las han propuesto. Respondo que sí, aunque es natural que sean ellos los que traten de explorarlas hasta sus límites, dejando así expuesto lo que tengan de inválido. Veamos, en todo caso, uno de los ejemplos de deconstrucción derrideana más aplaudidos. Derrida mo-

teja al pensamiento occidental de *logocéntrico*, pues atribuye privilegios a la palabra hablada sobre la escrita. Saussure, en particular, sostuvo que el objeto primordial de la lingüística es lo oral, y no su *representación* gráfica. En un momento dado viene a explicar Saussure que la **b** que se oye en **el barco** y la que se oye en **un barco** son realizaciones de un mismo fonema /b/; son distintas, ya que en una se cierra la boca y en la otra no, pero esta distinción no es pertinente. Pues bien, para aclarar la cuestión de los fonemas no se le ocurre otro ejemplo que el de las letras: una t es una t tanto gótica como en redondilla; lo importante es que se distinga de una f. Gran alborozo derrideano: miren cómo se le ve el plumero a Saussure, que resulta una reencarnación más de una longeva proclividad histórica. Quizá la misma que hizo invocar al Logos a San Juan Evangelista.

Lo más terrible que implica este análisis es que todos los textos son tan cabales y de una pieza como los textos sagrados. El *texto* del pobre Saussure son unos apuntes de clase, por el amor de Dios. Uno tiene la sensación de agobio strindbergiano que producen las disputas matrimoniales: pues tú dijiste que no sé qué y no sé cuántos; pues no es verdad, lo que dije fue que tu cuñado tal cosa; mentiroso, etcétera. Si en los apuntes del pobre (aunque también aquí excesivamente citado) Saussure hubiera caído otro ejemplo, entonces Derrida, de Saussure, ni una palabra. Dice Derrida que no intenta negar la validez que la propuesta de Saussure tenga en su ámbito. Pues faltaría más. En tiempos de Saussure todavía muchas gramáticas hablaban de cómo la *letra* latina **f** (pongamos) se convierte en la castellana **h**; abundaban, pues, los dislates nacidos de hacer las gramáticas para las lenguas escritas. Dicho sea de paso, si se quisiera argüir que la cultura occidental es grafocéntrica se podría hacer perfectamente, desde el peculiar sentido derrideano del rigor, usando éste y otros mil ejemplos. No quiero dar la impresión de que apruebo la determinación saussureana. Los que han investigado el papel de la escritura en la configuración de nuestro pensamiento y nuestras sociedades (a partir de Parry y Havelock) y los que (Ann Banfield, por ejemplo) han señalado peculiaridades gramaticales, no estilísticas, en el lenguaje escrito nos obligan a cuestionar la marginación mecánica de lo gráfico. Eso no quita que la distinción de lo oral y lo escrito, como sin duda otras cuyos márgenes explora Derrida, resulte imprescindible en su ámbito. Por ejemplo, las letras son unidades cuyos componentes (los trazos) carecen de relevancia lingüística, hasta el extremo de que una **a** mayúscula romana y una minúscula redonda no tienen absolutamente nada en común; las unidades mínimas de lo fónico son en cambio los rasgos distintivos (el resultado de abrir o no la boca o el de hacer vibrar las cuerdas vocales) de que se componen los elementos que las letras intentan representar. Para que se pudiera desarrollar

una fonología basada en los rasgos ha sido preciso fijarse en la especificidad de lo oral; del altivo escepticismo que negara la posibilidad de hacerlo sólo hubiera salido la paralización de la fonología.

Volviendo a nuestro tema, ¿cuál es el ámbito en que la observación de Derrida es pertinente? Sólo uno: aquel en que los textos son totales, definitivos, exentos, autónomos y autosuficientes. O sea, una pesadilla estructuralista nacida del sueño de esa capacidad de abstracción que intenta, cuando menos, ante el horror apriorístico de infinidad de profesores, separar lo esencial de lo accesorio. Una pesadilla, también, que curiosamente mina o desconstruye el paisaje de la esencial indeterminación derrideana exhibiendo unos rígidos límites que, literalmente y con perdón, son totalitarios. El slogan *Il n'y a pas de hors texte* es la aceptación de una condena, kafkiana por lo inexplicada. El supuesto descubrimiento de que podemos jugar indefinidamente con un juguete se usa para ocultarnos que no nos van a dar más que uno.

En este punto hay que recordar que desde supuestos aberrantes se puede hacer, en algún caso, una crítica literaria excelente; sin duda será porque la complejidad del objeto literario es tal que caben acerca de él gran cantidad de hipótesis que es imposible refutar, ahora o quizá nunca. La exploración deconstruccionista de las contradicciones ha acabado siendo tan relevadora como lo fue antes la de los sistematismos, y mucha de la mejor crítica literaria estadounidense está de algún modo influida por los éxitos de tal exploración. No ha sido inútil que se empezara a atacar sistemáticamente a una forma de crítica que agarra un texto y, en palabras de Derrida, *lo reduce a su tema significado*. Pero cuesta trabajo perdonar el que, con todo ello, se consolidara una casta de críticos que pudieran servir de paradigma para lo que W. H. Auden llamaba el *critic's critic: su análisis crítico de la obra de su ídolo excede en complicación y dificultad la obra misma hasta el punto de que al que no la haya leído le quita las ganas de leerla. Es de sospechar que este crítico esconda un agravio. Le resulta desdichado y lamentable que antes de que haya crítica tenga que haber un poema que criticar.*

CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS SOBRE EL PRINCIPE NO ILUSTRADO, 2

EL ESPERPENTO COMO MEDIDA DE TODAS LAS COSAS

Abel Martín

1

Uno de los factores que más claramente distingue a la literatura española de la europea es la importancia que en la nuestra tienen los componentes esperpénticos. Aparecen ya en sus orígenes, pues los hay en la **Celestina**, se presentan en la novela picaresca, en el **Lazarillo**, están en algunas acciones del **Caballero de la Triste Figura**, estallan en el **Buscón**, vuelven en la sátira de finales del XVIII y en la del XIX, en Gallardo, Miñano e incluso en Larra, en **Fray Gerundio** también, aparecen en muchas de las imágenes caprichosas de Goya, se convierten en género en la literatura joco-seria que se configura en el ochocientos, muy especialmente tras la **Septembrina** y en la Restauración, para ser finalmente canonizados por Valle de manera magistral.

Esta presencia constante no es casual. ¿Cuáles son sus motivos?

2

El esperpento es deformación y pirueta. Es esperpéntico el volatín del muñeco, su descoyuntamiento, esperpéntica es el hambre en que se huelga el dómine, y lo es el garbanzo huérfano con el que dice han de satisfacerla. Hay esperpento en el caballero que arremete contra ovejas, molinos y pellejos de vinc, y lo hay en el zapatazo, el puntapié que recibe el falso erudito, en lo crítico-burlesco de un diccionario rancio y de su gallarda respuesta, lo hay en el fraile convertido en despiadado ridiculizador de vicios, y en su acólito, mónago que remeda al escudero pícaro.

Esperpénticos son los caballeros que vuelan desplumados y los brujos y brujas que les despluman, lo son los lechuginos presumidos, elegantes que se mueven, como muñecos, en el reino de las apariencias, tras convertir al Salón del Prado en mundo. Esperpéntica es la subasta de la corona, la procesión que va por fuera y por dentro, la jamoneidad de la reina chungu, los cuernos del capitán, el caballo del espadón, simple naípe fullero, o el toisón, borrego que cuelga.

La deformación del volatín, el descoyuntamiento, crean un mundo paralelo a éste. No oculta la deformación, la extrema de modo bufo. No dice que esto debería ser de otra forma, suelta una carcajada extentórea ante su propia creación, se ríe por no llorar.

3

El autor de esperpentos no es dado a la moralización. Las luces huyen de la deformación esperpéntica, que no corrige, divierte. Divierte con la miseria, la deformidad y el monstruo, toma a chungu lo que parece más serio —el honor, la autoridad divina, la dignidad...— y, así, pone en solfa cualquier entendimiento serio. Pero lo que crea no tiene «maldita la gracia».

El suyo es un mundo cerrado, sin perspectivas: un nuevo volapié no crea perspectiva alguna, sólo la repetición de lo mismo, la misma hilaridad, semejante carcajada. El mundo esperpéntico está cabeza abajo: invertidos los dioses y los hombres, dominados por las brujas y los monstruos, su falta de seriedad es la respuesta al necesario acomodarse a un mundo que no permite diferencias.

El esperpento es falta de respeto: juega con lo respetable, se divierte con ello, no atiende a normas ni a razones, para nada las quiere. Nada hay de respetable en el mundo esperpéntico, para el espejo de feria que en la calle del Gato devuelve las imágenes deformadas. Si el país es un ruedo taurino, su historia es la corrida nacional, el toro, la población —como supieron ver tantas láminas del **Motín, La Flaca y La Campana de Gracia**—, que los toreros, realizada su faena, matan: el cabecear que en la suerte tiene lugar, parece la única posibilidad popular.

4

Dice Bajtin que la fiesta popular —muy especialmente la navalesca, pero no sólo ésta— es una inversión de los valores: las normas saltan por los aires, salta la jerarquía ordenada de lo co-

tidiano, la autoridad, lo *espiritual* y *moral* deja de tener vigencia, y en su lugar se pone lo material y corporal. El mundo adquiere una fisonomía distinta, en la que orden y sosiego, prudencia y contención, autoridad y obediencia brillan por su ausencia.

Pero es una inversión limitada en el tiempo: la fiesta termina, y con ello todo vuelve al orden antiguo, al orden, nada ha cambiado realmente, aunque se haya **permitido** semejante expansión. La autoridad vuelve a serlo y el orden se asienta otra vez sobre la represión, la obediencia es exigida de nuevo y los valores espirituales ocupan el lugar que les corresponde. El cuerpo es degradado a cuerpo.

El cambio no es sino un espejismo temporal. Todo sigue igual por que no puede seguir de otra forma. La fiesta se dota de un tiempo extraordinario, el que media entre su comienzo y su final, un tiempo que nada tiene que ver con la temporalidad cotidiana, real, histórica, en la que se produce, o se puede producir, el cambio de las cosas.

5

No es aventurado establecer una relación entre la inversión de la fiesta y la que el esperpento cumple. Ficticia en el esperpento —como corresponde a una **mimesis** de ficción—, real en la fiesta, tiene en aquél una duración de la que en ésta carece. Y esa contraposición es lo que permite la existencia de uno y otra: ¿Cómo pensar en una fiesta duradera, eterna, o en un esperpento real? Cada uno apunta a aquello de lo que carece, tiempo y realidad, y cada uno es consciente de la imposibilidad de lograrlo.

6

Entre el esperpento y la fiesta hay una diferencia fundamental: todo lo que es positividad en ésta, es en aquél negatividad. La fiesta pone en pie valores que habían sido negados o reprimidos, el esperpento se burla de los represores, les parodia, a veces violentamente. El muñeco descoyuntado del esperpento es expresión de un mundo de muñecos. Las acciones festivas son acciones gozosas, la carcajada que el esperpento provoca está teñida de amargor. La fiesta libera en la alegría, el esperpento *libera* en la impotencia y la lucidez.

La pirueta esperpéntica es la pirueta de la lucidez. En la parodia, el muñeco descubre su verdadera naturaleza, la imagen que

devuelve el espejo ha reventado la trama, costura y ejes del maniquí que se dice reflejado, lo ha puesto cabeza abajo, tomándole esperpénticamente la medida. El maniquí desaparece en la voltereta que el esperpento cumple: no puede resistir ese movimiento y se le saltan las tripas. El muñeco queda con las vergüenzas al aire.

Participo en la fiesta, me libero, pero no-me-libero en la parodia: la lucidez penetra la carcajada.

7

Esperpento y fiesta inauguran un tiempo extraordinario: en aquél, el de la ficción; en ésta, el del paréntesis que principio y fin implican. Ninguno se prolonga en el tiempo cotidiano, histórico, aunque la lucidez permita ver a este tiempo con una claridad de la que antes carecía.

A diferencia de la caricatura, el esperpento no corrige, aclara: pero su aclaración es tan lúcida que nos dice también, simultáneamente, que nada puede corregirse. La sátira y la caricatura suponen un orden, a él se remite, de él se reclaman, hablan de su transgresión. El esperpento, en su tiempo extraordinario, no se pronuncia sobre orden alguno, no se reclama de ninguno que no sea él mismo, su pirueta descoyuntada..., nada tiene que proponer porque nada puede proponerse.

8

No es extraña la constante presencia del esperpento en nuestra cultura: es indicio de lo cerrado de nuestra historia. El esperpento estalla en aquellos momentos en que la ausencia de perspectivas es norma común: el **poder** lo ha **dicho** todo con su **práctica**. Estalla el esperpento en el siglo del barroco, en el absolutismo fernandino, pero también en la Restauración del turno pacífico de los partidos, y en la Dictadura de Primo de Rivera..., y desde su brillante estallido alumbra toda la historia, no sólo su época.

El esperpento evidencia la lucidez de quien está inerme ante el poder.

¿Qué sucede cuando, como si aprendiera en los textos y las imágenes, el poder mismo se comporta esperpénticamente?

Estando, como farsa de sí mismo en todas partes, definiendo con su presencia la condición del tramado civil como tramado político, este esperpento loco sólo puede alcanzar la parodia de sí mismo, y, en ella, perder su rasgo fundamental: la lucidez.

Parodiándose, no deja espacio para el esperpento ficticio, el literario o artístico, pues el príncipe no ilustrado, por su condición, no sabe medir la distancia entre lo ficticio y lo real. Sospecha el príncipe, y lo dice, o al menos lo insinúa, que se ha alejado de la sociedad. En realidad, la ha suplantado: esa es la razón de su esperpento.



J. Ignacio Olmos, ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE RORTY: Rorty, R. *Philosophy and the Mirror of Nature. Consequences of Pragmatism. Philosophy in History*¹

La obra de Richard Rorty ha sido saludada como una de las más importantes y provocadoras de la filosofía americana actual. Su autor la define, quizá tímida pero conscientemente, como *una suerte de prolegómeno a la historia de la filosofía centrada epistemológicamente en tanto que otro episodio de la historia de la cultura europea*. La mayor parte de las tesis de Rorty acerca de Wittgenstein, Heidegger y Dewey ya habían sido publicadas en 1976 (en **Overcoming the Tradition: Heidegger y Dewey**²), pero el reconocimiento del público sí pudo ser alcanzado con un libro específicamente metafilosófico en el que aquel inusual trío de pensadores era *rescatado* para la tarea de un pensar post-positivista.

1. El descontento con la filosofía analítica había comenzado, sin embargo, mucho antes. Expresada quizá sólo en revistas especializadas o en ensayos incompletos, la desconfianza en el análisis filosófico (especialmente en las sólidas construcciones del positivismo lógico) había producido ya numerosos proyectos que solventaban las deficiencias del método y que intro-

ducían en él nuevas válvulas de racionalidad.

Incluso antes de la muerte de Dios —o con ella y a causa de ella— la filosofía, entendida como filosofía primera en su carácter teológico, deambulaba ya enferma en los comienzos del siglo XIX. Fue a encontrar en Hegel su cumplimiento definitivo y concluyó su agonía en la separación, fatal e irreversible, entre las **Naturwissenschaften** y las **Geisteswissenschaften**. Tras una larga vida de unidad la filosofía se desintegró en forma de metafilosofías particulares cuyo desarrollo febril ahoga hoy los esfuerzos, ciertamente sobrehumanos, por elaborar una nueva filosofía primera.

Nuestro siglo se puso a trabajar desde el principio en la desmitologización de la racionalidad, como el producto final de la racionalidad misma. La transformación kuhniana de la historiografía (quizá mera hagiografía) en la historia social de las comunidades científicas, quiso revelar el secreto del **mito** del progreso. Feyerabend, más iconoclasta, atacó directamente la unidad (quizá no de la ciencia, pero sí) del método científico. El moderado trabajo de Popper **Logic of Discovery** tocó sólo uno de los problemas, pero la falsificación no logró reprimir la anarquía. Su alumno más famoso y leal, Imre Lakatos, destruyó el supuesto crecimiento continuo de la matemática en **Proofs and Refutations**, mostrando que la historia real de la matemática y de la ciencia en general no era sino una parodia de sus reconstrucciones racionales.

Después de todas estas batallas

en campos diversos y contra aspectos concretos de la filosofía propiamente dicha parece que la filosofía misma, como tal, se convierte en el objeto de reflexión general para un número cada vez mayor de filósofos analíticos (reflexión que, especialmente en el caso de Rorty, no es del todo ajena a la excitación de un cierto masoquismo profesional).

2. Los esfuerzos más recientes por reconciliar las diferentes corrientes de la filosofía continental y angloamericana (los esfuerzos por construir la síntesis) deben imputarse fundamentalmente a Ernst Tugendhat, J. Habermas, J. Simon y, especialmente, a K. O. Apel. Frente a estos intentos **positivos**, la propuesta de Rorty no parece ni una crítica **constructiva** ni otra manifestación de ese recurrente intento de ofrecer una nueva visión del mundo. Se presenta a sí mismo sólo como una **terapia**, aunque quizá no sea más que un mero diagnóstico: es, para decirlo con términos posmodernos, una **destrucción** que, confiando en el ejemplo de Wittgenstein trata de liberarnos de problemas y distinciones más que de aportar soluciones nuevas: sujeto y objeto, **Sinn** y **Bedeutung**, **Inhalt** y **Auffassung**, hecho y estado de cosas, son todos superados en una filosofía que renuncia a sí misma como disciplina de investigación reflexiva.

3. **Lo mental y la imposibilidad de los antípodas:** El problema mente-cuerpo, tal como se entiende desde Descartes, se salda en Rorty con la supuesta **invención de la mente**, tesis que excede con mucho

el *conductismo lógico* que Wittgenstein defendiese con los juegos del lenguaje, o el *error categorial* que denunciase Ryle. Llama Rorty la atención sobre el hecho de que detrás del término **mind** se escondía en la Antigüedad algo distinto de lo que pasaría a denotar a partir de Descartes, a saber, el acceso reflexivo a las ideas (platónicas) o universales; mientras que en la Edad Moderna se entenderá bajo este concepto el objeto de una reflexión sobre **lo interno** que aspira al fundamento de las facultades humanas del conocimiento. Para ello se construyen *representaciones privilegiadas* en las que se **presenta** ese interior. Surge inmediatamente la pregunta por la naturaleza de ese paso desde lo interior al cuerpo, como receptor y elaborador de estímulos materiales; por cómo lo **inmaterial**, de cuya discusión se ha ocupado siempre la filosofía, se transforma en lo **material**, en tanto que objeto propio de las ciencias particulares (incluido el propio cerebro y sus funciones relacionales).

La pregunta hipotética de si podemos *ver* efectivamente pensamientos (de **si conocemos suficientes relaciones neuronales**) es rechazada por su imposibilidad, por su impensabilidad: sospechosa asociación ésta, que ha llevado a M. Lo-sonsky a afirmar la irónica dependencia de Rorty respecto del prejuicio epistemológico³ (Rorty parecería seguir reflejado en el mismo espejo que hizo añicos). No podemos, por tanto, *ver* una idea —supuesta la ausencia en nosotros de la idea previa de **idea**— en tanto no comprendamos los procesos mentales de una forma concreta o los interpretemos idealmente como fenóme-

nos. Lo ideal, piensa Rorty, debe ser identificado con lo fenoménico para que pueda ser concebido (como inmaterial). Vale como tal el fenómeno incuestionablemente inmaterial del dolor experimentado, en contraposición a los estímulos nerviosos objetivamente contrastables. El único camino para identificar lo fenoménico como algo inmaterial consiste en su tratamiento como universal (hablar, por ejemplo, en lugar del dolor directamente experimentado, de **painfulness**). La distinción mental-físico es, por tanto, dependiente de la distinción universal-particular y no al revés⁴. Resulta aquí evidente que Rorty contempla esta discusión desde el punto de vista de cómo se puede hablar de pensamientos (intencionales), de dolores (fenoménicos), etc., para lo que propone *hipostasiar* los universales. Quedaría entonces sólo la cuestión de por qué se habla filosóficamente de lo **inmaterial** frente a lo **material** y se intenta, como tema, identificarlos.

El paso decisivo hacia la invención de la mente consiste para Rorty en que para Descartes la indubitabilidad ya no era *una marca de la identidad*, sino algo que debía reorientarse más bien hacia *los dolores y los pensamientos* como formas de una sustancia singular. Con ello se sintetizaba en un algo único aquello para lo que los griegos carecía de nombre: la conciencia. El paso desde la mente-como-razón (como comprensión de universales) hasta la mente-como-escenario-interno se había cumplido. La unificación (o identificación) de dolor y pensamiento en una sustancia no-espacial se procuró a través del propio concepto de sustancia. Un hom-

bre individual o una rana ya no serían, como para Aristóteles o aun para Santo Tomás, un ejemplo de sustancia, sino lo extenso o inextenso en una radical disyunción.

A partir de esta **reconstrucción** histórica del conocimiento como obtención de representaciones adecuadas (y que encuentra su sentido en la **deconstrucción** de las pretensiones de fundamentación de la epistemología) extrae Rorty la interesante ficción de los antípodas como *personas sin mente* que nunca hablan de dolores subjetivos, sino sólo de los correspondientes estados corporales objetivos, cuya contrastabilidad está asegurada. Se trata de saber si el hablar acerca de *estados mentales* cumple **no sólo** la misma función que el hablar acerca de neuronas y de cómo podremos entonces traducir nuestros problemas a esos antípodas, esto es, de cómo nos sería posible traducir nuestras conversaciones acerca de la conciencia y los sentimientos de su lenguaje. K. T. Gallagher ha reducido el problema a *un tipo diferente de experiencia*⁵ que en nada autoriza a las conclusiones y distinciones extraídas por Rorty.

Se podría pensar aquí que, sin embargo, estos antípodas **hablan** y que, tanto ellos como nosotros, hablamos de las causas corporales de nuestros dolores. Cuál sea la causa no será otra cosa que la respuesta satisfactoria de las teorías, en cada caso vigentes, a la pregunta de por qué experimentamos dolores. Siempre podremos cuestionar esa respuesta y, precisamente por ello, no tendrá nunca el status de incuestionabilidad que posee el dolor directamente experimentado. Sólo

esa indudable inmediatez era para Descartes lo inextenso (no, por supuesto, el dolor o el pensamiento en su extensión temporal).

También en el lenguaje de los antípodas, si debe ser un lenguaje, deben darse tales inmediateces no problemáticas —y Rorty no parece haber querido decir que los antípodas puedan relacionar cualquier enunciado con un estado neuronal—. En esto deberíamos comparar (y asimilar absolutamente) su lenguaje al nuestro.

4. Sistema versus edificación: El mensaje positivo de Rorty (frente a su talante deconstructivo) es el de una filosofía *edificante*, más que *sistemática* que se nos ofrece a sí misma como la única solución viable al fracaso histórico de la filosofía como epistemología. La filosofía sistemática, para Rorty de carácter necesariamente epistemológico, es enfrentada así a la filosofía edificante (¿de carácter también necesariamente hermenéutico?) y que Hegel deploraría en el prólogo de la *Fenomenología*⁶. Aquélla persigue la explicación, no sólo por su utilidad, sino en tanto que verdadera; ésta, la edificación del individuo a través del diálogo global. Ya Nietzsche nos había avisado de que lo característicamente novedoso de nuestra época respecto de la filosofía era la ausencia de verdad (todas las sociedades previas habían poseído algún concepto de verdad, incluso los escépticos). Cien años después de esta declaración, Rorty procede al destronamiento de la verdad objetiva y a su sustitución por una filosofía de la educación que consistiría en *aquella sabiduría*

*práctica necesaria para participar en una conversación*⁷, y que, explícitamente, se convierte en algo más importante **que la búsqueda de la verdad objetiva**⁸. Frente a ese *ir a tientas hacia la verdad*, un *saber arreglárselas con el mundo*⁹; frente al carácter sistemático del método (más allá de la unidad cuestionable de la ciencia), el espacio abierto de un discurso sin restricciones, de una **conversación** sobre poesía, lenguaje, ciencia, arte y cultura en general. La imprecisión y la ambigüedad de esta propuesta es lo que distingue radicalmente su conversación de la comunidad de diálogo de Habermas y Apel o de la hermenéutica de Gadamer (vid. infra).

Aunque Nietzsche, Pascal y Kierkegaard pertenecerían más propiamente a esa tradición edificante, Rorty elige a los más actuales, Heidegger, Dewey y Wittgenstein que, si bien en sus primeros años habrían intentado fundamentar el conocimiento a partir de su adhesión al concepto kantiano de filosofía, en su obra madura renunciaron a la sistematicidad de este concepto: su filosofía se hizo pronto más instructiva que sistemática, lo cual, sin embargo, no la obligó en absoluto a desconocerse a sí misma en tanto que actividad reflexiva. La terapia de Wittgenstein frente al permanente acoso de los viejos problemas; la visión de Dewey de un nuevo tipo de sociedad en el que la cultura ya no estaría limitada por el estrecho ideal de un saber objetivo, sino dominada más bien por una cierta intensificación estética, y la llamada de Heidegger a la apertura hacia el prodigio de lo Otro que, al fin y al cabo, motivó el inicio del pensar: los tres superaron

algo más que la epistemología positivista de principios de siglo, pero quizá eso nada tenga que ver con la legítima pretensión de universalidad del pensar. Veamos, sin embargo, la peligrosa relación que la universalidad de un conjunto de enunciados pueda tener con su trascendentalización.

5. **Rorty versus Apel:** Apel escoge un camino similar vía pragmatismo y filosofía de la ciencia (en referencia permanente a Gadamer, Wittgenstein y Heidegger) resolviendo finalmente la filosofía del lenguaje en una comunidad de comunicación que pudiera recordar las ideas de Rorty sobre la conversación de la humanidad. Apel, sin embargo, difiere de Rorty en las implicaciones de ese diálogo: la pretensión de que la filosofía no pueda proporcionar fundamento alguno no proporciona un fundamento para esa pretensión. Rorty contestará que esa paradoja autorreferencial sólo tiene sentido si nos mantenemos dentro de la perspectiva epistemológica. No obstante, esta paradoja (si lo es) no resulta tan fácilmente eludible. En el análisis que hace Apel de las **Philosophische Untersuchungen** nos muestra cómo aunque Wittgenstein negó algo así como una teoría filosófica, produjo, sin embargo, una. Y ciertamente, resulta al menos sospechosa la prohibición de todo carácter trascendental o fundacional a la gramática (incluso siendo todo reducible a ella), a la vez que se habla de la **esencia de la gramática**.

Para evitar esta confusión, Apel trata de resucitar la cuestión trascendental, evitando los proble-

mas de conciencia y significado que Rorty veía como aporéticos. Intenta trascendentalizar la situación comunicativa presentándola como la condición necesaria y suficiente para las pretensiones lingüísticas, y todo ello sin recurrir en absoluto a la jerga excesiva de la epistemología clásica. Esta trascendentalización de la noción wittgensteiniana de juego lingüístico, inspirada en la semántica de Tarski y Davidson, intenta aislar los elementos necesarios presupuestos en cualquier discurso, filosófico o no. Ese discurso pluralista, dialógico y no restrictivo, debe producir al mismo tiempo un fundamento para el pensar filosófico, un pensar que, sea o no edificante, ha de ser siempre sistemático.

6. **Rorty versus Apel: Habermas:** La lectura rortiana de Habermas se ha sentido siempre demasiado apegada a **Conocimiento e Interés** en donde la viabilidad del proyecto trascendental no encontraba precisamente muchos obstáculos. La trayectoria Kant-Hegel-Lukacs-Adorno, se presentaba como un dogma incuestionable y en esa continuidad su obra debía ser integrada. Adorno termina su **Dialéctica Negativa** con una declaración de solidaridad con la metafísica en el preciso momento en el que ésta se venía finalmente abajo. Habermas, sin embargo, fue siempre ajeno a tales solidaridades —por más que el proyecto conjunto con Apel de **Conocimiento e Interés** siga siendo un caso discutible—, piensa que la metafísica se había venido abajo hacía ya mucho tiempo y no duda en situar a Apel dentro aún de esa tradición metafísica. En cualquier caso, Habermas había abandonado,

al menos desde la **Teoría de la Acción Comunicativa**, el proyecto de los intereses cognoscitivos que Apel pretende proseguir. La transformación trascendental de estos intereses no es ya autosuficiente; necesita de desarrollos posteriores (teorías empíricas) que nos llevarán a la cancelación de la aceptación inicial.

La crítica de Rorty a Apel resulta mucho más acerada por motivos obvios, pero no duda en identificarle a menudo con Habermas y referirse a ambos conjuntamente. Sin embargo, para Apel es en el ámbito trascendental en donde la autorreflexión queda descargada de sus nexos con el surgimiento comunicativo (ámbito de la acción) de las teorías: de sus condicionamientos sociohistóricos debe ser abstraída la teoría ideal del conocimiento (una teoría comportamental). Ello se llevaría a cabo mediante la labor de las ciencias crítico-reconstructivas como la psicología o la crítica de las ideologías (que corresponden en **Conocimiento e Interés** al interés emancipatorio).

Habermas podría estar de acuerdo con Rorty en que la reconstrucción trascendental de Apel sitúa a la comunidad ideal de diálogo en la línea clásica de la teoría del conocimiento. La verdadera paradoja habermasiana consiste, sin embargo, en su intento desesperado por conservar el contenido normativo de la modernidad presentando al mismo tiempo el status de su teoría como el de una teoría empírica capaz de competir al mismo nivel con otras, que tratan de resolver, a través de la metodología científica actual, los problemas

y patologías del ámbito social. Poco puede estar Habermas de acuerdo con Rorty cuando éste declara: *La dificultad con la que se enfrenta un filósofo que, como yo, (...) se concibe a sí mismo más bien como un ayudante del poeta que del físico (...) es evitar que mi tipo de filosofía se corresponda con la forma en que las cosas realmente son*¹⁰. (Subrayado por Habermas.)

7. La tradición estética. En un orden de cosas muy distinto no podemos dejar de señalar aquí un hecho notable (mediante el que abordaremos la relación de Heidegger con Rorty): frente a un Kant interpretado unívocamente desde la **Crítica de la Razón Pura**, culpable de consagrar la tradición epistemológica en todo el mundo occidental, existe (y subsiste aún) toda la enorme tradición de una estética no epistémica que reclama el papel de la filosofía primera y que arranca de la **Crítica del Juicio**.

Kant heredó de Descartes el giro hacia lo mental y fundó en sus estados interiores el hogar del Yo trascendental cuyas representaciones constituyen, y crean así (las leyes de) la naturaleza exterior. Al mismo tiempo, el ideal clasicista del arte (la noble sencillez y la grandeza sosegada de las estatuas griegas de Winckelmann¹¹), cuya doctrina básica había sido la mimesis aristotélica que impregnó el **Sturm und Drang**, sufrió un cambio radical de la mano de Kant y de Schiller en el que se vieron envueltos todos los hombres cultos de la época, incluido W. V. Humboldt. Este giro estético culminó con la síntesis romántica de la filosofía-

como-arte: **La poesía es el protagonista de la filosofía. La filosofía eleva la poesía hasta su verdad fundamental. La filosofía es la teoría de la poesía**, escribe un entusiasta Novalis¹². La estética continúa su potente desarrollo en Schopenhauer y su pesimista **estética de la salvación (El mundo como voluntad y representación)**, pasa por la estética artística del joven Nietzsche (**El nacimiento de la tragedia**) y asume su defensa final en la obra histórico-psicológica de Dilthey.

La estética metafísica de Heidegger, como otro capítulo más de la historia del Ser, recalca de nuevo en Schelling, Nietzsche y Hölderlin desvelando la secreta relación entre **Denken** y **Dichten**. Menos míticamente, Gadamer ha procedido (en la 1.^a parte de **Verdad y Método**) a una relectura de la estética del siglo XIX en su significación hermenéutica. No cabe duda de que el poderoso ímpetu de esta corriente de la filosofía-como-arte encuentra su origen en el impacto de la **Crítica del Juicio**, a la que se refiere constantemente.

8. Rorty versus Heidegger: Nadie ha contribuido más a hacer respetable el nombre de Heidegger en el mundo angloamericano que Rorty. La base común de ambos autores es obvia: el penetrante y sustantivo análisis de Heidegger respecto de la tradición filosófica occidental es la piedra angular desde la que Rorty intenta reinterpretar la filosofía desde Platón hasta Kant como una agregación de ejercicios inútiles determinados por la elección accidental de algunas metáforas desafortunadas. La crítica al

subjetivismo y la prioridad concedida a la praxis social sobre la teoría en **Ser y Tiempo** prepararon el camino para el holismo de Rorty y su behaviorismo epistemológico. Igualmente, la crítica al subjetivismo del último Heidegger fue seguida por Rorty y le permitió una crítica general del realismo. Sin embargo, son diversos los errores de interpretación (si es que pueden ser tales). En primer lugar, Heidegger no podría estar de acuerdo en la tendencia de Rorty a privilegiar los juegos de lenguaje contemporáneos ni a encontrar en ellos el lugar último de la verdad y de la justificación. Para Heidegger, esa apología de la conversación ideal nos separaría de toda relación con aquellos valores y significados perdurables desde los que podemos criticar los usos actuales y sus juegos de lenguaje. No habría ya forma alguna de identificar los síntomas del **olvido del Ser** en nuestra época. Asumir que *la mayor parte de lo que creemos es verdad* o que la verdad es *todo aquello que emerge de una conversación* es negar la posibilidad de evaluar nuestra praxis actual desde el recurso a aquellas seculares e históricas posibilidades de entendimiento a las que estamos ligados en tanto que constituyen lo que somos.

Por otro lado, el impresionante ataque de Heidegger a la tecnología topa de nuevo con las actitudes básicas de Rorty cuando éste afirma: **La moderna civilización tecnológica (es) la liberación de la auténtica humanidad de los autoengaños a los que Platón y la tradición platónica la habían sometido**¹³. Dados los recursos de la **sociedad burguesa capitalista**, que es **la mejor política realizada hasta**

ahora¹⁴ y el potencial ilimitado de la tecnología, tenemos razones suficientes para confiar finalmente en el dominio absoluto de la naturaleza.

Los problemas que surgen de la concepción rortiana del hombre son más existenciales que lógicos. Para Rorty no hay criterio alguno que pueda limitar nuestras interpretaciones o invención de vocabularios, excepto el de si nos resultan *interesantes* o nos ayudan a *arreglárnoslas con el mundo*. Esta abstracta noción de la libertad (como **reconocimiento de la contingencia**¹⁵) es, en muchos sentidos, el mito fundamental de nuestra época y se ha visto apoyada en un individualismo atroz que ha acabado por desintegrar las relaciones sociales. Señalar los riesgos inherentes a la **luz escatológica** de Rorty nada tiene que ver con demostrar la superioridad del pensar post-metafísico de Heidegger, ni siquiera su posibilidad.

9. Rorty versus Gadamer:

Rorty comenzó su crítica al uso tradicional de la hermenéutica en **Method, Social Science and Social Hope**¹⁶, en donde, al hilo de la crítica a un ensayo de Ch. Taylor¹⁷, rechazaba la aplicación de las ideas hermenéuticas a la distinción entre ciencias sociales y ciencias naturales. La **conversación** post-epistemológica nos exhortaba a confiar en un incondicionado intento de entendimiento mutuo. Ello exige la conversión del filósofo en un mero intermediario socrático entre los diferentes discursos, que invita a los científicos a abandonar su hermetismo y participar de la conversación veneral en el salón de la her-

menéutica. ¿Cómo conseguir un acuerdo entre discursos inconmensurables? ¿Trascendiéndolos? No parece haber una respuesta razonable a esta paradoja rortiana, que ni siquiera es tal, pues no se trata de alcanzar un consenso racionalmente fundado (Habermas), sino simplemente de la discusión en sí, o incluso de un desacuerdo interesante o fructífero.

Gadamer, reclamado por Rorty como uno de sus anticipadores, concibió inicialmente la hermenéutica como un esfuerzo por mostrar la validez de las afirmaciones de un texto, de una tradición cultural o de una comunidad histórica. Este proyecto deriva de nuestra propia historicidad: nuestro entendimiento está fundado en prejuicios, esto es, en presuposiciones de significado que han evolucionado dentro del curso de una tradición. Por ello, iluminar la validez de los objetos de estudio era entenderlos esencialmente, pero esta iluminación no podía ser ajena a la relevancia de esos objetos para nuestras propias preocupaciones. En este punto, el entendimiento refleja la mediación de las perspectivas históricas, o lo que Gadamer llama **la fusión de los horizontes**¹⁸. Para Gadamer, la tarea de la hermenéutica exige la integración, la fusión, la mediación y representa la búsqueda de un fundamento común que Rorty elude. Gadamer podría estar de acuerdo con Rorty en la inexistencia de un marco **previo** para la discusión: es preciso que los participantes, eligiendo sus propios objetos de discusión, transformen sus posiciones originales, forjen nuevas reglas y elaboren un marco de conversación comúnmente acep-

table. Sin embargo, para Gadamer la importancia de esta transformación radica en que es **una transformación en comunión**¹⁹ y con el objeto de crear consenso: **entendimiento es ante todo acuerdo. Así, generalmente, los hombres entienden inmediatamente o se comunican hasta que alcanzan el acuerdo**²⁰.

Hasta aquí se observa que el énfasis de Rorty en la inconmensurabilidad y la innovación contrasta con el de Gadamer en la comunidad y el consenso. Pero la posición de Gadamer difiere aún más de la de Rorty en tanto que ve la hermenéutica como un intento por preservar la validez de las normas y creencias que estudia. Este es un aspecto de la hermenéutica de Gadamer al que la apropiación de Rorty no se puede acomodar. Mientras que Rorty dirige la hermenéutica hacia la poesía, la imaginación, y la creación, Gadamer enfatiza su legitimación del pasado. Su tarea ha de ser la de superar las distancias entre épocas culturales e históricas, ampliar las normas y creencias de uno para abarcar la validez de las de otros y, lo que es más importante, superar la alienación de uno mismo respecto de su propia tradición. Toda la pretensión de la hermenéutica es la de la **conmesuración**. El buen hermeneuta es el que puede reconocer la *verdad*, esto es, reconocer lo que el objeto de estudio demanda de aquellos que se enfrentan con él. Esto nada tiene que ver con las esencias platónicas: la *verdad* del objeto es siempre una verdad histórica enraizada en las asunciones de una tradición histórica particular y aplicada a otra situación histórica igualmente específica.

Sin embargo, esto no puede conducirnos al relativismo que Rorty sanciona. Gadamer nos ha mostrado cómo no se puede huir de las pretensiones epistemológicas sin abandonar el interés por la *verdad*, y cómo no se puede abandonar el interés por la *verdad* sin destruir la base del entendimiento. La hermenéutica no marca una ruptura con la filosofía como búsqueda de fundamento; sugiere solamente que esa búsqueda es compatible con la vida histórica.

¹ RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, 1979. (Ver. esp. 1983). RORTY, *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis, 1982. RORTY, SCHNEEWIND y SKINNER (eds.), *Philosophy in History*. Cambridge University Press, 1984.

² RORTY, «Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey». *Heidegger and Modern Philosophy. Critical Essays*, M. Murray (ed.), New Haven: Yale U. P., 1978.

³ LOSONSKY, M., «Reference and Rorty's Veil». *Philosophical Studies*, 47, págs. 291-294, 1985.

⁴ *Philosophy and the Mirror of Nature* (PhMN), pág. 31.

⁵ GALLAGHER, K. T., «Rorty's Antipodeans: An Impossible Illustration?», *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. XLV, núm. 3, marzo, 1985.

⁶ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*. Ed. Ullstein, p. XVII; ver. esp. FCE, pág. 11.

⁷ PhMN, op. cit., pág. 372.

⁸ Ibid, pág. 377.

⁹ Ibid, págs. 11, 269, 359.

¹⁰ RORTY, «The Contingency of Language», *London Review of Books*, 17 de abril de 1986. Vid. también «The Contingency of Selfhood», *LRB*, 8 de mayo de 1986; «The Contingency of Community», *LRB*, 24 de julio de 1986.

¹¹ WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechische Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden u. Leipzig, 1756, pág. 24.

¹² *Werke* (Wasmuth), vol. 3, 1959. Fragmento 1925 de 1798.

¹³ RORTY, *Hermeneutic*, (inédito), 1981, pág. 22.

¹⁴ *Consequences of Pragmatism*, op. cit., pág. 210.

¹⁵ *The Contingency of Community*, op. cit., pág. 10.

¹⁶ En *Consequences of Pragmatism*, op. cit., págs. 191-210. Originalmente en *Canadian Journal of Philosophy*, 1981, vol. IX, 4. Con la excepción de la introducción, titulada *Pragmatism and Philosophy*, los doce ensayos publicados en *Consequences of Pragmatism* fueron publicados entre 1972 y 1980.

¹⁷ TAYLOR, Ch., «Interpretation and the

Science of Man», *Review of Metaphysics*, 25 sept. 1971. Incluido en DALLMAYR Y MCCARTHEY (eds.), *Understanding and Social Inquiry*, Notre Dame, Indiana, 1977, págs. 101-31.

¹⁸ GADAMER, *Wahrheit un Methode*, 5.^a ed., 1986, Tübingen, pág. 308, ver. esp. *Verdad y Método*.

¹⁹ Ibid, pág. 384.

²⁰ Ibid, pág. 183.

M.^a José Bueno, UNA HISTORIA DE BUENOS Y MALOS: Sambricio, C., *La arquitectura española de la Ilustración*¹

No quisiera que el título llevara a engaño. El libro de Sambricio es un estudio serio e importante hecho desde una perspectiva historiográfica realmente interesante y, en casos, atrevida. Consiste ésta en poner de relieve las posiciones ideológicas de los arquitectos y en tomar partido por ellos según su formación teórica sea acorde o no con las doctrinas que se debaten en ese momento en el resto de Europa, es decir, según sean o no progresistas en cuanto a teoría arquitectónica se refiere. Así, en lugar de un exhaustivo análisis formal —a los que ya nos tienen demasiado acostumbrados y aburridos—, Sambricio pone especial énfasis en estudiar los discursos de la Academia, los tratados de arquitectura que circulan y se leen en ella, las influencias de la filosofía contemporánea, etcétera.

El sistema, complejo y rico en sugerencias, tiene sus inconvenien-

tes. Argumentar claramente quiénes son los progresistas puede ser más sibilino de lo que parece. Para él lo son aquellos que han entendido en el contenido y no en la forma el sentido del nuevo clasicismo, frente a aquellos otros anclados aún en una tradición barroca difuminada más o menos hábilmente bajo exteriores simples y desnudos. Porque de este libro se deduce que no seguir las nuevas corrientes europeas es síntoma de testarudez, incultura e incapacidad.

El demonio negro que gravita en las páginas de Sambricio es Ventura Rodríguez —tradicionalmente considerado junto con Juan de Villanueva una de las figuras más importantes de nuestro tibio neoclasicismo—, quien con sus malas artes logra confundir no sólo a sus contemporáneos (ver pág. 156), sino también a más de un historiador despistado (ver pág. 158). El pobre Ventura no ha comprendido en absoluto lo que significa el nuevo estilo y se limita a aplicar una *máscara* formal a espacios netamente barrocos (pág. 158). Sambricio le hace responsable de la atrasada situación de la Academia de San Fernando, *lugar donde la confusión parecía haberse generalizado debido, sin duda, a las propuestas de Ventu-*

ra Rodríguez (pág. 9). El, sus discípulos y todos los que fueron como él tuvieron la culpa de que en España, en pleno siglo XVIII, se siguiese diseñando en claves de un barroco lastrante.

El deseo del autor de que se hubiese extendido profusamente el clasicismo por toda la Península le lleva a decir: *Otra hubiese sido [...] la arquitectura sevillana si en lugar de contar con Lucas Cintora —seguidor de Ventura Rodríguez— hubiese tenido a un individuo como Alexo de Miranda —se refiere a un arquitecto que trabajó en el País Vasco en la segunda mitad del siglo XVIII—, porque importa menos saber las obras que lleva a cabo que comprender cómo su auténtica actividad consiste en difundir y dar a conocer el modelo que la Academia apoya* (pág. 370). Carlos Sambricio olvida a veces, en su ilustrado afán, que los frutos más originales e interesantes del barroco español se dieron en el siglo XVIII, muy especialmente en Sevilla —basta recordar a los Figueroa—, y que la introducción en Andalucía de cualquier otro estilo que no fuese éste era ya bastante traumático, y que, hombre, al fin y al cabo, el barroco no está tan mal. Lo mismo podríamos decir cuando comenta que Miguel Fernández es un ejemplo de la **confusión barroca** existente, manteniéndose alejado del saber teórico e ignorando —voluntariamente, supongo— el nuevo gusto clasicista (pág. 372. El destacado en negra es mío). ¿Hay, pues, que sobreentender que lo claro es la arquitectura neoclásica y lo confuso la barroca? Si esta deducción es correcta, yo incluso afirmaré que Sambricio tiene razón; pero el problema se me plan-

tea cuando a estos términos les da una valoración positiva y negativa, respectivamente, es decir, pretende defender a ultranza un estilo contra otro.

Esta actitud no deja de recordarme a la de los propios intelectuales ilustrados (Jovellanos, Ponz), que estando inmersos en el debate Barroco-Clásico debían *pringarse* en la lucha. Ellos, además de no tener la suficiente perspectiva histórica, utilizaron las nuevas formas y conceptos artísticos como armas de combate contra una determinada situación política y cultural. Seguramente, la mirada del historiador debiera ser más fría y distinguir entre **historias apasionantes** e **historias apasionadas**. Una mirada escéptica que comprendiera que *las formas se prestan a todos los contenidos emblemáticos, y que no existe ninguna especificidad formal del arte revolucionario, ninguna ruptura entre la escenografía que Moreaux-Desprouz construyó en la plaza de Grève en París, el 21 de enero de 1782, para conmemorar el nacimiento del Delfín [...] [y] la montaña levantada por Brongniart en el interior de la catedral de Saint-André en Burdeos para la fiesta del 20 frimaire del año II². Así, después de dos siglos, no se puede por menos que dudar ante la creencia de los ilustrados españoles en la intrínseca maldad de unas formas como encarnación directa de un mal gobierno, y que parece un tanto ingenua la idea por la cual la implantación de otras normas estilísticas acabaría, quizá por efecto simpático, con la enquistada situación política, social y cultural de aquellos años.*

Por otra parte, las aportacio-

nes al estudio de la arquitectura de la Ilustración en España son, a pesar de todo, de primer orden. La más obvia, y no por ello la menos importante, es la enorme cantidad de planos e información publicados por primera vez, procedentes en su mayoría de la Academia de San Fernando. Aporta datos nuevos, por ejemplo, sobre la realización del Hospital General de Madrid, al que dedica un capítulo, y en donde trata temas tan importantes como la nueva tipología y el nuevo concepto de funcionalidad en cárceles y hospitales. Da a conocer figuras casi inexistentes hasta ahora, como la de Juan Gómez, arquitecto español que estudió en París en el círculo de Jacques-Nicolas-Louis Durand, y que junto con Jorge Durán es el que *más directamente conoció la arquitectura francesa de los primeros años del siglo y el ambiente parisino en los momentos de la Revolución* (pág. 278). Nunca se había mencionado tampoco hasta ahora la existencia del libro de dibujos publicado por Domingo Loys de Monteagudo, titulado **Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma, así antiguas como modernas... delineadas en su tiempo de residencia en Roma**, Madrid, 1760, y que según Sambricio *es un valioso testimonio para comprender la opinión de Ventura Rodríguez —o de su círculo— sobre las antigüedades romanas* (pág. 63). Con todo ello se abre una vía muy amplia de investigación que ensancha la perspectiva, de por sí escuálida, del neoclasicismo español.

Muy sugerente es, asimismo, la nueva lectura compositiva del Museo de Ciencias Naturales, el Prado, complementaria más que contra-

puesta —como él pretende— a la ya clásica de Fernando Chueca Goitia. También lo es su análisis sobre la asimilación del lenguaje herreriano por parte de Juan de Villanueva, a raíz del cual plantea lo que sería el triángulo de la arquitectura española de la Ilustración. Estaría formado por Ventura Rodríguez en un vértice (que significaría *la práctica a partir del ejemplo barroco*); Pedro Arnal o Hermosilla o Diego de Villanueva o Silvestre Pérez en otro (los *podríamos identificar con los ideales enunciados en las Academias de Francia o Italia*) y, por último, Juan de Villanueva, quien representaría *la reflexión —desde la arquitectura, desde el estudio de la historia— sobre la forma de componer y sobre el lenguaje clásico* (págs. 241-242).

Sambricio elabora una novedosa opción interpretativa de la arquitectura de este período. Simplificando, el problema consiste en saber quién importó el neoclasicismo a España, ya que todos están de acuerdo en que, desde luego, aquí no se originó. Para Botineau fueron los artistas franceses que llegaron a la corte de los Borbones; para Kubler ni siquiera existió este movimiento en España: los arquitectos de la segunda mitad del XVIII fueron tan sólo continuadores de un hacer barroco; la tercera alternativa, y según Sambricio la más aceptada, es la que presenta al grupo de italianos venidos a trabajar en las obras del Palacio Real como los difusores del nuevo clasicismo, teniendo a Ventura Rodríguez como elemento fundamental de esta labor divulgadora. Para el autor, sin embargo, *los contactos con la arquitectura clasicista se producen gracias a los viajes y estudios de los pro-*

pios españoles (pág. 11), que se enfrentaron tanto al barroco clasicista de Ventura como a los viejos esquemas churrigueros (págs. 109). Y es por ellos por los que apuesta: Diego Villanueva, Juan Pedro Arnal, José de Hermosilla, Ignacio Haam y Silvestre Pérez entre otros, figuras que, por otra parte, siempre habían estado eclipsadas por la de Rodríguez o Juan de Villanueva. En esta misma corriente de arquitectos encuentra reminiscencias de Boullée, Laugier, Durand... Y, aunque Sambricio no lo comente, incluso de Ledoux: los edículos situados en una esquina y en el centro del proyecto de Nolasco Ventura para una aduana, de 1803, son exacta reproducción de la *barrière de l'Etoile* o de Neully que Ledoux construyó para una de las entradas-aduana de París en los años ochenta.

Para finalizar, quisiera señalar varios defectos de forma que, en ocasiones, por su gravedad, terminan siéndolo de contenido. Hay tres capítulos que no tienen notas, el 4.º, el 11 y el 12. Esto, en sí mismo, no tiene por qué ser una desgracia, pero sí puede serlo cuando el autor cita literalmente párrafos enteros y no nos dice, en algunas ocasiones, no ya el libro de donde lo ha extraído, sino ni siquiera el autor —y esto ocurre incluso en capítulos con sección de notas. Por ejemplo, en las páginas 11-12 reproduce un texto en italiano de Manfredo Tafuri sobre Piranesi, sin especificar de qué libro o artículo, aunque lo podríamos deducir consultando la bibliografía. Sigue, después de tres renglones, con un texto sobre Ignacio de Loyola en francés, de unas veintitantas líneas, en el que ya no da ni siquiera una pequeña pista sobre

quién pueda haberlo escrito. Por el tipo de cosas que se dicen en esta cita, se podría pensar que es de Roland Barthes, de su *Sade, Loyola, Fourier* —que, por cierto, no consta en la bibliografía—, pero, francamente, no sé por qué hay que someter al lector a esta especie de juego de adivinanzas.

Hay también gran cantidad de erratas (las supongo de imprenta), que si bien al principio no molestan demasiado, en un libro de más de 450 páginas terminan haciéndonos perder la benevolencia inicial, pues más de una vez las frases pierden su sentido lógico. A menudo, lo que se nota es falta de coordinación —quizá por ser un libro compuesto por artículos ya publicados en su mayor parte—. Por ejemplo, si en la página 167 dice que Sabatini es un individuo más culto y preparado que Rodríguez, en la 203 afirma: *Ventura Rodríguez había desplazado a los viejos arquitectos barrocos al imponer un lenguaje clasicista en las fachadas; Sabatini, con menor formación y menor capacidad arquitectónica que el anterior, desplazó a su vez a Rodríguez.*

En cualquier caso, las aportaciones del libro son lo suficientemente importantes como para considerarlo imprescindible para cualquiera que desee conocer o investigar la Arquitectura española de la Ilustración y, además, ¿quién no prefiere una excitante película de buenos y malos a una aburrida y anodina lista de teléfonos?

¹ Madrid, C. Of. de C. de Arquitectos de España, 1986.

² Georges Teyssot en el prólogo del libro de Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pág. 27.

Francisca Pérez Carreño, R. ARNHEIM. LA DIGNIDAD DE LA IMAGEN ¹

R. Arnheim es uno de los principales teóricos de la psicología del arte contemporánea. Proveniente del campo de la psicología empírica, en el que elaboró su tesis doctoral, e inscrito en el postgestaltismo, sus estudios sobre arte se han hecho imprescindibles en el discurso sobre percepción de las obras de arte y, en particular, de obras plásticas. Son siempre interesantes sus análisis concretos sobre cine, arquitectura, escultura y pintura, pero quizá su importancia radique ante todo en el hecho de que su obra se ve atravesada por una concepción unitaria del fenómeno estético, su creación y su recepción.

La estética de Arnheim es una estética formalista, en el sentido de que son las *formas* las protagonistas de su teoría, tanto como unidades de percepción y representación de objetos como de relaciones en el espacio. Se distingue entre forma * y forma (**form** y **shape** en inglés). Las formas lo son de objetos en el espacio, ... *viene determinada por las fronteras espaciales de los objetos* (**Hacia una psicología del arte**, p. 326). Por forma * se entiende, sin embargo, toda forma que remite a un contenido, es decir, a algo más allá de ella misma. *La forma * no es puramente visual, sino más bien la relación entre una forma y algo de lo que es forma* (**Hacia...** p. 326).

La aprehensión de formas * en el mundo visual es un modo de co-

nocimiento perceptivo puro, la manipulación de formas en el arte es el modo de ampliar este conocimiento. En cierto sentido, nunca hay mera percepción de formas, sino de formas *, porque la mera aprehensión visual del mundo lo es de formas *. No se perciben formas de objetos, sino formas significantes. Evidentemente se trata de negar la posibilidad del conocimiento inmediato de cosas de las que ni aun la forma conocemos inocentemente. La mediación de cualquier modo de aproximación a lo real es evidente. Ahora bien, esta mediación no es sólo ni aun principalmente lingüística, sino visual. Los contenidos vehiculados por las formas * que percibimos no son necesariamente de carácter lingüístico.

En **El pensamiento visual**, recientemente reeditado, se expresan las directrices del pensamiento de Arnheim sobre percepción. Son básicas dos cuestiones: 1.ª, la crítica a la distinción entre inteligencia y percepción, y 2.ª, la idea de que la percepción de objetos se desenvuelve de lo general a lo particular.

El pensamiento del mundo descansa en el mecanismo de síntesis de la experiencia, ya verbalizada; ahora bien, ya en la percepción se realiza una síntesis, que consiste en la ordenación de los estímulos. El aflujo de sensaciones luminosas que recibe nuestra retina es ya *ordenado* a través de *patrones de forma* o *conceptos visuales*. Estos patrones de forma, supongamos los de *circularidad, verticalidad, espiralidad...*, se complican de lo sencillo a lo complejo para adaptarse a la complejidad de los estímulos, ... *las categorías perceptuales con que apre-*

hendemos y conceptualizamos el mundo sensorial evolucionan de lo simple a lo complejo. (Arte y percepción visual, p. 365). Del mismo modo, el contenido que vehiculan evoluciona de lo general a lo particular, hasta el punto de considerar que la perridad se percibe antes que el carácter particular de cualquier perro concreto (Arte... p. 191).

Los mecanismos de representación y de percepción se basan en los mismos principios, descubrimiento e imposición de los rasgos pertinentes en el reconocimiento de objetos. El arte trabaja en la elaboración de formas lo más simples posibles para la transmisión de un contenido, formas que son luego útiles en la percepción del mundo. A la vez toda percepción es estética porque organiza el material de manera *ordenada*, por la mera razón de la necesidad de orientación en el espacio y reconocimiento de objetos con rapidez.

Arnheim rechaza, por tanto, cualquier diferencia que no sea de grado entre percepción e intelección, diferencia que desde Platón domina la historia del pensamiento occidental, mediante la afirmación del carácter inteligente de la percepción. Además considera que ya en la percepción, según hemos visto, se da una síntesis de lo particular en lo general.

La imagen, cualquier imagen, es pues por definición, general, y en ello consiste la radicalidad del pensamiento de Arnheim, que se enfrenta así a cualquier interpretación al uso de las imágenes, que las considere opuestas al signo lingüístico por su presunta incapacidad

para significar contenidos de carácter general. Hay dos géneros de imágenes: *representaciones* y *símbolos*; las primeras son representaciones, en sentido amplio, de singulares, esto es, iconos de objetos; las segundas son representaciones generales, de clases de objetos o de conceptos; por tanto, las imágenes son **representaciones** en la medida en que retratan cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas (...) **símbolo** en la medida en que retratan cosas ubicadas a un más alto nivel de abstracción que el símbolo mismo (El pensamiento visual, pp. 135-6). Cuando Arnheim se refiere a la percepción del mundo físico habla de representaciones, cuando examina obras artísticas se refiere a ellas fundamentalmente, en el sentido de símbolos, aun cuando en el caso del arte figurativo se puede y se debe hablar de un nivel primero de representación. No obstante, en uno y otro caso la diferencia es antes teórica que práctica, pues el mismo uso simbólico de la imagen está luego presente en otros usos.

En su libro más influyente, **Arte y percepción visual**, Arnheim propone el arte como una forma específica de conocimiento. El conocimiento según formas * no se diferencia sustancialmente del conocimiento discursivo sino en el tipo de categorías que utiliza. Hay categorías visuales tanto como lingüísticas; el procedimiento de conceptualización es el mismo: *ninguna descripción o explicación puede hacer otra cosa que presentar unas cuantas categorías fundamentales dentro de una particular configuración* (p. 14).

El formalismo de Arnheim se caracteriza pues, por una semantización de la forma, formulado este principio de muy diversas maneras en toda su producción, la de carácter más psicológico y la de carácter más estético: *Toda forma es semántica; esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre objetos* (Arte... p. 116), también *Mi trabajo descansa en el supuesto de que el portador de significado más potente es el impacto inmediato de la forma perceptual* (El poder del centro, p. 14).

Su punto de vista sobre la producción de las obras de arte descansa en el principio estético más comúnmente admitido de que la obra de arte es la expresión de contenidos generales a través de singulares. El objetivo de la obra de arte es ... *captar en lo particular algo universalmente significativo* (El poder... p. 14). Sin embargo, la dialéctica de lo general y lo particular queda desnivelada hacia lo general desde los principios teóricos del autor. No por una, sino por, al menos, dos razones: la primera se refiere a la concepción de la percepción como imposición de patrones a los **sensa data**; la segunda al contenido simbólico que toda forma posee.

A la primera cuestión nos hemos venido refiriendo hasta aquí. Los objetos son aprehensibles sólo a través de formas, que son generales porque convienen a una clase de objetos. Sin embargo, este mecanismo no es, en absoluto, privativo de las experiencias estéticas, ni de las perceptivas. El modo lingüístico de acercamiento a la realidad recorre igualmente el camino del general al particular. Lo general está siempre presente en nuestra forma de perci-

bir lo real, lo que hace evidente que todo nuestro conocimiento es representativo.

La segunda cuestión se refiere más directamente al ánimo de la frase que citábamos. La mediación del arte es simbólica porque lo representado tiene un más alto nivel de abstracción que la representación en sí misma. Las formas * no son sólo imposiciones de orden a los estímulos, sino que además son expresiones de contenidos simbólicos más elevados. En **El poder del centro** se examinan dos modos de representación utilizados en el arte occidental, el uno corresponde al formato circular, el otro al cuadrangular. El círculo está asociado a lo divino y a lo cósmico, mientras que el cuadrángulo se asocia con lo humano, a las coordenadas cartesianas y al peso. Dos formas se corresponden con dos formas * simbólicas. Aunque su importancia en la historia del arte no sea tan grande como la de otro deudor de la filosofía de Cassirer, Panofsky, en cierto sentido Arnheim ha hecho de las formas el motivo del estudio iconográfico e iconológico, ha elevado las formas a la categoría de formas *.

Es evidente que la presencia de lo general en la forma que es lo ideológico en sentido amplio, tiene lugar por la confluencia de contenidos culturales a la representación en juego. Contenidos quizá de carácter muy abstracto, pero de cuya existencia dan cuenta las representaciones de una época y de una cultura, ya sean textos literarios, científicos, objetos arquitectónicos, artísticos, comportamientos ritualizados y cotidianos, etc.

No obstante, hay una clara tendencia en la obra de Arnheim a considerar universal el significado simbólico de las formas, aunque lo haga de modo más cauto que el psicoanálisis. No hay una explicitación de los mecanismos o la clase de operaciones que hacen simbólica una representación, es decir, que hacen del cuadro o el círculo formas simbólicas de lo divino o lo humano, o que hacen que las formas armónicas y equilibradas sean preferidas con universalidad. La argumentación roza a veces la explicación histórica, así es, por ejemplo, la descripción de la función del modelo circular en la ciencia moderna en **El pensamiento visual**; en ocasiones la discusión es filosófica, como al defender la posibilidad de representación gráfica de cualquier tipo de relación basándose en algo muy parecido a lo que podría llamarse la forma lógica del mundo, también en **El pensamiento...**; en ocasiones se recurre a la explicación sociológica, al defender que el arte desautomatiza la percepción cotidiana del mundo, que tiende a ser simple y asemántica, en **Arte y percepción visual**.

Estas tentativas no están organizadas alrededor de un eje común, con lo cual la idea básica de percepción de formas significantes queda amenazada en su base, sobre todo si se aventura la idea de que esta apreciación del significado es inmediata. La razón es que no puede hablarse de significación, de formas o de cualquier otro objeto, si no se definen las tres variables del proceso semiótico: medium (significante), Objeto (significado) e interpretante (regla de interpretación). En este caso la forma sería el medium, los

contenidos a que en cada caso se refiere Arnheim, lo divino, lo humano, pero la variable más importante queda sin especificar, el interpretante, esto es, la razón que media entre una forma y su Objeto. Si no como intérpretes, al menos como estudiosos habremos de intentar la identificación de esas razones, o bien caer en la mística de la forma.

Es patente en todo momento el afán de Arnheim por mostrar el convencionalismo de nuestra forma de percibir el mundo y la posibilidad de modificar, flexibilizar o complicar los patrones de forma perceptivos. Sin embargo, ha de poder mostrarse que la mediación existe realmente, y no sólo de palabra, y que la síntesis de los estímulos se realiza mediante una representación. Evidentemente es posible otra manera de consolidación de la teoría; por ejemplo admitiendo la existencia de patrones de forma que se imponen universalmente a los datos de los sentidos y cuyo estudio corresponde a una teoría de la percepción. Que sean la experiencia personal y el aprendizaje fundamentales en la evolución de la capacidad perceptiva y no sólo capacidades innatas, es también cuestión de la psicología. Pero el salto de considerar los patrones como categorías, es decir, de la psicología a la semiótica, no es lícito sin más. La cuestión es que si algo es universal, su carácter semiótico puede ponerse razonablemente en duda, si es además **a priori** entonces no puede dudarse de su asemioticidad.

Lo interesante es mostrar cómo las formas * creadas en la producción artística, y en general cultural, influyen luego en la per-

cepción del mundo. Aún cuando el sentido inverso también es posible, cómo las representaciones culturales muestran formas * que son utilizadas por la sociedad en la cotidiana aprehensión visual del mundo.

Interesante es, del mismo modo, un tema presente en varios lugares de la obra de Arnheim, el carácter esencialmente imaginativo del pensamiento. Descansa en el poder de la imagen la articulación intelectual del mundo, tanto la científica como la artística o filosófica. Aún más, Arnheim se permite

Manuel Hernández Iglesias.
METAFORA, SIGNIFICADO Y
TEORIA DEL CONOCIMIENTO: Lakott, G. y Johnson, M. *Metáforas de la vida cotidiana*¹

Metáforas de la vida cotidiana es el resultado de la reflexión conjunta de un lingüista (Lakoff) y un filósofo (Johnson) cuyo ambicioso objetivo es investigar *la forma en que la gente entiende su lenguaje y su experiencia* (pág. 33). El origen de esta investigación es la impresión que ambos autores comparten de que *las ideas sobre el significado dominantes en la filosofía occidental y la lingüística son inadecuadas* (*ibid.*) y la constatación de que tanto la filosofía como la lingüística han concedido a la metáfora un papel marginal tanto en *la comprensión de nuestro mundo y de nosotros mismos*

poner en duda si es comprensible algo que no se puede imaginar, que no pueda representarse en imágenes. Hasta aquí la dignidad de la imagen.

1954-74: *Arte y Percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979.

1962: *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona, G. Gili, 1976.

1969: *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.

1966: *Hacia una psicología del arte*, y 1971: *Arte y entropía*, Madrid, Alianza, 1980.

1977: *La forma visual de la arquitectura*, Barcelona, G. Gili, 1978.

1982: *El Poder del centro*, Madrid, Alianza, 1985.

(*ibid.*) como en la teoría del significado. El punto de partida de este trabajo es la intuición de que, por el contrario, la metáfora es *una cuestión central, acaso clave para dar cuenta adecuadamente de la comprensión* (*ibid.*), e *impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica* (pág. 39). El hecho de que ambos autores consideren que el lenguaje refleja un sistema conceptual que a su vez determina nuestra percepción del mundo y nuestra interacción con él, y que nuestro esquema conceptual es básicamente de tipo metafórico hace que, contra lo que su título pueda dar a entender, nos encontremos ante un libro que, por su temática y objetivos, pertenece a lo que tradicionalmente se ha denominado teoría del conocimiento.

Según Lakoff y Johnson, nuestro sistema conceptual se basa en una serie de conceptos básicos de naturaleza no metafórica, que surgen directamente de nuestras experiencias físicas directas, es decir, aquellas experiencias en las que la mediación cultural es más débil (por ejemplo, estar de pie). Estos son los conceptos espaciales simples (arriba-abajo, delante-detrás, dentro-fuera, cerca-lejos, etc.), relacionados de modo inmediato con las funciones motoras, y los conceptos de objeto, sustancia y recipiente. A partir de estos conceptos básicos emergen los conceptos metafóricos. La extensión de los conceptos espaciales simples da lugar a las metáforas orientacionales, la de los conceptos de sustancia, objeto o recipiente dan lugar a las metáforas ontológicas, un caso particular de las cuales es la personificación. Esto da lugar a metáforas relativamente pobres que nos permiten estructurar nuestra experiencia (identificar objetos, referirnos a ellos, cuantificarlos, etc.). Un tercer grupo está integrado por las metáforas estructurales, más ricas que las anteriores y con una base cultural más fuerte (están menos ligadas a las experiencias físicas directas). Por último, hay conceptos que, como el de causa, tienen un carácter sólo parcialmente metafórico.

Según Lakoff y Johnson, la esencia de los conceptos metafóricos es la de *entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra* (pág. 41). Esto opone la metáfora a la subcategorización. En la subcategorización intervienen dos actividades de un mismo tipo con un número suficiente de las mismas características estructurales. En el

caso de la estructuración metafórica las actividades son de distinto tipo y la estructuración es sólo parcial (la metáfora destaca unos aspectos y oculta otros). Sin embargo, no existe una diferencia radical entre la metáfora y la subcategorización, sino que ambos son los puntos extremos de un continuo único. Los autores se oponen a las teorías abstraccionistas, según las cuales los distintos conceptos metafóricos convencionales son aplicaciones de un mismo concepto general abstracto, y a las de la homonimia, según la cual los conceptos metafóricos convencionales son conceptos independientes.

La investigación que dio origen al libro que estamos comentando pretendía en principio poner de manifiesto la inadecuación de las teorías del significado más influyentes en la actualidad, tomando como piedra de toque el análisis de los conceptos metafóricos. Sin embargo, sus autores llegaron a la conclusión de que *ciertas presuposiciones de la filosofía y la lingüística, que se han venido manteniendo sin discusión en la tradición occidental desde los griegos, nos imposibilitan incluso de suscitar el tipo de problemas que queríamos formular. No se trataba ya de extender o arreglar alguna de las teorías del significado ya existentes, sino de revisar esas presuposiciones de la tradición filosófica occidental* (págs. 33-4). La última parte del libro está dedicada a la crítica de los dos mitos filosóficos que a lo largo de la historia del pensamiento occidental han imposibilitado la comprensión adecuada de la metáfora y de nuestra manera de comprender el mundo. Estos mitos son fundamentalmente

dos, el mito del objetivismo y el mito del subjetivismo. Según el primero, existe una verdad absoluta e incondicionada; según el segundo, la verdad es el producto de la imaginación independiente del mundo externo. Frente a ambos, Lakoff y Johnson proponen un enfoque *experiencialista*, que, superando las limitaciones del objetivismo y el subjetivismo, permita salvar la brecha entre ellos, conservando a su vez las intuiciones lúcidas contenidas en uno y otro.

Hemos dicho al comienzo de esta reseña que *Metáforas de la vida cotidiana* es un libro ambicioso en el que, partiendo del estudio de la metáfora, se pretende elaborar toda una teoría del conocimiento. Es precisamente esta ambición excesiva la responsable de que el resultado final no pueda considerarse satisfactorio. Su análisis de nuestra estructura conceptual, de la relación entre el lenguaje y dicha estructura y de la manera en que nuestra interacción con el medio determina nuestros conceptos (y viceversa) no son ciertamente muy originales. Son más bien una divulgación de las ideas de Sapir y Whorf, de la antropología estructuralista y de Piaget. Y digo divulgación y no aplicación porque el análisis no alcanza la brillantez de los de los autores cuyas ideas están utilizando. En cuanto a aquellos elementos de la teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson que sí son una aportación propia, como el concepto de *Gestalt* experiencial, basado en el de *Gestalt* lingüística de Lakoff, no están definidos con suficiente rigor y precisión. Esta imprecisión en la definición de conceptos fundamentales, junto con el

carácter especulativo de la mayoría de sus reflexiones, que rara vez van acompañadas de experimentos u observaciones (propios o ajenos) que las avalen, hacen que este libro pueda ser considerado, a lo sumo, como una buena divulgación. No habría, por supuesto, nada malo en esta empresa divulgadora si sus autores no se hubieran empeñado a lo largo del libro en presentar sus ideas como algo revolucionario.

Todo esto no impide que algunos ejemplos sean realmente sugestivos y que, en conjunto, el libro pueda considerarse, si no una aportación original importante, sí una buena introducción al estudio de la metáfora que consigue realmente poner de manifiesto que la metáfora juega un papel en la interpretación del mundo que nos rodea y de nuestra propia vida mayor que el que corrientemente se le atribuye.

Pero donde el trabajo de Lakoff y Johnson deja mucho que desear es en su parte más filosófica. Los autores se sitúan, al analizar la historia del pensamiento, más allá del bien y del mal, su análisis de los mitos del objetivismo y el subjetivismo es un alarde de superficialidad y de simplificación y su propuesta de síntesis, presuntamente original, se convierte, como no podía ser menos, en un intento de reinventar lo que ya está inventado, es decir, la filosofía. En definitiva, el *experiencialismo* de Lakoff y Johnson es un buen ejemplo de lo que ocurre cuando un aficionado pretende enmendar la plana a toda la filosofía occidental sin habérsela estudiado previamente.

El ensayo está precedido por una introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky que contiene un resumen breve, claro y riguroso de los aspectos más interesantes de la teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson, apoyada en un ejemplo concreto. Dicho ejemplo es un bonito estudio histórico y supone una aportación original que

complementa la perspectiva exclusivamente sincrónica de Lakoff y Johnson.

La traducción de Carmen González es correcta, aunque en algunos casos la versión de las metáforas inglesas es demasiado literal y forzada.

¹ Madrid, Cátedra, 1986.



FILOSOFIA DE LA ACCION Y PSICODRAMA

El Espectador

No es para nadie un secreto que España ni tiene una tradición filosófica especialmente brillante ni ocupa en la actualidad un lugar destacado en el concierto filosófico internacional. Y es ya un tópico repetido hasta la náusea la idea de que el aislamiento intelectual es una de las causas fundamentales del papel secundario que los filósofos de este país han desempeñado en el desarrollo del pensamiento moderno y contemporáneo.

Esto no impide, sin embargo, que los profesionales españoles de la filosofía vayan haciendo sus cositas e intentando, poco a poco, que la filosofía española salga de su relativo anonimato y conquiste un lugar bajo el sol. Por lo tanto, toda iniciativa tendente a facilitar el contacto con las figuras más importantes del pensamiento actual debe ser bienvenida. Este es el caso del *Simposio Internacional sobre Filosofía de la Acción y la Comunicación* que, organizado por la revista *Teorema* y el Instituto Alemán, ha tenido lugar en Madrid entre los días 24 y 26 de marzo.

El simposio ha permitido reunir en Madrid a algunas de las figuras más prestigiosas tanto de la comunidad filosófica continental como de la anglosajona. Ello nos ha proporcionado la oportunidad de asistir a un interesante debate entre filósofos de la talla de Habermas, Davidson, Searle, Luhman o McCarthy. No caeremos en la ingenuidad de intentar resumir en unos folios el contenido de las distintas ponencias. Baste decir que en conjunto éstas no desmerecieron en absoluto del interés que la fama de sus autores había despertado, que hizo que, a pesar del secreto en que los organizadores intentaron (con poco éxito) mantener el lugar del encuentro, la capacidad del salón de actos del Instituto Alemán no fuera en ocasiones suficiente.

Puesto que la organización de un simposio de estas características no es tarea sencilla, se impone una felicitación a los organizadores (una vez más el Prof. Garrido ha demostrado ser el mejor *manager* de la filosofía española). Es una lástima, sin embargo, que tan loable esfuer-

zo se haya visto empañado por el irregular funcionamiento de la traducción simultánea. Por ejemplo, el encargado de traducir la conferencia del Prof. Searle al castellano desapareció misteriosamente y sólo apareció cuando, mediada la ponencia, los asistentes que desconocían la lengua inglesa, es decir, los únicos que realmente necesitaban la traducción simultánea, ya habían abandonado la sala. La traducción también se interrumpió súbitamente a mitad de la conferencia del Prof. Habermas; cuando reaparecieron las cuartillas traspapeladas la traducción se reanudó, pero dejó de ser simultánea y los esfuerzos del traductor por recuperar la simultaneidad perdida obligaron a los sufridos oyentes a realizar el no desdeñable esfuerzo intelectual de intentar asimilar el contenido de una conferencia, ya de por sí dura, recitado a doble velocidad de la habitual. Una vez resimultaneada la traducción, cuando las neuronas de los oyentes recuperaban el aliento, las traviesas cuartillas volvieron a desaparecer, esta vez definitivamente, para desesperación del público no germano ni angloparlante y, sobre todo, de los exiliados que por falta de espacio seguían, o más bien intentaban seguir la ponencia por video, que se quedaron sin traducción y sin original y tuvieron en consecuencia que conformarse con observar el movimiento de los labios del conferenciante.

Pero un encuentro de estas características no debe cumplir únicamente la función de permitir a los filósofos españoles escuchar en directo a los monstruos de la filosofía actual. Debe, en la misma medida, servir de escaparate de la filosofía española. Como es natural, las in-

tervenciones de los invitados extranjeros más conocidos se habían programado a las horas de mayor audiencia. Pero el profesor Mosterín, quizá no satisfecho con el horario que se le había asignado, o quizá debido a los efectos de la movida madrileña, no se presentó a la hora prevista. Los organizadores tuvieron entonces la poco feliz ocurrencia de invertir el orden de las intervenciones. Esta alteración imprevista del programa hizo que los asistentes que acudieron puntualmente a escuchar la ponencia del profesor McCarthy se encontraran con la desagradable sorpresa de que habían perdido su conferencia. En lugar de ésta, se vieron obsequiados con una disertación del profesor Mosterín titulada «Hacer lo que uno quiere». Mosterín puso en práctica el título de su conferencia largando un discurso que poco o nada tenía que ver, ni con dicho título, ni con los temas abordados por los demás ponentes, ni con el sentido común.

Pero no sólo el Prof. Mosterín avergonzó a los filósofos españoles ante tan ilustres visitantes. La mesa redonda que cerraba el simposio tuvo un tono más relajado que el resto. Ello es normal, pero no lo es el que se convirtiera en un auténtico psicodrama. Todo comenzó con una diatriba un tanto extemporánea del Prof. Lledó contra la moda Heidegger en general y contra el hecho de que se haya traducido recientemente el libro de Pöggeler *El camino del pensar en Heidegger* en particular. Esto motivó la intervención indignada de un miembro del público que, aunque confesó no conocer la filosofía heideggeriana, consideraba injusto al ataque de Lledó, basándose en la idea de que

Heidegger había influido en Rilke, de quien el interviniente se declaró gran admirador. Llevado por su devoción procedió a recitarnos un poema, aunque con poco éxito, ya que le falló la memoria y tuvimos que conformarnos con un solo verso (quizá influyó algo en este vacío memorístico el que el poema versara acerca del olvido). Todo ello provocó la hilaridad, primero contenida, luego estentóramente manifiesta, del público asistente. El tono festivo se prolongó, con breves intervalos, gracias a otras intervenciones. Entre éstas habría que destacar la lectura de largos párrafos de Husserl en alemán (con un acento espantoso por cierto) por parte de un profesor universitario de Historia de la Filosofía de estrafalario aspecto, los encendidos llamamientos de otro profesor a aunar esfuerzos para que, a diferencia del XX, el siglo XXI sea un siglo auténticamente kantiano o la alegoría del Prof. Garrido sobre la historia de la filosofía, en la que narraba sus aventuras y desventuras en la ciudad de las ciencias naturales y en la de las ciencias humanas. En fin,

que todos consideraron, por alguna extraña razón, que esta mesa redonda era la ocasión ideal para sacar a relucir sus propias obsesiones o para dar a conocer sus dotes literarias. Para colmo de males, la única espectadora que dijo algo que iba en serio pronunció su intervención a tal velocidad que no pudo ser traducida adecuadamente al idioma de los interpelados e incluso se permitió el lujo de contestar airadamente al Prof. Davidson cuando le pidió por segunda vez que para un poco el carro.

Vamos, que mientras la estrella hispana en los simposios internacionales sea el Prof. Mosterín con sus disquisiciones, en sus dos idiolectos favoritos (el pseudoinglés y el pseudocastellano), acerca de los monos, los extraterrestres y su peculiar mística panteísta-cientificista y mientras las mesas redondas de clausura se conviertan en sesiones de terapia de grupo, vamos a tardar en ascender, al menos en filosofía, a la Primera División. Es una pena, porque, en conjunto, el simposio fue excelente.

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

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja

Ag. n.º _____

Domiciliada en _____

Provincia _____

abono a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo

aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____

al importe de la suscripción a la revista

LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____

Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____

Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA _____

que todos consideraron por alguna
extraña razón, que esta mesa re-
bonda era la ocasión ideal para sa-
car a relucir sus propias obsesiones
o para dar a conocer sus dotes lin-
güísticas. Para colmo de males, la dis-
cusión respectiva que dijo algo que
iba en serio pronunció su interve-
nido a tal velocidad que no pudo ser
trabaja adecuadamente al día
ma de los interpeleados e incluso se
perdió el hilo de la conversación
damente al Prof. Davidson cuando
le pidió por segunda vez que parara
en un poco el carro. Había un
momento en el que se hallaban
Munich que mientras la discusión
hispana en los simposios internacio-
cionales sus el Prof. Davidson con-
sus disertaciones en sus discursos
lectos los orales (psicología y el
psicohistoria) acerca de los
nudos los extractos y sus por-
ciones místicas paratacónicas
ta y tentura las metas redondas
de clausura se convirtieron en seso-
nes de terapia de grupo. Y como a
unido en ascender al trueno en la
locos a la Primera División de
una parte porque en conjunto el
simposio internacional era un
simposio en el que se hallaban
que se halla al de los años y
más o menos espacio de alta por
algunos al ritmo habitual
por video, que se halla en
revelar y jugar en
consecuencia que con la
observar el movimiento de los la-
bios del conferenciante.

Pero un encuentro de estas caracte-
rísticas no debe cumplir única-
mente la función de permitir a los
discursos españoles escuchados en
algunos al de sonar al a
algunos al mismo al mismo al mismo
algunos al mismo al mismo al mismo
algunos al mismo al mismo al mismo

Heidegger había influido en filósofos
de quien el entrevistado se declaró
gran admirador. Llegó por su
vación procedió a recitar una
poema, aunque con poca exactitud,
que le falló la memoria y algunos
que comenzaron con un solo ver-
so (quizá influyó algo en esta
memorística el que el poema versaba
la acción del video). Todo esto pro-
vocó la hilaridad, primero contenida
de, luego estentóramente manifestada,
del público asistente. El tono
festivo se prolongó, con breves in-
tervalos, gracias a otras interven-
ciones. Entre estas había que des-
tacar la técnica de los parágrafos
de Husserl en alemán (con un acen-
to español por error) por parte
de un profesor universitario de His-
toria de la Filosofía de esta misma
aspecto, los estudios humanista-
los de otro profesor a su vez estu-
do para que a distancia del XXI
el siglo XXI sea un siglo humanista-
mente humano con la historia de la
Prof. Garrido sobre la historia de la
filosofía, en la que muestra sus
avances y descubrimientos en la his-
toria de las ciencias humanas y en
la de las ciencias humanas. En
los la abarca un amplio campo
de la filosofía, más allá de lo que
no es, también es el caso de que
un un movimiento se que se
como todo. Amablemente
con una diatriba un tanto extempe-
rada al Prof. Lleó contra la moda
Heidegger en general y contra el he-
cho de que se haya traducido re-
cientemente el libro de Pöggeler *El
camino del pensar en Heidegger* en
particular. Esto motivó la interven-
ción indignada de un miembro del
público que, aunque confesó no
comprender la filosofía heideggeriana,
deputa la propia adaptación de
que se halla en la adaptación de



SUSCRIPCION

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

EDICIONES ANTONIO MACHADO

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

FIRMA



SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

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

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

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

SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

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

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja

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

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

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

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

**VISOR
EDICIONES ANTONIO
MACHADO**

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

FIRMA

134

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 2/1987

Jesús Munárriz, *Equis se escribe sin equis*. Tomás Llorens, *De Chirico y los límites de la modernidad*. J. Miguel Marinas, *Figuras del animal de tren*. Agustín García Calvo, *El tren puede más*. Carlos Solís, *Una vida de naufragio*. Carlos Thiebaut, *De la ética y el presente*. José García Blanco, *La agonía del juego o no es griego todo lo que reluce*. Carlos Piera, *Unas cuantas quejas para Derrida*. Abel Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2. El esperpento como medida de todas las cosas*. J. Ignacio Olmos, *Algunas observaciones sobre Rorty*. M.^a José Bueno, *Una historia de buenos y malos. La arquitectura española de la Ilustración*. Francisca Pérez Carreño, *R. Arnheim. La dignidad de la imagen*. Manuel Hernández, *Metáfora, significado y teoría del conocimiento*. El Espectador, *Filosofía de la acción y psicodrama*.