

# La balsa de la Medusa

---

Número 29

1994





RUN

800-

694/NOU

# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 29, 1994

Aurelio de Prada	3	<i>Sobre perros y destinos. Apuntes democráticos</i>
Hannes Böhringer	7	<i>Zombi en el diván</i>
Luisa Martín Rojo	15	<i>La demonización de Sadam Husein</i>
Juan Luis Pintos	35	<i>La espada y el puño</i>
Mireia Sentís	49	<i>Haití (texto y fotografías)</i>
Antonio García Berrio	65	<i>Arte moderno: consistencia, mito, diferencia</i>
Ger Groot	81	<i>Las promesas del arte. Una entrevista con Hans-Georg Gadamer</i>

## NOTAS DE LECTURA

José L. Villacañas	92	<i>Diálogos sobre Hamlet</i>
Javier Arnaldo	108	<i>El arte según nuestras células</i>

## LIBROS

R. Guardiola Iranzo	118	<i>Las tesis de Calatayud, de Bartomeu Pou i Puigserver</i>
V. Bozal	123	<i>Duchamp, el arte y el historiador, incluso</i>

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Celia Amorós, Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego, José M. Marinas, Cristina Peña Marín, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera (director) y Carlos Thiebaut.

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, Mireia Sentís. Fotografía de la serie *Haití*, 1994.

# LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral  
Número 29, 1994

3	Sobre puros y destinos. Algunos de los cruceros	Aurelio de Heras
7	Comer en el día	Hannes Böhringer
13	La demonización de Sabán Heras	Luis Martín Rojo
25	La espada y el puño	Juan Luis Pizarro
49	Hans (texto y fotografías)	Mireia Sanchis
65	Arte moderno: consistencia, mito, dife- rencia	Antonio García Berrio
81	Las promesas del arte. Una entrevista con Hans-Georg Gadamer	Ger Groot

## NOTAS DE LECTURA

92	Diálogos sobre Hamlet	José L. Villacabras
108	El arte según nuestras células	Javier Amalbo

## LIBROS

118	Las tesis de Calatrava, de Barro Por i Puigserver	R. Guardiola Izaso
123	Duchamp, el arte y el historia clase	V. Bozal



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

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

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Suscripción anual (cuatro números),  
España, 2.900 pesetas. Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

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

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

# SOBRE PERROS Y DESTINOS. APUNTES DEMOCRÁTICOS

Aurelio de Prada

Una de las imágenes que resume la visión estoica del mundo es la de un perro que va atado a la parte trasera de un carro en movimiento: si el perro es inteligente, lo que hace es seguir dócilmente al carro; si se resiste, apoyándose en las patas de atrás, lo único que logra es ser arrastrado. El perro es el hombre y el carro simboliza el destino, la razón universal que como ley eterna determina el criterio del comportamiento al que debe ajustarse el hombre<sup>1</sup>.

Milenios más tarde, tras la progresiva separación de los ámbitos político, religioso, ético, jurídico..., tras el advenimiento de la idea del Estado como construcción artificial y, sobre todo, de la idea democrática en la que, con palabras de Rousseau, cada individuo, uniéndose a otros, se obedece a sí mismo, sólo podría hablarse de carros y perros, en el ámbito político democrático, a condición de suponer que tales perros siguen un carro que es obra suya y cuya dirección determinan, como puede verse, por ejemplo, en el sistema democrático español, donde los perros/individuos, en cuanto ciudadanos, en cuanto soberanos, determinan los poderes del Estado<sup>2</sup> y, en cuanto súbditos, ya dócilmente, ya arrastrados, siguen sus directrices<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Vid. Welzel, H.: *Introducción a la Filosofía del Derecho*, Aguilar, 1979, p. 35. Trad. de F. González Vicén.

<sup>2</sup> Artículo 1.2 de la Constitución española: *La soberanía nacional reside en el pueblo español del que emanan los poderes del Estado.*

<sup>3</sup> Art. 9.1 C.E.: *Los ciudadanos... están sujetos a la Constitución y al resto del ordenamiento jurídico.*

Sin embargo, viendo las cosas más de cerca, tal vez la imagen estoica tenga hoy más vigencia que la que acaba de atribuírsele y ese sentimiento de seguir una dirección sobre la que no se influye, en ella reflejada, continúe presente en los perros, quizás sólo formalmente, ciudadanos.

En efecto, acaso porque el carro no está diseñado para que los perros que van detrás vayan también siempre delante, dirigiéndolo, los ciudadanos eligen periódicamente representantes en quienes delegan la función de imprimir al carro la dirección mayoritariamente requerida, pero la no obligatoriedad de que los representantes elegidos sigan exactamente las instrucciones de los representados<sup>4</sup> parece dar cierto pábulo a ese sentimiento reflejado en la imagen estoica, por mucho que en ésta haya implícita una diferencia cualitativa entre el conductor divino del carro y los perros a él atados difícilmente extrapolable.

Un sentimiento que se acentúa ante decisiones de especial trascendencia. Precisamente cuando los representantes se plantean la necesidad de un viraje que podría alterar sustancialmente el sentido de la dirección, no sólo no están obligados a consultar a sus representados sino que, si tal consulta llega a producirse, paradójicamente sus resultados no son necesariamente vinculantes<sup>5</sup>.

Perros y perros, pues. Pero no sólo hay diferencia entre los que determinan la dirección y los que siguen al carro, sino que también entre estos últimos se evidencian distintas categorías, justamente a la hora de ejercer un derecho que se supone necesariamente igualitario: la elección de tan despegados representantes. En virtud del vigente sistema electoral, hay perros que valen por más de lo que realmente son, otros por menos e, incluso, algunos que ni siquiera llegan a valer como tales<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Art. 67.2 C.E.: *Los miembros de las Cortes Generales no estarán ligados por mandato imperativo.*

<sup>5</sup> Art. 92.1 C.E.: *Las decisiones políticas de especial trascendencia podrán ser sometidas a referéndum consultivo de todos los ciudadanos.*

<sup>6</sup> Vid. resultados provisionales de las elecciones de 1993, recogidos en el cuadro siguiente:

	VOTOS	DIPUTADOS
PSOE .....	9.076.218	159
PP .....	8.169.585	141
IU .....	2.246.107	18
CIU .....	1.115.534	17
CDS .....	413.213	0
PNV .....	290.386	5
HB .....	206.296	2

y compárense entre sí las ratios respectivas entre número de votos y diputados. Obsérvese, en concreto, que el CDS con el doble de votos que HB, no consigue ningún escaño o que el PNV con, más o menos, un tercio adicional de votos que HB consigue más del doble de diputados.

Sin embargo, los perros de atrás pueden pensar todavía que la imagen estoica y el sentimiento que la acompaña no les es aplicable, que no es del todo una ficción, una quimera, su influencia sobre la dirección del carro, ya que el sistema contempla situaciones en las que pueden situarse a la cabecera. La iniciativa legislativa popular permite, en efecto, la presentación de proposiciones de ley respaldadas por un número determinado de ciudadanos; pero, al limitarse a los aspectos menos sustanciales y quedar su aprobación en manos de los representantes<sup>7</sup>, se reduce al mínimo la influencia directa de cualquier iniciativa de aquéllos.

Milenios son milenios, y pese a todo, pese a esas imperfecciones, el sistema posee mecanismos que permiten su transformación, sea recurriendo a reformas más o menos parciales, sea a un cambio completo.

Ahora bien, los arreglos parciales menos importantes, las reformas menos relevantes de la norma suprema en el ámbito jurídico-político, de la Constitución, parecen resultar materia excesivamente compleja para los ciudadanos: no sólo se les niega la iniciativa en ese ámbito sino que ni siquiera es precisa necesariamente su aquiescencia para refrendarlos<sup>8</sup>.

Así las cosas, si los perros de atrás, cansados de su papel, llegan a plantearse como única salida la revisión total de un sistema que se muestra tan engañoso, o la de sus mecanismos fundamentales, descubren que tampoco esa posibilidad está directamente en sus manos: son, una vez más, los representantes quienes decidirán si ello procede, limitándose los representados a refrendar o no, tras la elección de nuevos representantes, tal decisión<sup>9</sup>.

Vistas, pues, las escasas posibilidades de influencia de los formalmente ciudadanos, los modernos perros de atrás, es fácil comprender las raíces de un creciente escepticismo, injustamente reprochado por los perros de la parte delantera, que les lleva a concluir, como en la imagen estoica, que tal vez lo único inteligente sea seguir mansamente ese carro sobre el que, en

<sup>7</sup> Art. 87.3 C.E.: *Una ley orgánica regulará las formas de ejercicio y requisitos de la iniciativa popular para la presentación de proposiciones de ley. En todo caso se exigirá no menos de 500.000 firmas acreditadas. No procederá dicha iniciativa en materias propias de ley orgánica, tributarias o de carácter internacional, ni en lo relativo a la prerrogativa de gracia.*

<sup>8</sup> Art. 166 C.E.: La iniciativa de reforma constitucional se ejercerá en los términos previstos en los apartados 1 y 2 del art. 87; y art. 167.3: Aprobada la reforma por las Cortes Generales, será sometida a referéndum para su ratificación cuando así lo soliciten, dentro de los quince días siguientes a su aprobación, una décima parte de los miembros de cualquiera de las Cámaras.

<sup>9</sup> Art. 168.1. Cuando se propusiere la revisión total de la Constitución o una parcial que afecte al Título preliminar, al Capítulo II, Sección 1.ª del Título I, o al Título II, se procederá a la aprobación del principio por mayoría de dos tercios de cada Cámara, y a la disolución inmediata de las Cortes.

2. Las Cámaras elegidas deberán ratificar la decisión y proceder al estudio del nuevo texto constitucional, que deberá ser aprobado por mayoría de dos tercios de ambas Cámaras.

3. Aprobada la reforma por las Cortes Generales, será sometida a referéndum para su ratificación.

definitiva, no se tiene poder alguno, y lo único efectivo manifestar su protesta, en ocasiones, cruzándose de brazos, para intentar detenerlo al menos durante una jornada.

¿Milenios son milenios? La imagen estoica y el sentimiento a ella asociado parecen incólumes al tiempo, pues aún podríamos referirnos a otra categoría dentro de los perros de atrás, aquellos a los que elegir representantes o de participar en cualquiera de las iniciativas hasta aquí analizadas, pero que, sin embargo, son considerados suficientemente perros a la hora de sufrir sanciones penales<sup>10</sup>. ¿Habrá que esperar aún otro milenio hasta que atarse a la trasera del carro del destino político sea estar también en la delantera? ¿Y cuántos más hasta poder referirse a una nueva imagen?

<sup>10</sup> Art. 2 de la Ley orgánica de Régimen electoral general: *El derecho de sufragio activo corresponde a los españoles mayores de edad...*, art. 3.1 de la Ley orgánica de iniciativa legislativa popular: *La iniciativa popular se ejerce mediante la presentación de proposiciones de Ley, suscritas por las firmas de, al menos 500.000 electores y art. 8.2 del Código Penal: Están exentos de responsabilidad criminal... El menor de 16 años.*



# ZOMBI EN EL DIVÁN<sup>1</sup>

Hannes Böhringer

Por la noche me llaman los espíritus. Les opongo resistencia un rato para después acabar tras ellos. Me arrastran al televisor. Lo enciendo y con el mando a distancia en la mano me deslizo hacia ellos por los canales. No hay un programa tan bueno que me quite las ganas de cambiar de un lado a otro y de adelante a atrás. Me pongo impaciente. Desmenuzo las imágenes en trozos cada vez más pequeños. Así, cada vez se parecen más unas a otras. Es aburrido. Así que tengo que cambiar más deprisa, hasta que ya no hay acción, ni dirección, ni contenido. Lo he logrado, estoy agotado y me voy a acostar.

La verdad es que no despedazo en absoluto las imágenes, sino más bien libero a las piezas de su disposición arbitraria, y las pongo en libertad. Estas piezas son las que me llaman: los seres en pedazos, sintetizados a partir de elementos móviles que se ajustan a un patrón, semejantes al hombre, dibujos animados por el hombre, fantasmas reanimados electrónicamente en una sucesión sin fin, aparentemente vivos, muertos vivientes que ya no pueden volver a morir.

Me transmiten que quieren hacer de mí uno de ellos. Hasta a veces los he llegado a ver en la calle. Esto me inquieta. ¿Estoy dentro o fuera del televisor? ¿Quizás yo también me he convertido en uno de ellos? Mejor me quedo en casa. Hay demasiados hombres como para que todavía se puedan reunir junto a un altar. Por eso, sentémonos delante del televisor.

<sup>1</sup> Publicado en *Daidalos*, 38 (1990).

Al principio me parecía que yo dominaba al aparato, pero soy yo quien le sirvo a él. Antes de encenderle, yo ya estoy encendido. En lugar de ser yo quien consume, siento como si fuera a mí a quien me consumen. Apenas salgo; me encuentro más y más débil. Enciendo el aparato cada vez más temprano. He llegado a desplomarme en la caja sin apenas fuerzas y a desaparecer en los canales. Entonces por fin me fundo en un todo en el despedazado mundo dionisiaco.

Hubo un tiempo en que los filósofos me atraieron. Me gustaba la ironía, su forma de darle la vuelta a las cosas. Así el mundo pierde peso, se hace llevadero, caprichosamente ligero, casi como una pelota que los filósofos intentan lanzar en la red de sus ideas. La filosofía es el paso anterior a la televisión, el intento de reducir el mundo, observar de lejos, mirar todo desde fuera, sentarse tranquilamente en casa y guardar distancia: ¿no podría ser todo también de otra manera, distinto a como parece ser; lo lejano, cerca, y lo cercano, lejos? Para los filósofos la apariencia es lo falso frente a lo que verdaderamente es, más allá de toda apariencia. Por eso, ¿quién sabe si nuestra vida aquí no es sino muerte, mientras que la muerte no significa sino verdadera vida? (Platón, Gorgias 493a). ¿Es que no estamos en nuestros cuerpos, en nuestras costumbres, en la sociedad, en este mundo como instalados en una prisión o una tumba? Quizás este mundo en el que estamos encerrados es un submundo, una cueva en la que todo a nuestro alrededor es una simulación (Platón, Politeia 514a). Posiblemente somos nosotros mismos los que nos hemos cavado esa cueva. Los filósofos intentan llegar hasta los límites del conocimiento. Para ellos, conocer los límites significa haberlos sobrepasado, y de este modo, poder moverse a gusto dentro de los límites.

Sin embargo, los filósofos nunca han traspasado de verdad sus propios límites (terminus, del griego *termon* —extremo puntiagudo de la estaca de las ofrendas), pues ellos representan a una religión de la razón desintegrada en sectas y logias. Eso me ha alejado de ellos. No podía agruparme con ellos junto a la tumba de un fundador o un martir: Adorno o Wittgenstein, Nietzsche o Marx. Por encima de las tumbas, los altares. Sobre ellos se veneran las ofrendas escogidas y adornadas, aún vivas: Derrida o Lyotard.

He pensado si acaso la filosofía no es un estado de indecisión escéptico, un irónico trastorno. Aunque en el fondo la filosofía no es sino religión y arquitectura en un todo: la contemplación, el edificio de un templo por encima de la tumba de un héroe. El filósofo «vive» (Heidegger) en un recinto sagrado, un «cuadrado» que reúne cielo y tierra, mortal e inmortal. La cerca protege, dice Semper, un «núcleo sagrado»: en medio crepita un fuego, «el primero y el más importante, el elemento moral de la arquitectura» (Semper). El hogar calienta y alimenta, es el fondo del mundo. Alrededor del hogar se forma una comunidad: *hestía koiné*. Los filósofos y los arquitectos son hombres buenos que no piensan en nada malo. Para ellos, lo primero es lo moral. Junto al fuego del hogar, no piensan ante todo en la destrucción, la violencia, la muerte, las piras y los sacrificios humanos.



Cementerio de los *Invaliden*, entre el Este y el Oeste de Berlín. Fotografía: Eva-Maria Schön.

El hogar es una mesa de sacrificios y debajo hay un cadáver enterrado. El altar se levanta sobre una tumba. El héroe que ahí yace es la víctima por cuyo sacrificio la comunidad se reconcilia y vuelve a juntarse. Un crimen colectivo mantiene unida a la comunidad. Eso es la religión, dice Girard: a un estigmatizado, un monstruo al que todos señalan, se le sacrifica en representación de todos; a una comunidad en peligro se la rescata por la muerte, la víctima se pone bajo tierra, los rastros de violencia se borran. Las cosas quedan en la cabeza. El mito hace de la víctima un héroe o un dios. La víctima es santificada. La inmolación es una santificación: sacrificium. Por tanto, la imitación ritual del crimen colectivo, el culto del sacrificio, guarda en su forma y en la fuerza de su repetición toda la violencia del suceso primitivo.

Tras el elemento arquitectónico de la «terrazza» (Semper) se oculta un elemento religioso. El «montículo» es un túmulo, un monte de los muertos. Bajo los enterramientos se traslucen los lugares de la ejecución: piras, montañas o rocas desde las que fueron despeñadas las víctimas. La piedra, estela o columna, la torre a los muertos erigida, recuerda al poste del martirio; la cruz, al patíbulo.

Así que el origen de la arquitectura no está en la necesidad de protección del hombre con un tejado sobre su cabeza, ni en rodearse de un muro, sino en el culto de los muertos. En un principio no hubo una arquitectura funcional sino «simbólica» (Hegel): la pirámide. La arquitectura comienza con la tumba. La tumba es el primer signo de cultura, y la cultura es signo por antonomasia: en griego, sema. La arquitectura es semántica.

La arquitectura como arte, escribe Loos, es tumba y monumento. La tumba es un monumento, monumental, memorial, un alto soporte erigido para el recuerdo. ¿Qué es lo que tiene que recordar? Como primer signo, no puede remitirnos al momento original. Alude a algo que al mismo tiempo cubre y oculta. El primer signo, el comienzo, es una tumba. El interior de la tumba admite muchas interpretaciones. Me gustan las crónicas de sucesos: el primer signo indica un acto de violencia. Por eso esconde lo que señala. Al fin y al cabo, somos hijos de Caín.

Hay trozos de piedra diseminados por el campo; una gran piedra (megalito) se yergue (menhir). ¿Está casualmente ahí de esta manera, o se ha levantado artificialmente como un signo? Atrae hacia ella la mirada y centra a su alrededor todo lo que yace en las inmediaciones. Marca un lugar. ¿Pero qué es lo que señala, qué es lo que significa?

Percepción y reconocimiento tropiezan en la gran piedra enhiesta. El primer signo es una piedra en la que se tropieza (skandalon). Distinguir el comienzo (las primeras razones y causas, dice Aristóteles en su *Metafísica*) es para la ciencia tan imprescindible como imposible. El comienzo se nos hurta. Se abre la tumba pero el contenido se deshace en el momento mismo de la apertura. Lo que todavía se encuentra allí dentro ha sido colocado después. De manera que hay que crear un comienzo. Y así no hay comienzo libre de arbitrariedad y violencia, signos de la desesperación de no poder encontrarlo.

El otro escándalo para el reconocimiento es la muerte. El filósofo busca el principio y la presencia de la muerte («morir a diario», escribe Séneca), la muerte como principio y fin. Pero también la muerte se le escapa. La continua presencia de la muerte no la puede observar en todo momento. Y la certeza de que pondrá un fin a su propia vida choca duramente con la incapacidad de concebir el final, la propia limitación. Únicamente el cortocircuito de la vida y la muerte lleva la escoria lentamente a extinguirse, y gasta cada vez más la vida y la hace más pesada. Sin ese contacto directo uno se queda a medias, sin poder vivir ni morir, donde yo también me encuentro sin salida. Es inútil que yo intente, pegado al televisor, colocarme en otro lugar. Me mantengo a distancia, separado de la vida y de la muerte. Cuando ceso de tropezar, he ido a toparme sin darme cuenta con la gran piedra, se ha colocado sigilosamente sobre mí. La piedra es «devoradora de carne»: sarcófago.

¿Cómo lograron los cristianos hacer rodar la pesada piedra, apartarla, y hacer que la luz penetrara en la sepultura, fabricar transparencia en la oscuridad, construir catedrales? Quizás eran más humildes que los filósofos, más filosóficos, pues no creyeron que pudieran salir por sí mismos de la oscuridad de las tumbas gracias a simples conocimientos. Afuera, en el exterior, no se oye ninguna voz que diga: ¡Lázaro, sal fuera! El figurarse que se han dejado atrás los brutales comienzos, muchas veces sólo significa haberse quedado sujeto a ellos y repetir inconscientemente y sin cesar sus actos de violencia.

Los filósofos pensaban que estaban iluminados. Pero la ilustración fue sólo la aurora de una religión de la luz, nueva y antigua, ascensión de un culto solar: nudismo en el Monte Veritá, arquitectura de cristal, luz, aire y sol «¿Acaso nuestras casas son algo más que sarcófagos de piedra que se levantan de la tierra en el aire hasta la altura de un piso, dos pisos, trescientos pisos...? Los cementerios tienen más aire para los esqueletos de los muertos, más que el que tienen nuestras ciudades para los pulmones de los vivos» (Frederick Kiesler en *De Stijl* 6, 1924). «El espíritu inmanente busca la luz, luz» (Moholy-Nagy). Sin embargo, el dios de la luz es un dios de la muerte. Cultura de los megalitos, culto azteca de sacrificios en el siglo xx. En el centro escondido de la mesa de sacrificios, el horno crematorio. Víctimas masivas, tumbas masivas. Los holocaustos ya no son públicos. Pero la idea de un crimen espantoso cometido en nombre de todos abarca a la comunidad del pueblo y la subyuga.

El Tercer Reich era únicamente un comienzo violento. ¿Y si convertimos a la Tierra en una cámara de gas? A través de los agujeros que se abren, con peligro para nuestra salud, en la capa atmosférica, el sol envía sus rayos mortíferos. Y millones y millones de hombres viajan habitualmente hacia los calores del sur, se tumban al sol y dejan que sus rayos les bañen.

Mi solarium es el televisor, un actualizado *Volksempfänger*\*. Ya no necesita un cuartel general ni un Führer. La central capta las señales del ambiente en la sala de estar y se las devuelve como un eco amplificado. Las señales aumentan en forma de grandes ondas en las que lo individual se ve arrastrado inevitablemente: un ciclo cerrado de signos caracterizado por el hundimiento, la eliminación, el autosacrificio de los disidentes, el continuo restablecimiento de la inmanencia, el estar dentro y el nunca más poder salir.

La estética de lo sublime busca librarse del cuarto de estar y la pantalla: búsqueda de la trascendencia, tímida metafísica y teología en el desasimiento de la estética. Sin embargo, la muerte triunfa en «lo grande por antonomasia» (Kant), en la gran piedra callada: destrucción, inanidad de lo particular, pequeño, individual. La falta de articulación en la «ambigüedad» de lo magno es lo horrible. Pues la articulación significa disposición, rescate y realce de lo pequeño y lo sencillo en lo grande, mediación de lo indeterminado y lo determinado. Cuanto menos articulado y diferenciado, tanto más lugares de sacrificio y enterramiento, signos desnudos, monumento. ¿Qué es lo que nos recuerda? Una piedra poderosa pesa sobre el lugar en el que yace enterrado el recuerdo.

La arquitectura como semántica significa descubrimiento de los lugares de enterramiento, sacrificio y culto en los centros de las ciudades actuales, desciframiento de los nuevos edificios sagrados, «teología monumental» (Ferdinand Piper). En nuestro siglo ilustrado los sacrificios humanos y de animales únicamente se consuman aún a escondidas y a solas. Nos hemos librado del holocausto. El dinero ha redimido a la sangre. Corre a torrentes.

\* Receptor de radio doméstico, propio de los años treinta y cuarenta en Alemania.

El banco de cambio ha sustituido al matadero. En el centro de la ciudad se levanta el rascacielos a manera de hogar colectivo y lugar público de sacrificio.

El dinero es por antonomasia el de la víctima. Representa todas las cosas, servicios y funciones, por su capacidad de intercambio y sustitución. El dinero parece ser únicamente un medio para un fin. Sin embargo, el medio se independiza y acaba con el fin. Se hacen sustituibles, intercambiables como el dinero. Todo se convierte en dinero, reducible a cifras, simplemente a signos.

El dinero es como la televisión. Sirve de mediador en todo, aunque inesperadamente el intermediario ha ocupado el lugar de aquello por lo que tenía que mediar. Los signos se imponen ante la realidad y la suprimen. El dinero y la televisión son medios, intermediarios artificiales y paráclitos, que sólo en apariencia acuden en nuestra ayuda y rescatan; aunque la verdad es que enredan, trastornan, traban y acaban con todo excepto con ellos mismos. ¿Resta todavía alguna diferencia entre mis pensamientos y las opiniones de la emisora que recibo?

El dinero, como precio de la sangre, interrumpe la cadena sin fin de la venganza. Cada culpable se convierte en una víctima. Cada víctima exige un nuevo culpable. Al final el dinero lleva a la sociedad a una crisis semejante de indiferenciación: todo se vuelve intercambiable, todo es dinero. Para ganar dinero se sacrifica tiempo y trabajo. Con el dinero se compra una casa. Pero la casa sólo es un bien inmobiliario, una inversión que se revende. El dinero es un mando a distancia, la posibilidad de cambiar, siempre cambiar más deprisa a otro nuevo programa, pero nunca se acaba de llegar, se sigue siempre igual de lejos. Con suerte, al final se han conseguido algunos canales, pero en el continuo cambiar, en la monotonía de los programas hechos pedazos, esto apenas cuenta.

En esta crisis de indiferencia, falta de dirección y objetivo, la sociedad se vuelve a encontrar en un ritual de sacrificio. La sociedad del dinero entroniza a la moda como reino sagrado. La víctima no es sacrificada enseguida, se la reserva por un tiempo, se aplaza el sacrificio y entretanto recibe honores de rey.

Las modas aparecen espontáneamente. Una vez más son las incontables y pequeñas señales, los signos invisibles, que se encuentran, refuerzan y señalan todos en la misma dirección, e transforman en una ola arrasadora. Cuanto más los hombres se convierten en medios, mejor funciona este deslizarse en el movimiento de las olas. La contingencia de aparecer con las modas y sucederse unos a otros y su vertiginosa fugacidad se ajustan al poder arbitrario del dinero y sirven de orientación en lo pasajero. La moda hace posible diferenciar dentro de la indiferenciación, estar a favor o en contra, ser alguien que sigue una moda antes o después o nunca, y muchas cosas más. En cuanto una moda pierde su carisma, pues se ha difundido demasiado, perdemos nosotros la posibilidad de diferenciarnos y el gusto por esa moda. Dejamos que se hunda. La ola rompe sobre sí misma y



Una tumba aflora en la zona de lo que fue el muro de Berlín. Fotografía: Eva Maria Schön.

sepulta a la estrella. Tiene que perecer para que pueda convertirse así en una inmortal deidad astral. Para los dioses, sólo es bueno lo mejor, lo último, lo más reciente, lo más joven. Por eso les sacrificamos la juventud. El culto a la juventud viene aparejado con la moda. Pues el héroe juvenil sólo es una víctima adornada y reservada. La moda ya no se contenta sólo con las exterioridades, hace tiempo que abarca el arte y la ciencia, hace tiempo que se ha infiltrado en mí y me ha sintonizado cual receptor y eco amplificado.

Ensalzada de forma ritual, la moda se convierte en religión del arte. En el centro de mi ciudad ideal se levanta, junto al menhir del banco, el dolmen-sepultura del museo, como mausoleo junto al faro —sin duda en su origen una torre de los muertos— de Alejandría. En el patio delante del museo, el arte actual: las víctimas adornadas de forma llamativa. Avanzando en el interior: las tumbas de los héroes de los clásicos.

El mundo se ha vuelto artificial, arte y dinero, dibujos animados electrónicos, televisión. Si se les sacan las tripas a las cosas, corre el dinero en lugar de la sangre. Pulimento, piedra brillante por todas partes, neoclasicismo estéril, necrópolis. La vida impura se sacrifica a la muerte clínica. Domina un dios al que le gustan las ofrendas culinarias. No me pierdo nada entre mis cuatro paredes. Mi televisor enfoca el mundo. Lo de fuera también está sólo dentro: una interminable cuadrícula de tumbas. Me quedo en mi habitación, dejo puesta la televisión y como patatas fritas. Consumo el dinero, la televisión me consume.

Posdata: Con el vendaval de la Historia ha entrado algo de aire por la tapa del ataúd. Vuelvo a recuperar otra vez un poco las fuerzas. El dominio del imperio ruso en la Europa del este se ha debido ir a pique. Hace tiempo que vuelvo a estar fuera otra vez. Un paseo en el este siguiendo la línea de la muerte que corta en dos la capital alemana a lo largo del hospital Charité, por enmedio del cementerio de Invaliden, donde yacen enterrados Scharnhorst y Schlieffen: un cementerio bajo la línea de la muerte. Historia tapiada. Sin embargo, la tierra devastada se abre y aparecen las tumbas destruídas. El cementerio profanado pone de manifiesto el dominio de la violencia. Triunfo del Invaliden, de los hombres débiles y mortales. Las fortificaciones de la frontera, las terminologías, los muros de la inmanencia se han venido abajo. Y el Charité está en las cercanías.

(Traducción: Arturo Ruiz)

## BIBLIOGRAFÍA

Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*, München 1982.

Walter Burkert: *Homo neccaus*, Berlin/New York 1972.

Harold Courlander: *The Drum and the Hoe. Life and Lore of the Haitian People*, Berkeley and Los Angeles 1960.

Mircea Eliade: *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt 1986.

Hans Gerhard Evers: *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939.

James George Frazer. *Der goldene Zweig* (Kurzfassung), Reinbek bei Hamburg 1989.

René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987. Ders.: *Der Sündenbock*, Zürich 1988.

Martin Heidegger: "Bauen Wohnen Denken", in: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1978.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3. Teil, 1. Abschnitt, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14.

Adolf Loos: "Architektur", in: *Sämtliche Schriften* Bd. 1, Wien und München 1962.

Gottfried Semper: "Die vier Elemente der Baukunst", in: Heinz Quitzsch: *Gottfried Semper - Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig und Wiesbaden 1981.

Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, Berlin 1958.

Jean-Pierre Vernant: "Hestia-Hermes", in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Bd. 1, Paris 1971.



# LA DEMONIZACIÓN DE SADAM HUSEIN

Luisa Martín Rojo

«Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir.»

Michel Foucault,  
*L'ordre du discours*, 12

En la realización de este trabajo han contribuido con sus comentarios Luis Eguren, Ángel Gabilondo, Concepción Gómez Esteban, Carmen Valle Simón y Rachel Whittaker. Todos ellos lectores excepcionales, me han ayudado a ver las últimas implicaciones de mi análisis. Luis Eguren ha sido además un compañero generoso. Agradezco a Juan Manuel Delgado Moreira el que me facilitara la recolección de los materiales y a Alfonso Conrado el que viviera conmigo la Guerra del Golfo. Un desarrollo de este trabajo ha sido presentado por Luis Eguren y por la autora en el IV Congreso Internacional de Pragmática (Kobe, julio de 1993).

---

La balsa de la Medusa, 29, 1994.

Los discursos son prácticas que obedecen a reglas determinadas<sup>1</sup>. La producción del discurso se ve controlada y organizada por una serie de procedimientos, cuya misión es conjurar los peligros y los poderes<sup>2</sup>. Estos procedimientos impiden que el discurso sea transparente. Michel Foucault nos propone «leer» los efectos que producen los discursos y constatar cómo acaban dando lugar a una «representación». La representación es posible porque todo discurso es desde el principio una interpretación, no un reflejo<sup>3</sup>.

Este artículo es una respuesta a esta invitación. En él trataremos de «leer» los discursos periodísticos generados en torno a la Guerra del Golfo —suceso que viene considerándose como uno de los casos más controvertidos de «interés informativo»<sup>4</sup>. Para ello, nos detendremos en los procedimientos de exclusión, especialmente en aquellos que contribuyeron a lo que hemos llamado la «demonización de Sadam Husein». La retórica de *EL PAÍS*, como la de otros periódicos, contribuyó a crear y sostener la presencia desafiante de un «enemigo», necesario y conveniente. La imagen creada del enemigo responde a lo que Lakoff<sup>5</sup> ha llamado *el cuento de hadas de la guerra justa*, fábula que permitió durante unos meses, quizás unos días, establecer una distinción nítida entre héroes y villanos. Y es, como veremos, esta trama la que aglutina y dota de sentido al resto de las metáforas, recursos y estrategias que aquí presentamos.

Los discursos que «leeremos» son los aparecidos en el diario *EL PAÍS*, un periódico que quiere erigirse en representante de la llamada prensa moderada y «objetiva». El estilo de la «objetividad», a través de un registro

<sup>1</sup> (el discurso) «... aparece como un bien —finito, limitado, deseable, útil— que tiene sus reglas de aparición, pero también sus condiciones de apropiación y de empleo; un bien que plantea, por consiguiente, desde su existencia (y no simplemente en sus «aplicaciones prácticas»), la cuestión del poder; un bien que es, por naturaleza, el objeto de una lucha, y de una lucha política», Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, París: Gallimard, 1969: 158; véase además Gabilondo, A., *El Discurso en acción*, Barcelona: Anthropos, 1990: 89-106.

<sup>2</sup> «dans toute la société, la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'évènement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité». («en todas las sociedades —dice Foucault— la producción del discurso se ve, al mismo tiempo, controlada, seleccionada, organizada y redistribuida, por una serie de procedimientos cuyo papel es conjurar los poderes y los peligros, controlar el acontecimiento aleatorio, esquivar su temible y costosa materialidad»). Foucault, M., *L'ordre du discours*, París: Gallimard, 1971: 11 (trad. cast.: Barcelona: Tusquets, 1973).

<sup>3</sup> «Esto quiere decir simplemente que no hay nada que interpretar. No hay nada absolutamente primario para interpretar, porque en el fondo ya todo es interpretación, cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos», Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx*, París: Minuit, 1967: 35-36.

<sup>4</sup> Véanse, por ejemplo, los análisis de Lakoff, G., «Metaphors and war: The metaphor system used to justify war in the Gulf», in: M. Pütz, *Thirty Years of Linguistic Evolution*, Filadelfia/Amsterdam: John Benjamins, 1992; Fowler, *Language in the New*, Londres: Routledge, 1990; Hodge, R., y G. Kress, *Language as Ideology* (2. ed.), Londres: Routledge, 1992.

<sup>5</sup> Lakoff, *ob. cit.*

sobrio, equilibrado emocionalmente, próximo a la lengua estándar, pretende ser un estilo neutral y representar «la ideología de consenso»<sup>6</sup>.

Queremos así acceder a los procedimientos de manipulación y sesgo de la información más sofisticados, menos explícitos, y que, a menudo, nos pasan desapercibidos, y de los que, por tanto, resulta más difícil defenderse. En este sentido, nuestro trabajo muestra muchas coincidencias con el estudio de van Dijk<sup>7</sup> sobre el racismo de élite o racismo inhibido. Nuestra lectura pone de manifiesto cómo, pese a las divergencias de recursos y estrategias lingüísticas, los procedimientos de exclusión aparecidos en lo que podríamos llamar el «periodismo de élite» son semejantes a los encontrados por otros autores en el diario *The Sun* y demás representantes de la llamada «prensa amarilla» británica<sup>8</sup>.

### 1. Foucault y los distintos procedimientos de exclusión

Michel Foucault en *L'ordre du discours* propone tres procedimientos externos de exclusión, que hemos encontrado en la presentación de la información sobre la guerra del Golfo. A pesar de ello, dejaremos a un lado la prohibición y la oposición verdadero/falso y dejaremos que sea el procedimiento que Foucault denomina, «deslindar y rechazar», el hilo conductor que vertebrará este artículo.

El ejemplo más estudiado por Foucault, resultado de esta acción de deslindar y rechazar, es la oposición razón/locura. Esta oposición está presente en los discursos generados en torno a la Guerra del Golfo, como lo está también el establecimiento de otras fronteras vinculadas a ella: lo propio frente a lo ajeno, el orden frente a la brutalidad y, en último extremo, el bien frente al mal.

El deslindamiento supone el establecimiento de un «nosotros» inclusivo y de un «ellos», marcado por la exclusión, y que, en este caso, fue un «él», al personalizarse en Sadam Husein el conflicto.

El deslindamiento implica un proceso de exclusión, en el que desempeñan un papel clave «la ideología de consenso» y los prejuicios étnicos. Ambos se utilizan también para el reforzamiento de dicha exclusión, es decir para el rechazo: evocándolos se crea una imagen de Sadam Husein que encarna las figuras del extraño, del irracional o del loco, de la bestia y, en último término, de la encarnación del mal. Estos son los atributos del villano de la

<sup>6</sup> Sobre estilo formal véanse, entre otros, Norton, R., *Communicator Style*, Beverly Hills, CA: Sage, 1993; Sandell, R., *Linguistic Style and Persuasion*, Londres: Academic Press, 1977; Sherer, K. R., y Giles, H. (eds.), *Social markers in Speech*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, y Gowler, *ob. cit.*

<sup>7</sup> Van Dijk, T., *Communicating Racism. Ethnic prejudice in Thought and Talk*, Filadelfia/Amsterdam: John Benjamins, 1991.

<sup>8</sup> Conclusiones semejantes pueden encontrarse en Imbert, G., y Vidal Beneyto, J. (eds.), *El País o la referencia dominante*, Barcelona: Mitre, 1986.

fábula de la que nos habla Lakoff. El rechazo no sólo posibilita la localización del enemigo, sino la organización de una respuesta (Canguilhem: «Para actuar, es necesario, por lo menos, localizar»)<sup>9</sup>.

La locura del «otro» nos hace por contraste, ya sea éste implícito o explícito, racionales, civilizados, héroes. La disyunción y la oposición permiten fijar las características respectivas, establecen diferencias tipológicas. La identidad es, por tanto, relativa, puesto que se construye por oposición a una alteridad externa. No se trata tan sólo del establecimiento de límites, lo que Subirats considera una constante de la mentalidad burguesa<sup>10</sup>, sino de la proyección del miedo a nuestra propia irracionalidad. En el caso que examinamos, la exclusión del «otro» canaliza, además, la respuesta y, lo que es más importante, justifica la guerra: el loco es peligroso, tiene que ser aniquilado, puesto que puede imponer su irracionalidad al mundo.

## 2. De la personalización del conflicto a la demonización

A partir de este momento, nos centraremos en cómo se establecen dos campos, el del conflicto (con el «otro») y el del consenso («en el seno del nosotros»), y en cómo se dota de contenidos a la oposición entre «ellos» y «nosotros». La importancia que adquiere en una guerra el proceso de construcción de alianzas y oposiciones<sup>11</sup> explicará algunos de los cambios que se produjeron a medida que avanzaba el conflicto, así como el reforzamiento del proceso de exclusión.

### 2.1. El deslindamiento: la personificación del conflicto

Para George Lakoff existen conjuntos de metáforas conceptuales, relativamente fijas y extendidas, que estructuran nuestro pensamiento. Cuando un concepto está estructurado por una metáfora o una metonimia, lo está parcialmente, subrayando algunos aspectos, pero ocultando otros que son incoherentes con ella. En los casos que a continuación vamos a examinar, el empleo de ambos procedimientos obstaculiza una interpretación o visión distinta y más amplia de los hechos y sirve, como estudia Lakoff, para justificar la guerra. Retomamos ahora aquellos tropos que remiten a la figura de Sadam Husein y que participan de manera decisiva en el proceso de deslindamiento.

● *EL ESTADO O LA NACIÓN COMO PERSONA*: «Se conceptualiza a un estado como una persona que mantiene relaciones sociales con otros

<sup>9</sup> Canguilhem, G., *Le normal et le pathologique*, París: PUF, 1966.

<sup>10</sup> Subirats, E., «La distinción del sujeto», Prólogo a S. Freud y G. Groddeck, *Correspondencia*, Barcelona: Anagrama, 1977.

<sup>11</sup> Véase, sobre este proceso, en los artículos de prensa sobre la Guerra del Golfo, Hodge, R., y G. Kress, *Language as Ideology* (2. ed.), Londres: Routledge, 1992: cap. 9.

estados-persona en el seno de la comunidad internacional. Su territorio es su casa. Vive en un barrio y tiene vecinos, algunos de los cuales son sus amigos, otros sus enemigos. A los estados se les atribuyen disposiciones inherentes: pueden ser pacíficos o agresivos, esforzados o perezosos»<sup>12</sup>.

Esta metáfora ayuda a sostener los juicios unívocos sobre el conjunto de un estado, puesto que oculta las diferencias de clases y grupos sociales, nacionalidades y religiones, así como las divergencias de intereses. En las crónicas y editoriales sobre la Guerra del Golfo, esta metáfora se emplea en el caso de ambos contendientes. Hemos comprobado, sin embargo, que sus implicaciones son diferentes. Gracias a ella, los Estados Unidos e, incluso, la compleja «Coalición anti-Sadam» y el llamado «Mundo Occidental» o la «Comunidad internacional», son presentados como un conjunto sin fisuras y con coherencia de intereses, con idénticos atributos, valores y normas de actuación. En el caso de Irak, la metáfora homogeniza a lo que, en realidad, es un conglomerado de etnias y religiones, y unifica su comportamiento, de manera que puede ser responsabilizado como un solo hombre y criticado con relativa facilidad. Irak aparece como una persona que, desde el principio de la crisis, es además un adversario, que puede atacarnos, herirnos, quizás destruirnos, por lo que habrá que enfrentarse a él, establecer objetivos, pedir sacrificios, etc.<sup>13</sup>. La metáfora señala y da cuerpo al enemigo y canaliza las respuestas, en especial, el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, es decir, la guerra.

• Esta metáfora se ve a menudo acompañada de una metonimia: *EL GOBERNANTE POR EL ESTADO*. En *EL PAÍS* aparece sistemáticamente en el caso de Sadam Husein y con mucha menos frecuencia en el de George Bush, y siempre tiene, según se utilice para uno u otro, distintos valores e implicaciones. Por lo que respecta a Irak, en lugar de un ente abstracto (un estado), editoriales y crónicas señalan explícitamente a Sadam Husein como agente y responsable de todas las acciones bélicas iraquíes y del conflicto en su totalidad. Entre las repercusiones de este procedimiento destaca la selección y justificación de las acciones que se toman contra él (Irak) y que se presentan como respuestas inevitables a rasgos de su personalidad que, oportunamente, se seleccionan y destacan, o se crean, y que pasan a ser, gracias a la metáfora y a la metonimia subyacentes, atributos del estado. La demonización se ve así notablemente facilitada. Las respuestas se presentan explícitamente como respuestas colectivas a un único individuo (Sadam Husein aparece como el «beneficiario»), cuando de hecho se trata de embargos y acciones bélicas que afectan a otro colectivo. Luego la metonimia es: *SADAM ES IRAK*.

<sup>12</sup> «A state is conceptualized as a person, engaging in social relations within a world community. Its land-mass is its home. It lives in a neighborhood, and has neighbors, friends and enemies. States are seen as having inherent dispositions: they can be peaceful or aggressive, responsible or irresponsible, industrious or lazy». Lakoff, *ob. cit.*, p. 465.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

En el caso de George Bush, esta metonimia es mucho menos frecuente; en su lugar aparecen sujetos colectivos (como la «comunidad internacional» o «el mundo civilizado») o un «nosotros» inclusivo. La construcción del «nosotros», en el proceso de deslindamiento y rechazo, sigue un proceso divergente a la de «ellos»/«él»: globalización vs. singularización. Se señala así la soledad de Sadam Husein, lo inviable e irracional de su postura (una postura que presuntamente defiende en contra de todos). Este deslindamiento será germen del contraste entre ambos bandos y actuará como resorte eficaz para el patriotismo.

Examinaremos ahora algunos ejemplos, así como los medios a través de los cuales tanto la metáfora como la metonimia se realizan, y sus implicaciones:

### 2.1.1. Los contendientes: sujetos-agentes y beneficiarios

#### A) La construcción del Otro: SADAM ES IRAK

Desde los primeros momentos de la crisis, *EL PAÍS* hace de Sadam Husein el artífice de la invasión y de la posterior crisis. Sin embargo, en los días de la preguerra, este señalamiento se realiza con más frecuencia, a través de *citas de las declaraciones y discursos de George Bush y James Baker*. Este recurso no puede desvincularse del «registro de verdad» pretendido por el periódico, ya que permite evocar y compartir una opinión, sin aparentemente asumirla. La pretendida polifonía permite la ambivalencia moral: pueden expresarse las opiniones más radicales y mantener, al mismo tiempo, el estilo de la objetividad.

(1) (declaraciones de James Baker): «Si Sadam *no abandona* (agente) Kuwait incondicionalmente *se arriesga* (beneficiario) a sufrir unas consecuencias devastadoras para el país.» (5-1-1991: p. 3.)

En consecuencia con el proceso de exclusión, en muy pocas ocasiones se citan las palabras de Sadam Husein y, cuando se hace, éstas aparecen siempre modalizadas y, en consecuencia, desautorizadas [ej. (2)]. En otros casos son descalificadas explícitamente por el periódico [ej. (3)].

(2) «las fuerzas armadas están preparadas para una larga batalla», *según el presidente iraquí*. (7-1-1991: p. 3, titular pequeño.)

(3) Estas *soflamas propagandísticas* se subrayaron con las... (sábado 5-1-1991: p. 2).

Sólo en una ocasión (el día 7 de enero) se cita una frase del discurso de Sadam Husein que permite adivinar cuál es su visión de la contienda:

- (4) la lucha contra «la corrupción, la hegemonía (extranjera) y la injusticia económica a escala del mundo y regional». (7-1-1991.)

Este fragmento se encuentra, sin embargo, acompañado de una enumeración de detalles que lo desautorizan (la intervención duró treinta minutos —seis duró el discurso de George Bush, pronunciado el mismo día—, estuvo salpicada en numerosas ocasiones de la palabra «batalla» y «lucha», etc.). El principio de omisión, por tanto, actúa en favor de la personalización del conflicto en Sadam Husein, ya que evita el contraste de puntos de vista y convierte su razón en una sinrazón.

- (5) (citando a Sadam Husein) «la batalla es entre Dios y Satán». (31-1-1991.)

En los editoriales, donde no caben las citas, y en algunas crónicas, es el propio periódico quien asigna a Sadam Husein, los papeles de agente de las acciones con connotaciones negativas y de beneficiario de las represalias. Procedimiento que se hace más frecuente a medida que se agrava el conflicto, lo que provoca un refuerzo de la exclusión y perfila un panorama de alteridad absoluta, por la que se presenta a Sadam como nuestro reverso negativo:

- (6) Los incendios de pozos de petróleo en Kuwait y, posteriormente, los vertidos al Golfo Pérsico refuerzan desgraciadamente los argumentos de quienes consideraron que *Sadam recurriría* a una política de tierra quemada antes de soltar *su* presa... (1-2-1991: p. 16, editorial).

#### B) Identidad: La construcción del «nosotros»

Frente a Sadam Husein encontramos un «nosotros» inclusivo, a menudo evocado a través de las citas de George Bush y James Baker.

- (7) «*Sadam sigue reforzando sus posiciones defensivas* en Kuwait, y cuanto más esperamos más alto será el riesgo que corremos, más alto será el riesgo que correrán *nuestros* soldados.» (6-1-1991: p. 3, artículo 2, párrafo 4.)

Como alternativa al «nosotros», encontramos otras posibilidades también globalizadoras: la ONU, el mundo occidental, el mundo civilizado, el mundo, a medida que se desarrolla el conflicto.

Pero, sobre todo, en los inicios de la crisis también se presenta a George Bush y a los Estados Unidos como los contendientes privilegiados de Sadam Husein. Esta tendencia a la singularización responde a la oposición a la guerra, mantenida en un primer momento por *EL PAÍS*, y a su defensa de la negociación, lo que conlleva el señalamiento de divergencias en el seno

del «nosotros». El «nosotros» globalizador lo integran quienes condenan la invasión, pero buscan una solución pacífica. Frente a ellos, George Bush desea la guerra;

- (8) el presidente George Bush —no sin fuerte oposición interior...— ha dejado claro que está dispuesto a emplear la fuerza... Sin embargo, existe un anhelo casi unánime en la opinión pública mundial..., de que se evite la guerra... (12-1-1991: p. 10, editorial.)

En consecuencia con esta oposición, se trata de quitar protagonismo (y, por tanto, poder decisorio) a los Estados Unidos:

- (9) no se trata de un enfrentamiento entre Estados Unidos e Irak (...), sino que opone a las Naciones Unidas, a casi todos los países del mundo, al Gobierno que ha invadido Kuwait violando las normas del derecho internacional. (12-1-1991: p. 10, editorial.)

Una vez que Estados Unidos ataca Irak, *EL PAÍS* cambia su discurso y se suma al discurso que es ya dominante: la locura de Sadam Husein hizo imposible la negociación y llevó inevitablemente a la guerra. Esta idea que impregna, a partir de ese momento, editoriales y crónicas, se argumenta mediante el refuerzo de la exclusión (subrayando el rechazo y la imagen negativa de Sadam Husein, es decir, demostrando que es una bestia y un loco), pero también de la inclusión (presentando un «nosotros» sin fisuras, que engloba ya al mundo entero). La globalización del conflicto («el mundo civilizado frente a Sadam»), objetivo prioritario de la diplomacia norteamericana, responde a razones estratégicas (justificar la guerra) y de presentación de la imagen («face management»), pero en el que se descubren otras funciones y motivaciones más profundas: ocultar las connotaciones económicas y geopolíticas del conflicto y enmarcarlo dentro de un contexto muy diferente, el del deslindamiento entre normalidad y anormalidad, entre razón y sinrazón, y el de la amenaza para la pervivencia de los primeros términos de estas oposiciones. La disociación y la lucha entre razón y locura actúan como hilo conductor y cohesionador de todos los discursos occidentales sobre la Guerra del Golfo. El establecimiento de esta frontera, al igual que la situación de conflicto, establece dos posiciones mutuamente excluyentes: integrarse en el grupo o quedar fuera de él (o se está con nosotros o se está contra nosotros).

### 2.1.2. *El contraste: las acciones y sus agentes*

El deslindamiento es germen de contraste. La oposición dotará de contenido al «nosotros» y al «él», desde el momento en que afecta a los comportamientos y cualidades de los agentes a lo que se hace responsables de procesos claramente distintos. «Sadam» (Husein) es el sujeto/agente de



oraciones transitivas e intransitivas con connotaciones negativas (por ej.: ofender, amenazar, invadir/abandonar, atacar, reforzar las posiciones defensivas, bombardear, etc.). Estados Unidos y la comunidad internacional aparecen, en cambio, como agentes de: «presentar iniciativas de paz», «defender Kuwait», «defender el orden internacional» o bien «ordenar el alto el fuego». Tres son los recursos más frecuentes: la presentación de agentes universalizadores (como «la comunidad internacional»); el uso de eufemismos (por ej.: «defender Kuwait» vs. «atacar a Irak»; «rezar por la paz», cuando se están preparando y enviando tropas); la desfocalización o eliminación de los agentes, a través del empleo de oraciones impersonales, oraciones pasivas, nominalizaciones, etc. (por ej.: «Oleadas sucesivas de bombardeos cayeron sobre objetivos selectivos de la capital iraquí»). Se les dota, por tanto, de una imagen benéfica:

- (10) (citando a George Bush) «Mientras el *mundo* esperaba», dijo, «Sadam Husein respondió a cada *gesto de paz* por parte de la comunidad internacional, con un *desafío*.» (16-1-1991: p. 1, párrafo 2.)

Las estructuras paralelísticas y la selección de antónimos, en especial los que se refieren a los respectivos comportamientos y atributos<sup>14</sup>, refuerzan claramente este contraste:

- (11) (citando a George Bush) «Mientras el *mundo rezaba por la paz*, él se *preparaba para la guerra*.» (16-1-1991: p. 1, párrafo 2.)

El contraste llega a articular y a dotar de coherencia y cohesión al texto, en las crónicas, pero especialmente en los editoriales. Además posibilita de forma eficaz la creación de una imagen positiva para el «propio» y de una imagen negativa para «el ajeno», aspecto en el que a partir de ahora nos centraremos.

## 2.2. Rechazar: la construcción de una imagen negativa

George Lakoff explica el proceso de demonización de Sadam Husein a través de la conceptualización de la guerra en términos de un cuento de hadas. Los protagonistas del cuento son un villano, una víctima y un héroe. La acción consiste en un crimen del villano contra una víctima inocente. La ofensa tiene su origen en un desequilibrio de poder y produce un desequilibrio moral. El héroe debe hacer sacrificios, sufrir penalidades y luchar contra el villano para rescatar a la víctima. Con su victoria se restaura la moral y el héroe, por haber actuado desinteresadamente, alcanza la gloria. El contraste y la asimetría entre héroe y villano es un componente esencial en la fábula:

<sup>14</sup> Véase, Hodge y Kress, *ob. cit.*

la moral del héroe es intachable, frente a la inmoralidad del villano; el héroe es valiente y racional, el villano es irracional, aunque pueda ser calculador, en consecuencia es imposible negociar con él, hay que desafiarle.

De la fábula emerge una metáfora, EL ENEMIGO COMO DEMONIO, que subyace a las descripciones que se hacen de Sadam Husein, a los atributos que se le confieren y a los comportamientos que frente a él se adoptan. Entre los atributos concedidos al villano destaca Lakoff el de la irracionalidad. Cabe preguntarse por qué es esta la cualidad por antonomasia y al parecer distintiva del villano cuando un suceso es conceptualizado como *el cuento de hadas de la guerra justa*.

La oposición razón/locura no puede desvincularse, para Foucault, del ejercicio del poder. «El reino de la luz se opone al de las tinieblas, en paralelo a la contraposición entre el mundo de los poderosos y el de los miserables... La luz será propiedad exclusiva de los poderes establecidos, mientras que la noche pertenece a las clases endiabladas»<sup>15</sup>. La imagen del disidente es, desde una perspectiva foucaultiana, el resultado de las racionalizaciones operadas por la justicia o los grupos dominantes sobre prácticas que transgreden la norma social<sup>16</sup>. Es decir, que el establecimiento de una norma, de un campo de poder —dentro de un país o en el ámbito internacional— exige, para su conservación, el ejercicio persistente de la violencia frente a aquellos que no lo acatan.

La Guerra del Golfo se produce en un momento de cambio en el orden mundial y de cambio en los valores heredados. Esos cambios se viven, a menudo, de forma angustiosa. En ese contexto, Sadam Husein, que no es un poderoso, no actúa conforme a su *status*, su lógica es insurreccional. Los resultados de esta lógica, debido al «encogimiento del planeta», resultan ser amenazas cercanas. Las imágenes, la información, circulan más allá de todas las fronteras, produciendo —según Augé<sup>17</sup>— la sensación de un exceso de espacio, por el que todo lo que ocurre parece que nos atañe instantáneamente. Los reportajes sobre la Guerra del Golfo fueron un ejemplo paradigmático de cómo los medios de comunicación «nos proyectan en el acto al rincón más alejado del mundo» y de como «al otro lejano» que encarna todos los fantasmas (ferocidad, crueldad, inhumanidad, locura) se le percibe como una amenaza doméstica<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Álvarez Uría, F., *Miserables y locos*. Medicina mental y orden social en la España del siglo XIX, Barcelona: Tusquets, 1983: 21-22. Véanse, además, las palabras de Lucifer, citadas por Barreiro, B., *Brujos y astrólogos de la Inquisición de Galicia y el famoso libro de San Cipriano*, Madrid: Akal, 1973: 283-284: «Yo, Lucifer, emperador potentísimo e independiente, libre y absoluto señor de todo el reino sulano: señor despótico, en toda mi jurisdicción formidable: terrible, nobilísimo, a cuyo imperio todo se mueve, árbitro de todas las fortunas, de todas las seguridades...».

<sup>16</sup> Véase Foucault 1961, y Álvarez-Uría, *ob. cit.*, para un análisis de este proceso en España.

<sup>17</sup> Augé, M., «Espacio y Alteridad», *Revista de Occidente*, 140: 13-34, 1993.

<sup>18</sup> «A este respecto se habla a veces de crisis de identidad. Pero si tal crisis existe, en mi opinión no sería sino la resultante de otras dos anteriores: la crisis del espacio (¿cómo imaginar

*EL PAÍS*, como otros periódicos occidentales, no presenta el conflicto como el resultado de un orden mundial que resulta perjudicial para algunos de sus integrantes. Visión que aparece en la prensa iraquí y de otros países árabes, como Jordania. Se presenta, en cambio, como un gesto de avaricia, como una amenaza a «nuestros intereses». La solución global que reclama Irak a los conflictos de Oriente Medio nunca se contextualiza, ni se vincula a la negativa a aceptar las fronteras impuestas por los colonizadores occidentales y que dividieron a la «nación árabe» en ricos y pobres. De esta manera, las propuestas iraquíes aparecen deliberadamente como fruto de la sinrazón y la crisis del Golfo no se entiende como un conflicto de intereses, sino como un desafío a un orden mundial, presidido por la razón, la paz y la justicia, del que, oportunamente, no se precisa hasta qué punto nos es propicio. La globalización ha de hacerse a nuestra imagen y semejanza, y de acuerdo con nuestros intereses. Los disidentes serán expulsados del reino de lo humano. Lo que desde Occidente se establece como «normal» ha de ser «universal», unión que queda legitimizada bajo las consignas de «orden mundial», «razón», «justicia», «equilibrio» y «paz»<sup>19</sup>.

El que los artículos se centren en Sadam Husein, en George Bush, en Irak, en Estados Unidos y en el mundo Occidental o en la comunidad internacional es irrelevante. Desde el momento en que la locura es la otredad, es la conciencia de la diferencia, el contraste, ya sea implícito o explícito, siempre está presente: hay que estar de un lado o de otro, «en el grupo o fuera del grupo»<sup>20</sup>. De manera que señalar unos atributos o asignar unas acciones o comportamientos al otro supone que estarán ausentes en nuestro grupo. Es posible hacer, por lo tanto, un retrato especular. Los atributos y acciones asignados a Sadam Husein no aparecen ya como una enumeración ilógica o caótica, sino que reproducen por acumulación nuestra imagen del loco y, en última instancia, del mal.

### 2.2.1. *El reforzamiento de la exclusión: la alteridad absoluta*

#### A) Las diferencias de poder

Mientras el «nosotros» se construye sobre el eje de solidaridad, el «él» se establece sobre el eje del poder. Sólo desde la homogeneidad del grupo que es considerado como portavoz de las normas de la razón puede efectuarse

al mismo tiempo el planeta como si fuese un cantón y mi cantón como si fuese un mundo?) y la de la alteridad. La estabilidad del otro era lo que hacía concebible y fácil la identidad. Resulta obvio, en lo que se refiere al otro lejano: sólo se le podía ver si uno viajaba o, al menos, se iba de visita a la Exposición Colonial. (...)». Augé, *ob. cit.*: 33, véase además: 25 y ss.

<sup>19</sup> Véase Guillaume, M., «El otro y el extraño», *Revista de Occidente*, 140: 45 y ss.

<sup>20</sup> Foucault, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, París: Plon, 1961: 260.

la exclusión, para ello tendrá que asegurarse su hegemonía, crear o marcar la asimetría.

En noticias y editoriales aparecen numerosos elementos lingüísticos que pueden interpretarse como *taxemas*<sup>21</sup>: marcan las diferencias de poder entre los contrincantes.

(12) (titular): «*El presidente de Estados Unidos advierte a Sadam sobre “terribles consecuencias” si continúa en Kuwait.*» (6-1-1991: p. 3.)

El constante desequilibrio en las formas de tratamiento legitima las amenazas de Estados Unidos y de su «presidente». Amenazas para las que se utilizan eufemismos («iniciativas», «ofertas de diálogo», etc.), pero que la sintaxis y los taxemas revelan como actos directivos (por ej.: «Bush advierte a Sadam que elija la paz»). Pero, lo que es más importante, este desequilibrio deslegitima, desde la ideología del consenso, a Sadam Husein. Desde esta ideología, un presidente representa a un país, se supone que ha sido elegido mediante sufragio y acata la voluntad popular. Mientras que un individuo, al que se le designa únicamente mediante su nombre propio, sólo se representa a sí mismo. En los retratos de ambos líderes (17-1-1991: p. 6), el contraste es evidente. El artículo sobre Sadam Husein comienza así: «Sadam Husein tiene 53 años. Es de complexión atlética, de casi 1,90 m. de estatura, etc.» (sigue una enumeración de rasgos físicos). Mientras que el dedicado a George Bush: «George Herbert Walker Bush, 41 presidente de Estados Unidos y jefe de sus Fuerzas Armadas, etc.».

El resultado es, por tanto, la autoglorificación del «propio» y la degradación y, en este caso, deslegitimación, del «otro».

## B) Juicios implícitos: el principio de selección y omisión

El refuerzo del rechazo se realiza en *EL PAÍS* fundamentalmente a través de la inclusión de detalles asociados con emociones fuertes y con la imagería individual y cultural, que señalan la ruptura de la ideología de consenso y evocan los prejuicios étnicos. Se produce, así, una *ilustración descriptiva simbólica*, que remite a un significado implícito y guía al lector en la formulación de un juicio, sin que el periódico exprese su opinión explícitamente. Implicitud e inferencia son los fenómenos lingüísticos en juego. Este procedimiento está siempre presente en las crónicas de este acontecimiento, pero se incrementa notablemente a partir del día 17 de enero, es decir, una vez que ha estallado la guerra. Esta fecha marca un cambio en los editoriales, donde aparecen ya juicios explícitos sobre Sadam Husein, cada vez más negativos. En ambos casos, se trata de presentar a

<sup>21</sup> Véase para este concepto, Kerbrat-Orechioni, C., *La mise en places*. En J. Cosnière and C. Kerbrat-Orechioni, *Décrire la conversation*, 319-352. Lyon: PUL.

Sadam Husein como un gobernante cuya locura hace imposible la negociación. En las crónicas se lleva al lector a extraer esta conclusión, mientras que en los editoriales ésta se enuncia explícitamente. El efecto es de acumulación; el lector va extrayendo datos de distintas crónicas y emitiendo juicios que luego se ven confirmados por la «voz en off» de los editoriales. Retórica y persuasión coexisten armónicamente, la retórica de los editoriales es persuasiva, como lo son las evocaciones, las metáforas, los pequeños detalles incluidos en las crónicas, y que apelan a los prejuicios y, en último término, a lo imaginario. Esta armonía no se da, por ejemplo, en *The Sun*, donde la acumulación de tropos que bestializan a Sadam Husein y de recursos evocadores de prejuicios étnicos es tan patente que no parece quedar lugar para la retórica, sino sólo para la repulsión.

Los dos ejes que vertebran la demonización de Sadam Husein son: la ruptura de la ideología de consenso y la evocación de los prejuicios étnicos. La proyección de ambos ejes sitúan al lector ante un ejemplo inequívoco de lo que Marc Augé denomina «alteridad absoluta»: «que es la del extranjero *al que en caso necesario* se atribuyen todas aquellas taras cuya presencia en uno mismo se niega; hacia este extranjero de más allá de las fronteras se proyectan eventualmente los fantasmas de la ferocidad, el canibalismo, de la inhumanidad»<sup>22</sup>. El inicio de la guerra no sólo supuso un refuerzo de los procedimientos de exclusión e inclusión, sino un cambio de actitud y de comportamiento hacia el otro. Ya no se invocará a Sadam Husein para que renuncie a su política y cambie su manera de actuar, para que se acomode a la «normalidad», sino que todo el énfasis recae sobre la irreductibilidad de las diferencias y en la necesidad de hacerlo desaparecer. El discurso se vuelve pasional, apasionado, incluso en los editoriales de *EL PAÍS* (véase, sobre todo, el del día 17-1-1991).

a) Con respecto a la *ruptura de la ideología de consenso*, las líneas sobre las que se articula la conceptualización de Sadam Husein son: 1, el militar y el dictador, 2, el manipulador de la información, 3, el manipulador del fanatismo religioso, 4, el instigador del terrorismo. Todas ellas se realizan a través de la selección de detalles e inserción de comentarios oportunos y a través de la omisión: por ej. obviando que estas trasgresiones también se producen dentro de la «alianza anti-Sadam». No son privativas del villano, sino comunes a todos los personajes de la fábula, héroes y víctimas incluidos.

Veamos algunos ejemplos:

● *El militar y el dictador:*

*EL PAÍS* insiste sobre la condición de militar de Sadam Husein, mediante constantes menciones de los títulos que le vinculan con el

<sup>22</sup> Augé, M., *ob. cit.*: 18.

ejército; mediante posesivos, que presentan al ejército iraquí como las tropas de Sadam; o bien, mediante la selección de detalles en apariencia irrelevantes, como es la referencia constante a la vestimenta de Sadam Husein:

- (13) Sadam (no el presidente), con una gorra verde y traje de faena, se dirigió al país para rendir tributo a *su ejército de un millón de hombres*. (7-1-1991: p. 3.)

La insistencia en el talante militar presenta implícitamente a Sadam Husein como un dictador. Los fantasmas de la segunda guerra mundial y de las dictaduras latinoamericanas actúan como vínculo. Sin embargo, también aparecen en el periódico juicios explícitos:

- (14) la última palabra está en manos del *líder supremo*, Sadam Husein, que *rara vez delega*; todo lo más consulta con su círculo de íntimos. (19-1-1991: p. 4.)

● *El manipulador de la información:*

- (15) La prensa de Sadam es triunfalista, porque así lo *exige la omnipresente propaganda*. (16-1-1991: p. 4.)

● *El manipulador del fanatismo religioso:*

- (16) *como ya viene siendo habitual* desde el comienzo de la crisis, Sadam *elevó al rango de yihad* (guerra santa) el combate que podría librarse en la región. (7-1-1991: p. 3.)

Las referencias a dios y a la religión, así como al espíritu del mal, fueron frecuentes tanto en los discursos de Sadam Husein como en los de George Bush; sin embargo, fueron tratadas de muy distinta manera. En el caso de Sadam Husein fueron descalificadas mediante la evocación de los prejuicios étnicos y mediante procedimientos lingüísticos que las privan de toda credibilidad. En el fragmento (16), vemos cómo, al presentarse a Sadam Husein como agente de *elevación al rango*, se infiere que la guerra carece de tal *status*. En las crónicas abundan los detalles que apuntan en esta misma dirección. La religiosidad de Sadam Husein es calificada por el periódico de «repentina» (10-1-1991: p. 4) e, implícitamente, presentada, por tanto, como falsa y, esencialmente, manipuladora.

● *El instigador del terrorismo:*

Junto a las advertencias sobre el fuerte potencial bélico de Irak, en los días que precedieron a la guerra se afirma que el verdadero frente estará en Europa, sobreestimando el poder de Sadam Husein para sembrar el terror en Occidente.

b) *La evocación de los prejuicios étnicos* se realiza a través de la selección de pequeños detalles que se intercalan a lo largo de las descripciones y narraciones aparecidas en las crónicas. Los ejes fundamentales de esta evocación son: la oposición civilización/barbarie; la imagen de la bestia y la oposición racionalidad/irracionalidad y, en último extremo, la oposición del bien/contra el mal. Examinaremos el retrato de Sadam Husein, presentado por el periódico el día 17, porque reúne todos estos ingredientes. El artículo se inicia con una descripción pormenorizada del aspecto físico de Sadam Husein, en el que se seleccionan los rasgos que hacen patente la diferencia racial y cultural: color de la piel, mirada, etc. Mientras que el retrato de George Bush, ofrecido en la misma página, se inicia con una enumeración de títulos y méritos, al gusto occidental. El contraste implícito les convierte, respectivamente, en cuerpo frente a cerebro, en lo ajeno frente a lo próximo. La imagería popular se encargará de hacer el resto.

(17) Sadam Husein tiene 53 años. Es de complexión atlética, de casi 1,90 metros de estatura, *cabello muy negro y piel aceitunada. Sus ojos son verdes claros y su mirada intensa.* (17-1-1991: p. 6.)

(18) (...) casado con ST, *prima suya*, su primogénito, Udai, mató a golpes y en *público*, a uno de los guardaespaldas de su padre. Juzgado y condenado, masas enfervorecidas recorrieron las calles de Bagdad pidiendo la clemencia paterna. La tuvo. Sadam, licenciado en Derecho por la Universidad de Bagdad (esta es la única referencia a sus estudios), no mostró nunca, *en cambio* clemencia con sus rivales y adversarios. *Centenares de ellos* desfilaron ante la horca o los pelotones de fusilamiento. (17-1-1991: p. 6.)

En este ejemplo se hace patente cómo actúa el principio de selección/omisión. Mientras que en el caso de George Bush, los títulos aparecen en primer lugar, en el de Sadam Husein, sólo se mencionan para desprestigiarle.

El diario *The Sun* publica el mismo día un retrato de ambos líderes el día 17 de enero. En este caso, la descripción-valoración está hecha por un psicólogo, que selecciona rasgos que coinciden con los de *EL PAÍS*, a los que acompaña, además, de su correspondiente diagnóstico: megalómano (debido al acaparamiento de poder), seductor (su pueblo llegaría a morir por él), psicótico y esquizofrénico paranoide. La conclusión es que sus desórdenes mentales extremos, unidos a su poder de dictador, le convierten en un ser letal.

La imagen de *la bestia* se construye sobre dos rasgos, siempre enfatizados: el gusto por las armas y la violencia, y los errores de juicio. Con respecto a la violencia, los ejemplos se suceden; destacan, sin embargo, los aparecidos en el retrato del día 17 de enero, porque llevan a inferir al lector que es, precisamente, este rasgo lo que ha permitido a Sadam Husein alcanzar la posición que hoy ocupa. Frente a George Bush:

(19) Licenciado en Económicas por la Universidad de Yale, que ha llegado a la presidencia con una experiencia política nacional e internacional poco habitual. Diputado por Tejas en dos legislaturas, presidente del Comité Nacional de Partido Republicano, embajador ante la ONU, primer jefe de misión de Pekín, director de la Agencia Central del Inteligencia (CIA) y vicepresidente durante ocho años. (17-1-1991.)

Sadam Husein:

(20) Ha sido siempre un hombre de acción. *Amante de las armas y buen tirador de revólver*, atentó contra el general Abdel Karim Kasel, en 1959. Fue herido, pero huyó. (...) Desde 1963, su carrera hacia la cúspide ha sido meteórica. (17-1-1991.)

El efecto de acumulación actúa, en esta dirección, de manera eficaz. Cada día se han ido aportando detalles, diseminando metáforas animalizadoras; por ejemplo, Sadam Husein como alguien que tiene que «soltar su presa» (editorial del 1-2-1991) o las que encontramos en la biografía publicada el 31 de enero, más crítica aún que el retrato del día 17 y titulada «Un lobo entre las gacelas». *EL PAÍS* es, sin embargo, más cauto que el diario *The Sun* a la hora de emplear estas metáforas evocadoras de la violencia. Quizás, porque pese a sus efectos persuasivos —contribuyen a crear la imagen negativa de Sadam Husein, con tintes fuertes y convincentes—, penetran demasiado en el terreno de lo emocional y se alejan así de la retórica equilibrada de la que *EL PAÍS* alardea.

Por lo que a la irracionalidad y los errores de juicios se refiere, Sadam Husein no parece responder a metáforas muy arraigadas como *war as politics; politics as business*, que aplican a la guerra un análisis de costes y beneficios: «por el que se precisan los “objetivos” positivos, se miden los costes, y se opta por la guerra siempre que los costes no superen a los beneficios»<sup>23</sup>. Esta es la razón por la que, en un primer momento, las acciones de Sadam Hussein fueran consideradas un farol y, posteriormente, prueba inequívoca de locura: desafía a un poder que no puede vencer<sup>24</sup>.

(21) (citando a James Baker) «Sadam cree que Bush está bromeando... pero está equivocado.» (5-1-1991.)

(22) (citando a James Baker) «Nuestro temor es que, en su habitual estilo (Sadam), calcule mal dónde se halla el límite.» (12-1-1991.)

<sup>23</sup> « (...) defining beneficial “objectives”, tallying the “costs”, and deciding whether achieving the objectives is “worth” the costs». Lakoff, G., *ob. cit.*: 464.

<sup>24</sup> Obsérvense las coincidencias con la definición de locura de la *Enciclopedia*: «Apartarse de la razón sin saberlo porque se está privado de ideas, es ser *imbécil*; apartarse de la razón, sabiéndolo, porque se es esclavo de una pasión violenta, es ser *débil*; pero apartarse con confianza, y con la firme persuasión de que se la sigue, es ello, me parece, lo que se llama locura». *Encyclopédie*, art. Loruca; citado en Foucault, 1961, vol. I: 289.



o simplemente:

- (23) *Sadam* triunfalista y convencido de ganar la guerra. (Titular: 12-1-1991: p. 2.)
- (24) *Sadam* volvió a insistir en la capacidad de sus fuerzas armadas para una «larga batalla». (7.-1-1991: p. 3.)

Tanto la presencia de «convencido», como la de «volver a insistir» y en otros ejemplos «dijo», «afirmó», etc., subjetivizan la opinión de Sadam Husein. El lector conocedor del potencial de la maquinaria bélica norteamericana, inferirá que se trata de un error de percepción, de un hombre al que se le niega todo título, al que se le priva de todo poder.

A medida que avanza el conflicto, *EL PAÍS* no se contentará con hacerse eco de opiniones que lo describen como un loco, sino que lo juzga como tal en sus editoriales, precisamente en aquellos que argumentan que la guerra era inevitable. La *ilustración descriptiva simbólica* deja paso a los *juicios explícitos o ilustraciones metadiscursivas*:

- (25) Respecto a la responsabilidad última de este conflicto, la historia pedirá cuentas al *dictador* iraquí, cuya *locura e intransigencia* han lanzado al mundo a una aventura de consecuencias imprevisibles. (17-1-1991: p. 18, editorial.)

Ambos procedimientos contribuyen por igual a conformar un retrato de Sadam Husein como hombre injusto, cruel, impío y salvaje. A medida que su retrato se envilece, se engrandece el de su adversario: por oposición, justo, humanitario, pío y civilizado. George Bush formula, a menudo, explícitamente el contenido de esta oposición:

- (26) «En los últimos cinco años, Sadam Husein ha demostrado su desprecio por las normas de comportamiento civilizado. En los próximos días, Irak llega a la fecha límite que *colma la paciencia del mundo civilizado*.» (9-1-1991: p. 3.)

Desde el momento en que *EL PAÍS* deja de pedir a Sadam Husein que deponga su actitud y adopta la estrategia de subrayar las diferencias, asume la misma postura que George Bush: la comunicación y la intercomprensión es imposible, no puede existir un «territorio retórico» común, no puede haber solución diplomática. Tanto los editoriales, etiquetando a Sadam Husein como loco, como las crónicas apelando a los afectos y a la sensibilidad, mediante la evocación, la implícitud y la inferencia, presentan una alteridad absoluta, y como respuesta a ella, la exclusión, el rechazo, la destrucción.

Sin embargo, tras la imagen del extraño, del irracional y del loco, se adivina otra absoluta y más perniciosa, la imagen del mal y de su

encarnación. Este es un punto de confluencia o de fuga, si se quiere, que muestra cómo para los occidentales el mal es el compendio de todos los rasgos anteriores:

Sadam Husein: «Se ha convertido en el ángel de la guerra que prefiere la desolación a la vida.» (1-2-1991: p. 16, editorial.)

### 3. Conclusiones

Una retórica que busca como efecto la creación y sostenimiento del «enemigo» no es mera exclusión, produce saber. Al sostener y mantener una presencia desafiante, no se limita a silenciar, sino que crea las condiciones para el permanente discurso que, con su «insensatez» da coherencia al propio. Sadam Husein viene a ser necesario y conveniente.

Durante unos meses, quizás unos días, Sadam Husein, encarnando al enemigo y asumiendo los rasgos de injusto, impío, irracional y salvaje, sostuvo una ilusión: la de que este mundo cada vez más homogéneo y globalizador se regía por los principios de la razón, la justicia y el respeto a las naciones; un mundo en el que las Naciones Unidas podían jugar un papel que respondiera a esos mismos principios. Esta ilusión paliaba la crisis del espacio de la que habla Augé y que aparece asociada al ensanchamiento de éste: el incremento de las facilidades para la circulación de los bienes, la información y las personas, parece ir en detrimento de la comprensión y el dominio del espacio, lo que, a su vez, tendría repercusiones en la comprensión y en la organización de los grupos sociales. El mestizaje y la individualización de las conciencias son para Augé los signos de una época, en la que la imagen del otro es más confusa y menos estable que nunca, puesto que ya no se le puede asignar un lugar (la emigración rompería el vínculo entre «el Otro» y su lugar). La Guerra del Golfo supuso la reaparición de una alteridad absoluta, que los medios de comunicación hacían cercana, pero que seguía siendo la encarnación de todos los fantasmas (la bestialidad, la locura, el mal). Atenuó de esta manera el desdibujamiento de los puntos de referencia de la identidad que trae consigo la globalización, reforzó las referencias colectivas.

Hoy, despertados ya de este sueño, el análisis que hemos realizado nos muestra cómo *EL PAÍS* asumió dos tipos de discurso frente a la diferencia: el discurso de la asimilación, con el que se apela a Sadam Husein a «volverse como nosotros», y, posteriormente, el discurso de la exclusión que mostró la irreductibilidad de las diferencias y abogó por la destrucción del «Otro». Alteridad radical, casi impensable en un mundo que se cree cada vez menos heterogéneo, y que quizás por ello tuvo que encarnar un solo individuo. *EL PAÍS* pasó de un registro discursivo a otro, una vez iniciada la guerra, momento en el que cualquier disidencia podía ser entendida como una traición. En palabras de Luis Martín Santos, «la indefensión ante las seducciones del poder se hace más grave en los tiempos

de crisis, cuando el miedo nos gana y consideramos peligroso mantenernos en nuestra propia personalidad»<sup>25</sup>. *The Sun* y otros representantes de la prensa inglesa hicieron, en cambio, uso, desde el primer momento, del discurso de la exclusión.

Hoy son, precisamente, estos dos tipos de discursos los que encontramos, con mayor frecuencia, frente a la inmigración<sup>26</sup>, el primero heredero del universalismo, el segundo fruto del desvirtuamiento y de una tendenciosa interpretación del relativismo. Otros posibles discursos parecen haber desaparecido, como el respeto a la diferencia, el mestizaje, o como el propuesto por Balandier: «la consideración de las diferencias hasta el punto de que dejan de ser factores de separación, y se convierten en manifestaciones múltiples de una «unidad del hombre»; una unidad *progresivamente descubierta*, y no postulada al modo de las filosofías de lo universal»<sup>27</sup>.

El discurso de la exclusión responde al deseo de particularización, fuerza que se opone a la globalización, al menos cuando no existen garantías de que ésta se haga a nuestra imagen y semejanza o bajo nuestra ley. Y no creemos que sea tan sólo una coincidencia que este deseo de particularización se activara en un momento en el que el racismo anti-árabe es el menos inhibido de todos los racismos. Quizás sea aquí donde el sueño de la razón se esté tornando en pesadilla.

El camino que hemos recorrido nos ha llevado del cuerpo humano al territorio: de las metáforas y metonimias que permiten que los estados sean conceptualizados como personas que poseen atributos, defectos y virtudes humanas, al lugar antropológico, «en el que tratan de situarse los puntos de referencia de la identidad, de la relación y de la historia»<sup>28</sup>. Es este espacio real, alejado geográficamente, pero que los medios de comunicación hacen próximo, el que es defendido a través de la apropiación de la palabra. Y lo mismo ocurre con el espacio imaginario, en el que vuelve a tomar vida la imagen de la bestia, de la alteridad absoluta y útil, que reúne todos aquellos atributos de los que, con su sola presencia, nos libera.

Domesticado el deseo por el miedo, la Guerra del Golfo favoreció una apropiación generalizada del discurso. Pero, en palabras de Martín Santos, «el destino de las palabras y de las imágenes es reversible. Queremos decir que el deseo puede recuperarlas y continuar su obra. La palabra marcada por el poder puede ser desalineada mediante la trasgresión, lo que nos permite llegar «más allá» (...), encontrar nuevas formas, nuevas palabras,

### 1. Las necesidades básicas

<sup>25</sup> Martín Santos, L., *Diez lecciones de sociología*, Madrid/México: Fondo de Cultura Económica, 1988: 225; véase además: 209-223.

<sup>26</sup> Véase Landowski, E., «Ellos y nosotros: notas para una aproximación semiótica a algunas figuras de la alteridad social», *Revista de Occidente*, 140: 98-118.

<sup>27</sup> Balandier, G., «La aprehensión del otro: antropología desde fuera y antropología desde dentro», *Revista de Occidente*, 1993, 140: 35-42, p. 36.

<sup>28</sup> Augé, M., *ob. cit.*: 21.

nuevas imágenes, es decir, nuevos sentidos que renueven las palabras alineadas»<sup>29</sup>. Este ha sido, pues, el objetivo que nos ha guiado y que va más allá de la voluntad de mostrar que el discurso no es transparente, que es posible apropiarse de él y hacerlo opaco.

<sup>29</sup> Martín Santos, *ob. cit.*: 220.

# LA ESPADA Y EL PUÑO

(Acerca de los imaginarios sociales de la violencia)

Juan Luis Pintos de Cea-Naharro

Nos hemos acostumbrado a la violencia. Vivimos resignadamente en un entorno que refleja —caleidoscópicamente— un complejo mundo de violencias. De tal modo que ya nos atrevemos a hablar de una «Cultura de la violencia».

Ese entorno complejo se simplifica por los tópicos mediáticos. Y hablamos del aprendizaje de la violencia a través de la pantalla del televisor, de la «inseguridad ciudadana» como manifestación cotidiana de la degradación de la urbe, de las «violaciones y asesinatos» como condimento indispensable de los programas llamados «de interés humano».

Vamos a tratar aquí de recuperar la complejidad del entorno de violencia en el que nos hacen vivir. Para ello partiremos de una primera distinción fundamental: la de «SEGURIDAD/VIOLENCIA».

## 1. Las necesidades básicas

La violencia no sería un fenómeno socialmente relevante si no estuviera vinculado con el ámbito personal de las necesidades básicas. Se suele actualmente hablar poco de estas necesidades, pues las sociedades burocráticas

La balsa de la Medusa, 29, 1994.

de consumo controlado, como modelo más o menos generalizado de los efectos beneficiosos del sistema capitalista en los países del «Norte», se ocupan más de la «distribución de la abundancia» para las minorías privilegiadas que de la satisfacción de las necesidades primarias de las mayorías populares del conjunto del sistema-mundo.

Por eso puede resultar innovador el recuperar el discurso tradicional sobre las necesidades, por ejemplo el que propone Johan Galtung<sup>1</sup> y que reproducimos en el *Cuadro I*.

**CUADRO I**  
*Tipología de las necesidades básicas*

	Dependientes de la estructura	Dependientes del actor
Material	Seguridad (Violencia)	Bienestar (Miseria)
No material	Libertad (Represión)	Identidad (Alienación)

*Fuente:* J. Galtung, «The Basic Needs Approach» (1980), citado por J. M. Tortosa, *Sociología del sistema mundial* (Madrid, Tecnos, 1992), p. 80.

La distinción inicial «seguridad/violencia» se enmarca así en un sistema de necesidades que, dentro de su sencillez, reproduce comprensiblemente un primer nivel de complejidad del «sistema-violencia». Ésta deja de ser un hecho aislado, un «accidente» o un azar para adquirir una dimensión de fenómeno social construido sobre un sistema de relaciones sociales dadas.

La violencia sería entonces, en una primera aproximación, la carencia de una necesidad básica de tipo material y dependiente de la estructura que es la necesidad de *seguridad*.

Se comprende, desde este planteamiento, la relevancia social creciente de un doble tratamiento de la violencia: el político (o policial) y el empresarial (o económico). Ambos ocupan abundante espacio en la agenda mediática como «temas» de los que «es preciso hablar». En el primer caso nos encontramos con el discurso del «Orden público» y/o la «Seguridad ciudadana»; en el segundo, se desencadena una nueva competitividad en dos sectores: el de las compañías de seguros (robo, hogar, catástrofes, etc., por no hablar el de los «siniestros» automovilísticos...) y el de las empresas privadas de seguridad (con la privatización galopante del sector que llega, en algunos países hasta las cárceles). Estos discursos nos están proporcionando un determinado acceso a nuestra experiencia de la realidad cotidiana y es a

<sup>1</sup> Cfr. J. Galtung, «The Basic Needs Approach», en K. Lederer (ed.), *Human Needs. A Contribution to the Current Debate*, Oelgeschleger, Gun & Hain, Cambridge, Mass., 1980, pp. 55-126, citado por J. M. Tortosa, *Sociología del sistema mundial*. Madrid, Tecnos, 1992, p. 80.

través de ellos como somos reconstruidos por el sistema social como individuos amenazados<sup>2</sup>.

Pero Galtung nos ofrece una reflexión más amplia sobre las distinciones fundamentales para llegar a interpretar los fenómenos sociales de la violencia<sup>3</sup>. Diferencia entre violencia «directa» y violencia «estructural», ambas ejercidas contra las necesidades básicas que se enunciaron anteriormente. Veamos la clasificación que nos ofrece Galtung en el *Cuadro II*.

**CUADRO II**  
*Tipología de las necesidades básicas*

NECESIDADES	VIOLENCIA DIRECTA	VIOLENCIA ESTRUCTURAL
Seguridad (Supervivencia)	Homicidio Genocidio	Explotación A
Bienestar	Mutilación Sanciones Miseria	Explotación B
Identidad	Des-socialización Re-socialización Ciudadanía de 2. <sup>a</sup> clase	Penetración Segmentación
Libertad	Represión Detención Expulsión	Marginalización Fragmentación

*Fuente:* J. Galtung, «Cultural Violence» (1980), citado por J. M. Tortosa, *Sociología del sistema mundial* (Madrid, Tecnos, 1992), p. 137.

El campo de la seguridad se amplía aquí con el entorno de las otras necesidades básicas de bienestar, de identidad y de libertad. Los efectos concretos de ambas violencias quedan suficientemente descritos en ambas columnas y nos pueden devolver a su complejidad deconstruida la problemática simplificada y encriptada en el discurso mediático. Sólo haremos notar la tendencia dominante actualmente a resaltar la violencia directa a través de imágenes «sangrantes» (en ambos sentidos de la palabra) y a hacer invisible la violencia estructural impuesta por el sistema a través de la

<sup>2</sup> Puede verse a este respecto el penetrante estudio de Niklas Luhmann acerca del riesgo en nuestras sociedades y del abismo que se genera entre los que toman las decisiones «arriesgadas» y los que las sufren.

<sup>3</sup> Cfr. J. Galtung, «Cultural Violence», *Journal of Peace Research*, XXVII, 3 (1990), pp. 291-305, citado por J. M. Tortosa en la obra citada en la nota 1, pág. 137.

explotación global y de otros mecanismos señalados por Galtung como la segmentación o la marginalización<sup>4</sup>.

Para concluir con esta primera presentación del entorno del «sistema-violencia» conviene entrar, siquiera sea someramente en la cuestión de los sujetos (en tanto que «agentes» o «destinatarios») implicados en la violencia directa, ya que es la que aparece más frecuentemente ante los ojos del observador en los sistemas mediáticos.

Con J. M. Tortosa vamos a diferenciar tres tipos de sujetos: los *individuos*, los *grupos*, y el *Estado*.

### CUADRO III

#### *Tipología de la violencia directa según agentes y destinatarios*

AGENTES	DESTINATARIOS		
	INDIVIDUO	GRUPO	ESTADO
INDIVIDUO	Homicidio	Asesinatos «en serie» (Racismo, otros «ismos»)	Terrorismo individualista
GRUPO	Atentado Linchamiento	Guerra civil	Terrorismo Guerrilla
ESTADO	Tortura Cárcel	Terrorismo de Estado Genocidio	Guerra Terrorismo internacional

Fuente: J. M. Tortosa, *Sociología del sistema mundial*, p. 94.

La diferenciación de sujetos nos permite iluminar desde una perspectiva en parte olvidada, en parte ocultada, nuestra observación de los fenómenos sociales de la violencia. No hay duda de que la violencia que ocupa más espacio en nuestros sistemas mediáticos es la que tiene como agente a los individuos y en cuanto tales individuos. A ellos se asocian los imaginarios de la desviación, la anormalidad y la locura; en la mayor parte de los casos son accidentes no premeditados que se explican por los «datos» de la «personalidad psicótica» (pensemos en las innumerables películas que nos asedian en los comienzos de esta década y que han convertido al asesino psicópata en paradigma de la violencia). Son menos frecuentes los sucesos en los que un grupo resulta ser el agente principal de los hechos violentos, salvo en el asunto del terrorismo contra el Estado o de las luchas

<sup>4</sup> Puede verse, además de la obra citada, la obra más reciente de J. M. Tortosa, *El nacionalismo europeo*, Alicante, Inst. de cultura «Juan Gil-ALBERT», 1993, p. 127.



guerrilleras, en cuyo caso el grupo aparece con todas las marcas de identificación execrable que se atribuyen comúnmente a los individuos, subrayando particularmente el carácter de irracionalidad del grupo y de sus métodos y desdibujando sus motivaciones y sus objetivos.

Lo que muy raramente aparece en los medios es la violencia que tiene como agente principal al Estado (o alguna de sus instituciones: ejército, policía, sistema judicial o carcelario, etc.). Expresiones como «terrorismo de Estado» sólo pueden aparecer en planfletos clandestinos; siempre que hay referencias al «genocidio» son sucesos que acontecen «en otro Estado», la tortura y las condiciones inhumanas de muchas cárceles son realidades «invisibles» en la mayoría de los países (mientras se realzan y se exageran en los «Estados enemigos», en «los otros»).

Estas distinciones y tipologías nos han conducido a descubrir una serie no reducida de hechos de violencia en los que se manifiesta el *sistema-violencia* generado en entornos muy diferenciados, con sujetos claramente definidos y con efectos desiguales. Podemos entonces pasar ya a una consideración más ajustada a nuestra situación actual a partir de la construcción social de los imaginarios de la violencia.

## 2. *Imaginarios de la violencia*

La progresiva inoperancia de los antiguos paradigmas sociológicos y la falta de modelización de los nuevos para explicar los fenómenos más complejos de las sociedades que afrontan el reto del nuevo siglo nos ha conducido a explorar vías experimentales en el campo de las teorías sociológicas y la correspondiente investigación operativa.

Uno de estos caminos es el que están desarrollando los grupos de orientación durkheimiana<sup>5</sup> al emplear el concepto de «Imaginarios Sociales», reconstruyendo un concepto utilizado por Durkheim pero abandonado al olvido o a la tergiversación; me refiero al concepto de «Representaciones colectivas». Tal orientación de la investigación no pertenece exclusivamente al ámbito francés, sino que ha sido desarrollada también por autores anglosajones y alemanes<sup>6</sup>.

No vamos a entrar aquí en una explicación pormenorizada de esta concepción y de la línea de investigación que estoy desarrollando en estos momentos<sup>7</sup>, pues desborda ampliamente los límites de esta comunicación.

<sup>5</sup> Se trata de autores como J. Duvignaud, G. Balandier y otros, cuyo órgano de expresión en la revista *Cahiers Internationaux de Sociologie*.

<sup>6</sup> Cfr. Rochberg-Halton, Eugene, *Meaning and Modernity. Social Theory in the Pragmatic Attitude*, Chicago, Univ. Chicago Press, 1986, p. 299, y Kamper, Dietmar, *Zur Soziologie der Imagination*, München, Carl Hanser, 1986, p. 216.

<sup>7</sup> Están en prensa algunos de los trabajos que he ido realizando estos últimos años y espero la inmediata publicación de algunos de ellos. Ver nota 9.

Pero sí propondremos una noción orientadora tomada de un artículo decisivo de Raymond Ledrut: «Esos imaginarios no son representaciones, sino en cierta forma esquemas de representación. Estructuran en cada instante la experiencia social y engendran tanto comportamientos como imágenes «reales». Su realidad es la de los principios de organización que no son menos reales que otros principios de organización social cuya entera y cabal realidad se evoca con complacencia»<sup>8</sup>.

Añadiremos que «en cualquier caso, los imaginarios sociales tienen una función primaria que se podría definir como la elaboración y distribución generalizada de instrumentos de percepción de la realidad social construida como realmente existente. [...] Tendríamos, por tanto, que la primera función o definición de los imaginarios sociales tiene que ver con la instrumentación del acceso a lo que se considere realidad en unas coordenadas espaciotemporales específicas»<sup>9</sup>.

Una precisión más acerca de este concepto, que considero necesaria para su correcta comprensión. Los imaginarios sociales no se identifican con las ideologías, pues la ideología juega su papel en el campo de las legitimaciones (monopólicas o plurales) de los valores aceptados por una sociedad, mientras que los imaginarios actúan más bien en el campo de la plausibilidad<sup>10</sup> o comprensión generalizada de la fuerza de esas legitimaciones. Sin determinados imaginarios que hagan creíbles los sistemas de racionalización legitimadora, las ideologías o bien son simplemente rechazadas por las mayorías (y se convierten en sociolectos residuales), o bien se mantienen en el puro campo de las ideas reconocidas como valiosas pero que no generan ningún tipo de práctica social o de movimiento susceptible de transformación de los órdenes existentes.

A partir de estas líneas definitorias de un marco teórico de comprensión de la realidad social como realidad construida a través de los imaginarios sociales vamos a especificar el caso concreto de los imaginarios sociales que actualmente definen las principales referencias de la violencia en nuestras sociedades. Para que nuestro sistema de referencias pueda constatarse empíricamente vamos a establecer cuatro campos diferenciados de construcción de los imaginarios de la violencia. 1. Operaciones, 2. Ambitos, 3. Símbolos y 4. Víctimas y Verdugos.

<sup>8</sup> R. Ledrut, «Société réelle et société imaginaire», en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 82 (1987) 45.

<sup>9</sup> J. L. Pintos, «Orden social e imaginarios sociales (Una propuesta de investigación)» (de próxima publicación en *Papers*). «El imaginario Católico» en C. Gómez & J. A. Gimbernat (Eds.), *Homenaje a I. Ellacuría*, Madrid, 1993. «El imaginario social de la religión» (Perspectiva desde Galicia), Santiago (en prensa).

<sup>10</sup> «La realidad subjetiva siempre depende de estructuras de plausibilidad específicas, es decir, de la base social específica y los procesos sociales requeridos para su mantenimiento» P. Berger & T. Luckmann, *La construcción social de la realidad*, B. Aires, Amorrortu, 1976, p. 194. Cfr. también, J. L. Pintos, «De la legitimación a la plausibilidad» (de próxima publicación).

## 2.1. Operaciones

La violencia no se percibe tanto como fenómeno mental cuanto como hecho físico. Sin embargo el hecho materializado es siempre producto de una operación inicial, básicamente intelectual que se traduce en actitudes y en conductas empíricas. Tenemos, por tanto, que remontarnos a esas operaciones mentales cuyo modelo es siempre el mismo: establecimiento de una distinción. Veamos en un esquema estas operaciones.



Elaboración propia: Juan-L. Pintos

El esquema se compone de dos figuras geométricas superpuestas: un eje de coordenadas que vendría a representar la incardinación en el espacio y el tiempo (en dimensiones sociológicas habría que hablar de institucionalización y duración), y una curva elíptica que representaría propiamente la realidad del imaginario construida desde dos puntos focales que hemos definido, sobre la base de lo hasta ahora expuesto como «sistema» e «individuo», como actores principales de la violencia empírica.

La superposición de las dos figuras genera cuatro campos de semanticidad que nos permiten establecer las principales operaciones mentales a partir de las cuales se producen los hechos violentos. Tenemos así un primer campo al que denominamos por la acción de «EXCLUIR»; la exclusión distingue siempre un «dentro» y un «fuera»: se incluye a los «nuestros», los «amigos», etc.; se excluye a «los otros», los «enemigos», etc. La exclusión es el establecimiento del límite, de la frontera, la definición del territorio.

En el segundo cuadrante hemos situado la operación de «DISCRIMINAR» que consiste básicamente en el establecimiento de una diferenciación guiada por un criterio (cualidad, valor, etc.); en cuanto tal operación de diferenciar no conduce necesariamente a la violencia, pero según sea el criterio sobre el que se funde la diferencia (p.e., «raza», «género», «ideas», creencias, etc.) puede originar actitudes y conductas violentas. Sí se puede afirmar que todo hecho violento tiene en sus raíces un principio de discriminación no justificada.

Damos un paso más cuando en el tercer cuadrante establecemos la acción de «DOMINAR». El dominio es un modelo de las relaciones asimétricas que se establecen entre las personas o de las personas con las cosas. La dominación distingue siempre entre *dominantes* y *dominados*. El hecho de la dominación lleva consigo necesariamente las operaciones anteriores de exclusión y de discriminación, pero todavía se puede entender en términos no violentos si las formas de la dominación son asimiladas por ambas partes como un «hecho natural»<sup>11</sup>. Pero cuando se «pierde» (punto de vista de los dominantes) o «niega» (punto de vista de los dominados) esa naturalidad producida de la asimetría de las relaciones surge la cuarta operación.

La acción de «AGREDIR», que se sitúa en nuestro esquema en el cuarto cuadrante, es el resultado de las operaciones anteriores en un momento concreto de la situación histórica del sistema y los individuos. Si ya no es posible mantener la creencia en que la situación de dominación es «algo natural» (o algo «querido por Dios», recuérdese la interpretación torticera del dicho evangélico: «A los pobres los tendréis siempre con vosotros»<sup>12</sup>), si se descubre que tal situación está históricamente producida bajo diversas formas y por diversos sistemas, entonces surgirá inevitablemente la agresión de los privilegiados por mantener inalterable la situación de dominación y la respuesta de los «menos favorecidos»<sup>13</sup> que tratarán de acabar con esa forma histórica de dominación.

## 2.2. Ambitos

Los escenarios en los que se viene representado con tanto éxito esa pieza teatral milenaria de la violencia son múltiples. Pero los imaginarios actualmente vigentes nos indican algunos privilegios.

Mantenemos el mismo esquema, con las mismas determinaciones que para el apartado anterior, pero referidos ahora los cuadrantes a los diferentes escenarios de la violencia. Estos van desde los más generales

<sup>11</sup> Sobre esta temática de la *construcción de «lo natural»* habremos de volver en otro escrito posterior. Baste aquí sugerir que la consideración de cualquier fenómeno social «como algo natural» ahorra, una vez establecida la «naturalidad» del hecho, cualquier esfuerzo de justificación, legitimación o simple explicación de la existencia del mismo. En la línea avanzada hace ya muchos años por Ernst Bloch, todo «datum» siempre es «factum». También puede leerse con especial provecho la obra, muy completa y extensa, de Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1977, reimpresión recientemente (1991) en la colección de bolsillo «Champs/Flammarion».

<sup>12</sup> El «dictum» evangélico está recogido en dos sinópticos (Mateo 26 : 11 y Marcos 14 : 7) y en el evangelio de Juan (12 : 8). En todos los casos el texto es idéntico: «...Porque a los pobres los tendréis siempre con vosotros, pero a mí no me tendréis». ¿De dónde ha salido la sentencia, falsamente atribuida a los evangelios, de que «Siempre habrá ricos y pobres»?

<sup>13</sup> Para emplear, irónicamente por supuesto, un «maravilloso» eufemismo utilizado por autores posmodernos.



Elaboración propia: Juan-L. Pintos

(denominados aquí por la palabra «Mundo»), a los que suelen acudir los pobres públicos para provocar «efectos demostración» (aquello tan sabido de «en todas partes cuecen habas»), hasta los más particulares y escondidos del ámbito «Familiar»<sup>14</sup>.

Entre ambos escenarios aparecen aquellos otros, el *Estado* y la *Calle*, que se ofrecen alternativamente como justificación y legitimación de las formas concretas de dominación existentes en cada país concreto. Así, según sean los objetivos de los configuradores de opinión y de los «elaboradores de decisiones» (*decision makers*) un fenómeno de evidente violencia contra el Estado como pueda ser el terrorismo de un grupo extremista puede presentarse como justificación de la tortura, como muestra de debilidad de un régimen, como intromisión de servicios secretos extranjeros, o como mucha por la liberación de los oprimidos. De un modo semejante, los actos de delincuencia cotidiana en las ciudades, robos, atracos, violaciones, etc. pueden utilizarse para sugerir respuestas tan dispares como justificar incrementos de los efectivos policiales, limitar los tiempos y espacios de consumo de ocio de la juventud, legitimar una legislación represiva, dar pábulo a rumores golpistas o incrementar los precios de las drogas legales o ilegalizadas.

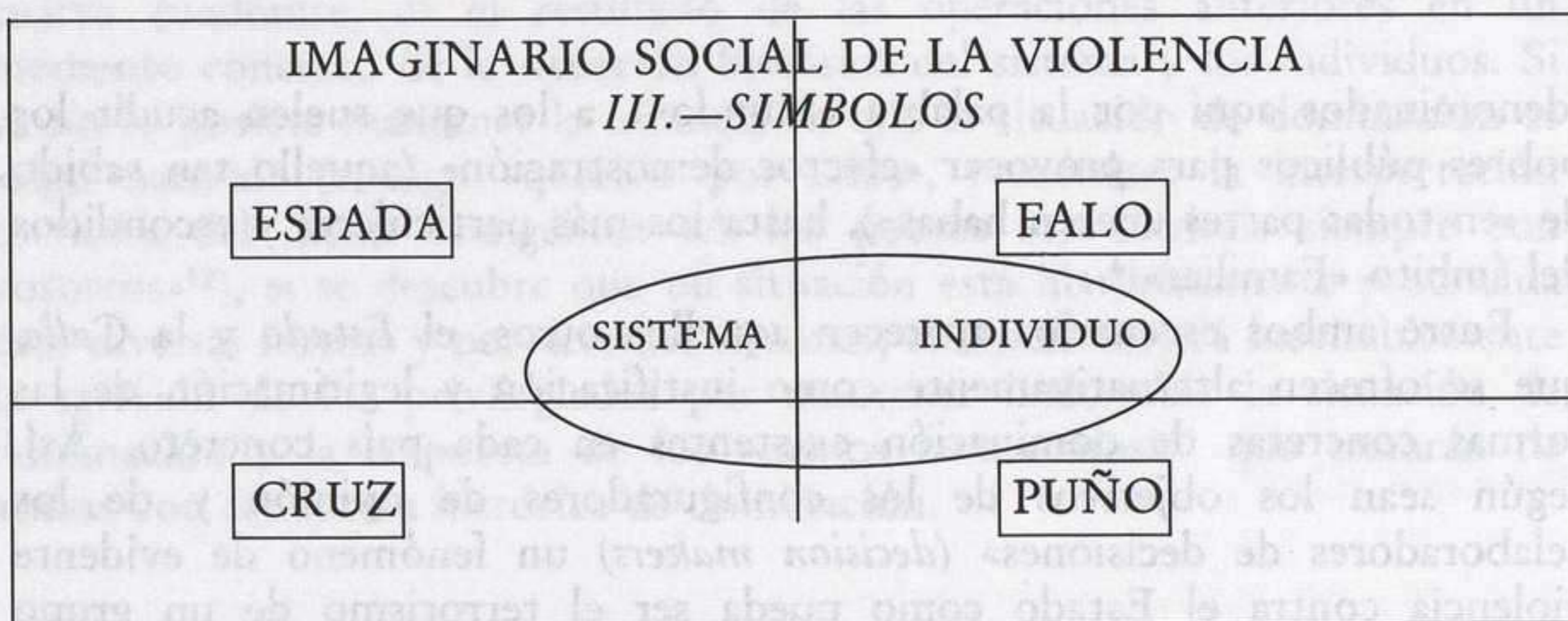
### 2.3. Símbolos

Hasta ahora nos hemos movido por imaginarios con referencias intelectuales y espaciales. Ambos campos de la experiencia son los que más

<sup>14</sup> En los últimos tiempos estamos asistiendo a un fenómeno (bastante extendido) de «generalización del amarillismo». Es decir, hacer aparecer en los medios de configuración de la opinión el espectáculo de la violencia privada como melodrama orientado a suscitar reacciones individuales de horror, compasión, miedo, autodestrucción, etc. Curiosamente esa irrupción en el ámbito de lo privado publicitándolo y ofreciéndolo como *mercancía* para el consumo sentimental se denomina en el argot mediático «Reality Show».

inmediatamente se nos presentan como objetos del análisis sociológico. Pero no tocan otras raíces más profundas de los fenómenos históricos de la violencia. Existe un nivel de experiencia humana compleja que toma como referente el campo de lo simbólico. No vamos a entrar aquí en un tratamiento extenso de este asunto<sup>15</sup>, pues nos llevaría demasiado lejos. No queremos, sin embargo dejar de presentar, muy sintéticamente, los principales símbolos que enriquecen los imaginarios sociales de la violencia.

Estos símbolos están efectivamente tomados del ámbito cultural denominado «occidental». Probablemente, si nos ubicáramos en otras geografías tendríamos que referirnos a otros símbolos, a otros signos, pero generadores de muy semejantes hechos violentos.



Elaboración propia: Juan-L. Pintos

Los signos materiales se convierten en símbolos cuando se les asocia un significado que hace referencia a experiencias históricas de los grupos sociales. Los objetos o gestos a los que aludimos en el esquema tienen su «propia historia» en nuestro espacio cultural. Todos ellos han establecido, en momentos y situaciones determinadas, una distinción a partir de la cual *un grupo de personas estaba legitimado para ejercer la violencia sobre otro grupo*.

Comencemos por el primer cuadrante en el que se simboliza la violencia que ejerce el grupo de los hombres sobre el grupo de las mujeres. Esta violencia se reviste de diferentes enmascaramientos que llegan a su expresión más estilizada cuando convierten a la mujer en «reina del hogar»<sup>16</sup> o la

<sup>15</sup> Pueden leerse con provecho a este respecto dos obras muy sugerentes de Harry Pross: *Estructura simbólica del poder* [1974] (Barcelona, Gustavo Gili, 1980) y *La violencia de los símbolos sociales* [1981] (Barcelona, Anthonopos 1983).

<sup>16</sup> Cfr. a este respecto nuestro estudio *La familia burguesa como imaginario social de la modernidad. Algunas consideraciones desde la sociología histórica acerca de la relación «mujer-religión-orden social»*, en J. C. Bermejo (Ed.), *Parentesco, Familia y matrimonio en la Historia de Galicia*, Santiago, Tórculo, 1989, pp. 57-77.

ofrecen como un lujoso objeto de consumo en el mercado mediático. La asimetría de la relación hombre/mujer se simboliza precisamente en el miembro viril (que el hombre *posee*, del que la mujer *carece*), que como todo poder ejerciente que trate de perpetuarse debe permanecer *oculto, escondido, acechante*. Por el contrario la mujer debe mostrar su desnudez, y su desnudez más íntima, como muestra de que no tiene nada oculto, nada ofensivo que pueda poner en cuestión el poder que el hombre cree poseer. Una gran parte de la historia del arte mundial está transida de este universo simbólico. Una no pequeña parte del continente fracturado de lo inconsciente lleva las marcas de esta distinción<sup>17</sup>.

En el siguiente cuadrante, la *espada* representa una fuente permanente de violencia que supone el ejercicio del poder *militar*. La simple coacción física, la brutalidad directa e inmediata ha sido siempre una base firme del ejercicio del poder, pero los procesos civilizatorios han ido instrumentalizando el uso de ese poder por otros grupos diferentes de los profesionales de la guerra<sup>18</sup>. Esa instrumentación por parte de otros grupos de dominadores ha hecho posible el olvido (o enmascaramiento) de la forma más directa de violencia; sin embargo, la política internacional de este último decenio del siglo xx nos está proporcionando excelentes ejemplos de la forma más «primitiva» de legitimación de la dominación.

Uno de los grupos a los que ha servido más frecuentemente, en nuestra historia, el poder militar ha sido a la jerarquía eclesiástica católica. El instrumento de suplicio que fue originariamente la cruz se convirtió en los primeros tiempos en signo de provocación y de esperanza de liberación. Hasta que fue asumido por el poder cívico-militar en la primera «síntesis» constantiniana de 313<sup>19</sup>. A partir de ahí la alternancia de la espada y la cruz, como poder y como instrumento de poder, fue una constante alternancia a lo largo de la historia de Occidente. La última forma que adquirió esa alianza fue precisamente autodenominada «La Santa Alianza» en 1815 (de la cual, paradójicamente, no fue signatario el Papa) y que representó una

<sup>17</sup> Pueden verse sobre este asunto dos autores clásicos, Sigmund Freud (por ejemplo: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheoria* (1905), *Die infantile Genitalorganisation* (1923), *Über die weibliche Sexualität* (1931), todos ellos en el t. V de la *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1982) y Jacques Lacan (en particular: *La signification du phallus* (1958) publicado en los *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 y el capítulo xv (*De l'amour à la libido*) de *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973).

<sup>18</sup> Piénsese en el éxito publicitario de la cínica frase de Clemenceau: «*La guerra es un asunto demasiado importante para dejarlo en manos de los mariscales*».

<sup>19</sup> Una estatua erigida en honor de Constantino lo representaba enarbolando una cruz y con la siguiente leyenda: «*Con este signo de salvación he liberado la ciudad de la tiranía y he restaurado la libertad para el Senado y el Pueblo Romano*». No en vano aprendimos de niños en nuestros libros de historia aquel relato mitológico en el que Constantino antes de la batalla decisiva para la toma de Roma y el acceso al poder imperial, en el puente Milvio, ve en el cielo (según la versión de Eusebio) o le es revelado en un sueño (según la versión de Lactancio) el signo de la cruz, que en adelante llevarán sus estandartes victoriosos: «*In hoc signo vinces*».

primera forma de resistencia de las fuerzas conservadoras europeas frente al ascenso de la nueva clase revolucionaria.

Fue precisamente ese grupo específico el que asumió como gesto simbólico el levantar el brazo con el puño cerrado. En ese puño se significa un nuevo tipo de poder, el del proletariado, que a lo largo de un siglo se irá enfrentando a las alianzas (santas y no santas) de las burguesías dominantes. Estas sienten ese puño como una agresión a su posición de privilegio y, como respuesta, generan el imaginario del revolucionario vociferante, encaramado a la barricada con el puño levantado como signo de destrucción del orden, la propiedad, el sistema. ¿Qué se ha hecho hoy de esa lucha histórica de las clases? ¿Qué nuevos símbolos han creado los movimientos sociales emergentes? ¿Pasa necesariamente la lucha contra la dominación existente por formas violentas de resistencia y liberación? Todavía no tenemos las respuestas a estas cuestiones que nos parecen relevantes de cara al futuro. Mientras tanto, concluyamos el estudio de los imaginarios sociales de la violencia con una perspectiva más específicamente referida a los grupos sociales actores y soportadores de las violencias.

#### 2.4. Víctimas y verdugos

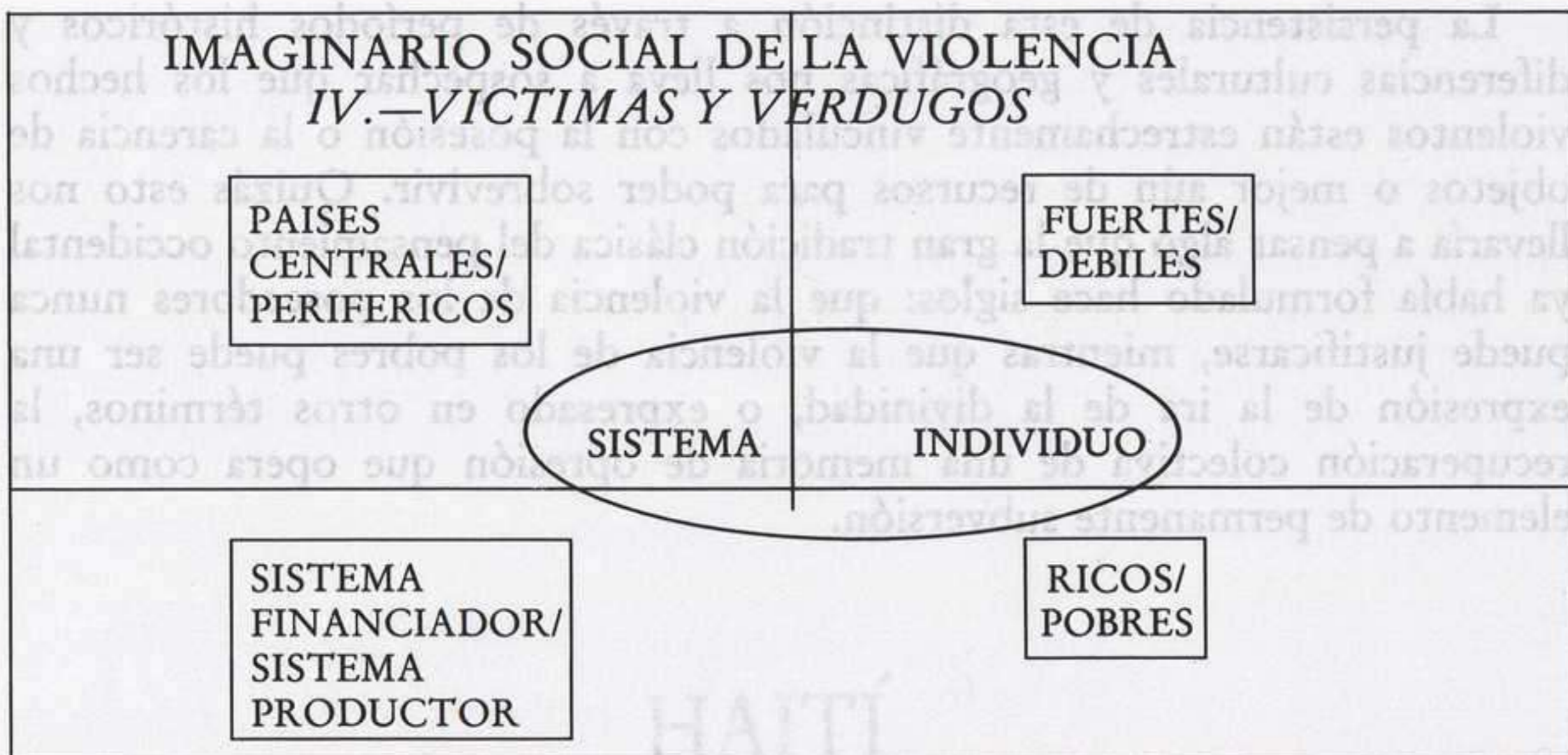
La totalización expresada en los imaginarios sociales de la violencia aparece, en última instancia, cifrada en una metáfora binaria: ¿quiénes son *las víctimas*? ¿quiénes son *los verdugos*? Cuando tuve ocasión de visitar el museo que hoy ocupa el que fuera campo de exterminio nazi de Buchenwald, cerca de Munich, y pude ver de cerca y tocar los hornos crematorios donde fueron reducidos a cenizas miles de cadáveres, a pesar de que toda la retórica ambiental estaba dirigida y focalizada en la consideración de las víctimas, mis sentimientos particulares se dirigieron más bien hacia los verdugos. Porque sin verdugos las víctimas no llegarían a ser tales. La violencia ejercida por unos hombres contra otros sólo es totalizable a través de las diferentes figuras que han ido definiendo a unos y otros a lo largo de la historia. Se ha hablado de la narración histórica como «la historia de los vencedores»; ya se está empezando a escribir «la historia de los vencidos»<sup>20</sup>.

El problema consiste en identificar empíricamente en cada momento histórico a ambos grupos y poder justificar tal inclusión. «En el crepúsculo, decía Jean-Paul Sartre, es difícil distinguir a Dios del Diablo». Sin embargo, creo que podemos llegar a detectar, en estos tiempos finiseculares, cuáles serían las guías semánticas de ese proceso identificador de las diferencias básicas. Veamos por última vez un esquema de la cuestión.

El primer cuadrante nos va a definir un criterio interpretativo que retoma una extendida experiencia histórica. A pesar de todos los intentos de tergiversación de las posiciones sociales (tales como son construidas

<sup>20</sup> Cfr. Hellmut G. Haasis *Spuren der Besigten*. 3 vols. Hamburg, Rowohlt, 1984.





Elaboración propia: Juan-L. Pintos

imaginariamente por los dominadores) hay un sustrato que adquiere inmediatamente las características de lo evidente: el fuerte se impone al débil; el débil tiene que hacerse fuerte para salir de su posición de debilidad; las debilidades del fuerte tienen que estar ocultas para el débil porque si no se aprovecharía de ellas; la fortaleza de los débiles tiene que mantenerse escondida hasta que pueda usarse eficazmente con los fuertes. En cada momento y ubicación histórica podremos delimitar analíticamente qué grupos son los fuertes y por tanto ejercitan el poder, y qué grupos son los débiles y cómo pueden ir fortaleciéndose.

El segundo y el tercer cuadrante son dos modelos del binomio «fuerte/débil». En primer lugar, la situación relativa de los países en el planeta nos va a presentar un primer efecto concreto del sistema de dominación: los países centrales están en «el Norte» y los periféricos en «el Sur». A su vez el norte y el sur tienen sus centros y sus periferias y lo mismo se puede decir de cada país en particular. Pero si bajamos un escalón más en el nivel de concreción, nos encontraremos con la situación «coyuntural» del sistema económico capitalista. La mercancía que produce hoy más beneficios es la mercancía dinero. De ahí que el sistema que dispone abundantemente de esa mercancía, es decir el sistema financiero se fortalece a costa de debilitar el sistema mismo de producción de mercancías con valor de uso específico y valor de cambio nominal. Dejaremos en este punto nuestras reflexiones<sup>21</sup> retornando, en el cuarto cuadrante, a la percepción más generalizada de la globalización que suponen los imaginarios sociales de la violencia. La diferencia «ricos/pobres».

<sup>21</sup> Recientemente han visto la luz dos obras sobre la economía mundial a las que me remito para ulteriores profundizaciones en el tema. Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World-Economy*, Cambridge Univ. Press, 1983 y Niklas Luhmann *Die Wirtschaft der Gesellschaft* Frankfurt, Suhrkamm, 1988.

La persistencia de esta distinción a través de períodos históricos y diferencias culturales y geográficas nos lleva a sospechar que los hechos violentos están estrechamente vinculados con la posesión o la carencia de objetos o mejor aún de recursos para poder sobrevivir. Quizás esto nos llevaría a pensar algo que la gran tradición clásica del pensamiento occidental ya había formulado hace siglos: que la violencia de los poseedores nunca puede justificarse, mientras que la violencia de los pobres puede ser una expresión de la ira de la divinidad, o expresado en otros términos, la recuperación colectiva de una memoria de opresión que opera como un elemento de permanente subversión.

# HAITÍ

Texto y fotografías de  
Mireia Sentís

---

La balsa de la Medusa, 29, 1994.

La persistencia de una violencia al través de períodos históricos y diferencias culturales y geográficas nos lleva a sospechar que los hechos violentos están estrechamente vinculados con la posesión o la carencia de recursos o mejor aún de recursos para poder sobrevivir. Quizás esto nos llevaría a pensar que la gran tradición clásica del pensamiento occidental ya había percibido desde antiguo que la violencia de los poderosos nunca tiene un carácter absoluto, sino que la violencia de los pobres puede ser una respuesta directa a la división, o expresado en otros términos, la violencia de los pobres es una necesidad de supervivencia que opera como un mecanismo de poder y resistencia.

# HAITI

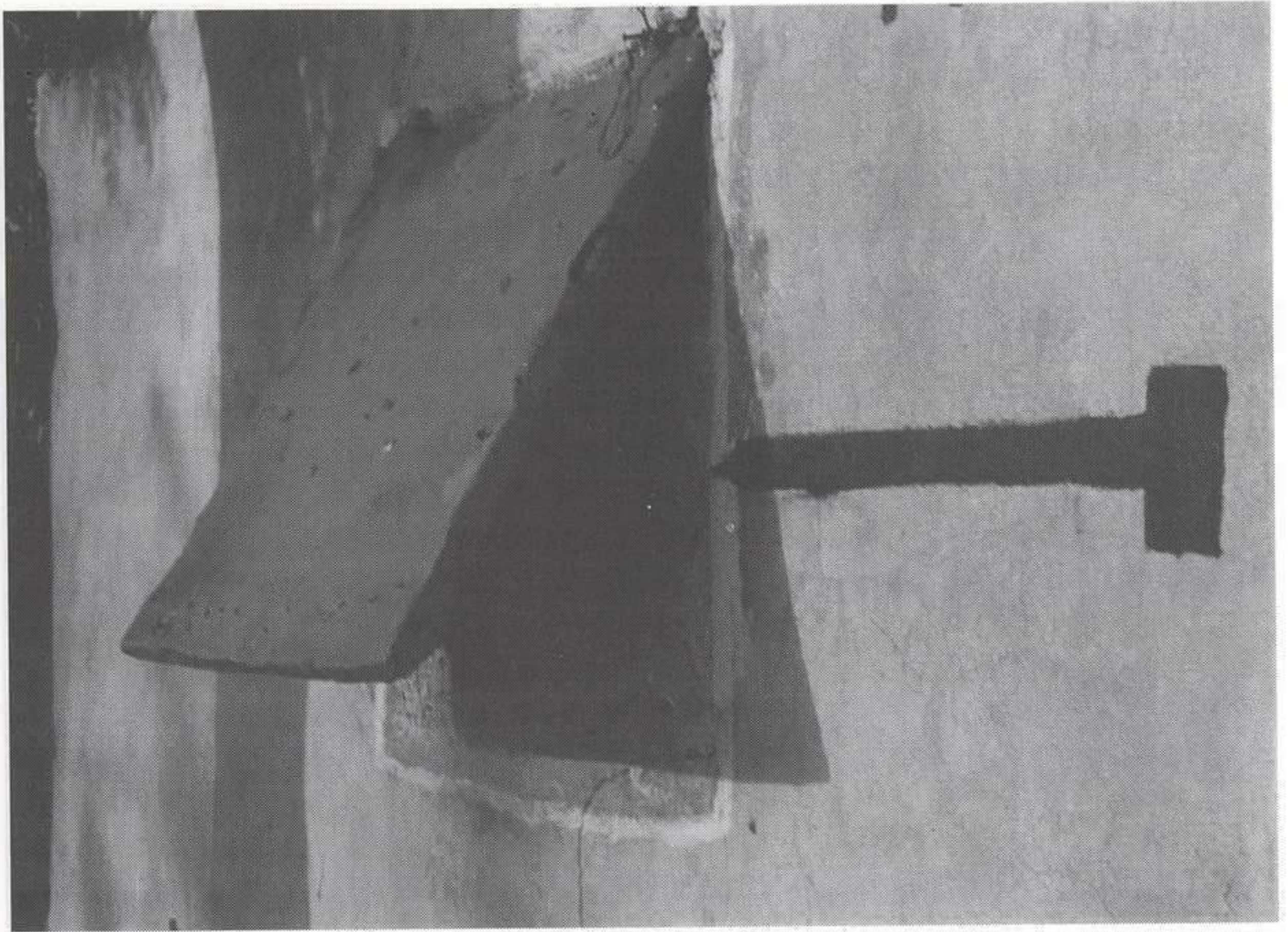
## Texto y fotografías de Mireia Sentís

© Mireia Sentís, 1994.

---

Originales en Color Luxe de Ilford,  
120 × 75 cm. Fotografías realizadas en Haití en el verano de 1993.





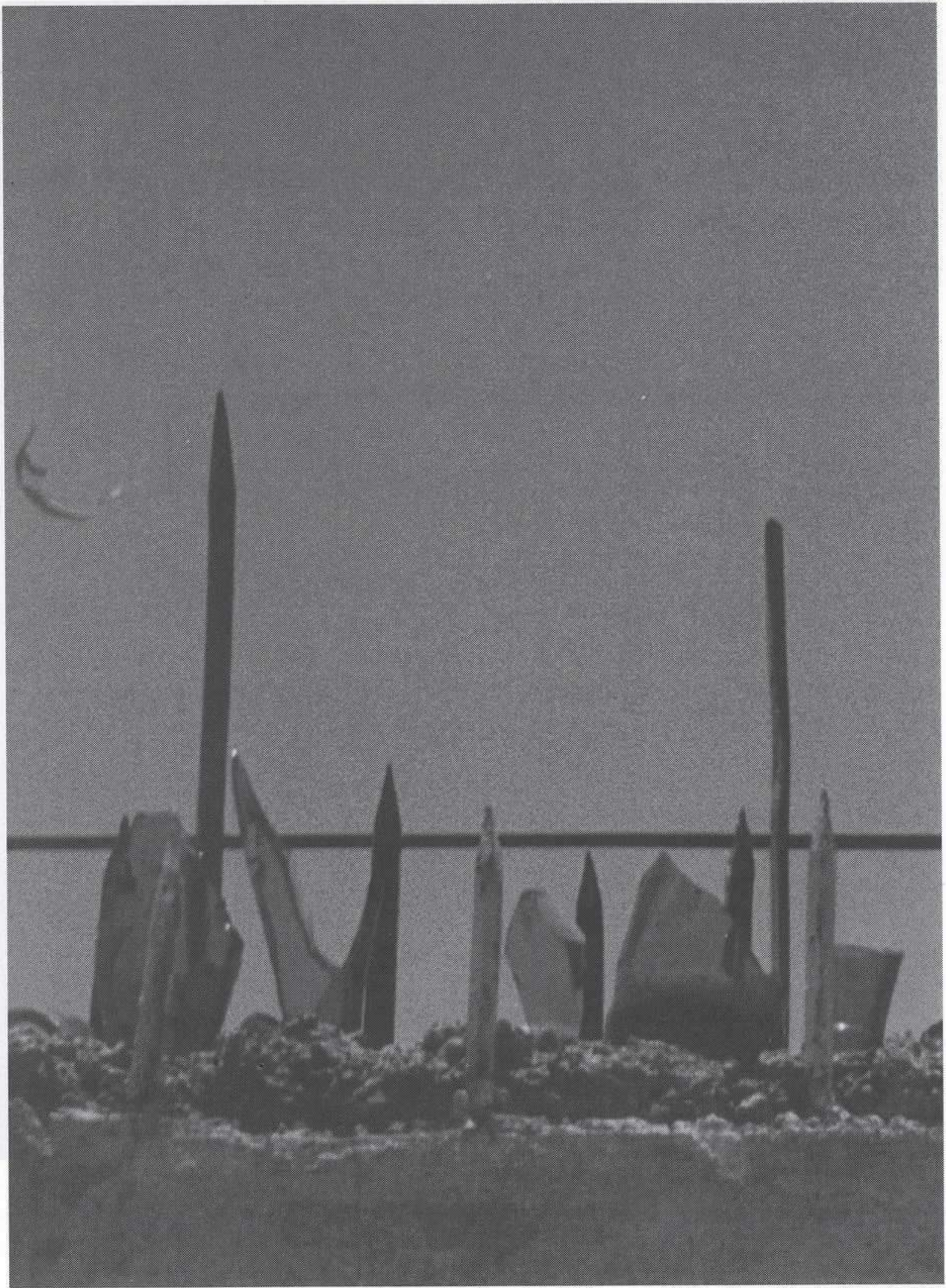
• Marea Sentís, 1994.

Original en Color Lazo de Hiedra,  
120 x 75 cm. Fotografías realizadas en 3 (ait) en el verano de 1993.

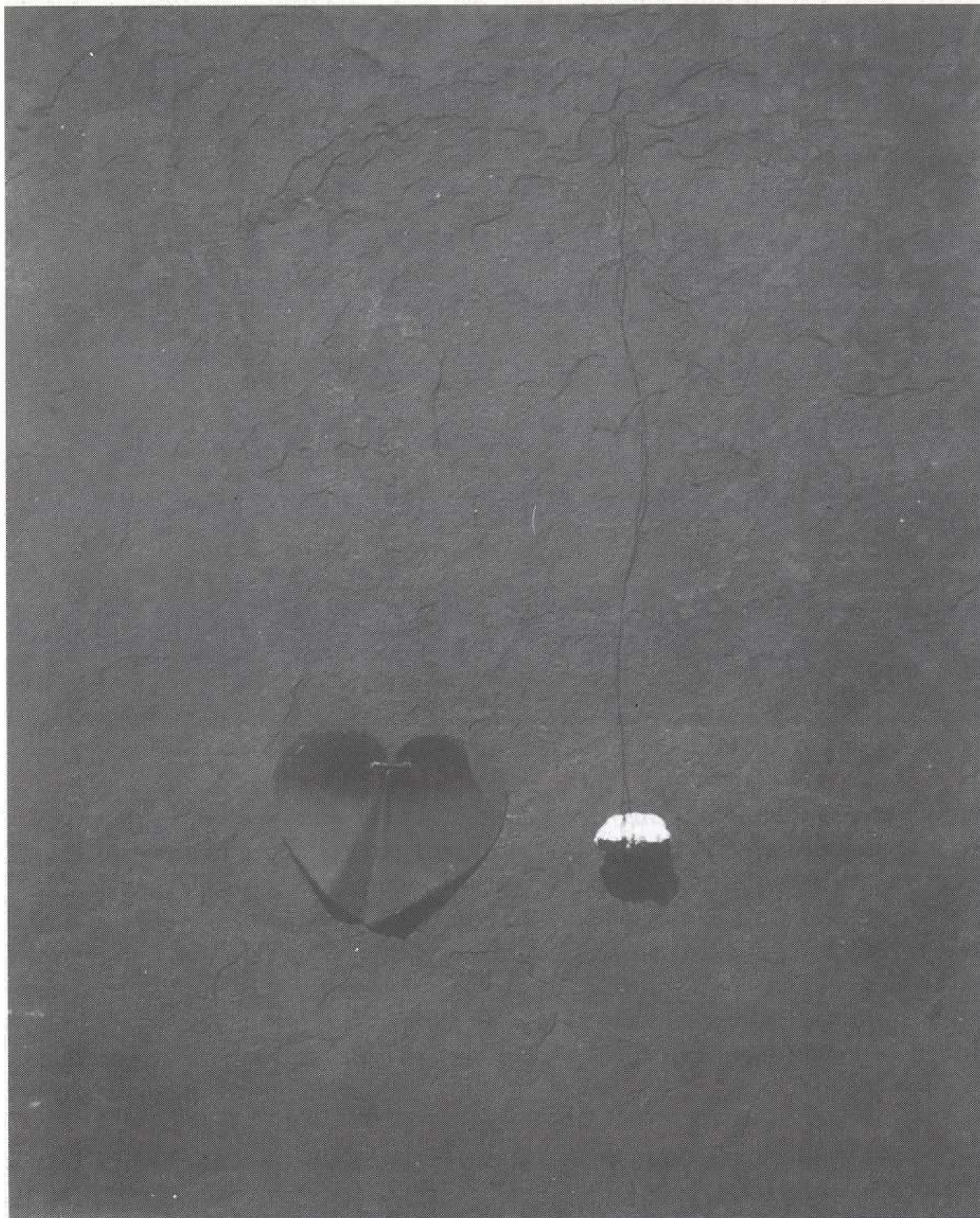












Lleva meses anunciando que se va de aquí a siete días. No hay donde tocar, y su programa de jazz en la radio no le divierte ni le alimenta lo suficiente. Está harto de arrastrar la suela por Puerto Príncipe. Arrastrarla por arrastrarla, prefiere hacerlo por París o Nueva York. Sale cada vez que el país pasa apuros, y dice que no tiene ningún interés en volver. Reconoce no ser el único en no soportar la presión, y sabe que la mayoría no puede ahorrarse el estallido que siempre amenaza. Pero él, que tiene opciones, considera no irse una estupidez. Al cabo de unos meses —a veces muchos— regresa y vuelve a pasear su indolencia hasta que ocurre algo. Aunque sea otro embargo.



Perfectamente trilingüe, Martine vuelve a su país después de visitar a la familia, dividida entre París y Nueva York. Durante el vuelo, me cuenta que conoció a su marido, también haitiano y también mulato claro, cuando ambos estudiaban en una universidad de Nueva York. No creen que la pobreza, las restricciones y la violenta inestabilidad política que padece el país sean excusa para escabullirse de un deber social... ¿Y yo, a qué vengo? A fotografiar todo lo que está tirado por ahí y que en las vanguardistas galerías de Soho se llamaría Arte Povera, Land Art, arte reciclado, Objets trouvés, Art brut o instalaciones deconstructivistas. No sólo le parece una buena idea, sino que ve una intención política interesante. Queda satisfecha conmigo; está cómoda a mi lado. Seguramente por eso no esconde su emoción, y a punto ya de aterrizar mira por la ventanilla y dice en un suspiro: «Ah, mon pauvre petit pays!, no existe para nadie. A ningún otro lugar del tercer mundo se le confunde tan fácilmente. ¿Sabes que la mayoría de la gente —y hablo de la culta— no distingue entre Haití y Tahití?».

¿Es su primera vista a Haití?, me pregunta rutinariamente el policía que, antes de ver el pasaporte, me toma por americana. No, la segunda. ¿Y por qué vuelve?, dice con voz menos mecánica, mientras hace una reconstrucción de mis viajes, residencia y ocupaciones, hojeando mi documentación. *Parce que j'aime*. Sus ojos se levantan instantáneamente hacia mí. Esta vez quiere ver no sólo que cara tengo, sino, sobre todo, qué cara pongo. No le parece que lo diga con sorneta; y con un meneo de la cabeza, que interpreto como una antigua aceptación suya de que parte de los que aquí vienen son unos excéntricos, me pone el sello.

Suena el teléfono. Es el saxofonista. Se ha enterado de que he vuelto a Haití; le parece una imprudencia. Él piensa largarse la semana próxima. Lleva meses anunciando que se va de aquí a siete días. No hay dónde tocar, y su programa de jazz en la radio no le divierte ni le alimenta lo suficiente. Está harto de arrastrar la suela por Puerto Príncipe. Arrastrarla por arrastrarla, prefiere hacerlo por París o Nueva York. Sale cada vez que el país pasa apuros, y dice que no tiene ningún interés en volver. Reconoce no ser el único en no soportar la presión, y sabe que la mayoría no puede ahorrarse el estallido que siempre amenaza. Pero él, que tiene opciones, considera no irse una estupidez. Al cabo de unos meses —a veces muchos— regresa y vuelve a pasear su indolencia hasta que ocurra algo. Aunque sea otro embargo.

Excitada y ansiosa, llama para anunciar que, por fin —ya era hora—, han arreglado su línea telefónica y para comentar que tiene noticias: la electricidad, cortada hace tres días, no volverá hasta que haya gasolina. Y eso será después de que Aristide escoja primer ministro, y después de que el encargo sea pagado en dólares norteamericanos. A eso hay que añadir el mes de transporte. Está literalmente hasta el moño de todo, la ciudad es impracticable y no piensa mezclarse al terrible gentío. Se quedará aislada si es necesario, porque además... De repente, se enciende una luz y se dispara el ventilador. Tras un breve silencio contrariado, sigue contando que su criado, una persona que desde el primer día le había resultado asquerosa, se había largado con el generador. «Y eso que parecía tonto».

Tres son las maneras de contar el dinero en Haití. Una en gourdes, otra en dólares haitianos, y la última en dólares norteamericanos. En un país donde los billetes, con el roce, tienen la consistencia del fieltro y donde no hay cambio ni para una cantidad mínima, todo el mundo utiliza indistintamente una cotización u otra sin parpadear. Comprendo que el vudú sea panteísta.

Tiene una granja y aún encuentra gasolina sin hacer cola. Su monotema es la política. Se preocupa mucho al enterarse de que voy a tomar fotos. Con el ceño fruncido, acusa a los extranjeros de no interesarse más que por los incesantemente crecientes montones de basura. Le tranquilizo. No voy por ahí. Sonríe al preguntarme qué bonitos mercados y playas he visto ya. Se le vuelve a arrugar la frente: son muy pocos para el tiempo que llevo aquí. No entiende —y se propone hacerlo— por qué he venido. Me parece más sencillo contestar que principalmente a escribir. Admite que la situación es interesante para explicarla fuera. Contesto que tampoco es ése mi propósito. Sentándose un poco más atrás en su mecedora, me mira fijamente: «Entonces, ¿sobre qué otra cosa se puede escribir?»

Bella ecuatoriana, un poco marchita, a Sonia le gusta la negritud, y potencia su lacio cabello negro, que tanto gusta en Haití. Aunque está casada con un agrónomo, lo que le va es el uniforme. La violencia le excita; considera a los macoutes los más machos del país. Tampoco rechaza la juventud, y relata con excesivo deleite tanto la aventura con un alumno como sus encuentros con un general represor. Cuenta que, afortunadamente, los signos menopáusicos que ya le tocaría padecer parecen haberse trasladado, por arte de magia, al cuerpo de su marido. Aunque está convencida de que el clima y las frutas de Haití alargan la juventud, está pensando ya en ir dejando de desnudarse ante los hombres. Su vanidad, dice, le impide mostrar unas carnes cuya firmeza de antaño tanto supo lucir. «De todas formas —concluye entornando los ojos— no quiero decidirlo hasta ver lo que pasa con ese amigo de mi hijo que va para militar».

Los vecinos de la casa de enfrente son una cruz. El hogar, compuesto por un matrimonio, dos hijas adolescentes, dos bebés gemelos, algún abuelo, primo y tío, parece más bien el infierno de Dante. Ella es modista y mantiene actualmente a la familia, ya que su marido, contable en una tienda de accesorios automovilísticos, se ha quedado sin empleo: a causa del embargo, ni llegan piezas, ni de todas formas se venderían. El dinero destinado a la reparación de los vehículos se gasta en conseguir gasolina, a doble precio, en el mercado negro. Esto con suerte; la mayoría no puede utilizar su coche. La pareja debe ya dos meses de alquiler, pese a haber obtenido algún préstamo. Cada día se pelean más violentamente y reprochan con mayor vehemencia a una de sus hijas querer divertirse. El marido, por su parte, vuelve borracho y con signos detectables de alguna aventura. Cuando el barrio duerme ya, estallan unas riñas que despiertan de sopetón al vecindario. Los gritos, que van subiendo de decibelios, dan paso a ataques de histerismo a los que se unen la adolescente conflictiva y los bebés. De repente, la otra noche, se oyeron terribles golpes mientras el marido, entre sollozos, decía que no era un mentiroso. ¿La pegaba? ¿Se daba con la cabeza en alguna puerta? Los desvelados observábamos desde nuestras oscuras casas. El tumulto in crescendo me aterró y sugerí llamar a la policía. Se me informó, con el tono empleado para los inocentes, que por asuntos privados, la policía, aquí, no mueve un dedo.

Betty es norteamericana y lleva aquí más de veinte años. Su marido, haitiano, era consejero político de Aristide. Ahora viven medio enclaustrados. Habla el francés fluidamente con acento del gordo y el flaco, y aparece de vez en cuando por la casa porque hace días y días que no tiene línea telefónica. Se interesa por revistas literarias y la primera en su lista es *The New Yorker*, aunque hace muchísimo que no la ve. Me pregunta por lo último en cine. Interrumpe mi esfuerzo para decir con expresión vivaz: «¿Sabe usted que Clark Gable se casó con Carol Lombard antes de que ésta se estrellara en avioneta?»

Por un poco simple, se dice de Libé que es un alma pura. Se levanta a la hora del rocío con una sonrisa feliz, y se ocupa ante todo del diminuto, querido y tan frondoso jardín. Después de acariciar el follaje, pasa al coche, que abrillanta como un lord inglés el pelaje de su caballo. A veces, cuando no le ven, juega a conducir. A todo dice «sí, sí», en muestra de su buena voluntad, y cuando se le llama, contesta «uy, uy», como si le hiciesen cosquillas. Va y viene a su antojo. Ultimamente, más bien va. Controla el barrio y quizás se ocupe, a escondidas, de otro jardín. Cuando se ha puesto el sol se reúne, bajo un flamboyán, con sus amigos de la profesión de *chico de patio*. Tras algunas horas de risas y cuchicheos, se retiran a sus mazmorritas situadas en los patios traseros que sirven de lavadero. Mañana, al levantarse, Libé dará —como siempre— sus buenos días: «No estoy peor, ¿verdad?».

Terrible despertar: me arrastran a una clase de aerobio. Burguesía local compuesta por alegres chicas de ascendencia mulata y sobre todo árabe. Al ritmo de una agresiva música disco que hace oscilar sus pendientes y collares, una de ellas me explica que los árabes dominan totalmente el comercio en Haití. Son los dueños de las tiendas de ropa buena, de los supermercados y de las galerías de arte naïf. También hay muchos importadores, vendedores de coches y propietarios de viviendas. No esté nada tranquila con la anunciada vuelta de Aristide. Me entero más tarde de que casi todos los haitianos de raza árabe apoyaron el golpe militar.

Monsieur Phips tiene una casa por alquilar. Nos viene a buscar en coche: un lujo moverse tan cómodamente, cuando nadie gastamos ni una gota más de gasolina necesaria. La casa resulta estar lejísimos, en una de las colinas más hermosas de la tierra. Soleada, algo destartada, con muebles copia de los años treinta, fabricados en los cincuenta, y dominando una bahía espectacular, sabemos que esta casa está por encima de nuestras posibilidades. Monsieur Phips, haitiano de ascendencia árabe, educado, y sobre todo «por la labor», anuncia que no es tan cara: cuatrocientos dólares. «¿Cuatrocientos?», nos sorprendemos. «Pero —puntualiza monsieur Phips— americanos y cash». Al fin y al cabo, esa casa estaba demasiado lejos de la ciudad.

Fue alcaldesa de Petionville y lleva ahora una farmacia que, como todas las de Haití, tiene, sobre todo, aspirinas, papillas de bebé y un reducidísimo surtido de medicamentos. También es propietaria de un par de casas, entre ellas la mía. Antes de contestar a cualquier pregunta, da, con voz aguda, unos rodeos larguísimos que permiten, sin querer, enterarse de los pormenores de su vida y, con mala suerte, de la de su tía, prima y hermana. Un día, duchándome, vi con asombro que el agua, en vez de irse, empezaba a formar una piscina a mis pies. Un atasco es serio por estos lares: el agua sólo viene cada dos o tres días, y la que rebosa no procede, precisamente, de un manantial. Seguí la cañería: desemboca en un canalito abierto, que cruza el patio de la vivienda de al lado, propiedad de la misma casera. Para mi sorpresa, ya que esa casa está alquilada, allí me esperaba ella pacientemente. Había tapado con un trapo la salida de mi cañería, y sólo quería decirme que debía limpiar cada dos días el surco para que no pasara lo que acababa de ocurrir. Locuaz hasta la saciedad cuando no hace falta, y demasiado poco cuando tiene que serlo, comprendo claramente por qué dejó de ser alcaldesa.

Jimmy se las da de moderno. Ha estudiado en Francia y Canadá, y conoce bien los Estados Unidos. Es controlador en el aeropuerto de Port au Prince, un trabajo que requiere estudios fuera del país y largas prácticas in situ. Es curioso, rozando, con buenas maneras, la indiscreción, y elige cuidadosamente los temas de conversación, que desarrolla con perogulladas



soltadas en un escogido francés. Cuenta que cuando no está en la torre de control se ocupa de una tienda que tiene un poco de todo: zapatos, bisutería, cremas de belleza, camisas. Sus intereses —dice poniendo cara de circunstancias— son la filosofía y el arte, y su música preferida la disco. En cuanto a sus inquietudes religiosas —es lo que confiesa tener más claro— ha encontrado una creencia a su medida. Jimmy es de Hare-Krishna.

Algo se está cocinando al otro lado de la calle. Desde que Aristide, como condición para acabar el embargo, eligió primer ministro, las idas y venidas de lujosos coches no han cesado. Cuando el chico de patio abre la gran puerta de hierro, se entrevé, en medio de un cuidado jardín, un sólido edificio de dos alas. Una está habitada por una guapa joven, hija del que fue consejero político de Aristide y que desde el exilio del presidente ha vivido medio escondido en el ala contigua. De repente, las visitas se han hecho constantes y no cesan hasta que alta está la luna. El portero, que viste desde entonces camisas impecables, observa unos segundos antes de abrir de par en par a los conductores que a bocinazos piden paso. El domingo hubo fiesta. La puerta permaneció abierta durante toda la mañana y acudieron numerosos invitados a quienes se sirvió el típico *trunch* créole, una abundante sopa de calabaza. Las misteriosas reuniones habrán dado su fruto: entre los huéspedes se encontraba Bazin, el *gros negre* nombrado presidente por el ejército cuando éste expulsó a Aristide, y que, a su vez, no tardó en dimitir a causa de unos oscuros asuntos económicos. El guateque acabó en un baile colectivo. ¿Soplan, al fin, vientos de concordia en Haití? Por lo menos —contesta un incrédulo—, hasta que regrese Aristide, el próximo 33 de octubre...

De repente, la cámara fotográfica es peor que una pistola. Apunto a una estupenda pieza de Arte Povera al borde de la carretera. Detrás de un árbol aparece el dueño del solitario saco de carbón. Se enfurece, literalmente. Disparo, sin embargo. Me persigue gritando hasta la camioneta. Le explico mis intenciones. Sigue gritando. Hasta el mismo momento en que, desde el interior del vehículo, una mano le tiende un dólar.

El pintor de la casa de enfrente ha emigrado a Canadá. Era politiquero y apoyó activamente a Aristide. En el primer intento por derrocarlo, se alarmó. Entraba y salía inquietamente de su casa con un talky-walky. Salpicado de sangre, venía a contarnos cómo iban las cosas en la batalla campal. «Era muy ambicioso», me ha contado uno que políticamente desprecia al artista. Se ve que creyó poder convertirse, con Aristide, en el pintor oficial del Estado. Antes de irse, colocó a sus criados entre los vecinos del barrio. Supo exactamente quién convendría a quién. La pequeña comunidad se hace cargo ahora de sus sueños rotos.

Masculina y resuelta, se conoce bien el país. Separada de un filósofo haitiano que conoció en una universidad de Francia, vive en la montaña con los dos hijos que adoptaron en Port au Prince. De vez en cuando, viaja a su país natal, donde reafirma su gusto por otros aires: Argelia, Puerto Rico, Guadalupe, Singapur, y ya casi veinte años en Haití. Enseña filosofía en el Liceo Francés, al que también acuden sus hijos. Así está tranquila: tendrán un diploma internacional. Los estudios haitianos no se convalidan en ninguna parte. La enseñanza en el Liceo —comenta— es exacta a la francesa, con alguna que otra adaptación. Entre ellas está el inculcar a sus alumnos que el pueblo, sencillamente, es incapaz de gobernarse.

Me pareció excesiva la idea de definir Port au Prince como una ciudad que acabara de pasar la tercera guerra mundial. Sin embargo, el cineasta que ilustra esta tesis en la película que vi ayer, no lo encuentra exagerado. Quizá tenga razón: esta mañana, en una transitada calle, me lo he encontrado hundido con su coche en un agujero que todo el mundo, desde hace tiempo, sabe evitar.

Alto, delgado, mucho más alerta de lo que su lentitud haría suponer, Mondésir se acerca a nosotros, apenas llegamos a un pueblo de pescadores que podría ilustrar la Biblia, si sus parábolas se desarrollaran en Haití. Con dos concisas frases, nos ofrece lo que soñábamos; aceptamos su liderazgo. En un abrir y cerrar de ojos, nos encontramos ante una casa azul y malva, totalmente vacía frente a la playa. El bosque nos invade al abrir la puerta trasera. En pocos minutos, aparecen una colchoneta y una silla rosa para cada uno. Siguen una mesa verde y un cubo de agua dulce. Estamos instalados. Mondésir desaparece. No sabremos más de él hasta verlo avanzar en nuestra dirección con una bandeja de langostas, tostones y ñame. Es pescador y dueño de una cabañita en la que cocina con su mujer para algunos compañeros. Su tarea preferida es solucionar la vida de los escasos visitantes. Les procura cuanto quieren y les pone en contacto con quien deseen. Su mejor amigo, un pintor del pueblo conocido en la capital, trabaja sumergido en la brisa que circula bajo un frondosísimo mango. A la hora de la siesta, Mondésir, echado en el colchón instalado por Senatus a la sombra de su árbol protector, le observa mientras pinta. Ahí, Mondésir sueña con una vida mejor. Dice que a la primera oportunidad se irá a Nueva York. Le imagino en el barrio haitiano de Brooklyn, hacinado en un cuartucho, mal pagado, soportando el cortante frío a duras penas, y acompañado de un nuevo amigo: la melancolía. Desde mi situación, me atrevo a pensar: ojalá no le llegue a Mondésir lo que él llama su golpe de suerte.

# ARTE MODERNO: CONSISTENCIA, MITO, DIFERENCIA

Antonio García Berrio

## *Arte moderno y arte actual*

Tal vez sea una trampa renovada en la que, no obstante, siempre volvemos a caer, al menos quienes sufrimos alguna vocación de sinceridad didáctica: el fetichismo de las fechas a falta de más señaladas efemérides. El estructuralismo en el ámbito de las que un día se llamaron «ciencias humanas» y las estéticas abstractas en las artes visuales compusieron durante los sesenta y buena parte de los setenta una cultura dominante marcada por el entusiasmo optimista de las varias pasiones de lo «moderno» —espíritu de cientificidad, vanguardias aformales, confianza en los poderes de una codificación rigurosa, cuando no matematizada y canónica, etc..., etc...—. El agotamiento del estructuralismo, la extenuación de los costosos entusiasmos pasados, dió paso solamente a un vacío general que ni siquiera ha sido capaz de atribuirse a sí mismo un nombre característico. El mejor homenaje a la pujanza del espíritu anterior contra el que reaccionaban, moderno y activamente experimental, es que las nuevas tendencias contraculturales se autorreconocieron como «post-modernidad», «post-estructuralismo» y «transvanguardia».

Las inercias acumuladas en períodos previos con más emprendedora pujanza han determinado que el arte de los ochenta se siguiera denominando

---

La balsa de la Medusa, 29, 1994.

comunmente «arte moderno», lo que era a la vez temporalmente exacto y conceptualmente contradictorio. El arte postmoderno se había resuelto en deseo nostálgico, manierista, hacia la refiguración y contra la estilística «decorosa» del vanguardismo abstracto anterior, moderno. De esa manera, solamente en términos de denominación imprecisa y genérica, se puede llamar al arte de los ochenta moderno, siendo en sus intenciones más representativas contrario al espíritu de progreso de la modernidad artística. Así pues, en lo que sigue y cuando se haga categorialmente necesario, distinguiremos entre arte moderno y arte actual, designando en el primero un dilatado espíritu general diversamente estilístico de transformación del arte, y con lo segundo, concretamente, el arte postmoderno de los años ochenta, apenas recién extinguido y esencialmente transvanguardista, relajado y antimoderno.

Por cierto que la modernidad artística marcó coincidencias políticas e intelectuales más conscientes y explícitas con el pensamiento contemporáneo que el arte transvanguardista de los ochenta con las difusas ideologías intelectuales de la postmodernidad. El arte moderno se propuso a sí mismo como voluntad de formulación absoluta de un proyecto referencial ambicioso, centrado en la firme expectativa de lo verdadero. Los formalismos y los futurismos rusos, el cubismo y el surrealismo, así como los varios informalismos de los cincuenta se corresponden más próximamente con los desarrollos concretos de la filosofía de la ciencia y de la lógica, de la crítica del lenguaje y de la crítica literaria. De esa manera resulta posible establecer la correspondencia entre los términos del binomio: cientifismo estructuralista y arte moderno de vanguardia. Frente a esa sólida convergencia, no creo que sea sólo un efecto de mi propia óptica intelectual apreciar divergencias fácilmente constatables entre refiguración pictórica y desconstrucción filosófica; mientras que, a su vez, serían muy remotos y desasimétricos los paralelos posibles entre el fragmentarismo desolado del pensamiento «débil» y la destitución estilística plasmada en el arte «pobre» o en el «grafitti». En términos generales, puede decirse que el arte de los ochenta ha sido aún más desinhibido y aproblemático que el pensamiento fragmentario de la deriva artística, y no digamos ya que el escepticismo radical que hubiera caracterizado a las comunidades deconstructivas en el caso de haberse extraído seriamente las consecuencias éticas y existenciales correspondientes.

En el efecto de desajuste y desacomodación entre la ramplonería vital del pensamiento fragmentario y la pujanza exultante de la plástica postmoderna, de un Basquiat o de un Schnabel, la variación la pone lisa y llanamente la incidencia del negocio artístico con sus desorbitados efectos sobre el tratamiento paradójico de una mercancía programáticamente degradada, inválida y astillada, convertida en mito millonario. La incidencia espúrea del negocio en el análisis intelectual del arte en nuestros días es tan decisiva, que en buena medida es necesario comenzar el examen sobre la *consistencia* del arte moderno y actual por esas zonas, hoy ya decisivas, de la periferia social del comercio artístico.

Me parece que ha quedado claro ya que el comercio artístico actual y el pensamiento sobre el arte moderno son actividades muy diferenciadas en la práctica, que sólo se asocian coyunturalmente por conveniencia del primero. Una ventaja que parece además lo mejor para que la pura especulación intelectual y del gusto pueda mantener con dignidad e independencia su capacidad de ensayar e incluso su necesario riesgo de equivocarse y de corregir, sin apreturas. Así las cosas, cuando el negocio del arte se ha apuntado por necesidad a la ventaja axiológica del relativismo y la deriva, el pensamiento científico, por reflejo de una inercia congruente, ha inducido su propia compensación a la desolación intelectual deconstructiva activando las fantasías del mito estético. Adelantaré mi opinión de que, en ambos casos, se trata de fraudes de buena fe y con las mejores intenciones.

Centrándonos sólo en lo que vengo denominando el mito estético; esto es: la artificiosa invención de una idea sobre la omnipotencia del sentimiento del arte frente a la supuesta menesterosidad de la comprensión intelectual de la verdad inasequible, quedan claros sus antecedentes en el terreno de la filosofía. La fascinación reciente por Nietzsche funda buena parte de la apelación mítica postmoderna a la experiencia artística; y no hay sino que recordar la inocente devoción de Heidegger por la poesía de Hölderlin. Sobre los corrimientos de los antimetafísicos postmodernos hacia una estética desprovista de fundamentos filológicos, abundan los ejemplos. Aunque en realidad, la tendencia es más antigua y se remonta, como vió atinadamente L. Venturi, a la partición entre experiencia artística y conocimiento científico impuesta desde el siglo XVIII con la generación europea de la estética de lo sublime. Así Winckelmann, Goethe, Hegel o Schelling componen etapas considerables de una peculiar «derecha» del mito estético, reactivado ahora en su «izquierda» por los postmodernos.

La flotación transvanguardista del mito estético ha contribuido a la desradicalización amable o «pasota» de los terrores del año dos mil, anunciados por la deconstrucción como el desolado chasco final en el que se habría agitado la fe cientifista de la filosofía analítica y de las gramáticas formales, constituidas a partir de Wittgenstein durante el austero reinado de la creencia «moderna». Es justo advertir, no obstante, que Derrida ha contribuido poco a la propagación del mito. Su retirada silenciosa hacia la negatividad de la pura analítica crítica, pese a haber entrevisto el espacio mítico de la «escritura», debe ser valorada de la forma más positiva como una muestra de profesionalidad filosófica muy depurada. Otro ha sido el caso de Blanchot, para nuestra delicia y para mencionar sólo un ejemplo verdaderamente sonado y sublime; pero también para el balance más cargado de sus propias contradicciones y paradojas.

El mito postmoderno de la omnipotencia simbólica del arte se ha impuesto solamente a costa del silencio sobre la consistencia del lenguaje artístico. Basta leer los comentarios del profundo Heidegger al proteico

Hölderlin para percatarse de la inocencia de las intenciones. Cualquier filólogo experto o cualquier crítico literario avezado advierten pronto la superficialidad elementalísima de las paráfrasis de Heidegger. El gran filósofo partía ya de la creencia más absoluta y menos argumentada posible sobre la grandeza sin límites de la poesía de Hölderlin. Su necesidad del sentimiento poético le lleva a extender sin justificaciones el poder sugerente de la emoción artística. El arrastre del deseo le juega a Heidegger en este caso las peores pasadas, porque en Hölderlin hay de todo, sublime y regular, como en Shelley o en Leopardi, y hasta en Cervantes o en Dante. Y la plenitud solar del hallazgo sublime ha fulgurado en todos los grandes creadores, desde Homero, entre las incertidumbres de la oscuridad y los entorpecimientos de la modorra.

La consistencia de la poesía y del arte alude a la concreción pesada de los instrumentos, materiales y psicológicos, de los que se sirven y sobre los que construyen en los mejores casos la sorpresa final de sus resultados más evocadores, imaginativos y sentimentales. Frente a la alegre irresponsabilidad con que se viene blandiendo a todo propósito el mito estético en paralelo al escepticismo deconstructivo, he invocado yo como respuesta, desde el realismo terco de la filología, la condición *consistente* de lo poético y de lo artístico. Decir consistencia significa aludir a la limitación material constitutiva de todo arte, de la poesía, de la plástica y hasta de la música. La poesía o la pintura no son una entelequia que base sus poderes de simbolización en la incertidumbre errática de un deseo inconcreto, sino un juego perfectamente convenido del lenguaje, de los signos y materiales plástico, así como de los mecanismos imaginativos y sentimentales de la iluminación experimental.

En el límite verbal de la poesía, en la limitación material aceptada del imprescindible soporte textual de la significación artística, cobra el arte su realidad no quimérica, consistente. La palabra poética acota el deseo pero se enriquece con la ausencia de sus contextos múltiples. La heredad común del lenguaje no es una simple metáfora gloriosa, sino la declaración realísima del fenómeno de la animada intertextualidad de la cultura. La palabra del poeta, no menos que la del filósofo, corre todos los riesgos de la deriva errónea, muchas veces se debilita y entumece y muy pocas vibra con plenitud de artificio perfecto. A la poesía la amenazan también todos los riesgos de diferencia y diseminación, y muchos más; pero en ocasiones solemnes triunfa su luz, resplandece el fulgor sorprendente de la imagen ideal de la verdad sin límites de lo absoluto, su ámbito es cultural y consistente... como el del pensamiento.

### *Sobre la consistencia del arte*

El mito estético de la filosofía postmoderna, para sobrevivir, ha de cerrar los ojos a las dimensiones más concretas y delimitadas del arte. Un poema es un conjunto de palabras enlazadas por la sintaxis, que se inicia en

el sonido y en los ritmos. Y si las palabras están lastradas de asociaciones que relativizan —sobre todo con dualismos diferenciales— sus alcances para simbolizar sin trabas los absolutos de la intuición y de la experiencia filosófica y conceptual, no son otras que las de la filosofía las palabras del poeta. No digamos ya los humildes poderes, todavía más fungibles y materiales, de pintores, escultores y arquitectos. El pintor conoce con dolorosa experiencia la distancia que media entre sus colores y la luz, espacio de diferencia en el que se desenvuelve la pugna de los mejores y donde fracasa siempre la tosquedad de los no excelentes. El apoyo de la palabra, incluso de las más pulidas y las menos desgastadas, es sólo una ventaja inicial para principiantes, como la animación de los colores de tubo lo es para el artista «pompiere» y dominguero. A partir de esas engañosas facilidades de principio —la resonancia retórica, la brillantez autónoma de las combinaciones de color— todo son límites en el material concreto de las artes. La densidad material de los objetos artísticos es peso a aliviar, lastre a vencer, límite a superar... consistencia.

Pero los sonidos, los ritmos y la palabra poética tienen también otros poderes, no menos concretos y fenoménicos, que son de naturaleza psicológica y espiritual o por lo menos digamos que relativamente menos material que la de los elementos del lenguaje. Este recordatorio, últimamente justificado, se corresponde sin embargo con ideas bastante comunes hace años sobre la estructura de las obras artísticas y el funcionamiento de la comunicación estética. Worringer entre los teóricos y Kandinsky entre los artistas caracterizaron el espesor inmaterial de la obra de arte como el ámbito de la estilización abstracta y el potencial espiritual, respectivamente. Gracias a estos otros espesores de la obra de arte, realísimos aunque inmateriales, que establecen la consistencia psicológica y espiritual de los textos, la otra consistencia, la material, inmediata y lastrante de la poesía y del arte, se prolonga en resonancias nobilísimas de la fantasía, de la imaginación y del sentimiento. Es el reverso sugerente y avizorador de la consistencia del arte.

Cuando se priva a las explicaciones sobre el arte de la concreción de estos dominios consistentes, se producen razonablemente las desconfianzas sobre el arte como entelequia, como mito platónico. El arte *consiste*, ya lo hemos dicho, tiene peso, consistencia y concreción material finita; pero además el arte *consiste en* un conjunto perfectamente acotado de constituyentes textuales y de planos e iniciativas de acción comunicativa de la experiencia. No hace falta recordar aquí otra vez más —yo mismo, con otros muchos, lo he hecho en centenares de páginas— los elementos, planos y niveles lingüísticos que establecen la consistencia verbal de los textos literarios y poéticos. La filología, los formalismos y la estilística— luego, la semiología con mayor tosquedad y aburrimiento— establecieron desde hace mucho tiempo la topografía precisa de esos planos materiales y significantes de la consistencia artística y poética. Menos familiares son, menos habituales y más posiblemente novedosos, los trabajos recientes de los antropólogos

de la imaginación y de los sicólogos de la creación artística destinados a elucidar —o a reverdecer, en su caso— los planos y niveles que conforman la consistencia psicológica y espiritual del fenómeno artístico.

Antes de pasar a esbozar aquí esos niveles inmateriales, más misteriosos, de la consistencia artística, puede ser ilustrativo referirse a la diferencia entre las raíces naturales, sincrónicas y diacrónicas, de la misma. Las primeras aluden a la antropología de la producción y de la comunicación artística individual; en tanto que las segundas despliegan factores colectivos de la intertextualidad cultural, que afectan a los textos y a los acontecimientos individuales como integrantes de *tradiciones*.

Sorprende en este tiempo constatar la sumisa dependencia tradicional en la que convergen y a la que se convierten los más diversos —y hasta antagónicos— juicios y prejuicios en las explicaciones sobre el arte. La mayoría de quienes se han formado en la educación clásica de la «retractatio» y de la «imitación» como principios del progreso histórico del arte, han entendido siempre la tradición como expresión agrupada y asimiladora: Highet, Curtius o Pidal serían nombres significativos de nuestra cultura sobre la cadena ininterrumpida de la tradición. Posteriormente, sin embargo, no son pocos los que, conscientemente o a ojos cerrados, apelan negativamente a la tradición como pauta de rebeldía desasimilativa. Entre los entendimientos más productivos y luminosos de la rebeldía romántica que perviven en la cultura actual, citaré con la mayor admiración a Harold Bloom, y entre quienes mejor han desaprovechado ese mismo impulso fundacional al extinto Barthes.

En cualquier caso, lo que nos interesa destacar ahora del formante tradicional en el sentimiento de lo artístico, es su innegable poder de ámbito resonante y de tornavoz poderoso, capaz de multiplicar y de enriquecer las propuestas estéticas concretas, delimitadas en la extensión consistente de los textos. Para las delicias de lo familiar o para la «ansiedad de la influencia», para reposo o desasosiego, la condición de hecho de tradición histórica que alcanza a todo gesto artístico, contribuye decisivamente a la constitución emocional y estética del mismo. Se trata del luminoso principio —más allá de sus resonancias habitualmente tópicas— de la lengua como heredad y de la cultura y el arte como elemento de patrimonio histórico; es decir, de los bienes transmisibles y heredables. De lo fundado y renovado con sublime esfuerzo y de lo recibido como gracia suprema y como regalo peculiar, que a su vez, obliga para siempre. Por la escala de la tradición histórica ascendemos, retrocediendo en las emociones que sugieren los indicios denotativos más inocentes: el dulce lamentar de los pastores, la soledad sonora, el rojo púrpura de los venecianos... Según los más desconfiados, la tradición actúa como marco engañoso de lo convencional artístico; para los más puros y propensos al entusiasmo, es tutela acogedora de un sentimiento de seguridad natural. Tradición últimamente para todos.



## *Raíces psicológicas de la consistencia*

Los significantes del arte, el material inerte de las obras, son por sí solos estéticamente inoperantes. El argumento de quienes sostienen que la emoción artística es un fenómeno radicado convencionalmente en el intercambio comunicativo, afirma que la obra no existe mientras que un sujeto de la experiencia no cierre el circuito comunicativo de la recepción. Eso es tan verdad como que muchos intentos artísticos no logran calidad y nivel estético porque ningún receptor llega a concederles, en correspondencia con sus propias emociones, la condición de tales. El error del formalismo crítico ha sido concluir en el examen de la estructura inmanente, material y objetiva las atribuciones de poeticidad; cuando ésta consiste en un sentimiento, en una emoción producto de deseos logrados. Sin estructura material artística poderosa —lo hemos dicho a menudo— no se radica la poeticidad con fundamento. Sin el concurso del principio de «incisión» material afortunada en los textos, toda especulación sobre valores artísticos no pasa de ser una entelequia y una actividad insensata. Desde la *incisión* material lograda, las *rugosidades* formales se *proyectan* en la capacidad receptiva de los sujetos, siendo allí donde se produce el conjunto de reacciones síquicas y espirituales que, en los raros casos en que culminan, producen el fenómeno de la vivencia de *poeticidad*.

Para resolver la diferencia entre lo objetivo textual, como producto de la iniciativa autorial de codificación estética, y lo subjetivo experimental como resonancia receptora de la inscripción artística, vengo activando desde hace tiempo para el arte literario la vieja distinción croceana entre *literatura* y *poesía*. Con ello se desarrolla la incierta encuesta de los formalistas sobre la esteticidad en un doble espacio: primero, el expresivo-formal de la *literariedad*, tecnicismo formalista que hay que vincular a la *incisión* intencional artística sobre el espesor material lingüístico; y en segundo lugar el espacio psicológico y espiritual de la *poeticidad* como *proyección* de las formas materiales de la literariedad en el espesor psicológico, simbólico y sentimental en que acontece la resonancia poética.

La relativa novedad actual de estas apelaciones a los espacios no tangibles de la reacción que funda lo poético como vía de resolución teórica de los fenómenos del arte, está determinando que se progrese sólo a pasos muy cortos en el conocimiento de ese espesor confuso de las reacciones síquicas y espirituales. Lo mismo que ocurrió en la primera mitad del siglo con la construcción de las gramáticas textuales de la literariedad. Así las cosas y para abreviar, me parece necesario establecer, a propósito de la emoción estética, la diferencia entre las reacciones psicológicas, mentales y conscientes, de la *fantasía* y los subconscientes y espirituales de la *imaginación*. De esta manera se reactiva también otra vieja dicotomía familiar en la historia de la estética desde el romanticismo: de Kant a Schlegel y a Coleridge, que recientemente ha reverdecido el recuerdo de Piera. La fantasía opera en el espacio reglado, nómico, de los productos mentales y de

las formas de experiencia consciente que tenemos por reales. El único principio separador entre las ficciones fantásticas y los hechos de realidad es el bien conocido de que las primeras se rigen por el principio de verosimilitud, mientras que la realidad se funda en la constancia de reglas de verdad.

Frente a la fantasía, que construye las imágenes mentales que sobrepone automáticamente a los estímulos de los textos, la *imaginación*, según Coleridge, es capacidad libre en sus reglas, impredecible y sorprendente. La primera produce el asociacionismo automático de las *imágenes* de los constructos fantásticos, la imaginación elabora *símbolos* en espacios de profundidad anímica ajenos al control mental de lo consciente. Las imágenes crean el continuo psicológico de la mimesis figural de la ficción narrativa y de la comprensión identificadora de la lírica; los símbolos sorprenden siempre como balance elaborado a espaldas de la propia vigilia espiritual. Son verdades vitales profundísimas que se corresponden con nuestros movimientos de zozobra sentimental y con los fundamentos «naturales» de nuestra consistencia espiritual.

No es nuevo tampoco que, en el ápice de la poeticidad, los símbolos de la imaginación se funden y unifican en *sentimientos*. El sentimiento poético como movimiento universal del espíritu ha sido afirmado inocentemente casi siempre, y con toda la energía no hace tanto en el movimiento de la *Einfühlung*. Y aún más se ha subrayado la unanimidad universal como *Kunstwollen*: la culminación espiritual del arte como experiencia y experiencia total universalizadora, tal y como el caso de las tareas visuales se constituye en etapas de la visión que se imponen colectivamente. Recuerdése las sugerencias de Read y los análisis de Gombrich. Como se ve, nos limitamos a seguir pasos; pero no porque rastremos las huellas frescas de un sendero habitual y practicado, sino porque, como la mayoría hoy, encontramos una vía de luz entre las marañas de una selva informe.

#### *Culminación consistente de la imagen abstracta*

Hasta aquí, el objeto principal de nuestras reflexiones sobre la «consistencia» del arte parece que hubiera sido el arte clásico en general, en cuya estructura se aprecia una distancia básica entre la forma y el contenido referencial mimético. Con la eliminación, o más bien, con las transformaciones operadas en nuestro siglo respecto al contenido figurativo tradicional del arte, se ha acentuado el cuestionamiento del significado artístico en los términos de «consistencia» en que aquí los he representado. Sin embargo me parece que no caben dudas importantes sobre que entre el arte tradicional figurativo y el moderno abstracto no se producen rupturas ni siquiera discontinuidades esenciales. En todo caso, si se ha de hablar de discontinuidades fuertes, habría que introducirlas entre el ideal de «pulcritud decorosa» de la estilística plástica tradicional y el grave astillado expresionista de la forma y de la limpieza de la ejecución en muchas de las transvanguardias

actuales del arte pobre. La unanimidad entre los innumerables tratadistas del arte abstracto sobre el punto de su tradicionalidad estética fundamental se impone a posibles «impresiones» marginales, o a desconciertos concretos suscitados por obras fallidas en espectadores desorientados.

No es necesario quitar importancia en su conjunto a las metamorfosis que hacen pasar el arte figurativo al arte abstracto, explicados en parte, elemental pero realistamente, por Walter Benjamin en su divulgado estudio sobre la competencia industrial respecto a la manufactura técnica del arte. El impacto inmediato de esa diferencia fue enorme. Sin embargo, la transición hasta la pintura abstracta, considerada en sus distintas etapas, no ha sido ni abrupta ni discontinua. Actualmente nadie extraña como ilegítima o antiartística la entrada del factor temporal-sucesivo en la multiplicación de facetas espaciales del cubismo. Y sin embargo, el tránsito desde la analítica de líneas en los modos de Léger, Braque o en Juan Gris a las poéticas geométricas del constructivismo, del neoplasticismo o del arte modular conoce etapas de mediación perfectamente explícitas de Klee a Mondrian, pasando por Malevitch. Sobre todo serán los protagonistas de las estéticas geométricas más refinadas en la postguerra del 1945, como Magnelli, Mortensen o Ben Nicholson, quienes cumplieron definitivamente la asimilación de la rítmica plástica tradicional del cubismo merced a la fusión de formas y colores de sus composiciones geométricas, más tonales ya y luminosas que estrictamente lineales.

La misma condición inevitable según Picasso de la presencia inicial en la obra de la imagen del objeto real —fuera o no después totalmente desleída—, representaría un punto de continuidad inicial capaz de salvar a las experiencias del arte moderno de cualquier sombra de ruptura. La ambivalencia de las presencias figurales en el propio Picasso, además de su posibilidad de fácil concomitancia con las obras abstractas de los llamados «pintores de tradición francesa» como Manessier, aporta uno de los argumentos más ilustrativos. El arte moderno, incluso ya el más radicalmente afigurativo y abstracto, garantiza siempre la legitimidad sobre sus propias extrañezas, precisamente porque articuló una estética de continuidad visiblemente legítima con el sistema de «consistencias» estéticas que había construido la tradición artística europea desde el Renacimiento.

En tales condiciones de continuidad tradicional de los valores pictóricos, la modernidad abstracta —formula máximamente progresista del espíritu moderno de la pintura— ha sido acusada con frecuencia, sobre todo desde las transvanguardias, de alentar un exceso de cálculo intelectualista y de sacrificar la espontaneidad de la imagen estética. Una objeción que queda respondida cuando se distingue entre frialdad intelectualizada y equilibrio de la imagen artística. En el panorama de la pintura moderna abstracta no faltaron casos, en efecto, de frialdad carente de espontaneidad entre las millones de obras secundarias y frustradas que se realizaron en Europa y América durante los treinta o cuarenta años de plenitud de la informa. Lo mismo puede decirse de cualquier otro movimiento respecto a sus productos

defectuosos o adocenados. Junto a lo que hay que consignar, además, las oscilaciones y variedades de lo individual.

Sin negarle valor, incluso decisivo, al conjunto de causas externas, políticas y comerciales que se suelen alegar sobre la crisis internacional de la abstracción, que son además bien conocidas de todos, me parece conveniente interrogarse por las razones más íntimas y relativas a las estructuras intelectuales y plásticas que incidieron en el agotamiento primero y en el declive después de la imagen abstracta del arte moderno. Tales fenómenos me parece que guardan muchos parecidos con las circunstancias generales que se dieron en la transición intelectual del método estructuralista a la situación dispersa de los postestructuralismos. Por ahora, nos interesa empezar ilustrando las causas del agotamiento de la imagen visual abstracta desde el correspondiente abandono de la fórmula estructuralista.

Es justo declarar sin ambages que el proyecto estructuralista de una metalengua analítica se logró muy satisfactoriamente; y lo mismo diríamos de la abstracción desde Klee y Mondrian a Ben Nicholson y Fautrier. Se constata también en ambos casos, sin embargo, que el meritorio progreso de resultados no debe hacer olvidar —y no lo hizo de hecho para los descontentos— la insuficiencia básica de los mismos en cuanto a la complejidad de fundamentos del arte. Me refiero a cómo Bajtin achacaba a Šklovskij y a Tynjanov la insuficiencia, para él deformante, de los análisis formalistas de estructuras lingüísticas de los textos literarios en términos limitadamente «composicionales». Y recuerdo también que los críticos del neoformalismo estructuralista europeo, encabezados por el lúcido marxista americano Frederic Jameson, señalaban la primacía de libertad del lenguaje que llegaron a ver «encarcelada» en las asépticas fórmulas de la metalengua estructuralista, contra la pluralidad de matices humanos y de registros psicológicos y sociales de los objetos artísticos que trataban de explicar. Semejantemente se llega, explícita o implícitamente, a justificar las razones de insuficiencia y de agotamiento de la imagen visual abstracta.

Evidentemente muchos pudieron sentir, frente a la pureza esquemática de Rothko y de Gottlieb, la nostalgia del tema y la familiaridad orgánica de la figuración. Parece que otros necesitaban profundizar los márgenes de descomposición inmediatos al desbordamiento pasional, todavía contenido por la pulcritud última de la composición del expresionismo abstracto de Pollock o de Vedova. La reacción crítica de las transvanguardias europeas y el desafío estratégico del «pop» americano orientaban la variedad —demasiado heterogénea— de sus reacciones contra la sospechosa convergencia luminosa de la imagen abstracta tradicional, que ya podríamos denominar incluso clásica hacia finales de los sesenta en las armonías sublimes de la luz de Tal Coat o en la densidad matérica de Tapies. Contra las heterogeneidades de la historia, la suspensión individualista del gusto debe rendirse a la evidencia, invocando en todo caso su derecho a recrearse en la melodía parcial de su propia torre de marfil. Seguramente que la imagen abstracta no es ya otra cosa que el resultado de una parte del más vasto y complejo

despliegue de conjunto que se ha convencionalizado como arte moderno. Así lo creo yo, desde luego; pero un resultado en sí mismo fundamental y sublime, parcial pero inigualadamente refinado y profundo, y sobre todo experiencia completa y logro definitivo del arte visual.

### *La postmodernidad como postestructuralismo*

El paralelismo entre las reacciones postmodernas en las artes plásticas y la desbandada intelectual de las metodologías críticas en el postestructuralismo me parece que puede ser también ilustrativo para reconocer y enjuiciar las insuficiencias y las limitaciones —defectos insoportables, en su conjunto, para un crítico tan atendible y al corriente como Hughes— del espectacular arte de los ochenta, escenificado sobre todo en los Estados Unidos. Correré el riesgo de coincidir con el autor mencionado Hughes en uno de sus ensayos más polémicos, afirmando que sobre el «fenómeno» de Andy Warhol y sus imitadores actuales en tono menor, no vale la pena perder tiempo. Sencillamente, la reflexión intelectual eleva —o condena si se quiere— por encima de la propaganda de los «media». Tal vez, la prueba mejor de que las campañas de publicidad logran vender y consagrar cualquier superchería, la aporta el ejemplo de la tenaz astucia de Warhol. Su ridículo, con todo, está garantizado, y a la corta.

Dejando pues a un lado para el análisis de los sociólogos lo que de más ocasional, oportunista y chapucero —que no fue poco en su conjunto— se confabuló en el cambio de órbita de la postmodernidad, deseo señalar sólo el rasgo más evidente que conlleva la forzada —o interesada— reacción postmoderna: sin duda alguna la aburrida vulgaridad de su eclecticismo a la contra. La falta de vigor original creativo y el conformismo moral del arte postmoderno —debe decirse antimoderno— obligan a cerrar el decenio de los ochenta con la sospecha de una monumental decepción, si no de un fraude caótico.

La realidad del arte moderno en su conjunto y en sus resultados desacredita las tesis ilusorias y abstractas de la ruptura total, antitradicional. Cualquiera que lo examine y lo juzgue, como aquí lo hemos propuesto nosotros, más desde la consistencia de sus logros en la culminación de la imagen abstracta de los sesenta, que por los tanteos programáticos de las vanguardias tempranas constructivistas o dadaistas, es difícil que se resista a constatar en la poética de la abstracción la continuidad de la imagen tradicional estética. Por esa vía, el requisito elidido, la simbolización figurativa del arte clásico, aparece ya para la cultura moderna más como un pretexto prescindible que como una exigencia necesaria. Personalmente me parecen inocentes o fraudulentos en su conjunto los esfuerzos reaccionarios del eclecticismo figurativo actual, por no hablar de los intentos marginales que se registran en España para imponer los dudosos derechos provincianos

de un neo academicismo supuestamente tradicional. Arte legítimamente tradicional: el moderno.

En la dialéctica entre arte moderno y postmoderno se cumple un curioso esquema de compensación, que puede entenderse incluso bajo la imagen de los vasos comunicantes. La elisión antitradicional de la referencia figurativa cumplida por la abstracción moderna, se compensa en ella solapadamente mediante la preservación estricta —reafirmada con el tiempo sobre las tentaciones más vanguardistas fundacionales— del tradicionalismo de la imagen estética. La crisis de la referencia que impone la abstracción, aporta el enriquecimiento, en el fondo escasamente rupturista, de una realidad nueva; en tanto que la racionalidad ordenada de la construcción de la imagen preservaba las garantías de la tradición artística. Por el contrario la crisis del cuadro como imagen estética, que predomina en el arte postmoderno de Schnabel o de Walter Dahn, trata de controlar inadvertidamente las señas de reconocimiento tradicionales de la pintura mediante propuestas mayoritariamente figurativas, como en el propio Dahn y en Penck, o incluso en creadores más profundos como Kiefer.

Sin embargo, hasta lo que de esquemático y predecible encierra este mecanismo elemental de la figuración transvanguardista obliga a considerarla como tentativa muy escasamente respetable. Ya hemos dicho antes cómo la vuelta atrás de la figuración neotradicional como alternativa moderna, simultánea en Hooper o actual en Hockney y posmoderna en pintores como Eric Fischl, no parece una vía de renovación interesante, sino en todo caso de supervivencia vegetativa, más o menos virtuosista. Descartados comúnmente como insuficientes y estériles los inocentes ensayos del realismo fotográfico internacional, en su mayoría arte destinado al «cubo de la basura». En todo caso los mejores ejemplos de la refiguración postmoderna, como son los neoexpresionistas alemanes, la alegan precisamente para evidenciar su indiferencia aleatoria. Recuérdese, más aún que la dudosa trayectoria de la inhabil manufactura técnica de Kiefer, la investigación sobre la fungibilidad del tema figurativo en un pintor de tanta cultura plástica tradicional como Lüpertz.

Ninguna expresividad extraordinaria de la tecnología, ningún alegato de los derechos a expresar la vena irracional supuestamente inédita, van a compensar la insufrible falta de garantías del dibujo de Warhol, la calculada degradación técnica de Schnabel o la subversión simplemente impotente y marginal de Basquiat. En todos estos casos mayores —y a su sombra, las innumerables tonterías secundarias— el control natural y sensible, antes que clásico o tradicional, de los mecanismos del gusto y de la técnica descarta como perdurable o ni siquiera ejemplar la perpetuación del disparate.

Más allá por tanto de sus insuficiencias estéticas, la iniciativa postmoderna de recuperación figurativa, como reacción elemental y pobre frente a la lograda especialización abstracta del arte moderno, lo que confirma absolutamente es la permanencia del principio de continuidad artística, compensando insuficientemente las agresiones palpables contra el estilo del «decoro»

tradicional y contra la «pulcritud perspicua» de la imagen estética clasicista. Confirmación básica para la historia del acarreo tradicional de la imagen artística, que viene a valorar en tanto más la genialidad cíclica de los hallazgos renovadores, como sean los de Picasso o los de Joyce, cuando realmente se cumplen. Es también una ilustración meramente secundaria aunque no trivial, que sirve para corroborar y explicar la diseminada sensación de debilidad y decadencia imaginativa del arte más atrevidamente postmoderno en la década de los ochenta.

### *Arte moderno y diferencia*

Si los contemporáneos de Shakespeare o los de Rubens hubieran visto de golpe, una buena mañana, alzarse hasta los cielos enormes rascacielos de acero y de cristal, sobrevolados por gigantescos aviones a reacción y centenares de automóviles de todos los colores atravesando raudos una gran autopista, tal sorpresa habría podido llevar a los más cavilosos al borde del horror y del infarto y a los soñadores optimistas a cimas inimaginables de la delicia. ¿Podemos creer por tanto, sanamente, que el arte no ha cambiado desde entonces? Es cierto que el arte es, por su propia sustancia, mucho más permanente que la tecnología, que busca más lo remansado del corazón, la reflexión pausada del espíritu. Pero aún así, el arte de este tiempo de portentos tecnológicos y de descubrimientos infinitos de la ciencia es radicalmente distinto en sus protocolos materiales que el arte del pasado.

No parece simple en principio —no digo que sea difícil o fácil— aceptar lo anterior. Por una parte, la mayoría de los artistas y muchos de los pensadores y teóricos modernos han pretendido romper los esquemas del arte hasta afirmar que se transforman por completo. Por otra, no somos pocos —aunque tampoco los más— quienes hemos presentado que la supuesta modificación desconfinada del arte moderno no era tan absoluta ni fatal; o por lo menos hemos exigido que se nos concretara la consistencia y radicalidad de unas modificaciones cuya profundidad esencial no se nos alcanzaba. La cuestión es de límites, de límites y de distancia en lo recorrido, no de cambios en la orientación y en el sentido del movimiento, que esos aparecen evidentes.

Antes he hablado de modificaciones perceptibles en los *protocolos* materiales del arte. Vengamos a cosas mayores y absolutas. Ni siquiera Picasso que alguien puede considerar —no yo, quede claro— como el último de los grandes pintores tradicionales, porque después de todo confeccionaba manualmente sus obras con la ayuda de los instrumentos clásicos, intelectuales y materiales, de la pintura. Pero sí Duchamp a través de un impulso desacralizador del prestigio fetichista del arte, o Piet Mondrian al transformar sus árboles de manzanas en cuadrículas de líneas y colores acordes con la arquitectura espiritual de los nuevos tiempos. Menos

rotundas me parecen en su conjunto las rupturas advenidas desde la consagración cultural del ingenuismo salvaje americano con Jackson Pollock; mientras que avances muy vigorosos como los de Bacon representan más bien simples retrocesos del arte tradicional hacia la fidelidad emocional al espíritu de los tiempos. Más radicalmente insólitos y nuevos —parece cosa obvia— son los planteamientos y los resultados del arte geométrico y modular salido de los ordenadores y en general de cualesquiera otros productos, como las electrografías, de las tecnologías cibernéticas.

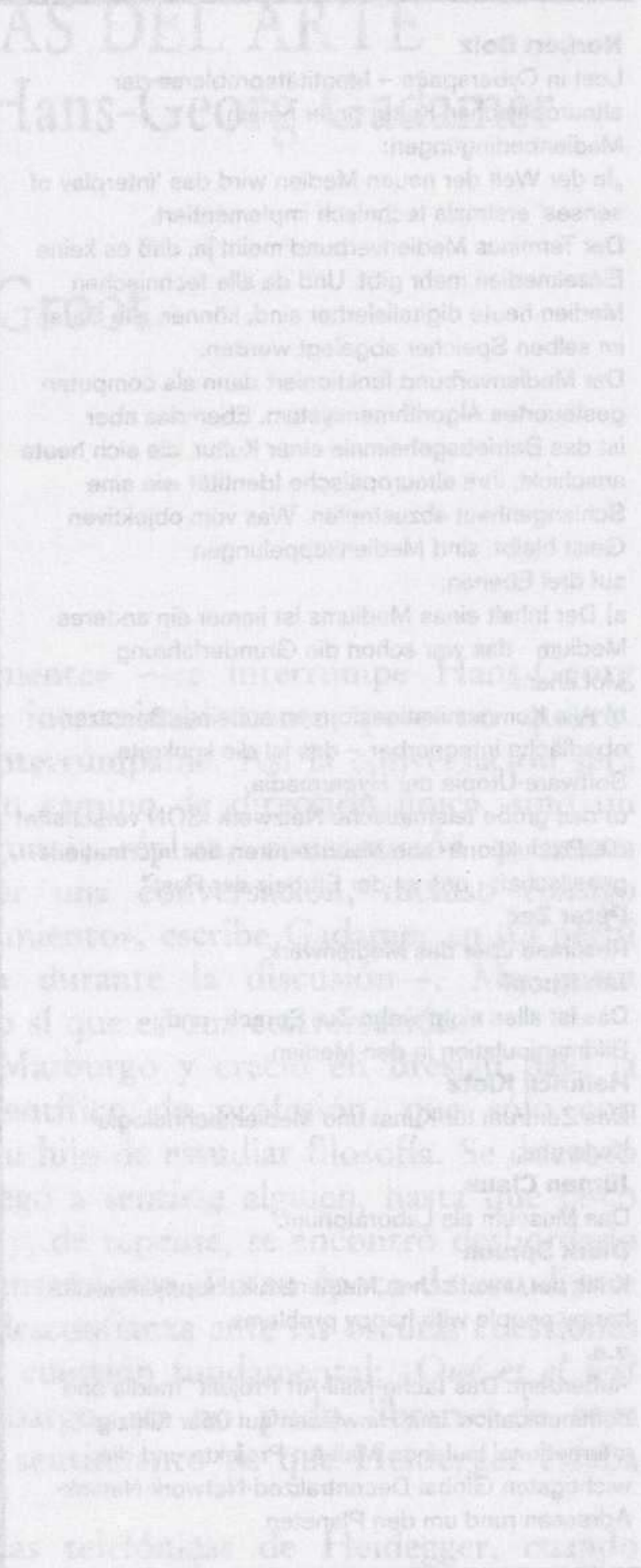
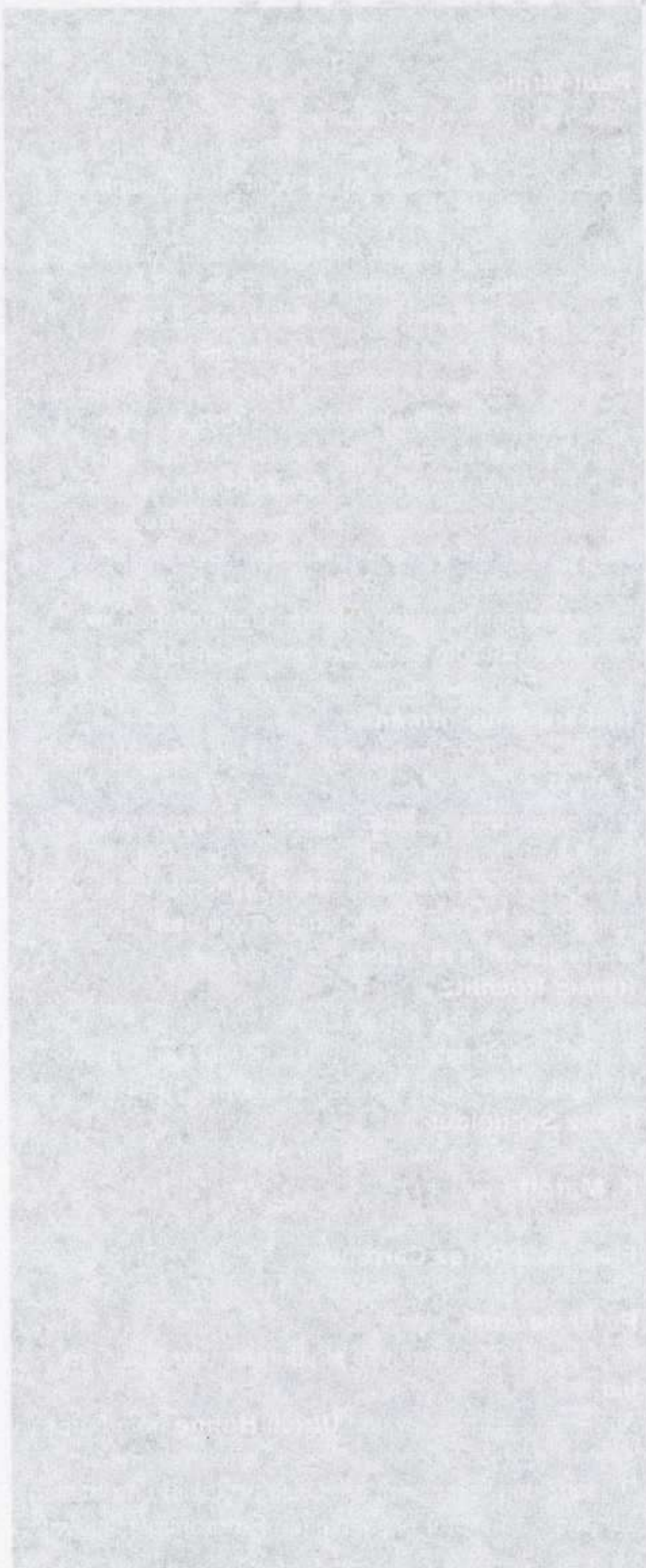
Son evidentes las modificaciones en los protocolos —«simulacros» los han llamado otros— del arte en nuestros días. Incluso en las que se presentan con mayor fidelidad a las convenciones técnicas de la pintura de «oleo sobre lienzo». Empezando, de nuevo, por Picasso: distancias entre el rosa y el azul, el cubismo y el expresionismo desenlazado de un final hasta el hallazgo inalcanzable de la máscara. La tradición de técnicas y de principios ha de ser deducida contra la inmediatez de las evidencias textuales del «chorreado» de Pollock o de la elementalidad escueta de las bandas tonales paralelas de Rothko; mientras que ciertas transgresiones inasimilables contra la pulcritud tradicional hay que defender en los cuadros de Kiefer en términos de la nueva sensibilidad simbólica de su óptica, con el peligro siempre inevitable de descarriarse en lo ya inasimilable y pringoso de los peores momentos de Baselitz. Y conste que se habla sólo aquí de pintura millonaria internacional.

Pero críticos muy avezados como Robert Hughes propenden a subrayar, con muy buenas razones, el fondo tradicional sin sobresaltos en el discurrir del arte en nuestro tiempo, por encima —o por debajo— de todas esas diferencias «protocolares». Porque por debajo —o por encima— de las diferencias textuales de los simulacros, corre continuo y homogéneo el sustento esencialmente invariable de la sicología de los receptores: la constitución orgánica de su sensibilidad en demanda del arte. Es a este segundo factor —junto al textual de los protocolos o simulacros— al que se refieren casi siempre inconscientemente las impresiones de permanencia y de continuidad en el desarrollo tradicional del arte, clásico y moderno. Una constitución sencilla, mental y psicológica que determina selecciones y rechazos, ámbitos de interés y límites de derecho, tanto en el proceso autorial de codificación como en la descodificación sensible e interpretativa de los receptores. Sin contar además con las inercias, para la adhesión como para las exclusiones, que pone la cultura.

La modernidad ha impuesto al arte el ritmo lento de las «diferencias» en lo humano. No puede ser de ninguna otra manera. Hay una aceleración indudable del deseo en el arte moderno, acorde con la progresividad social y la vertiginosa modificación de la tecnología. Pero el fondo de lo constitutivo humano, más las inercias sentimentales del gusto, contrapesan y controlan la radicalización de las diferencias. El hombre tiende a la centralidad de su misma conciencia, chapucera y fortísima, del yo entre los otros. Solo en el cálculo posible de la lógica está alojada, sin bulto aún y sin



fisonomía, la negación contraria al *sí* de Shakespeare y de Leonardo. Ni siquiera Joyce, ni Picasso —y más poderoso aliento que el de ellos no habrá ardido en el arte desde Goya— han formado la carátula del *no* que alumbre la alternativa radical del arte, la diferencia absoluta contra el principio clásico, seguramente eterno, de la afirmación.



Ortega y Gasset  
Wolfgang Köhler Verlag  
Rudolf Steiner  
La casa de la cultura

# tacho №3

Medien Kunst Kommunikation

1992, 208 Seiten, gebunden, mit zahlreichen Abb.,  
14,- DM, ISBN 3-928516-92-2.

## Norbert Bolz

Lost in Cyberspace – Identitätsprobleme der  
alteuropäischen Kultur unter neuen  
Medienbedingungen:

„In der Welt der neuen Medien wird das 'interplay of  
senses' erstmals technisch implementiert.

Der Terminus Medienverbund meint ja, daß es keine  
Einzelmedien mehr gibt. Und da alle technischen  
Medien heute digitalisierbar sind, können alle Daten  
im selben Speicher abgelegt werden.

Der Medienverbund funktioniert dann als computer-  
gesteuertes Algorithmensystem. Eben das aber  
ist das Betriebsgeheimnis einer Kultur, die sich heute  
anschickt, ihre alteuropäische Identität wie eine  
Schlangenhaut abzustreifen. Was vom objektiven  
Geist bleibt, sind Medienkoppelungen  
auf drei Ebenen:

- a) Der Inhalt eines Mediums ist immer ein anderes  
Medium - das war schon die Grunderfahrung  
McLuhans.
- b) Alle Kommunikationsformen auf einer Benutzer-  
oberfläche integrierbar – das ist die konkrete  
Software-Utopie der Hypermedia.
- c) das große telematische Netzwerk ISDN verschaltet  
die Produktions- und Machtzentren der Informations-  
gesellschaft - das ist der Ehrgeiz der Post.“

## Peter Zec

Resümee über das Medienwerk.

## Jan Knopf

Das ist alles nicht wahr. Zur Sprach- und  
Bildmanipulation in den Medien.

## Heinrich Klotz

Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie  
Karlsruhe.

## Jürgen Claus

Das Museum als Laboratorium.

## Dierk Spreen

Kritik der unkritischen Medienkritik. Happy news for  
happy people with happy problems.

## u.a.

Außerdem: Das tacho-Mail-Art Projekt "media and  
communication" mit Hinweisen auf über fünfzig  
international laufende Mail-Art Projekte und die  
wichtigsten Global-Decentralized-Network-Netlink-  
Adressen rund um den Planeten.

# tacho №4

Körper Kunst Geschwindigkeit

1994, 200 Seiten, gebunden, mit zahlreichen Abb.,  
15,- DM, ISBN 3-928516-93-0.

Ausschließlich Originalbeiträge oder deutsche Erstübersetzungen.

## Paul Virilio

«Balises de survie». Rettungsboote für die  
Schiffbrüchigen der Gesellschaft - ein städtebau-  
liches Konzept für die „Stadt-Welt“ der Zukunft:  
„Die Megapolen von morgen werden  
hyper-verseßhaftete Gesellschaften sein, die in zwei  
Geschwindigkeiten leben. Auf der einen Seite die  
privilegierten Seßhaften, die in der absoluten  
Geschwindigkeit der Telekommunikation, der  
Teleaktion, der elektronischen Datenverarbeitung etc.  
leben, auf der anderen Seite die Nomaden ohne  
festen Wohnsitz, die – ob arbeitslos oder nicht –  
in der relativen Geschwindigkeit ihres 'mobil-home'  
oder der des 'per pedes' leben, die Urbanauten.  
Als Antwort auf diese migrierenden Bevölkerungs-  
schichten müssen die Stadtplaner wohl oder übel  
Einrichtungen schaffen, die das Umherziehen im  
Innern der Städte selbst wieder lebbar machen  
können. Man muß die «balises de survie» schaffen.“

## Richard Shusterman

Moderne und Postmoderne zwischen Vernunft und  
Ästhetik.

Der amerikanische Philosoph Shusterman entwickelt  
seine körperbetonten Theorien aus dem Rap und  
kritisiert in diesem Artikel eine Kontinentalphilosophie  
Habermas'scher Prägung ebenso wie den  
amerikanischen Puritanismus Rorty's.

## Rainer Rochlitz

Neohedonistische Ästhetik.

Zu Richard Shusterman's Buch „Kunst und Leben:  
Ästhetik des Pragmatismus“, Frankfurt, 1994.

## Franz Schneider

Zur Geschwindigkeit der Literatur.

## K. Marotta

Tätowierung.

## Francisca Pérez Carreño

Warum eigentlich Sherman und nicht Madonna?

## Peter Keicher

Kinderspiel. Passagen zu Heidegger und Madonna.

## u.a.

Außerdem: Ein Essay von **Ulrich Höhne** über Farb-,  
Körper- und Zeitwirkung in der Computerkunst.  
Dieser Artikel erscheint auf Diskette (DOS) und basiert  
auf dem vom Autor entwickelten Programm "move!".

Wenden sie sich bitte für Direktbestellungen  
und Anfragen an die Verlagsadresse:

**Wolfgang Höhne Verlag**

**Rudolfstraße 26**

**76131 Karlsruhe**

**Ruf und Fax (0721) 69 61 15**

# LAS PROMESAS DEL ARTE

## Una entrevista con Hans-Georg Gadamer

Ger Groot

«No me mire tan interrogativamente» —se interrumpe Hans-Georg Gadamer— «podría seguir hablando interminablemente, pero no quiero. Cuando se le ocurra una pregunta, interrúmpame. Así la conversación será más viva». La hermenéutica no es un camino de dirección única, sino un punto de cruce continuo de pregunta, réplica, contestación y nueva interrogación. «El arte de mantener una conversación, incluso *consigo mismo*, constituye la fuerza del pensamiento», escribe Gadamer en un perfil autobiográfico. «¿No ve? —observa durante la discusión—. Me gusta oponerme a sus opiniones. Ahora esto sí que es una conversación.»

Nació cuando nacía el siglo en Marburgo y creció en Breslau bajo la autoridad prusiana de un padre científico de profesión, que sólo con reservas pudo aceptar la elección de su hijo de estudiar filosofía. Se doctoró con 22 años y por aquel entonces llegó a sentirse alguien, hasta que poco después conoció a Martin Heidegger y, de repente, se encontró desbordado por la profunda penetración de su pensamiento. En su época de estudiante había mantenido, como otros, cierta desconfianza ante las oscuras cuestiones heideggerianas y, sobre todo, ante la cuestión fundamental: *¿Qué es el ser?* A partir de ese momento, sin embargo, ya no pudo librarse de esos problemas, ni tampoco del «maldito sentimiento de que Heidegger estaba siempre a mis espaldas, vigilándome».

Con humor recuerda las llamadas telefónicas de Heidegger, cuando Ortega y Gasset anunciaba que pasaría a verle. «Ven rápido. Ortega vuelve

a acosarme.» El español le ponía un poco nervioso con sus, según Heidegger, frívolas observaciones: «Sabe Vd. Heidegger» —le decía— «un filósofo debe tener tres sentidos: el sentido de la profundidad —que evidentemente Vd. tiene—, el sentido de la penetración —en el que Vd. tampoco está mal— y el sentido de la ligereza —del que, por desgracia, Vd. carece totalmente. Tiene que bailar, Heidegger. ¡Bailar!» Y Heidegger mascullaba: «¿Qué tiene que ver el baile con la filosofía?»

Cuando se publicó su monumental estudio *«Verdad y Método»*<sup>1</sup>, Gadamer ya tenía sesenta años. Treinta años después las estanterías de su despacho, en su casa situada en una de las colinas que rodean Heidelberg, se van llenando con sus Obras Completas, cuyos volúmenes siguen apareciendo regularmente. Un despacho de dimensiones reducidas, sobre todo para un hombre de su altura, a quien, a pesar de su bastón y de un andar algo encorvado, nadie le echaría la edad que tiene. Colgados de la pared, un grabado de Durero y una pintura abstracta de Poliakov de un rojo incandescente («un regalo de mis alumnos por mi sexagésimo aniversario») adornan la estancia; en las estanterías y por el suelo hay altos montones de libros y manuscritos, la caída de una de esas pilas interrumpiría ruidosamente la conversación.

—*En las primeras páginas de su libro «La actualidad de lo bello»*<sup>2</sup> Vd. escribe que nos preguntamos por la cuestión de la justificación del arte, pues el arte es una disciplina que plantea ésta y otras cuestiones, y hoy día incluso más que antes. ¿Qué función puede cumplir hoy día el arte? ¿Cuál es su sentido y su significado?

—El arte como problema es interesante para los filósofos porque plantea la noción de verdad. ¿Qué significa el término “verdad”? Si tomamos la noción de verdad de la ciencia moderna, verdad significa *certeza*. Eso, además, significa directamente *método*. Pues método es desde Descartes el camino del que se tiene certeza; por decirlo de alguna forma: más vale dar pequeños pasos, uno tras otro, que grandes saltos hacia adelante.

Evidentemente esto no se puede aplicar al arte. Como tampoco se puede aplicar al arte la informática moderna a la manera, por ejemplo, de Max Bense que, aunque era un hombre muy sensato, defendía que por el número de *bits* podríamos concluir por qué Rubens era mejor paisajista que Rembrandt. Con ello se aplican criterios cuantitativos en una materia que no puede admitir esos criterios. Los métodos de medida de la ciencia no sirven para distinguir lo que es arte de lo que no lo es o de lo que es un arte de peor calidad.

Max Planck afirmó que para nosotros los hechos son cosas medibles. Ese es el punto de partida metódico y con él empiezo en mi obra *Verdad y Método*, porque justamente en ese punto se hace visible la tensión entre método y verdad. Evidentemente la victoria de la ciencia moderna estriba

<sup>1</sup> *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984.

<sup>2</sup> *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.

en que ha sabido transformar la noción de verdad. Es cierto que, como ya dijo Hesiodo, se admite que los poetas mienten mucho, pero eso significa que al mismo tiempo también dicen muchas verdades. Esto mismo se puede decir de la tradición literaria.

Se trata por tanto de la noción de verdad en el arte. ¿Tiene algún sentido esta palabra? Hoy día, incluso, hay gente, a los que hay que tomar muy en serio, en un país que no está muy lejos de aquí —(riendo) me refiero a Gran Bretaña— que niegan que todo esto pueda tener algo que ver, incluso en el más mínimo grado, con la verdad.

Esta fue la razón para que yo, como filósofo, concediera desde muy pronto al tema del arte un lugar muy importante en mi pensamiento: ¿qué significa, hablando con propiedad, el término «verdad» cuando se refiere al arte? Evidentemente no puede significar *verdad proposicional*, es decir, que las proposiciones en las que se afirma algo sobre el arte o que aparecen en una poesía puedan ser verdaderas o falsas. Esta noción de verdad no es pertinente.

—*Cuando hablamos de la verdad de un juicio, suponemos cierta generalidad. Sin embargo, cuando nos situamos frente a una obra de arte, nos encontramos ante algo único. ¿Existe en arte una relación especial entre la singularidad de la obra y la verdad, en el sentido en que, aunque dicha verdad aspira a algo general, no consigue llegar a expresarlo en una proposición general?*

—Me gustaría indicar en su contra que Aristóteles dijo, con toda razón, que los historiadores estaban menos orientados a la verdad que los poetas. Pues la historia sólo cuenta las cosas tal como han sucedido, mientras que la poesía dice como pueden suceder *siempre*. Precisamente en la poesía volvemos a encontrar una aspiración a lo general.

—*Sin embargo, en la experiencia del arte nos enfrentamos a algo problemático, que quizás se encuentra en relación con la particularidad de la noción de verdad.*

—Sin lugar a dudas. Lo problemático es precisamente que la verdad no puede ser transmitida en una proposición o en otra forma distinta. En el último volumen de mi nueva edición he incluido un artículo que se titula: *Imagen y palabra: tan verdadero, tan siendo* («*Bild und Wort: so wahr, so seiend*»). Es una cita de Goethe, el cual al contemplar unas conchas en la playa de Sicilia exclamó: *so wahr, so seiend*. Yo aplico esta afirmación al arte; el arte es verdad por ser *siendo*. ¿Qué significa esto?, significa, por ejemplo, que no es reproducible. Esto suena bastante inaudito, en un mundo que convierte casi todo en reproducible y que por la reproductibilidad destruye el sentido del arte. El progreso y la fotografía han supuesto una reducción de la sensibilidad al color. Pero comprendo muy bien lo que Vd. quiere decir, cuando indica que precisamente en la unicidad de la obra de arte reina una verdad general que es insustituible.

Tomemos el color, la *imagen* en el arte plástico. Es indiscutible que una representación de ese tipo no puede ser sustituida. Por el contrario, la verdad de una proposición verdadera siempre seguirá siendo verdad. Con

ello se ha perdido desde el principio algo esencial. Esto es el sentido objetivador de la proposición: lo que ha tratado Aristóteles en su hermenéutica y que los griegos denominaban *apófansis*. Es decir, una frase que sólo pretende mostrar lo que muestra. En este sentido nuestra civilización occidental está totalmente determinada por las matemáticas y la aplicabilidad de las mismas en el mundo de la lengua. Si, por ejemplo, la comparamos con la noción china de verdad, vemos que no puede ser considerada como algo que se encuentra en una relación de tensión con el arte.

También para nosotros se está haciendo referencia a otro tipo de generalidad. Por lo que se refiere al arte, no se trata de la universalidad del concepto, sino de un juego totalmente *particular* que se desarrolla entre la verdad sensible y la conceptual. Lo que intento defender es que esto no tiene *nada* que ver con el problema de la representación y del método, sino con la concentración del ser, es decir, con la densidad, la saturación que en cada imagen o en cada poesía o expresión poética trasciende el enunciado referencial. La imagen misma no permite que el espectador sólo contemple lo que en ella se muestra.

Tomemos, por ejemplo, el grabado de Durero, que Vd. no puede ver porque está encima de su cabeza, Santa Catalina de Siena, el famoso martirio. Eso es lo primero que Vd. reconoce, lo que en él está representado. Y quizás (ríe) también que es de Durero. Pero, al mismo tiempo, es evidente que todavía no ha visto nada. La imagen o la poesía tienen, por tanto, la capacidad de superar la referencia directa a *otra* cosa. O por decirlo con otras palabras, la capacidad de romper con lo que les ata al suelo.

—¿Podríamos decir que lo que se muestra es el enigma de que hay algo y de que ese algo tiene un sentido?

—Sí, claro. En cierta manera puede decir —y creo que desde Schiller ya no es una idea muy original— que aquello que es fragmentario y desordenado se convierte por la acción del arte en la representación de un mundo íntegro<sup>3</sup>. Si hoy día dices esto a la juventud, claman de indignación. Lo he experimentado con un estudiante, que no lo comprendía. Pero, cuando hablo de «mundo íntegro», no quiero decir que el mundo es íntegro, sino que en el *arte* aparece como íntegro. Y entonces siempre salta alguien: sí, pero ¿y el Guernica de Picasso? y yo contesto ¿por qué siguen Vds. contemplándolo? Y dicen pasmados, pues en efecto porque en él hay algo. Efectivamente, hay algo ahí que no se ve como simple destrucción grisácea, sino que en sí mismo produce una concentración.

—Esta concentración que se produce en el arte moderno ¿constituye siempre la idea de un mundo íntegro o se trata en muchos casos, más bien, de un mundo quebrado?

<sup>3</sup> Durante la entrevista Gadamer utiliza con frecuencia el término alemán *heil*, que tiene tanto la acepción de «entero», «intacto», «íntegro», como la de «sano», «indemne», etc. Se ha optado por traducirlo con los términos «íntegro» o «integridad», aunque con ello en castellano se pierde la acepción de «sano» o «salutífero» que existe en alemán.

—No es la *idea* de un mundo íntegro; el arte mismo constituye una parte de ese mundo íntegro. Incluso en la *destrucción* más radical —por eso he elegido precisamente el Guernica como ejemplo— se ve que la obra de arte *es como tiene* que ser. Se trata simplemente de la clásica definición de lo bello: algo a lo que no se puede añadir nada ni quitar nada sin perturbar el todo. Eso es la integridad de la que hablamos.

Piense en el organista que improvisa. Durante los bombardeos, en Leipzig, iba cada viernes por la tarde a escuchar los motetes de Bach. El organista era un improvisador genial. Lo mejor del concierto era el rato que se quedaba tocando mientras el público salía. Pero a veces, tenía que reconocer que «no había sido nada», y ya entonces me preguntaba ¿qué significa que «no ha sido nada»? *Nada*, por así decirlo, que te retuviera en la iglesia, que te impidiera salir de ella. Nada que te hiciera que sólo escucharas y que a través de la música llegaras a una concentración total.

Eso pasa también con la pintura, la imagen. Mire el Poliakov que cuelga ahí: cada vez que lo contemplas ves en la composición de color, en la tensión de las líneas y del color, algo que te lleva a decir *así tiene que ser*. Pero (atónito), ¿qué significa eso?

—No me parece casual que Vd. cite a Bach. Bach vive todavía en la firme creencia de una verdad religiosa, un mundo religioso. Eso ya no existe en el siglo XX. Sin embargo, el deseo de «integridad» es una cuestión religiosa, que ya no resuelve la religión, y quizás tampoco el arte, aunque éste actualiza esos anhelos.

—Si quiere convencerme, tiene que argumentar mejor esa última frase.

Con el resto estoy bastante de acuerdo. Pero que el *Arte de la Fuga* tiene que ver con Dios no es tan fácil de explicar. Al pensar en Bach no tiene que pensar sólo en la música de las Pasiones.

—No, es verdad, pero sí en el hecho de que el *Arte de la Fuga* es ya en su misma concepción un arte de la armonía.

—En todo lo que existe en la realidad hay armonía y desarmonía. Por eso, hay armonía también en la música.

—¿Y también la premisa de una verdad religiosa, de una salvación religiosa?

—Bueno, pero va demasiado lejos en su presunción religiosa. Yo sería más prudente y diría que lo que antes se pensaba de una forma religiosa hoy día se experimenta, en gran medida, en el arte como algo también trascendente en relación con la realidad. Pues justamente se empezó a entender el arte de esta manera semirreligiosa cuando se dejó de ver el mundo como un mundo de seres humanos creado que requería salvación. No obstante, el deseo de una respuesta a los enigmas del ser perdura. Hasta este punto veo su interpretación, pero quisiera hacer una distinción. Yo no diría que esto es religioso, sino que algo de lo que la religión refleja encuentra su réplica, al parecer, en lo que el arte dice. Ambos son, si Vd. quiere, promesas de lo «íntegro».

—¿Cree Vd. que el arte tiene capacidad de hacer de nuestra sociedad una comunidad, como hasta la Segunda Guerra Mundial hizo la religión?

—Evidentemente no sé cómo será el futuro. Estamos dejando atrás un siglo con dos guerras mundiales. ¿Quién ha ganado realmente esas guerras? Únicamente la revolución industrial. Sí, ya es algo de todos sabido que las guerras sólo benefician a la industria. El resto pierde. Estoy de acuerdo con Vd. en que hay que preguntarse por el futuro del arte. ¿Cómo puede existir en un mundo tecnocrático y regido por la técnica?

Runge (1777-1810) manifestó su compasión por los pintores, al inicio de esta evolución, porque el giro que entonces se producía ya no les respetaba, todo aparecía cubierto por una capa decorativa. Efectivamente, se trataba de un declive. Y, en efecto, era un mundo nuevo el mundo que entonces nacía. Por eso no voy a discutirle que nos encontramos, aquí y ahora, en una difícil situación de la que no sabemos qué saldrá. Quizás del «escriturismo» de las culturas orientales surja un arte totalmente nuevo...

—¿A qué se refiere?

—¡Al arte de la escritura! Un chino pinta cuando escribe. Tengo aquí un famoso colega chino que en una ocasión me escribió una carta con unos minúsculos trazos como firma abajo. ¡Era tan maravilloso! Aún conservo la carta. Sólo unos cuantos trazos y con sólo eso ¡tan conmovedor! Claro, admito que para poder escribir de esa forma, se tiene que sufrir todo un aprendizaje. Pero, quizás, a la larga, nosotros aprendemos a reconocer algo de la tensión que se desarrolla en esas páginas chinas casi vacías, como podemos apreciarla ahora en este Poliakov. Pero, en todo caso, nos enfrentaremos de nuevo a la misma transcendencia: a cómo en una única hoja blanca con unas líneas y unos cuantos puntos y trazos se ha concentrado una intensidad tan enorme de *Dasein*.

—¿Es posible que una buena obra de arte sea al mismo tiempo totalmente desesperada?

—Una obra de arte sobre la que no se puede decir «sí».

—... que sea muy fuerte, pero...

—¿Qué significa «fuerte» en este caso?

—De la que uno no pueda sustraerse.

—¿Sobre la que se dice «sí»?

—Sí.

—¡No ve!

Vd. sigue pensando que yo mantengo que algo «íntegro» tiene que estar representado. ¡Pero, en absoluto se trata de eso!

—¿Una obra de arte podría ser el símbolo de la imposibilidad de llegar a un mundo íntegro?

—No. Hace un momento Vd. dijo algo positivo. Ha dicho «sí»: sí, así es. No se trata de leer un tipo de *información* que contiene la obra. No querrá Vd. pasar por encima del abismo. Sólo hay el puente del arte, el arco iris del arte. Si me permite hacer una alusión a la historia de la creación, sería como el signo de reconciliación entre Dios y el mundo.



—¿El arte —metafóricamente hablando— nunca podría negar a los dioses?

—Sobre eso soy muy cauto. Describo sólo lo que ocurre en la edad moderna, en la que una secularización tan radical como la que se ha producido presupone, evidentemente, en primer lugar un mundo cristiano. Otros universos religiosos, como los orientales, nunca podrán llegar a un ateísmo tan radical. En ellos hay demasiado «hechizo», magia y rituales. En la religión cristiana la internalización del Nuevo Testamento hizo posible una Ilustración radical. En Grecia, con Platón y Aristóteles, la victoria fue la del ateísmo griego, la *filosofía* venció.

Pero para volver a su cuestión, Vd. sigue intentando eludir el hecho de que lo *no íntegro* invita a un «sí» precisamente por la manera en que se hace *siendo* por su figuración.

—¿Pero qué significa ese «sí»? No es un «sí» que quiera lo «no íntegro»

—No, es un «sí» que incluso ante la mayor falta de integridad distingue regularidades que se producen en ella. Algo así como «no podría ser de otra manera». El cartel de protesta no es en sí mismo una obra de arte. Pero en Picasso en absoluto hay consolación. ¿Todavía se puede hacer hoy arte religioso? Lo dudo. Chagall pudo hacerlo, pero él se encontraba en cierta corriente oriental.

¿Y en las demás artes? En todo caso, siempre he encontrado este elemento afirmativo. Me resulta difícil hablar sobre música, porque no sé mucho de música. Pero he visto que un compositor como Webern, que después de la Segunda Guerra Mundial logró que terminara irrumpiendo en Alemania la música moderna, consiguió una concentración, una economía expresiva a la que la música clásica ni siquiera se había *acercado*. Esta concisión es cada vez más frecuente en el arte: la reducción a lo mínimo. Y cuando se trata de un buen artista, sus obras logran, al menos, tanta expresividad como antes el arte de la abundancia.

Es un error decir que lo «no íntegro» tendría que ser expuesto. Puede ser presentado, pues precisamente por eso *es siendo*. Es una promesa, una indicación. ¡Justo como Rilke dijo de las catedrales! «*algo así se erguía entre los humanos*». Pues bien, *así sigue irguiéndose entre los humanos*. No sólo una iglesia, sino también tal o cual pintor o tal compositor. ¡Cuánta *tensión* ofrece! Ruido, desarmonía, quizás, pero de una forma que dices: *otra vez, por favor, otra vez*. Y entonces lenta, muy lentamente veo que llega a mí una regularidad, una inmensa profundidad cualitativa. De ahí mi título: *so wahr, so seiend*.

—¿Lo no verdadero es siempre lo no—siendo?

—Lo no verdadero es el mundo reproducido, el mundo meramente fotografiado —aunque evidentemente es posible hacer arte de eso—. Recientemente he visto una toma muy bella de Sierra Nevada. ¡No! Era de California. Una foto preciosa, casi no podías imaginarte que no era una pintura.

Pero, adelante. Contradígame.

—Invoco por última vez mi argumento: tomemos, por ejemplo, su libro *La actualidad de lo bello*. Se trata de lo bello; sin embargo, hoy día el arte no parece buscar lo bello, incluso en muchos casos se inclina por lo feo. Para Vd. el arte trata finalmente de la belleza, es decir, del mostrarse y lo que se muestra es finalmente algo bello.

—No todo lo que se muestra es bello. También existe la fealdad. Una obra de arte —eso ya está en Kant y para ello no se requiere la técnica moderna— también puede mostrar lo repulsivo. Yo no me refiero a eso. Lo importante es que mientras el hombre mantenga una actividad creadora, seguirá existiendo la disyuntiva: en esta obra hay algo o, por el contrario, no hay nada. De eso se trata. Naturalmente, ya no estoy en condiciones de ver mucha pintura o arquitectura, por eso en las últimas décadas he seguido muy poco la nueva arquitectura. Pero hace unos ocho años, volví a ver en Breslau la *Jahrhunderthalle*. Cuando la ves, te parece una joya reluciente. Al contemplarla no puedes dejar de exclamar ¡*Demonios, qué bonito es!* Pero ¿qué es lo que hay de bello ahí? Bueno, una forma totalmente nueva... ¿No ve? Tengo que desviarme, veo demasiado poco arte moderno. Por eso le pongo este ejemplo: el edificio ya tiene cien años.

Por el momento, todavía no sabemos lo que hay en nuestra producción artística actual de verdadero y de reproducción. Tanto por lo que se refiere al arte plástico como a la literatura. Quizás en este momento no se está produciendo nada. No lo podemos decir. ¿Quién hubiera podido predecir Kafka o Musil? Por lo que se refiere a Kafka, realmente no sabes por qué precisamente su obra es arte. No tiene nada especial, esa lengua. ¡Pero cómo se mantiene en pie! ¡Incluso en la desesperación o hasta la desesperación!

—Si damos un paso más, podemos decir que es posible un arte que afirme su propia autosupresión, que tematice su propia imposibilidad de ser.

—Una vez más sería de nuevo arte. No, así Vd. no va a salirse con la suya. Pero, podría decir: se acerca un mundo tan regulado técnicamente que sólo habrá arte de una manera ornamental, un arte que no se impondrá, que sólo será un decorado. Esto, en efecto, podría ocurrir, al menos por lo que se refiere al arte plástico. Pero no sé si podría ocurrir lo mismo con la literatura o la música. El hilo musical, dice Vd., no sé, soy viejísimo. Aún me acuerdo de cuando escuché por primera vez la *Canción de la tierra* de Mahler. Todavía suenan en mis oídos las notas ¡canta! *Du mein Freund / Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold! / Ich suche Ruhe für mein einsam Herz*. Hace ahora ochenta y cinco años de eso. ¡No! Menos, casi ochenta años, en Breslau...

—La posibilidad de que el arte plástico se convierta en una especie de ornamentalismo ha sido considerada por Gianni Vattimo, que creo es alumno suyo...

—Sí, sí...

—Al estudiar la *Passagen Werk* de Benjamin, como una característica de la situación postmoderna; una situación en la que el hombre ya no puede estar

quieto, sino que como un «flâneur» en la metrópoli deja que las cosas pasen sin dejarse influir por ellas.

—¡Qué desgracia! ¡Cuánto daño ha provocado eso! Que se haya desacreditado a un hombre tan genial y significativo como Benjamin considerando a los *passagen* como una obra. ¡Claro que no es una obra! Él no hubiera admitido *nunca* que eso fuera designado como una obra. Eso sólo lo puede pensar la gente que no comprende que una obra sólo existe cuando ha adquirido una forma. Mientras que los *passagen* son todavía una ruina, el caos anterior a que nazca el libro.

—¿Pero la idea de Vattimo de que el hombre moderno encuentra su modelo en estos «paseantes», que ya no conocen ningún momento de quietud?

—Hay un cuadro precioso de Malevich «Dama en la metrópoli». Ahí aparece pintada precisamente esa imagen. Y le garantizo que ante él Vd. permanecería quieto.

—Pero la dama no.

—No, claro que no. La dama está ahí pintada, pero todo lo que la rodea fluye. Ahí está justamente lo que Vd. describía.

—¿Pero la dama permanecería quieta ante su propia pintura?

—¡Probablemente no entiende nada de arte! Ella es lo pintado y no el sujeto que pinta.

—Pero ella representa una manera de estar en el mundo.

—Sí, por supuesto. Pero la gracia está en que yo puedo nombrarle precisamente una pintura en la que el *pintor* muestra la actitud del paseante de una manera tal que Vd. seguramente permanecerá quieto. Por lo que se refiere a Vattimo, le diría que quizás tiene razón. Pero ese tipo de cosas pertenecen sobre todo a los rasgos más ligeros y periodísticos suyos..., aunque me gusta por donde transcurren sus pensamientos.

No puedo decir que quizás ya no habrá arte. Sólo sé una cosa: que lo que es arte, se presenta como lo he descrito, como aquello de lo que se dice «sí». Esta idea tiene que asumirla *rigurosamente*.

—En su pensamiento vuelve recurrentemente la tensión de la promesa de lo íntegro, también cuando habla de la conversación o de la interpretación.

—Sobre eso existe un cómico malentendido, este Habermas, con su idea de que yo defiendo un total *entendimiento*. Eso es una *insensatez*, un puro absurdo. En absoluto estoy a favor del *entendimiento*, pero cuando, por ejemplo, ahora hablo con Vd., me quiero hacer comprender. Eso no significa que yo le fuerzo a adherirse a mis ideas. Yo intento persuadirle, convencerle. Quizás no lo consigo. Incluso, quizás, no tengo razón. Y no es necesario. Pero eso no influye en el hecho de que uno se esfuerce en llegar a una comprensión recíproca. Creo que Habermas es totalmente miope, cuando dice que finalmente yo estoy a favor de la armonía. ¡En absoluto! Soy consciente de la dificultad, aunque sigo pensando que lo propio del arte es buscar esa armonía.

—Vd. dice que nos entendemos a través de la lengua, que es el medio en el que nos movemos. Y cuando nos entendemos hay una cierta fusión de

horizontes. En los últimos años, en algunos círculos filosóficos se acentúa más la capacidad de ruptura y dispersión de la lengua que su capacidad de unificación. Incluso en la sociedad, vemos cómo determinados grupos dicen explícitamente que otros grupos no pueden comprenderles.

—Yo no afirmo, y nunca lo he afirmado, que la fusión de horizontes conduzca a la concordia. También puede ocurrir que no se alcance el umbral de comprensión. Justamente porque cuando uno dice algo, dice mucho más de lo que él mismo cree. Pero me parece bastante paradójico que no pueda aspirarse a ello. ¿Qué se buscaría, si no? ¿Un mundo en el que cada cual estaría en lucha con los otros? Pues esa es precisamente la cuestión.

Y repito, es un error totalmente ingenuo creer que la hermenéutica es el arte de borrar todas las diferencias del mundo. ¡Dios mío! No, claro que no. Quizás Dios mantiene consigo mismo un diálogo de ese tipo, pero, aparte de él, nadie más.

—Sin embargo, sospecho, que en sus palabras, por ejemplo, al final de *Verdad y Método*, resuena una cierta confianza en el progreso, un cierto optimismo.

—Sí, ¿por qué no podría ser yo humano? ¿Hay esperanza para toda la humanidad, esperanza de un mundo distinto? «Integro» nunca llegará a ser. Nosotros seguiremos siendo humanos; no podremos expulsar del mundo nuestro pecado original. ¿Qué nos traerá el próximo milenio? Soy suficientemente viejo para poder decir impunemente: no lo sé. Quizás la humanidad misma quede totalmente diezmada por todo tipo de catástrofes; es incluso muy probable. Pero quizás haya aprendido a evitar un suicidio masivo. ¿Qué será del arte entonces? ¿Será bello? Probablemente tendrá un aspecto totalmente distinto. Pero siempre consistirá en el hecho de que podamos decir «sí» de algo. *So wahr, so seiend*, como las conchas de la costa de Palermo.

Traducción de Charo Crego



# DIÁLOGOS SOBRE HAMLET

## A propósito de la obra de Carl Schmitt

José L. Villacañas

«Hago lo que quiero y me detengo en lo que me conmueve. Hasta que lo que no quiero me dé un sentido como escritura».

Konrad Weiss, citado por  
Carl Schmitt

### 1. *Schmitt sobre Hamlet*

Alguien dijo alguna vez que la correspondencia obliga al crítico de Schmitt a realizar las objeciones contra su obra con al menos la misma claridad con que Schmitt formula sus tesis. Esta recomendación, en el caso de *Hamlet o Hécuba?*, obra recién editada por Pretextos, de Valencia, resulta imposible de cumplir. Los niveles de claridad en la exposición del argumento y de los resultados son sencillamente inimitables. En relación con la austeridad de los elementos narrativos, Schmitt ha alcanzado la perfección en esta obra y el crítico hará bien en perseguir su propio estilo por otros derroteros. Nada por tanto de resumir lo que ya no puede ser

---

La balsa de la Medusa, 29, 1994.

más resumido. Nada de sustituir el gesto limpio de la lectura de esta obra, discusión tardía con Walter Benjamin, llena de un talante en el que tema e interlocutores convergen: la melancolía y el recuerdo de un tiempo de admiración recíproca que no puede ser mantenida por más tiempo en el silencio. Por lo tanto, el crítico hará bien en situarse en los márgenes del libro, como el libro se sitúa en los márgenes de Hamlet. Supone que se ha pasado la última página. Y entonces comienza su discusión.

Hasta aquí hemos leído acerca de una irrupción del tiempo en el drama que sólo se reconoce como una grieta, una fisura, un vacío, un silencio. A lo sumo una ambigüedad, una alusión. El tiempo y sus hechos irrumpen en el drama lo justo para enmudecer. Esa forma de hablar sirve para nombrar su tabú. Pues, en efecto, la definición de un tabú es el silencio que debe seguir a la mera indicación.

Hemos leído también que la irrupción del tiempo en el drama constituye el elemento inalterable de la tragedia. Que justo la tragedia no aparece en el drama. Ésa es la tesis. Ahí se levanta el límite del artista, la historia objetiva, lo que no puede ser alterado. El silencio es señal de la impotencia del artista, mas también índice radical de lo que el arte debe atender, expresión de la voluntad de arte del artista y de su público. La tragedia determina el drama desde el exterior al tiempo que vertebra lo que el drama muestra, más allá de lo que dice. Si en términos generales «tabú» nombra lo sagrado, la tragedia es una forma elaborada de lo sagrado y muestra la realidad objetiva de la historia en la medida en que escapa al poder de los hombres. Que lo sagrado sea la historia: esto equipara el alba de la modernidad al amanecer del mundo griego. Destino se llama a lo sagrado del tiempo que en silencio irrumpe en el drama como tragedia e impone las formas de la desgracia. Hamlet habla en silencio del destino de Europa. De la tragedia de Europa como desgarramiento de una más antigua ciudad. Carl Schmitt se ha limitado a señalar algunos márgenes al drama, a identificar la tragedia, hablando del silencio de la historia, y clarificando el destino de Europa cuando Inglaterra era el mosaico mismo de las tensiones que ensangrentaban el continente. Y ese destino no es otro que la construcción del Estado moderno en el contexto de la ruptura del cosmos cultural antiguamente unificado por la Iglesia y la decisión inglesa de encontrar su camino como Estado separándose de la tierra de Europa, jugando con ella desde su gran aliado, el mar.

## 2. *Adversus Gadamer*

Conviene proponer este vocabulario para alejarnos de algún lugar común. En *Verdad y Método* [V.M.], Gadamer opone a la interpretación de Schmitt una noción romántica de obra de arte. Invirtiendo los términos schmittianos, atribuyendo intemporalidad a la obra de arte, Gadamer insiste en la tesis de que el drama inicia el tiempo, produce tiempo. Lo infinito

antecede a lo finito: he ahí la ontología del romanticismo. La obra, en su infinitud interna de sentido, habla al tiempo en cada caso, incluso al suyo. Esta ontología romántica garantiza, dentro de la división moderna de la cultura, la primacía del intérprete sobre el historiador. Sólo el primero está en condiciones de decir al segundo «algo de la situación originaria a la que habla la obra» [V.M. 590]. Ya podemos anticipar el malestar. Artista genial, filósofo, intérprete, historiador..., esa escala desde el genio al escriba no es de recibo. Carl Schmitt es un imprudente e, irrespetuoso con la división de trabajo imperante, baraja aquella escala a su gusto y gana. Es capaz (como dice en «Was habe ich getan?», una reflexión irónica sobre el propio libro) de ponerse a los pies de las legiones motorizadas de hamletólogos.

Con estos supuestos, en *Hamlet*, como en toda obra de arte, Gadamer verifica los déficits de comprensión inevitables en todo intérprete. El infinito de sentido del Ser, reflejado en la obra de arte, excede la finitud de la exégesis. Con mal gusto, Gadamer asegura que «dejar muchos cabos sueltos pertenece a la esencia misma de la *fábula* fecunda y, por ejemplo, a todo *mito*» [592]. [Subrayo las palabras para señalar lo que Gadamer parece identificar.] En estos déficits conquistan su derecho las nuevas exégesis, las nuevas posibilidades que se vierten en el tiempo la productividad sucesiva de las interpretaciones que constituye la tradición. No estamos ante una disputa residual, sino ante las mismas puertas de las diferencias ontológicas más profundas. En Gadamer se trata de afirmar un ser como infinita posibilidad que excede a todo ente concreto, un ser que se muestra tanto como se oculta en cada juego, en cada interpretación, en cada posibilidad gastada y realizada. Un ser que genera tiempo en estos juegos de presencia y ausencia, pero que en sí mismo no es tiempo. Una vez más, se trata de Heidegger.

Con demasiada frecuencia se asocia a Carl Schmitt con este pensamiento y con este hombre. Las convergencias biográficas dominan sobre una atención habituada a las anécdotas personales. Pero, a poco que nos distanciamos del ruido, salta a la vista la diferencia del pensar. La interpretación de Gadamer, cuando se contempla con ojos schmittianos, resulta llena de prejuicios filosóficamente inaceptables, sostenidos por el desconcierto que para nosotros produce la homonimia alemana entre juego y drama. Cierto: el juego es repetición; la obra dramática no lo es necesariamente. Asentados en el tabú idealista de la pureza de la obra, tendemos a olvidar algo que Blumenberg ha puesto de relieve: el relato también tiene que luchar por imponerse en el tiempo. El primer relato del mito no tiene garantizada su repetición. Solemos olvidar este pequeño detalle porque el mito ha llegado a nosotros bajo la condición implícita de la repetición que lo constituye. Pero esta condición debemos explicarla cuando hablamos de Hamlet. Si es un Mito puede ser reelaborado, trabajado, alterado. El problema reside en explicar por qué una saga danesa, que se estrena en un momento puntual de la Historia Europea, en la corte inglesa de Isabel I, obtiene una significatividad tan operativa en la reelaboración de nuestra tradición cultural que se eleva a Mito moderno, junto con



Don Quijote y Fausto. Al considerarla desde la historia efectual como Mito, Gadamer rompe el problema y se limita a afirmar que, puesto que es un Mito, debe tener ambigüedades. El problema para Schmitt es previo y se puede resumir así: ¿Hamlet llegó a ser un mito por las ambigüedades o por integrar un significado permanente para la situación histórica de la modernidad? La condición de mito moderno se conquista. Aquí se trata de saber si hay procedimientos modernos específicos de *mitologización* y si tienen que ver con la historia de Europa y sus tragedias o con la producción del genio. Aquí es donde el problema del Tabú supera el problema de «los cabos sueltos» gadamerianos.

Quizás tengamos que hablar de revelar y esconder en la obra. Pero no respecto del Ser, un Ser peraltado a principio originario y que se entrega al genio creador tanto como se niega al intérprete. Lo que revela y se esconde en el drama es el tiempo en la única forma de su existencia: como historia, como tiempo cargado de acciones y reacciones, discusiones y luchas, intereses y decisiones, miedos y anhelos que ya son pesada herencia para las generaciones. La prioridad ontológica corresponde al tiempo y a la historia. Un tiempo que irrumpe en el drama como tragedia, y que *por el significado interno* de la propia historia se eleva a Mito. Este asunto apasiona a Schmitt como ya antes apasionó a Nietzsche: el exceso de significatividad constitutiva del mito refleja la estructura misma de la historia, como caminos ya recorridos que determinan el nuestro, forzando a identificar la repetición, el retorno de lo mismo. Y la cuestión entonces dice: ¿cómo ese tiempo tan significativo, tan cargado, se eleva a Mito a pesar de que se oculta en el drama como un tabú? ¿Es significativo lo que se oculta o lo que se muestra? ¿Hamlet se hace mito por lo que vela o por lo que desvela? Si Carl Schmitt toma en serio su tema, si quiere proponer una genuina alternativa a Gadamer, entonces debe contestar esta pregunta. ¿O es quizás Hamlet mito moderno porque nos muestra un hombre que somos nosotros, un hombre que por mucho que hable ya no puede hacerse cargo de la realidad de su propia historia? ¿No será lo mítico en Hamlet ese balbuceo, esa imposibilidad de vivir sin ejercer un tabú de silencio sobre la realidad?

Schmitt ha rozado el tema del tabú. Pero le ha dado un referente demasiado estrecho al identificarlo con el Tabú de la reina. E incluso ahí se ha equivocado, como veremos. Para estudiar este tema se impone una comparación con el tabú de la tragedia antigua. Pues justo lo que en el mito tradicional pasaba a primer plano de la acción, la violación del Tabú ético, se oculta en Hamlet. El procedimiento de mitificación moderno se contrapone así, punto por punto, al procedimiento de mitificación clásico. Tanto como el hombre griego al hombre moderno.

### 3. Eurípides y Hamlet

En ambos casos el Tabú interviene en el procedimiento de mitificación, pero de manera diversa. En el mundo griego, el tabú violado y reconocido

en escena como violado, eleva una acción a mítica y significativa, pues marca los límites de la naturaleza humana, y señala el espacio de lo monstruoso. En Hamlet, el tabú ético violado está protegido por el tabú aún más poderoso del silencio, como si todos los personajes se quisieran ocultar que lo monstruoso existe. En Hamlet domina así un Tabú antigriego que, en su silencio, se torna un testigo mudo simultáneo a lo verdaderamente mostrado en la obra. En tensión entre lo dicho y lo ocultado reconocemos el pathos de Hamlet y el pathos de la modernidad civilizada europea: siempre hay algo aún más monstruoso que podríamos desvelar.

El tabú del silencio en Hamlet asume la trascendencia de la realidad histórica sobre el arte. Esta relación es idéntica en el mito griego y su tragedia. Pero en *Hamlet* domina una voluntad de no narrar en la acción directa toda la historia conocida. La realidad externa a la obra resulta seleccionada, distinguiéndose entre los motivos dramatizables y aquellos otros que deben quedar en silencio. Debemos explicar esta selección en tanto resultado de una decisión. Y esto aún más en una obra que hace de la indecisión su tema. Entonces ya conocemos la clave: la indecisión del héroe y su tensión viene producida por la decisión del artista que opta por imponerle el tabú de silencio respecto de los hechos.

Como un chispazo, Schmitt ha elevado a *motto* de su comentario los versos 560 de II,2, donde expresamente Hamlet se refiere al caso Hécuba. La escena es muy compleja. Pues los cómicos que llegan a palacio saben tanto de Hamlet como Hamlet de ellos. La escena, sin duda, está cargada de familiaridad. Hay quien dice que aquí Shakespeare se retrató a sí mismo y a su compañía en esta escena, como una vuelta a la corte tras la prohibición de Isabel con motivo de los acontecimientos que llevaron a la muerte del segundo Essex. «Que reciban el mejor trato, pues son el resumen y la crónica del tiempo presente» [*Hamlet*, ed. Conejero, II, 2, 527-8], dice el artista. Y no expresa sólo un deseo. También reconoce un deber. Resumen, en efecto, es la breve escena que se recita, y que debe avanzar hasta que aparezca el nombre: Hécuba.

¿Pero resumen del tiempo presente? Más bien espejo invertido de la época, crónica del anti-presente. Pues negativo del presente es el mito clásico. En todos sus aspectos, la escena invocada relata la venganza de Pirro sobre Príamo, una venganza exigida por la sangre coagulada de padres, madres, hijas e hijos. Una venganza que por un momento Pirro, espada en alto, parece detener: «like a neutral to his will and matter, / Did nothing». Mas esto sucede sólo un segundo. Luego todo queda consumado. La detención instantánea de la venganza constituye su momento de gloria, de conciencia, de dicha. Hamlet, el príncipe humanista que viene de Wittenberg, aprecia la diferencia: él jamás se verá reflejado en esta venganza inmediata, feliz, purificadora. Pero Hécuba, «the mobled queen», también es el negativo del presente: pues la madre de Hamlet no es la reina en recato, ni reta a las llamas con su llanto, ni grita traición a la fortuna por

la muerte de su esposo. Antes bien, se ha casado con el asesino de su esposo, con ese Pirro que mata a Príamo.

La comparación entre el mundo clásico y el mundo del renacimiento final se salda con una conciencia no de imitación, sino de rutina. No trasparenta autoestima, sino desprecio. Hamlet dice «Oh, cuán vil que soy y qué canalla». Un arquetipo excesivo: esto parece ahora el mundo clásico para Hamlet. La diferencia con el mundo clásico reside en la imposibilidad de acceder a la acción real excepto por el rodeo de la literatura, excepto por el teatro. El antiguo dolor de Hécuba, luminosamente representado en la obra, produce llanto en el actor. La reciente y viva realidad de Hamlet, sin embargo, sólo produce insensibilidad, indiferencia, reflexión, cobardía, cálculo, duda, melancolía de certezas, necesidad de pruebas contundentes [II, 2, 550 ss]. Pero todavía hay algo más significativo: la prueba debe hallarse en una representación teatral dentro del teatro. Nunca en la realidad, nunca en la acción directa, dominada por el tabú del silencio. Elliot ha hablado aquí de una auto-dramatización, y ha dicho que ésta sería la influencia de Séneca sobre Shakespeare. El respeto hacia Elliot no debe impedir otra opinión: dicha auto-dramatización, esta necesidad de los héroes de teatralizar su tragedia para hacerla consciente, refleja una necesidad sentida con «greatest emotional intensity of his time»: la de no rozar la realidad desnuda, clara, *natural*, inmediata, transparente. La realidad debe escenificarse en el ámbito de la representación, como han recordado Heidegger y Foucault. Es como si la fibra nerviosa de esta época exigiera verlo todo como en un teatro, en la representación. Una desconfianza de sí, una creencia en el exceso de la realidad, una pérdida de valentía, un saberse perpetuamente cercano a la desesperación y a la locura: todo eso impone el tabú del silencio, y exige que la realidad de la tragedia quede fuera del drama directo, únicamente indicada en el espejo de la obra dentro de la obra.

El cómico llora por Hécuba. Hamlet no llora por su padre. Hécuba prepara la venganza. Su madre se casa con el asesino de su padre. ¿Por qué una realidad puede ser dicha y por qué otra es silenciada bajo reproches? ¿Por qué unos héroes pasan a la acción mientras la divisa de otros es «palabras, palabras, palabras»? [II. 2, 192]. La realidad de los griegos es monstruosa, pero luminosa. El teatro está diseñado para enmarcar y definir lo monstruoso mediante un discurso claro. Lo monstruoso de los modernos se torna informe en lo no-dicho, en lo indicado, en lo referido o en lo inducido. ¿O es que su realidad es demasiado miserable como para ser dicha y soportada en su verdad?

Cuando vamos a la tragedia de Eurípides, comprendemos paralelismos que no podían escapar a los círculos humanistas de la corte isabelina. ¿Cómo se inicia la *Hécuba* de Eurípides? El espectro de Polidoro, hijo de Hécuba y de Príamo, se aparece a su madre preparándola para la venganza. Pues ha sido asesinado por su anfitrión, y vaga sin tumba, sin lágrimas, víctima de la violación del tabú de la hospitalidad. De la misma manera,

Hamlet se abre con el fantasma del rey muerto que busca venganza por su muerte, otra violación del tabú, pues la recibió de manos de su hermano. El fantasma de Polidoro anuncia la muerte de los dos hijos de Hécuba, la suya y la de Polixena. Ésta avanza hacia la muerte llena de conciencia, y sólo tiene palabras para la luz, de la que se despide, y para el dolor de la madre, que le sobrevivirá llena de amargura. Ofelia, su personaje paralelo en *Hamlet*, ha sido superada por la realidad y muere en la locura y en la inconsciencia. Hécuba decide vengarse. Su duda únicamente viene provocada por la conciencia de yacer en la más absoluta impotencia, esclava del vencedor Agamenón. La duda de Hamlet viene provocada por mil pequeños asuntos, el más absurdo de los cuales consiste en *interpretar* si el fantasma del padre es benévolo o no, auténtico o demoníaco, propio de la magia blanca o de la negra, verdadera obsesión de la corte Isabelina y del propio Jacobo I, como ha mostrado F.A. Yates. Frente a estas dudas, la decisión que asiste a Hécuba procede de su fe: «los dioses tienen fuerza y también la ley, que tiene poder sobre ellos» [*Hécuba*, Ed. Gredos, v. 800]. Sólo el traidor Poliméstor propaga el escepticismo paralizante, pues en este caso la parálisis detiene la venganza y se convierte en su escudo. Pero Hécuba no quiere oír que «no hay nada seguro». Sus dioses no mezclan las cosas para producir la ignorancia de los hombres. Ella no es la compañera de viaje de Descartes, ni cree en esa patraña del genio maligno. Cuando Poliméstor recibe, en la carne de sus ojos y en su pecho, la venganza de las uñas de Hécuba y de las esclavas troyanas, entonces, destruido y humillado, es el vivo retrato de ese Hamlet, que no cesa de hacerse preguntas. En el monólogo de Poliméstor se hilvanan las infinitas preguntas de un ciego, tantas como en el famoso monólogo de Hamlet. La contrapartida incongruente es así perfecta: el estado del vengador moderno es tan lamentable como el estado de la víctima clásica. Más que padecer la injusticia, Hamlet parece haberla cometido y sufrido la pena. No hay en Eurípides ningún tabú, salvo el violado en la escena: toda realidad debe ser dicha. Pero sólo la realidad. Hécuba lo exige: «entre los hombres sería necesario que la lengua jamás tuviera más fuerza que los hechos» [1189-90]. Ni tampoco menos, parece suponer. Así, lo que al final triunfa es el goce natural de la venganza. En Hamlet, el principio de la represión, que lanza sobre la realidad el tabú del silencio, exige, al contrario: «Que no esté tu pensamiento en tu lengua» [I, 3, 60]. Así, lo que al final triunfa es la tristeza de una interioridad que se prohíbe todos los caminos expresivos.

Este juego de espejos invertidos no puede ocultar una clara diferencia ulterior. En la saga troyana encuentra la tragedia clásica su continuidad temática. Este rodar del tiempo lleno de dolores viene anunciado por Hécuba: «Vemos cosas increíbles, nuevas, nuevas. Unos males suceden a otros. Nunca me alcanzará un día sin sollozos, sin llanto» [689-692]. En este anuncio se confunden las voces del vengador y su víctima, y a ellos se une la imparcialidad del coro que concluye con ese *dictum*, mitad maldición, mitad desafío: «Pues dura es la necesidad». Esa necesidad se llama Clitem-

nestra, que matará a su marido Agamenón. Y Orestes, que vengará al padre matando a la madre y al amante. Aquí no funciona el tabú de Hamlet: ningún mandato de ningún fantasma podría convencer a Orestes de que su madre no tuvo nada que ver en la muerte de su padre. Hamlet, por el contrario, tiene que ser convencido por el fantasma de su padre para que realice la venganza por un crimen «strange and unnatural» [I, 4, 28]. El espectro reconoce el adulterio de la reina, claramente anterior al crimen, pero no se explica sobre su participación en el crimen. En todo caso, excluye a la madre de la venganza humana, en tanto que la entrega al cielo y al propio complejo de culpa [I, 5, 84 ss.]. Pero además jamás Orestes habría postpuesto su venganza en ese juego ambiguo de locura ficticia que tanto es cálculo, búsqueda del *cairós*, como indecisión y miedo a ser rey. Kafka estuvo en lo cierto al mostrar la ironía final de la obra: ¿Cómo pudo decir Fontibrás que Hamlet habría sido un buen rey?

#### 4. *¿Tabú de silencio? Conversación con Elliot*

Antes dijimos que Schmitt se equivoca en relación con el tabú de la reina. Pues en el teatro dentro del teatro no hay tabú. Lo hay en la acción directa, no en la indirecta. «Los cómicos nunca guardan secretos. Todo lo cuentan», dice claramente Shakespeare [III, 2, 137-8]. Cuando Ofelia pregunta si «esto [la representación teatral] nos dirá cuál es el significado de la representación», Hamlet asiente. Pero ¿de qué representación? ¿De la acción indirecta o de la acción directa? Hamlet dice: «Sí, y de cualquier otra representación que queráis mostrarle». La significación en la representación prolifera, crece, tiene su inercia y su propio dinamismo, pasa de un nivel a otro, siempre que se garantice el espacio homogéneo y neutral de la representación. El juego de espejos es aquí plenamente buscado. En un momento de la obra dentro de la obra, cuando Gonzago está cercado a la muerte, la propia reina, en una situación parecida a la de la madre de Hamlet, pronuncia una críptica frase: «A second time I kill my husband dead / When second husband kisses me in bed» [III, 2, 187]. Literalmente: «Una segunda vez asesino a mi esposo muerto / si un segundo marido me besara en mi lecho». ¿Cuál fue la primera vez? Esto es una acusación directa, puesta en labios de la misma acusada. En otra ocasión, ahora en la acción directa, se propone el mecanismo del espejo. Cuando hablan la Reina y Hamlet, éste le dice: «No os dejaré ir hasta que ponga ante vos un espejo donde podáis ver hasta el fondo de vuestro ser». Es lo que hizo antes con la obra dentro de la obra: poner ante ella el espejo de Gonzago, como un experimento mental en la representación, al modo de Galileo. Pero es curioso que entonces la reina dice «¿Qué os proponéis? ¿Queréis asesinarme!» [III, 4, 19-20]. ¿Por qué la reina habla de asesinar cuando se trata de mostrar lo más profundo de su ser? Y todavía una tercera vez: cuando Hamlet mata a Polonio la reina le acusa de haber realizado una acción

sanguinaria. Hamlet dice entonces que no tanto como matar a un rey y casarse con su hermano. Hamlet no dice desposar al hermano que ha matado a su rey, sino matar al rey y desposar a su hermano. El sujeto de ambas acciones es la misma reina. De eso no cabe duda. Pero cuando la reina pide una explicación, Hamlet se pierde en palabras sobre su infidelidad, su pronta boda, teatralizando en suma la realidad. El espacio del teatro es sustituido aquí por el espacio de la retórica. Pero siempre elevado a una forma de representación, esquivando aquella *adecuatio* de la tragedia clásica. Y justo aquí, cuando el lenguaje amenaza convertirse en discurso directo, la misma reina, como antes el espectro del padre, reclama el tabú del silencio: «No más palabras, Hamlet» [III, 4, 88]. El espectro de nuevo intervendrá para fortalecer ese tabú, haciendo de la madre una cómplice de la venganza.

Aquí está dicho lo que Hamlet es incapaz de decirse directa, claramente, porque entonces se convertiría en un Nerón. Así sigue siendo cruel sólo en las palabras sinuosas y sutiles, no en la acción. El Tabú implica miedo moral: Hamlet puede ser cruel, pero no monstruoso [ídem, 39 ss.]. Ahora llegamos a la diferencia final con Hécuba, con el mundo griego. Porque de lo que se trata en toda la obra es de salvar o perder el alma en el más allá. Y el alma estaría perdida en una acción monstruosa, como las que protagoniza la tragedia clásica. Dominado por este miedo, Hamlet hunde el alma en la hipocresía y la melancolía, porque quizás lo monstruoso es la forma adecuada para la vida *en este mundo*. Lo que el cosmos griego asumía como conflicto interno de mandatos con el que el hombre debía cargar, ahora se considera monstruosidad. Al romper un tabú griego, otra acción compensatoria igualmente contraria al tabú debía seguirse, con su desgracia. Pero la culpa jamás era del tabú. Así rodaba la tragedia entre los hombres. Ahora el tabú quebrado en la acción se compensa con el tabú del silencio, únicamente roto por la alusión en la realidad teatralizada. Una monstruosidad de acción [matar al hermano, con la anuencia de la esposa y casarse con ella] sólo se contesta con la monstruosidad de las almas incapaces de decirse abiertamente la verdad y de soportar las tensiones interiorizadas producidas por aquel silencio.

Pero no conviene olvidar que al final la acción de venganza se impone. La palabra final será «My thoughts be bloody or be nothing worth!» [IV, 5, 62]. Sin embargo, que en esta dilación, la venganza de Hamlet se media con los propios planes del rey. Cuando Hamlet invoca la providencia y decide seguirla, la ironía se oculta en su decisión: asume su propia muerte, pero también la de su madre, la de Laertes y la del Rey. Pero todo eso no importa demasiado. Las últimas palabras siguen fieles a la teatralización de la realidad. «Vive, vive respirando la amargura del mundo alrededor para contar mi historia». Esta es la clave de Hamlet, su máxima: eso explica sus meandros, su prolijidad, sus continuas espirales: producir el máximo de teatralización para mencionar el mínimo de realidad directa. El máximo de orden teatral para expresar el grito del caos de la interioridad cristiana, a fin de que la desesperación ante la realidad de la naturaleza, todavía la propia de los griegos, no conduzca a la locura.

Elliot ha percibido claramente esta textura de Hamlet, pero la ha referido a una falsa causa: el carácter «intractable» del material de la vieja obra cuando se le impone el tema propio de Shakespeare: el efecto de la culpa de la madre sobre su hijo. Por eso Elliot puede concluir que la obra es un «artistic failure». [*Selected Essays*, faber and faber 1932 ss., pág. 143.] Aquí, Elliot y Schmitt coinciden en señalar el tabú del silencio: «*Hamlet*, como los sonetos, está lleno de una materia que el escritor no puede traer a la luz, contemplar, o manipular en el arte» [144]. Lo que Schmitt interpreta como tabú de silencio, es para Elliot un sentimiento que no puede objetivarse, que por ello obstruye la acción en la pieza y la propia acción del artista. Todos los rodeos de la obra, que Elliot señala, dan forma a su «emotional relief», que en vano busca en la acción un objeto para su emoción. La única posibilidad reconocida por Elliot sería justo confesar abiertamente la criminalidad de la reina, pero entonces Hamlet tendría que estar construido con otras emociones: las propias del universo pagano de los griegos.

Nosotros hemos visto que efectivamente hay un tabú de silencio en la acción directa, pero que existe la licencia del rodeo, de la ruptura del tabú en la representación, en el espejo, en la retórica, en la bufonería. En estos escenarios sí se busca una acción para la emoción de Hamlet, sólo que esa emoción dominante es la del análisis, la de la duda, la de la incoherencia, la del juego, la del experimento mental, la de una interioridad en suma que ya no puede ser ingenua. Esa emoción profunda, poderosa, deja entrever una subjetividad que no puede enfrentarse a la realidad cara a cara sin correr el riesgo de la locura. Pero no se trata de la subjetividad de Hamlet: de ella son cómplices el espectro, y la madre, y Horacio, y todos los personajes. La realidad, que constituye el espacio público del silencio, es ocultada por todos para que todos los personajes puedan seguir existiendo en sus cobardías generalizadas. Cuando la realidad de la acción directa salta a la luz, en toda su fuerza, sólo hay dos opciones: la locura de Ofelia, que todos temen, o la violencia terrible de Laertes, que en el fondo resulta un catarsis para todos. *Hamlet* no superó a Shakespeare. En todo momento, el autor dominó sobre una obra que resultó espejo de un nuevo tiempo en el que los hombres quedaron paralizados víctimas de la melancolía de una interioridad sin certezas, fruto del fracaso de la imitación renacentista del mundo griego en un universo cristiano. Un mundo en el que los hombres no podían hacerse cargo de lo real sin poner en peligro su obsesión: la salvación de su alma.

##### 5. Una conversación pendiente: Schmitt y Benjamin

Cuando comprendemos aquella simetría negativa entre Hamlet y Hécuba, cuando reconocemos la emoción de la subjetividad que pone fin al Renacimiento y que no ha desplegado la certeza moderna, apreciamos lo

que se juega en el gran monólogo de la primera escena del Acto III. Ser o no Ser es una críptica abreviación de una frase más compleja, más precisa. Ser griego o no ser griego. Ser o no ser Hécuba. Sufrir los males de la fortuna como Hamlet o levantarse contra el océano del mal como Hécuba. Pero inmediatamente después se nos dice lo suficiente como para entender que aquella diferencia se puede enunciar así: Ser o no ser Cristiano. Se trata de la existencia envenenada por el miedo a la muerte, que en Schopenhauer emergerá a la más clara conciencia, y que ahora atiza las dudas sobre la salvación del alma. Por el miedo a esta muerte la desgracia llega a ser longeva. El descubrimiento moderno y cristiano de la conciencia desvanece la decisión en sombras del pensamiento. La *certitudo salutis* es sobre todo un misterio. La seguridad del alma se torna el valor supremo, el arcano que ni siquiera el espectro del padre desea descubrir. Esa incertidumbre, que amenaza con la desesperación, sólo deja un camino: se trata de no hacer nada que asegure la condenación, ya que no hay nada que asegure la salvación. El *excursus* II de Schmitt muestra hasta qué punto la teología predestinacionista subyace a la pieza teatral y a la vida de Jacobo I. Por eso sería un error separar este contexto de problemas de la firme creencia en el derecho divino de los reyes, que Jacobo defendió con furia. Pues al menos esta creencia reconciliaba los polos extremos de certeza de salvación y predestinación: el *decretum* divino era visible cuanto menos en la herencia del linaje real.

Antes vimos que el tabú de la reina de hecho era el más general tabú de la realidad. Ahora comprendemos que el tabú de la reina no es sólo un tabú político, como quiere Carl Schmitt. La realidad misma debe ser ocultada y silenciada en sus aspectos más tremendos para que la conciencia, la subjetividad, el cuidado de sí, se eleve a valor central, para que se fortalezca la esperanza de dominarla, para que nunca aflore el miedo endémico a la desesperación y la locura, que desde las tesis de Lutero (expuestas en Wittenberg, donde estudia Hamlet), son el reflejo mundado del infierno. Sólo sobre el espacio de una realidad neutralizada como representación puede levantarse la estabilidad del nuevo sujeto moderno. Pero esta operación implicaba el rechazo del modelo clásico, el fin del Renacimiento y el inicio de la verdadera modernidad. El tiempo de la melancolía anida aquí: no es todavía la decidida autoafirmación de la razón moderna, ni ya es la repetición complacida de lo clásico. Sin imponerse lo nuevo, pero despidiéndose de lo viejo, el melancólico está en el punto vacío del presente, sin otra salida que la neutralización de la realidad mediante su teatralización, mediante el continuo juego de espejos del espacio de la representación. Como contrapartida, Laertes, el hombre de acción decidido a vengar hasta el fin la muerte de su padre, toma conciencia de su alejamiento del cristianismo. «A Satanás me consagro. Nada quiero saber de este mundo o de otro» [IV, 5, 129 ss].

Schmitt ha discutido con Benjamin, el primero que lo ha hecho aunque treinta años más tarde, si Shakespeare es un autor cristiano. Una conversación



central, desde luego, ya desde el inicio, un eco del momento sin trincheras, cuando la tragedia de la escisión europea no había decretado todavía de qué lado estarían los contertulios. Y ha concluido que es un autor bárbaro. Pero bárbaro, para el autor de la Teología política, no es lo opuesto a todo cristianismo, sino al cristianismo político civilizado. Hamlet es un cristiano, de eso no cabe duda. Pero no glorioso, como quiere Benjamin, sino lleno de tensiones. Nunca se ve a Hamlet disfrutar de la certeza de la fe, de la *certitudo salutis* de los puritanos, que dejarán atrás todas las formas de la melancolía por la más firme certeza. Hamlet cuida de la salvación de su alma y sobre todo desea como mayor mal la condenación eterna de Claudio, para así vengar proporcionalmente la condenación de su padre. Pero no brota en él la chispa de la segura salvación. Antes bien, el arcano del más allá se torna un agravante de las penas del más acá. Si hay algo claro en *Hamlet* es el conflicto radical entre inmanencia y transcendencia, entre reinar en este mundo y salvarse en el otro. El calvinismo resolverá este conflicto. En sus páginas percibimos la insoportable tensión que hace deseable la simplificación del escenario: o inmanencia de la autoafirmación en la razón de Estado o transcendencia negativa de la mística, pero nunca su síntesis en la Teología política. Esa tensión, esa indecisión objetiva, produce la melancolía, otra forma de invocar la imagen desgarrada entre el Renacimiento y la edad media cristiana, por una parte, y la modernidad, por otra.

Shakespeare no comparte este cristianismo anclado en la interioridad, propio de Hamlet, y aquí tiene razón Schmitt. En la escena del cementerio, con la que se inicia el acto V, escenario propicio para atajar el tema, la ironía sobre la salvación domina toda la situación. «Hemos de dar cristiana sepultura a una que voluntariamente buscó [seeks] su propia salvación», dice el Clown, hablando de Ofelia. La salvación aquí es morir. La intervención en este asunto del elemento cristiano es objeto de bromas con las que los enterradores y bufones se mofan de la decisión política de ocultar el suicidio. Pero también escuchamos bromas de la interpretación puritana y literal de la *Biblia*. Basta conocer a Malvolio, en *Noche de reyes*, para saber la opinión de Shakespeare sobre los puritanos.

Shakespeare, en el juego de tensiones entre la inmanencia y la transcendencia que despedaza a Hamlet, opta por la inmanencia. Pero esto no es lo que Schmitt llama «bárbaro». En dos momentos se habla del barro de la tierra. En uno, Hamlet se despide del lema renacentista «magnum miraculum hominis» rebajando el hombre a quintaesencia del barro. En la otra, también en el cementerio, el Clown canta su canción trivial de juventud y vejez frente al escándalo de Hamlet. La tierra es dulce y amarga en esa canción. El Clown vive, mientras Hamlet quiere entender. Sólidamente anclado en la transcendencia, Hamlet pasa factura al mundo con tristeza. Arrastrado en la corriente inmanente de la vida, el Clown reconoce la universalidad de la locura, una de cuyas formas padece Hamlet: pues la obsesión por la transcendencia es una de las formas de la locura de la tierra.

No hay optimismo en la elección de Shakespeare. Pero tampoco pesimismo: el curso de la cosas queda neutralizado para el que ha visto demasiado terror. El fondo estoico de Shakespeare es algo más que la teatralización senequista que Elliot subraya. Audrey Chew lo ha registrado con mayor precisión en su *Stoicism in Renaissance English Literature*, New York, 1988.

Schmitt llama bárbaro a un autor que no puede compartir el enunciado básico de la Teología política, ese momento en que se forma el Dios inmanente del Estado. Y en efecto, en el desorden generalizado de la tierra, el Dios Estado no se levanta para Shakespeare como garantía de orden mínimo, sino como amenaza permanente de tragedias. Esto es cierto. Pero Shakespeare comparte la amarga decepción pre-moderna, y se sitúa en la premisa misma de la época que reclamará el valor absoluto del Estado. La gran verdad del Clown es que la horca es más sólida que la Iglesia [V, 1, 50]. Posiblemente, Shakespeare sea un autor bárbaro. Pero no por voluntad. Si hay un pensamiento con el que se haya reconciliado es con el de un Estado sólido, tranquilo, neutralizador de conflictos y que deje en paz a las gentes. Una vez más, se trata de la comprensión estoico-romana del Estado. Pero ciertamente, también en el estoicismo hay una forma de Teología política. Quizás la originaria y esencial, opuesta desde luego a la que emergerá con el Calvinismo y con la Contrarreforma. ¿Y no fue así el Estado diseñado por Enrique VIII, el Estado de Isabel, lejano a cualquier fundamentalismo religioso?

Pues bien, creo que con la tragedia de Hamlet, Shakespeare ha rechazado esta forma exagerada de cristianismo de Jacobo I en favor del proyecto anglicano. Pero qué es este anglicanismo sino un catolicismo político que afirma la identidad de la Iglesia y del Estado *por el valor del Estado*, y no por el valor de la Iglesia, como será lo propio en el Calvinismo. ¿Se ha pensado lo que significa que la etapa final de la producción de Shakespeare sea justamente *Enrique VIII*, la culminación de ese programa teatral de nacionalismo político y religioso que promovió la época Tudor para legitimar su posición en la historia de Inglaterra y de Europa? De ese cristianismo que pacta con el mundo, y que se levanta como necesario para limitar la cotas de caos, presentimos la nostalgia de Shakespeare en el *Hamlet*. Pues ya sabe que el cristianismo de Hamlet, anclado en la interioridad, ya es la víctima del caos personal y causa del caos del Estado.

## 6. Epocalidad y política

Hemos visto que las dos tesis de Schmitt, tabú de la reina y hamletización del vengador están sometidos a un principio superior: teatralización como forma de neutralización cristiana de la realidad mundana. Hemos visto que así se abandona la relación directa entre el teatro y la tragedia propia de los clásicos. En ese meandro de la teatralización se coloca lo inexpresable que Elliot ha señalado con acierto como el síndrome Hamlet, pero que no ha

explicado. Ahí se apresa la esencia de una época histórica y la apuesta de Shakespeare por una estabilidad estatal garantizada sólo por el laxo anglicanismo ortodoxo. De hecho, Elliot había reconocido, ya antes que Schmitt, que «para la interpretación, la tarea principal es la representación de hechos históricos relevantes que el lector no tiene por qué conocer». Schmitt los conoce. Por eso ha iluminado esta obra con una nueva luz. Y, sin embargo, ninguna de aquellas dos dimensiones propias del personaje Hamlet tienen una explicación política exclusiva. No están relacionadas sólo con la situación política, sino con la situación humana general de una época que no abandona el Renacimiento ni inicia la modernidad. Pero esto no quiere decir que *Hamlet* no sea una obra política, dado que en esta esfera se organiza la globalidad de la experiencia humana. Al señalar hacia la política, Schmitt coloca los márgenes correctos, ya que en la política concentra la modernidad sus tensiones. Pero en ellos se confunde. Veamos este asunto, también decisivo para nuestros propósitos.

Para Schmitt, Hamlet representa la figura de Jacobo I. De esto apenas cabe duda. Es nuestro hombre. Todo tipo de detalles lo indica: su historia personal como hijo de María Estuardo, su interés en la distinción entre los diversos tipos de fantasmas, su vinculación con Dinamarca, casado como estaba con una princesa danesa, su formación humanista, su indecisión y el carácter sangriento de sus acciones, una vez tomadas. Pero ¿por qué ofrecer a Jacobo I una pieza donde tan patente queda la incapacidad para reinar de Hamlet, *alter ego* del propio Jacobo? La obra carece de sentido como parte de la propaganda pro-Jacobo. No tienen relación con las esperanzas de Shakespeare en este rey; antes bien, es un vaticinio pesimista sobre la posibilidad de que este hombre llegue a ser rey. Sin duda, la objetividad del artista reclama comprensión para este hombre, apresado por el destino, incapaz de dominar fuerzas que le superan. En este sentido, la obra genera simpatía en el espectador sobre el triste sino de Jacobo. ¿Qué si no pretende aquel lamento de Hamlet por su destino?: «La época está fuera de juicio. Suerte maldita. Y que precisamente yo haya nacido para enderezarlo» [I, 5, 190]. Por decirlo con Schiller, en la obra se deja claro que el destino no ha encontrado un hombre a su altura. La trama final acabará imponiéndose. Lo vaticinado es el final de los Estuardo y la llegada de un rey decidido, valiente, de un Fontibrás que la historia nombrará de otra manera, 88 años después: Guillermo de Orange.

Schmitt está en lo cierto respecto de la estructura objetiva de indecisiones que torna imposible la dinastía de los Estuardo. Incapaz de mantenerse en el equilibrio del Anglicanismo que, a mitad de camino entre el protestantismo y el catolicismo, mantenía la jerarquía de una iglesia oficial tanto como las esperanzas de los puritanos; incapaz de mantener esa doble política de intervención estatal en el equilibrio europeo y de expansión privada en América, incapaz de asumir a la vez la tesis de la legitimidad divina de la monarquía y del poder del Parlamento, la estirpe de los Estuardo pronto se decantará por una hostilidad contra los puritanos, contra el Parlamento y

contra la expansión marítima, y entrará en pactos con las potencias católicas, hasta su conversión al catolicismo en privado por Carlos II y en público con Jacobo II. Las dos revoluciones inglesas, que acabaron fundando la dinastía de Orange, decantaron las decisiones hacia el mar, hacia el comercio y hacia el puritanismo. La suerte de Europa estaba echada.

Pero a Shakespeare le interesa ante todo reconocer que la solución de Inglaterra no es Jacobo I, y que el mismo rey lo sabe, como hemos visto. Consciente de las dificultades objetivas, Shakespeare anticipa el futuro reclamando quizás comprensión para un rey trágicamente condenado. Pues la obra no fue escrita tras la coronación de Jacobo, sino antes. La simpatía que la obra expande sobre Hamlet, potenciada por la maestría con que se lleva a cabo el tratamiento del tabú, permite su vigencia tras la coronación. Pero, ¿por qué se escribe una obra que subraya la tragedia antes de que se produzcan los hechos? Un vaticinio sólo se realiza por dos razones. Para evitar la acción, o simplemente para reconocer lo ineluctable de la misma, lamentar que no se haya producido la acción deseada y señalar al responsable.

*Hamlet* es el lamento prematuro por una realidad que se echa encima, de forma ineluctable, trágica, inapelable. Se prevén conmociones para el Estado [I, 1, 69]. Horacio lo dice claramente «Oh háblame, si es que conoces el destino del pueblo y puedes evitarlo» [I, 1, 130]. Pero ya nadie puede evitarlo. En respuesta a una decisión trágica ya tomada, una respuesta pesimista, dolorida, negativa, se escribe la obra. No se lanza sobre Jacobo, ni a favor de Jacobo. ¿Quién desearía ver apoyada su pretensión a la monarquía mediante la identificación con Hamlet? Se lanza contra quien puso a Inglaterra en la rueda de la desgracia señalando a Jacobo como rey. La obra, escrita en provincias, disuelta la compañía de los hombres de Essex por orden real, se lanza contra Isabel, que acaba de ejecutar a Essex, de la misma forma que Claudio prepara la ejecución de Hamlet. ¿Si no, a qué se debe esa continua apelación al presente de Inglaterra como tierra de locos, a la cárcel de Dinamarca, a la presente opresión? A qué se debe que el autor se atreva a decir lo que nadie en Inglaterra: que Isabel no ha medido las consecuencias de su sucesión [III, 3, 10-20].

No se entenderá *Hamlet* sin relacionarlo con los disturbios e intrigas por las que el segundo Essex, para Francis Bacon «the fittest instrument to do good to the State» perdió el favor de la reina y la vida entre 1599 y 1601, justo cuando *Hamlet* se escribe. El tabú de la reina también es así enmascaramiento. La debilidad del personaje de la reina, señalada por Elliot, tiene ahí su razón: evitar la identificación con la reina fuerte, con Isabel. Por lo demás, Claudio, a quien nunca le falta sentido de responsabilidad, manda a Hamlet al patíbulo, como Isabel a Essex, cuya vuelta a Inglaterra desde Irlanda, abandonando el frente de batalla, es tan rápida como la vuelta de Hamlet en la trama de la obra. La reina no puede ser criminal en la obra, porque la reina era criminal en la historia. Shakespeare jamás dejó de pensar que la muerte de Essex había sido un crimen. A ella señalaba en la obra. Pero además, ¿no era Isabel quien había ejecutado a la madre de

Jacobo I, María Estuardo? La mezcla de Jacobo y Essex constituye una pieza maestra de montaje que siempre persigue un centro: Isabel.

El *excursus* I de Schmitt confunde las cosas y por eso no hace intervenir a Isabel en la explicación de la obra. Pues en efecto, en la trama histórica que él tiene en cuenta para discutir si Hamlet es sucesor legítimo, no se refiere a la trama que se transparenta en el drama. La muerte del padre de Jacobo y el segundo casamiento de su madre María Estuardo no afectan a sus derechos sucesorios. Pues aquí la línea de sucesión depende de María Estuardo, que vive. Por eso, nada impide que Jacobo sea rey de Escocia desde el momento en que su madre pierde el trono, con el título de Jacobo VI. El padre muerto no podía darle la *voice dying*, porque no era rey. La única muerte que rompió la posibilidad de que Jacobo recibiera la *voice dying* como confirmación del derecho de sucesión fue la muerte de María Estuardo, y no en relación al trono de Escocia, sino en relación al trono de Inglaterra. Y quien impidió esto fue la propia Isabel, al ejecutar a María Estuardo, como pretendiente al trono de Inglaterra, por ser hija de la hermana de Enrique VIII, única rama genuina de sucesión Tudor, una vez desaparecidos los hijos del primer matrimonio de Enrique VIII, único legal para los católicos. De esta forma, todo lo que Hamlet dice en la obra contra Claudio, de hecho, sólo tiene sentido cuando vemos hablar a Jacobo con Isabel. Por lo demás, Claudio quiere reconocer a Hamlet como el primero en la orden de sucesión, como finalmente Isabel hace con Jacobo. La indecisión de Jacobo VI de Escocia a la hora de vengar la muerte de su madre a manos de Isabel, que sólo motivó una pequeña protesta diplomática, es desde luego el único referente real de la actitud de Hamlet.

En todo caso, la obra está escrita desde esta comprensión: los últimos sucesos de la muerte de Essex imponen como inevitable que estos fantasmas históricos se disputen el destino de Inglaterra. Pues Essex hubiera sido un mejor sucesor, y hubiera continuado la política equilibrada del anglicanismo. Muerto, la disputa entre católicos y calvinistas será inevitable y trágica. La referencia histórica no siempre permite identificar uno a uno a los personajes, porque así lo quiere la técnica del montaje. Pero sí los temas y las fuerzas, las culpas y las deudas pendientes, las creencias y las tragedias que dominarán la historia inglesa cuando Jacobo I sea entronizado. Y esto es lo decisivo, lo que en todo caso se impondrá. Los Tudor han acabado. Y los Estuardos sólo traerán un interregno de tragedias sin fin hasta que una nueva dinastía cargue con sus propias tragedias y decisiones. Se abría así un paréntesis que una mejor previsión sucesoria habría evitado. El fatalismo estoico de Shakespeare estuvo a la par con la fuerza profética de su poesía.

La primera parte del libro, que lleva el título de «Los maestros», comienza con una reflexión sobre la historia de la lingüística que nos lleva a considerar el título de profesor de la teoría de la lengua. El libro está diseñado por Gardner, aunque sólo sea a grandes rasgos. Apuesta por una fusión de tradiciones. Conoce el libro Jean Piaget y pensadores de origen diverso: Noam Chomsky, Lévi-Strauss, Susan Sontag, etc.

# EL ARTE SEGÚN NUESTRAS CÉLULAS. LECTURA DE HOWARD GARDNER

Javier Arnaldo

Al sondear qué podían entender por estilo artístico niños en torno a los cinco años, estos «mostraron tener escasa noción de lo que es el estilo de un artista. Les enseñamos una pintura tradicional (de Goya) y otra abstracta (de Kandinsky), y les preguntamos si ambas podrían haber sido pintadas por la misma persona. Casi la mitad respondió que sí. Los otros dijeron que no, porque *el artista se habría cansado demasiado si hubiera pintado las dos*».

Resultados tan entretenidos y relevantes como éste se comentan en la serie de artículos que ha redactado a partir de trabajos experimentales el psicólogo del desarrollo y profesor de neurociencia Howard Gardner. El grueso de su libro de 1982 *Arte, mente y cerebro*<sup>1</sup>, un clásico dentro de su ámbito científico, del que se ha impreso recientemente en España una traducción argentina de 1987 más o menos esmerada, está formado por estudios sobre las disposiciones a la creatividad de la población infantil (también de niños autistas y de niños prodigio), de personas con diversos tipos de lesiones cerebrales, o incluso de artistas eminentes, como Mozart. La mayor parte de los ensayos —que se articulan en un orden muy sugestivo— se basan en estudios empíricos realizados por el propio Gardner,

<sup>1</sup> *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, trad. Gloria G. M. de Vitale, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.

a veces en colaboración con otros psicólogos (E. Winner, D. Wolf, A. Smith, ...), y siempre en contacto con miembros del equipo de investigación llamado *Proyecto Cero* que, fundado en la Universidad de Harvard a fines de los años sesenta por el profesor Nelson Goodman, ha sido una de las iniciativas académicas de estudio interdisciplinar más serias y fructíferas de las últimas décadas en el ámbito de la teoría del conocimiento.

Aunque el libro contiene ensayos sobre cuestiones puntuales de desarrollo de la capacidad metafórica, de los procesos tempranos de articulación de un pensamiento simbólico, de aprendizaje lingüístico, de motivación a la creatividad, etc., en los que formula parcialmente tesis concluyentes, esta obra de Gardner debe entenderse sobre todo como un amplio bosquejo de estudios irresueltos a efectos disciplinares. Ahí radica su intención fundamental. En él priman mucho menos los resultados inducidos que las hipótesis de trabajo, que las propuestas concretas para constituir un espacio fértil en el que articular una teoría de la creatividad de base empírica centrada en la actividad artística primaria o —por reproducir su terminología— en «la producción simbólica inicial».

El autor enfatiza doblemente este carácter de obra abierta. Toda la primera parte del ensayo está dedicada a las razones del método, muy ambiciosas; y los estudios puntuales que siguen a ésta no están coordinados para la obtención de resultados globales, como quizá cabría esperar, sino que más bien apuntan a diversos factores a los que ha estado atenta su investigación y a resultados parciales que deberían reincidir sobre las tesis genéricas de un principio, pero en un modo que no explicita. Por así decir, no concreta cuál es la revisión de la epistemología genética que propondría, pese a que su ensayo es de evidente intención propedéutica. Considera suficiente exponer los resultados de los estudios puntuales abordados con rigor, que siempre tienen carácter preliminar. El efecto de esta presentación, lejos de irritar, consigue ser muy sugerente para el lector, particularmente si éste no va buscando el estudio especializado puro y si, en cambio, está muy dispuesto a repensar un sinfín de conexiones tácitas que en este ensayo se plantean sin querer complicarse con deducciones genéricas.

Con todo, tal margen de indefinición no favorece de forma absoluta a este brillante ensayo. La fusión sincretista de planteamientos intelectuales es mucho más frecuente entre los investigadores norteamericanos que entre los europeos, por lo que incluso desde la periferia europea nos sentimos justamente impelidos a exigir a autores como Gardner una beligerancia más explícita al hacer propedéutica, pues, si no, difícilmente despejará las dudas y las perplejidades que surgen aquí por generación espontánea.

La primera parte del libro, que lleva el título de «Los maestros», está dedicada a epitomar algunas de las principales ideas de aquellos autores que gozarían del título de *precursores* de la teoría de la creatividad que pretende diseñar Gardner, aunque sólo sea a grandes trazos. Apuesta por una fusión de tradiciones. Concurren el suizo Jean Piaget y pensadores de origen diverso: Noam Chomsky, Lévi-Strauss, Susanne Langer, Ernst Cassirer,

Nelson Goodman, Ernst Gombrich y, en menor medida, Roman Jakobson y otros. Con un bagaje tan complejo y sin querer incurrir en riesgos críticos no es fácil colocarse más allá de las buenas intenciones en la articulación de una teoría apta. Pero Gardner no suele caer en trivialidades ni escatima en sus envites. Su esfuerzo está orientado a hacernos ver en qué pautas filosóficas ha de descansar el estudio en el que se adentra, la neuropsicología, y a revelar el amplio margen de maniobra del que goza esta ciencia a efectos del conocimiento de lo artístico.

Visto desde el lado opuesto, el esfuerzo del ensayista está orientado a integrar la neuropsicología en la filosofía de la cultura. La interesantísima apuesta de este libro se hizo hace diez años. En este margen de tiempo las ciencias del cerebro se han desarrollado enormemente. Puede decirse que se trata de la especialidad científica más revolucionada por sus propios descubrimientos. Comparativamente, el proceso de conexión de otros ámbitos del saber con éste ha permanecido, sin embargo, infradesarrollado. De ahí la interesante vigencia de la orientación de la teoría de la creación perfilada en esta obra. Quizá sea la antropología biológica (H. Plessner, A. Portmann, ...) —paradójicamente tan afín en sus búsquedas a las de Gardner— el componente de la filosofía de la cultura menos atendido por él. El reto que se formula es, no obstante, que el saber sobre la creación pueda orientarse precisamente en ese sentido con nuevos auxilios científicos.

Gardner ha dedicado diversos ensayos a indagar en eso que pomposamente se ha llamado «ciencia cognitiva» y que no es sino una epistemología en la que prima el estudio empirista. Se ha querido presentar como una ciencia nueva que aglutinaría diversas disciplinas llamadas a disolverse en ella (filosofía, psicología, lingüística, antropología, inteligencia artificial y neurociencia, por no decir más). Pero, estos formulismos excesivos no deben confundirnos, son sólo un rótulo que da nombre a investigaciones muy variadas que se han desarrollado desde fines de los años cincuenta en EE.UU., cuando se inició el auge de los ordenadores y una borrachera enojosa nubló el sano realismo de la filosofía. El propio Gardner es autor de una suerte de historia de la «ciencia cognitiva», publicada en 1985<sup>2</sup>, que obtuvo gran resonancia. Ahí y en ensayos anteriores diferencia su criterio de las corrientes dominantes. Si éstas dan prioridad al análisis computacional y a los modelos del pensamiento lógico y lingüístico, él apuntaba la necesidad de aceptar la multiplicidad de posibilidades de manifestación que es inherente a la actividad consciente, por ejemplo en términos creativos o afectivos: «El pensar humano se nos aparece mucho más desaliñado, intuitivo, sometido a representaciones subjetivas [...], no como un cálculo puro e inmaculado». La psicología de la percepción llamaba al orden a la inteligencia artificial. La principal medida correctiva que insistió en introducir fue el entreverar fuertemente en la epistemología la descripción de las

<sup>2</sup> Traducción al castellano de Leandro Wolfson y Aníbal Duarte: *La nueva ciencia de la mente. Historia de la revolución cognitiva* (1985), Buenos Aires, Paidós, 1987.



representaciones con las estructuras culturales a la vez que con la arquitectura del sistema nervioso humano, esto es, con la neurobiología. Pero, «la interconexión de los niveles» es más fácil de decretar que de vislumbrar.

El elemento común que Gardner subrayaba en el grupo de autores que nombrábamos más arriba —Piaget, Cassirer, Goodman, ..., a quienes remite en *Arte, mente y cerebro*— es la herencia kantiana, el convencimiento de que «la mente funciona de acuerdo con reglas específicas que pueden indagarse». Este es un factor relativamente indeciso en la tradición moderna, pues, como sabemos, la filosofía kantiana ha generado distintas tradiciones no coincidentes, y, además, la forma en que esos autores pueden vincularse o adscribirse a las tesis de la filosofía trascendental no es equiparable. Pero, a Gardner le basta con un nexo amplio, con una suerte de comunidad de ideas en lo esencial, sin pretender adentrarse por ello en debates más sutiles entre los herederos del pensamiento de Kant. Si no, probablemente hubiera tenido que aludir al menos a la filosofía de Ernst Mach, uno de los pocos kantianos que se introdujo decididamente en el análisis de las sensaciones y, al tiempo, en la explicación del relativismo cultural, y que concluyó que podía hablarse de una identidad primaria entre el mundo físico y el mundo psíquico, un autor que, por consiguiente, podría avituallar de tesis refrescantes a los psicólogos del desarrollo que quisieran aprender especialmente de la heterodoxia kantiana.

Más específica es la adscripción a formas de estructuralismo en los autores cuyas enseñanzas reclama para su trabajo. Dice, por ejemplo, de Piaget, Lévi-Strauss y Chomsky: «Sin duda, los tres comparten la convicción de la importancia de postular representaciones mentales, la certidumbre de que las similitudes entre los individuos son mucho más profundas que sus diferencias, el convencimiento de que gran parte de la explicación del conocimiento deriva en última instancia de la genética y la biología humanas, la adhesión a las representaciones formales matemáticas o lógicas de la conducta, el desagrado por los conceptos de «aprendizaje» y «causas ambientales» y la aversión hacia diversos «ismos», incluyendo el conductismo, el empirismo y el funcionalismo (aunque no, por supuesto, el estructuralismo)»<sup>3</sup>.

A grandes rasgos, Gardner quiere ganar en el territorio del estructuralismo una región especialmente fértil para la antropología biológica o para una ciencia de la cognición de base biológica. La regularidad estructural de los procesos de pensamiento responde a condiciones biológicas de la conducta humana, enormemente dúctil, por lo demás. Desde este punto de vista, priman en las hipótesis de Gardner postulados de Piaget, tales como el papel secundario, no modélico, del lenguaje en el desarrollo del pensamiento infantil o las diferencias cualitativas del entendimiento de las personas en los distintos momentos del desarrollo. Pero, frente a Piaget, considerará

<sup>3</sup> *Arte, mente y cerebro*, p. 56.

Gardner muy en serio tesis muy flexibles de Chomsky, como la que estima que la pluralidad de las facultades humanas genera, de hecho, rendimientos divergentes en la cultura.

Es algo así como si Gardner, sin ningún afán de confundirnos, extrajera las tesis y los conceptos que considera más eficientes de un autor u otro para constituir su propio aparato crítico. En unos casos la selección viene dada por los resultados mismos de sus propios estudios empíricos. En otros, trata realmente de aprovechar conceptos útiles ya formulados, especialmente de Susanne Langer («símbolos discursivos», «símbolos presentacionales»), de la filosofía analítica de Nelson Goodman («plenitud», «expresividad», «sistema notacional»), de Piaget y de E. Gombrich. Las nociones que frecuenta Gardner, muchas veces, como decimos, extraídas de contextos distintos, cobran especial calado en su ensayo, pues sus indagaciones psicológicas y neurológicas ponen de relieve su validez como distingos «psicológicamente reales» o, dicho de otro modo, su razón final tiene su explicación para Gardner en la biología molecular. Al sopesar esa correlación los conceptos que obran como herramientas en la epistemología de Gardner adquieren una credibilidad psicológica incontestable, que podría convertir fácilmente a los detractores de la antropología.

Finalmente, el poso de las lecturas aludidas apunta a un estructuralismo de nuevo cuño, casi más a una psicología que respeta el estructuralismo o que hace suyo un estructuralismo lato como marco de referencia válido para una teoría psicológica del conocimiento que se ocupe de la génesis del pensamiento racional y de los procesos de creatividad, que es lo que se entiende finalmente por psicología del desarrollo. La analítica de Nelson Goodman aporta a Gardner muchas de las claves para delimitar el terreno de lo artístico, el asunto que éste estudia a partir de ejemplos no típicos. El papel de Cassirer en el ensayo de Gardner es menos eficiente. Su idea de que «la unidad básica del pensamiento humano es el símbolo» parece incidir como un apoyo filosófico importante en Gardner, quien insiste en asumir las perspectivas filosóficas de Goodman, Langer y Cassirer en el horizonte del pensamiento simbólico; pero, en realidad, no se observa en Gardner una competencia filosófica en este sentido cuando elabora sus estudios psicológicos con métodos clínicos. No nos atrevemos a juzgar si la confluencia de psicología genética y filosofía cristaliza finalmente en Gardner con un rigor comparable al que puede admirar en su predecesor Jean Piaget, ya que acaba difiriendo substancialmente del enfoque de éste, aparte de que Piaget no se interesó por la teoría del arte. El caso es que el eclecticismo filosófico de Gardner hace deseable un desarrollo más elaborado de las tesis en las que descansa su epistemología. Pero, y esto es quizá lo más importante, insta, incluso con gravedad, a que los logros de la psicología genética cuenten con un rendimiento filosófico neto al volver sobre las motivaciones de sus métodos experimentales.

Sin duda ninguna, esta aspiración está perfectamente justificada. Los interesados en la filosofía del arte encontrarán en la obra de Gardner no

sólo una lectura grata, sino también muy provechosa. Dado que la teoría del arte no acostumbra a emplear procedimientos experimentales, cuando estos se dan tienen un efecto elocuente: sus resultados, siempre plausibles, por puntuales que sean, invitan muchas veces a corregir supuestos generalmente aceptados. Es lo que ocurre con este estudio, que logra abrir nuevas perspectivas en parcelas diversas del conocimiento artístico y dentro del conocimiento psicológico del hecho artístico. El enfoque de Gardner discrepa tanto de la psicología clínica centrada en el estudio de la personalidad, como de la psicología cognitivista. Las investigaciones de ésta última se centran en la competencia intelectual de las representaciones, por ejemplo en la capacidad para trazar gráficamente relaciones de espacio verosímiles y otras habilidades. La otra vertiente se orienta más bien hacia los componentes afectivos, en las motivaciones emocionales y subconscientes de las representaciones.

El reto de Gardner es el de superar el estancamiento que se deriva de la carencia de relación entre ambos enfoques y, al tiempo, abrir modos de comprensión de las manifestaciones iniciales de la creatividad adecuadas a la intención que les corresponde, aunque esta no sea compleja ni vaya acompañada de una conciencia de la potencialidad del medio que utilizan. Con los planteamientos de Piaget o incluso de Malraux queda descartada la posibilidad de conceder significación artística a dibujos u otras producciones lúdicas de niños. Pero, según entiende Gardner el problema, atribuir mera accidentalidad a tales formas primarias de representación no es la mejor manera de aproximarse a la motivación fáctica que ostentan hacia el simbolismo.

A diferencia de lo que encontramos abundantemente en la literatura sobre psicología infantil y psicologías del aprendizaje, la obra de Gardner se adentra en la clarificación del criterio artístico mismo que puede existir en momentos tempranos del desarrollo y cuando existen disposiciones mentales anómalas o excepcionales. Las inducciones son muy llamativas. Al comienzo mencionábamos el estudio que hace sobre el grado de conciencia del estilo artístico que puede llegar a manifestarse en niños de diferentes edades. Son igualmente interesantes sus análisis en torno a la individualidad de la expresión en seres de muy poca edad, a la conciencia del referente real en la figuración, a los estímulos naturales que se van sucediendo en la disposición hacia la música, etc. Comoquiera que Gardner confronta frecuentemente a la población que estudia con esquemas simbólicos que se substraen al horizonte de su imaginación, la osadía de la investigación se ve recompensada con resultados tan atractivos como esclarecedores.

Una de las tesis cuya validez se argumenta abundantemente en este libro es que existen procesos universales, comunes a la gran mayoría de los individuos, que guían toda la actividad creativa inicial hasta que se entra en la etapa en la que propiamente se asimilan o adquieren formas concretas de cultura establecida. Pueden distinguirse parámetros comunes en lo que atañe a cómo están predisuestas las facultades de los niños pequeños a

manifestar una competencia en la creación simbólica: formas de representación metafóricas e imitativas cuya aparición se da en edades tempranas son la base natural que permite que se procesen los conocimientos que conducen a una competencia cultural paulatinamente más acusada. Y esa especie de substrato biológico de la capacidad humana de simbolización está limitado a ciertos modos de actuación sobre el mundo.

Antes de los siete u ocho años los niños utilizan espontáneamente el lenguaje figurado. El placer en la simulación y en la representación están entre sus predisposiciones más llamativas y el uso deliberado que hacen de lenguajes metafóricos verbales y gestuales impide que se atribuya mera accidentalidad a sus hallazgos. Pero, esas marcadas aptitudes hacia la metáfora se dan sólo en símiles basados en la semejanza física, mientras que los vínculos psicológicos, expresivos o de concepto están fuera del horizonte de sus asociaciones, lo mismo que en muchas personas maduras inexpertas.

Hay otras limitaciones, tales como las que impone el egocentrismo. La incapacidad para adaptarse a los requisitos de una comunicabilidad amplia de sus representaciones no empieza a deshacerse hasta los ocho años, momento en que los individuos comienzan a percatarse de que al realizar, por ejemplo, un dibujo, los resultados no siempre están a la altura de las intenciones o, simplemente, no cumplen las condiciones indispensables de comunicabilidad para ser sancionados. Sin embargo, Gardner no duda en seguir llamando a esa etapa temprana la *edad de oro de la metáfora*, por su enorme fertilidad en el uso del lenguaje figurado para cualquier individuo normal. Esta, desde luego, no puede ser identificada con la competencia artística madura, pero sí es condición de su posibilidad —por decirlo con un giro kantiano—. De ahí que sean tan interesantes sus caudales y sus límites. Entre otras cosas, el funcionamiento de las disposiciones sensoriales, particularmente visuales, como apoyo de los procesos mentales y de los sistemas de símbolos que priman en los inicios de la vida cobra una relevancia digna de atenciones.

Los estudios neuropsicológicos de Gardner aportan otros muchos datos de gran interés sobre disposiciones e impulsos primarios del conocimiento simbólico y artístico. Casi la mitad del libro contiene ensayos sobre el comportamiento de personas que sufren afasia, alexia, agrafía, deterioros de la capacidad mnemotécnica u otros males producidos por traumatismos cerebrales, tumores u otras afecciones del sistema nervioso. Su principal punto de atención son las funciones creativas o artísticas. En muchos casos sus conocimientos proceden del tratamiento de sus propios pacientes, pero incorpora muchos casos de estudio que han documentado otros colegas. Las ciencias del cerebro han avanzado muchísimo en los últimos veinte años, y no obstante son mucho más abundantes las incógnitas que los conocimientos acreditados en este ámbito.

Una importante pregunta que aborda es si «tienen todas las formas del arte un mismo y único origen» en el sistema nervioso cuyas funciones estén plenamente desarrolladas. La respuesta inmediata sería que no, pero también

necesitaría ser matizada. Partiendo de la base de que para elaborar obras de arte libremente, con un amplio margen de ductilidad, la persona necesita mantener íntegras sus facultades mentales, observa que en la organización de las aptitudes para la creación en un nivel neuronal es prioritaria la capacidad de apreciar estructuras formales en conjunto, esto es, la visión de la totalidad estructural y la conexión entre las partes. Por ejemplo, en los casos de enfermos con daños graves en el hemisferio derecho del cerebro muestran que la fragmentación que sufre su modo de conocimiento, por incomprensión del propósito global de objetos o enunciados, y la inhibición emocional y sensitiva que traen consigo las lesiones incapacitan de forma prácticamente definitiva para la creación. El hemisferio izquierdo o dominante, en el que radican, entre otras, las disposiciones computacionales y lingüísticas, no es tan prioritario para el conocimiento artístico como el hemisferio derecho, cuya actividad es determinante para la apreciación espacial íntegra, para la adecuación emocional y para las conexiones sensibles completas, entre otras misiones.

Gardner toma una postura muy clara respecto al problema de cuáles son las funciones mentales preponderantes para el pensamiento. Sus estudios clínicos le llevan a opinar que la cognición no puede ubicarse en facultades prioritarias, como el dominio lingüístico, sino que hay procesos del razonamiento que sí dependen de la integridad lingüística y otras formas de razonamiento y cognición igualmente independientes de ésta, como las que procesan la percepción sensible y los perfiles emocionales. A un nivel elemental, en las aptitudes para la creación priman estas últimas funciones cognitivas, que se alojan en el hemisferio derecho del cerebro y cuyo desarrollo tiene un comienzo algo más temprano. Cualquier persona que sufre traumatismo en esta parte del sistema nervioso queda incapacitada para la creación, incluso en prácticas rudimentarias. Pero, por ejemplo, en una persona artísticamente formada el aprendizaje complejo y la maduración de su actividad conduce a un trasvase de las aptitudes a otras partes del cerebro, de modo que la complejidad de un talento individual tiene su correlato nervioso particular. Esto afecta especialmente a la apreciación de la música:

«Las llamativas diferencias individuales que se observan entre músicos afectados por lesiones cerebrales sugieren que las aptitudes musicales pueden estar organizadas de modos idiosincráticos en los distintos individuos. Quizá la mayoría de las personas aprenda de modo bastante similares a hablar y a dibujar, pero la organización de la música en el cerebro puede diferir mucho según se haya aprendido o no a tocar algún instrumento, según qué instrumento se prefiera, según se sepa tocar de oído o no, según el grado en que se sepa cantar, etcétera»<sup>4</sup>.

«Cada forma de arte —dice además Gardner— parece estar organizada de un modo algo diferente», con gamas de zonas neuronales e interconexiones

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 298.

distintas. Y esto depende sobre todo del grado de desarrollo e implicación individual en una actividad precisa. En un estudio más particularizado la definición modular de las funciones cerebrales queda ya desfasada, pero no abolida. A la vez que en este libro se cuestiona repetidamente la adscripción rígida de operaciones concretas a zonas del cerebro, se hace ver la relativa independencia —no el aislamiento— de muchas disposiciones, lo que permite hablar de éstas en términos topológicos.

Pese a las evidentes dificultades que entrañan los estudios neuropsicológicos sobre la actividad de la imaginación artística, Gardner y otros colegas suyos se han aplicado con creciente tenacidad a ellos. Insisten en la transcendencia que tales investigaciones tienen para la teoría del arte. Si bien la biología molecular ha dejado ya una impronta colosal en la psicolingüística y en otras ciencias del lenguaje, apenas es perceptible su influjo sobre la teoría de las artes visuales. Cabría esperar que esta fuera una circunstancia provisional. La neuropsicología se ha esforzado en trascender sus propias fronteras y mostrar que es algo más que una ciencia auxiliar para la teoría del conocimiento, incluido también el artístico. Razón no le falta. Sus corroboraciones sólo pueden tener un efecto correctivo radical tanto sobre las posturas más esencialistas como sobre las de los defensores del relativismo cultural neto, sobre un dilema, en fin, algo esclereotizado. En efecto, en la actual discusión teórico-artística, si se nos permite simplificar las cosas, ésta es una de las indigentes alternativas que se mantienen. ¿Por qué o para qué tales desconsideraciones? La filosofía de la cultura no tiene más que prestar oídos a lo que las ciencias experimentales le comunican: que la actividad intelectual descansa, como otras disposiciones más rutinarias, en frágiles continentes orgánicos.



## *Sobre erudición y elocuencia*

Bartomeu Pou  
i Puigserver  
*Las tesis de Calatayud*<sup>1</sup>

Rafael Guardiola Iranzo

La dificultad más grave con la que se enfrentan todos aquellos que pretenden investigar los avatares de la Historia de la Filosofía en España es, como subraya José Luis Abellán<sup>2</sup>, la ausencia de ediciones asequibles de las obras más notables de la historia de pensamiento español y, más aún, de ediciones críticas convenientemente anotadas y compulsadas. Lo mismo cabría decir, por extensión, de la propia «historia» de la «Historia del pensamiento español». Es por esto por lo que será bien recibida la edición en lengua castellana que nos ofrecen los profesores Alexandre Font y Sebastià Trias de las *Theses bilbilitanae Institutionum Historiae Philosophiae libri XII*, obra del jesuita mallorquín Bartomeu Pou

<sup>1</sup> Traducción y notación de textos clásicos por Alexandre Font Jaume. Selección y notas de Sebastià Trias Mercant. Barcelona, PPU, Colección Universitas, 35, 1992.

<sup>2</sup> Abellán, J. L.: *Historia crítica del pensamiento español*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 69.

La balsa de la Medusa, 29, 1994.

i Puigserver (1727-1802) y publicadas en Bilbilis (Calatayud) en el año 1763. Por fin se convierte en público un espacio reservado, hasta ahora, a algunos especialistas privilegiados.

Los investigadores están de acuerdo en señalar que *Las tesis de Calatayud* de Pou constituyen la primera historia de la filosofía escrita en España. Pero hay quien va más allá: nos encontramos ante la primera de las historias de la filosofía española. Entre los que así piensan se encuentra Sebastià Trias, responsable de la selección de la obra de Pou que aparece en el libro objeto de nuestro comentario. Frente a los defensores de Ramón Martí d'Eixalà como artífice de la primera de las historias de la filosofía hispana, aparecida en 1842 en forma de *addenda* a una traducción del francés al castellano de un manual de historia de la filosofía, Trias reivindica en su *Introducción* la presencia en la obra de Pou de una auténtica historia de los filósofos españoles inscrita dentro del marco de una historia general de la filosofía, es decir, en su contexto natural y no como un apéndice independiente. En cualquier caso, no parece razonable dar pábulo a polémicas estériles, casi escolásticas, sobre primicias y paternidades intelectuales. Conven-gamos en que «*Las tesis de Calatayud* encierran una rudimentaria historia de la filosofía española»<sup>3</sup> y se hacen por ello merecedoras del interés del investigador.

*Las tesis de Calatayud* de Pou participan inequívocamente de la men-

<sup>3</sup> Trias Mercant, S.: «Introducción» a *Las tesis de Calatayud*, op. cit., p. 31.



talidad histórica característica del Siglo de las Luces —la Razón es histórica y la historia, sometida a la ley del progreso, deviene como un poderoso instrumento de transformación social— y en su redacción sigue como modelo la *Historia critica philosophiae* del alemán Johann Jacob Brucker, publicada entre 1742 y 1744, y que el jesuita mallorquín había recomendado en 1762 a su maestro y amigo Josep Finestres, alma de la Universidad de Cervera. Con la obra de Brucker, la historia de la filosofía había dejado de ser un mero registro de datos y opiniones del pasado, para intentar una articulación y sistematización de los mismos. No obstante, las interpretaciones histórico-filosóficas de Brucker y Pou se realizan desde las coordenadas de un único sistema filosófico considerando aceptable, criterio éste que permite juzgar el error o el acierto de las restantes doctrinas. En el caso de Pou, la piedra de toque es una suerte de «escolástica crítica» no sujeta a obediencias de escuela, donde el método prevalece sobre el sistema y se prima el conocimiento de las cosas singulares y la experiencia concreta con respecto al conocimiento de lo universal y abstracto. A través de ella pretende terciar en el grande debate de la época: la querrela entre los «antiguos», partidarios de la Escolástica tradicional y los «modernos», valedores del método racional y de la nueva ciencia de base empirista.

El jesuita mallorquín maneja en sus *Tesis* un concepto amplio de «filosofía» —el objeto de la investigación histórica— como reina de las ciencias, arte de artes y disciplina de

disciplinas, capaz de habérselas con las cosas divinas y humanas, que nada tiene que ver con los oficios de la sofística antigua y moderna. Mas no es el único empeño del filósofo desentrañar las causas de las cosas. Además de ser una forma de saber universal y función intelectual que reflexiona sobre la naturaleza de las cosas (la «filosofía ociosa»), la filosofía tiene para Pou una proyección práctica, determina un «modo de actividad» y se implica en los «negocios públicos» de la vida política (la «filosofía negociosa»). Sin embargo, escribe Pou: «la ciencia que los teólogos llaman infusa, como esculpida por la mano divina en el alma, ésta es, en verdad, la que yo considero principal filosofía»<sup>4</sup>. Y es que el autor de las *Tesis* no está dispuesto a romper con la totalidad del pasado nacional: Dios es, tanto o más que la naturaleza, la guía del filósofo y, junto al hombre, la materia a la que debe consagrar su especulación.

Como señala Trias en otro lugar<sup>5</sup>, «la Ilustración es un eclecticismo tensional entre el conservadurismo de la tradición nacional y un espíritu de la reforma». En esta línea se sitúa el «catolicismo ilustrado» de Pou —su «criterio historiográfico» real— comprometido, de un lado, con la salvaguarda de los valores de la tradición nacional «no oficial» y, de otro, con la necesidad de promover una profunda renovación cultural. Auténtica labor de titanes, dado que se trata de encontrar el equilibrio en

<sup>4</sup> Pou i Puigserver, B.: *op. cit.*, p. 67.

<sup>5</sup> Trias Mercant, S.: *Història del pensament a Mallorca*, vol. 1, Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1985, p. 219.

la tensión. Pou no es propiamente ni un innovador ni un reformador, aunque «progresista» resulta en el contexto de la España del siglo XVIII su empeño de armonizar lo antiguo con lo moderno. Más que escolástico es Pou un «precursor del neoescolasticismo de Balmes, Mercier y Maritain»<sup>6</sup> y sus *Tesis*, una obra abiertamente ecléctica y conciliadora «de base suarista y preocupaciones humanistas»<sup>7</sup> que saluda con una mano el advenimiento de la modernidad, mientras censura con la otra los «excesos» de cualquier reformismo. Esta ambigüedad deliberada de Pou no es ni una actitud cínica ni un juego frívolo, sino una ingeniosa defensa para no verse expuesto a las escrupulosas miradas del Santo Oficio o de los jesuitas más conservadores —responsables estos últimos del destierro de Pou a Calatayud en 1760—.

La historia de la filosofía es una pieza clave para acometer la renovación cultural que Pou se propone como meta: «no sólo es útil y decorosa para el dialéctico, sino también necesaria»<sup>8</sup>, puesto que el juicio imparcial sobre las «tesis» de los filósofos del pasado a la luz de las «instituciones históricas» favorece el pluralismo y la tolerancia ideológicas (es un «remedio contra la temeridad y la parcialidad de las facciones»<sup>9</sup>) y combate, con ello, el dogmatismo y la esclerosis intelectual que aqueja a los que cultivan los sistemas escolásticos. El medio que Pou nos propone para llevar a buen fin este ambicioso

programa de renovación a través de la historia de la filosofía es la humanista restauración del modelo de la cultura clásica. El conocimiento directo de las fuentes greco-latinas sin aislar a los autores de sus contextos (la «eruditio»), junto con el cultivo de la elegancia estilística (la «eloquentia», entendida como una «vuelta a un latín más puro» y opuesta al uso del latín medieval en la filosofía y la teología) son los goznes sobre los que gira el impulso restaurador. Estos son los dos aspectos que debe contener, según Pou, toda obra filosófica erudita y de «buen gusto». Algo muy distinto de aquella «filosofía ayuna, árida, lánguida, seca y bárbara»<sup>10</sup> que en suelo hispano —y, en particular, donde medra el espíritu barroco castellano— se enmohece y marchita gracias a «aquellos enormes volúmenes sobre la lana, muchas veces cabruna, sobre las quimeras, sobre los macho-cabríos-ciervos, sobre la cuarta parte de la nada, sobre el ser del no-ente, sobre el conflicto del origen del ente de razón»<sup>11</sup>.

Los críticos extranjeros, tan ligados a los tiempos modernos a los ojos de los ilustrados españoles, hablaban con razón del retraso de la filosofía y la ciencia hispanas con respecto a las europeas de la época. La decadencia y el desprestigio de aquella desataron en 1782 un agrio enfrentamiento entre defensores y detractores de los valores patrios que volverá a reproducirse en la polémica sobre la ciencia española de finales del siglo XIX. A pesar de

<sup>6</sup> Trias Mercant, S.: *op. cit.*, p. 255.

<sup>7</sup> Trias Mercant, S.: *op. cit.*, p. 259.

<sup>8</sup> Pou i Puigserver, B.: *op. cit.*, p. 47.

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 48.

<sup>10</sup> *ibid.*, p. 45.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 42.

la actitud crítica que manifiesta frente al provincianismo de la línea oficial del pensamiento tradicional español representado por la Escolástica de escuela, el conservadurismo católico y el espíritu de la Inquisición, enarbolaba Pou con ardor y orgullo casticista la bandera de los valores nacionales y arremete contra los críticos extranjeros. Si bien la escolástica había acabado convirtiendo al pensamiento español en un erial, todavía era posible salir de la «barbarie» y componer admirables «obras eruditas» que causaran envidia fuera de las fronteras nacionales. La verdadera razón del retraso se encuentra en el desconocimiento de las fuentes clásicas y el descuido de las letras latinas. Poner remedio a esta situación exige tomar medidas filológicas y pedagógicas (por ejemplo, en los planes de estudios de la Universidad de Cervera, vanguardia de la «Escolástica crítica»).

Pero ésta no era la única de las alternativas posibles. Así, Gregorio Mayans, autor de una historia de la lengua castellana que apareciera allá por 1737 y humanista también, como Pou —a quien acusa de «erudicionismo vicioso» y «estilismo rebuscado»—, es partidario de rehabilitar el uso de la prosa romance como mejor vehículo para lograr una más extensa difusión de las ideas renovadoras. Como hemos visto, no es el caso del latinista Pou. Recluido en las paredes de su destierro en Calatayud vive en una genuina «*republica litteraria*», concentrado en los placeres que la teoría proporciona y arropado por un selecto círculo de intelectuales, en su mayoría jesuitas, valederos del catalán «espíritu de Cervera». Sus consignas

son leer los textos greco-latinos en sus lenguas originales, así como aquellas obras cristianas medievales de autores libres de las servidumbres de escuela y las de algunos pensadores modernos respetuosos todavía con los valores de la tradición. Como el ideal que Pou defiende es el de aquel ingenio capaz de conjugar la erudición filosófica de tono humanista con la elocuencia del orador, no resulta nada extraño que sea Cicerón el escritor que más veces aparezca citado en las *Tesis de Calatayud* y el pensador más admirado por el jesuita mallorquín.

En opinión de Trias, la historia de la filosofía de Pou es más una «historia de pensadores» que una «historia de las ideas» y la erudición domina en ella en relación con el interés filosófico. «Las doctrinas, siempre en forma de enunciados, se presentan como un conjunto de opiniones de hombres notables y los sistemas no aparecen como unidades que resulten orgánicamente de unos principios, sino como un conglomerado de tesis de escuela»<sup>12</sup>. Sin embargo, «podemos encontrar en el libro de Pou una ordenación de las informaciones, una clara clasificación y una definición aproximada de algunas líneas de derivación ideológica». Pou distribuye los autores según un criterio general de orden cultural, cronológico e ideológico a la vez, y ello siempre desde una perspectiva universalista: la filosofía no es privativa de la vieja Europa y su origen se remonta a Adán, quien la recibiera

<sup>12</sup> Trias Mercant, S.: *Història del pensament a Mallorca*, vol. 1, Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1985, p. 158.

como don divino. El pensamiento se desarrolla entonces, a partir del primer hombre, en el ámbito de todas las culturas, siguiendo dos líneas: la «*Philosophia sacra*» (filosofía antediluviana y hebraica) y la «*Philosophia barbarica*» (filosofía postdiluviana).

Como «lo griego», aunque admirado, está sujeto a no pocos recelos en tanto que se asocia con frecuencia al espíritu de la Reforma protestante, Pou se desmarca de Brucker y de Diógenes Laercio, privando así a Grecia de la gloria que supone el alumbramiento de la actividad filosófica. Más aún, de la lectura de las *Tesis* se desprende que el pensamiento griego no es sino el inteligente receptáculo de influencias egipcias y fenicias. Cinco son las corrientes intelectuales que Pou incluye dentro de la «*Philosophia barbarica*»: la filosofía prehelénica, la filosofía helénica, la filosofía sincrética (aquel pensamiento que se desarrolló en Egipto tras la muerte de Alejandro Magno y que acabó convirtiéndose en un sistema único, donde se fundió con opiniones procedentes de Europa, Asia y África) y la filosofía cristiana, esto es, el pensamiento de Cristo, sus apóstoles y de los Santos Padres de la Iglesia. De esta última surgirán, posteriormente, la que Pou llama «espantosa filosofía media» de los siglos VIII al XI y, finalmente, la «filosofía escolástica» tanto árabe como latina.

Pese a reconocer la importancia del pensamiento árabe como vehículo de transmisión a Occidente del mundo clásico, juzga Pou como «catastrófica» la aportación a la filosofía de «filósofos sarracenos» como Avempace, Ibn Tufayl o Averroes. Y es que el Corán está plagado de false-

dades y tiene un «aspecto sucio»; por si fuera poco, la «vociñglera escuela de Arabia» se ha limitado a repetir acríticamente las opiniones del Estagirita y ha abusado en demasía de las disputas dialécticas. Con todo, en el siglo XII la «filosofía media» se transforma de modo súbito y fácil en la «Escolástica» que tanto gusta a los espíritus bárbaros. La principal virtud de los seguidores de la «noble escuela tomasiana»: su capacidad para frenar los excesos del moderno espíritu crítico.

Por último, nos encontramos con la «*Philosophia restituta*». Abarca el pensamiento filosófico que va desde los pre-renacentistas como Lull hasta los contemporáneos de Pou. Pues «las semillas de la filosofía no pudieron preservarse tan largo tiempo sin la voluntad divina» y logró finalmente ser «restituida pura y sin corrupción»<sup>13</sup>, eso sí, no sin la numantina oposición de los más conservadores defensores del viejo sistema y el menosprecio de los seguidores de la filosofía y la ciencia modernas. Tienen un papel destacado en esta «restauración», a juicio de Pou, los filósofos dominicos y jesuitas y, por encima de todos, Francisco Suárez.

Puede resultar extravagante, sin lugar a dudas, invitar al lector sedado y hasta anestesiado por el espíritu adolescente que alienta el actual pensamiento postmoderno a que escuche con cierto deleite el eco de los que, como Pou, no claudican en su empeño de ensalzar las excelencias teórico-prácticas de las «humanidades» —a las que conceden un lugar de privilegio dentro de los planes de

<sup>13</sup> Pou i Puigserver, B.: *op. cit.*, p. 155.

estudio— y creen imprescindible rescatar el mensaje y el estilo de los clásicos como verdadero antídoto para curar nuestros más profundos males intelectuales. Y es que ni el programa ni las *Tesis* de Pou —un ilustrado orgulloso de su identidad cultural— casan con el mundo de la industria del ocio, allí donde las voluntades se tornan laxas e incluso se atrofian. Los ilustrados —escribe Alain Finkielkraut— «querían que los hombres fueran simultáneamente libres de realizar sus intereses concretos y capaces de llevar su reflexión

más allá de ese estrecho ámbito. Tal como hoy lo vemos, ganaron la mitad de su combate: se ha vencido el despotismo, pero no el oscurantismo. Las tradiciones carecen de poder, pero la cultura también»<sup>14</sup>. Quizá convenga que nos hagamos, con Pou, la siguiente pregunta: «¿Y todavía hay quienes, disponiendo de pan, regresan a las encinas y a las bellotas?»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Finkielkraut, Alain: *La derrota del pensamiento*, trad. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 128.

<sup>15</sup> Pou i Puigserver, B.: *op. cit.*, p. 123.

## *Duchamp, el arte y el historiador, incluso*

Valeriano Bozal

El excelente libro de Juan Antonio Ramírez sobre Marcel Duchamp<sup>1</sup> plantea dos órdenes de cuestiones. Unas hacen referencia a la obra misma de Duchamp, a su análisis e interpretación; otras, al papel y las posibilidades del historiador respecto del arte contemporáneo, que tiene en Duchamp uno de sus puntos nodales. Tal como cabe esperar, ambas están profundamente interrela-

<sup>1</sup> *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

La balsa de la Medusa, 29, 1994.

cionadas: la obra de Duchamp ha suscitado habitualmente interpretaciones retóricas y los historiadores se han mantenido alejados de ella, no porque no existiera distancia histórica —que ya existe: *Étant donnés* fue ejecutada entre 1946 y 1966— o porque no haya poseído influencia —que ha sido mucha—, más bien pudiera parecer que los métodos historiográficos no son adecuados, quizá excesivamente «pobres» para dar cuenta de la riqueza del *Gran Vidrio*, de los ready-mades o de *Étant donnés*, mientras que la brillantez (retórica) de los ensayos al uso en el ámbito de la crítica de arte eran más apropiados: ¿lo eran, lo son?

No se entienda esta reflexión como la pretensión de contraponer historia y crítica de arte, no es esa mi intención. El libro de Juan Antonio Ramírez muestra que se puede hacer historia del arte con gran brillantez sin abandonar los parámetros histo-

riográficos (más aún, me atrevo a decir que acentúa el rigor y la exigencia de tales parámetros) y teniendo en cuenta las aportaciones de la crítica de arte y de los numerosos ensayos que a propósito de Duchamp se han escrito.

El mismo Ramírez alude a su método, una «iconología de las connotaciones» (p. 15), que ya ha puesto en práctica en otras ocasiones. Ramírez ha rastreado con minuciosidad tanto las que pueden ser fuentes del *Gran Vidrio* como la elaboración, montaje y fuentes de *Étant donnés*. De esta manera, ha procedido siguiendo una pauta que es norma del historiador del arte y ha tratado a Duchamp como un artista más en la historia. Ahora bien, el resultado va mucho más allá de una simple fijación de fuentes: además de la génesis de las obras, Ramírez analiza su sentido y lo perfila en atención a argumentos y datos sobre los que puede debatirse de manera objetiva. La actividad de Duchamp no es la arbitrariedad caprichosa de una figura genial, sino el proceder riguroso y cuidadoso, extremadamente metódico, de un artista genial.

Muchas son las cuestiones que Ramírez aclara y no creo adecuado repetir las aquí, pero sí deseo mencionar algunas de carácter general, especialmente dos. En primer lugar, el punto de vista que proyecta sobre Duchamp como consecuencia de la propia obra y proceder del artista, un punto de vista que me atrevo a llamar del «bricoleur» —término que en alguna ocasión he oído al propio Ramírez—. El carácter de artefacto de las obras duchampianas es consustancial a su significado estético e

histórico-artístico. Tanto los ready-mades como el *Gran Vidrio* y *Étant donnés* alcanzan su verdadero sentido y se explican más cumplidamente cuando se consideran desde este punto de vista. Las variaciones y cambios que sufren en el proceso de «creación» se atienen a las variaciones y cambios que suscita la construcción de un artefacto por parte de un «bricoleur», aquel que tiene un proyecto pero que no es, en modo alguno, ni un diseñador ni un ingeniero, que lo altera a medida que construye el objeto, a medida que cada uno de los pasos del proceso aconseja introducir variaciones, «experimentar» con otros elementos. A su vez, estos componentes se encuentran en el ámbito del «bricolage», son sencillos, caseros, a veces simples, y se prestan a combinaciones y asociaciones muy elementales: trabajar con ellos es más propio del ingenio que del genio.

Antes dije genio, ahora digo ingenio. Aunque parezca contradictorio creo que no lo es: el ingenio de Duchamp juega genialmente con la ironía y descubre el azar incluso allí donde cabría esperar la lógica más exacta: el *Gran Vidrio*, una pieza que se apoya de manera decidida en la «lógica patafísica» —no por patafísica menos lógica— se «realiza» y «termina» casualmente en un viaje y convierte una rotura azarosa en su significado definitivo. Toda la obra de Duchamp, no sólo el *Gran Vidrio* está recorrida por ese sentido irónico: se entromete en nuestras convicciones y las pone en solfa, nos deja perplejos ante el giro que toman las cosas, el uso de los materiales, la simplicidad fecunda de las asociaciones... La complejidad semántica sur-

ge de la más extraordinaria sencillez: sus objetos (artísticos) son bien corrientes; su pensamiento de uso común, popular; sus resultados, sorprendentes. Si alguien no nos instala en nada, ese es Duchamp. Los análisis del historiador tampoco nos proporcionan un Duchamp instalado.

La ironía persiste en la misma relación que el espectador mantiene con el objeto. Muchas veces se ha dicho, siguiendo al propio artista, que el suyo es un arte «no retiniano», pero mucho me temo que la recepción obliga a la retina. La decisión de convertir un urinario o una rueda de bicicleta en una obra de arte es una decisión artística, si se quiere una acción: lo que se contempla es el objeto, no la acción, no la decisión. El *Gran Vidrio* es una construcción, Ramírez destaca la importancia de los aparatos y artefactos, de los mecanismos, y los mismos «solteros» y la «casada» aparecen como componentes de un mecanismo —que sustituye a la naturaleza propia de la tradición en este tipo de asuntos—, pero el espectador «contempla» una imagen, una imagen que, además,

carece de soporte opaco, a través del cual se perciben también otras cosas...

Esa ironía es patente en *Étant donnés* ya desde su presentación: la puerta cerrada llama la atención del curioso y el paisaje que a su través puede ver es tan inquietante como lejano: un sueño, un suceso, una construcción artificial... Ironía, también, en la naturaleza del artefacto: con un marcado sentido casero, es extraño a la habilidad técnica propia del artista, a los efectos de «cocina» que tanto caracterizaron a algunos artistas contemporáneos. Pero esa mecánica casera mantiene en tensión tanto nuestra fantasía como nuestra imaginación.

El historiador ha puesto las cosas en su sitio. En este caso, en el horizonte de cosas en el que éstas, los ready-mades, *Étant donnés*, etc., alcanzan su pleno sentido. El historiador no ha sustituido las obras por sus explicaciones, ha creado puntos de vista desde los que podemos «mirarlas»... ¿mirarlas? También él ha «puesto» esta duda en el sitio donde ha colocado las cosas, pues ella pertenece a Duchamp. Y pertenece, ya, a la historia del arte.



# Revista de Occidente

Julio-agosto 1993 (número doble)

SETENTA AÑOS DE LA  
*REVISTA DE OCCIDENTE*  
(Julio 1923-julio 1993)

## LA RECEPCION DE LO NUEVO

Antología: ensayo, narrativa, poesía,  
crítica de artes y letras

Rafael Alberti ● Vicente Aleixandre ● Francisco Ayala ● Corpus Barga ● Luis Cernuda ● Juan Chabás ● Rosa Chacel ● Gerardo Diego ● Enrique Díez-Canedo ● Antonio Espina ● Federico García Lorca ● Manuel García Morente ● E. Giménez Caballero ● Ramón Gómez de la Serna ● Jorge Guillén ● Miguel Hernández ● Benjamín Jarnés ● Máximo José Kahn ● Antonio Marichalar ● Lewis Mumford ● Pablo Neruda ● Victoria Ocampo ● José Ortega y Gasset ● Emilio Prados ● Adolfo Salazar ● Pedro Salinas ● Igor Strawinsky ● R. M. Tenreiro ● Guillermo de Torre ● Jaime Torres Bodet ● Paul Valéry ● Fernando Vela ● María Zambrano



# Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR: Félix Grande  
SUBDIRECTOR: Blas Matamoro  
REDACTOR JEFE: Juan Malpartida

## PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

*Capítulo primero. Que trata de la condición,  
y ejercicio del famoso hidalgo don Quixote  
de la Mancha.*



En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algún palomino de añadidura los Domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellori de lo más fino. Tenía en su casa

*Miguel de Cervantes  
Saavedra*

## RAZON DE LA FABRICA Alegórica, y aplicacion de la Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que han entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *praclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant; alteri enim nihil intelligunt; alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi*: Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato; ó mandato que vino con algunos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apra la blandura inculta de vna Muger, que la eloquencia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que usó el Capitan loab en

*Juan de la Cruz*

Precio de suscripción por un año (14 números): España: 7.000 pts. Europa: 80\$ (correo aéreo: 120\$). Iberoamérica: 70\$ (aéreo: 130\$). USA y el resto del mundo: 75\$ (aéreo: 140\$). Ejemplar suelto: 650 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos  
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.  
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Hermann Fränkel  
Poesía y Filosofía  
de la Grecia Arcaica



la... de Madrid  
1950

Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28014 Madrid (España). Teléfonos (91) 503 83 93 y 503 83 98.  
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.  
Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Iberoamericanos

Hermann Fränkel,

## Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica

518 págs., I.S.B.N.: 84-7774-563-3.

### *Indice:*

Prólogo de la primera edición.

Prólogo de la segunda edición.

I. La literatura griega arcaica: su conservación y su aparente origen. 1. La literatura griega arcaica: su conservación y su aparente origen.

II. Homero. 1. Los cantores y sus epopeyas. 2. Lenguaje, verso y estilo. 3. El material. 4. Dioses y Poderes. 5. Dioses y hombres. 6. El hombre homérico. 7. El nuevo tono de la *Odisea* y el final de la épica.

III. Hesíodo. 1. El poeta. 2. *Teogonía*. 3. Las «*Eeas*» y el poema post-hesiodico del «*Escudo*». 4. *Trabajos y días*.

IV. La lírica antigua. 1. El fundador: Arquíloco. 2. La elegía bélica y la elegía política: Calino y Tirteo. 3. Alcman, el lírico coral. 4. La lírica de Lesbos. 5. La burguesía jonia. 6. Solón de Atenas.

V. Periodo de crisis. Literatura religiosa y Filosofía. 1. La crisis de la literatura. Los siete sabios. Aristeas y Ferécides. 2. Los himnos homéricos. 3. La filosofía pura: Tales, Anaximandro, Anaxímenes y Pitágoras. VI. La nueva lírica. 1. Íbico (y Estesícoro en retrospectiva). 2. Anacreonte. 3. Simónides (ver también VIII. 3).

VII. Filosofía y ciencia empírica al final del periodo arcaico. 1. Jenófanes. 2. Los comienzos de las ciencias empíricas: medicina, geografía e historia. 3. Parménides. 4. Heráclito.

VIII. El final de la lírica arcaica. 1. La poesía del periodo de transición. 2. Teognis. 3. Píndaro y Baquílides.

IX. Retrospectiva y Prospectiva.

X. Índices. 1. Índice sistemático. 2. Índice de palabras griegas. 3. Índice alfabético.

# LETRA INTERNACIONAL

**NUMERO 29 (Julio 1993)**

**DEREK WALCOTT:** Las Antillas. Fragmentos de una conmemoración  
épica

**EDGAR MORIN:** El fútbol y la complejidad

**JAN URBAN:** La impotencia de los poderosos

**BLAGA DIMITROVA:** El triunfo de Sísifo

**EDGARDO OVIEDO:** Atisbar entre pliegues

**JOSE LUIS L. ARANGUREN:** Biografía y autobiografía

**IOVAN HRISTIC:** Biografía y obra

**LEON EDEL:** La nueva biografía

**MARIO MUCHNIK:** Verás que puse tus delfines...

**AUGUSTO MONTERROSO:** Cuestión de tiempo y azar

**LASZLO KRASZNAHORKAI:** De camino hacia China

**MATI KLARWEIN:** El santuario Aleph

**MARIA ESCRIBANO:** Cambio, moda y psicodelia

**OSCAR SCOPA:** La inestabilidad de las vocales

**DIEGO A. MANRIQUE:** La saga de los psiconautas

**LUIS M. AGUILAR:** Oráculo manual del editor

**MICHAEL DU PLESSIS:** En el trigésimo segundo año de la guerra

**Pascal Bruckner, Giulio Giorello, Rosa María Pereda:** Correspondencias

Suscripción 4 números:

España: 2.400 ptas. – Europa: 3.800 ptas– América: 5.800 ptas

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

**Redacción y Administración:**

**Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid**

# ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

Pinar, 25 28006 Madrid (España) Tel.: (91) 411 70 05

N.º 8

## EL NUEVO PRAGMATISMO

Norteamericanismo y pragmatismo, *por Richard Rorty*  
El caballero pragmático: Richard Rorty..., *por Rafael del Águila*  
Liberalismo, democracia y pragmatismo..., *por Ángel Rivero*  
La pragmática de la razón comunicativa, *por Thomas McCarthy*  
La *parousia* americana de la democracia filosófica, *por Jacques Poulain*  
*Notas de J.M. Rosales y M. García Serrano*

### Otros artículos:

Figuras de la muerte en la vida buena, *por D. Blanco*  
Lo sagrado en las sociedades secularizadas, *por S. González Noriega*  
*Notas de M. Liz y T. López de la Vieja*

ISSN: 1130-2097 Formato: 16,5 x 23 cm / Periodicidad: semestral

Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye IVA)

(2 números) Extranjero: *Vía ordinaria*: 3.100 ptas.

*Avión*: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



## ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: .....  
.....  
Dirección: .....  
.....  
Cod. Postal: .....  
Población: .....  
Provincia: .....  
Tel.: ..... / .....

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* para 1993  
(dos números), cuyo importe abonaré:

- Contra reembolso  
 Visa  Dineros  Eurocard  
 Mastercard  American Express

N.º Tarjeta: .....

Validez: del ..... al .....

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias: .....

Fecha: a ..... de ..... de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33

WALLACE STEVENS

EL ANGEL  
NECESARIO.  
ENSAYOS SOBRE  
LA REALIDAD  
Y LA IMAGINACION



VISOR

LITERATURA Y DEBATE CRITICO

Wallace Stevens, *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*

Traducción de A. J. Desmots. 128 págs., I.S.B.N.: 84-7774-716-4.

*Indice:* Introducción. Agradecimientos. 1. El jinete noble y el sonido de las palabras. 2. La figura del joven como poeta viril. 3. Tres piezas académicas. 4. Sobre uno de los poemas de Marianne Moore. 5. Efectos de la analogía. 6. La imaginación como valor. 7. Las relaciones entre la poesía y la pintura.

Redacción y Administración:

Monte Esquinza, 30, 2.ª dcha. Tel.: 310 45 96 28010  
Apartado 387, 48902 San Cecilio de Valcarlos, Vizcaya  
Tel.: (93) 282 48 84 Fax: (93) 674 17 33

Werner Hofmann (ed.)

**Runge. Preguntas y Respuestas**  
Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo



Werner Hofmann (ed.), *Runge. Preguntas y Respuestas. Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*

221 págs., I.S.B.N.: 84-7774-566-8.

*Indice:* Prefacio. 1. Sobre la biografía de Philipp Otto Runge. 2. Cuestiones sobre «Las Horas». 3. Runge, artista patriótico. 4. La peculiar creación de mitos en Goethe y Runge. 5. Runge, Goethe y la «esfera de los colores». 6. El orden de los colores en Runge y la «esfera infinita». 7. Runge y Spinoza. 8. Blake y Runge. 9. Philipp Otto Runge y Caspar David Friedrich. Coloquio de clausura. Índice de ilustraciones.





Esta es una de las bibliotecas  
más grandes del mundo.

En la más pequeña de nuestras bibliotecas está la Biblioteca Nacional, centro depositario del patrimonio bibliográfico y documental de España y una de las bibliotecas más importantes del mundo.

Mediante un nuevo sistema informático al que pueden conectarse todas las bibliotecas e investigadores del país, ahora es más fácil acceder a la base de datos de la Biblioteca Nacional desde cualquier parte. De esta manera

se podrá conseguir todo tipo de información o una reproducción de cualquier documento.

La Biblioteca Nacional, además de ser la Cabecera del Sistema Español de Bibliotecas, es un centro vivo de cultura, que cuenta desde ahora con nuevos espacios para el público. Más abierta. Regulada con nuevas normas de acceso. Llena de auténticos tesoros.

Todo ello al servicio de su biblioteca más próxima.



MINISTERIO DE CULTURA  
**BIBLIOTECA NACIONAL**

Con todas las ideas del mundo



SUSCRIPCIÓN

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.



## SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número \_\_\_\_\_ de la revista, al precio de 2.900 ptas.

## FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.
- Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Ag. n.º \_\_\_\_\_ Domiciliada en \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo  
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorros 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: 4.000; AMERICA: 4.500. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones S. A.



## LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 29/1994

A. de Prada, *Sobre perros y destinos. Apuntes democráticos*. H. Böhringer, *Zombi en el diván*. L. Martín Rojo, *La demonización de Sadam Husein*. J. L. Pintos, *La espada y el puño*. M. Sentís, *Haití* (texto y fotografías). A. García Berrio, *Arte moderno: consistencia, mito, diferencia*. G. Groot, *Las promesas del arte. Una entrevista con Hans-Georg Gadamer*. J. L. Villacañas, *Diálogos sobre Hamlet*. J. Arnaldo, *El arte según nuestras células*. R. Guardiola, *Las tesis de Calatayud* (Bartomeu Pou i Puigserver). V. Bozal, *Duchamp, el arte y el historiador, incluso*.