

La balsa de la Medusa

Revista cuatrimestral

Segunda época - Número 1 - 2010

Editorial.

La balsa de la Medusa, *In memoriam Juan Antonio Ramírez.*
Jesús Vega Encabo, *Ficciones de sí mismo. Los Contes moreaux*
de Éric Rohmer.

Charo Crego, *El archivo, la pintura de historia e historias*
de la pintura.

Jordi Ibáñez Fanés, *El siglo y lo inconmensurable, o ¿en qué pensamos*
y de qué nos acordamos con la música?

Thomas McCarthy, «Neorracismo». *Reflexiones sobre la ideología*
racista tras el fin de la «raza»

NOTAS

Valeriano Bozal, *La colección permanente del MNCARS.*

Carlos Thiebaut, *La impureza de la razón crítica.*

RESEÑAS

Valeriano Bozal, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno.*

Alberto Lago, *Más allá de las lágrimas.*

Clara Ramírez Barat, *Antígona y el Duelo.*

CONSEJO EDITORIAL

Directores

Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid)

LA Balsa de la Medusa

Revista cuatrimestral de Crítica y Humanidades

Segunda época, núm. 1, 2010

Editorial	5	
<i>La balsa de la Medusa</i>	7	<i>In memoriam Juan Antonio Ramírez</i>
Jesús Vega Encabo	19	<i>Ficciones de sí mismo. Los Contes moraux de Éric Rohmer</i>
Charo Crego	45	<i>El archivo, la pintura de historia e historias de la pintura</i>
Jordi Ibáñez Fanés	63	<i>El siglo y lo inconmensurable, o ¿en qué pensamos y de qué nos acordamos con la música?</i>
Thomas McCarthy	85	<i>«Neorracismo». Reflexiones sobre la ideología racista tras el fin de la «raza»</i>
NOTAS		
Valeriano Bozal	107	<i>La colección permanente del MNCARS. Notas para un informe</i>
Carlos Thiebaut	121	<i>La impureza de la razón crítica</i>
RESEÑAS		
Valeriano Bozal	133	<i>El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno</i>
Alberto Lago	137	<i>Más allá de las lágrimas</i>
Clara Ramírez Barat	142	<i>Antígona y el Duelo</i>
	147	<i>Resúmenes/Abstracts</i>
	149	<i>Información a los autores y criterios de edición</i>

www.revistalabalsa.com

Diario La balsa de la Medusa

Edita: Machado Grupo de Distribución, S.L.
Redacción, administración y suscripciones:
C/ Labradores, 5. Urb. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com

Precio de este número, 14 €.
Suscripción anual (tres números):
España, 38 €. Europa, 40 €. América, 40 €

Depósito legal: M. 5.125-1987
I.S.S.N.: 0214-9982
Impreso en España - *Printed in Spain*
Top Printer Plus
Móstoles (Madrid)

Anti Machado
 Libros

www.machadolibros.com

CONSEJO EDITORIAL

Directores

Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid)
Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

Secretarias de Redacción

Inma Álvarez (Open University, U. K.)
M^a José Alcaraz (Universidad de Murcia)
Federico Arbós (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azúa (Universidad Politécnica de Cataluña) - Maria-Josep Balsach (Universitat de Girona) - Fernando Broncano (Universidad Carlos III de Madrid) - M^a Victoria Carballo Calero (Universidad de Vigo) - Charo Crego (Bruselas) - Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) - Alessandro Ferrara (Univ. Tor Vergata, Roma) - Miguel Giusti (Pontificia Universidad Católica de Perú) - Nigel Glendinning (London University) - María Herrera (Universidad Nacional Autónoma de México) - Robert Hopkins (University of Sheffield) - Jordi Ibáñez (Universitat Pompeu Fabra) - Ricardo Iberlucia (Universidad Nacional de San Martín, Argentina) - Mikel Iriondo (Universidad del País Vasco) - Cristina Lafont (Northwestern University, Chicago) - Concepción Lomba (Universidad de Zaragoza) - Tomàs Llorens (Ex director del MNCARS y Conservador-jefe del Museo Thyssen) - Miguel Marinas (Universidad Complutense de Madrid) - Jose Medina (Vanderbilt University, Nashville, TN, USA) - Thomas A. McCarthy (Northwestern University, Chicago) - Christoph Menke (Universidad de Potsdam) - Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) - Manuel Hernández Iglesias (Universidad de Murcia) - Carlos Thiebaut (Universidad Carlos III de Madrid) - Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona) - José Zalabardo (London University)

Diseño, La balsa de la Medusa

CONSEJO EDITORIAL

Directores

Valentino Bovey (Universidad Complutense de Madrid)
Francisco Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

Secretarías de Redacción

M^a José Alcaraz (Universidad de Murcia)
Lina Álvarez (Open University U.K.)

Federico Aboja (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azúa
(Universidad Politécnica de Cataluña) - Maria-Josep Balsach (Universitat
de Girona) - Fernando Brancaccio (Universidad Carlos III de Madrid) -
M^a Victoria Carballa Calvo (Universidad de Vigo) - Clara Crego (Bru-
selas) - Bartella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) -
Alejandro Ferrás (Unit for Vegeta, Roma) - Miguel Ginié (Pontificia
Universidad Católica de Perú) - Nigel Glendinning (London University) -
María Herrera (Universidad Nacional Autónoma de México) - Robert
Hopkins (University of Sheffield) - Jordi Ibarra (Université Pompeu
Fabra) - Ricardo Ibarra (Universidad Nacional de San Martín, Argen-
tina) - Mikel Iturza (Universidad del País Vasco/Garaia Labor (North-
western University, Chicago) - Concepción Lomeda (Universidad de
Zaragoza) - Tomás Llorens (Ex director del MICARS y Conservador-je-
fe del Museo Thyssen) - Miguel Marín (Universidad Complutense de Ma-
drid) - Jose Medina (Vanderbilt University, Nashville, TN, USA) - Thomas
A. McCarthy (Northwestern University, Chicago) - Christoph Menke
(Universidad de Potsdam) - Carlos Peña (Universidad Nacional Auto-
noma de México) - Manuel Hernández Iglesias (Universidad de Murcia) -
Carlos Thibaut (Universidad Carlos III de Madrid) - Gerard Vilari (Uni-
versitat Autònoma de Barcelona) - José Zalabardo (London University)



Diseño: La casa de la Medusa

EDITORIAL

En 2000 *La balsa de la Medusa* puso fin a la que, entonces no lo sabíamos, era su primera etapa. Diez años después la revista inicia su segunda época. En el ámbito de las Humanidades, de su investigación, del debate y la crítica existe un espacio en el que la intervención rigurosa e independiente de *La balsa de la Medusa* puede ser productiva/útil y enriquecedora. Esperamos contribuir desde un enfoque teórico e interdisciplinar al análisis crítico de las artes y la cultura contemporáneas. En este tiempo han cambiado las condiciones del debate académico y la crítica culturales, y ello nos ha inducido a aumentar el rigor de la publicación mediante dos recursos: por una parte, ampliando/consolidando el consejo editorial, por otra, sometiendo artículos y ensayos a procesos externos de evaluación. El énfasis en el rigor académico no está reñido, sin embargo, con la discusión intelectual, que *La balsa de la Medusa* quiere facilitar. Mantenemos para ello las secciones de notas y de críticas y reseñas, en las que tiene cabida, con mayor viveza, ese debate. Tanto en esta sección como en los artículos de investigación procuraremos destacar las nuevas perspectivas que durante el tiempo transcurrido se configuran en el dominio de las Humanidades.

Este primer número de la segunda época de *La balsa de la Medusa* se abre con una noticia triste, el fallecimiento de Juan Antonio Ramírez en 2009, al que dedicamos un homenaje colectivo en las primeras páginas de la publicación. Juan Antonio Ramírez formó parte del consejo de redacción de *La balsa de la Medusa* en su primera época, ahora era miembro del consejo editorial y, en su condición de tal, había participado activamente en el proyecto general del nuevo período y en la orientación de este primer número. Su brillantez y originalidad, muchas veces sorprendentes, rigurosas siempre, irónicas en tantas ocasiones, no estarán ya con nosotros. Para todos, por todo ello, es una pérdida insustituible.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010.



del consejo editorial y, en su condición de tal, había participado activa- mente en el proyecto general del nuevo período y en la orientación de este primer número. Su brillantez y originalidad, muchas veces sorpren- dentes, figuraron siempre, raras en tantas ocasiones, no están ya con nosotros. Para todos, por todo ello, es una pérdida insustituible.

La casa de la Medusa, segunda época, I, 2010.

JUAN ANTONIO RAMÍREZ *IN MEMORIAN*

En 1975, Juan Antonio Ramírez (1948-2009) publicó dos libros de sorprendente originalidad en el ámbito de la historiografía artística española: *El comic femenino en España* y *La historieta cómica de la postguerra*, ambos editados por EDICUSA (Editorial Cuadernos para el diálogo). Al año siguiente, 1976, la editorial Cátedra publicó *Medios de masas e historia del arte*. Los tres libros se desgajaban de su tesis doctoral, *Historia y estética de la historieta española (1939-1970)*, dirigida por Antonio Bonet Correa, que desarrollaba temas inicialmente abordados en su memoria de licenciatura, dirigida por Simón Marchán, *La historieta de la Escuela Bruguera, un enfoque estructural*.

El interés por la cultura visual propia de los medios de comunicación de masas, y de lo que rápidamente se denominó industria de la cultura, era un fenómeno excepcional y reciente. El libro de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, editado por Lumen a mediados de los años sesenta, había planteado la disyuntiva entre dos modos de valorar esa cultura popular (visual y literaria, musical también) y, por encima de la polémica, ofrecía algunos análisis de gran brillantez (recuérdese a este respecto su capítulo sobre *El viejo y el mar*, la narración de Hemingway). El libro de Eco abría paso al estudio de la cultura popular —bien es cierto, como ha señalado Ramírez en otro lugar, que en el marco de la semiótica, no en el de la historia del arte—, un horizonte que también abordaron algunos de los volúmenes publicados por *Comunicación*

a principios de los años setenta y que estuvo presente en diversos números de *Triunfo* y otras revistas de la época.

Desde un punto de vista más «práctico», la preocupación por la cultura visual de los medios de comunicación de masas fue *tema* de las obras de Estampa Popular de Valencia, primero, y de Eduardo Arroyo, Juan Genovés, Rafael Canogar, Equipo Crónica y Equipo Realidad, después. La actividad de Estampa Popular de Valencia –que rompía con las pautas expresionistas («frentepopulistas» y «antifascistas») de los restantes grupos de Estampa Popular– estuvo animada directamente por los escritos teóricos de Tomàs Llorens, que tienen singular ejemplo en un artículo ya clásico, «La distanciació de la distanciació»¹.

La novedad de los libros de Juan Antonio Ramírez no radicaba sólo en la índole de su temática, también en el hecho de que fueran resultado de una investigación académica, no en los márgenes sino en el centro de la academia, una tesis doctoral en la universidad, lo que implicaba un cambio sustancial en las perspectivas de la historiografía universitaria. El propio Ramírez nos ha contado, no sin cierta sorna, las resistencias que tuvo que vencer para hacer una tesis como ésta y la «orfandad» que suponía en la perspectiva de un «futuro académico» brillante.

Había habido algunos cambios en este ámbito, pocos. Xavier Rubert de Ventòs había publicado *El arte ensimismado* (1963), una obra deslumbrante para su juventud (Rubert había nacido en 1939) y *Teoría de la sensibilidad* (1968). Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* (1965) y *El realismo plástico en España, 1900-1936* (1967). Ninguno de los dos tenía posición académica alguna. Aún eran precisos varios años para que se configurase con fuerza una nueva «generación» de historiadores de la que Juan Antonio Ramírez era, por decirlo así, «punta de lanza», en la que destacaron pronto Víctor Manuel Nieto Alcalde y Jaime Brihuega.

Con los libros de Juan Antonio Ramírez entraba en el ámbito historiográfico académico la cultura de masas, pero también una parte de nuestro pasado, pues no debe olvidarse que su objeto de estudio era de cronología precisa: 1939-1970, es decir, los años de la Dictadura. El comic había sido uno de los grandes creadores de imaginario colectivo, como el propio Ramírez supo hacernos ver, y, por otra parte, quizá la

¹ Tomàs Llorens, «Equipo Crónica. La distanciació de la distanciació: une demarche sémiotique», *Opus Internacional*, 1974, núm. 50, pp. 78-89.

única rama desarrollada entre nosotros de la industria de la cultura visual. (A este respecto, conviene recordar que, poco después, 1978, Antonio Martín publicó su excelente *Historia del comic español: 1875-1939*, editada por Gustavo Gili en su colección «Comunicación Visual», con lo que disponíamos ya de un panorama completo de nuestra historieta.)

Semejante preocupación por el pasado, por el estudio de una tradición que el franquismo, pero no sólo el franquismo, había desvirtuado, cuando no simplemente prohibido o, en su caso, destruido, era rasgo de otros estudios sobre arte realizados también al margen de la academia –por ejemplo, el libro de José María Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual* (1960)– y de las inquietudes contempladas en la edición de autores como Jovellanos, Larra, Miñano, Gallardo, etc. que empezaron a aparecer en editoriales españolas en los años sesenta. En todos los casos, con su particular singularidad, nos encontrábamos con el deseo de configurar una historia de nuestro país que no se atuviese al ideologismo noventayochista, que permitiera un conocimiento de nuestro pasado más allá de los tópicos vigentes. Los libros de Juan Antonio Ramírez abordan la cuestión en el estudio del pasado reciente y en un marco, el de la historieta que, no por «menor» es menos interesante (lo fue más). El mismo Juan Antonio ha resumido en un texto autobiográfico reciente cuál fue su intención: «Creo que investido de una arrogancia que hoy me parece sonrojante, yo alimentaba una doble intención: desmontar y desacreditar la ideología del nacional-catolicismo, omnipresente en aquellos comics, y abofetear a lo que creía que era la ‘historia del arte oficial’ de aquel momento, consagrada al estudio de las venerables obras custodiadas en los museos»².

Tal como el propio Ramírez ha señalado, había en estos primeros libros mucho de sociología del arte, pero también una preocupación por su lenguaje, los lenguajes del arte, que era poco habitual entre los historiadores académicos. Como ha escrito en su autobiografía intelectual, esta eventual sociología no sólo no ignoraba las obras concretas sino que partía de ellas –con lo cual se distanciaba de la estética hegeliana que está en la matriz de la sociología de A. Hauser–, convirtiéndose en una constante de su trabajo posterior como historiador. Sus estudios sobre Duchamp y

² Juan Antonio Ramírez, «Los poderes de la imagen. Para una iconología social (esbozo de una biografía intelectual)», *Boletín de Arte*, 2008, núm. 29. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

Dalí, por ejemplo, aquellos en los que más claramente se percibe su preocupación por el lenguaje, no se oponen a los «más sociológicos», los dedicados a la arquitectura en el cine, la arquitectura en la época del capitalismo triunfante o de la costa mediterránea. En ellos hay que incluir, también, algunos estudios irónicos de grandes casas españolas o de construcciones fetiche.

El tema de los libros publicados por Ramírez no permitía prever una carrera académica provechosa, pero no fue así. En 1978 ganó las oposiciones a profesor adjunto, pasó a ser profesor agregado, después, y catedrático, por último, en las universidades de Málaga y Autónoma de Madrid. Simultáneamente pasó un curso académico, 1979/80, en el Warburg Institute de Londres y otro, algo después, 1982/83, en la Columbia University de New York. Estos viajes de estudio, no serán los únicos, se convirtieron en una constante de su vida profesional y hacen de Juan Antonio uno de los profesores de historia del arte más cosmopolitas entre nosotros.

Los cambios acaecidos entre 1977 y 1983 no fueron sólo estrictamente profesionales. Durante los años de la Transición se acentuó su sentido político, pegó carteles del PCE y fue interventor de una de sus mesas en las primeras elecciones democráticas, y fue testigo de la pequeña «caza de brujas» que algunos «críticos jóvenes» intentaron desatar, o desataron, contra los por ellos considerados políticos o, incluso, «comisarios políticos»: así fueron calificados Simón Marchán, Tomàs Llorens y Valeriano Bozal, y así entendieron la pintura de Eduardo Arroyo y Equipo Crónica, que censuraron con dureza. Ramírez fue testigo del enfrentamiento habido en el verano de 1977 en el Palacio de la Magdalena, Santander, durante un curso dirigido por Antonio Bonet Correa, y ha escrito sobre lo acontecido en un largo texto sobre José Guerrero: «La consecuencia principal de aquella victoria [la de los «críticos jóvenes», defensores de un arte no contaminado por la política] –afirma– es que el clima español se volvió irrespirable para todas las formas de arte político y conceptual, o para los ‘nuevos comportamientos’ en general.»

En estos años, sus proyectos se multiplicaron. Entre todos conviene recordar ahora uno de largo alcance, que maduró lentamente pero que fue decisivo en su trayectoria intelectual: sus estudios sobre el Templo de Salomón, en principio, un tema por completo sorprendente para alguien que había dedicado sus primeras investigaciones a las historietas cómicas de nuestro país. El trabajo sobre el Templo fue el marco en el que se desarrollaron otros estudios diferentes pero no por completo alejados. En

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

1983 publicó *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía* (Málaga, Universidad, 1983; 2ª edición: Madrid, Nerea, 1991) y *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas* (Madrid, Alianza, 1983). En 1986, Hermann Blume editó *La arquitectura en el cine, Hollywood, la edad de oro*. En estos tres libros se ponía de manifiesto un ámbito que marcaba una concepción del arte y del papel que el arte desempeñaba para todos nosotros: la obra artística, la obra arquitectónica y el sueño, el deseo, la ilusión. La creación artística construyendo un mundo deseado pero inexistente, accesible sólo mediante esa construcción, tal sueño. El Templo de Salomón era la realización de ese deseo. Su análisis tiene algo de muñeca rusa: una construcción, unos elementos formales que pasan a otras construcciones, motivos iconográficos que se «representan», a veces ilusoriamente, textos y formas visuales que se complementan o se buscan. La arquitectura del cine era cultura visual de masas, el Templo también era cultura visual de masas.

La edición del tratado monumental sobre el Templo de Salomón de Juan Bautista Villalpando, que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid, y del manuscrito de Jerónimo de Prado, procedente de la Universidad de Harvard, apareció en Siruela en 1991. Ramírez ha subrayado que sin el entusiasmo del editor, Jacobo Stuart, esta empresa no hubiera sido posible. Simultáneamente, durante este tiempo escribió una serie de artículos varios que, reunidos, aparecieron en 1992 con el título *Arte y arquitectura de la época del capitalismo triunfante* (Madrid, Visor Dis., La balsa de la Medusa). Los motivos eran muy diversos, las relaciones entre el arte y el dinero, la holografía, las máquinas y los objetos, la fotografía, los graffiti, etc. Irónicos muchos de ellos, destacaban por su extraordinaria viveza y brillantez. No constituían en sentido estricto críticas de arte —aunque alguno de estos artículos pudiera aparecer como tal—, pero eran, se nos permitirá decirlo, aguijonazos para la crítica de arte de nuestro país, tantas veces hueca y pretenciosa. Ramírez demostraba en estos textos su agilidad como escritor, algo más que un profesor universitario, bastante más que un académico, así como su versatilidad. Hay que decir que esa versatilidad no le ha faltado nunca, como tampoco su sentido irónico y el sentido lúdico de lo escrito y del hecho de escribir: su último libro de cuentos, firmado con pseudónimo, Clavelinda Fuster, *Aficiones y fricciones en el mundo del arte* (Madrid, Machado Libros, La balsa de la Medusa, 2008) lo confirma plenamente.

En aquellos artículos encontramos el que será uno de los temas fundamentales en la trayectoria intelectual de Juan Antonio Ramírez, la obra

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

de Duchamp. Si a éste sumamos su interés por Dalí, ya tenemos los dos ejes fundamentales de su trabajo durante la segunda mitad de los años noventa: *Duchamp, el amor y la muerte, incluso* (Madrid, Siruela, 1993) y *Dalí lo crudo y lo podrido* (Madrid, Machado Libros, La balsa de la Medusa, 2002) (aunque este libro se publica en 2002, los textos que lo componen fueron redactados previamente: «Lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza» se publicó inicialmente en 1989; «Arquitecturas y clasicismo» en 1996; la primera redacción de «El método iconológico y el paranoico-crítico» es de 1990, su publicación definitiva se realizó en una obra colectiva editada en 1996).

A primera vista no cabe mayor contraposición que la existente entre Duchamp y Dalí. Mientras que el primero opta por un arte no retiniano, la pintura del segundo es profundamente retiniana, para muchos críticos e historiadores, excesivamente retiniana. Lo notable es que en los textos de Ramírez no son tan divergentes. Sin prescindir de su carácter antirretiniano, Ramírez ha investigado todos y cada uno de los elementos de la obra duchampiana con una extraordinaria minuciosidad, en especial el *Gran vidrio*. De esta manera ha alcanzado dos objetivos: por una parte, ha «descifrado» el significado de sus motivos iconográficos (para lo que ha tenido muy en cuenta marcos iconográficos que nada tienen que ver con la tradición artística, pero sí con la información visual que está al alcance de todos en los medios de comunicación, folletos de propaganda, etc.), por otra, ha configurado un método iconológico de «lectura» de la obra de arte que nos hace pensar, de inmediato en Aby Warburg.

Aby Warburg es uno de los «temas» del libro sobre Dalí y, en concreto, de la parte metodológica. «El método de Dalí —escribe Ramírez— testimonia una clara voluntad de materializar el delirio. La mejor demostración de su carácter científico residiría en la contundencia con que la interpretación paranoica se impone en la realidad»³. Es muy posible que más de uno frunza el ceño al oír hablar de «materializar el delirio» y al mezclar a Warburg con Dalí, pero conviene tener siempre en cuenta el sentido irónico de Ramírez, el «guiño de complicidad» y el sentido del humor que reclama en el último párrafo del libro. Ahora bien, sentido del humor, guiño de complicidad, ironía deben tomarse en serio, no a la ligera. En este y en todos los libros de Ramírez.

³ Juan Antonio Ramírez, *Dalí: lo crudo y podrido*, Madrid, Machado Libros, 2002, 135.

Mientras tanto había aparecido otro libro sorprendente: *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le corbusier* (Madrid, Siruela, 1998). El propio Juan Antonio ha explicado su gestación en los siguientes términos:

Lucio Ramírez [el padre de Juan Antonio] había aprendido apicultura estando preso durante la guerra civil, y su visión de la «colmena humana» era el resultado (es decir el refugio) del gran desbarajuste provocado por las revoluciones abortadas y por el triunfo del franquismo. El caso es que la colmena había sido a lo largo de la historia un referente ideológico ambivalente, adaptable a ideologías contrapuestas: sirvió para justificar tanto la vieja monarquía absoluta como la república igualitaria de la Revolución francesa; el anarquismo y el socialismo, pero también la doctrina fascista del Lebensraum. Yo estaba fascinado por el descubrimiento de que muchos genios del Movimiento Moderno se hubieran servido de las metáforas apícolas. Profundicé más en los casos de Gaudí y de Le Corbusier, pero por las páginas de aquel libro desfilaron figuras tan significativas como Wright, Bruno Taut, Mies van der Rohe, Dalí, Beuys, Rudolf Steiner, etc. Se trataba de un formidable desafío intelectual pues estaba obligado a examinar los casos concretos para ver cómo un mismo referente podía funcionar política y estéticamente de modos completamente diferentes, según las circunstancias. La vieja «teoría del reflejo», más o menos marxista, se había hecho añicos, obviamente, pero también se tambaleaba la suposición freudiana (y jungiana) de que había símbolos permanentes, de valor universal⁴.

También en estos años publicó otro libro que tiene un profundo interés, aunque por razones diferentes: *Cómo escribir sobre arte y arquitectura* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996). Ramírez siempre ha sido especialmente cuidadoso con la presentación de sus textos o sus intervenciones en conferencias, cursos, congresos, etc. Su pretensión ha sido siempre la claridad, ha huido de la cita inútil, de la imagen inútil y de las disquisiciones que no conducen a parte alguna (y también ha huido de los cenáculos y círculos protagonizados por «maestros» de lo inefable, hacia los que ha mantenido siempre una actitud entre irónica, escéptica y sarcástica). La claridad en lo explicado y en lo escrito, la claridad en lo mostrado. Y ha procurado, lo que parece tanto o más difícil, que esa claridad fuese también la de quienes con él dialogaban,

⁴ Juan Antonio Ramírez, «Los poderes de la imagen», cit.

sus estudiantes. Ramírez deseaba que sus estudiantes aprendiesen a escribir crítica de arte, a presentar trabajos, a resumir y hacerse entender, en una palabra, a escribir. Ramírez era un escritor, hizo incursiones en el ámbito de la poesía y de la narración, pero era un escritor en todos los géneros a los que se enfrentó. Esa condición está en el libro sobre *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, en el que, lejos de pontificar, se sirvió de numerosos ejemplos de otros escritores y de su amplia experiencia didáctica. Una experiencia que le condujo también a dirigir una *Historia del Arte* publicada por Editorial Alianza (1996-1997) en la que contó con la colaboración de numerosos historiadores, a los que encargó estudios con precisa indicación de las condiciones formales de redacción, presentación, etc.

No fue su única actividad editorial. Dirigió colecciones en Cátedra y Alianza, también la llamativa «Biblioteca Azul» de Editorial Siruela, creada por Jacobo Stuart y desarrollada con entusiasmo por Ofelia Grande de Andrés. Participó activamente en revistas como *Arquitectura viva*, *Lápiz y Exit*, y fue miembro del consejo de redacción de *La balsa de la Medusa*, lo era ahora, cuando la revista se propone aparecer de nuevo. En cierto sentido, Juan Antonio Ramírez era un «activista» de la cultura española de nuestros días, mucho más que un profesor de historia del arte, pero también, sin dejar de ser activista, siéndolo, un profesor de historia del arte.

Este texto en su memoria quedaría incompleto si no incluyese algunas palabras sobre su actividad docente y su práctica profesional. Su paso por las universidades de Málaga y Autónoma de Madrid es recordado como uno de los más fructíferos para la enseñanza de la historia del arte en nuestro país. Ramírez ha sido un maestro, pero no un maestro de la vieja escuela. Sus discípulos, si de tal cosa puede hablarse –nunca deseó que le imitaran o que proclamase nadie ese seguidismo tan propio de la academia–, gozaron siempre de la máxima libertad intelectual. Juan Antonio siempre dejó a sus doctorandos escribir lo que desearan, el comentario, el juicio, llegaba al final: los doctorandos no caminaban con andadores.

Es preciso recordar su interés en la racionalización de la enseñanza de la historia del arte, su preocupación por desterrar las clases memorísticas y perfilar, en su lugar, un discurso que cumpliera, al menos, dos objetivos: ofrecer una visión panorámica de los problemas y suscitar la reflexión sobre ellos. En ocasiones podía parecer que estaba desilusionado con la enseñanza universitaria, y muchas veces lo estaba, pero eso no era impedimento para que comprendiera y sintiera su necesidad, y la necesidad de

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

un rigor no reñido con la originalidad y la brillantez. Cuando los estudios de historia del arte se pusieron en cuestión, Juan Antonio fue el muñidor de una campaña en la que le siguieron muchos estudiantes y profesores: tuvo éxito, los estudios de historia del arte no han desaparecido. Una duda lo asaltaba: ¿era suficiente con mantener los estudios de historia del arte?, ¿no era preciso reformarlos? Un proyecto quedó sin realizar: reflexionar sobre la condición de estos estudios y hacerlo precisamente a tenor de la crisis provocada por el temor de su eventual desaparición.

Hay libros bien escritos. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (Madrid, Siruela, 2003) es uno de ellos. El tema no era nuevo. Había aparecido en sus trabajos sobre Duchamp y sobre Dalí, ahora adquiría otra proyección. La aproximación al cuerpo, su representación, su percepción y su utilización constituye uno de los focos centrales del arte de nuestros días. El cuerpo aparece como el último motivo de introspección y, a la vez, como aquello que es más propio y privado, también es, en la representación y la acción, lo más público. La capacidad de emocionar, la capacidad de empatía o repulsión se multiplica en el cuerpo y en la manipulación de lo corporal. En esa búsqueda de la *verdad*, entendida las más de las veces como fundamento y origen, propia del arte del siglo XX, el cuerpo es el último reducto al que se puede llegar, y en la pretensión de conservar lo que uno mismo es, el cuerpo parece el objeto entre todos los objetos. Quizá sea una paradoja que la *verdad*, un término tan pretencioso y enfático, se encuentre finalmente en el cuerpo, pero no por paradójica es menos cierta, menos verdad.

No es un fenómeno nuevo, de los últimos años, tampoco un motivo estrictamente surrealista. El propio Juan Antonio había analizado el cuerpo como un mecanismo en los novios del *Gran vidrio*, y lo podrido daliniano no era sino lo podrido corporal. El surrealismo había dado un salto en la aproximación al cuerpo, desinhibiendo rasgos que hasta ahora habían cubierto el pudor y los prejuicios. La obscenidad, el descubrimiento de lo oculto, era una de las características fundamentales de la obra de Picasso, Bellmer, Michaux, etc. Los últimos años, más allá de estos antecedentes, daban un salto que Juan Antonio ha registrado bien en su *mapa*: las vías de aproximación a lo corporal se han multiplicado, las posibilidades de intervención en la experiencia estética son mayores, tantas como artistas quieran hacerlo. El cuerpo (solo) puede producir inquietud y gozo, puede ser bello o siniestro, duro o blando, activo o pasivo: en todos los casos el espectador se ve atañido por aquello que le es

más propio, aquello que no puede ignorar, quitar de delante, quitar de en medio: es él mismo.

El mapa del cuerpo en el arte contemporáneo no se planteó como un libro sistemático, estaba constituido por un conjunto de ensayos breves de enorme brillantez. Podían añadirse otros, es posible que otros artistas vinieran a sumarse a la nómina comentada por Ramírez, no importaba mucho, no era un libro cerrado –tal como puso de manifiesto otro libro casi coetáneo, de pequeño tamaño, *Edificios-cuerpo* (Madrid, Siruela, 2003)–, no era un libro sistemático pero suscitaba cuestiones sistemáticas, incluso académicas. Estas cuestiones han sido abordadas en el último libro, publicado al filo de su muerte, *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte moderno* (Madrid, Akal, 2009), planteaba los cambios habidos en el arte contemporáneo, su «desorden visual», a partir de seis temas que habían sido propios del arte tradicional –no los únicos, señala Juan Antonio al principio, pero sí relevantes y fundamentales para la comprensión de aquel arte y de éste–, a saber: la percepción/representación del espacio, la percepción/representación del movimiento, la presencia del primitivismo y lo primitivo, la condición del objeto, la conquista del suelo y el problema del aura (incluso su representación).

Este libro, que en algunos momentos nos hace pensar en E. Gombrich, nos enseña varias cosas. La primera de todas, que, por encima de cualquier otra actividad –y con ella–, Juan Antonio Ramírez era un historiador del arte, una historia del arte no anclada académicamente en un momento exclusivo, una historia del arte que va hacia delante y hacia atrás, que se mueve en todos los sentidos. Uno de esos sentidos o direcciones, y ese es el segundo aspecto, es la vida real, la vida cotidiana, la mirada y las percepciones cotidianas, la consideración de los objetos y del espacio, del ambiente, algo que nos afecta a todos y que pone de manifiesto que el arte, también el más hermético, o aparentemente más hermético, es siempre algo nuestro, que nos atañe. No parecen menos importantes otras dos conclusiones, entre las que el libro promete, éstas en relación con su modo de abordar los problemas y de escribirlos: la curiosidad de Juan Antonio, una de sus características vitales más importantes, le permite escribir con claridad y avanzar en el estudio de los artefactos visuales. Todos sus libros han sido una celebración de la visibilidad, éste es su sistematización.

Ahora bien, como escribió en su biografía intelectual a propósito de sus primeros libros, nunca el contexto de las manifestaciones artísticas

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

queda fuera de sus intereses, esa es su peculiar sociología, fruto también de su curiosidad. Dos libros, firmado uno, con pseudónimo el otro, hacen un guiño al lector, en ocasiones humorístico, irónico también: *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España* (Madrid, Siruela, 2006) y *Aficiones y fricciones en el planeta del arte* (Madrid, Machado Libros, 2008), firmado por Clavelinda Fuster. El primero vuelve sobre la cultura visual de carácter popular en aquello que tiene de más inmediato y propio, algo así como la melancolía de los que no pueden hacer otro arte pero están dispuestos a hacer ese..., y lo hacen. El segundo, doce cuentos, uno por cada mes del año, con historias divertidas y críticas sobre lo que constituye el mundo del arte en la sociedad del capitalismo (a pesar de todo) triunfante. Estos libros ponen de relieve que el historiador del arte que es Juan Antonio Ramírez es algo más que un historiador del arte.

En el libro *La balsa de la Medusa*, el autor, historiador del arte de Eric Roberts transita por entre los meandros de la paradoja, al fondo de los abismos de la imposibilidad de la realidad convencional, el cineasta acepta la falta de adhesión, a partir de lo visible, es el momento del pensamiento de la realidad y la conciencia de los personajes. Defensor como el tiempo de sus compañeros de *Cabinet de Dr. Mabius* y la *Nouvelle vague* de una multiplicación del tiempo de la imagen cinematográfica, el borrado toda huella de sí mismo en sus obras para permitir que la realidad misma aparezca en su plenitud. Cineasta que en primer instancia, lo es de la palabra, una performance que cada vez que se muestra, da lugar a películas que a menudo se articulan y dialogan en conversaciones sin fin, se pretende al mismo tiempo y sin hacer intención de que no lo sea. Ante sin flautas de la fuerza del *La balsa de la Medusa*, apostando por la trama novelesca y el relato, parece como si sus obras presentaran polifonías sobre un tema que quizá no haya sido nunca, sobre los acontecimientos de una historia inexistente.

Este libro fue presentado y publicado por primera vez en la Universidad de Valencia. Agradecer los esfuerzos y colaboraciones realizadas en la edición, Josep Carrión y José Ramón de la Hoz, la edición electrónica, José Carrión y José Ramón de la Hoz, su acompañamiento y colaboración en los momentos y momentos críticos.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad.

que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad.

que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad.

que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad. Los libros firmados por el autor en un momento de su vida, con un carácter de actualidad, son los que se han escrito en los últimos años, con un carácter de su actualidad.

FICCIONES DE SÍ MISMO. LOS *CONTES MORAUX* DE ÉRIC ROHMER¹

Jesús Vega Encabo

Desde sus inicios, la obra cinematográfica de Eric Rohmer transita por entre los meandros de la paradoja, al borde de los abismos de la imposibilidad y de la contradicción. Realista convencido, el cineasta acepta el reto de adentrarse, a partir de lo visible, en el movimiento del pensamiento, la reflexión y la conciencia de los personajes. Defensor como el resto de sus compañeros de *Cahiers du cinéma* y la *Nouvelle vague* de una concepción autorial de la creación cinematográfica, él borra toda huella de sí mismo en sus obras para permitir que la realidad misma aparezca en su plenitud. Cineasta que, en primera instancia, lo es de la palabra, una palabra que invade cada imagen, cada escena, dando lugar a películas que a muchos se antojan trabadas en conversaciones sin fin, se pretende al mismo tiempo y sin ironía un autor de cine mudo. Amante sin fisuras de la forma del cuento, apasionado por la trama novelesca y el relato, parece como si sus obras pivotaran peligrosamente sobre un acto que quizá no haya tenido lugar, sobre los acontecimientos de una historia inexistente.

¹ Este texto fue presentado por primera vez en la Universidad de Valencia. Agradezco los sugerentes comentarios recibidos en la ocasión. Josep Corbí, Fernando Broncano, Francisco Javier Gil, Toni Gomila y Carlos Thiebaut acompañaron la redacción con sus pertinentes y perspicaces críticas.

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid

Los personajes de sus *Contes moraux* no están dispuestos, sin embargo, a reconocer que en las historias narradas «no ha pasado nada». Su narración se mueve en el filo de lo puramente imaginario. El relato crea el acontecimiento. La palabra se erige en acto supremo de fabulación creadora de historias. Las conversaciones inacabables densifican la exhibición que de sí mismos hacen los personajes del relato. La imagen nos sitúa ante la conducta, pero revela en la apariencia un alma invisible, una realidad del pensamiento, una adquisición de autoconciencia por parte de unos personajes ocultos tras sus palabras y, a veces, incluso tras sus narraciones. Lo que se piensa, una y otra vez, en la obra rohmeriana es la artificialidad del arte; el camino a través de la ficción, del trucaje, el artificio, no puede ser sino un tránsito de vuelta a lo real, tanto más cuanto que lo que está en juego es la realidad del «sí mismo», del yo.

En este texto me propongo reflexionar sobre dos retos filosóficos que se sitúan en el corazón mismo de la primera serie rohmeriana de cuentos, los *Contes moraux*. El primero deriva de la insistencia del cineasta en la idea de que su cine quiere ser un *cine objetivo de la subjetividad*. El cine no puede dejar de ser objetivo, pero ¿cómo puede llegar a ser introspectivo y describir la reflexión y el autoconocimiento de los personajes? Es un reto filosófico, pues Rohmer hace de su concepción ontológica sobre el medio cinematográfico su apuesta estilística fundamental. En él, las limitaciones del «medio» se convierten en oportunidades a través de una retórica del despojamiento que no hace sino ahondar en su idea del cine como medio esencialmente realista. Según sus propias declaraciones², una depuración extrema de elementos externos a la propia historia ha de servir para dar cuenta de la relación de uno consigo mismo. Sin duda, la «transparencia» interna de los personajes no podrá darse de modo directo *en la imagen* (vencería, entonces, la mera artificialidad de las convenciones técnicas más «falsas» y «engañosas») sino que se despertará a partir de un cierto tono de la imagen nacido, a su vez, de una peculiar transcripción de las formas del discurso indirecto de la literatura al cine.

² Véase una larga entrevista realizada al propio Rohmer al inicio de su carrera, en pleno proceso de filmación de los *Contes moraux*. «Entrevista con Eric Rohmer. Lo antiguo y lo nuevo», *Cahiers du cinéma*, 172, nov. 1965. Está publicada en castellano en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1976, 42-80.

El segundo tema se conecta con este primer reto de un modo peculiar, o al menos intentaré mostrar que es así, y tiene que ver con cómo se concibe el yo a través de sus modos de ficcionalización. La trama de los cuentos se tiñe de subjetividad a través del acto de narración; pero ¿es el «sí mismo» algo más que un narrador de *sí mismo*? El foco de interés del cine de Rohmer en los *Contes moraux* no es la relación de acontecimientos que componen la supuesta historia sino el acto mismo de narrar, y éste pertenece a un yo que pretende a su vez constituirse y conocerse a través de ese acto. Quizá Rohmer busque, en última instancia, detectar la ilusión intrínseca de toda narración, incluida la narración que haga el sí mismo de sí. Soy cauto en mi formulación, pues seguramente el aire de paradoja del cine rohmeriano no se deja encerrar en la denuncia de la ilusión de todo arte, pues aún la ruptura de la fascinación de la ficción es lo que permite volver sobre la realidad de la historia narrada y del yo narrador y narrado.

Unas breves observaciones sobre el conjunto de los *Contes moraux* son pertinentes antes de comenzar. Los *Contes moraux* componen un único ciclo de seis películas que Eric Rohmer dirige entre los años 1962 y 1972, y cuyas historias comienzan a fraguarse muy temprano en la mente de Rohmer (a finales de los los 40 y principios de los 50). Seis películas (*La boulangère de Monceau*, *La carrière de Suzanne*, *Ma nuit chez Maud*, *La collectionneuse*, *Le genou de Claire* y *L'amour, l'après-midi*) que se conciben como partes de una sola obra, como una especie de variaciones sinfónicas sobre un tema que recurre ampliado, invertido y desarrollado a través de cada una de ellas. El tema ha sido descrito por el mismo Rohmer y por sus críticos en innumerables ocasiones: un hombre, comprometido, al menos en su mente, con una mujer que representa para él un cierto tipo de ideal, se encuentra con una mujer que parece desviarle de su camino; comienza en algún sentido una errancia, que acaba finalmente con una vuelta a la mujer buscada y, en cierto modo, ya elegida. El esquema tiene un cierto aire hegeliano. El ideal abstracto de la mujer buscada requiere su confirmación a través de la negatividad de la errancia y de la tentación. No sin matices, podría incluso decirse que la historia, como destino, describe el proceso de la adquisición de autoconciencia por parte del personaje que narra su vida pasada. Aunque los flirteos hegelianos son reconocibles en algunas de las entrevistas concedidas por el cineasta y en algunas de sus obras de crítica de arte (en especial, diría, en su obra como teórico y crítico musical), creo

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid

que no deberían tomarse demasiado en serio como marco interpretativo de la serie de los cuentos morales. Sin duda, los personajes vuelven a la razón tras su periodo de errancia; pero es el camino del autoconocimiento lo que se pone en entredicho en el relato, y ahí los huecos y fisuras que la *narración* cinematográfica deja abiertos son numerosos. Quizá no todo esté cerrado sobre sí mismo, quizá haya fluctuaciones que permitan cambiar el sentido de la historia. Los *Contes moraux* se construyen en torno a la incertidumbre de estos *quizás*.

Entender por qué estos cuentos son *morales* es esencial para comprobar cómo en la narración se imbrican los problemas de un cine objetivo e introspectivo al mismo tiempo. Los cuentos rohmerianos se dicen *morales* en un triple sentido. Una de las acepciones del término «moral» –que no puede sin más traducirse a nuestro idioma– es la que contrasta lo moral con lo físico. Aunque «moral» en francés podría traducirse sin merma por «espiritual», esto nos dejaría sin los matices específicamente rohmerianos. Sin duda, estos cuentos se ocupan de los estados mentales y sentimientos de los personajes. Pero los cuentos son morales principalmente porque *todo* sucede en la cabeza del protagonista. Es más, *quizá* no haya acciones físicas, *quizá* el acontecimiento que pretendidamente se narre esté ausente, *quizá* no tenga o no haya tenido lugar. Son morales porque los actos dependen esencialmente de la palabra de quien los narra; están sujetos a su psicología, a su fabulación, a su punto de vista. La historia podría haber sido otra si otro hubiera sido el narrador.

Como sugerí anteriormente, a Rohmer le interesa filmar el *relato* en cuanto acto de narración. El relato siempre accede indirectamente a los acontecimientos que trenzan la trama de lo narrado. La historia relatada queda teñida de la psicología de quien narra. Lo ocurrido, si ocurre de hecho, depende de un acto de enunciación, y éste, a su vez, de un sujeto de la enunciación que introduce cierta opacidad y reflexividad. Si uno logra filmar el relato, como *acto* de narración, entonces ya accedemos, quizá de un modo oblicuo, a modos de pensamiento reflexivo. A través del acto de la narración se exhiben además las justificaciones, las razones que se dan los personajes. Estos se analizan constantemente a sí mismos y analizan también sus motivaciones. Los cuentos son morales porque introspectivos, y la introspección es fundamentalmente narrativa.

Son cuentos *morales* en un segundo sentido más directo. Es la psicología moral y los actos de los personajes en cuanto que están guiados por

una serie de valores y principios en sus formas de vida lo que está en juego. Pero, de nuevo, es el hecho de que esto aparezca como dado en el interior de un previo acto de narrar lo que da su especial significación al carácter *moral* de los cuentos. El acto mismo de narrar es moral; la psicología del narrador es psicología moral. Establece una relación consigo mismo a través de un relato que revela su carácter, su identidad. La clave para dar cuenta de esta relación, que Rohmer quiere mostrar como modo de su autoconciencia, residirá en el hecho de que la ficcionalización que de sí mismo haga el personaje estará sometida a una cierta incertidumbre y ambivalencia. En términos narratológicos, la cuestión se ha planteado generalmente como un problema relativo a la fiabilidad de los narradores; pero los *Contes moraux* rohmerianos no sólo se ocupan de poner en entredicho esta fiabilidad o de teñir de una clara ambigüedad a sus actos. Más bien, hacen de la relación entre el yo narrador y el yo narrado el objeto mismo del interés cinematográfico, y descubren en esta relación el trasunto de la misma estructura de la conciencia que, en un sentido, se auto-constituye (es autora de sus propios contenidos) y, en otro, igualmente fundamental, está limitada por la realidad que se le impone (y no es autora de sus propios contenidos). En los *Contes moraux*, no se trata únicamente de la fiabilidad del narrador; una lectura en estos términos olvidaría el carácter personal de la reflexión que tiñe la narración. Importa, ante todo, la sinceridad y veracidad del personaje que narra. El protagonista-narrador querría hacernos conocer lo que piensa y lo que le motiva en cada momento de la historia que narra, su vida, pero quizá decir la verdad sobre sí mismo, en buena fe, no sea tan sencillo. Pondrá en juego su *carácter* como ser moral a través de la exposición que la cámara, inquisidora natural y realista, hace de su propio ser. No podrá con ello escapar a la mirada de los otros.

El tercer sentido en que estos cuentos son «morales» no es sin más reconocible en la estructura de la obra rohmeriana. Sus cuentos son herederos de toda una tradición de fábulas, de cuentos fantásticos y filosóficos. Esta tradición no concebía el cuento sin una moraleja. Los cuentos rohmerianos también son cuentos con moraleja, aunque ésta se esconda tras los hilos de una complicada madeja de formas de fabulación. El cuento tradicional hacía explícita la moraleja al final del relato. Rohmer requiere del espectador un compromiso y un reconocimiento de la última enseñanza del cuento. En cierto modo, está en sus manos, en su elección. Los *Contes moraux* son cuentos didácticos, morales porque edificantes. La di-

ficultad reside en que el *discurso* rohmeriano se escapa de entre las manos, enredado entre tanto punto de vista, entre tanta narración, entre tanta palabra. Como él mismo ha afirmado, se trata de saber *qué dice él*, en cuanto generador de discurso, porque su discurso no coincide necesariamente con el de sus personajes³.

El carácter moral de los *Contes moraux* adquiere su significación plena en el hecho de que son cuentos en los que los personajes se toman a sí mismos como personajes de novela. Son como quijotes, que hacen de sí mismos héroes en busca de aventuras; viven su existencia en el interior de una historia novelesca; crean incluso sus propias condiciones de existencia novelesca. Es más, son quijotes morales; los actos que aparentemente conforman sus historias –las supuestas aventuras– son moralmente heroicos, es decir, reflejo de una voluntad libre que toma la decisión «verdadera». Son caballeros andantes de la virtud que narran sus aventuras, aquellas en las que han sabido vencer la tentación y el vicio, en las que su voluntad ha logrado mantener la integridad de sus convicciones y la resolución en sus vidas. Pero, de nuevo, no está aquí lo esencial de la trama y de la dificultad cinematográfica –autoimpuesta por las intenciones del propio Rohmer– de los *Contes moraux*: es crucial que estos personajes heroicos se presenten además como modelos y paradigmas de virtud, dignos de emulación. Este aspecto remite nuevamente al complejo hecho de narrarse a sí mismo: quien se narra se presenta al espectador como superior moralmente. Pero su conducta, lo que nos da la cámara, pone en entredicho la imagen de sí mismo que el personaje-narrador intenta transmitir. Por eso, el espectador ha de decidir igualmente si tomarlo como modelo de virtud o reconocer la hipocresía de un personaje que no llega a despertar nunca todas sus simpatías. Los *Contes moraux* apuntan, ante todo, a la conciencia moral del espectador, quien finalmente deberá tomar en sus manos las riendas de la historia, resolver la intriga e identificarse o no con los modelos morales propuestos. Si el cine de Rohmer muestra la relación de uno consigo mismo es menos porque exhiba los aspectos subjetivos del pensamiento de un modo directo (como podría hacerse con un monólogo interior o una cámara subjetiva), que porque no pueda constituirse

³ «Mon cinéma, dites-vous, est littéraire: ce que je dis dans mes films, je pourrais le dire dans un roman. Oui, mais il s'agit de savoir ce que je *dis*. Le discours de mes personnages n'est pas forcément celui de mon film». «Lettre à un critique (A propos des *Contes moraux*)», en *Le goût de la beauté*, París, Flammarion, 1989, p. 114.

el sentido de la imagen más que si despierta un modo reflexivo en la conciencia del espectador. Como algún crítico⁴ se ha atrevido a afirmar, el garante de la representación en la obra rohmeriana es siempre el espectador. Ni lo representado ni la representación misma ofrecen las claves de un mundo de fabulaciones que se incrustan unas dentro de otras.

En este punto reside la complejidad cinematográfica del estilo rohmeriano. Su atractivo descansa sobre la distancia que abre ante el espectador para que éste recupere la historia desde su propia reflexión. Rohmer, como otros cineastas modernos, reconduce los mecanismos de la identificación propios del cine clásico para hacer visible la propia estructura de ficción (y de «engaño» artístico) del cine. El apego hacia los protagonistas que el cine clásico parecía imponer en el espectador se desvanece a través de estrategias que permiten poner en cuestión sus actitudes y acciones. Rohmer hace de la verosimilitud y de la naturalidad, paradójicamente, los mecanismos de distanciamiento que hacen posible un alejamiento por parte del espectador de la autocomprensión que los héroes hacen de su propia historia. Por ello, Rohmer necesita implicarnos en la experiencia íntima de los pensamientos de estos personajes, para después hacer más *visible* incluso la ceguera (ante todo, moral) que los atenaza.

Frente a la naturalidad de la imagen que nos hace pensar en historias que suceden en presente y directamente ante nuestros ojos, como dije anteriormente, Rohmer construye su estilo en estos *Contes moraux* a partir de una «transcripción» del discurso indirecto literario a la imagen. En un conocido texto, con el título «Le film et les trois plans du discours: Indirect/Direct/Hyperdirect»⁵, Rohmer declara que el cine también puede dar cabida al estilo indirecto. Obviamente no lo hace de modo abierto. Más bien, aparece como un *tono* de la propia palabra en la imagen una vez que ha pasado por la escritura indirecta. El discurso indirecto en que «están escritas» algunas de las escenas de los *Contes moraux* deja su huella en la imagen⁶. Esto hace que al carácter «hiperdirecto» del cine, que po-

⁴ Tortajada, María, *Le spectateur séduit: le libertinage dans le cinéma d'Éric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*, Paris, Kimé, 1999.

⁵ Recogido en *Le goût de la beauté*, París, Flammarion, 1989, pp. 119-129.

⁶ Rohmer recuerda, en su introducción a la publicación de los cuentos, que los textos preceden en tiempo a las películas. Uno no puede ver en los textos publicados, sin embargo, guiones (con indicaciones para el rodaje), pues, entre otras cosas, muchos de los diálogos que encontramos en las películas estaban previamente escritos en estilo indirecto. Véase Éric Rohmer, *Six contes moraux*, Paris, L'Herne, 1974, pp. 7-12.

dría hacer pensar en puro teatro, se superponga un tono indirecto, con un cierto aire de opacidad que el espectador no puede dejar de sentir. Este efecto se multiplica por el hecho de que el presente en que está conjugada la imagen contrasta con el pasado de una voz narrativa que está representada en la diégesis. Adquieren así las imágenes un nuevo tono de memoria temporal que genera una nueva incertidumbre y ambigüedad sobre lo que *realmente* ha pasado. Es cierto que el presente de la narración (el tiempo desde el que el narrador hace accesibles los hechos) no está presente en la imagen más que a través de una voz narrativa que parece venir, a su vez, del pasado.

El objetivo rohmeriano es *mostrar* pensamientos y sentimientos, los caminos del corazón, de personajes que se sienten protagonistas de una historia que persiguen y que cuentan ante otros y ante sí mismos. Pero para dar cuenta de esta transparencia interior de los personajes-narradores, la imagen —dadas las propias constricciones estilísticas que se ha impuesto el propio cineasta—, no puede utilizar procedimientos narrativos tradicionales, como podrían ser la transcripción directa de los pensamientos y sentimientos o las técnicas del monólogo interior. Atentaría contra el carácter realista de la imagen. Una tercera técnica, más afín al cine, estaría, sin embargo, disponible, una especie de *discurso indirecto libre* (una especie de traducción de la palabra del personaje en el discurso del narrador) en el que la comprensión que el personaje tiene de su mundo y de su historia es tratada por la imagen, por la cámara, desde un punto de vista diferente que «transforma y refleja» la propia visión del personaje que actúa sobre la pantalla⁷. Esta forma estilística, que describió detalladamente Pasolini en algunas de sus obras, sufre una cierta modificación en el estilo rohmeriano. Pasolini definió su «cine de poesía» a partir de un procedimiento que sirve para reflejar en la imagen la conciencia que de sí tiene la cámara, una especie de equivalente del discurso indirecto libre para las imágenes. En Rohmer, por el contrario, el efecto de *subjetivación* no procede de una cámara que se hace sentir en su movimiento. Su cine no es tanto de poesía como «de prosa»⁸. La cámara no es, sin más, un trasunto del autor y de su enunciación. El efecto del in-

⁷ Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 319 ss.

⁸ Véase la obra ya citada *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1976.

directo libre rohmeriano se sitúa en el contraste, muy marcado en ocasiones, entre una palabra liberada como acto de fabulación (como sugiere Deleuze) a través de la narración y una imagen que deja al descubierto, al mostrar la riqueza y espesura de los seres mismos en su aparecer, el carácter mismo de este acto de fabulación. Rohmer sugiere este contraste en un sutil tránsito del discurso indirecto (en el relato escrito que precede a la película) a discurso directo, haciendo que un punto de vista se refleje en la imagen como acto de habla directo. Crea así un cierto tono en la palabra que hace sentir una cierta opacidad narrativa. Veamos cómo funciona tomando como punto de arranque el papel que el comentario del narrador de la historia desempeña en la construcción fílmica de los *Contes moraux*.

El primer acto fundamental de narración de sí mismo se expone en los *Contes moraux* a través del comentario en voz en *off* que está presente en casi todas las historias. Cada cuento moral rohmeriano está encuadrado, al menos, por algunas declaraciones en primera persona del protagonista principal (es así en todos los *Contes* excepto en *Le genou de Claire*⁹). Para enfatizar esta presencia del yo en la narración de la historia, en ocasiones no tenemos ningún indicio sobre el nombre del protagonista-narrador. Ni otros personajes lo nombran en la historia; ni tampoco se nombra a sí mismo. Se introduce la voz narradora como un narrador homodiegético que vuelve sobre acontecimientos pasados, pero para poner en juego su identidad como ser moral, su capacidad de acción como ser autónomo. El comentario no sirve para doblar la imagen con los pensamientos de los personajes. Hay un sentido en que esos pensamientos no corresponden a las acciones que vemos en la pantalla sino al modo en que la narración del protagonista las ve en un tiempo posterior. Es la continuidad y unidad del punto de vista del protagonista-na-

⁹ La quinta película de la serie renuncia al narrador homodiegético que, desde un tiempo posterior, se acerca a los acontecimientos y que, en el resto de obras, se presenta en forma de voz *en off* con mayor o menor presencia. Pero esto no hace menos compleja la estructura narrativa de la obra, pues Rohmer no duda en desdoblar los narradores homodiegéticos, en la figura de Aurora, escritora y novelista que no narra, pero parece gobernar maquiavélicamente los acontecimientos, y en la figura de Jérôme, el héroe moral, que relata «lo que sucede» en un momento posterior. Como el propio Rohmer reconoce, la singularidad del acto/gesto que da sentido a la historia –acariciar la rodilla de Claire– impedía superponer el relato y el acto. Por ello, opta por yuxtaponer ambos momentos. Los pensamientos sólo surgirán, entonces, en estos relatos posteriores al acontecimiento.

rrador sobre la historia lo que se muestra en la voz *en off* rohmeriana. El cine puede multiplicar los puntos de vista y las voces que narran mediante procedimientos que no están accesibles a la novela y al cuento. Y es este juego audio-visual el que quiere aprovechar Rohmer como específicamente cinematográfico. En ese juego podrá tematizarse el modo en que el yo, en cuanto punto de vista, queda reflejado y expuesto. La voz *en off* recoge todo lo que el narrador libremente quiere ofrecernos sobre la historia, sobre sus intenciones, sobre sus pensamientos. Marca los acontecimientos de la vida que podrían componer una historia. Pero la historia no es ese conjunto de acontecimientos. La vida narrada no se compone de acontecimientos. Necesita de las motivaciones y de la mirada de otros, entre los que se incluye el espectador.

Un hecho significativo de los *Contes moraux* es que no dan pistas claras para identificar el narrador del propio film. La cuestión no se resuelve apelando a que el narrador es el personaje protagonista, aunque parece haber una identificación del narrador *de* la historia con un narrador *en* la historia. Se trata de que, con toda probabilidad, tenga poco sentido hablar de la selección y orden de las imágenes que componen el film como resultado de la actividad de un narrador de la ficción. Sin duda, tienen un autor que, como en las obras literarias, está implícito en la obra, y no coincide necesariamente con el autor real. Recordemos de nuevo que Rohmer tiende a borrar sus huellas de autor en sus películas. Pero hay un autor que compone las imágenes, y es obvio que el narrador explícito de las historias, en primera persona, no coincide con el autor implícito¹⁰.

Esto afecta a los puntos de vista desde los que la historia se hace accesible al espectador. No sólo la voz del narrador-protagonista marca todo acceso a los acontecimientos. La idea es que quizá no haya narración fílmica en un sentido estricto, pues ¿qué podría *decir* la cámara? ¿Qué podría enunciar? Es cierto que no es únicamente lo que entrega la cámara a la vista lo que compone una obra cinematográfica, pero incluso la palabra y el sonido

¹⁰ La idea de que el cine carece de «narradores» que son la base de la enunciación es muy controvertida y requeriría amplios comentarios. Aquí me interesa el sentido rohmeriano en que esto es así: las imágenes no se ofrecen como un «discurso» que básicamente *dice* o *enuncia* desde una instancia narrativa que, después, coincide (en puntos esenciales) con la del narrador que se presenta como «artífice» de la historia. G.M. Wilson, en su magnífico libro *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View* (Londres, The John Hopkins University Press, 1986), argumenta en contra de la introducción de narradores para dar cuenta de toda construcción de historias en el cine.

son principalmente aspectos *mostrados* de la realidad, o al menos así lo exige la depuración estilística rohmeriana que rechaza, entre otros aspectos, la música extradiegética. Los puntos de vista desde los que se hace accesible la realidad mostrada en la imagen componen, con el punto de vista desde el que el narrador quiere ordenar los acontecimientos y el sentido de los mismos, un mosaico rico en encuentros y desencuentros, rico en tensiones irresueltas. La cámara no recoge necesariamente el punto de vista subjetivo del narrador, no ofrece su punto de vista en cámara subjetiva. La mirada de los otros aparecerá una y otra vez como un fuera de campo que interroga el sentido de la historia. La subjetividad de los otros, como un punto de vista que tiende a coincidir en ocasiones con una cámara subjetiva, se hace así «reconocible» en la imagen sin ser imagen. Rohmer no gusta excesivamente de los planos en cámara subjetiva¹¹; podrían llevar a confundir al espectador y hacerle pensar que son las imágenes de la propia mente de quien observa lo que allí aparece, cuando no es más que una escena estrictamente objetiva. Pero su obra está repleta de campos que podríamos denominar *personalizados*, en los que la apariencia del mundo se tiñe del sentido de quien observa. Así, en *La boulangère de Monceau*, parte de la historia comienza a estar personalizada sin que el espectador pueda saberlo hasta el final de la misma; un cambio de punto de vista, sorprendente dada la que-
rrencia rohmeriana por planos a la altura del ojo humano (un picado desde un edificio), marca una posible mirada que no está anclada aún en ningún personaje y que, finalmente, se revelará como la mirada de la mujer buscada, elegida. Un plano personalizado más significativo aparece poco después del comienzo de *Ma nuit chez Maud*, cuando el protagonista «aparece» en cámara subjetiva desde su coche, y tras pronunciar sus únicas palabras como voz narrativa en *off* («Ese día, el lunes 21 de diciembre, me vino la idea brusca, precisa, definitiva de que Françoise sería mi mujer») surge en el plano la figura de la mujer elegida, Françoise, como imagen de su memoria, como idea, como ficción de su aventura.

Los personajes rohmerianos gustan del placer de narrar, de contar su propia historia. Su heroicidad fabulada se dobla de un cierto orgullo y autocomplacencia. El narrador controla los acontecimientos de *su* histo-

¹¹ Esta idea quizá deba matizarse. Rohmer sí aprovecha, especialmente en alguno de los *Contes*, planos en los que se identifica un punto de vista anclado en un personaje. Evita, sin embargo, la tentación de hacer de aquello que se ve «en el plano» una mera imagen, que se confunda con lo que aparecería subjetivamente en la mente de quien mira.

ria como si de situaciones de ficción se tratara. Pero además gustan de explicarse y de justificarse; hablan una y otra vez de sí mismos. Son los juicios que hacen sobre sí mismos, sobre sus *actos*, lo que se ponen en entredicho. Además componen su imagen una y otra vez ante los otros. Se miran constantemente a sí mismos. De nuevo, la cámara rohmeriana buscará romper la autosatisfacción y complacencia de los personajes. La cámara privilegiará la mirada de otros, incluso su escucha. El centro de toda fabulación es la palabra, pero la palabra excede a quien la pronuncia. Adquiere realidad en el otro. Por eso, la palabra siempre se sitúa en un intervalo, temporal o espacial.

Se sitúa en el intervalo que va desde la acción a su reflexión o su relato. Todo relato es una reflexión temporalmente diferida del acontecimiento. La palabra del narrador en *off* se sitúa en el intervalo temporal que va desde el pasado de los acontecimientos al presente de su relato. Su exterioridad en relación a la imagen crea un delicado espacio de incertidumbre; es visible e invisible al mismo tiempo. Quien enuncia se hace presente en la historia, pero no es visible *en cuanto que enuncia*. Pero no deja de ser parte del campo perceptivo de la audioimagen, presente en la imagen a través de una palabra de otro tiempo, una reflexión que tiñe delicadamente la visibilidad de la imagen. A Rohmer le interesa el intervalo temporal entre el acto y su justificación, por eso en *Le genou de Claire* el comentario narrativo no se hace en voz en *off*: pasa a formar parte de los acontecimientos mostrados en la pantalla. El relato *dura* tanto o más que el supuesto acontecimiento, y la palabra inaugura entonces una clara incertidumbre en el intervalo entre ambas escenas. Es como si algo hubiera pasado en ese intervalo.

Pero, sin duda, los intervalos espaciales en los que se sitúa la palabra son muy queridos al Rohmer de los *Contes moraux*. Los diálogos traban la exposición de los personajes a través de su palabra. La cámara dibujará, en toda conversación, un espacio abierto que va desde la enunciación a la escucha, y es en ese espacio en el que se crea el acontecimiento. La fabulación está en el intervalo existente entre quien se expone en la palabra y quien juzga a la escucha. La cámara rohmeriana hace que el fuera de campo adquiera fuerza creadora. Es lo que sucede allí lo que revela el valor mismo de la palabra o de la mirada. Rohmer hace gala en casi todas sus películas de su concepción del cine como «arte del espacio». En *Ma nuit chez Maud*, de nuevo, la construcción del espacio cinematográfico en la larga escena que da título a la película la cámara busca que el especta-

dor *vea* el espacio. Se sitúa *entre* los personajes, pues en ese intervalo se generará la historia, es decir, la tensión provocada por la psicología de cada uno de ellos. La cámara buscará la reacción de los otros a las palabras; el personaje-protagonista, en este caso, aparecerá como doblemente presente y como doblemente eludido, como voz narrativa en un fuera de campo temporal absoluto y como voz diegética en un fuera de campo concreto. Las reacciones pueden teñir la afirmación de duda. Rohmer hace del espacio cerrado del campo/contracampo un espacio abierto en el que se pueda desvanecer la certeza del discurso, en el que puedan aparecer fisuras. Así controla Rohmer el poder de la palabra, una vez liberada como acto de fabulación. Cada palabra busca su efecto sobre los otros. El intervalo representa ese espacio de la interrogación en el que la fabulación llegará a formarse o desvanecerse. Pero hay además un último intervalo que es constitutivo de la representación rohmeriana, el espacio absoluto del fuera de marco, en especial el que apunta al espectador, y que está «mentado», en ocasiones, a través de planos que, aunque parezcan estar anclados en el interior de la diégesis, se dirigen finalmente al espectador¹².

Los personajes rohmerianos de los cuentos crean situaciones novelescas en las que actuar como personajes. En cierto modo, puede decirse que traman en parte lo que ocurre en la historia que narran. No sólo dan vida a su personaje al narrar la historia y tomarse a sí mismos como seres de ficción. Desde la situación «novelesca» que el protagonista de *La boulangère de Monceau* genera por puro placer de la intriga y de lo misterioso (lo novelesco se convierte en estrategia de seducción) hasta la compleja trama de situaciones que se complace en crear Adrian en *La collectionneuse*, los personajes rohmerianos exhiben una artera inteligencia maquiavélica que denota la perentoria necesidad de autoafirmarse en cada momento. Es cierto que, en otras ocasiones, los personajes se dejan *apparentemente* arrastrar por situaciones creadas por otros (así ocurre por cierto en *La carrière de Suzanne* o *Le genou de Claire* o *L'amour, l'après-midi*). Esto forma parte de los desdoblamientos armónicos que las variaciones sinfónicas del juego rohmeriano logran desplegar. No obstante, muchos de estos personajes no dejan de verse a sí mismos como parte de otra historia, como inmersos en una novela de aventuras o de detectives o de viajes, o en una novela romántica o en un cuento de libertinaje. Como he

¹² Así, los planos del sacerdote en las misas de *Ma nuit chez Maud*.

dicho repetidamente, el núcleo de los personajes en los *Contes moraux* está en esta forma de ficcionalizarse que los caracteriza. Hacen ficción de sí mismos no sólo al narrar su propia historia en voz *en off*. Hacen ficción de sí mismos al creerse personajes de una historia de ficción. Quizá su propia historia, la que narran, no es más que ficción, quizá se disuelva en ese punto en el que el acontecimiento no ha tenido lugar. Pero hacen ficción de sí mismos al vivir las situaciones como si de una trama novelesca o de cuento se tratara. No es extraño encontrar al yo-protagonista de las historias inmerso en esa trama que procede de las más diversas fuentes. Jérôme, en *Le genou de Claire*, poco a poco se verá atrapado en una historia que su amiga, la novelista Aurora Cornu, le cuenta en las primeras escenas, un «viejo proyecto de novela» en el que un hombre de la edad del protagonista ve turbada su tranquilidad por dos jovencitas que juegan en la propiedad vecina. Poco después, Jérôme comenzará a jugar a la seducción con las dos jóvenes vecinas. Frédéric, protagonista de *L'amour, l'après-midi*, aprovecha los tiempos muertos del transporte parisino para embarcarse en la lectura de su novela de aventuras, el *Voyage autour du monde* de Bougainville; y poco después no puede sino describirse a sí mismo como navío que boga entre la muchedumbre de París¹³.

El pensamiento y la ensoñación surgen en esos momentos de vacío en que nada ocurre. Todas las historias de los *Contes moraux* se sitúan en tiempos y espacios vacíos, alejados de la vida corriente. La fantasía llena el vacío de la existencia. La ficción parece colmar nuestras ansias de aventura; no sabríamos no pensar en nada. Rohmer juega de nuevo con la paradoja de tomarnos inevitablemente como personajes de cuento cuando en esa ficcionalización de nosotros mismos estamos siendo atrapados por la viciosa condición del ocioso, del indolente, del apático. En pequeñas dosis, los personajes rohmerianos de los *Contes moraux* se enfrentan a la angustia de un vacío en el transcurrir de lo cotidiano, bien el vacío al inicio de la tarde, donde cualquier ensoñación parece posible, bien el vacío provocado por las vacaciones veraniegas ricas en sensualidad y colorido, bien la condición excepcional de las vacaciones navideñas y de una noche

¹³ «J'aime la foule comme j'aime la mer, non pour m'y engloutir, m'y fondre, mais voguer sa surface, en écumeur solitaire, docile en apparence à son rythme, pour mieux reprendre le mien propre, dès que le courant se brise ou s'effrite. Comme la mer, la foule m'est tonique et favorise ma rêverie. Presque toutes mes pensées me viennent dans la rue, même celles qui concernent mon travail». Estas son las palabras de Frédéric en la versión escrita de la obra. Vid. Rohmer, E., *Contes moraux*, Paris, Ed. L'Herne, 1974, 210.

de nevada intensa. Conjuran el estado de indolencia mediante la fabulación fantasiosa de sus historias, historias que quizá queden finalmente encerradas en su mente. Por eso, no es descabellado pensar estos momentos como tiempos de errancia, tiempos en los que los personajes están a punto de «perderse». La ficción, en especial cuando se ceba en el sí mismo, amenaza siempre con trazar un camino de pérdida y errancia. Pero, como en la novela caballerescas, la errancia es igualmente camino de búsqueda. Como en *Perceval*, cuento caballeresco que el propio Rohmer transcribirá para la pantalla poco después de finalizar el rodaje de los seis cuentos morales, el caballero hace de su errancia una búsqueda espiritual. La errancia de la ficción ha de permitir un descubrimiento. Así *se piensan* los personajes rohmerianos; *dicen* haber descubierto finalmente cuál era la decisión «verdadera», aunque haya sido a través de la ficcionalización de sí. No obstante, el peligro acecha en forma de inautenticidad y de auto-engaño. Es cierto, no podemos dejar de hacer la narración de nuestras vidas y configurar así nuestro yo, pero al ficcionalizarnos corremos también el riesgo de alejarnos de nosotros mismos. Rohmer hace de sus personajes caballeros andantes que se consideran dueños de sí y que, aparentemente, vuelven sobre su yo firme en el momento adecuado, antes de dejarse vencer por la trama que ellos mismos parecen haber creado. La ficción –las ensoñaciones– da paso al pensamiento; los personajes, al ficcionalizarse, comienzan a pensar sobre sí mismos, y construyen así un personaje en el que finalmente querrán verse reconocidos.

Los protagonistas de los cuentos hacen de sí personajes de *su propio relato*. Al relatarse ponen en juego su *yo*, el yo bajo los modos de la ficcionalización. El *sí mismo* aparece, a la vez, como narrado y como narrador de sí mismo. En realidad, es esta relación interna de las dos formas del «sí mismo» lo que funda la peculiar elusividad del yo. ¿Cómo se relaciona el «sí mismo» que narra al «sí mismo» que es personaje de la narración, no de cualquier narración sino de su propia narración? ¿Quién es el «sí mismo» en cuanto personaje de la historia que relata? ¿No se abre una distancia tal entre el yo que narra y el personaje de las historias que el primero se permite manipular, cambiar a voluntad el personaje que representa? ¿Sigue siendo, entonces, «sí mismo»?

Mis anotaciones filosóficas no quieren venir desde fuera del propio «texto» rohmeriano. Pero quizá un excursus por una cierta teoría del «yo» pueda ayudar a pensar esta última dificultad. De hecho, intentaré mostrar cómo los *Contes moraux* podrían ayudar a arrojar ciertas dudas sobre

esta concepción. Considérese la posibilidad de que el «sí mismo» no sea sino el protagonista de su autobiografía. El yo es el autor/narrador de novelas en las que es personaje. Una opción, por ejemplo, podría ser que el yo que narra no *sea* un yo real que dé vida al personaje. Este yo-narrador no sería, por tanto, menos «ficticio» que el yo-narrado, personaje de la *auto*-biografía. Pero es claro que esta versión es insuficiente para dar cuenta de que es el *mismo* sí mismo el que narra y el personaje narrado. Esto es lo que hace de una *auto-biografía* una *auto*-biografía.

He aquí otro aspecto característico de este problema: ¿está la historia narrada en la que el sí mismo es el protagonista en *nuestras* manos? ¿Cómo se puede explicar este dominio de sí en el que el yo no es sino el personaje de la historia de *su* vida? Se explicaría si el yo no fuera más que una *autoconcepción de sí*. Cada autoconcepción no es sino una representación, una especie de máscara o «rol» que es actuante, es decir, que gobierna la conducta en todas sus dimensiones. Así, los protagonistas de los cuentos rohmerianos habrían hecho de sí mismos a través de la narración, que no es sino una forma de autorepresentación, esos personajes cuyo rol gobierna la conducta real del sí mismo que son. El personaje que representan es el personaje que *piensan* que han de desempeñar, pues corresponde a la imagen de sí mismos que se han construido. Los héroes de los cuentos se piensan a sí mismos como seres gobernados por la voluntad pura, dueños de sí, seres que toman sus decisiones guiados por principios firmes y sólidos. Ese es el papel que se han dado a sí mismos, que piensan que han de desempeñar, y que *por ello mismo* sirve como guía *real* de su vida. Los personajes conforman su vida a la narración que hacen de ella. De este modo, parecería que el sí mismo narrador *fuera* el sí mismo narrado, pues el personaje de la autobiografía no es sino aquel sí mismo que se acomoda a la autoimagen que guía la historia narrada. El yo-narrador representa, en el sentido performativo, su narración¹⁴.

En principio, la compleja reflexión de *moralista*, en el triple sentido que anteriormente apuntábamos, parece enmarcarse en una concepción del yo como identidad narrativa, como personaje de su propia autobiografía. Pero creo que esto no es más que una engañosa apariencia, que surge de una falta de comprensión de cómo funciona la imagen a la hora de poner en tela de juicio la narración misma, de cómo se inserta en la

¹⁴ Las ideas del último párrafo están claramente expuestas en Velleman, D. J., «The Self as Narrator», en *Self to Self. Selected essays*, Cambridge University Press, 2006, 203-223.

tarea de *mostrar* el yo y la relación del yo consigo mismo. En otras palabras, depende de cómo el propio estilo de Rohmer pretende mostrar las formas de subjetividad a través de la imagen. El ejercicio de psicología moral rohmeriano nos sitúa ante personajes que se examinan a sí mismos, que exhiben sus deseos y sus razones, que se esfuerzan por la auto-comprensión, que en ocasiones se exponen impudicamente y, en otras, se esconden tras su relato. Es cierto que, en la narración que hacen de sí, se conciben como seres libres y morales. Se piensan a sí mismos como estando a su disposición, en condiciones de tomar una decisión que creen libre y verdadera. Finalmente, creen estar en poder de su propia naturaleza y de su carácter. Es más, ese poder se antoja incondicional. Al hacer de sí no más que un rol que depende de su autoimagen, piensan quizá que la historia está en sus manos *del mismo modo* en que lo está el relato de acontecimientos en una historia de ficción o que lo están los personajes de ficción. Por eso no es extraño que la decisión que *creen* tomar se vea como una elección gobernada por una voluntad pura, libre y absoluta. Rohmer quiere filmar, y filma, seres libres. La libertad en su ejercicio es el objeto de su construcción fílmica. Es el acto mismo de una elección voluntaria y libre lo que se pretende mostrar. Rohmer no prejuzga, en ningún caso, la realidad o no de la voluntad libre. Quizá sea tan solo ilusorio que elegimos libremente, pero es una ilusión muy poderosa, en la cual hemos de insertar las declaraciones y actos de los personajes. En los *Contes moraux*, la relación fundamental del yo consigo mismo es la del ejercicio de la voluntad libre. La pretensión de hacer un cine objetivo de la subjetividad encuentra su sentido en el esfuerzo por mostrar este ejercicio de la voluntad.

Por tanto, la cuestión ha de ser: ¿qué nos *muestra*¹⁵ la serie de películas de los *Contes moraux* en relación a la libertad del yo que se autodetermina? Adrian, al final de *La collectionneuse*, al examinar sus motivaciones últimas, declara que ha tomado la decisión *verdadera*. Pero ¿está la *verdad* de la decisión realmente en sus manos de modo incondicional como él cree? ¿No puede ser, en algún sentido, *falsa* su auto-imagen, es decir, la concepción de sí que guía el personaje del relato, el rol que representa? Curiosamente, Adrian se decide a leer las *Confesiones* de Rousseau en su retiro veraniego. Busca la vida sencilla, sosegada y natural. Quiere en-

¹⁵ El cine no puede sino *mostrar*; es un arte de la evidencia. Fundamentalmente, Rohmer *muestra* en las imágenes el desacuerdo entre la narración y los seres que hablan y actúan.

contrar esa cercanía interior consigo mismo, esa transparencia que guía la autobiografía rousseauiana. Pero las imágenes, que revelan su actos una y otra vez, ponen en tela de juicio su discurso; y nos hacen abrigar la sospecha de que no es tan sincero como parece creer; el peligro reside en que no percibe la doblez del personaje que ha creado y que ha tomado como la autoconcepción que hace inteligibles sus acciones. Toda confesión –pues ese es el principio que gobierna a los personajes de los cuentos, el de la confesión– pretende revelar una conversión. Rohmer juzga si la confesión hace visible la verdad de tal conversión, pues finalmente lo decisivo no parece estar en nuestras manos. Los *Contes moraux* parecen transitar por ese espacio que hace imposible una genuina *autobiografía*. La explicación que dan de sí mismos los personajes de los cuentos refleja una cierta ceguera, que afecta tanto a sus propias motivaciones como a las que pueden gobernar las vidas de los otros, a quienes los héroes no pueden sino manipular dentro de su propia historia de aventuras.

Sí, los *Contes moraux* se ocupan de la *verdad* de la elección. Pero si algo sabemos es que la verdad no tiene por qué residir en la palabra del narrador, que quizá no dice todo (recuérdese cómo comienza la versión escrita de *Ma nuit chez Maud*: «No diré todo en esta historia»¹⁶) y oculta incluso parte de sus razones y motivaciones, ni en las palabras de los personajes que se autoexaminan ante otros constantemente. Pero tampoco debemos asumir que la verdad se encuentra del lado de las imágenes que de modo automático reflejan fielmente lo que sucede. La objetividad del dispositivo cinematográfico no ofrece la verdad de la historia. Acceder a la verdad de la historia requeriría entrar de lleno en la verdad de la elección, y recuérdese que, entre las obsesiones rohmerianas, está la cuestión de si el cine está en disposición de mostrar las bambalinas de la conciencia libre que elige y se autodetermina.

Hay una interpretación de la que se podría decir que da forma a una cierta ortodoxia rohmeriana: la imagen moral del hombre, tal como aparece en los cuentos, está inserta en un marco de inspiración católica. Rohmer mostraría cómo la firmeza de las convicciones de los personajes confirma la elección final que les lleva a abandonar la errancia, a no dejarse vencer por la tentación de la mujer que se les cruza en el camino. Es más, sus actos son dignos de mérito, dignos de alabanza y de reprobación moral. No hay azar en un sentido metafísico último, pero sí quizá

¹⁶ Rohmer, E., *Contes moraux*, edic. cit., 61.

el necesario concurso de la gracia. La tesis última es que *no todo* está en nuestras manos. Sin embargo, a pesar de de esta apelación a la gracia, ha de ser la *creencia*, la convicción que guía realmente al héroe moral, la que conduzca al éxito. Los personajes de los *Contes moraux* exhiben, por tanto, un camino de aprendizaje moral, que les hace conscientes de la verdad de su decisión final, y les permite confirmar sus convicciones y lograr una conversión que dé fuerza a su nueva autoconcepción (así parece ser en *Ma nuit chez Maud*, *La collectionneuse* e, incluso, en cierto sentido, en *Le genou de Claire*). Este camino de aprendizaje les hace aparecer como héroes que gobiernan adecuadamente sus pasiones. Rohmer confía en que la voluntad, guiada por la razón, puede llegar a dominar el desorden pasional. Aboga, en cierto sentido, por una geometría cartesiana de las pasiones.

Pero ¿es ésta la lectura que se desprende efectivamente del visionado de los *Contes moraux*? ¿Es ésta la *verdad*, a su vez, del discurso rohmeriano? Recordemos de nuevo que Rohmer insiste en que su yo, *su* creencia, no está en sus películas. Si inventa personajes e historias, no lo hace en base a su biografía íntima. Se oculta y borra sus huellas. Esto es cierto sólo a medias. Llama la atención sobremanera que los cuentos vuelvan una y otra vez sobre el libre albedrío, el azar y la predestinación, que se conviertan en objeto de reflexión directa en *Ma nuit chez Maud*, y que los conceptos de mérito y gracia no puedan desgajarse de la actitud y mentalidad de sus protagonistas. Pero la firmeza de las convicciones y la imposición de la voluntad sobre las pasiones en una decisión libre, verdadera, no parece confirmada en los mismos cuentos. Es como si las obras rohmerianas también hubieran escapado a su control; la confirmación de la primera elección no exhibe necesariamente los rasgos que atribuiríamos a una decisión voluntaria y libre, digna de mérito. Conjurán los personajes el deseo que despiertan las mujeres que se cruzan en su camino, pero el valor y el heroísmo al que apelan para explicar sus actos parecen faltar. Por un lado, *quizá* sea verdad que los personajes no dudan realmente entre la mujer buscada y la mujer con la que se topan y que les desvía de su camino al tiempo que buscan asegurar (mediante un primer encuentro, mediante el matrimonio o mediante la confirmación del lazo matrimonial) la prioridad de la elegida. Por otro lado, no es menos cierto que la imagen, y está en su naturaleza, introduce una cierta ambigüedad y ambivalencia que pone en entredicho las voces y puntos de vista que el personaje/narrador nos ofrece sobre la historia.

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid

No sabríamos repetirlo suficientemente: es la imagen como tal, por su valor de revelación de los seres en su aparecer, la que inevitablemente genera la ambigüedad y la ambivalencia. En Rohmer, no es sólo que sirva para poner en cuestión la fiabilidad del narrador en primera persona; es más bien que la imagen revela cómo *lo imaginario* puede encontrar su lugar en el mundo. La densidad de la imagen se manifiesta en su capacidad de revelar una realidad transida de puntos de vista y de subjetividad. Por eso, mostrar desde la exterioridad un personaje que habla y que fabula, que se deja atrapar en sus miradas, permite sembrar incertidumbres sobre la honestidad y veracidad de su carácter, en especial cuando no hace sino tomarse a sí mismo como personaje de ficción. Este hecho tiene consecuencias morales para toda narración autobiográfica. En una autobiografía corremos el riesgo de contemplarnos como ficciones y olvidar que los límites a nuestra interpretación deben reconocerse a través de la mirada moral de los otros. La cámara en Rohmer adopta una actitud moral, la del respeto a los seres que filma en su belleza, la de una mirada que ha de juzgar en última instancia sobre la realidad de las convicciones de un yo ajeno.

La esencia del cine de Rohmer es la gestión de la ambivalencia. ¿Cómo podría ser de otro modo en los *Contes moraux*, en los que el principio ordenador, como dice uno de sus críticos más destacados (Pascal Bonitzer¹⁷), es un acto cuya propiedad esencial es que no tiene lugar? ¿Tuvo lugar la última escapada del ingeniero en *Ma nuit chez Maud*? ¿Qué ocurre en la escena en que Jérôme acaricia la rodilla de Clara? ¿Qué decisión toma el protagonista de *La boulangère de Monceau* al encontrar, por casualidad de nuevo, a Sylvie, la mujer buscada y elegida? ¿Realmente Adrian toma las riendas de su vida y escapa al desorden moral y corporal que atribuye a la presencia de la sensual Haydée en su retiro espiritual? La ambivalencia nace del contraste y la tensión entre la narración que de los acontecimientos hace el protagonista y los puntos de vista que la multiplicidad virtual de la cámara nos ofrece sobre la historia. Todo en el cine de Rohmer se juega en su idea de que la cámara no enuncia, no dice.

Recordemos una de las paradojas a las que hice referencia al inicio. El cine se limita a registrar, desde la exterioridad, la vida de los seres que pueblan el mundo. Si es así, ¿cómo avanzar hacia la interioridad invisible? ¿Cómo podría el cine coherentemente imponerse la tarea de ofre-

¹⁷ Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1991.

cernos la subjetividad? En cierto modo, la superación de la paradoja ha de proceder de un reconocimiento de que la subjetividad está ya en el entramado de lo visible o, más en general, de lo perceptible. Nada más obvio y engañoso al mismo tiempo. La palabra y las acciones son trasunto y reflejo de la subjetividad. Incluso podrían ser sus constituyentes más elementales. Pero, aunque esto fuera así, la imagen, en cuanto que nos ofrece perceptivamente la palabra, los gestos, la conducta, resulta insuficiente para señalar el camino hacia el carácter íntimo de los sujetos, hacia el sentido peculiar de apropiación de sí que tienen los sujetos. Y, paradójicamente, es eso lo que quiere dar a conocer Rohmer a través del cine. El mismo estaría de acuerdo en que, en lo perceptible, se esconde ya lo que hace que un comportamiento registrado no sea un mero comportamiento. «De hecho, debemos mostrar lo que hay más allá del comportamiento, aun sabiendo que sólo se puede mostrar el comportamiento»¹⁸.

La tentación filosófica es tomar los términos según acepciones idiosincrásicas y ajenas a la reflexión cinematográfica. Uno debe resistirla en este caso. «Mostrar» es y no es jerga. «Mostrar» contrasta con «decir», pero no recoge el contraste wittgensteiniano. Uno podría pensar que la subjetividad no logra decirse, representarse en este sentido wittgensteiniano como estado de cosas, pero sí mostrarse. Pero este no es el sentido en el que el cine mostraría la subjetividad. Para Rohmer, el contraste decir/mostrar se construye en términos ordinarios como el contraste entre el modo en que la palabra se acerca oblicuamente al mundo y el modo en que el mundo está ya en una imagen¹⁹. La gramática del lenguaje, lo que hace del lenguaje lo que es, está constituida en el hecho del significar. La gramática de la imagen, lo que hace la imagen lo que es, está constituida en el hecho del mostrar. Si hay significación en la imagen, no pertenece a su gramática, como recoge el propio Rohmer en la entrevista citada, sino a su estilística, quizá mejor a su retórica²⁰.

La cámara no sabría enunciar. Carece de ese poder que lleva a la articulación explícita de un enunciado. Su plenitud mostrativa queda traicionada, sin embargo, en los *Contes moraux* por las frases fabuladoras de

¹⁸ «Entrevista con Eric Rohmer. Lo antiguo y lo nuevo», 66.

¹⁹ Por eso tampoco debería hacerse equivaler al contraste mostrar/decir dentro de la narratología. La distinción de sentido común se convierte en un signo de una diferenciación ontológica en el modo de acercarse a la realidad desde la palabra y desde la imagen.

²⁰ Véase de nuevo «Entrevista con Eric Rohmer. Lo antiguo y lo nuevo», 42.

ese héroe que se cree un héroe de novela. Pero el sentido de la historia no queda, por ello, atrapado ni en esas frases ni en los hechos encadenados que la conforman. El pensamiento íntimo que podría verter una voz de la conciencia, etérea, fuera del espacio de la representación, de la imagen e incluso de la historia, no contribuiría a fijar decisivamente el sentido. En los cuentos, el sentido se abre desde la imagen misma, una imagen que logra convertir el acto de narrar en un enigma. El tiempo de una película, presente eterno en su repetición, es la estela visible de un pasado incógnito. Por eso, el punto de vista del narrador²¹, supuestamente privilegiado, no llega a adquirir su autonomía. Se ve retado por todo un universo de sentido abierto en cada imagen. La subjetividad de la enunciación narrativa no acoge necesariamente la exterioridad de la realidad historiada.

Por ello, en los *Contes moraux*, se encarna a la perfección el arte de los rompecabezas rohmerianos. La aparente resolución en las decisiones de los personajes quizá no sea más que eso, aparente. Esa otra parte de la realidad que se escapa a la cámara, la subjetividad que da sentido a los actos y, por tanto, a la historia, instaura un cierto misterio, una cierta intriga. ¿Dónde está la verdad? La pregunta es posible porque la ambigüedad constitutiva de la imagen, que no puede sin más ofrecer lo invisible, pero tampoco puede sustraerse a su influjo, deja abierto el sentido último de la historia. De nuevo, quizá en los cuentos no haya historia, y lo que se ponga en cuestión sea la verdad del acto mismo de narrar, y el contrapunto entre la fabulación de los personajes y la mostración de la cámara. La verdad parece estar al lado de la objetividad de la cámara, pero en el fondo no se desoculta más que en la confrontación de la cámara y la narración. El desciframiento del enigma se traslada a la conciencia del espectador, quien, a caballo entre un juez moral y un sorprendido contemplador, ha de reconstruir un sentido. La cámara no juzga a los personajes, sus palabras o sus actos; lo que muestra, en contraste con la

²¹ Habría mucho que decir sobre el «punto de vista» del narrador-personaje en los *Contes moraux*. Es importante recordar que hay imágenes que, en el universo de la historia, ofrecen el punto de vista del personaje. Pero estas imágenes ancladas a su punto de vista no están bajo el control del narrador. En realidad, Rohmer siempre deja claro que el personaje, tal y como aparece en las imágenes, no es el narrador que «controla» y «manipula» el orden de los acontecimientos de la historia. Estas imágenes centradas en el punto de vista del protagonista representan, más bien, una articulación de su mirada en cuanto personaje, incluso *a espaldas* (y *a pesar*) del narrador.

historia aparente del cuento, exige la *apertura moral* del espectador. Podría decirse que la verdad de los *Contes moraux* está depositada en la incertidumbre que traspasa toda la existencia humana, en la fragilidad de la naturaleza cambiante de las convicciones. La contingencia, que en la historia narrada se transmuta en destino, revela la dificultad de una autobiografía que se pretenda sincera, una relación veraz del narrador consigo mismo.

Podemos volver ahora sobre la *verdad* de la decisión del personaje-narrador. Sostengo que la ambivalencia de los *Contes moraux* se manifiesta finalmente en una cierta conciencia de los límites del sí mismo a la hora de construir su propia historia. Si a Rohmer le interesa, con su cine, adentrarse en el pensamiento es, ante todo, para dejar clara la opacidad constitutiva de las intenciones a través de un diagnóstico sobre la incompletud de toda narración que el yo pueda hacer de sí mismo. Sin duda, hay una posibilidad de *falsa* narración. Es más, toda narración es intrínsecamente ilusoria y, en especial, aquella que hace del yo una ficción. Romper la fascinación de la ficción es un modo de volver a la realidad de la vida. La ambigüedad de la imagen ha de conducir a un reconocimiento de la ambivalencia de los acontecimientos; a pesar de la insistencia del narrador, es posible que *nada* haya tenido lugar. El cine de Rohmer permite, con ello, que el espectador que acepte el reto moral de la intriga pueda romper el poder de fascinación de todo arte. El espectador ha de cuidarse de no quedar también enredado en la ficción, en las trampas y mentiras del cinematógrafo. Ha de conjurar también el peligro. El juego de seducción de las mujeres con las que se topan los personajes rohmerianos de los cuentos amenaza al mismo espectador que ve quebrantada la simpatía natural que debería despertar su protagonista y, con toda seguridad, las convicciones que declara. Las dudas no deberían, a su vez, extraviarnos del fin moral.

Concluamos. Los límites del yo y de su acto de narrarse a sí mismo se manifiestan a través de los límites de la ficción. ¿Cómo podría la naturaleza de uno mismo, la firmeza de un carácter que pueda resueltamente apoyar las decisiones de la voluntad, estar en manos de un yo que no se ve más que como un ser de ficción, moldeable a su antojo? La ambivalencia del cine rohmeriano, manifiesta en los *Contes moraux* de modo paradigmático, permite responder a la pregunta por la verdad de la decisión de sus héroes con unas palabras sobre la incondicionalidad de la voluntad que tomo de Harry Frankfurt: «La determinación de cuál será su

voluntad no puede estar de manera incondicional en poder del individuo, como está en manos de un autor de ficción la fijación irrestricta – del modo que más le guste– de las características volitivas de los personajes de sus relatos»²². El yo no puede ser para sí mismo ni un autor de ficción ni un mero personaje de esa ficción. Los personajes de los *Contes moraux* se toman a sí mismos como sus autores, soberanos de su voluntad de modo incondicional, pero el conjunto de las seis películas exhibe al mismo tiempo los límites de esta autoconcepción. Es cierto que el yo no puede sino narrarse a sí mismo, contar su historia. Al hacerlo, el yo que relata se toma a sí mismo como un yo relatado, como un personaje, no sólo de una historia, sino de *su* historia. No puede dejar de reconocerse como el protagonista de esa historia. El yo se ficcionaliza, pero si no quiere sucumbir y perderse en la ficción, debe anclar sus decisiones y sus convicciones en lo más profundo de su carácter. La unidad de su voluntad debe apoyarse sobre una creencia firme, sobre principios estables. En la ficción, en el estado de vacío del que nacen sus fabulaciones y ensoñaciones, todo es posible, y nada tiene la firmeza de la fe. El verdadero poder de la voluntad deriva de las profundas convicciones de las que parecen hacer gala los personajes *ficticios* a los que se asocian los narradores-protagonistas, pero de las que quizá carezcan. Al narrarse, el yo juega con su identidad. Entra en un juego de espejos en el que no deja de reconocerse, pero cuya ilusión debe conjurar. A través de la narración, el yo corre el peligro de quedar atrapado en vanas ilusiones, como la de ser un dueño absoluto de su historia y de sí mismo.

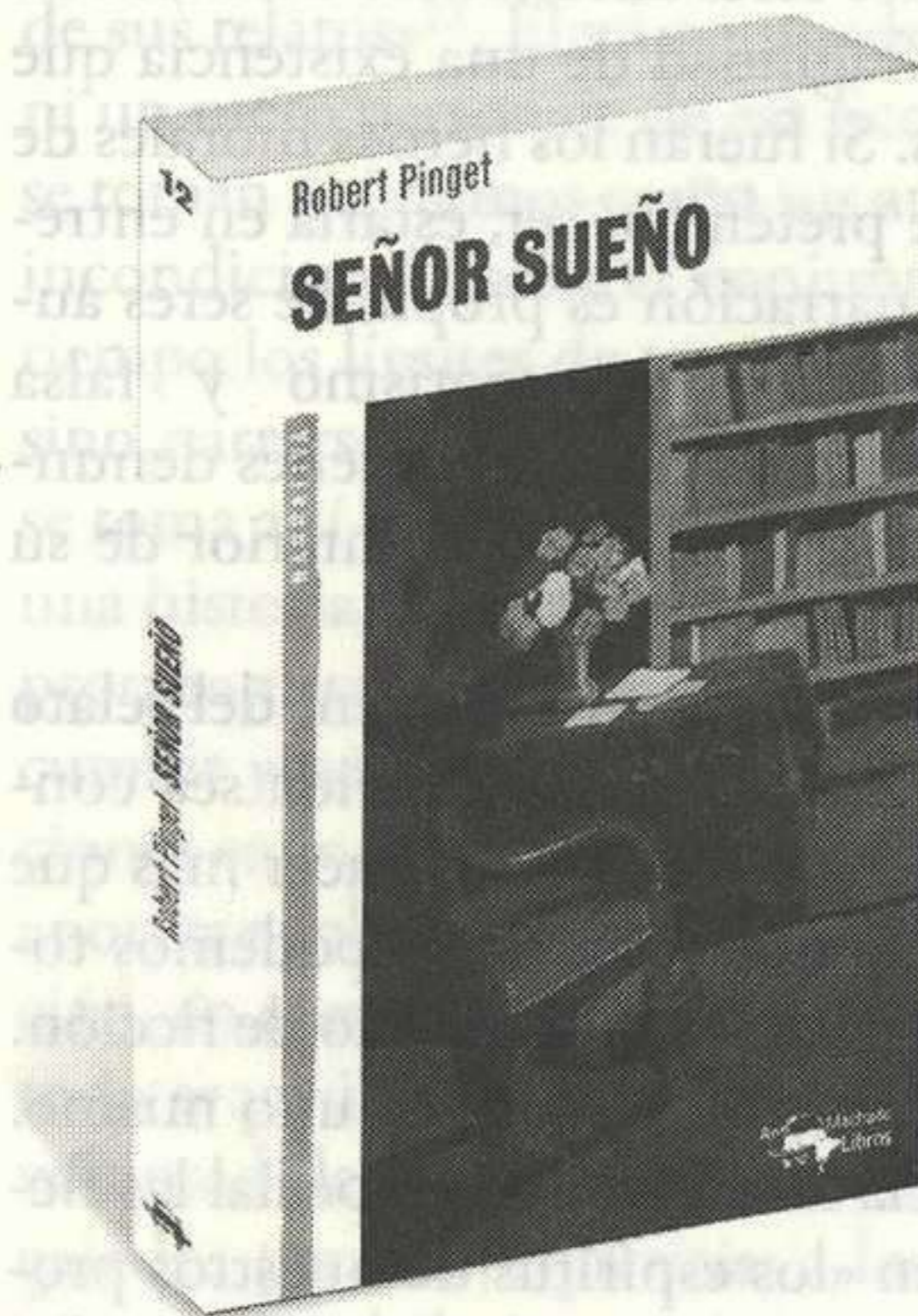
Como se decía ya en la poética aristotélica, toda historia transforma las contingencias en destino. El destino de un personaje no es sino el destino que impone la voluntad creadora de su autor. El narrador-protagonista se toma como el creador de su propio destino, por lo que los acontecimientos aparecerán indefectiblemente bajo una cierta orientación de sentido. Pero los *Contes moraux* oscurecen a cada paso la aparente claridad del sentido de la historia, el destino de los personajes. Las imágenes arrojan luz sobre la contingencia de la existencia misma, sobre los azares que se cruzan en nuestro camino, incluso la intervención divina – el *Deus ex machina* que finalmente *salva* al héroe, es decir, confirma sus convicciones, que aparecen a partir de ese momento bajo el velo de la

²² Frankfurt, H., «La más tenue de las pasiones», en *Necesidad, volición y amor*, Buenos Aires, Katz, 2007, 164.

duda. La suerte acompaña cada acto de elección. No quiere esto decir que la firmeza de los principios no sea necesaria para dar unidad a una voluntad que resueltamente gobierne sus acciones autónomas; sólo que parte del autodescubrimiento que nos hace seres autónomos descansa en el reconocimiento de la contingencia y fragilidad de una existencia que está hecha de otros seres y con otros seres. Si fueran los héroes morales de los cuentos los personajes de ficción que pretenden ser, estaría en entredicho el carácter moral de sus actos. Su narración es propia de seres autocomplacientes y autosatisfechos, plenos de egotismo y falsa independencia. Son los otros, respetados por la cámara, quienes denuncian el ejercicio narcisista del narrador y la falla moral al interior de su proyecto autobiográfico.

Buscamos la confirmación de nuestra propia autoimagen, del relato que hacemos de nosotros mismos, queremos que nuestra vida sea conforme a ese rol que nos hemos dado, pero no lo podemos hacer más que bajo la íntima convicción de que eso es lo que somos. No podemos tomarnos a nosotros mismos como seres que habitan un mundo de ficción. No podemos ser entes de ficción, aunque sean creados por uno mismo. La ficción debe encontrar su camino hacia la realidad, en especial las ficciones de uno mismo. Su realidad está en «los espíritus de nuestros propios vastos abismos», por citar de nuevo las palabras de Frankfurt, y los límites de la voluntad autónoma proceden de la mirada, la escucha y la acción de los otros. Los personajes de los *Contes moraux* resultan antipáticos; su moralismo nos parece sospechoso, porque no parecen escapar finalmente a las trampas de la ficción que han hecho de sí mismos. Aún podrán, sin embargo, como Frédérik en el cuento que finaliza la serie, reconocerse en los reflejos, corregir sus extravíos y abandonar la soledad que genera el vacío y la angustia a primera hora de la tarde; podrán volver a casa, a la razón, que sólo está en la belleza, la bondad y la verdad de los otros; para Rohmer, de la elegida.

Jesús Vega Encabo, Universidad Autónoma de Madrid



Robert Pinget
Señor Sueño

AUTOR: Robert Pinget
EDITORIAL: A. Machado Libros
COLECCIÓN: A. Machado Libros, 12
GÉNERO: Narrativa
ISBN: 978-84-7774-830-4
PÁGINAS: 208
FORMATO: 14 x 21,5 cm.
ENCUADERNACIÓN: Rústica
PVP: 12 €

Escritos en la madurez literaria de ROBERT PINGET, a ratos perdidos entre el resto de su obra, *Señor Sueño*, *Arado* y *El arnés* tienen como protagonista al señor Sueño, un jubilado que anota lo que siente y piensa, o lo que cree que ha pasado, no como si lo recordara, sino como si lo oyera.

Ácido e irónico, a medio camino entre la prosa de su amigo Samuel Beckett y el humor de Buster Keaton, PINGET dio un peculiar encanto a esta novela (¿o diario?, ¿o colección de apotegmas?, ¿o borrador?), su inclasificable obra maestra.

"Si fuera posible deslizar aquí algunas líneas penetrantes sobre el pasado del señor Sueño que dieran al personaje un interés retroactivo por así decirlo, se haría. Pero es imposible y la razón de ello no puede darse."

Frankfurt, H., «La más tenue de las pasiones» en *Neurosis, evolución y amor*. Buenos Aires, Katz, 2007, 164.

Escritor Vago, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid

EL ARCHIVO, LA PINTURA DE HISTORIA E HISTORIAS DE LA PINTURA

Charo Crego

Desde hace algo más de una década el término archivo circula como moneda corriente en el mundo del arte. Las manifestaciones artísticas que se han organizado en torno a este concepto no han hecho más que multiplicarse. Entre las exposiciones más famosas se pueden citar: *Deep storage: collecting, storing and archiving in Art* que se presentó en Alemania y en Estados Unidos en 1998. En 1999, *To the Rescue: Eight Artists in an Archive* convocaba a varios artistas para que trabajaran sobre los fondos fotográficos de un archivo en Houston. En 2002, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París presentó la exposición *Voilà le monde dans la tête*, en la que se había invitado a 60 artistas a preservar lo real mediante todo tipo de procedimientos: archivo, colección, registro, clasificación, etc. En 2005, en Berlín, *Artist/Archiv* reunió a una serie de artistas para que trabajaran con los Archivos de la Academia de Bellas Artes de Berlín. En 2005 y en 2006 se celebraron en Bélgica dos exposiciones sobre este tema, además de un coloquio bajo el título *Art et Archives*. En 2008, la exposición *Archive fever: Uses of the Document in Contemporary Art* convocó en Nueva York a una serie de artistas con el propósito de que trabajaran sobre las imágenes, considerándolas como documentos. Como escribió entonces *The New York Times*: «El término archivo del título se refiere menos

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

a una cosa que a un concepto, a un entorno en el que uno está inmerso: la suma total de imágenes-documento que circulan en la cultura, en la calle, en los medios de comunicación y, finalmente, en lo que se ha dado en llamar la memoria colectiva.» Estas exposiciones ilustran perfectamente los múltiples significados del término archivo que coexisten en el mundo del arte. Si algunas de ellas confrontaban a los artistas con los archivos y los documentos de archivos y les pedían que trabajaran con ellos, otras veían las obras de los artistas como objetos archivables o incluso indagaban en cómo los artistas habían archivado, almacenado y guardado su obra y sus cosas propias, como fue el caso de Duchamp y su *Boîte-en-valise*, de Broodthaers y su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, o de Warhol y sus famosas *cápsulas del tiempo*.

El término «archivo» entendido en este sentido general también se ha convertido en una de las palabras más recurrentes del discurso sobre el arte contemporáneo. Contra los grandes relatos, el pensamiento centrípeto y único, el dominio de una cultura, la nuestra, sobre el resto, los males de la colonización, etc., los comisarios, «curadores» y directores de museos acuden al concepto de «archivo». «¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica?» –se preguntaba, en un artículo publicado en *El País*, el director del Museo Reina Sofía. «La respuesta» –continuaba– «pasa por pensar la colección en clave de archivo. Ambos son repositorios de los que muchas historias pueden ser extraídas y actualizadas. Pero el archivo las “desaturiza”, ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etcétera. Rompe la autonomía estética, que separa el arte de su historia, replantea el vínculo entre objeto y documento, abre la posibilidad al descubrimiento de territorios nuevos, situados más allá de los designios de la moda o el mercado, e implica la pluralidad de lecturas... La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Dar voz al otro significa que éste tenga capacidad de archivar y repensar su propia historia, de contárnosla. La solución pasaría por la constitución de un archivo universal, una especie de archivo de archivos, que no sólo sirviese para cuestionar la propiedad, sino también para dar voz, y escuchar, al que no la tiene»¹.

¹ Manuel Borja-Villel, en *El País*, 20.12.2008

Aunque no lo cita, el concepto de archivo que maneja Borja-Villel arranca de la obra de Derrida *Mal de archivo*. Para Derrida el archivo es, por una parte, un lugar, un domicilio. Su origen etimológico procede del griego *arqueion*, que era el nombre de un edificio público existente en el ágora ateniense; en este sentido, archivo significa una domiciliación, un mantener, reunir y guardar huellas. Es, por tanto, el paso de lo privado a lo público. Pero, por otra parte, el archivo también supone la ley, porque el *arqueion* era la sede de los *arcontes*, es decir, de los magistrados que «dictaban, en efecto, la ley. Que recuerdan la ley y recuerdan a la ley»².

Borja-Villel no extrae, sin embargo, las consecuencias que se derivan del texto de Derrida, pues el hecho de que el archivo suponga la ley implica ya de por sí una jerarquización, un situar algo de manera más preeminente que el resto, y no justamente «poner en el mismo nivel documentos, obras, libros, etc.» El texto de Derrida sobre el archivo se inscribe en un contexto psicoanalítico. En efecto, lleva como subtítulo «Una impresión freudiana». Es deudor por ello de esa búsqueda del origen, de ese volver a la memoria que conllevan las exploraciones freudianas. Ahora bien, como señala el mismo Derrida, el archivo no es una cuestión del pasado, sino una búsqueda en el pasado como respuesta y responsabilidad ante el futuro, como todo el psicoanálisis que pretende ser terapéutico. Pero lo que sí es verdad es que esa búsqueda se lleva a cabo en las excavaciones de la memoria, personal y colectiva, en los arcanos del yo y de la sociedad.

Ni todo se archiva ni todo se podría archivar, pues tanto el lugar como la ley exigen e imponen límites. «No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. No hay archivo sin exterioridad»³, dice Derrida. Por eso, pretender universalizar el archivo sería privarlo de su sentido propio, para dejarlo en una metáfora de múltiples significados. Es en este sentido metafórico como se utiliza en el mundo del arte actual. Este concepto de archivo universal puede ser de cierta utilidad, puede servir, como es el caso, como principio rector para organizar la colección del Museo Reina Sofía, «pensar la colección en clave de archivo», exhibiendo las obras junto a fotografías, libros, cartas, carteles o películas, con lo que se pretende recrear una especie de «espíritu de la época», reconstruir el contexto de la obra, el espacio cultural en el que

² Derrida, J. *Mal d'Archive*, París, Galilée, 1995, p. 13.

³ *Idem*, p. 26.

se creó y se recibió. Esta contextualización, que hoy reivindica el Museo de Madrid, ya se ha llevado a cabo antes en muchos otros museos internacionales, como, por ejemplo, en el Centro Pompidou de París, cuya colección se reordenó hace algunos años en este mismo sentido.

El Director del Museo Reina Sofía también se propone «desaturar» las obras e intentar eliminar lo que hay de monumental en el museo como institución, algo que, sin embargo, no parece hoy muy oportuno, pues en su movimiento pendular los museos parecen encontrarse ahora justamente en el otro extremo: en la actualidad los museos guardan ya muy poco del aura de los espacios solemnes de entonces y tienen mucho de los parques temáticos y de atracciones de ahora (ej. las grandes exposiciones que intentan atraer al máximo público posible mediante campañas arteras de publicidad o la ocupación de museos con exposiciones ajenas al arte, como las que se han realizado de motos o de moda, etc.).

Desde una perspectiva más amplia que la estrictamente freudiana de Derrida o la, digamos, puramente utilitaria de Borja-Villel, el filósofo francés Paul Ricoeur sitúa el tema del archivo en el núcleo central de su obra *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. El archivo sería el lugar de paso entre la memoria y la historia. El lugar en el que la memoria se prepara, se consolida, pasa de fluida a sólida, hasta convertirse en historia. El archivo es el lugar donde quedan recogidas cada una de las huellas en las que está impresa la memoria –los documentos– en los que los historiadores indagarán para hallar información sobre el pasado. El archivo es un lugar físico y social. En él el dato se selecciona, se recoge, se ordena, se organiza y se hace accesible a terceros. La memoria pretende preservar y guardar el pasado. No podemos pensar, sin embargo, que los documentos son una especie de «índice» (en el sentido de Peirce) en los que todavía «se mantienen» calientes los rescoldos de la memoria. Los documentos seleccionados, archivados, organizados sistemáticamente, remiten a un pasado ausente. A partir de esos documentos el historiador lleva a cabo una labor de representación, de hacer visible lo que ya no es, hasta intentar lograr la máxima visibilidad de lo ausente.

Es en este punto, en el momento en el que el archivo *se convierte en el proveedor de material para la representación del pasado, cuando surge el interés del arte por el archivo*. En efecto, los artistas se van a convertir en «usuarios» de archivos. Ahora bien, este interés por el archivo, por los documentos e imágenes conservados, nos sitúa en la problemática de la representación, de la mimesis y, lo que es más importante, de la «crisis» de

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

la representación en el arte plástico. Esta crisis viene de lejos, se podría decir que ya arranca con el nacimiento de la fotografía, cuando a causa de este nuevo medio la pintura perdió la exclusividad de su función mimética y de representación y tuvo que aprender a caminar por otras vías. Aunque esta crisis parece ya cerrada, cada poco tiempo vuelve a resurgir, como si el arte todavía no hubiera digerido del todo esa pérdida o no quisiera resignarse a ella.

En esta vuelta a la representación y a la función mimética de la pintura, que en muchos casos se lleva a cabo de forma dolorosa, difícil y, a veces, hasta vergonzante, los artistas se han acercado al archivo o al material que guardan los archivos o a la lógica de archivar, y lo han hecho con múltiples intenciones y maneras. Se puede distinguir, en principio, cuatro modos de trabajar con los documentos, fotografías o películas de archivo.

La primera es la *integración*: el artista toma los documentos y los integra en su obra; tenemos un ejemplo claro de esta integración en el arte cinematográfico, en el que a menudo se combinan imágenes de películas-documento con la película propiamente dicha. Hay múltiples ejemplos, pero entre ellos podemos mencionar la película de Wim Wenders *Las alas del deseo* en la que aparecen imágenes del Berlín destruido de 1945 o la última película de Ken Loach: *Looking for Eric*, cuya escena final es un extracto de una rueda de prensa filmada de Cantona.

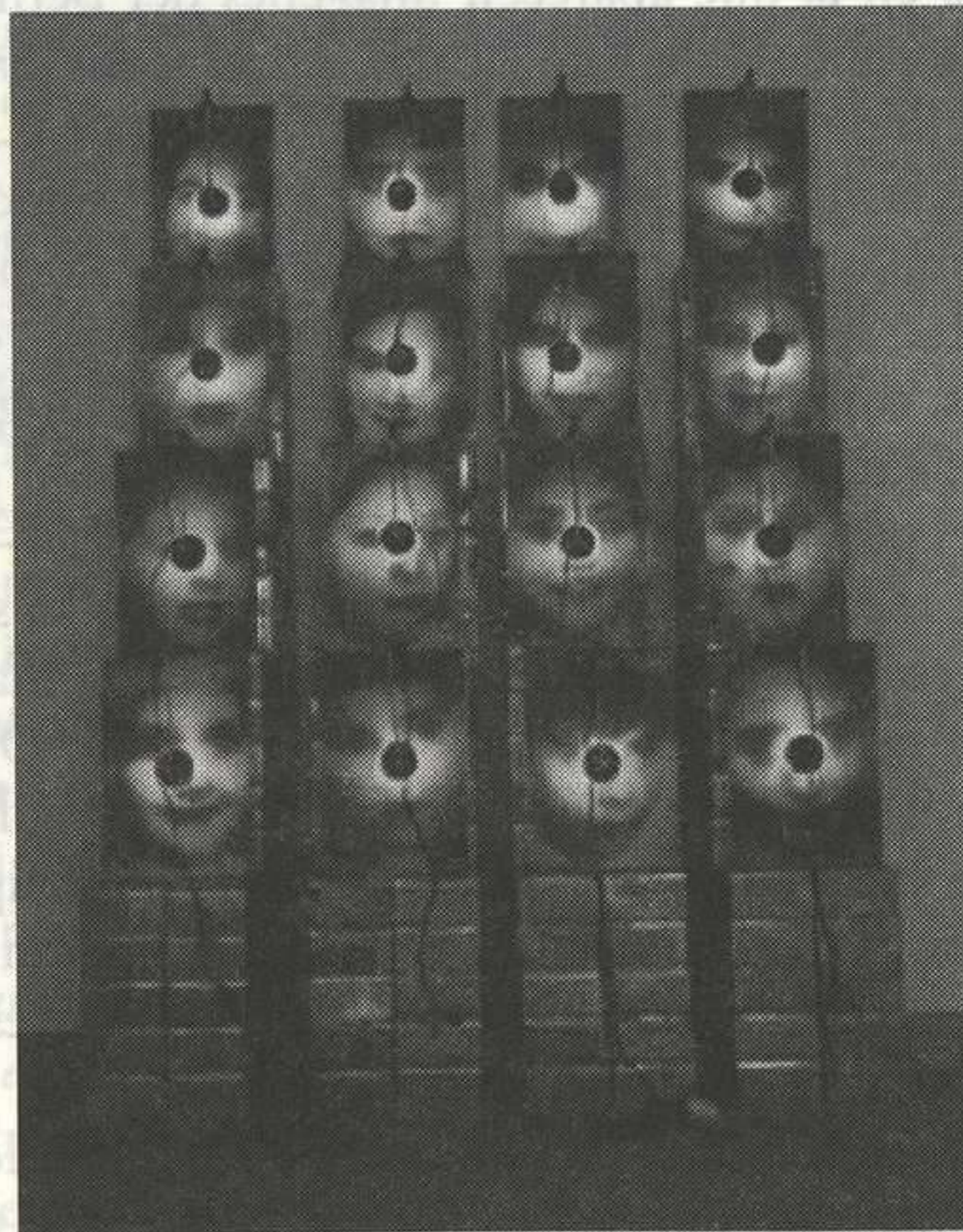
La segunda es la *apropiación*: los artistas toman los documentos como materia de su obra; esta estrategia es la más usual y la más antigua. Los primeros en utilizarla ampliamente fueron los dadaístas, que, para construir sus collages, tomaban fotos de prensa o material gráfico del siglo XIX, como, por ejemplo, hizo Max Ernst en la creación de sus novelas-collage; aunque el pop art también utilizó la apropiación –basta nombrar a Andy Warhol o recordar los collages de Hamilton–, ha sido en los años ochenta cuando esta estrategia se ha convertido en la manera predominante de trabajar con imágenes u objetos del pasado. Desde Jef Koons hasta los hermanos Chapman, por no citar más artistas, han utilizado la apropiación para crear sus obras de arte: Koons se ha apropiado sobre todo de los símbolos de la sociedad del espectáculo, mientras que los Chapman han recurrido a la pintura de los grandes maestros, como los grabados de Goya sobre los desastres de la Guerra.

La tercera es la *simulación*: en este caso no se toman los documentos propiamente dichos, sino que se simulan, se hace como si fueran documentos o fotografías antiguas. Un ejemplo claro de esta estrategia es la

obra de Cindy Sherman de los años ochenta, sus *film stills*, en los que la artista se retrata como si fuera una protagonista de una película en blanco y negro de los años cuarenta.

La cuarta y última estrategia es la de los artistas que *hacen ellos mismos archivos o cuyas obras se convierten en archivos o adoptan la lógica del archivo*. Probablemente el primero que creó una obra archivística, sin saberlo, fue Kurt Schwitters. Su MERZbau, la construcción que realizó entre 1923 y 1936, constituye con sus grutas y valles dedicados a las cosas más dispares (el tesoro de los Nibelungos, Goethe o la publicidad del detergente Persil) un archivo recogido y ordenado por una mente delirante.

Otro artista que también ha creado una obra archivística de renombre es el artista francés Christian Boltanski. Sus instalaciones organizan, ordenan y sistematizan piezas del pasado, ya sean ropas, fotografías o zapatos. Es la suya una obra de memoria y de evocación, principalmente de la suerte que corrieron millones de judíos durante la época nazi, a través de esas pertenencias que les han sobrevivido. La muerte, el dolor, la infancia, los despojos y la ausencia son sus grandes temas, y para transmitirlos utiliza las técnicas archivísticas de colección y clasificación de objetos.



Ch. Boltanski, *Relicario*, 1990.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

Gerhard Richter es el artista que con más sutileza ha utilizado algunas de estas estrategias. Su obra compleja y múltiple, que oscila del cuadro abstracto a la fotopintura, de la escultura a los cuadros monocromos y que llega hasta la realización de una vidriera en la catedral de Colonia, así como sus declaraciones a veces contradictorias, hacen difícil apreciar en todas sus dimensiones su creación y el valor de su obra.

Desde 1961 Gerhard Richter empezó a recopilar fotos, dibujos, textos y documentos en lo que él denominó *Atlas*. Cabe recordar que ya en 1925 el erudito Aby Warburg había iniciado en Alemania la recopilación de su obra monumental *Mnemosyne Atlas*, en la que intentaba rastrear las diferentes formas de la memoria colectiva. El objetivo que se propuso con este ejercicio de recolección era reunir en su *Atlas* todos los documentos, fotografías, textos, etc. que permitieran reconstruir los orígenes del pensamiento humanista y analizar su recorrido hasta nuestros días.

El *Atlas* que inició Richter poco después de huir de Alemania Oriental en los años sesenta ni es un diario propiamente dicho, ni un cuaderno de artista, sino principalmente un archivo con más de 5000 entradas or-



Gerhard Richter, *Atlas: Panel 8*, 1962.

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

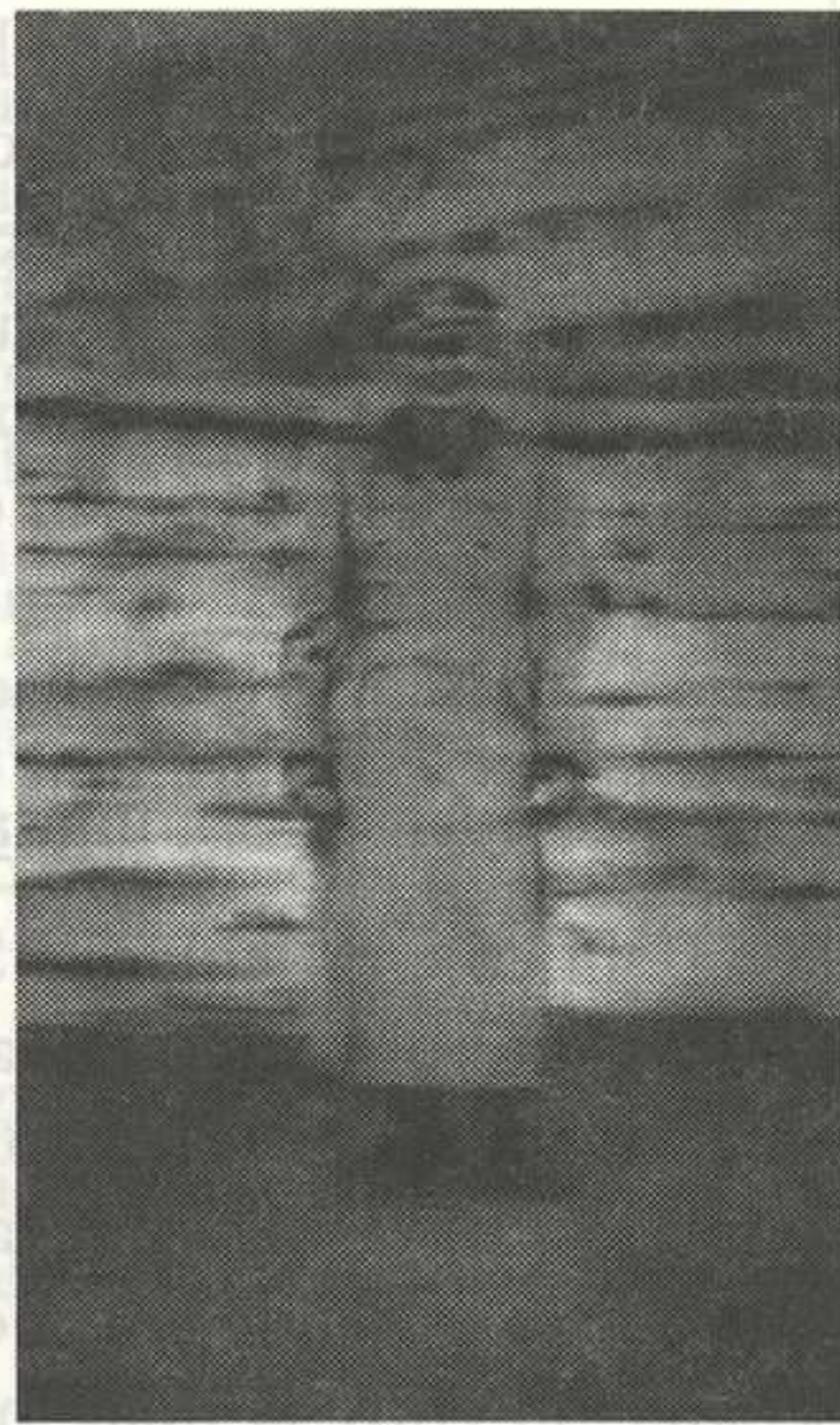
denadas por temas y años. Estas imágenes dejan ver muchas veces el origen o el documento de base del que parten algunas de sus obras pictóricas; otras no: son simples documentos o fotos de aficionado, de familia, etc. Como Aby Warburg, Richter ordena su material según un sistema tradicional de planchas o paneles en los que, siguiendo una retícula más o menos constante, pega las diferentes entradas: documentos, recortes de periódicos, fotos, esquemas para una exposición o simples dibujos.

A primera vista parece la colección de fotos y recuerdos de alguien que se ha visto obligado a separarse de su medio familiar y quiere reconstruir ese pasado del que se le acaba de privar. Pero el *Atlas* de Richter no se limita a este carácter autobiográfico. El historiador de arte Buchloh lo pone en relación con la represión de la memoria colectiva en la Alemania traumatizada de la postguerra, así como con la presencia generalizada y acelerada de la fotografía y de los medios audiovisuales en la sociedad de consumo de masas de los años sesenta y setenta. Ambos vínculos, el de la memoria colectiva reprimida y el de la apelación constante a la imagen fotográfica en los medios de comunicación, serían las claves para la interpretación del *Atlas* de Richter. Ahora bien, según este historiador, el *Atlas* no surge de una actitud nostálgica de reconstrucción de la memoria, ya sea colectiva o privada, ni de la búsqueda de una identidad perdida, sino más bien de un empeño por encontrar la banalidad e indiferencia de las cosas gracias a la acumulación y saturación desmedida de imágenes. En este sentido, Richter estaría cerca del pop art y, sobre todo, de una actitud duchampiana profundamente antiestética de indiferencia ante cualquier forma, estilo o contenido.

Esta acumulación de imágenes fotográficas, de búsqueda indiferente de lo banal, está unida en Richter a la crisis de la representación. «Pintaba a partir de fotografías, justo para no tener nada que ver con el 'arte de la pintura'»⁴. Las pinturas basadas en fotografías, en las que podía concentrarse en la imagen misma, sin apuntar a otros contenidos o a determinadas concepciones o ideologías en las que sustentarse, constituían, según creía Richter, una respuesta posible y una cierta liberación. En 1963 realizó en Dusseldorf la primera exposición de este tipo de pintura.

Cuando él explicaba su recurso a la fotografía en sus fotopinturas, declaraba, por una parte, que «la fotografía te impide estilizar... dar una in-

⁴ En An interview with Gerhard Richter (1986) en *Gerhard Richter*, Cambridge, October Files, MIT Press, 2009, p. 8.



Gerhard Richter, *Tío Rudy*, 1965.

terpretación demasiado personal del tema...», pero por otra, «una foto ya es un pequeño cuadro, aunque todavía no lo es del todo...eso te impulsa a desear transformarla definitivamente en un cuadro»⁵. La imagen fotográfica desborda vida, tiene un poder latente en sí misma y es este poder el que la pintura puede captar y terminar realizando con sus propios medios.

Las fotor pinturas de Richter son pinturas que se basan en fotografías. Muchas de ellas son en blanco y negro, aunque no todas. Se distinguen del fotorrealismo americano en que, en general, muestran la imagen difusa, como desenfocada, sin esa exactitud y brillo que hacían tan irreales algunas producciones de Richard Estes y de otros pintores estadounidenses. Las obras de Richter ponen al espectador a distancia, exigiéndole un esfuerzo de enfoque y de reconstrucción de la imagen. Muchas de estas pinturas son de temas banales: paisajes marinos, montañas, naturalezas muertas, fotos familiares, edificios, animales, etc. Algunas, sin embargo, parecen traicionar ese anhelo de indiferencia duchampiana ante el contenido que muestran.

La obra *Tío Rudy*, de 1965, que se basa en la foto de un tío de Richter en uniforme de la Wehrmacht, muestra a un joven oficial con una

⁵ En Buchloh, B.H.D. y otros, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, MACBA, Barcelona 1999, p. 173.

aparente ingenuidad, sonriente y afable. Aunque la imagen es totalmente inocente, el uniforme del protagonista no deja de sugerir recuerdos de esa Alemania cuya memoria se intentaba entonces olvidar.

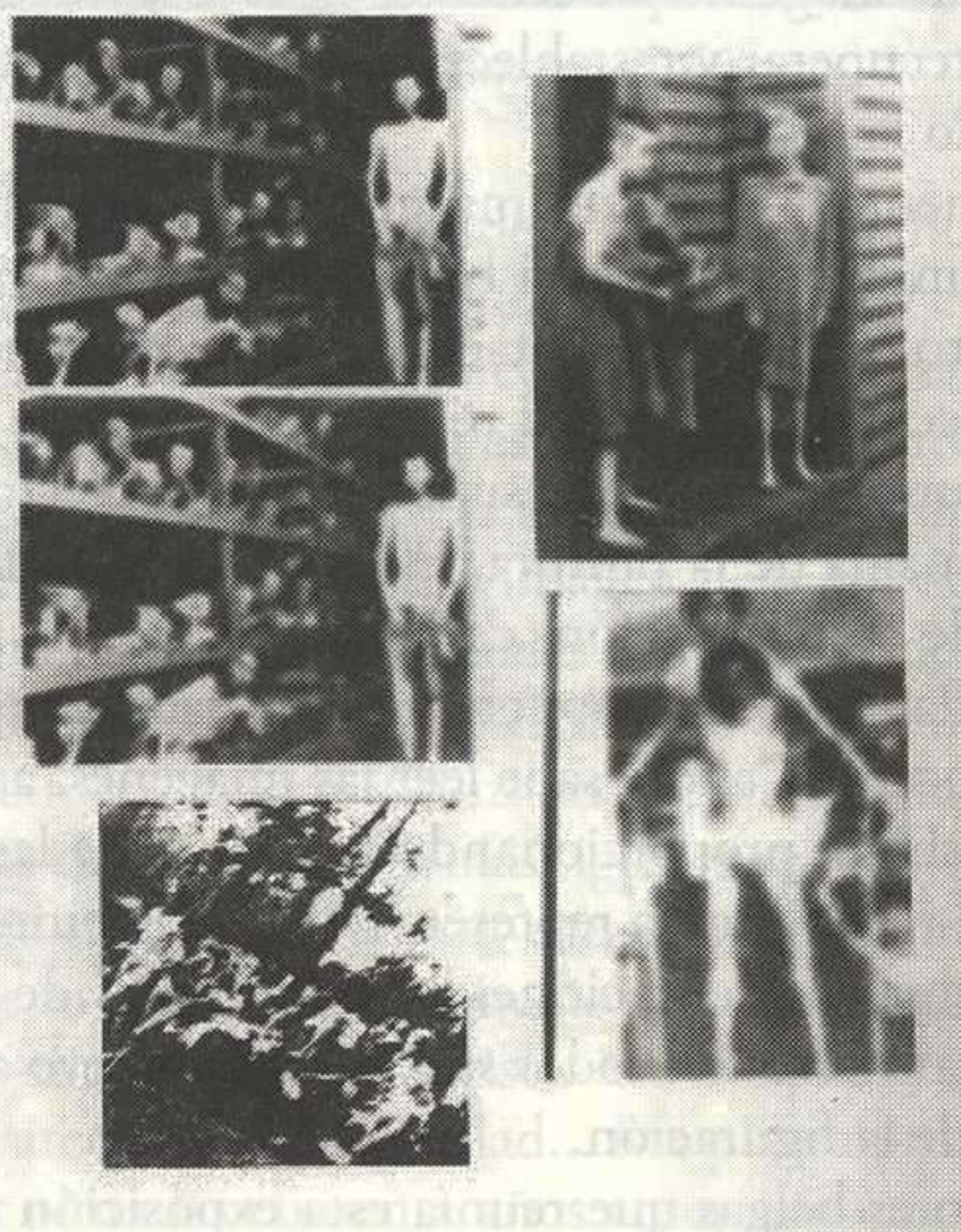
En 1988, cuando dominaban en su obra los cuadros abstractos, pintó la serie *18 de Octubre de 1977*, consistente en quince pinturas en la que se rememoraban los hechos traumáticos que habían ocurrido 10 años antes. El 18 de octubre de 1977 tres miembros de la banda Baader-Meinhof, un grupo de izquierda terrorista alemán, fueron hallados muertos en prisión; aunque la policía habló de suicidio, en la opinión pública nunca se desvaneció la sospecha de que se había tratado de otra cosa. Estas muertes provocaron un gran escándalo político en Alemania. Se ha dicho que en esta serie Richter ofrece una nueva interpretación de la pintura de historia. El ciclo es un ejercicio de rememoración de ese hecho singular, pero al mismo tiempo una manera de ponerlo a distancia. Gracias a ese modo de pintar difuminado, la pintura gris que se extiende por todas las obras parece que creara una pantalla de separación entre la imagen y el espectador. La representación no es inmediata, sino que aparece mediada por esa capa, exigiendo del espectador un ejercicio de escrutar, de indagar en lo que ve.



Gerhard Richter, *Retrato de una joven (Ulrike Meinhof)*, 1988.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

Antes, en 1962, Richter había pintado un retrato de Hitler, en un estilo esquemático, en cierto modo pop. Poco después sin embargo lo destruyó. También en su *Atlas* aparecen en los paneles 16 a 20 fotos de campos de concentración, junto a esos paneles figuran otros dedicados a fotos pornográficas, como si hubiera querido mostrar el carácter pornográfico de la crueldad humana. Sin embargo, «no hay pinturas basadas en esas estremecedoras imágenes» de los campos de concentración. Pero el hecho de que en esta serie haya fotografías que están conscientemente desenfocadas y con coloraciones desfiguradoras hace sospechar que Richter realizó ensayos pictóricos sobre estas fotos. «Pero evidentemente» —escribe Armin Zweite— «muy pronto entendió que el horror y el espantoso sufrimiento que muestran las fotografías originales no podían ser sometidos a una manipulación estética orientada a la desindividualización y finalmente a la banalización, si no quería situar frívolamente, al nivel de un juego, la reivindicación moral del arte, que Richter siempre ha subrayado»⁶.



Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 19, 1967.

⁶ Idem, p. 210.

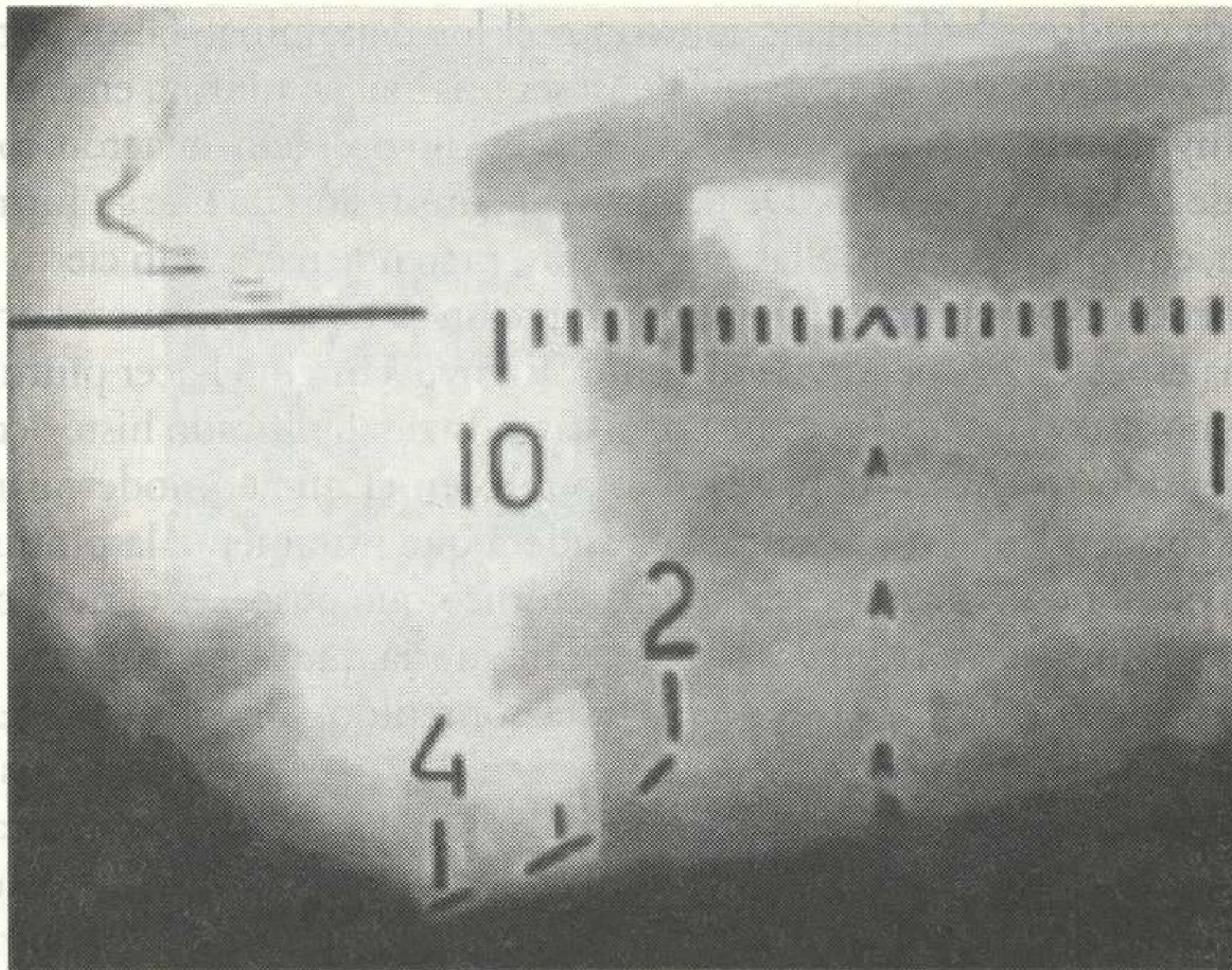
La influencia de Gerhard Richter en el arte europeo de las dos últimas décadas se deja rastrear con facilidad. No sólo se ha extendido su uso de la fotografía como base de la obra pictórica, sino también esa manera de pintar difuminada, desenfocada, desvaída. Como simple ejemplo, podemos mencionar la exposición que se ha celebrado este verano en el Museo de Ixelles de Bruselas bajo el título *Fading*. En ella se mostraba la obra de una serie de pintores belgas de fama nacional e internacional que utilizan imágenes procedentes de otros medios: fotografía, prensa, vídeo o televisión, internet o cámaras de seguridad, etc., pero que mediante su manipulación y reconfiguración intentan superar el valor documental de estas imágenes, su valor de archivo, para mostrarnos a través de ellas reconstrucciones más o menos complejas de la realidad.

El comisario hablaba de una vuelta a la «modernidad», en el sentido propio de la palabra, es decir no de un postmodernismo, sino de un «neomodernismo», de un retorno –si eso es posible– al punto en el que había comenzado la disolución de la pintura. El archivo, el préstamo de documentos y de imágenes procedentes de fotos, videos, etc. sirve así, en este caso, para recuperar y restablecer ese medio anacrónico en el que se había convertido la pintura.

Ambos elementos –el uso de imágenes ya existentes y la forma de manipularlas, difuminándolas o casi borrándolas– persiguen el mismo objetivo: dejar claro que la representación es una construcción, que no hay una imagen directa de la realidad ni un grado cero de la imagen, como, por lo demás, tampoco es posible suponer ya un espectador ingenuo, embobado por la magia de la pintura. El espectador, rodeado de imágenes de los medios de comunicación, de la publicidad, de un entorno social abarrotado de «flashes» y de «inputs» visuales, hace tiempo que ha perdido esa supuesta inocencia, ahora sabe leer las imágenes, analizarlas y descodificarlas. El archivo, proporcionando imágenes de las fuentes más dispares, sirve para rehabilitar la representación en la pintura. Sabiendo que se trata de «metarrepresentaciones», de imágenes de segundo o tercer grado, la pintura vuelve con todos sus fueros de nuevo al mundo de la representación y de la figuración.

De los pintores belgas que reunía esta exposición me gustaría detenerme en Luc Tuymans, pues probablemente sea el pintor que muestra más claramente la influencia de Richter. Este belga, nacido en 1958 cerca de Amberes, basa sus pinturas sobre imágenes procedentes de otros medios. Si Richter utilizaba la fotografía como base de sus fotopinturas, Tuy-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010



L. Tuymans, *Sniper*, 2009.

mans utiliza todo tipo de fuentes, desde la cinematográfica hasta internet (*Sniper*, 2009) o las cámaras de seguridad (*Altar*, 2002) e incluso fuentes que podríamos denominar naturales, como la imagen reflejada en un espejo o la imagen de una sombra. En este sentido la pintura de Tuymans es un estudio de las posibilidades de la imagen en el medio pictórico y de la pintura considerada siempre como imagen de segundo grado.

Tuymans también presenta similitudes con Richter desde un punto de vista meramente formal: tiende como el alemán a utilizar imágenes difuminadas, fuera de foco, a veces utilizando redes, pantallas, otras veces simplemente capas de pintura. Además, igual que la vuelta de Richter a la figuración había sido una elección consciente, Tuymans es también muy consciente de su utilización del medio pictórico figurativo. «Cuando empecé a pintar» —dice en una entrevista— «nadie pintaba. Trabajaba con una materia que parecía una antigüedad... Me puse a pintar telas que hubieran podido ser pintadas cuarenta años antes, era una especie de falsificación de mí mismo»⁷.

⁷ Luc Tuymans, *Doué pour la peinture. Conversation avec Jean-Paul Jungo*, Ginebra, Mamco, 2006, p. 13.

Los cuadros de Tuymans son como él los denomina «falsos auténticos». Consciente de que no se puede ya ser original en pintura en este siglo XXI, Tuymans retoma la pintura como un medio obsoleto, anacrónico, alejado de todo modernismo. De hecho, da la impresión de que su forma de pintar, con pinceladas amplias y sugestivas, pretende recrear un cierto «picturalismo». No se trata, según sus declaraciones, de un «retour à l'ordre», de una especie de neoconservadurismo. Tuymans intenta hacer pintura de la memoria con un medio ya de por sí cargado de significado histórico. En este sentido retoma la pintura en el punto en el que el modernismo la había condenado al ostracismo y considera que justamente la pintura figurativa, por ese carácter pasado y anacrónico que posee, es el medio que mejor se ajusta a esa recuperación de la memoria que él se propone.

También desde el punto de vista del contenido, Tuymans se asemeja a Richter. Igual que éste llevaba a cabo en su *Atlas* y en algunas de sus pinturas un trabajo arqueológico, de indagación en su pasado, como ocurría en su famoso cuadro del tío Rudy de 1965 y después en su serie histórica sobre el 18 de octubre de 1977, Tuymans inaugura en 1978 su pintura de la memoria también con el retrato de un tío suyo. *G. Dam* es una pintura realizada a partir de una acuarela de su tío materno muerto prematuramente y que conservaba su familia. Así se inauguran las series de cuadros sobre la historia y el pasado reciente.

Me gustaría detenerme en tres de estas series. La primera de ellas es la que dedica a la Segunda Guerra Mundial. Frente a Richter y a su renuencia a tratar los horrores del exterminio nazi para no caer en una trivialización de algo tan terrible, Tuymans piensa justamente lo contrario: que hay que pintar estos hechos traumáticos para no dejarlos en el olvido. Aunque él no tenía ninguna experiencia personal que le ligase de alguna manera a las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, Tuymans considera que «el tema forma parte de la historia y que no debería ser eliminado de la cultura so pretexto de que el horror es demasiado grande y que por ello sería imposible afrontar efectiva e intelectualmente lo pasado»⁸. Resignarse al fracaso de la imagen sólo ha servido para olvidar más la historia. Tuymans cree que el artista no puede limitarse a una crítica del medio pictórico, ante el fracaso e impotencia de la imagen para plasmar hechos de esa naturaleza. La realidad demanda sus derechos y el

⁸ Cit. en Reust, H.R., «La recherche: Luc Tuymans 1996-2003», en *Luc Tuymans*, Paris, Phaidon, 2007, p. 166.

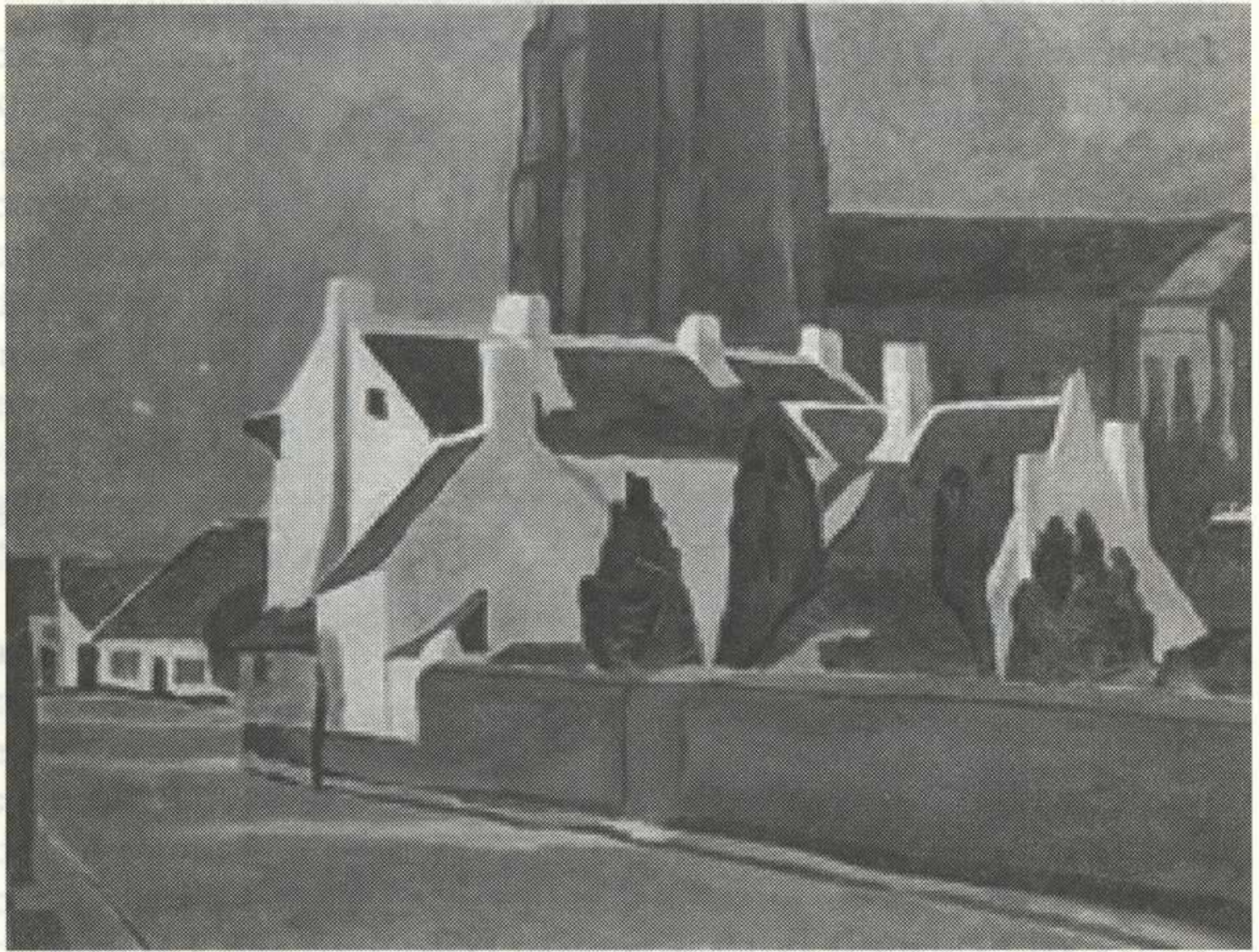


L. Tuymans, *G. Dam*, 1978.

artista tiene que responder a ellos aunque sea a través de un medio que muestra claramente su impotencia, ya que, de lo contrario, no estaríamos sólo ante el fracaso de la imagen pintada, sino, sobre todo, ante el fracaso de la memoria y del pensamiento.

En 1986 Tuymans presentó una exposición en la que la mayoría de los cuadros hacían referencia a los campos de concentración. En 2001 inauguró en Hamburgo una exposición bajo el título *Signal*. El nombre de la muestra y la maqueta del catálogo retomaban el título y la maqueta de una revista que los Nazis distribuían como propaganda en los países aliados. Utilizando material de archivo e incluyendo su pintura entre ese material, Tuymans pretendía, por una parte, actualizar la memoria, renovar lo que hay de esencial y vital en el documento y, al mismo tiempo, situar su trabajo en la historia.

Tuymans ha pintado otras dos series de carácter más político que histórico. En 1995 presentó en Amberes la exposición *Heimat* (Patria), dedicada al nacionalismo flamenco, con obras como *Pueblo flamenco*, pintada a partir de un óleo, o *Bandera*, pintada a partir de la imagen de polaroid de una acuarela. En 2001 presentó en Venecia *Mwana kitoko*



L. Tuymans, *Flemish Village*, 1995.

una exposición dedicada al colonialismo belga y en particular a la relación de Bélgica con el Congo, con cuadros como *Lumumba*, el líder congoleño asesinado, o *Tsjombe* el nombre de un líder de la provincia de Katanga que se supone fue uno de los inductores del asesinato de Lumumba y también uno de los testigos de su perpetración.

Todos estos cuadros y series, que poseen significados muy cargados histórica y políticamente, ilustran la idea de Tuymans de que el significado es más importante que el cuadro. En toda su obra Tuymans intenta romper con la idea de la autonomía de la pintura y del arte. Para él, la pintura está en el mundo y habla del mundo. Por eso, utiliza la pintura de una forma descuidada, torpe, para eliminar de ella cualquier «aura», a fin de que la atención no se dirija al cuadro, sino a su objeto, aunque muchas veces no lo consigue: sus obras son demasiado bellas, sobradas casi siempre de eso que he denominado «picturalismo».

En esta vuelta a la historia y al archivo se descubre en muchos casos una nueva luz, una luz melancólica, en el sentido que Benjamin daba a este término: una forma de ver el mundo a través de una colección de



L. Tuymans, *Tsjombe*, 2000.

fragmentos muertos, cosificados y pétreos, como las ruinas deperdigadas y mudas de una civilización pasada. Esta vuelta de la historia no es exclusiva del arte, sino que se está produciendo en prácticamente todos los campos de nuestra cultura. La memoria histórica ocupa, hoy, las primeras páginas de los periódicos y es objeto de debate no sólo en los medios de comunicación, sino también en las cámaras de representantes, a nivel nacional y local, de todos los países de Europa.

Frente a las triunfalistas proclamas del fin de la historia de los años ochenta, vivimos una época en que las incertidumbres del presente no nos propulsan hacia adelante, sino hacia atrás, como si quisieramos encontrar en el pasado las seguridades o la confianza de las que carecemos en el día a día. Este sentimiento de pérdida y melancolía finisecular ha animado muchas de las exploraciones artísticas y filosóficas de la última década. En este contexto cabe recordar la famosa exposición, celebrada en París en 2005 y comisariada por Jean Clair bajo el título *Melancolía*, en la que se hacía un recorrido de este concepto desde todos los puntos de vista: histórico, psiquiátrico, filosófico y plástico, terminando en un capítulo dedicado a las imágenes actuales de la melancolía.

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

La forma difuminada de pintar de Richter y Tuymans y de muchos otros pintores parece concordar también con esta proyección del pasado. La memoria se traza de una manera vaga y borrosa y su remontar pasa por mil vericuetos y desvíos antes de que la línea de la historia adquiera cierta nitidez. Como en las pinturas de Richter, todo aparece fuera de foco, y sólo después de un esfuerzo de aproximación y alejamiento, obtiene la imagen perfiles más exactos, aunque nunca llega a desprenderse totalmente de su ambigüedad.

Frente a esta victoria de la historia también se alzan ciertas voces. Paul Ricoeur nos habla de los usos y abusos de la memoria, mencionando al mismo tiempo los usos y abusos del olvido: se puede intentar reprimir la memoria provocando el olvido; se puede intentar manipular la memoria provocando, en este caso, un olvido determinado y parcial; por último, la memoria se puede considerar una obligación, convirtiéndose el ejercicio de conmemoración en un ejercicio de rememoración. El polo opuesto de esta memoria con aspiraciones totalizadoras sería el olvido total, cuya respuesta a nivel personal sería la amnesia, y a nivel social, la amnistía.

En su segunda consideración intempestiva, cuyo título: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, ya es suficientemente significativo, Nietzsche pone en cuestión el valor de la historia y apela a la necesidad de ponerle límites. El siglo XIX, el siglo en el que escribe Nietzsche, se considera el siglo de la historia, un momento marcado por la conciencia histórica y su despliegue en todas las disciplinas científicas. Nietzsche era consciente ya entonces de algunos de los peligros del conocimiento histórico para la vida, por ello en esta intempestiva aduce que la historia tiene un efecto paralizante, que la sobresaturación histórica corresponde a un alma crepuscular, a una especie de ajuste de cuentas y que «*lo ahistórico y lo histórico son en igual medida necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo y de una cultura*»⁹.

No hay memoria sin olvido, ni olvido que no se produzca sobre un fondo de memoria. Ambos son necesarios. Pero quizá haya algo de razón en el diagnóstico de Nietzsche aplicado a nosotros: en cierta medida vivimos, en esta primera década del siglo XIX, un momento de abatimiento crepuscular en el que probablemente no deberíamos autocomplacernos por mucho tiempo.

⁹ Nietzsche, F., *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 45.

EL SIGLO Y LO INCONMENSURABLE, O ¿EN QUÉ PENSAMOS Y DE QUÉ NOS ACORDAMOS CON LA MÚSICA?

Jordi Ibáñez

En una reseña aparecida recientemente en *The Nation* sobre la publicación de una importante biografía de Mahler, el autor del artículo, David Schiff, escribía que la música de Mahler «parece rendirles un tributo profético a las víctimas de las catástrofes del siglo XX y llorar por ellas»¹. Es una afirmación que en parte sorprende y a la vez resuena como un lugar común. Adorno dijo algo similar a propósito del comienzo de la *Sexta sinfonía* y de la «desesperación del camarada errante expulsado al ancho mundo por un par de ojos azules», en alusión a los *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler y al antisemitismo ario². En un sentido más austero, o estrictamente musical, Carl Dahlhaus hablaba de «anticipación» en un célebre artículo de 1977 en el que expresaba tanto los recelos como la extrañeza ante el éxito de Mahler. A propósito de ese éxito, no se olvide que pocos años después Mahler aparecía como música de fondo en una escena de sexo en *Los mares del sur* de Vázquez Montalbán y que un poderoso vicepre-

¹ David Schiff, «Mahler's Body», *The Nation*, 13 de julio de 2009.

² Theodor W. Adorno, *Die musikalischen Monographien*, pág. 183. Hay edición reciente en español en *Monografías musicales*, Madrid, Akal, 2008.

sidente socialista español, Alfonso Guerra, lo escuchaba, según se decía, a todas horas³.

Dejando a un lado la obviedad de que el compositor murió demasiado pronto, en 1911, para poder ser testigo de todas esas catástrofes, lo cierto es que tal atribución de propiedades proféticas a su música llama la atención y plantea algo que es verdadero y falso a la vez, como son falsos y a la vez verdaderos los usos de la música de concierto degradada a mero sonido de fondo; quiero decir: falsos desde un punto de vista estrictamente musical, pero verdaderos desde un punto de vista cultural y social; o falsos desde el punto de vista de un hipotético significado formal autónomo y verdaderos desde una perspectiva emocionalmente codificada. Es verdadero que la música desencadena emociones que permiten la representación interna de unos sentimientos frente a hechos y acontecimientos que no tienen por qué estar directamente vinculados a una música en concreto, pero que por alguna razón la relacionamos con ellos, sea porque nos los evoca (una canción nos evoca no solamente lo que sus palabras y su música parecen representar, sino lo que alguna vez vivimos escuchándola), sea porque intuimos formas de parecido, vínculos simbólicos y culturales que permiten usar una música como un código apropiado para representar algo (el peor de los ejemplos: el tipo de música, de un clasicismo ripioso e inocuo, que se usa, como si fuera un tapiz sin anécdota, para los documentales o las noticias relacionadas con la familia real española). Pero a la vez es falso que la música, y el arte en general, tengan el don de profetizar nada. Esto es realmente así aunque nosotros reconozcamos en los textos y los objetos del arte aquello que ya sabemos, y no ciertamente aquello que ignoramos o que nunca sucedió. Es decir, que el arte, en este sentido, se comporta como una profecía infalible, porque nunca puede profetizar nada que no haya sucedido o que nosotros no hayamos experimentado. Y nunca puede responder más que a las preguntas que nosotros sabemos o podemos hacerle. En otras palabras: con la experiencia «Auschwitz» muchos fenómenos culturales nos parecen indicadores, premoniciones, anticipaciones y síntomas relacionados con

³ Carl Dahlhaus, «Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers», en *Musik-Konzepte*, nº 106, *Gustav Mahler durchgesetzt?*, edition text + kritik, München, 1999, p. 5. Y para los usos de Mahler en los momentos íntimos del detective Pepe Carvalho, véase por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 76. Aunque es cierto que más adelante, en otro encuentro de índole similar, utiliza la *Marcha de Riego* (p. 184).

«Auschwitz». Pero si esa experiencia no se hubiera producido, no leeríamos esos mismos fenómenos diciendo: «Se equivocaron. Profetizaron o señalaron algo que nunca se produjo.» Sin embargo, puesto que sucedió, decimos: «Acertaron», o «fueron visionarios». Con ello hacemos con el arte lo mismo que el historiador que lee un acontecimiento histórico sabiendo lo que vendrá después, lo que en cierto modo le condiciona a verlo coloreado por una fatalidad que le es completamente extraña al hecho como tal. Pero del mismo modo que para el historiador lo relevante del acontecimiento es su función dentro de una narrativa lo más cercana posible a una interpretación objetiva de los hechos, debemos preguntarnos qué podría ser para nosotros, intérpretes, filósofos o mero público razonablemente documentado, una obra de arte *sin* historia.

Para poder hablar incluso de facultades proféticas en un sentido figurado, cuando de lo que hablamos en realidad es de un mecanismo más o menos complejo de asociación de ideas o de códigos, o incluso de predisposición ontológica establecida *a posteriori*, debemos poder constatar la existencia de algunos rasgos descriptibles que sean elocuentes en un sentido o en otro. Las razones que le permiten al autor de la reseña de *The Nation* aventurarse en este tipo de afirmaciones son «las melodías lacrimógenas, los ritmos fúnebres y la horrisona y fatalista tristeza de los valses» que afloran, para luego extinguirse, en el denso tejido de las sinfonías mahlerianas. Después, naturalmente, y ya en el aura histórica y extramusical que indefectiblemente rodea estas obras, está el detalle, no menor, de que Mahler vivió en su propia carne las contradicciones y el drama del judío asimilado en una sociedad descaradamente antisemita. Y el otro detalle, tampoco menor, de que si el compositor hubiera vivido hasta finales de los años treinta (cosa no imposible por su edad: en el momento del *Anschluss* todavía no habría cumplido los ochenta) no cabe ninguna duda de que hubiera tenido que huir de Austria para no ser deportado como lo fue su sobrina Alma Rosé, muerta en Auschwitz-Birkenau en 1944, y célebre después por los testimonios sobre la orquesta de mujeres que dirigió en aquellas condiciones aterradoras⁴.

⁴ Entre la literatura que ha generado la sobrina violinista de Mahler, y sobre cuya historia se estrenó una ópera en 2006 de Stefan Heucke (*Das Frauenorchester von Auschwitz*), véase sobre todo la obra de Richard Newman y Karen Kirtley, *Alma Rosé. From Viena to Auschwitz*, Prompton (New Jersey)/Cambridge, Amadeus Press, 2000. Para un testimonio directo, si bien muy discutido, está el libro de Fania Fénélon, *Sursis pour l'orchestre* (de

¿Pero quién puede dudar de que una parte del atractivo de la música de Mahler consista en este aire crepuscular y de final de fiesta con respecto al propio mundo que él «describe» y «expresa» con su música? Tanto si éste es un mundo íntimo y articulado mediante una lógica estrictamente musical, como si es un mundo en el que lo privado y lo público se entremezclan (mediante la peculiar proyección del *lied* intimista y lírico sobre el fondo épico de la gran orquesta, por ejemplo, o mediante la mezcla entre lo sinfónico, la canción, lo operístico y el oratorio en el seno de una forma cuya duración plantea problemas de proporción formal a la vez que ofrece soluciones orientadas ya hacia una narratividad épica compleja), lo cierto es que no resulta tan descabellado percibir esta impresión de gran crepúsculo proyectándose sobre algo incierto, amenazador e inminente. Mahler podía presentir que eso amenazador era su propia muerte, o el sentimiento de final de todas las cosas, o el drama del destino humano tal como era vivido por un individuo (él mismo). Pero nosotros, los ya muy póstumos con respecto a esa música y los irremediablemente extraños frente a sus angustias de hombre enamorado, de hombre melancólico o de hombre enfermo (o los que vivimos en una época en la que el comienzo y el final de las cosas se confunde en una aplastante avalancha de novedades fugaces), podemos decir que su música habla de la muerte en un sentido más general: de la muerte de una época, del final de todas las cosas que alguna vez fueron, llámeseles «Viena», «siglo XIX» o «humanidad» (en el sentido en que Adorno puede recurrir a la idea de «una vida que ya no vive» o en el sentido en que la idea de «crepúsculo» o «los últimos días» de la humanidad pueden ser imágenes recurrentes en la época que inmediatamente siguió a la muerte de Mahler, sin tener nada que ver con él, claro, pero sí con el hecho de que esa época *también* fue la de la I Guerra Mundial). Podemos pensar en esto, y decirlo, claro, aunque al mismo tiempo no sepamos muy bien qué hacer con ello. También, de hecho, podemos advertir que la música no «habla» de nada. Pero esta obviedad no nos aparta de la sensación de que la música dice algo. O que por lo menos no dice más «escucha como paso de mi bemol a sol menor y luego a re mayor» que «siente conmigo lo que se siente al modular así, o al enlazar estos acordes». Una modulación *es* una modulación, una modulación *produce* un efecto, y una modulación puede signi-

1975; hay una traducción al español: *Tregua para la orquesta*, Barcelona, Noguer, 1981). Felon colaboró con Arthur Millar en el guión para un telefilme, *Playing for Time* (1980), que luego pasó a ser el título de la edición inglesa del libro.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

ficar algo en la medida en que ese efecto es traducible a alguna idea más o menos compleja expresable en palabras. El problema está en *qué* se siente, o si tiene sentido hacerse preguntas sobre esto. Y planteo esta cuestión sin ánimo de entrar en las discusiones que algunos filósofos analíticos han planteado sobre el problema de la expresividad de la música, básicamente para resolver la falacia de que la música «expresa» algo como pueden hacerlo actos de habla del tipo de una carta de amor, una declaración de guerra o un aviso de correos; al fin y al cabo, *nunca* una obra de arte, musical, literaria o visual, expresa nada en esos términos, pero supongo que en algunos contextos académicos o culturales ha convenido recordarlo⁵. Pero lo cierto es que aunque una sonata o una sinfonía no *diga* el tipo de cosas que un soneto o una novela son capaces de decir, tanto las unas como las otras dicen también algo como documentos y testimonios de la historia y *con* una historia ellos mismos. La *Marcha de Riego* es tanto música de la historia como lo es la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich, por ejemplo. Aunque naturalmente el tipo de problemas musicales e incluso estéticos que la segunda plantea con respecto a la historia en la que se incrusta y de la que obtiene una suerte de claridad recíproca no son comparables con los problemas, digamos que musicales, que puede plantear el antiguo himno de la Segunda República española.

Que Mahler escribía la idea de felicidad e idilio como algo ya indefectiblemente en pasado lo vieron también en parte sus contemporáneos, si bien no siempre de un modo elogioso, al calificar sus sinfonías como «popurrís», y por lo tanto como *ollas podridas* llenas de algo que ya sonaba gastado y en cierto modo parecía tomado del aire, de la brisa de los tiempos, por así decirlo, no siempre bien perfumada⁶. Así lo vemos también a menudo nosotros, más aún pensando en lo que vino después. Es decir: no únicamente en lo que vino después en términos de historia, sino de lo que vino después en términos de historia de la música dentro de la historia del siglo XX. Porque es realmente llamativo que el idioma sinfónico y sentimental de Mahler desembocara tanto en una parte de la gran música del cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta

⁵ Véase para esta cuestión sobre todo el libro de Peter Kivy *Sound Sentiment*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.

⁶ Sobre esta cuestión, así como el reproche de «sentimentalismo» y «vulgaridad», véase el ensayo de Arnold Schoenberg sobre Gustav Mahler contenido en *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, p. 52.

(con figuras como Max Steiner, por ejemplo, pero también en la traducción americana de una concepción narrativa de los recursos y efectos orquestales iniciada con Charles Ives y proseguida luego con el populismo musical de Copland), como en el desarrollo, por parte de Shostakovich, de un estilo sinfónico capaz de conciliar la independencia estética y moral de un artista en los años más negros del estalinismo y del totalitarismo soviético. Que la música de Mahler reaparezca transfigurada y asimilada (y achatada, qué duda cabe, o descompuesta en clichés y convertida en principio metodológico adaptable a las nuevas necesidades) en estos contextos tan distintos en apariencia, tan complejos, tan sutilmente ruidosos y a la vez tan dramáticos, en los que el populismo, la cultura de masas y el totalitarismo se repartieron el tono de los años centrales del siglo XX, es algo no solamente extraordinario y que dice mucho sobre el carácter históricamente oportuno de su música; es algo que debería plantearnos la necesidad de repensar parte de la música del siglo XX (o de la pervivencia del tardorromanticismo musical) con un mayor sentido comprensivo de la complejidad narrativa que de linealidad progresiva⁷. Ya en la música de Mahler, como en la del gran cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, o en la de Shostakovich de la misma época, lo sentimental y lo inteligente, lo profundo y lo vulgar, el heroísmo y el miedo, la euforia y el desánimo, supieron guardarse mutuamente las espaldas. ¿Y cuántas veces un músico como Bernard Herrmann y el compositor ruso no parecen hablar en el mismo idioma? O mejor: ¿Cuántas veces Shostakovich en sus sinfonías no habla cinematográficamente, y ello con independencia de su actividad como com-

⁷ De hecho, yo mismo reconozco que abuso de la provisionalidad y excesiva linealidad de una parte de mi hipótesis, puesto que el nombre que siempre aparece como modelo embrionario de la música de cine para los años treinta, cuarenta, e incluso cincuenta, es Wagner, y a lo sumo Richard Strauss. Sobre esto véase Caryl Flinn, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, 1992; Kathryn Kalinak, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison & London, The University of Wisconsin Press, 1992. Irwin Bazelon, en *Knowing the Score. Notes on Film Music* (New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1975, p. 23), añade a la lista de precursores a Tchaikovsky, Rachmaninoff y Mussorsky. En realidad, la cuestión de los modelos es obvia y difusa a la vez. Lo interesante es constatar cómo se descompone el sentido de un lenguaje en clichés orientados según el uso que el principio del acompañamiento, la coloración emotiva o la caracterización de situaciones y personajes parece exigir, y esta descomposición del lenguaje tardorromántico en clichés cargados de sentido narrativo o épico es algo que no es extraño a la propia música de Mahler.

positor de música para películas?⁸ Más aún: este posible y peculiar reciclaje póstumo de la música mahleriana, o su fertilidad en contextos tan distantes con respecto a la Viena crepuscular de 1900 (el del cine hollywoodiense como sueño y el de la Unión Soviética estalinista como pesadilla) es algo que también parece mostrar una cierta locuacidad sobre el propio carácter del siglo en el sentido de este rasgo pseudo-profético que le atribuían David Schiff y Adorno a su música.

Pero si pensamos en sueños, en nostalgias románticas desplazadas en un contexto en el que romanticismo ya sólo vale como mala escapatoria, en utopías ochocentistas recicladas en industria cultural y sentimentalismo, ¿vale todo eso para algo que pudiera ser «el carácter musical del siglo XX»? ¿Y en qué sentido se puede hablar de algo parecido fuera de un paradigma de progreso, vanguardia y «revolución»? De nuevo nos encontramos con un modo de hablar exagerado o inconsistente que sin embargo dice algo que nos incumbe culturalmente. Se trata de algo que incluso funciona como una imagen de moralidad, y que por lo tanto tiene una cierta realidad. Cuando Schiff alude en su artículo de *The Nation* a esos vales desestructurados que en las sinfonías de Mahler muestran aquí y allá los restos de unas galas ya maltrechas (dejando a un lado el detalle de que realmente el compositor pensara nunca que escribía vales, o que los escribiera realmente, y que no fueran más bien danzas macabras y grotescas), la cuestión de si el siglo XIX puede asociarse con un vals se impone como una suerte de deducción implícita. Pero ni el siglo XIX fue un vals ni, por descontado, o por ejemplo, el siglo XX ha sido el rock (y por mucho que hablásemos aquí de siglos «cortos», creo que tampoco). Y aunque seguramente el mayor problema de este tipo de afirmaciones no esté tanto en la generalización implícita del predicado como en la imposibilidad de definir el sujeto, lo cierto es que esta indicación sobre el carácter pseudo-profético de la música de Mahler no se deja responder con el simple gesto de encogernos de hombros. Podríamos decir que mucha de la música que se escribiría en el siglo XX estaba en germen en las sinfonías de Mahler y sus ciclos de canciones, y que ello además sería así no solamente a través de unas prácticas musicales concretas, sino de un tipo de interpretación crítica (sea la Adorno o la de Sollertinsky) que hizo posible adquirir, o por lo menos articular una

⁸ Véase el trabajo de Eric Roseberry «Personal integrity and public service: the voice of the symphonist», en Pauline Fairclough y David Fanning (eds.), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge University Press, 2008, pp. 17 y 30.

determinada conciencia de estas prácticas⁹. Naturalmente también puede advertirse que Mahler se prestaba tanto a una lectura más expresionista como a otra lectura más sentimental o lírica, o incluso populista. Eso es algo que en Shostakovich, por ejemplo, se traduciría en el paso de la *Cuarta sinfonía*, forzosamente guardada en el cajón de su escritorio después del ataque a su ópera *Lady Macbeth en el distrito de Msensk*, a la *Quinta sinfonía*, la de la contrición y la supervivencia, pero también la de la belleza y la emoción, y ante la que hay que ser muy sordo y presuntuoso para sentir incomodidad, puesto que aquellos que la escucharon por primera vez, no solamente los esbirros del Estado totalitario, sino sobre todo sus víctimas, reaccionaron profundamente conmovidas; no tiene sentido expresar nada parecido a un rechazo moral por esta obra, o esforzarse en convertirla en algo distinto de lo que es; aunque sí tiene sentido, de un modo obvio y general, preguntarse por la moralidad o la ideología de las ideas estéticas¹⁰.

Sin embargo, si la música de Mahler persiste en su resistencia característica a toda reducción, en su poder de fascinación y de irritación, como si fuera la persistencia de un carácter, por muy ambiguo y polimorfo que éste sea, o precisamente por ello, entonces es que con ella rozamos algo cuya consistencia parece innegable por muy imprecisa que ésta sea. Es como el presentimiento de una incomodidad que nos atrae, o nos fascina, o nos irrita, y no solamente por razones musicales, sino también por razones históricas y morales (incluidas las del tipo de moralidad atribuible a la historiografía de la música y a esa fijación en Mahler como «precursor»). Y si ello realmente es así, entonces aparece siempre la cuestión de qué hacemos con esas *otras* razones, que no suenan, por así decirlo, pero sin embargo se oyen, o mejor: se *escuchan*, se imaginan y se piensan. Percibimos, seguramente no sin grandes dudas, que todas las razones musicales que exponamos se teñirán también de algún otro tipo de razones. Y seguramente la mejor justificación de eso, de ese «algo» extramusical, pero también de aquello que explicaría la deriva sentimental-populista, o épico-cinematográfica e iró-

⁹ Sobre Sollertinsky véase Pauline Fairclough, «Mahler Reconstructed : Sollertinsky and the Soviet Symphony», *The Musical Quarterly*, 85 (2), pp. 367-390, Oxford University Press, 2001. También Richard Taruskin.

¹⁰ Pauline Fairclough, «The Perestroika of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935», *Music & Letters*, vol. 83, nº 2, mayo de 2002, Oxford University Press, pp. 259-274. Véase también Richard Taruskin, «Public Lies and Unspeakable Truth: Interpreting the Fifth Symphony», una conferencia de 1993 recogida en su libro *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, 1997, pp. 511-544.

nica, o sarcástico-grotesca, de Mahler (tres rasgos que se integran en la grandeza del arte del propio Shostakovich), consista en el hecho, de por sí muy difícil de explicar en términos estrictamente musicales, de que en las sinfonías de Mahler se «narra en música» como nunca antes se había hecho¹¹. Este algo indefinible, consistente e indeterminado a la vez, es lo que podríamos denominar la posibilidad formal y moral del relato, pero también el objeto mismo del relato musical. Y este algo tiene que ver con esta intuición del carácter musical del siglo XX, o si se me permite ir tan lejos (y esto sin duda ya es ir demasiado lejos), con la verdad musical del siglo XX, o si se me apura, sólo (pero eso ya es también demasiado) con el carácter musical de la primera mitad del siglo. En otras palabras: la música de Mahler, igual que la de Shostakovich, no solamente expresa una serie de cualidades emotivas, sino que también se presta a la *representación* de las condiciones ambientales, simbólicas, sociales y morales que fijan estas cualidades en un terreno histórico concreto.

¿Y qué situación política o histórica representan por ejemplo la *Sexta* de Mahler, o su *Canto de la tierra*? Ninguna, sin duda, aunque en la *Sexta* creamos «oír» el avance amenazador de las masas militarizadas por el fascismo y algunos pasajes decisivos del *Canto de la tierra* resuenen luego en la *Quinta* de Shostakovich¹². Pero dejan en un estado expresivo tal el lenguaje de la música tardorromántica, que después un músico como Shostakovich podrá tirar de este ovillo estilístico, armarlo con sus propios clichés y recursos, y representar situaciones históricas aparentemente mucho más concretas que las que jamás hubiera pensado Mahler como objetos dignos de ser puestos en música. Algunos de los títulos de las sinfonías de Shostakovich «representan» situaciones históricas tan precisas como la revolución de octubre, el primero de mayo (las sinfonías *Segunda* y *Tercera*, todavía no «mahlerianas»), la batalla de Leningrado (la *Séptima*, que a veces recibe el título, apócrifo, de «Leningrado», aunque hay declaraciones grabadas del propio compositor que avalarían hasta cierto punto tal denominación¹³), y

¹¹ Sobre de la narración en música, véase el pequeño texto de Pierre Boulez, saturado por lo demás de los tópicos de la recuperación de Mahler en los años setenta (a los que yo no renuncio en mis propios argumentos), «Mahler actual?», y «Mahler: *Das klagende Lied*», en Boulez, *Points de repère*, pp. 274-284 y más exactamente p. 343.

¹² Richard Taruskin, *op. cit.*, pp. 530.

¹³ En una filmación de los años cuarenta puede verse a Shostakovich interpretando una reducción a piano de su *Séptima sinfonía*. Cuando concluye, el compositor se gira a la cámara, sin levantarse del teclado, y dice: «Mi sinfonía refleja los acontecimientos de 1941. La pieza

luego «El año 1905», «El año 1917», o «Babi Yar» (las sinfonías *Undécima*, *Duodécima* y *Decimotercera* respectivamente). Por descontado, todos estos títulos funcionan de un modo tal que pueden condicionar una escucha, como innegablemente condiciona la escucha lo que sabemos de la *Quinta sinfonía*, o lo que creemos saber de la *Séptima* y la célebre marcha grotesca del primer movimiento. Y ello ocurre en el sentido más simple y más amplio posible. Es decir: el título indica algo que «oímos» (o «vemos» mentalmente) sólo porque se nos indica que podemos oír o representarnos eso, no porque pueda decirse que lo oímos con precisión, de un modo exacto o espontáneo. Por ejemplo: fácilmente escucharemos de un modo distinto una pieza orquestal de Leonardo Balada en función de si sabemos o no que tal pieza se titula *Guernica*. O no, por supuesto. Quiero decir que nada nos obliga en realidad a aceptar el juego del compositor. Y si desconfiamos de lo que hizo Shostakovich porque vivía en un mundo en el que el camuflaje de las ideas propias podía ser un modo de salvar la vida, ¿por qué deberíamos creer que un mundo supuestamente libre deba ser también el del imperio de la sinceridad, como si no hubiera en él razones suficientes también para cultivar el engaño y el oportunismo, o la libertad no fuera, ella misma, una suposición? Es decir, que podemos instalarnos por encima de estas determinaciones ajenas a unas músicas que sólo dicen ser lo que pretenden ser con su título, y que «sonarían» de un modo muy distinto si, en el caso de la obra de Balada, por ejemplo (y de cuya sinceridad no tenemos por qué dudar), en lugar de titularse *Guernica* se titulara, por ejemplo, *Pesadilla en Central Park*, o *Invierno en Madrid*, o *Fuegos de artificio*. La posibilidad de creernos y aceptar el título existe, creo, de un modo razonablemente más consistente que la posibilidad de no aceptarlo y pensar que la música en realidad no habla de nada, o que en el fondo habla de otra cosa («nada» y «otra cosa» introducen en el fondo enigmas más complejos que la mera idea de representar emociones relacionadas con acontecimientos históricos). Simplemente esta posibilidad tiene sentido si el compositor escribió la música pensando en lo que dice el título¹⁴.

está dedicada a nuestra lucha contra el fascismo, a nuestra victoria y a Leningrado, mi ciudad natal.» La grabación puede consultarse en un archivo de youtube, *Close Up: Shostakovich*, de Oliver Becker y Katharina Bruner (<http://www.youtube.com/watch?v=cSATmN3Krmk>, última consulta: el 7/11/2009).

¹⁴ Sobre esto véase el útil artículo de Ben Arnold, «Music, Meaning and War. The Titles of War Compositions», *International Review of the aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, n. 1, junio de 1991, pp. 19-28.

Pero también puede ocurrir que el título sepamos que viene después, que es algo accesorio, como en el caso de Krzysztof Penderecki y su *Treno para las víctimas de Hiroshima*, del año 1960. Según parece, Penderecki llegó a ese título con la música ya compuesta, y sólo después de que el editor le recomendara eliminar su título original (8'37", que evocaba demasiado al John Cage de 4'33", la célebre obra silenciosa compuesta en 1952). Alguien cayó ahí en la cuenta de que tanta expresividad y tanta intensidad emocional en la música se malograban sin un objeto de referencia indiscutible y externo (y nada podía haber en la Polonia de 1960 que fuera menos discutible y a la vez más externo que las víctimas de Hiroshima)¹⁵. Aquí casi nos sucede algo parecido al caso del célebre posadero que en la *Crítica del Juicio* de Kant imitaba el canto del ruiseñor. Si descubrir que el canto no responde a un ruiseñor de verdad sino a un posadero bromista nos decepciona (y como buenos kantianos, no podemos dejar de sentir esta decepción, aunque como buenos hegelianos nos burlemos de ella), ¿no nos sucede igual al pensar que Penderecki, o cualquier otro compositor, en realidad puede recurrir a esos títulos tan «sugerentes» de un modo caprichoso, oportunista o incluso hipócrita? Imaginarse que el título es un simple sello que hay que romper para poder leer la carta que la música contiene dentro es un error. E imaginarse que la música sólo habla de música es salirse por la tangente ante un fenómeno culturalmente e históricamente demasiado complejo como para reducirlo a un problema de ebanistería sonora. El título, sincero o insincero, forma parte ineludible de la música. Aunque se sepa que el título vino después, la gente suele escuchar el *Treno* de Penderecki pensando en el horror de Hiroshima y en las masacres de inocentes en la guerra. Si Penderecki no pensó en ello, ya lo hacen por él los miles y miles de oyentes de su música. Y si su música realmente no «representa» nada, un auditorio atento puede experimentar esta música como un homenaje a las víctimas de la bomba atómica, igual que una estela lisa, sin ninguna representación o inscripción, puede servir de homenaje y desencadenar una reflexión o un sentimiento de duelo. Basta con que sea capaz de interpelarnos como lugar y como espacio de reflexión y duelo. ¿Quién podría decir que al escucharse así la obra de Penderecki se la escucha «mal»? O si sabemos que

¹⁵ Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, pp. 459 y s. (Hay traducción española reciente: Alex Ross, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.)

Leonardo Balada compuso en 2006 una *Sexta sinfonía* subtitulada «*Symphony of Sorrows*», nuestras expectativas oscilarán en función de si sabemos que las «víctimas inocentes» a las que rinde homenaje son (por ejemplo) las víctimas de los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, o de los bombardeos sobre Bagdad, o las víctimas de la Guerra Civil española. Y aunque, naturalmente, toda duda se desvanecerá al reconocer en su sinfonía la *Marcha de Riego* o el *Cara al sol* (si se los reconoce), lo cierto es que la duda ya fue aleccionadora: ¿Quiénes eran las víctimas? ¿A quién se dirigían los lamentos? Sólo cuando sabemos exactamente de qué se nos quiere hablar podemos sentir que escuchamos con precisión algo que de otro modo serían emociones abstractas y sin más referencia que vagos sentimientos de miedo, de paz o de cuerpos convulsos. Nada es indiferente, y aún menos la duda ante las expectativas que levanta el no saber exactamente por quién se dispone uno a llorar o a alegrarse. Sobre este tipo de confusiones fue bastante aleccionador que otra sinfonía de los lamentos, la *Tercera sinfonía* de Henry Górecki, subtitulada precisamente «*Words of Sorrows*», no fuera tan inequívocamente un homenaje a las víctimas de Auschwitz como se pretendió en su momento, sino también un lamento del propio compositor por su madre muerta cuando él era un niño y la expresión de un complejo y exótico mundo de invocaciones marianas católicas (tan exótico como puede serlo el catolicismo rural polaco en los mundos donde la sinfonía se convirtió en un éxito de superventas)¹⁶. Górecki pensaba sin duda en Auschwitz. Pero su pensamiento estaba enmarcado en un marco de referencia que se ignoró por completo en la recepción de su obra. El malentendido consistió en ver de un modo vago e impresionista algo que sin duda facilitó la traducción sentimental de un mundo a otro, y la música, con su carácter evocador, sugerente y abstracto, hizo posible este paso de una inconmensurabilidad a otra. Saber de qué hablaba exactamente Górecki no hace mejor su música ni la vuelve más interesante. Pero introduce un elemento de distorsión que sí es razonable reconocer. Górecki era, seguramente, más «sincero» en su música que Penderecki, y ello a pesar de que, desde un punto de vista de los clichés de la vanguardia musical europea, sonara menos «verdadero» que su

¹⁶ Sobre la historia de la recepción y los malentendidos en torno a la célebre obra de Górecki, véase Luke B. Howard, «Motherhood, «Billboard» and the Holocaust: Perceptions and Receptions on Górecki's Symphony n. 3», *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 1, primavera de 1998, pp. 131-159.

omnívoro compatriota. ¿Pero representa «mejor» su música el horror del holocausto que *Un superviviente de Varsovia* de Schoenberg o que *Different Trains* de Steve Reich? Seguramente la idea de «representación» no encaje en ninguno de estos tres ejemplos (ni en el *Treno* de Penderecki, ni en el *Guernica* de Leonardo Balada). Más bien habría que pensar en un homenaje o en un monumento evocador antes que en algo con pretensiones realmente representativas (entiéndase: referenciales) o documentales¹⁷. Pero puesto que los distintos homenajes están expresados en idiomas tan distintos (y con una moralidad implícita tan distinta), hay que asumir que la idea de corrección o adecuación exige análisis más sofisticados. Un oído educado en la vanguardia musical escuchará a Górecki como algo falso. Su éxito ciertamente no contribuye a ello, aunque la sospecha ante el éxito sea a veces más reveladora que el propio éxito¹⁸. Muy presuntamente este mismo oído preferirá (aunque también se sienta incómodo ante el coro final) *Un superviviente de Varsovia*, y quién sabe si su ideal no serán las composiciones más abstractas de Penderecki o Balada, o incluso las de Ligeti (él mismo un verdadero superviviente del holocausto nazi). Quizá acepte, si no tiene una posición definida contra la música minimalista, la propuesta profundamente inteligente y humilde de *Different Trains*. Al fin y al cabo Steve Reich no se erige en portavoz de ningún dolor ni de ninguna condena. Simplemente compara sus experiencias de infancia en los trenes de América con lo que él mismo, como

¹⁷ Al fin y al cabo, la música que realmente documenta un momento histórico es la música escrita o tocada en ese momento, e incluso entonces habría que tomar una actitud cautelosa, que distinga, por ejemplo, entre música culta y música popular, cuya capacidad de expresar lo actual y presente puede ser mucho más inmediata. Así creo que puede decirse que hay diferencias entre el célebre *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen, cuyos momentos más melancólicos y tristes, además, es música reciclada a partir de una composición del propio Messiaen para unos espectáculos de agua y luz de la Exposición Universal de París de 1937, y las canciones cantadas o escritas en el contexto de la deportación y el holocausto. Sobre las circunstancias que rodearon la composición y el estreno del *Quatuor* en un campo de prisioneros de guerra alemán, véase Peter Hill y Nigel Simone, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 2008, pp. 122-136. Véase también Philip V. Bohlman, «Musik als Widerstand: jüdische Musik in Deutschland 1933-1940», *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 40. Jahrgang, 1995, pp. 49-74; y Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press, 2005.

¹⁸ Žižek, por ejemplo, encuentra llamativo que las sinfonías de Shostakovich que tuvieron más aceptación ante las autoridades de la Unión Soviética también fueron las que tuvieron más éxito en Occidente. Véase su artículo «Shostakovich in Casablanca», colgado en www.lacan.com/zizcasablanca.htm.

judío, hubiera podido vivir en Europa en los mismos años. Que su obra sea menos convincente en la parte destinada a representar precisamente el horror de la guerra y la deportación puede verse más como un signo de honestidad y humildad que como una limitación. Reich no es más convincente en la lógica de la representación que en la franqueza y humildad del homenaje, y eso reconforta.

Ahora bien, que a mi entender la obra de Steve Reich salga mejor parada gracias a lo que yo aprecio como su franqueza y su humildad, eso es algo secundario con respecto al problema de fondo, que nos remite de nuevo a la cuestión del populismo como el cabo suelto en la cuestión de qué representa, de qué nos podemos acordar o en qué podemos pensar con la música en términos de historia e incluso de una cierta conciencia moral con respecto al pasado (naturalmente, siempre podremos imaginar que está en nuestras manos pensar en lo que queramos, pero quizá podemos preguntarnos también qué tipo de cosas merecen ser pensadas más a fondo).

Acaso para entender mejor este problema sirva aquí una anécdota reveladora que Alex Ross cuenta en su historia de la música del siglo XX sobre el estreno de *Il canto sospeso* de Luigi Nono en Darmstadt en 1956. La obra de Nono está basada en testimonios dejados por partisanos y luchadores antifascistas antes de ser ejecutados. Pues bien, después del estreno de la obra Stockhausen se acercó a felicitar al compositor. Pero cuál no sería la perplejidad y frustración de éste cuando descubrió que lo que más había apreciado su colega alemán era que no se entendieran las palabras en su obra. Nono pensaba que, al hacer difíciles de entender esos textos para el público, resaltaba su importancia. En cambio, para Stockhausen era más importante preservar el mensaje autónomo y en cierto modo superior del texto musical ante las contingencias de lo histórico, e impedir que el peso excesivo del mensaje moral «arqueara» por así decirlo la línea de lo genuinamente musical. Precisamente en la posición de los dos se muestra la cultura comportándose como un sistema de valores contrapuesto: el valor de lo importante entendido como lo autónomo, imperecedero o abstracto, contra el *otro* valor de lo importante (asociado aquí, creo que un tanto ingenuamente, a lo difícil) como aquello que satisface un compromiso con el momento, con el presente y sus desafíos morales. Pero también se percibe el modo en que la doble estrategia para sortear el populismo o el *kitsch*, asociado con lo fácil o lo demasiado evidente, genera o bien el colapso de la inteligibilidad (el malentendido sobre

intencionalidad entre los dos compositores lo representa muy bien) o bien la renuncia total y explícita a decir algo que no sea lo inconmensurable mismo del texto musical¹⁹.

Más allá de la inconmensurabilidad de lo inmanente en el texto musical, también la sinceridad en la música (como en el arte, o en la literatura) resulta algo inconmensurable. Seguramente lo único de veras sincero en la música es que sea buena, lo que viene a sonar como una vieja evidencia ya gastada de la modernidad y de la época de la autonomía de la obra de arte. Pero que suene a gastada no quiere decir que no merezca nuestra atención, básicamente porque nos remite a la cuestión de qué es bueno, o en qué sentido decimos de algo que es bueno. Se trata, pues, de una evidencia cargada de trasuntos no poco enigmáticos. Estos enigmas, a su vez, excitan la pulsión clarificadora y ordenadora que busca establecer algo así como las *reglas* del arte, las cuales ya no tienen valor artístico (es decir, ya no responden a un cómo hacer algo), sino estético, institucional, filosófico o social (responden a qué es ese algo y qué sentido tiene en la sociedad o en un contexto cultural determinado). En cualquier caso, y desde esta perspectiva autonomista, la bondad musical sería, y solamente ella, la verdadera bondad moral de una música. «*La recherche incessante du Vrai rendu par le Beau*», decía Flaubert²⁰. Y si bien es algo que suena ya a antiguo, no deja de tener un doble valor representativo y fundacional. Sólo que, ¿en qué consiste esta verdad, esta belleza y esta bondad si aspiran a ser algo que no se disuelva en códigos y apreciaciones oscilando entre la norma, el hábito y la sorpresa? Flaubert era plenamente consciente del platonismo implícito en su posición teórica, lo cual no lo convirtió, en la práctica, en un escritor platónico²¹. Pero si, siguiendo el principio de la autonomía del arte, decimos que más allá de la «autenticidad» intrínseca de su música no nos interesa para nada la hipotética «autenticidad» moral o política de autores como Shostakovich, Nono, Penderecki, Balada, Reich, Schoenberg o Górecki, no hacemos mucho más que quedarnos expuestos a las perplejidades que la inconmensurabi-

¹⁹ Tres años más tarde, en 1959, Luigi Nono leería en Darmstadt su conferencia «Presencia histórica en la música de hoy», que supuso su ruptura definitiva con Stockhausen y Darmstadt. La conferencia de Nono está recogida en Luigi Nono, *Caminante ejemplar*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 27-34.

²⁰ Gustave Flaubert, carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, del 18 de mayo de 1857 (*Correspondance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 335).

²¹ Carta del 18 de marzo de 1857 a mlle. Leroyer de Chantepie (*ibid.*, p. 325).

lidad de la forma artística provoca cuando se busca traducir a una imagen de algo (de la revolución, de la generosidad humana, del heroísmo o de la maldad). Las críticas antiformalistas, tanto si son expresadas por esbirros del totalitarismo como Zhdanov o Krénnikov, por ingenuos populistas como Copland²², o por los jóvenes leones del vanguardismo *sans pitié* como Stockhausen o Boulez (que en su momento ya se hizo retratar para la posteridad mofándose de Shostakovich con un besamanos tan estúpidamente injusto como cruel²³), podrán buscar el modo de reconducir las inconmensurables cualidades estéticas hacia el territorio de las presuntas certezas morales, políticas o incluso estéticas (o filosóficas). Pero más allá de estas certezas y de la altivez con que se expresa a veces el miedo al abismo que acecha detrás de las dudas (al fin y al cabo el serialismo o el dodecafonismo no son tanto una forma de música como una forma de moralidad, y en el mejor de los casos una forma de vida), queda intacta la compacta profundidad de lo inconmensurable musical.

¿En qué consiste esta inconmensurabilidad que desborda y a la vez ejemplifica extraordinariamente el propio contenido de una memoria moral reflejada en los objetos del arte, y en ese caso en obras musicales? Propondré, más que una respuesta, un ejemplo, a partir del cual, lógicamente, podría reescribirse todo este artículo, no ya planteado como una serie de preguntas teóricas, sino expuesto como un trabajo de análisis, crítica, interpretación e historia²⁴.

Uno de los mejores textos que conozco sobre el problema que plantea Shostakovich en el mundo soñado de la autonomía de la obra de arte con respecto a la historia social de la Unión Soviética (y de la modernidad en general), así como sobre los presuntos grados de sumisión, some-

²² Véanse los esfuerzos de Aaron Copland para justificar, en 1948, el acoso del que Shostakovich y Prokofiev estaban siendo objeto en la Unión Soviética, en Alex Ross, *op. cit.*, p. 373 (citando a Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Holt, 1999, p. 283).

²³ Sobre el «sans pitié», el grito de guerra proferido ante un asustado Copland, precisamente, de nuevo Alex Ross, *op. cit.*, p. 378 (citando diarios inéditos del compositor americano). Para la escena aterradora del besamanos, véase el relato del propio Shostakovich en su correspondencia con Glickman: *Story of a Friendship. The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman. 1941-1975*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001, p. 193.

²⁴ Para ahondar en algunas de las cuestiones planteadas aquí, véase Shirli Gilbert, «Music as Historical Source: Social History and Musical Texts», en: *Internacional Review of Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 36, n° 1, junio de 2005, pp. 117-134.

timiento, doblez o disidencia que alcanzó con su música en el terror estalinista, es la recensión que hizo Richard Taruskin de su correspondencia con Isaak Glikman²⁵. La insistencia de Taruskin en la existencia de un «subtexto» extraordinariamente denso en su música y en documentos privados como esta correspondencia no se plantea en los términos unívocos y demasiado simples que aparecen, por ejemplo, en las apócrifas memorias publicadas por Solomon Volkov en 1979, o incluso en las notas a pie de página con que el propio Glikman editó su correspondencia con el compositor. Para Taruskin ese texto se pierde, a veces mediante mecanismos de *myse en abîme* sin límite, en las profundidades de lo sutil y lo complejo, y realmente no se deja trasladar a posiciones políticas, morales o incluso psicológicas que permitan «traducirse» a otro idioma que no sea el de la música o el de los textos que produjo Shostakovich, los cuales, incluso siendo a menudo privados, nunca, dadas las circunstancias, pudieron sentirse seguros ante el escrutinio de un opresivo *Big Brother* policial e ideológico. En el nivel más superficial, tanto en esas cartas con Glikman y en buena parte de su música, ya funciona algo como un doble código pensado para consolar a los que sufren y a la vez contentar a sus verdugos (en las sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Séptima*, y luego en las *Décima* y *Undécima* es posible un análisis pormenorizado de las ambivalencias con las que lo privado, e incluso lo erótico, se mezcla con una relativa disidencia política –quizá habría que hablar sobre todo de una disidencia moral escandalizada ante los excesos del Estado totalitario, puesto que Shostakovich nunca se expresó como un anticomunista–, un sutil servicio a la música como «causa» en sí misma capaz de representar otras «buenas causas», como la de la amistad y la decencia, y una inteligente respuesta a las exigencias oficialistas, en la que a menudo lo sarcástico y rimbombante colorea lo heroico con fluorescentes tintes de corrupción grotesca). Para producir esta densa y fascinante figura del tapiz el compositor recurrió a una elusiva maraña de citas, muy a menudo ambiguas, o explicables por juegos privados, suspendidas en los límites soñados de la evocación (como la posible cita del aria «Amour, amour» de *Carmen* en el segundo tema del primer movimiento de la *Quinta*). También está la sorprendente capacidad de concitar lo histórico y lo actual en la música como si ésta fuera una suerte de lente de aumento fatalista y sarcástica en

²⁵ Richard Taruskin, «Shostakovich and Us», en su libro ya citado *Defining Russia Musically*, pp. 468-497.

lugar de una forma mágica de profetizar el futuro. Pienso en la referencia a los doctores en la última de las *Canciones judías*, escrita antes de que Stalin lanzara su última purga contra médicos judíos²⁶. Todo esto hace que la inteligencia de Shostakovich como artista (y la inteligencia puede ser aquí una forma de convertir el propio talento en algo *muy* interesante, no únicamente en algo brillante o *zeitgemäss*) se abra a esto que he llamado lo inconmensurable, y que no relaciono tanto con la indeterminación de las emociones o la expresividad de una música concreta como, en realidad, con la imposibilidad de traducir una obra de arte compleja en un mensaje político, o moral, o filosófico simple (en la medida en que lo simple aquí responde a visiones simplistas del mundo, del tipo «esos son los buenos y aquellos son los malos», o «eso es la verdad y lo correcto y aquello es la mentira y lo falso», o «eso es la libertad y aquello la esclavitud»). También en la medida en que el arte da un sentido de la complejidad sin incurrir en la tentación del relativismo, y en la medida en que esa complejidad se materializa en una forma, en un sistema de relaciones y en una invención y un texto, *eso* es lo que se presenta como algo *inconmensurable* cuando se piensa en una interpretación que funcione a su vez como una traducción de lo artístico en lo no-artístico. Se trata de la capacidad de decir muchas cosas a la vez de un modo tal que, si éstas cosas fueran dichas por separado o se descubrieran aparte de la composición, no valdría ninguna de ellas lo mismo. Y aunque tomadas por separado muchas de esas cosas parezcan contradictorias, como lo satírico o lo sarcástico puede contradecirse con lo tierno o lo empático, juntas dicen un tipo de verdad que podemos estar tentados de identificar con la verdad musical del siglo (por mucho que sepamos que algo así ni existe ni puede definirse). Lo inconmensurable es, al fin y al cabo, el resultado de una estética y una práctica del montaje cuando éste se analiza y el intérprete descubre que las piezas, una vez desmontadas, no tienen ningún sentido tomadas aisladamente, y que por tanto deben recomponerse, deben fundirse de nuevo en un contexto relacional en el que nada es sustantivo por sí mismo y nada vale nada por separado. No todas estas cosas se oyen, ni seguramente deben poder oírse todas. Ni tan siquiera es evidente que

²⁶ Cuando en la última de las canciones la madre canta «nuestros hijos se han convertido en doctores y la estrella brilla sobre nuestras cabezas», era imposible que el público no pensara en los doctores judíos perseguidos por Stalin y en la estrella del Kremlin. Sobre esto, véase Taruskin, «Shostakovich and the Inhuman», *op. cit.*, p. 474.

estén pensadas para ser oídas. Muchas están casi para ser intuitas, presentidas, buscadas en vano. Pero están ahí, no como una *promesse de bonheur*, sino como la forma de la felicidad que el intérprete, el musicólogo, el historiador y el oyente reconocen como la obra misma, con sus elementos al alcance del análisis y de la interpretación e inalcanzables a la vez, tangibles y fugaces, profundos y volátiles. Y esa felicidad tiene que ver con la memoria y el reconocimiento. El que recuerda, sabe, y reconoce, y oye, o por lo menos siente e intuye.

Shostakovich vivió la historia de la que parece hablarnos. Pero esa no es una razón para considerarlo ni mejor ni peor que los otros compositores que he mencionado (como Balada, Penderecki o Reich). Más bien, y a lo sumo, es un aviso para que nosotros, que no vivimos aquellos tiempos, no nos erijamos en jueces más que de lo que podemos juzgar: la profundidad y la densidad del texto musical como expresión de algo vivido y como respuesta inteligente a la ciega profundidad y a la espesura del siglo. Que incluso el populismo, como un *kitsch* convertido en una conciencia ideológica dominante y hegemónica, como una forma política de jugar estéticamente con el sentimentalismo de las masas, tenga cosas sutiles que decir, y a veces hasta más sutiles que las que dice una elite entregada a la inalcanzable utopía de la forma o de su negación, he aquí una posibilidad que, sin generalizarse, nos debería permitir regresar a un siglo XX ya acabado sin los prejuicios intelectuales que lo han convertido en el relato de una tendencia. También podría suceder que algunos artistas portentosos como Shostakovich hubieran sabido cómo utilizar el lenguaje del populismo sin decir con él cosas vulgares o estúpidas. Quizá sin decir «cosas», pero a la vez siendo extraordinariamente elocuente —en un sentido en el que sólo una idea de inconmensurabilidad e intraducibilidad hace posible representarse.

Y a modo de coda: Algo dijo Adorno de «la injusticia que comete todo arte alegre (en particular el arte del entretenimiento)», y que ésta era «una injusticia contra los muertos» después de las masacres del siglo pasado²⁷. Desde la perspectiva de eso inconmensurable hecho de densidad y profundidad textual, el humor, e incluso la alegría, no están excluidos, y no parece que deba ser verdad que la única forma de recordar a los muertos o de rendirles homenaje sea perpetuarnos en el duelo o el

²⁷ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, tr. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, p. 61.

resentimiento. No es evidente que el imperativo de la memoria sea más moral que el imperativo de la vida, que puede exigir una dosis de olvido razonable. Y si la vida, incluso en su pulsión más bella, puede resultar profundamente estúpida, nada le garantiza a la memoria dolorosa mayores porciones de inteligencia. Ante el horror, lo menos aceptable es creer que ya pasó, que por fin estamos bien, aunque para compensar tengamos que mirar siempre hacia atrás. Ante todo esto, cabe hacer como Britten en una carta a Peter Pears después de haber visitado el campo de Bergen-Belsen en el verano de 1945: «No necesito describirte *eso*»²⁸. No necesito decirte lo que *tú* ya sabes, parece decirle Britten; a ti, amigo mío, no te hace falta mi testimonio. El amor y la amistad son sin duda una forma de garantizar que lo que uno ve ya puede darse por visto por los ojos del amado o del amigo. Muchos ya saben ciertas cosas sin tener que ir a la misa de la buena conciencia o asistir a la ambigua visión del horror, en la que demasiado a menudo el espanto ocupa el lugar de la compasión. La música de Shostakovich ya sabía todo esto incluso bailando a ratos al son de los matarifes. La música de Mahler ya lo sabía antes de que sucediera. E incluso Schubert, de quien Adorno recuerda que muy atinadamente se preguntó una vez si podía existir música alegre, como si música y alegría fueran dos términos que se contradecían²⁹, podría valer aquí de precursor en las peores intuiciones. ¿Pero es de veras muy atinado decir eso de que no existe la música alegre? Imaginemos que no solamente entendemos el sentido de la frase, sino que encima estamos de acuerdo; por Schubert, y no tanto por Adorno, vamos a decidir que estamos de acuerdo (al fin y al cabo, ese acuerdo es una decisión moral sobre un modo de sentir, no una conclusión racional sobre cómo pensamos que puede estar hecho el mundo). En algún sentido complejo que nos hace redefinir la idea de alegría y la idea de música, aunque no, ciertamente, la experiencia de una música alegre, podemos pensar que eso podría ser así, que incluso nada hay más triste en realidad que la alegría musical, y que eso inconmensurable, casi por definición, no puede ser nunca alegre, por mucho que se ría o exprese cosas que relacionamos con la alegría, porque es una alegría que estalla y se disuelve en aquello que simultáneamente la niega o la cuestiona. Schubert, Mahler, Shostakovich, todos ellos sabían

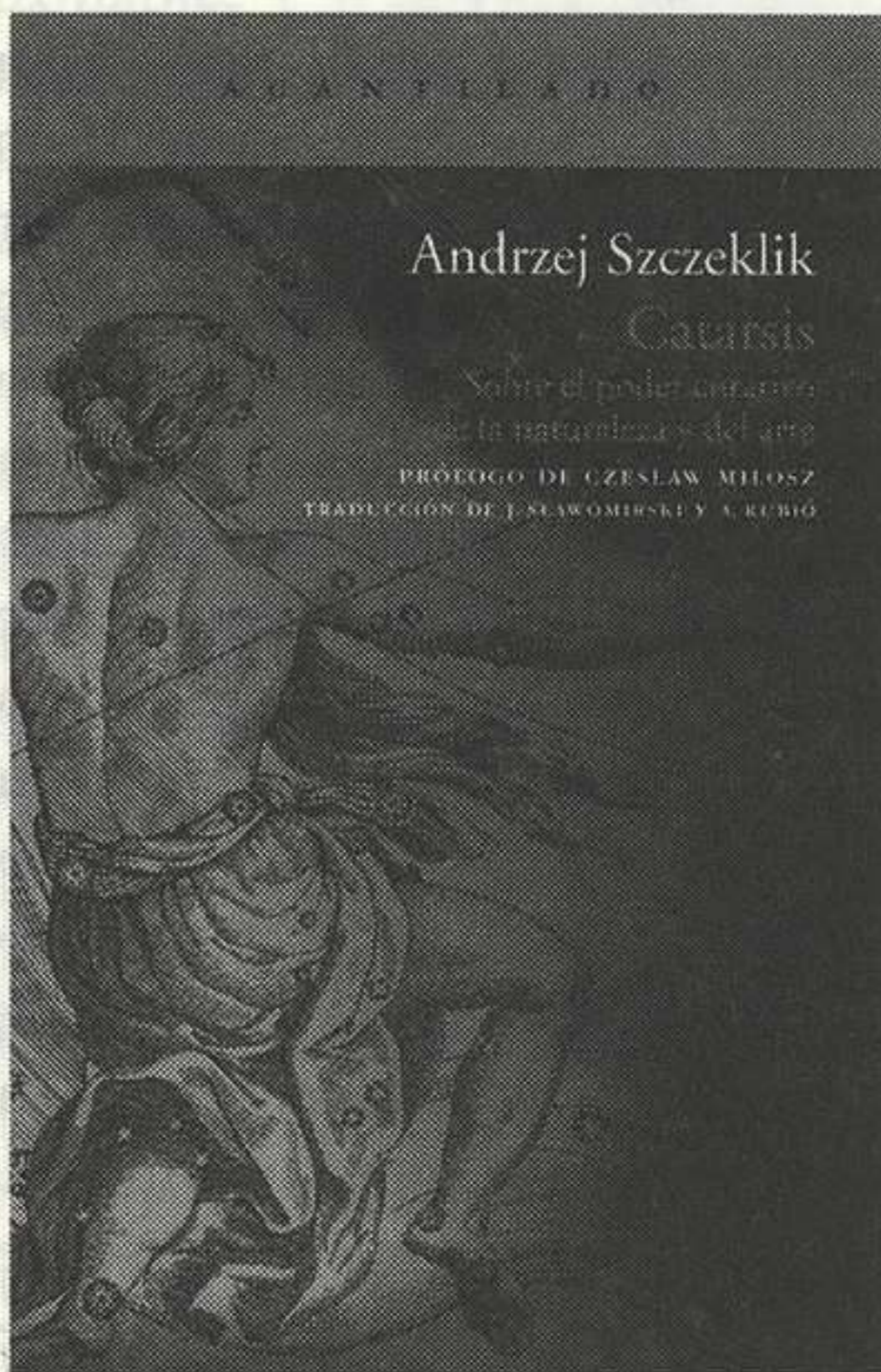
²⁸ *Letters from a Life. Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten. Volume Two 1939-45*, Londres, Faber & Faber, 1991, p. 1272.

²⁹ Adorno, *ibidem*.

eso, y lo sabían porque fueron grandes artistas, no porque fueran profetas o seres visionarios, y menos aún porque fueran artistas con la conciencia de la línea correcta a seguir.

Nosotros, si algo debemos recordar, es que nada ha dejado de suceder: que el horror siempre ha estado ahí, que sigue ahí, que seguirá estando ahí (*aquí*, de hecho), y que volverá siempre con rostros inesperados, sorprendentes, quizá previsibles ya para el que sabe que el arte es una lente de aumento para leer en el libro de la historia (y no un telescopio de profeta). El horror no siempre está sentado ante nosotros en la salita de estar o acechándonos en el rellano de la escalera, y esto realmente no nos hace mejores moralmente frente a él, ni nos vuelve invulnerables a su regreso. Puede que ahora impregne estéticamente algunos de los mejores momentos de nuestras vidas, tal como la gran música, alegre o no, se encarga de recordarnos cuando nos fijamos bien en ella, y tal como los monumentos y los documentos del horror del siglo XX han acabado siendo confortables objetos de cultura civil y académica (casi como *bibels* para deleite de almas bellas). ¿Pero con qué derecho debemos entonces decir que el horror ya no nos habla del horror y ya no nos interpela como horror? ¿Cómo podemos realmente imaginarnos que el pasado es sólo pasado y que la música es sólo música? Eso es casi tan lamentablemente confuso como creerse que la música puede ser reducida a una buena (o mala) acción moral, política o psicológica.

Jordi Ibáñez, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona



Andrzej Szczeklik

Catarsis

*Sobre el poder curativo
de la naturaleza y del arte*

AUTOR: Andrzej Szczeklik

TRADUCTOR: J. Sławomirski y A. Rubió

PRÓLOGO: Czesław Miłosz

COLECCIÓN: El Acantilado, 196

GÉNERO: Ensayo

ISBN: 978-84-92649-32-7

PÁGINAS: 208

FORMATO: 13 x 21 cm.

ENCUADERNACIÓN: Rústica cosida

PVP: 20 euros

«He escrito este libro para mirar de cerca la profesión a la que me dedico y tal vez con la esperanza de despertar el interés del lector, ya que trato temas como la enfermedad y el sufrimiento que, tarde o temprano, nos afectarán a todos. El libro habla del arte de la medicina, es decir, de la capacidad de reconocer las enfermedades y del don de prever o pronosticar su desarrollo. A menudo, el texto hace incursiones en el terreno de la poesía y de la música, lo que obedece a la convicción del autor de que la medicina y el arte tienen un origen común en la magia, puesto que las principales preguntas de ambas derivan de los mitos —esos sueños eternos—, sobre todo de los mitos griegos, y la misteriosa purificación a la que alude el título está presente tanto en la historia de la medicina como en la de la estética, cuyos fundamentos crearon Pitágoras y Aristóteles».

Andrzej Szczeklik (Cracovia, 1938) se graduó en la Facultad de Medicina de la Academia Médica de Cracovia en 1961, tras lo que completó sus estudios en Estados Unidos y Suecia. Es doctor *honoris causa* por diversas universidades y ha sido galardonado con numerosos premios. Mecenazgo y amigo de los artistas, se hizo famoso por sus improvisados conciertos de piano en el cabaret satírico *Piwnica pod Baranami*.

«*Catarsis* es una restitución brillante de la relación etimológica entre lo sano y lo santo, entre la salud y lo sagrado. Andrzej Szczeklik es catedrático de la facultad de medicina pero es también un experto en 'la ciencia de los sentimientos', para retomar la definición que William Wordsworth dio de la poesía. Su libro es erudito, personal y creativo: genera autoridad. Se remonta a los inicios de la medicina y se interroga sobre su oficio. Recuerda oportunamente como el campo de la salud deber estar más relacionado con la *caritas* que con la economía.»

Seamus Heaney, Premio Nobel de Literatura 1995

«NEORRACISMO». REFLEXIONES SOBRE LA IDEOLOGÍA RACISTA TRAS EL FIN DE LA «RAZA»*

Thomas McCarthy

La modernización en Occidente ha ido ligada a la globalización desde sus inicios, y las configuraciones raciales formaron parte integrante de este proceso: este tipo de clasificaciones tuvo un significado constitutivo para el comercio de esclavos, la desposesión y deportación de poblaciones indígenas, los regímenes administrativos y de trabajo coloniales, la segregación y la discriminación institucionales, las políticas de inmigración restrictivas y otras importantes estructuras del orden mundial moderno. Dichas estructuras no se limitaban a enmascararse —«superestructuralmente»— mediante ideologías racistas, sino que las encarnaban: los sistemas de interpretación y evaluación racistas resultaron esenciales para la inteligibilidad y la normatividad de las prácticas organizadas que produjeron y reprodujeron dicho orden. En este artículo quisiera ofrecer una serie de reflexiones —referidas principal, aunque no exclusivamente, a Estados Unidos— que apoyan la tesis de que, aun tras el fin del «racismo científico» en el siglo XX, una nueva modalidad de ideología racista continúa en la actualidad desempeñando funciones similares, aunque no idénticas¹.

* Una versión anterior de este artículo apareció en *Sozialphilosophie und Kritik*, eds. Rainer Forst, Martin Hartmann, Rahel Jaeggi und Martin Saar (Suhrkamp, 2009).

¹ Es decir, quiero interrogar genealógicamente ciertas formas de «razón existente» acerca de los elementos de poder de los que están investidas y así continuar, en cierto sen-

A principios del siglo XX la creencia en el estatus científico de las explicaciones raciales de las diferencias culturales era absolutamente dominante. La antropología física desde Blumenbach y la biología evolutiva desde Darwin parecían ponerlas a salvo de todo cuestionamiento empírico. Sin embargo, en ambos frentes se estaban formando nubarrones de tormenta. Franz Boas, judío alemán emigrado a Estados Unidos a los 29 años, que era una autoridad reconocida en antropología física, así como uno de los padres fundadores de la antropología cultural, empezó a cuestionar los fundamentos de la teoría de las razas a finales del siglo XIX. En biología, el redescubrimiento del trabajo de Mendel a principios del siglo XX y el desarrollo de la genética experimental que lo acompañó ejercieron una presión cada vez mayor sobre las clasificaciones y explicaciones de dicha teoría. Estas tendencias contrarias tardaron un tiempo en adquirir fuerza en la comunidad científica en general, ya que el darwinismo social había contribuido de forma significativa a dar forma a las incipientes ciencias humanas, en particular a la sociología y la psicología. Y es a partir del desarrollo de la «síntesis moderna» de la teoría evolutiva en los años veinte y treinta cuando la validez biológica del concepto de raza en el sentido recibido quedó definitivamente socavada².

tido, el enfoque crítico de la primera Escuela de Frankfurt, según lo articula Axel Honneth en «Rekonstruktive Gesellschaftskritik unter genealogischem Vorbehalt», en: *Pathologien der Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2007, pp. 57-69.

² Lo cual, por supuesto, no puso fin al estudio de la diversidad humana en las ciencias naturales. Desde la Segunda Guerra Mundial, los estudios biológicos en este terreno normalmente han reconocido el carácter de construcción sociopolítica que tienen los significados racistas históricamente asociados a las diferencias biológicas entre las poblaciones humanas, al tiempo que respondían a un interés por la variación biológica en sí misma. Tras el desarrollo de la biología molecular, la genética de poblaciones pudo proporcionar información más precisa sobre las variaciones de frecuencia de los genes en las poblaciones reproductoras relativamente aisladas a las que dieron lugar las primeras migraciones humanas hacia el exterior de África y sus adaptaciones evolutivas a las distintas condiciones geográficas. Por un lado, los resultados de este trabajo han tendido a confirmar en parte la noción recibida de «razas» biológicamente diferenciadas, en la medida en que cinco de las seis «agrupaciones» genéticas que se han detectado coinciden aproximadamente con los grupos raciales históricamente identificados asociados a las principales regiones geográficas del mundo: África, Asia Oriental, Melanesia (u Oceanía), las Américas y Eurasia (Europa, Oriente Próximo y Asia Meridional). Por otro lado, divergen de la noción recibida de «raza» en la medida en que la variación genética observada en el seno de estas grandes poblaciones (en torno al 95%) es mucho mayor que la observada

No obstante, con el tiempo, las críticas antropológicas y biológicas al racismo científico fueron erosionando su respetabilidad académica. A finales de los años veinte, el estudio de la raza era una cuestión que atañía cada vez más a la sociología de las relaciones raciales y menos a la biología evolutiva, y los sociólogos habían llegado a aceptar de forma generalizada los argumentos biológicos en contra de la desigualdad racial. Sin embargo, no aceptaban de la misma forma el supuesto antropológico de la igualdad de las culturas. Desde sus inicios, la preocupación central de la tradición sociológica había sido comprender el ascenso de la sociedad «moderna», y sus padres fundadores habían desarrollado unos esquemas conceptuales organizados en torno a una serie de contrastes con la sociedad «tradicional»: *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*, estatus y contrato, solidaridad mecánica y orgánica, etcétera. Los científicos sociales formados en esta tradición en general estaban predispuestos a tratar las diferencias raciales en términos de desarrollo. Los sociólogos estadounidenses, en particular, retrataban a los negros de aquella época, que vivían principalmente en el sur rural, como a gentes premodernas, cuya cultura popular las volvía inadecuadas para la vida moderna. La solución al «problema de los negros» dependería, por tanto, de que se modernizaran y se asimilaran gradualmente a la sociedad blanca. Este proceso llevaría tiempo, por lo que la igualdad plena tendría que ser aplazada y la transición a ella tendría que estar dirigida por los sectores socioculturalmente más avanzados de la población blanca. No obstante, a medida que la «gran migración» de negros sureños a ciudades del norte ganaba impulso —entre 1910 y 1940, 1,8 millones lo hicieron— y la población afroamericana se iba volviendo cada vez más urbana, el marco interpretativo se alteró, aunque sin variar el juicio de inferioridad sociocultural. Conforme al nuevo marco, la cultura y las instituciones afroamericanas se interpretaban mayoritariamente —así lo hacían, por ejemplo Gunnar Myrdal y E. Franklin Frazier— de un siglo en establecer una versión teórica generalmente aceptada de las raíces biológicas profundas de las diferencias raciales percibidas, las entre unas y otras (en torno al 5%); además, la variación de las frecuencias genéticas entre poblaciones es continua y gradual, de modo que ciertas subpoblaciones de cada gran agrupación están genéticamente más próximas a determinadas subpoblaciones de otras agrupaciones que a algunas de la suya propia. También divergen porque confieren poco significado biológico a las diferencias genéticas que subyacen a los marcadores superficiales convencionales de la diferencia racial, como el color de la piel, la forma de los ojos, la textura del cabello, los rasgos faciales y otros similares. Aunque lo principal es que no consideran que las variaciones descubiertas en las frecuencias genéticas constituyan ninguna explicación biológica de las diferencias culturales entre poblaciones. En la edición de 2002 de *Science* (298) pueden consultarse útiles resúmenes de trabajos relacionados con el Proyecto de la Diversidad del Genoma Humano.

Thomas McCarthy, Northwestern University, Chicago

zier— como formaciones reactivas frente al trauma de la esclavitud y sus consecuencias, a causa de las cuales habían surgido valores, actitudes y patrones de comportamiento que ahora resultaban disfuncionales en una sociedad en proceso de modernización, al margen del valor de supervivencia que hubieran podido tener en su momento. El remedio consistía en la asimilación, y los principales obstáculos eran el racismo blanco y la discriminación institucionalizada que fomentaba. Por consiguiente, superar las patologías culturales de los negros requería tanto ilustrar a la mayoría blanca como cambiar las instituciones sociales.

En los años sesenta, el foco de atención se centró en el daño perpetrado contra la cultura negra por la esclavitud, la segregación racial y la emigración de negros del sur rural a los centros urbanos del norte, lo cual produjo un diagnóstico y unas recetas un tanto diferentes. En 1965, Daniel Patrick Moynihan elaboró para el presidente Johnson un informe titulado *The Negro Family: The Case for National Action*, en el que señalaba el deterioro de la familia negra como causa principal de la «patología» que marcaba la vida de los negros estadounidenses³. Si bien el informe reconocía los orígenes históricos de dicha «patología» en la esclavitud y la segregación, presentaba un importante desplazamiento del énfasis etiológico desde las condiciones sociales, económicas y políticas opresivas que había establecido y mantenido el racismo blanco, y que Myrdal y Frazier habían subrayado, hacia «la actual maraña patológica capaz de perpetuarse sin ayuda del mundo blanco»⁴. La causa y el efecto se estaban invirtiendo. Lo que me preocupa en este ensayo es este giro culturalista en la discusión académica acerca de la raza y la nueva modalidad de ideología racista que ha engendrado.

II

La idea del neoimperialismo lleva vigente desde los años sesenta, poco después de que una serie de luchas por la independencia nacional alcanzaran sus objetivos⁵. La principal línea de reflexión estaba clara: aunque las antiguas colonias recién emancipadas eran ahora naciones

³ Impreso en: Lee Rainwater y William C. Yancy, *The Moynihan Report and the Politics of Controversy*, Cambridge, MA, MIT Press, 1967.

⁴ *The Moynihan Report*, p. 93.

⁵ Robert J. C. Young, *Postcolonialism*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

soberanas formalmente independientes, de hecho no eran libres para controlar sus destinos. Se estaban encontrando formas de mantener su sometimiento a las antiguas potencias coloniales sin recurrir a los mecanismos clásicos de subyugación, como la conquista y el gobierno directo. Se trataba, por tanto, de una prolongación «neocolonial» de los sistemas de dominación y explotación coloniales de los que formalmente acababan de emanciparse.

La relación entre lo que denominaré «neorracismo» –siguiendo a Etienne Balibar y otros– y las anteriores modalidades de racismo resulta menos conocida y es más controvertida; de esta concepción quiero ocuparme aquí⁶. En primer lugar, del mismo modo en que el neoimperialismo se entiende como una forma de perpetuar los aspectos principales de la dominación y la explotación coloniales tras la desaparición de las colonias en sentido jurídico-político, el neorracismo se entiende como una forma de mantener la dominación y la explotación raciales tras el fin de la «raza» en sentido científico-biológico. La división de la especie humana en clases naturales tiene una historia larga e intrincada⁷. Es importante recordar que la concepción genética de raza que adquirió relevancia en el siglo XX sólo fue dominante durante un periodo comparativamente breve. Antes de la revolución mendeliana de principios del siglo pasado la «raza» no podía situarse «en los genes», y en el plazo de unas pocas décadas los avances de la propia genética contribuyeron a desbaratar esta idea. Anteriormente, los esencialistas habían propuesto diversas y cambiantes versiones teóricas para tratar de explicar qué significaba que la «raza» estuviera «en la sangre», desde la idea de Kant de un tronco originario de gérmenes raciales, hasta la de Darwin de que los rasgos raciales están sujetos a selección natural y son transmitidos. No obstante, aunque se tardó más de un siglo en establecer una versión teórica generalmente aceptada de las raíces biológicas profundas de las diferencias raciales percibidas, las investigaciones sobre niveles más superficiales prosiguieron a buen ritmo. Así, la anatomía comparada y la antropología física estudiaron reiterada-

⁶ Etienne Balibar, «Is There a 'Neoracism'?', en: E. Balibar e I. Wallerstein, *Race, Nation, and Class*, Londres, Verso, 1991, pp. 17-28. Véase también Martin Barker, *The New Racism*, Londres, Junction Books, 1981, y Robert Miles, *Racism after 'Race Relations'*, Londres, Routledge, 1993.

⁷ Ivan Hannaford, *Race: The History of an Idea in the West*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

mente las supuestas características morfológicas de la raza, como el tamaño y la forma del cráneo, el ángulo facial, la capacidad craneal, etcétera. Y en un estrato aún más superficial, las clasificaciones usuales conforme a la pigmentación de la piel, la forma y color de los ojos, la textura del cabello, el tipo de cuerpo y otros «estigmas de otredad» (Balibar) prosiguieron sin interrupción. En resumen, aunque el esencialismo biológico fue característico de la idea moderna de raza, su articulación detallada estuvo sometida a conjeturas constantes hasta que la «síntesis moderna» de la biología evolucionista puso fin al debate al cuestionar la idea misma de «raza» como concepto científico útil⁸.

También es importante recordar que estos reiterados intentos de formular la idea de que las razas son clases naturales en términos biológicos sólo podían tener sentido tras la revolución científica del siglo XVII. Cuando Aristóteles y sus seguidores medievales afirmaban que algo era de cierta forma «por naturaleza», la idea de naturaleza en cuestión se articulaba principalmente en términos de causas «formales» y «finales», y no de las causas «materiales» y «eficientes» que acabaron dominando en la ciencia moderna. Aquel enfoque conceptual y teleológico de las clases naturales no se vio relegado hasta el desarrollo de la historia natural en el siglo XVIII, cuando la idea de clase natural pudo articularse en buena medida en términos taxonómicos. La descripción y clasificación de las razas pudo proseguir entonces de forma más o menos continua en el plano de la historia natural, pese a la inestabilidad que aquejaba a la teoría biológica profunda de la raza antes de la síntesis moderna de la biología evolucionista. Es decir, aunque el esencialismo biológico fuera característico de la corriente dominante de la teoría moderna de las razas, antes del siglo XX no existía aún un acuerdo generalizado en torno a la «estructura biológica profunda» de la raza; por consiguiente, en la práctica, la racialización de la diferencia se llevaba a cabo principalmente conforme a estructuras superficiales que se trataban como generalmente reconocibles por los sentidos.

La «raza» nunca fue una construcción puramente biológica. Siempre englobó un conjunto heterogéneo de elementos, que comprendía no sólo otros factores «materiales» como el origen geográfico y la ascendencia ge-

⁸ Es decir, la actual concepción de poblaciones reproductoras genotípicamente diferenciadas no proporciona apoyo alguno a la asimilación de las diferencias fenotípicas con las diferencias mentales y morales entre grupos característica de la idea moderna de raza aquí examinada. Véase la nota 2.

nealógica, sino también una serie fluctuante de características «mentales» como la capacidad cognitiva y el carácter moral, así como una multitud cambiante de rasgos culturales y conductuales. Aunque anteriormente estos elementos no biológicos se habían considerado patrimonio de las clases naturales raciales, en el siglo XIX empezaron a ser concebidos de forma creciente como manifestaciones, expresiones o efectos de causas o esencias biológicas más profundas, de modo que se podía decir que también se encontraban «en la sangre» o, posteriormente, en los genes.

Es importante señalar que las constantes idas y venidas de los intentos teóricos por encontrar la estructura biológica profunda de las razas tuvieron, de forma inmediata, pocos efectos sobre las prácticas sociales que reproducían las formaciones raciales. Dado que la clasificación racial era una construcción social a partir de marcadores externos, como los rasgos somáticos, la ascendencia, los orígenes geográficos, los patrones culturales, las relaciones sociales, etcétera, en la práctica apenas se vio afectada por las fluctuaciones transitorias de las teorías raciales⁹. Lo cual resulta relevante para la concepción del neorracismo: dado que las estructuras de dominio y explotación implícitas en las diferencias de función económica, estatus social, poder político, etcétera pudieron mantenerse a pesar de las oscilaciones en las teorías científicas de la raza —formando un círculo vicioso autorreforzante con las creencias y prácticas racistas «de sentido común»—, la desaparición de las razas certificadas científicamente no acabó con la estratificación racial. Del mismo modo en que el neoimperialismo postcolonial pudo sobrevivir a la desaparición de las colonias formales, el neorracismo postbiológico pudo sobrevivir a la muerte del racismo científico. Y del mismo modo en que el paso al neoimperialismo exigió formas de dominación y explotación compatibles con la independencia y la igualdad nominales de todas las naciones, el paso al neorracismo exigió formas compatibles con la libertad y la igualdad formales de todos los individuos.

III

Sean cuales sean su forma y su contenido específicos, las representaciones y clasificaciones raciales generalmente han estado mediadas por

⁹ No obstante, ciertas modalidades específicas de pensamiento racista fueron en ocasiones susceptibles de críticas derivadas de los ámbitos culturales en los que se basaban, de la religión y la filosofía a las ciencias naturales y sociales.

relaciones de poder: han servido para conformar, interpretar y justificar la falta de libertad e igualdad en las relaciones sociales, económicas y políticas¹⁰. Aunque aquí me centro en las ideologías racistas, habría que tener presentes los siguientes contextos funcionales: en el caso estadounidense, la necesidad de sistemas de trabajo forzado generada por los asentamientos coloniales, que dio lugar tanto al crecimiento del comercio de esclavos como al ascenso de ideologías de la negritud que lo legitimaban; y tras la Reconstrucción, la necesidad de mantener a los esclavos recién emancipados trabajando en las plantaciones de algodón del sur y alejados de las industrias del norte, lo cual fomentó tanto la institucionalización de la segregación y la discriminación como la expansión del «racismo científico» que pretendía racionalizarlas. En otros contextos coloniales, la transformación de las formas de producción y comercio locales para integrarlas en sistemas económicos al servicio de los intereses de los colonizadores hizo surgir unos regímenes políticos y administrativos destinados a implantar relaciones de explotación, así como unas ideologías que reconciliaban esta realidad con el carácter cada vez más liberal del pensamiento político en las metrópolis europeas.

Otro contexto importante en el que se desarrolló el racismo moderno fue el ascenso del estado nación. Señalar las innumerables afinidades entre racismo y nacionalismo ha pasado a ser un tópico de los estudios en la materia¹¹. Los imaginarios nacionales que sirvieron para unificar a poblaciones dispares en torno a supuestas comunidades de origen y ascendencia, lengua y tradición, costumbres y cultura se fueron solapando cada vez más con los imaginarios raciales a lo largo del siglo XIX. El énfasis romántico de principios de siglo en la singularidad del espíritu, la mentalidad y el carácter de cada pueblo tendió más adelante a verse desplazado por el énfasis naturalista en la ascendencia común y en la «sangre» compartida, o a combinarse con él. A finales del siglo, con el triunfo casi total del racismo científico bajo sus formas postdarwinistas, la teoría de las razas no sólo se aplicaba a las subdivisiones más amplias de la especie, sino a gru-

¹⁰ Véanse dos panoramas históricos de las diversas interconexiones poder-saber que intervinieron en la construcción social de la «raza»: Howard Winant, *The World is a Ghetto*, Nueva York, Basic Books, 2001; y Bruce Baum, *The Rise and Fall of the Caucasian Race*, Nueva York, New York University Press, 2006.

¹¹ Véanse, por ejemplo, Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, cap. 6; Etienne Balibar, «Racism and Nationalism», en: *Race, Nation, Class*, pp. 37-67; y Robert Miles, *Racism after 'Race Relations'*.

pos nacionales más pequeños, que de forma creciente eran concebidos como razas o mezclas diferenciadas de razas: la raza anglosajona, la raza germánica, la raza irlandesa, la raza judía y así sucesivamente¹². Esta conjunción de nacionalismo y racismo se vio favorecida por las numerosas afinidades electivas entre ellos: ambos invocaban colectividades imaginarias con similitudes y diferencias imaginarias, ambos operaban mediante la dialéctica de inclusión y exclusión nosotros/ellos, ambos fomentaban la solidaridad entre clases y otras divisiones sociales, y ambos señalaban a determinados «otros» como amenazas especiales para la pureza racial y nacional. Este último era particularmente el caso de colectivos internos ajenos al cuerpo nacional, como los judíos europeos. Así, las versiones racializadas del nacionalismo confirieron al antisemitismo tradicional una nueva forma especialmente virulenta, en particular en relación con movimientos «pan» como los nacionalismos pangermanista y paneslavista¹³. Este tipo de nacionalismo racializado es también el que dominó los debates sobre inmigración en Estados Unidos hace un siglo y el que, sustituyendo el racismo biológico por el racismo cultural y étnico, sigue ejerciendo una poderosa influencia en los debates actuales sobre esta cuestión¹⁴.

¹² Esta ampliación de la aplicación del paradigma de la raza significaba, obviamente, que los supuestos marcadores somáticos de la diferencia racial resultaban menos evidentes a los sentidos. Sin embargo, como puede verse con claridad al examinar las caricaturas habituales de la época, las exigencias del paradigma seguían cumpliéndose a pesar de todo, al menos por lo que respecta a los estereotipos negativos, como los rasgos simiescos de los irlandeses o la nariz aguileña de los judíos, por ejemplo.

¹³ Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, cap. 8.

¹⁴ A este respecto, muchas variantes del neorracismo contemporáneo interpretan la «raza» de formas similares a algunas construcciones de la «etnia». Aunque la segunda suele centrarse en elementos transmitidos culturalmente, como las costumbres, las tradiciones, la lengua, la religión, etc., determinadas variantes subrayan también la ascendencia biológica y la apariencia física (es decir, la «sangre»). Además, este tipo de identidad/diferencia construidas interna y externamente tienden a adquirir relevancia en situaciones de resistencia a la dominación y conflicto. Mientras el pensamiento de la raza entendió que las diferencias culturales se basaban en gran medida en la biología, estuvo clara su diferenciación analítica del pensamiento en términos de etnia. Ahora que el vínculo entre la ascendencia, los orígenes y la apariencia, por un lado, y los valores, las actitudes y la conducta, por otro, se interpreta como cultural y no como biológico incluso en el pensamiento de la raza, las diferencias se reducen considerablemente. (Por ejemplo, existen muchas menos etnias que razas.) Por tanto, el neorracismo contemporáneo a menudo es una forma de «etnorracismo» (por ejemplo, en los debates sobre inmigración). Mis razones para acentuar el componente racista se volverán evidentes más adelante.

La reciente oleada de racismo asociada a la inmigración a los antiguos centros coloniales de Europa ha sido ampliamente comentada: los ataques violentos a inmigrantes del tercer mundo, el ascenso de movimientos y partidos derechistas contrarios a la inmigración, la constante preocupación de los partidos políticos mayoritarios por «el problema de la inmigración», etcétera. Al igual que otros contextos importantes del neoracismo contemporáneo —la persistente situación de desventaja de los afroamericanos en Estados Unidos, por ejemplo, o las inmensas desigualdades de oportunidades vitales en el mundo—, éste presenta continuidades inequívocas con la historia previa de las relaciones raciales. Tras la Segunda Guerra Mundial, el grave déficit de mano de obra para la reconstrucción de Europa se resolvió parcialmente contratando trabajadores temporales inmigrantes procedentes de otros lugares del mundo, muy a menudo de las antiguas colonias. Cuando la necesidad de mano de obra inmigrante se redujo en los años setenta, muchos de estos «trabajadores invitados» permanecieron en los países de acogida, con un número creciente de personas a su cargo, aunque normalmente sin plenos derechos de ciudadanía. A ellos se unió un número cada vez más elevado de refugiados políticos e inmigrantes ilegales. La presencia de millones de «otros» procedentes de regiones del tercer mundo, como el Caribe, el subcontinente indio, el norte de África, Turquía, etcétera, en países con elevadas tasas de desempleo y crecientes nóminas de la seguridad social, y con unos patrones residenciales altamente segregados que dieron lugar a la aparición de guetos étnicos urbanos, intensificó el racismo público y privado en toda Europa. Proliferaron entonces los conocidos patrones de pensamiento racial, en particular la construcción de estereotipos negativos que combinaban elementos físicos y culturales. La representación de los inmigrantes no blancos de culturas subdesarrolladas como cuerpos extraños que amenazaban la salud de la nación se volvió cada vez más frecuente¹⁵, especialmente en el caso de los cuerpos racializados portadores de la cultura islámica, que cada vez se percibe en mayor medida como atrasada y violenta¹⁶. Fuera de Europa también

¹⁵ Por poner un solo ejemplo: en algunos de los carteles de la campaña del Partido Popular Suizo (SVP), actualmente el más poderoso del parlamento federal del país, aparecía la imagen de unas manos de piel oscura tratando de agarrar unos pasaportes suizos y otra de tres ovejas blancas sobre la bandera suiza ahuyentando a una cuarta oveja negra.

¹⁶ Evidentemente, el aumento del sentimiento antimusulmán en Occidente no es meramente una cuestión de neoracismo, sino una mezcla confusa en la que tanto la gra-

se han tocado, en claves diferentes, variaciones similares sobre los temas racistas habituales en la historia del colonialismo y del nacionalismo; por ejemplo, en los debates cada vez más caldeados sobre la inmigración hispana en Estados Unidos.

IV

La finalidad de aplicar el término «neorracista» a estos y otros discursos recientes es subrayar sus similitudes lógicas y funcionales con el paradigma clásico. Los marcadores somáticos reales o adscritos se toman como signos de diferencias más profundas, se utilizan representaciones estereotipadas que combinan rasgos fenotípicos con elementos culturales y conductuales para incluir y excluir, y la aplicación de estereotipos negativos a los «otros» sirve para explicar y legitimar la continuidad de los patrones de estratificación. El hecho de que los cuerpos racializados signifiquen diferencias culturales y psicológicas, de que las estructuras de desigualdad estén marcadas por la raza y que reciban justificación ideológica mediante gramáticas racializadas de la diferencia parecen motivos suficientes para seguir hablando de racismo tras la deconstrucción de su base científica. Para ser más exactos, lo que se ha eliminado mayoritariamente del discurso académico y oficial es la versión científica natural de la teoría de las razas anclada en la biología. Pero lo que se denomina «neorracismo», «etnorracismo» o «racismo cultural» de hecho se manifiesta en versiones científicas sociales¹⁷. En Estados Unidos, los discursos de los años sesenta y setenta sobre la «cultura de la pobreza» y, a partir de los ochenta, sobre la «conducta socialmente disfuncional» de las «clases bajas», así como los discursos más amplios relativos a los «valores culturales disfuncionales» de determinados grupos de inmigrantes de sociedades no occidentales son ejemplos de este nuevo patrón de pensamiento

mática de la diferencia religiosa como el miedo al terrorismo son dos ingredientes importantes. Sin embargo, también suele encontrarse un elemento de racismo cultural, en virtud del cual los musulmanes son representados como pueblos no blancos con culturas atrasadas.

¹⁷ Para un análisis crítico de las versiones científicas sociales del «racismo cultural», véase Stephen Steinberg, *The Ethnic Myth*, Boston, Beacon Press, 2001. Richard H. King ofrece un útil panorama en *Race, Culture, and the Intellectuals, 1940-1970*, Baltimore, Johns Hopkins, 2004.

racial en las ciencias y políticas sociales¹⁸. En estos discursos, la biología profunda ya no proporciona los vínculos ocultos entre fenotipo y carácter, sino que dichos vínculos se forjan cultural e históricamente, a veces en sistemas de opresión racial. De acuerdo con las opiniones que estoy caracterizando como ideologías neorracistas, aunque el racismo y el imperialismo institucionalizados han sido desmantelados hace tiempo, muchas de las «patologías culturales» a las que dieron lugar se han autoperpetuado y ahora funcionan como una especie de variable independiente en la etiología de la pobreza y el subdesarrollo. Así, los patrones psicológicos y culturales se emplean para explicar las estructuras y procesos sociales y no a la inversa o, mejor aún, ambos se explican recíprocamente¹⁹.

La pregunta es si este paso de la biología a la cultura representa el fin del racismo o el ascenso de una nueva modalidad del mismo. Las cuestiones semánticas no pueden legislarse, pero desde la perspectiva de la teoría social crítica, considerar este desplazamiento como el fin del racismo no sólo equivale a obviar la continuidad histórica de estos discursos con las ideologías racistas clásicas, así como sus potentes sinergias con el racismo a la antigua usanza que sigue pujante en la vida cotidiana, sino también a ocultar las similitudes estructurales básicas entre el racismo cultural y el biológico. Ambos consideran que las diferencias somáticas estereotipadas significan igualmente diferencias de cultura y carácter²⁰. Aunque estas últimas ya no se conciben como innatas, sí se consideran profundamente arraigadas, y si bien no se heredan biológicamente, sí se transmiten de generación en generación. Se consideran, en términos marxianos, una suerte de «segunda naturaleza». Por consiguiente, la fijeza biológica de dichos rasgos se ve reemplazada por su carácter autoperpetuador, y su inmutabilidad absoluta por la dificultad para cambiarlos. Quizá la continuidad más llamativa sea, sin embargo, que esta variante ló-

¹⁸ Véanse las obras citadas en la nota anterior, así como: *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*, ed. L. Harrison y S. Huntington, Nueva York, Basic Books, 2000.

¹⁹ En innumerables ocasiones se ha analizado detalladamente lo impropio que resulta, en términos de las ciencias sociales, abstraer los patrones culturales y psicológicos de sus contextos históricos de origen y de sus contextos sociales de reproducción y tratarlos como *explanans* y no como *explanandum*. Sin embargo, el individualismo metodológico nunca ha perdido su fatal atractivo sobre la teoría social y política anglo-norteamericana, como indica el ascendiente del que goza en los últimos tiempos la teoría de la elección racional.

²⁰ Esta puede ser una de las razones por las que tantos estadounidenses consideran «exótico» a Barack Obama.

gica suele aplicarse a las mismas subdivisiones básicas de la humanidad que se construyeron socialmente en y a través del racismo clásico. En Estados Unidos, por ejemplo, seguimos hablando de nativos americanos, afroamericanos, euroamericanos, asiático-americanos e hispanoamericanos, pese a la multitud de variantes culturales y genéticas existentes dentro de cada agrupación «racial». El fenotipo y la ascendencia siguen dominando, o eso parece. Y en los debates del otro lado del Atlántico, la inmensa brecha entre los europeos blancos y los no europeos de color sigue estructurando la experiencia y el discurso de la inmigración. Si recordamos la interpenetración del racismo y el nacionalismo a finales del siglo XIX, cuando las naciones o los pueblos se consideraban grupos etnoraciales, las continuidades resultan aún más evidentes: una vez más, se percibe que las comunidades nacionales etnoracialmente «homogéneas» se encuentran amenazadas de contaminación por cuerpos extraños.

Algunos insisten todavía en que el paso de la biología a la historia y la cultura tiene más peso que todas estas continuidades históricas y similitudes estructurales y funcionales, por lo que rechazan los términos «neoracismo», «etnoracismo» o «racismo cultural». Pero resulta difícil mantener el foco en las continuidades y similitudes cuando se renuncia a la terminología. También se dificulta el tránsito entre la teoría crítica y una realidad social donde la racialización del discurso «de sentido común» en muchas esferas de la vida —de las conversaciones privadas a los medios de comunicación de masas, del discurso político a las políticas gubernamentales— es omnipresente y está profundamente arraigada. Por estas y otras razones, subrayar las continuidades y similitudes del racismo cultural con el biológico es más adecuado a los objetivos de la crítica ideológica. Al igual que los discursos racistas del pasado, los discursos neoracistas actuales pretenden explicar injusticias arraigadas haciendo referencia a los propios defectos de las víctimas, aunque atribuyéndolos ahora a causas culturales en lugar de biológicas. Una influyente versión neoconservadora, por ejemplo, afirma que las diferencias de movilidad o modernización sociales se deben a las deficiencias culturales de las clases bajas desfavorecidas o de la sociedad subdesarrollada. Aunque puedan reconocerse los orígenes históricos de estas deficiencias en la esclavitud, el colonialismo y demás, dichos factores no se interpretan como causas de las desigualdades en cuestión, sino que, como mucho, se mencionan a modo confesión de los pecados de nuestros padres. Porque conforme a esta versión, el mundo actual —al menos en las sociedades desarrolladas y en la economía mun-

Thomas McCarthy, Northwestern University, Chicago

dial— está cada vez más estructurado por el libre mercado y la igualdad de oportunidades. En estas condiciones, las causas del fracaso de los individuos y las sociedades no pueden encontrarse en fuerzas exteriores a ellos, sino en sus propias deficiencias, en sus valores, actitudes, hábitos, etcétera. Son biológicamente iguales pero culturalmente inferiores. Por lo tanto, el remedio adecuado para la grave limitación de las oportunidades vitales de los miembros de estos grupos (que suelen estar marcados racialmente) no consiste en cambiar el sistema, sino en que ellos cambien sus valores. En definitiva, ellos son los únicos que pueden curarse a sí mismos. El carácter ideológico de esta receta se vuelve evidente en cuanto intentamos aplicarla, por ejemplo, a las omnipresentes desigualdades que aquejan a los residentes de los guetos negros urbanos de Estados Unidos, o a las descomunales asimetrías de recursos y poder que afrontan las sociedades subdesarrolladas en la economía mundial. Entonces queda claro que esta forma de ideología culturalista cumple el importante objetivo de desviar la insatisfacción y las demandas de cambio para que no afecten a las prácticas, las instituciones, las políticas ni los programas establecidos. Sustituye la reconstrucción por la autoayuda.

V

En el caso estadounidense, los teóricos neoconservadores tratan los valores, las actitudes, los comportamientos, etcétera de las «clases bajas» como variables independientes y los convierten en causas de las injusticias sociales, económicas y políticas que afectan a sus miembros²¹. Conforme a sus teorías, la segregación racial extrema, el fracaso de los centros educativos, la pobreza agobiante, el desempleo crónico y la desestructuración de la familia negra serían efectos de una conducta disfuncional en lugar de sus causas, o causas y efectos al mismo tiempo. Por tanto, el remedio propuesto es la autoayuda y no el cambio institucional, ni tampoco una combinación de ambas cosas. El racismo institucionalizado, según

²¹ Véanse, por ejemplo, Thomas Sowell, *Ethnic America: A History*, Nueva York, Basic Books, 1981; Shelby Steele, *The Content of Our Character: A New Vision of Race in America*, Nueva York, St. Martin's Press, 1990; y Dinesh D'Souza, *The End of Racism: Principles for a Multiracial Society*, Nueva York, Simon & Schuster, 1996. Para una argumentación más académica y extensamente documentada con objetivos similares, véase Stephan y Abigail Thernstrom, *America in Black and White: One Nation, Indivisible*, Nueva York, Simon & Schuster, 1997.

esta versión, es historia. Actualmente, la igualdad de oportunidades es suficiente para que todos alcancen el éxito socioeconómico y, por tanto, si los miembros de cualquier grupo fracasan (estadísticamente), tiene que deberse a deficiencias internas y no a factores externos.

Esta versión del racismo cultural que culpabiliza a la víctima constituye en muchos aspectos la imagen especular de la versión que culpabilizaba al racista, dominante durante mucho tiempo en la sociología de las relaciones raciales. En ella, el principal factor explicativo era el racismo blanco, elaborado en términos de prejuicios individuales y grupales, y de las prácticas discriminatorias que promueven. Desde esta perspectiva, las causas de la desigualdad racial se sitúan en la cultura y la psicología del racismo blanco, y la cultura y la psicología de la marginación negra son sus efectos. Los críticos neoconservadores suelen replicar que este tipo de racismo está en decadencia y ya no resulta plausible considerarlo como la causa principal del problema afroamericano. No obstante, aunque los datos referentes a las actitudes hostiles contra los negros entre la población blanca indican con claridad una disminución acusada de ellas desde los años sesenta, también reflejan una persistencia considerable. Orlando Patterson, por ejemplo, estima sobre esta base que uno de cada cinco estadounidenses blancos abriga intensos sentimientos racistas contra los estadounidenses negros (lo cual, de ser cierto, significaría que en el país habría muchos más racistas a ultranza que afroamericanos)²². En cualquier caso, esta modalidad explicativa apunta a un conjunto diferente de factores psicológicos y culturales que hay que tener en cuenta al reflexionar sobre la raza en Estados Unidos.

Existe otra perspectiva del racismo blanco que, en líneas generales, se mantiene en el nivel cultural-psicológico, pero que presta menos atención a los prejuicios conscientes que a los estereotipos generalizados. Si bien se estima que la proporción de blancos que abrigan sentimientos expresamente racistas contra los negros podría haberse reducido hasta un 20% o menos, la proporción de los que creen en estereotipos racistas parece ser varias veces superior a esta cifra²³. Como han demostrado diver-

²² Orlando Patterson, *The Ordeal of Integration*, Washington, DC, Civitas/Counterpoint, 1997, p. 61.

²³ David K. Shipler, *A Country of Strangers: Blacks and Whites in America*, Nueva York, Knopf, 1997, resume un estudio de la University of Chicago en el que más del 50% de los blancos afirmó que los negros eran menos inteligentes, más del 60% los consideraba más vagos, y más del 75% estimó que las probabilidades de preferir una pensión al trabajo eran más altas entre los negros.

esos estudios, las intervenciones que se basan en dichos estereotipos –por ejemplo, las decisiones relativas al empleo o la vivienda– pueden resultar discriminatorias en la práctica sin serlo en sus intenciones. E incluso cuando los estereotipos reflejan realidades estadísticas –por ejemplo, distintos patrones de criminalidad– su aplicación generalizada al tratar con la totalidad o la mayor parte de los individuos pertenecientes al grupo estigmatizado reduce drásticamente la igualdad de oportunidades que se les ofrece y con ello sus oportunidades vitales. Este factor, por tanto, ha de agregarse al catálogo de elementos explicativos.

El tipo de factor explicativo que actualmente tiende a recibir una atención claramente insuficiente es el racismo institucionalizado. Si bien es cierto que las instituciones de la esclavitud y la segregación fueron establecidas y administradas por individuos con actitudes racistas en el seno de culturas racistas, la interconexión entre agente y estructura no es uniforme ni invariable. La historia acabó dando lugar a unas instituciones sistemáticamente sesgadas en sus consecuencias –es decir, cuyo funcionamiento normal produce invariablemente resultados que sitúan en inferioridad de condiciones a los miembros de una raza determinada–, pero capaces de operar con participantes de mentalidades muy variadas²⁴. Así, por ejemplo, el funcionamiento de un sistema educativo basado en la financiación local de los colegios públicos puede perjudicar de forma sistemática a los niños de los guetos negros urbanos, sin que ninguno de sus participantes en concreto lo pretenda. Y un mercado de trabajo cada vez más dividido en puestos de alta capacitación con salarios elevados y puestos de baja capacitación con salarios reducidos puede generar mayores desventajas para los educados en dichos guetos, sin que ninguno de los participantes en concreto lo pretenda. Para expresar el argumento normativo en términos rawlsianos: si las instituciones de la «estructura básica» son injustas, la distribución de derechos, oportunidades y bienes a la que dan lugar será injusta²⁵. Es evidente que las instituciones básicas de la sociedad estadounidense –las que estructuran la vivienda, la educación, el empleo, la formación de familias, la justicia penal y otros ámbitos– son injustas en este sentido: su funcionamiento rutinario redundará sistemáticamente en desventajas para los afroamericanos en lo referente a la distribución

²⁴ Eduardo Bonilla-Silva, *Racism without Racists*, Lanham, MD, Rowman and Littlefield, 2006; Douglas S. Massy, *Categorically Unequal: The American Stratification System* Nueva York, Russell Foundation, 2007.

²⁵ Véase Tommie Shelby, «Justice, Deviance, and the Dark Ghetto», en: *Philosophy and Public Affairs* 35 (2007): 126-160.

de las oportunidades básicas y los bienes primarios. Y si la estructura básica es injusta, la justicia exige que se modifique, que es lo que tienen en mente quienes abogan por una «tercera reconstrucción».

En mi opinión, existen numerosas pruebas de la importancia de todos estos tipos de factores para explicar las desigualdades raciales: prejuicios y discriminación, actitudes y comportamientos disfuncionales, estereotipos negativos generalizados, así como la estructura y el funcionamiento de las instituciones básicas. Todos ellos operan en un círculo vicioso causal, como causas y efectos recíprocos, formando una cadena autorreforzante de bucles que se retroalimentan²⁶. Por tanto, los esfuerzos en pos de la justicia racial que pretendan adecuarse a las complejidades del problema tendrán que afrontar todos estos factores. Predicar la tolerancia y educar para la diversidad no tienen más posibilidades de éxito por sí solos que la mejora personal y la exaltación racial. Y no es muy probable que la estereotipación negativa desaparezca antes que las desigualdades que la alimentan. Al mismo tiempo, aunque los procesos de desegregación estadounidenses demostraron que en ocasiones el cambio institucional puede favorecer los cambios sociopsicológicos y socioculturales, la incapacidad de determinadas iniciativas burocráticas para resolver los problemas que pretendían solventar es un potente indicador de que los cambios institucionales probablemente serán ineficaces si no van acompañados por cambios en las actitudes y conductas de los individuos a ambos lados de la frontera racial. Como han dejado claro las dos Reconstrucciones estadounidenses, la posibilidad de mitigar eficazmente la injusticia racial institucionalizada suele materializarse cuando intervienen tanto la capacidad de acción individual como la estructura. La Revolución por los Derechos Civiles de los años sesenta hubiera sido impensable sin la acción de los activistas negros y blancos, el apoyo de las iglesias negras, la solidaridad dentro de la comunidad negra y de importantes segmentos de la población blanca; pero también lo hubiera sido sin la intervención del Gobierno Federal, que acabó implicándose en la re-

²⁶ Pueden encontrarse círculos viciosos causales similares en los guetos etnoraciales —turcos, argelinos, afrocaribeños, sudasiáticos— que se han formado en algunos países europeos. También en Europa, factores «estructurales» como la segregación residencial y el desempleo crónico están imbricados en bucles de retroalimentación con factores «culturales» como el fracaso escolar, la alienación frente a la cultura dominante y las elevadas tasas de criminalidad. También en Europa, los problemas actuales son en parte herencia de las injusticias pasadas.

forma de algunas de las estructuras discriminatorias del racismo legalizado. Así, la famosísima oposición entre capacidad de acción (*agency*) y responsabilidad (*accountability*), por un lado, y estructuras e instituciones, por otro, es una falsa dicotomía. A este respecto todavía podemos aprender de Karl Marx, quien hace tiempo señaló que los seres humanos hacen su propia historia, pero no en las condiciones que eligen, sino en las que heredan del pasado. Es decir, ni el voluntarismo ni el determinismo son adecuados para la tarea de remediar las condiciones de injusticia racial que hemos heredado de tres siglos de esclavitud y segregación.

VI

En síntesis, las ideologías neorracistas no sólo oscurecen las raíces históricas de la distribución racial de las desventajas, sino también el constante papel que las estructuras institucionalizadas desempeñan en su reproducción. Extraer rasgos de carácter y valores culturales de sus contextos históricos e institucionales, tratarlos como fracasos individuales y de grupo y responsabilizarlos del problema en su conjunto es metodológicamente indefendible. Como hemos visto, el principal motivo para hacerlo es político y no metodológico: dar un fuerte giro culturalista en el ámbito teórico evita las reformas institucionales en el ámbito práctico. En lugar de atacar las inmensas desigualdades estructurales de oportunidades que todavía sufren los afroamericanos y muchos otros grupos racialmente definidos, el enfoque que trata sus culturas como disfuncionales vuelve a estigmatizar a las víctimas, las culpa de su desgracia y deja principalmente en sus manos la tarea de corregir la situación. La reconstrucción se elimina del programa político y se sustituye por la exhortación moral. Así, aunque el neorracismo no obedece ya a las mismas funciones legalmente institucionalizadas y conformadoras de estructuras que desempeñaba el racismo clásico, sirve para sostener el racismo institucional moldeando el debate y las políticas públicas en los ámbitos más diversos, desde la inmigración y la educación al urbanismo y la justicia penal²⁷.

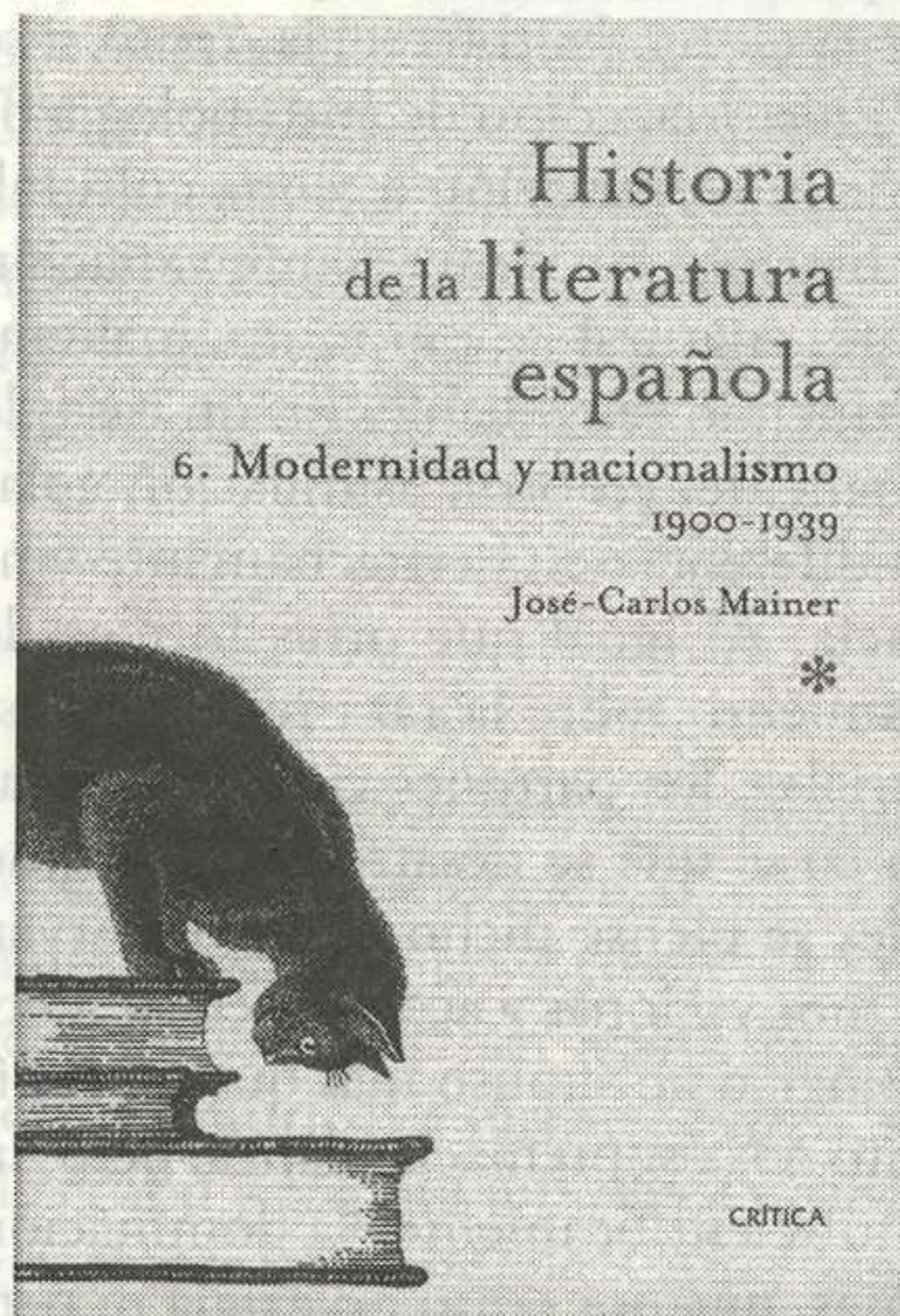
²⁷ Aunque el «sentido común» ha tardado más que la ciencia en deshacerse de los prejuicios de inferioridad biológica, también en este ámbito la sustitución de este tipo de inferioridad por la cultural está muy avanzada. En Estados Unidos, por ejemplo, Donald R. Kinder y Lynn M. Sanders, *Divided by Color*, Chicago, University of Chicago Press,

Siglo tras siglo lo llamativo de la práctica de la diferencia racial es la constancia que han mantenido los prejuicios de superioridad e inferioridad y las políticas de dominación y aplazamiento de su supresión a través de las innumerables vicisitudes de la teoría. La diferencia, tanto si se la teoriza en términos de filosofía de la historia, como de antropología física, biología evolutiva, sociología de la modernización o teoría cultural, típicamente significa jerarquía y dominación. Una importante variación ha sido si la deficiencia se concibe como «natural» y, por tanto, inalterable, o sociocultural y, por tanto, en principio remediable. En un caso, la diferencia significa inferioridad permanente, en otro, asimilación aplazada. En ambos casos, la teoría de la diferencia está estrechamente vinculada con la práctica de la diferencia. Al igual que otras formas de teorización social y política, el pensamiento sobre la raza refleja las estructuras sociales, los intereses materiales, los patrones culturales y las fuerzas políticas básicos del contexto en el que se desarrolla. Al mismo tiempo, las ideas a través de las cuales se piensa dicho contexto sirven para orientar y guiar las percepciones, motivaciones y acciones en su seno. Desde esta perspectiva, el racismo biológico no supuso más que un capítulo en la larga historia del pensamiento de la supremacía blanca, pero un capítulo importante, ya que representó «científicamente» la dominación racial como el orden natural de las cosas, que por tanto no exigía ni permitía la emancipación ni la igualdad plenas. Superarlo fue esencial para reavivar la esperanza de justicia racial tras la Segunda Guerra Mundial, al igual que superar el racismo cultural lo será hoy para corregir el legado de esa larga historia.

Traducción de Alba Montes Sánchez

1996, cap. 5, mencionan un estudio en el que en torno al 75% de los blancos rechazaron la afirmación de que los negros procedían de una raza biológicamente inferior, frente a un 10%, aproximadamente, que estuvieron de acuerdo (p. 326, n. 60).

Thomas McCarthy, Northwestern University, Chicago



José Carlos Mainer

Historia de la literatura española

*6. Modernidad y nacionalismo
1900-1939*

AUTOR: José-Carlos Mainer

EDITORIAL: Crítica

ISBN: 978-84-98920-68-0

PÁGINAS: 828

FORMATO: 15,5 x 23 cm.

ENCUADERNACIÓN: Tapa dura

PVP: 35 euros

Esta *Historia de la literatura española*, la primera que se escribe en treinta años, responde a una doble necesidad: la puesta al día de los conocimientos aportados por la última generación de estudiosos, la más brillante de la historia del hispanismo, y su articulación en un modo de escribir historia distinto del de sus predecesores, animado por nuevas preguntas y nuevos enfoques. Dirigido por José-Carlos Mainer, referencia indiscutible del hispanismo mundial, el proyecto despliega una concepción original, sensible al nuevo público lector que se ha ido configurando en nuestro país durante los últimos cuarenta años.

“Modernidad” y “nacionalismo”, los dos conceptos que se unen en el título de este volumen, son términos contradictorios y complementarios a la vez. Ambos se percibieron entre 1900 y 1939 como conciencias colectivas y como vivencias individuales del descontento que la España de entonces inspiraba a muchos. El resultado fue una etapa de original e intensa creatividad que este libro –más allá de los marbetes tradicionales: los escritores del 98, la generación del 27, etc.– ha querido presentar como un incitante escenario general formado por autores y lectores y como una exploración de las personalidades y los proyectos de los primeros. Desde Unamuno, los Machado y Baroja hasta Lorca, Cernuda, Sender y Hernández, pasando por Ortega, Juan Ramón, Miró y Gómez de la Serna, estas páginas quieren dar sentido coherente a un momento irrepetible de la historia literaria española.



LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MNCARS. NOTAS PARA UN INFORME

Valeriano Bozal

1

Desde su creación, en un plazo de aproximadamente veinte años, la colección permanente del MNCARS ha ofrecido tres presentaciones distintas. En primer lugar, la que hizo María Corral, después, siendo director José Guirao, la segunda, que implicó una ampliación importante del espacio expositivo –la colección pasó a ocupar dos plantas en lugar de una–, ahora, cuando el director es Manuel Borja-Villel, la tercera, que ocupa casi por completo dos plantas del edificio Sabatini y otras dos de la ampliación llevada a cabo por Jean Nouvel. A estas tres presentaciones hay que añadir el proyecto inicial de Tomàs Llorens, que, si bien no se realizó, sentó algunas de las bases fundamentales de la colección. Otros directores, Juan Manuel Bonet y Ana Martínez de Aguilar, también efectuaron cambios, aunque estos no afectaron sustancialmente al relato.

Los cambios no son ni independientes ni autónomos unos de otros. Las diferentes presentaciones no sólo suponen ordenaciones nuevas del patrimonio existente y una selección del mismo, también –de forma importante en un museo y una colección que están haciéndose– exigen adquisiciones de obras, fomentan donaciones, daciones y depósitos (marcan las líneas para tales adquisiciones, depósitos, daciones y donaciones) que pasan a formar parte definitiva de la colección (salvo en el caso de los depósitos) y condicionan cualquier nueva ordenación que quiera hacerse. El proyecto original de Tomàs Llorens fue la base sobre la que posteriormente se configuró la colección: el traslado de *Guernica* al MNCARS

Valeriano Bozal, Universidad Complutense, Madrid

desde el Casón del Buen Retiro, los conjuntos de obras de Dalí y Miró provenientes de la herencia de ambos, fueron, y siguen siendo, decisivos a la hora de presentar la colección.

En líneas generales, cabe decir que las diferentes presentaciones –la última no es una excepción– responden a un criterio histórico que pretende ofrecer una narración convincente y lo más completa posible (dentro de los límites de la colección y del espacio en el que se exhibe) de la trayectoria del arte español durante el siglo XX, con un punto reconocido de inflexión, *Guernica*, y el deseo de contextualizar esa historia internacionalmente. El crecimiento de la colección ha ido acompañado del crecimiento/ampliación del museo, inicialmente muy precario en algunas de sus instalaciones y servicios –oficinas, departamentos, biblioteca, etc.–, de tal manera que en la actualidad puede hablarse del MNCARS como de un museo de referencia.

La última presentación ha sido precedida por abundantes declaraciones públicas sobre la naturaleza de la modernidad y el lugar del MNCARS en el panorama de los museos, así como de la necesidad de una lectura nueva, no lineal ni simplista, de la historia del arte español y su contexto, lo que requería una ordenación diferente, en palabras del propio museo: «crear un nuevo vocabulario, una nueva nomenclatura (...). El museo ha optado por distanciarse de la narración lineal de la modernidad, tal y como se ha expuesto tradicionalmente, pero también del banal olvido postmoderno de la historia presente en los nuevos modelos de exposición»¹. Tan ambicioso proyecto se reclama de una idea de W. Benjamin:

Reivindicamos el espacio crítico de la historia y reconocemos el valor de las narraciones, pero no como modo de descubrir «el modo en que fue», sino, con Benjamin, para capturar la memoria desde la urgencia del presente «cuando ésta destella en un momento de peligro», y así, «sacar a la tradición del conformismo que pretende dominarla»².

Rechazar el modelo lineal tradicional sin caer en el banal olvido postmoderno de la historia es pretensión que, más allá de lo ajustado o simplista de la misma –¡qué historiador aceptaría tal disyuntiva!–, introduce tensiones en la presentación de la colección, tanto más cuando ésta no es completa, no es como un libro que puede tener a su disposición, y ofrecer al lector, todas las

¹ La cita corresponde al folleto, sin paginar, que lleva por título *Colección*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.a. (2009), s.p. (3).

² *Ibid.* No sólo se reclama una historia nueva, contada de manera diferente, también se hace un diagnóstico sobre el momento del relato: el momento en el que la memoria está en peligro. Las palabras de Benjamin son bien adecuadas aquí y ahora. El énfasis en la documentación histórica supongo que responde a esta situación, aunque, paradójicamente, esa documentación disminuye a media que nos acercamos a tiempos recientes.

obras necesarias para (razonar y) exponer el argumento. No obstante, la situación ha mejorado de forma notable respecto de épocas anteriores, se han realizado numerosas compras, muchas de las cuales se indican en las cartelas, si bien los presupuestos son escasos y seguramente muchas más las precisas (muchas no podrán ya adquirirse, si es que pudieron adquirirse alguna vez). Por otra parte, a diferencia de lo que sucedía en las presentaciones anteriores, ahora se cuenta con la ampliación, el edificio Nouvel, que permite una narración y un recorrido más complejos.

Me parece aconsejable distinguir dos ámbitos expositivos diferentes: el edificio Sabatini y la ampliación Nouvel. En el primero se respetan, en lo fundamental, los espacios existentes —que el visitante del MNCARS conoce bien— mientras que en el edificio Nouvel ha sido preciso organizar interiormente el «contenedor» construido por el arquitecto a fin de perfilar un recorrido más o menos preciso. En el edificio Sabatini se presenta la colección hasta *Guernica*, primero (en la segunda planta), y la postguerra, después (en la planta cuarta). En la ampliación el recorrido se inicia en la década de los sesenta y setenta (nivel uno) y las prácticas conceptuales (nivel cero). Aquí, como veremos después, la narración está mucho más fragmentada que en el edificio Sabatini.

Distingo estos dos ámbitos expositivos no sólo por razones arquitectónicas o cronológicas. Creo que se organizan según criterios diferentes que responden a la diversa condición de las obras presentadas en cada uno de ellos. En el folleto citado se alude a esta cuestión al hablar del nivel uno de Nouvel: «las décadas de 1960 y 1970 suponen una transformación radical en los espacios, prácticas y géneros recibidos de las vanguardias históricas»³. Siendo esto cierto en general, parece adecuado analizarlo con más detenimiento por lo que se refiere a nuestro país, pues en los sesenta y la mitad de los setenta todavía nos encontrábamos con un régimen dictatorial en lo político, semi-desarrollado en lo económico, injusto en lo social y atrasado en lo cultural. Cabe señalar que algunas de estas características se sugieren, cuando no se ponen claramente de relieve, en los textos que introducen concretamente las diferentes salas o espacios⁴.

Más allá de las diferencias arquitectónicas y cronológicas, advierto una diferencia importante: mientras que la ordenación en el edificio Sabatini responde a criterios historiográficos que tratan de ofrecer una narración histórica precisa, la ordenación en el edificio Nouvel sólo lo intenta en algunos momentos —los años sesenta en España—, pero prescinde de la secuencia histórica, incluso de la

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Los espacios de la ampliación Nouvel no constituyen salas propiamente hablando, sus múltiples aperturas y la posibilidad de moverse en todas direcciones ponen en cuestión el concepto de «sala». En el edificio Sabatini, las salas son bien precisas, pero su interconexión también permite hablar de «espacios».

secuencia, en la mayoría de los casos. La razón quizá es la expuesta en la página 13 del folleto mencionado:

La redefinición de las relaciones del arte con un mundo en rápida transformación no se lleva a cabo de un modo homogéneo siguiendo el patrón norteamericano, sino que se resuelve a través de interpretaciones de la modernidad múltiples dotadas de una intensa especificidad local.

Es posible que la fragmentación del recorrido —argumentada ocasionalmente como presentación de «microhistorias»— responda a tal multiplicidad, pero cabe recordar que inicialmente se dijo que no había que caer en el «banal olvido postmoderno de la historia». Ahora bien, para no caer en ese olvido banal es preciso disponer de un modelo historiográfico que permita incluir, a su vez, ese olvido de la historia como uno de sus momentos (como uno de los momentos de la secuencia). La actual historiografía artística carece por el momento de semejante modelo. Quizá la presentación de esta parte de la colección hubiera sido buena ocasión para, si no desarrollarlo (algo que por ahora es realmente difícil), sí, al menos, poner sus bases. Claro es que, hacerlo, implicaba también revisar el modelo historiográfico aplicado a la presentación en el edificio Sabatini, más convencional.

2

La colección inicia su recorrido, una presentación y una narración, con una tesis profundamente convencional: *España negra*. La España de *Garrote vil* (1894), de Casas, de Regoyos, Nonell, Sorolla, la de *Mujer en azul*, de Pablo Ruiz Picasso, la de Zuloaga y Solana. El precedente es Francisco Goya, sus *Caprichos*, el contexto, las fotografías de Alfonso (1908-1926), la represión policial de 1917, la figura de Pablo Iglesias o una filmación regeneracionista (1929) de L. Arquistaín, *¿Qué es España?* También una pintura de P. Bonnard, *Tadhée Natanson y Misia* (h. 1906), y dos esculturas, magníficas, de Medardo Rosso.

La simple mención de estos nombres y de las dataciones indica la dificultad de articular con ellos un discurso convincente y complejo. Distinguir entre una presentación y una narración con la que se inicia el recorrido en la sala siguiente no aclara las cosas. Fin de siglo fue período en el que convivieron estilos, técnicas e ideologías diferentes. España, aunque durante mucho tiempo se ha simplificado su complejidad, no fue una excepción, aunque la historia haya adquirido en nuestro país una fisonomía matizadamente diferente y aunque al hablar de «nuestro país» se conculque la realidad de diversos países, social, cultural económica y políticamente hablando. Sorprende, en ese sentido, que tal diversidad no se haya presentado con mayor nitidez, sobre todo porque los fondos del MNCARS permiten hacerlo. Puesto que se incluye *Garrote vil*, quizá hubiera sido adecuado un esfuerzo

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

para ofrecer una imagen del modernismo. El noucentisme catalán tiene una presentación mermada, para su contextualización hay abundantes dibujos y obra gráfica (una indicación: la mala iluminación no permite ver las esculturas de Julio Antonio, de 1908 y 1914, respectivamente). Las esculturas de Rosso «chirrían» entre tanto dramatismo aquí reunido, y «chirrían» tanto más al exponerlas en relación a *Mujer en azul*: no se aprecia ni la afinidad ni el contraste significativo.

No seguiré debatiendo sobre las piezas expuestas y las que podrían haberse mostrado, el debate sería interminable y, a mi juicio, poco fructífero, pero sí deseo referirme a dos temas que han suscitado numerosos comentarios: la incorporación de grabados de Goya a instancias de la dirección del MNCARS, el primero; la contextualización de las obras, el segundo, un rasgo que, concebido como original, se extiende a lo largo de la presentación de toda la colección.

Por lo que se refiere a la primera cuestión, lo menos que cabe decir es que resulta bien poco original y que su tratamiento en los medios de comunicación ha tenido bastante de demagógico (aunque no estoy seguro de que este término pueda aplicarse a ese tema). Situar los orígenes de *España negra* en la obra de Goya no es ninguna novedad, pero sí un proceder que limita profundamente el alcance del maestro aragonés, además de propiciar un salto histórico —el siglo XIX, lo goyesco, la visión romántica de España (¿hay que recordar a Victor Hugo?)— que no sé si el MNCARS puede dar. La limitación se hace aún más terminante si establecemos, como se hace en una sala específica, la afinidad entre Goya y Solana, en especial las máscaras, para acentuar aquella condición negativa a que la versión de tal España hace referencia.

Goya abre muchos mundos. Este es uno, aunque deformado por una interpretación simplista y convencional de su obra, pero no el único, tampoco el más importante. Tal como se ha presentado habitualmente, y se ofrece aquí, es una interpretación ideológica.

En lo que respecta a la contextualización, y puesto que se extiende a toda la presentación de la colección como uno de los rasgos que la definen, conviene proceder con algún detenimiento. Está fuera de toda duda que las obras de arte no «caen del cielo» ni responden simplemente a la inspiración individual de sus creadores (una inspiración que se supondría inocente y poderosa). Existe un contexto artístico y cultural, social, ideológico, político, económico, en el marco del cual se crean. Habitualmente, los museos sugieren la existencia de ese contexto de forma más bien parca, ya sea exponiendo documentos de época, ya introduciendo explicaciones escritas que ayuden al espectador a *situar* la obra (el contexto no pretende tanto explicar su origen cuanto su situación). El MNCARS ha dado un paso más y, siguiendo la pauta marcada por algunos museos europeos, ha introducido una contextualización «fuerte».

Imágenes fotográficas, dibujos y obra gráfica, filmaciones y documentos constituyen el grueso de la contextualización. Dos problemas: uno, lo adecuado de la contextualización en cada caso, y, dos, lo adecuado de tal forma

de contextualizar. El primero puede suscitar desfases y alguna confusión: la citada filmación de Araquistáin es de 1929, las fotografías de Alfonso, del período 1908-26, la revista *España*, de 1920. La cronología es muy extensa y, aunque puede hablarse de alternativa regeneracionista en un sentido amplio, de persistencia de una realidad a la que el transcurso del tiempo no parece afectarla, una realidad profundamente conservadora, parece que algunos de estos documentos de contexto podrían situarse en un período artístico distinto, el de la renovación y el incipiente vanguardismo de nuestro arte. La contextualización de una obra de arte nunca es mecánica y por ello resulta más difícil llevarla a cabo con los medios con los que se cuenta. Por otra parte, recurrir a documentos fotográficos extranjeros, norteamericanos o europeos, que casi con toda seguridad los artistas españoles no tuvieron ocasión de ver, sin acompañarlos de obras pictóricas y escultóricas –francesas, belgas, italianas, etc. (de las que el MNCARS carece)– introduce cierta sensación de penuria engañosa: ¿en qué sentido fueron contexto, en el mismo que las fotografías de Alfonso o la filmación de Araquistáin?

El que he llamado segundo problema, el modo de la contextualización, es más relevante.

Algunas preguntas: ¿se puede mirar, de pie, un video o filmación de 10, 20, 45 minutos?, ¿es posible contemplar la pintura que está junto a ese video o filmación con el movimiento de sus imágenes y el sonido de su música, diálogos, voz que lo explica, etc.?, ¿es la misma la mirada que se dirige a una pintura o una escultura, destacadas por su aislamiento en el muro o en el espacio, y la que se dirige a una serie fotográfica, con reducida separación (como es adecuado) entre cada una de las obras?, ¿son las revistas, libros, folletos y documentos en general objetos para ser contemplados en una vitrina?

Tal como se ha concebido, la contextualización plantea algunas cuestiones de difícil solución. La dificultad de articular obras de materiales y técnicas tan diferentes, la primera; no menores la transformación de las fotografías documentales en «obras de arte», enmarcadas y colgadas, algo para lo que, a diferencia de la pintura de caballete, no fueron realizadas; la exhibición de tanta obra sobre papel, ¿no exige cambios periódicos que impidan su deterioro?; la exhibición de documentos, folletos, libros y revistas en vitrinas, en cantidad elevada, ¿no impide su consulta allí donde deben encontrarse, en la biblioteca del MNCARS?

No es posible mirar de pie un video de 10 minutos y luego continuar al visita. No se puede contemplar una pintura con la interferencia de imágenes en movimiento y de sonido. Es preciso cambiar el registro de nuestra mirada para contemplar una pintura y una serie fotográfica. Poco conocimiento adquiriremos, no ninguno (es cierto), mirando las revistas de las vitrinas y con seguridad no nos detendremos a leer con atención las cartas manuscritas que puedan exhibirse o los fragmentos de artículos y folletos. Las salas se llenan de *ruido* y pin-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

turas, esculturas, fotografías, filmaciones, obra gráfica se incorporan plenamente al mundo del ruido⁵.

En los años sesenta llegamos a considerar las artes visuales en términos de *imagen*. Ciertamente, las pinturas son imágenes, también las fotografías, serigrafías, grabados de todo tipo, dibujos y filmaciones, pero esta consideración, de la que fui partícipe, hace tabla rasa de sus diferencias específicas, un aspecto sobre el que algunos pintores amigos nos llamaron la atención. El pop había contribuido a semejante identificación, pero también contribuyó a destacar las diferencias materiales y técnicas entre esas imágenes, así como el alcance de tales diferencias tanto en la producción de significado –para utilizar una terminología muy de época– cuanto en su recepción. En la presentación de la colección hay una tendencia bastante considerable a seguir aquellas pautas, todo son imágenes, aunque, paradójicamente, tendencia y pautas pueden desaparecer en algunos casos concretos: *Guernica*, las salas adyacentes de Picasso y Julio González o Miró. Las obras se presentan tal como lo fueron en otras ocasiones y el ruido es el que pueden hacer los visitantes, no las salas. El contexto se encuentra en salas aparte, no interfiere la contemplación de las pinturas y las esculturas.

3

A partir de la obertura, el fin de siglo, se ofrecen dos itinerarios o recorridos que conducen, ambos, a *Guernica*. El visitante escoge uno de los dos,

⁵ La cuestión de fondo sólo puede ser aquí mencionada: el que se propone aquí es un modo de mirar el arte que recela, cuando no niega, la contemplación autónoma de las obras y se inclina por modalidades preceptuales más «dinámicas», en las que las diversas técnicas y procedimientos pueden articularse, aunque sea con menor «profundidad» y, desde luego, con menos atención. La que he denominado «contemplación autónoma» no ha sido la pauta seguida siempre, ni siquiera cuando los salones dieciochescos irrumpieron en el marco de la recepción artística. Basta ver algunos de los grabados en los que se representan estos salones para concluir que la disposición de las obras, su acumulación y la total ocupación de los muros excluyen cualquier contemplación autónoma. Las protestas de los artistas «mal colocados» indican la competencia en la presentación, un tema que los actuales comisarios de exposiciones colectivas conocen bien. Las fotografías de exposiciones e interiores de casas de coleccionistas en los primeros años del siglo XX indican también que las obras «convivían» con muchos objetos y elementos decorativos, muy lejos de las superficies limpias, paredes limpias y holgura en la presentación, propias de los museos de la segunda mitad del siglo XX.

Es posible decir, sin embargo, que a pesar de la aparente proximidad entre aquella contaminación y esta que ahora se ofrece en el MNCARS existen pocos puntos comunes entre ambas (si es que existe alguno). La presencia de pinturas, obras sobre papel, filmaciones, documentos y series fotográficas en el mismo espacio respondería a los nuevos modos de recepción del arte en un mundo recreado por los medios de comunicación de masas, con flujos simultáneos de información polivalente. El debate queda abierto en este punto.

pues son alternativos: si elige el camino iniciado por el cubismo (del que el MNCARS posee una representación escasa y de reducida entidad, salvo en lo que se refiere a Juan Gris) llegará a *Guernica* y después recorrerá el camino protagonizado por el surrealismo (que es previo, históricamente, pues también él conduce a *Guernica*). No estoy seguro de que semejante alternativa de itinerarios no esquematice una historia en realidad mucho más compleja y articulada.

En ambos itinerarios cabe señalar algunos aspectos llamativos. La potencia de algunas de las salas, por ejemplo la dedicada a Juan Gris, en el primero, la de Miró, en el segundo. Las proyecciones en salas separadas y debidamente acondicionadas también añaden interés y complejidad a la colección, muy por encima de las fotografías y videos de contexto («mezclados» con las pinturas). No obstante, esto no impide apreciar la debilidad de la colección —que no de la presentación— en algunos puntos, por ejemplo la parquedad de *Dada* o la inexistencia de obras relevantes de los principales representantes del surrealismo —con la excepción de Dalí— y de los movimientos de la abstracción geométrica y constructivista. El MNCARS no posee obras de estos artistas y movimientos —y seguramente no está en condiciones de adquirirlas, no al menos en la cantidad suficiente y con la entidad requerida como para poder construir un relato convincente en este dominio—. La presentación de obras menores y de abundante documentación no puede ocultar esta realidad.

Ahora bien, el afán por construir un discurso (convencional) sobre el desarrollo de la modernidad como sucesión de estilos o tendencias (más radicalmente contrapuestos si cabe con la configuración de dos recorridos alternativos) ha conducido a una situación sobre la que conviene meditar. Miró, Picasso, Dalí y Gris —este en menor medida— «aportan» obras en cada momento a cada uno de los itinerarios, lo que implica prescindir de la presentación del conjunto de la obra de estos artistas en salas específicas (un rasgo que era «marca» de la presentación anterior), quizá con la excepción de Picasso que, en torno a *Guernica*, continúa manteniendo su protagonismo e incluso lo refuerza.

Es una opción legítima pero suscita algunos comentarios. En primer lugar, empezando por lo más obvio, debilita la presentación de los «puntos fuertes» del museo, aquellos por los que un museo resulta atractivo y es visitado (algo bastante evidente, tal como puede comprobarse por la acumulación de visitantes en torno a *Guernica* y salas adyacentes). Después, segundo, al situar las obras de los grandes artistas en sus momentos estilísticos se sigue una pauta de la historiografía tradicional del arte contemporáneo que tiende a ver las grandes obras en los límites de los estilos que han creado, cuando no como su ilustración, y no como obras que los desbordan (la presencia de algunos artistas, Solana es el caso más evidente, se debilita porque no se «ajustan» a movimientos precisos). Por último, tercero, impide apreciar la evolución de Miró, Dalí, Picasso, de Tàpies, Millares y Saura, en su concreta trayectoria global (¿podría hacerse lo mismo en

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

el Prado con Tiziano, Velázquez, Rubens, Veronés, Greco, etc.?) y reduce su capacidad y valor de presente⁶.

Puede argumentarse que la historia lo es de hechos y que el hecho, en cada caso, es la creación de obras en momentos determinados, con una cronología precisa, pero este argumento, tan someramente expuesto y aceptado, simplifica el significado histórico de las obras de arte, que va mucho más allá del momento en el que fueron creadas, y responde, cuando menos, a una historiografía positivista de la que, se dijo (aunque no con ese calificativo), se deseaba huir.

Las salas dedicadas a la Guerra Civil, *Guernica* y el Picasso de la época, con el entorno de Julio González —del que hemos visto algunas obras en salas anteriores— y de Miró —que ya había aparecido antes en el recorrido—, constituyen el centro de la colección y la parte más potente de la misma⁷. Quizá podría haberse valorado más la obra de González y, en concreto, *Mujer en el jardín*, de González y Picasso, y debería haberse colocado en otro lugar *El profeta*, de Pablo Gargallo, con una poética muy diferente a la de Julio González (no sucede lo mismo con otras obras de Gargallo, las menos, que no están expuestas). Me parece inadecuada la maqueta de la *Fuente de mercurio*, de Calder, que estuvo en el Pabellón de España en la Exposición internacional de París, 1937, maqueta que no cumple con la obra original al igual que sucede con *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez.

La historia continúa, tras *Guernica*, en la cuarta planta, planta híbrida, que se dedica a la colección y a exposiciones temporales, lo que añade un punto de complicación a un recorrido de por sí bastante complicado. El espacio 405, dedicado al arte tras la Segunda Guerra Mundial articula diversas salas en las que encontramos algunas sorpresas agradables: la exhibición de obras de Wols, por ejemplo, un artista que, por lo que sé, nunca ha merecido una exposición en nuestro país; una sala dedicada al neorrealismo, con fotografías de, entre otros, López Siquier, Cuallado, N. Müller, Cantero, Gordillo, Ontañón, Fco. Gómez,

⁶ El papel desempeñado por las tendencias y los movimientos y la relación entre éstos y las obras concretas es uno de los temas historiográficos polémicos. No cabe duda de que movimientos y tendencias han tenido, tienen, una presencia real, en cuyo nombre han hablado y se han manifestado artistas y críticos, han constituido material de primera mano para los historiadores y han permitido la continuidad entre la historiografía tradicional que se apoya en la secuencia de estilos y la historiografía de la vanguardia. Pero tampoco me cabe duda alguna de que, primero, muchos grandes creadores escapan a límites estilísticos —Picasso, Miró, Paul Klee, Julio González, Giacometti, Max Beckman, Morandi, etc.—, y, segundo, las obras de artistas como Dalí, Michaux, Masson, Hélion, Tàpies, etc. no se agotan en su adscripción al surrealismo, figuración narrativa o expresionismo abstracto, respectivamente. No se es en exceso kantiano al afirmar que la generalidad se establece en las obras particulares y que éstas no son nunca *casos* de una ley general (de un movimiento). Todo lo cual afecta tanto al discurso historiográfico como al discurso museístico.

⁷ La dirección del MNCARS, permítaseme la ironía, ha sido inmisericorde con algunos artistas: ¿qué bien le hace a Picaba la proximidad de Picasso? Sólo destaca su inanidad.

Catalá Roca, Masats, Colom, y una proyección de *El pisito*, película de M. Ferreri, que nadie podrá ver de pié; una sala dedicada a Oteiza, otra a Fontana y una tercera con obras de Sempere, Palazuelo y Equipo 57. No suscitan tanto interés, aunque sean artistas mucho más importantes, las salas con obras de Lam, Moore, Fautrier, Bacon, Sutherland, la que incluye a Sam Francis, Motherwell, Guerrero, Esteban Vicente, Gotlieb, un Rothko que no hace justicia al artista y una presentación muy escasa de David Smith (artista del que hay más obras en el MNCARS). La contextualización de *Dau al set* –Klee de 1930 y Kandinsky de 1932–, además de limitada, está «sobreactuada», y la contextualización de Antonio López con fotografías de G. Viella y R. Masats es, cuando menos, discutible (no hay que ocultar que la presentación de Antonio López siempre ha sido un problema no resuelto en el museo).

Por lo ya escrito puede percibirse que el discurso sobre estos años de la postguerra pretende, por una parte, una secuencia estilística que distinga entre tendencias, movimientos o ismos que miran a *Dada* y al surrealismo, y movimientos de corte más «racionalista» –una aproximación que, algo más compleja, se encuentra ya en el libro de José M^a Moreno Galván, *Autocrítica del arte* (1965)–, y, por otra parte, desea contextualizar internacionalmente, ya sea con el arte europeo, ya con el estadounidense, el arte español de estos años. De nuevo conviene señalar que es difícil «escribir» la historia en un museo y no estoy muy seguro de que la dispersión de Tàpies, Millares y Saura por las diferentes salas redunde en beneficio de su contemplación y conocimiento, tampoco de la mejor comprensión de la historia. De todos hay obras abundantes en la colección y todos continuaron trabajando, creando obras importantes, después de los límites cronológicos aquí establecidos.

4

La ampliación de Jean Nouvel acoge un recorrido diferente, según argumento que se recoge en el folleto citado: «La propuesta pretende romper la lectura canónica de la historia, otorgando espacio a poéticas y políticas muy diversas, dando cuenta así del sustrato heterogéneo del arte del presente»⁸. La pretensión es ambiciosa y encuentra, a mi juicio, tres condicionantes que hacen difícil llevarla a cabo: el espacio disponible, los fondos de la colección y el papel concedido al arte español.

Del primero se ha hablado en numerosas ocasiones, aunque, por lo que sé, nunca se ha hecho una crítica pública y publicada de la ampliación del MNCARS realizada por Jean Nouvel (y, naturalmente, del papel desempeñado por

⁸ *Ibid.*, p. 11.

los responsables, gestores políticos e institucionales, de tal ampliación). Los anteriores directores del museo dedicaron el contenedor creado por Nouvel a exposiciones temporales, segmentando y dividiendo el espacio a medida de las necesidades de cada una. En la actual presentación también se ha fragmentado el espacio sin que sea posible destacar una dirección clara en el mismo, lo que contribuye a dificultar el relato. Este se abre en el nivel uno con el arte de los sesenta y setenta, bien es verdad que en el nivel cero volvemos a encontrar arte de esos años, también de los ochenta y noventa. El relato más o menos secuencial del edificio Sabatini ha sido sustituido por «microexposiciones» de relación laxa.

Los fondos de la colección son, hay que señalarlo una vez más, limitados (aunque no tanto como parece desprenderse de esta presentación, ¿quizá rotatoria?), por lo que la dirección se ha empeñado en una política de nuevas adquisiciones que corresponden a este período histórico. Los resultados no son homogéneos. Iniciamos el recorrido con obras de Cy Twombly (1959), Klein (1960, 1961), Guston (1967), en una «sala», Klein (1957), R. Haimy (1959) y Öyvind Fahlström (1967), en otras, de poéticas y cronologías muy diversas, escasas en número y alguna no muy relevante. Después podemos «pasar» si así lo deseamos, pues no existe un relato que dirija nuestra visita, a otros espacios en los que encontramos obras, escasas, de Equipo Crónica, Arroyo, Gordillo y Carlos Pazos; poco después, espacios dedicados a Smithson –unos dibujos que no hacen justicia a su importancia y la filmación de *Muelle en espiral*–, G. Matta Clark, etc. Posteriormente, otros espacios contienen obras de Flavin, B. Newman, D. Judd, obras *minimal* que la colección del MNCARS poseía desde hace tiempo, una muy pobre representación de *Fluxus*, John Cage, *Zaj* (la actividad de *Zaj* es relevante en los años sesenta: correspondería a la cuarta planta del edificio Sabatini, a cuyo recorrido hubiera proporcionado una complejidad ahora inexistente), fotografías de Rauschenberg, etc. En el nivel cero, al que luego me referiré, encontramos alguna obra relevante de N. Spero, fotografías de C. Sherman, obras de Mike Kelley, F. West, Marc Pataut, una filmación de Ocaña (en espacio que reúne también a C. Sherman, P. Pérez Mínguez, David Wojnarowicz, etc.), los «trajes» de Alice Creischer, etc.

A pesar de las explicaciones del folleto tantas veces citado, la «contemplación» de estas obras no ofrece una «explicación visual» convincente de su selección. Quizá es necesario que pase un cierto tiempo y que la colección se incremente con nuevas adquisiciones para que la muestra exhiba visualmente su coherencia. De lo más que puede hablarse es de ejemplos de un discurso teórico esbozado.

Como el espacio es limitado, la decisión sobre las obras que han de exponerse lleva aparejada otra decisión sobre las que no pueden mostrarse. El museo ha optado por una selección muy sobria del arte español, no sólo en el número de obras, también en el de autores. Este es el tercero de los condicionantes a los que antes me referí, aunque quizá el término «condicionante» no es adecuado pues la colección del MNCARS reúne una buena cantidad de

artistas españoles que no han sido mostrados (cabe esperar que en sucesivas instalaciones puedan verse).

En el nivel superior, uno, el museo ha preferido la representación de artistas ligados a la experimentación geométrica, Barbadillo y E. Asins, respecto de artistas más narrativos, de representación muy escasa (que en modo alguno proporcionan una idea ni de su valor artístico ni de su importancia histórica), Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Luis Gordillo (artistas que se agrupan en el mismo espacio que Carlos Pazos). Puesto que estos artistas tienen un alto contenido político y la presentación de la colección tiene a gala mostrar los referentes y marcos políticos, no se entiende bien lo reducido de esta presentación (en la que, por otra parte, están ausentes *Estampa Popular* y *Equipo Realidad*). Tampoco se muestra la obra de la llamada «nueva narración madrileña», de la que el museo sí ha ofrecido una exposición temporal. También es muy escasa, sin que en la exposición encontremos razones para tal proceder, la presencia de artistas reconocidos, como Barceló o Sicilia, la propia Cristina Iglesias, y no encontramos obras de Susana Solano, Eva Lootz, Ángel Jové o Adolfo Schloser, tampoco de Jorge Barbi. El museo, por otra parte, ha establecido relaciones entre obras que resultan discutibles: tal sucede por ejemplo con el espacio en el que podemos ver a Tàpies, A. Llena, M. Merz y Carl André: no estoy muy seguro de que esta agrupación —que, ciertamente, rompe con las pautas estilísticas establecidas— permita una comprensión, y disfrute, mejor de las obras de cada uno de ellos. Por el contrario, la relación de *Zaj* y J. Cage enriquece la obra de ambos.

Escasez y ausencias contrastan con la atención al llamado arte conceptual de la primera mitad de los años setenta, mucho mejor representado de lo que es habitual en la colección del museo. Obras de Alberto Corazón, *Grup de Treball*, Muntadas, Abad, etc. proporcionan un panorama muy rico de esta tendencia. Bien es cierto que su presentación ha suscitado dificultades pues, aparte de las filmaciones —se ofrece, por ejemplo, el proyecto sobre la Plaza Mayor de Madrid, de Alberto Corazón—, las obras son proyectos, dossieres, informes, etc. de difícil exhibición como «obras de arte». En algún caso la presentación recuerda la de algunas exposiciones temporales, pero no termina de convencer que hagamos cuadros de estos «proyectos», «intervenciones» y «dossieres». Por lo demás, deseo señalar que la mayor parte de estos artistas no acabaron su actividad en la primera mitad de los años setenta, continuaron después, sin formar parte de movimiento alguno, sin estar agrupados, algunos manteniendo las líneas de su poética, otros cambiándolas por completo.

Creo que el museo se debate aquí entre dos opciones que, en sus condiciones (de espacio y fondos), resulta difícil atender satisfactoriamente: mostrar el contexto internacional (cualesquiera sean los criterios de selección) y/o el desarrollo del arte español de los últimos años. Obviamente, no podía prescindir por completo de algunas de las manifestaciones más importantes del arte peninsular, pero el deseo de introducir el contexto obligaba a una selección

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

que no hace mucho favor a la verdad histórica. Una verdad, por otra parte, tanto más discutible cuanto que desde 1980, aproximadamente, el arte que se hacía en España ha estado contaminado ideológicamente por la pretensión de ser exportado, de «competir» con el arte internacional, algo que sólo ha podido hacer en casos excepcionales. El museo se ha arriesgado a seleccionar y presentar obras del contexto internacional, obras arriesgadas, valga la redundancia, pero no se ha atrevido a ofrecer una historia, aunque fuera provisional, del arte español de estos años.

Carlos Thiebaut

Alors que lo impuro y lo embarrado vuelve a reclamar atención, se nos ha ido de la mente que la Venia Crítica siempre tuvo que ver con ello, aquejado como andamos de las telanias de la pereza intelectual o del olvido apresurado. Más que otras filosofías del siglo pasado, esa tenue antorcha de ilustración y de racionalidad fue la que tal vez atendió con más detalle a lo impuro de la pobreza, de la destrucción de las identidades y de los mundos de vida de las personas, de la expropiación de los frutos de sus esfuerzos y trabajos, de las formas grandes y pequeñas de la dominación política y de sus destrucciones de la libertad. A pesar de sus vaivenes y de sus recaídas reológicas, siempre tuvo que ver con el daño y encontró en su rechazo su motivo ético. También se pensó siempre a sí misma como una forma impura de ejercicio crítico. Desde su talz marxista, pensó la crítica –y ese es el nombre grande de la filosofía moderna– en la forma del análisis de los procesos sociales, materialmente concretos, que realizaban aquellos daños y empleó los saberes y las ciencias que suministran los instrumentos y los conceptos para ello. A pesar de la complejidad y de la dispersión disciplinaria de los últimos cien años, lo que de ella queda se sigue afanando por integrar en una visión normativa –lo que he llamado el rechazo del daño– los datos y los métodos de las ciencias sociales, de la economía, de la sociología, la ciencia política, el derecho o de la psicología. Sostenía ya antes que la filosofía sólo podía seguir siendo crítica en la medida en que tratara de lo impuro y desde su propia impureza metodológica. Desde la mayoría de las corrientes de la filosofía académica –que lamentablemente tiende a haber usurpado todo lo que se entiende por filosofía– este programa de impurezas es despreciado como irrelevante, como si la filosofía hubiera de ser más que eso o, al menos, otra cosa sublimemente distinta, con sus propias ciencias y su propio lenguaje (aunque se disfrace de habla

Valeriano Bozal, Universidad Complutense, Madrid

que no hace mucho favor a la verdad histórica. Una verdad por otra parte tanto más discutible cuanto que desde 1980, aproximadamente, el arte que se hacía en España ha estado contraindicado ideológicamente por la pretensión de ser exportado, de «compartir» con el arte internacional, algo que sólo ha podido hacer en casos excepcionales. El museo se ha atrevido a seleccionar y presentar obras del contexto internacional, obras misceláneas, venga la redundancia, pero no se ha atrevido a ofrecer una historia, aunque fuera provisional, del arte español de esos años.

Antes de entrar en la colección tiene que mostrar la selección de artistas y obras que se le ofrece, y en la colección de esta presentación (en la que, por otra parte, están *Europa Popular* y *Equipo Realidad*). Tampoco se muestra la obra de la llamada «escuela madrileña» de la que el museo se ha separado con algunas excepciones. También es muy escasa, sin que sus obras se encuentren en ningún otro museo, la presencia de artistas de la generación de los años sesenta, como Ballester o Sicilia, la propia *Carmina* Iglesias, y por encontrar unos pocos de Susana Solano, Eva Llorca, Ángel José o Adolfo Sainza, tampoco de Jorge Bardi. El museo, por otra parte, ha establecido relaciones entre obras que resultan discutibles: tal sucede por ejemplo con el espacio en el que podemos ver a Tàpies, A. Llana, M. Meri y a el Andrer, no muy seguras de que una agrupación —que, ciertamente, no se dan las pautas estilísticas establecidas— permita una comprensión, y disfrute, mejor de las obras de cada uno de ellos. Por el contrario, la relación de Zely y J. Caga es sobre la obra de ambos.

Escasas y ausencias contrastan con la mención al llamado arte conceptual de la primera mitad de los años setenta, mucho más presente de lo que es habitual en la colección del museo. Obras de Alicia Azañón, *Contra de Tóbal*, Muntadas, Abad, etc., proporcionan un panorama más rico. Una tendencia. Bien es cierto que su presentación ha suscitado algunas críticas, que se justifican —se ofrece, por ejemplo, el proyecto *Mapa de la Madrugada*, de Alberto Corazón—, las obras son proyectos de obra, imágenes que se exhiben como «obras de arte». En algunas de ellas, como en algunas de algunas exposiciones temporales, pero en la mayoría de ellas, se muestran algunos cuadros de estos «proyectos», «intervenciones» y «desarrollos». Hay que señalar que la mayor parte de estos artistas no están representados en la primera mitad de los años setenta, o contribuyeron después, sin formar parte de movimiento alguno, sin estar agrupados, algunos manteniendo, no pocas, de la poesía, otros cambiándolas por completo.

Creo que el museo se debate aquí entre dos cosas: que, en sus condiciones (de espacio y fondos), resulta difícil o imposible mostrar el contexto internacional (cualesquiera sean los criterios de selección) y/o el desarrollo del arte español de los últimos treinta años, o que no podía prescindir por completo de algunas de las razones —aunque más importantes del arte peninsular, pero el deseo de introducir el arte extranjero obligaba a una selección

LA IMPUREZA DE LA RAZÓN CRÍTICA

Carlos Thiebaut

Ahora que lo impuro y lo embarrado vuelve a reclamar atención, se nos ha ido de la mente que la Teoría Crítica siempre tuvo que ver con ello, aquejados como andamos de las telarañas de la pereza intelectual o del olvido apresurado. Más que otras filosofías del siglo pasado, esa tenue antorcha de Ilustración y de racionalidad fue la que tal vez atendió con más detalle a lo impuro de la pobreza, de la destrucción de las identidades y de los mundos de vida de las personas, de la expropiación de los frutos de sus esfuerzos y trabajos, de las formas grandes y pequeñas de la dominación política y de sus destrucciones de la libertad. A pesar de sus vaivenes y de sus recaídas teológicas, siempre tuvo que ver con el daño y encontró en su rechazo su motivo ético. También se pensó siempre a sí misma como una forma impura de ejercicio crítico. Desde su raíz marxista, pensó la crítica —y ése es el nombre grande de la filosofía moderna— en la forma del análisis de los procesos sociales, materialmente concretos, que realizaban aquellos daños y empleó los saberes y las ciencias que suministran los instrumentos y los conceptos para ello. A pesar de la complejidad y de la dispersión disciplinarias de los últimos cien años, lo que de ella queda se sigue afanando por integrar en una visión normativa —lo que he llamado el rechazo del daño— los datos y los métodos de las ciencias sociales, de la economía, de la sociología, la ciencia política, el derecho o de la psicología. Sostenía ya antes que la filosofía sólo podía seguir siendo crítica en la medida en que tratara de lo impuro y desde su propia impureza metodológica. Desde la mayoría de las corrientes de la filosofía académica —que lamentablemente tiende a haber usurpado todo lo que se entiende por filosofía— este programa de impurezas es despreciado como irrelevante, como si la filosofía hubiera de ser más que eso o, al menos, otra cosa sublimemente distinta, con sus propias cadencias y su propio lenguaje (aunque se disfrace de habla

Carlos Thiebaut, Universidad Carlos III, Madrid

cotidiana). Pero desde la conciencia de muchos ciudadanos, quiero decir de muchas personas que perciben los daños presentes con desazón y que quisieran pensar y hacer lo público un lugar para su rechazo, ese sistema de impurezas es una de las pocas maneras que permiten tomar en serio todo lo que dizque de sublime tuvo siempre la filosofía.

Thomas McCarthy ha sido quien, en la teoría crítica usamericana, más ha insistido en ese programa de impurezas. Desde su adelantada formulación de la ética discursiva (en *La teoría crítica de Jürgen Habermas* a final de los setenta), o en la discusión de la postmodernidad en *Ideales e Ilusiones*, su paciente y artesanal mirada filosófica advertía sobre los riesgos de la seducción de la pura teoría y se afanaba en reconstruir los nexos entre los problemas de la vida social, las teorías de la sociedad y las líneas de fuerza del pensamiento ilustrado. No podemos pensar –ni, por ende actuar racionalmente– en lo que sucede en nuestras sociedades sin, también, atender a los materiales que nos suministran los saberes específicos de las ciencias que se han ocupado de desentrañar las opacidades de la complejidad social. Una acción, como una acción política y su sustento ético, requiere, también, el máximo de información y de reflexión para poderse pensar como racional. (Y aún así...) La advertencia ante los riesgos de una reflexión no mediada por los saberes de lo concreto y la tarea de reconstrucción de los vínculos entre esos saberes y la filosofía implican un trabajo en dos frentes.

En primer lugar, suponen un trabajo interno a la ilustración misma y requieren reajustar la autocomprensión que esa tradición, y en concreto su versión kantiana, ha venido teniendo de sí misma (los regresos a Kant han sido quizá de lo que más ha modelado las filosofías normativas, políticas y éticas, del último medio siglo); con frecuencia, sus diversas versiones han parecido sucumbir a las ilusiones de pensar la ética como si fuera otro mundo –el mundo de lo justo, el mundo de lo transparente– que se oponía y enfrentaba o, en cualquier caso, contrastaba con el sucio y embrollado mundo de lo contingente en el que vivimos las personas y parecían entonces implicar que pensar en este mundo opaco puede ser dejado para otro momento. Por ejemplo, a la aplicación de principios éticos, una adaptación a las situaciones concretas (el territorio de las llamadas éticas aplicadas) que con frecuencia opera como si esos supuestos principios puros fueran instrumentos de usar y tirar, o de usar según cómo, cuándo y quién. También, la perspectiva de la impura teoría crítica tiene que oponerse a la apresurada y simétrica conclusión de que dado que así de borroso es nuestro mundo, entonces nuestras intuiciones morales, las que nacen de nombrar el daño y oponernos a él, son sencillamente espejismos o ilusiones de las que no cabe rendir mucha cuenta, y que habrá que dejárselas a la literatura (tal se decía hace unas décadas), o, por el contrario, y dado que son muy importantes pero no justificables racionalmente son terreno propio de las religiones (como se está repitiendo mucho últimamente). Repudiar un mundo impuro y repudiar la teoría en la que demos cuenta, por improbable que sea, de nuestras éticas son dos caras de la misma moneda, la cara y

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

la cruz de una ilustración todavía incompleta. Es ejemplo de lo segundo la discusión de McCarthy con Richard Rorty en *Ideales e Ilusiones*, cuando indicó de qué manera nuestras intuiciones morales quedan ciegas si no se da rendición conceptual de ellas. Indicativas de lo primero son las discusiones de McCarthy con Habermas (al criticar la manera en que éste entendía —¡tan arendtianamente!— el tajante contraste entre la esfera del trabajo y la de la interacción o al sospechar de la manera en que su teoría social se deslizaba a dar prioridad a las nítidas lógicas del sistema sobre las holistas borrosidades del mundo de la vida) o, en el libro que da motivo a este comentario, las críticas que le dirige a Rawls (cuando opta metodológicamente en *La ley de los pueblos* por pensar la perspectiva cosmopolita en términos de teoría ideal y cuando, al hacerlo, determinados hechos y realidades —como los racismos— son dejados de lado). Todo ello se podría matizar mucho —por ejemplo, indicando que las distinciones conceptuales son instrumentos para analizar el mundo o sugiriendo que las teorías ideales son simplemente momentos del complejo proceso de llegar a formar un juicio— pero quizá acierte McCarthy al acentuar la necesidad de la impureza metódica, el mezclar muchos saberes parciales en formas nada preconcebidas de reflexión filosófica, para pensar todas esas cosas que vamos comprendiendo cada vez menos y que tienen que ver con lo que antes llamaba el daño.

El sutil equilibrio entre darle un lugar a la teoría y el atender a la impureza del mundo se mide, también, en segundo lugar, en las mismas disciplinas que, como indiqué más arriba, habrían de conformar los marcos de análisis de la sociedad contemporánea. Porque las ciencias sociales se han practicado mayoritariamente en términos positivistas y la coyuntura teórica del pensamiento sobre la sociedad perdió en la segunda mitad del siglo pasado la articulación teórica que poseyó antaño la tradición de Hegel, Marx, Durkheim o Weber. Esta pérdida de teoría se ha reflejado también en términos académicos: en Usamérica, donde ha trabajado McCarthy, la filosofía se ha pertrechado en los muros de la tradición analítica sin muchas relaciones con el pensamiento social y las ciencias sociales se practican por su parte sólo como eficaces instrumentos de diagnóstico estadístico o como hábiles instrumentos para escuelas de negocios. Una condición no exactamente idéntica, pero en muchos aspectos similar, ha tenido lugar también en Europa. Pretender hacer teoría de una realidad impura requiere, entonces, reajustar tanto lo que se suele comprender (allí y aquí) como filosofía como lo que se da por supuesto son los conceptos y los métodos de la ciencia social. La carga teórica (carga por lo que conlleva de potencial explosivo) de algunos conceptos y clasificaciones —pensemos en lo que le ha sucedido al concepto de clase social— es neutralizada en los procesos de su positivación y no es infrecuente que se diluya entre indicadores que nada indican. Un caso especialmente significativo es, precisamente, el que constituye el motivo del libro *Race, Empire and the Idea of Human Development*: el concepto de raza y su lugar en las economías mutantes del progreso de la especie, en la época ilustrada, y en las ideologías y

Carlos Thiebaut, Universidad Carlos III, Madrid

los programas del desarrollo social y económico de los pueblos a lo largo del siglo veinte¹. Pensar los racismos, patentes y ocultos, de las sociedades desarrolladas (y analizar el lugar, de nuevo obvio o soterrado, que tienen en todos los programas imperialistas) requiere, de acuerdo con lo que venía diciendo, pensar si su aparente lugar menor en el proyecto de ilustración no es otro autoengaño más y hace necesario indagar las maneras en las que siguen presentes ahora mismo como supuestos ocultos en los análisis sobre la jerarquía de las sociedades contemporáneas y sus desigualdades (y, por lo tanto, permanecen como puntos ciegos en los programas normativos que se formularon para paliarlas). McCarthy, como podrá ver el lector en el artículo que publica en este mismo número, plantea que los neo-racismos actuales están aún masivamente presentes y configuran los marcos en los que se ejercita, incluso, la perspectiva cosmopolita al comprender la globalización. Se verá ahí también por qué es bueno mantener a afectos críticos el término racismo aunque todos digamos, en modo bienpensante, que el concepto de raza, fuertemente marcados por torpes fenotipos y por ya obsoletas teorías biológicas, ni es científico ni descriptivo y que es inútil pensar con esas categorías. Y es que muchas veces parecemos esquizofrénicamente escindidos entre decir que no somos racistas (al compararnos, por ejemplo, con otros —los europeos con los usamericanos, los españoles con otros europeos—) y luego practicar mudados estereotipos clasificatorios que operan como mecanismos de jerarquía y exclusión y que se nos escurren de entre los dedos conceptuales. Pero sobre esto regresaré más tarde.

Que pensar la raza tiene algo de impureza se ve en los grandes programas filosóficos de la ilustración. En la primera parte del libro, McCarthy analiza el paradójico lugar que las conceptualizaciones en torno a las diferencias raciales tienen en el pensador ilustrado por antonomasia, Kant. Mientras en los análisis de la ética, que nos sitúan en la perspectiva de mirar el mundo como debería ser, las diferencias materiales de los seres humanos no son contempladas —esa es la forma, precisamente, de entendernos como seres nouménicos— en los análisis descriptivos de la naturaleza humana (la *Antropología desde un punto de vista pragmático*) y, sobre todo, en los trabajos que conforman el proyecto kantiano de filosofía de la historia incluso la iluminadora perspectiva cosmopolita ahí formulada está modulada en términos de jerarquías raciales en las que la civilización occidental tiene una descontada primacía. Ciertamente esa primacía no es, en Kant, la que luego —en las *Lecciones* de Hegel, por ejemplo— van a dar forma filosóficamente plena algunas civilizaciones o naciones sobre el conjunto de la especie (algo en lo que McCarthy podía haberse extendido más de lo que hace), pero la escisión kantiana entre el mundo nouménico regido por la liber-

¹ Thomas McCarthy, *Race, Empire and the idea of Human Development*, Cambridge University Press, 2009.

tad en el que todas las personas son iguales como fines-en-sí mismos y el mundo fenoménico de la necesidad de la naturaleza, determinado por los antagonismos, las diferencias y las jerarquías parece haber conformado la falsa conciencia de que, por una parte, los occidentales nos pensemos, y pensemos a toda la especie, moral y jurídicamente como iguales pero, por otra, le dejemos a la naturaleza la explicación y la justificación de que los desarrollos civilizatorios se produzcan por medio de asimétricas jerarquías que arrojan un saldo de dominación de unos sobre otros. Aquella agónica naturaleza podrá después mutarse en historia o en cultura, e incluso en política sistémica regida por la necesidad de mantener el orden, pero el mecanismo conceptual de pensar que algo camina torcidamente solo —es decir, con independencia de nuestra voluntaria acción moral— permanece. En Kant, ciertamente, eso configura una conciencia que cabría llamar desgarrada entre la constatación del mal y una esperanza te(leo)lógicamente postulada que presupone que de alguna forma el bien (moral, final) surgirá del mal. Andamos escindidos entre el saber que somos productos causales, regidos a pesar de nosotros mismos (por ejemplo, a pesar de nuestros ideales), por las leyes de la insociable socialidad y el pensarnos, el tener que pensarnos, como si comenzáramos a hacer el mundo, o a rehacerlo, con cada acción. Desde tal suspendido desgarramiento, no parece fácil dejar de lado como (impuramente) irrelevante que el desarrollo liberal de las teorías anteriores a Kant (Locke con su justificación de la conquista de los territorios norteamericanos y con su participación en la Royal African Company que monopolizó la trata de esclavos inglesa) o posteriores a él (James Mill y su hijo, John Stuart Mill, con sus, seguramente eficaces, gestiones en la East India Company) caminaron tranquilamente de la mano de la conquista y del imperialismo. Al menos, el liberalismo de Kant tenía una lucidez que probablemente se nos haya también olvidado. No son, los dichos, argumentos *ad homines*, pues McCarthy detalla cómo determinadas concepciones de la racionalidad (por ejemplo, de la racionalidad de la soberanía y de sus supuestos normativos) acaban por ser funcionalmente prácticas y justificadoras de los dominios coloniales. Bien sea por argumentos referidos a la incapacidad de los dominados para trabajar y desarrollar sus propios recursos naturales (ése es el argumento de Locke respecto a los nativos americanos, pero recordemos también los de los colonizadores españoles), bien sea con razones referidas al mejor desarrollo posible de los colonizados o los protegidos (los argumentos utilitaristas de los Mill), es decir, dados los déficits de racionalidad de estos pueblos, puede darse por justificada la protección —es decir, el dominio político y social y la explotación de recursos y de personas— de las culturas subalternas. El efecto inmediato es, obviamente, la valoración indirecta de la primacía del dominador —o del protector, si así quiere llamársele. Esa fue siempre la justificación del imperio y ese fue el sentido del «destino manifiesto» usamericano (y hay que pensar despacio esas dos palabras para que percibamos cuánto nos debieran sorprender) y, desde luego, de todas las inquietudes sobre los «patios traseros» de esa gran nación.

Carlos Thiebaut, Universidad Carlos III, Madrid

De esas y otras maneras, las justificaciones de la dominación, pero específicamente de esclavitud, van apareciendo en la historia moderna ligadas a contextos de funcionalidad social y se revisten de buenas y morales razones (la protección, el cuidado), tanto en los espacios nacionales como, sobre todo, en los contextos internacionales en los que se van conformando los imperialismos modernos. La historia de estos procesos de interpretación y de justificación va pegada a la particularidad de los contextos y de los momentos. El libro de McCarthy fija, sobre todo, su atención en el caso de Estados Unidos, pero a la vez va suministrando claves y datos de la interpretación más global que ha ido jalonando la historia del imperialismo moderno. La segunda parte del libro que comento está dedicada, precisamente, a mostrar cómo el concepto de raza —inicialmente no biológico, luego darwinianamente modulado, posteriormente des-biologizado— está estructuralmente ligado a las grandes interpretaciones del proceso histórico, desde la filosofía de la historia kantiana, pasando por la formulación decimonónica de la evolución de los darwinismos sociales y de los positivismos hasta llegar a las grandes teorías del desarrollo económico y social que han conformado las políticas públicas nacionales e internacionales del siglo veinte. En cada uno de los momentos históricos y conceptuales de la historia del concepto de raza y del concepto de desarrollo humano, las nociones van perdiendo algo de su formulación anterior (pierden, por ejemplo, la teleología o abandonan la garantía biológica para mostrar su carácter sólo cultural y social), pero retienen la básica asimetría de considerar deficiente o menesteroso al otro y de considerar el propio punto de vista o la propia existencia investida de una consecuente superioridad. Nos satisface estar en el la parte alta de la escala del espíritu, de la evolución o del desarrollo aunque lo revistamos luego —sólo en el mejor de los casos— de la jerga moralizante de la responsabilidad que comporta la superioridad (esa, por otra parte, fue siempre la justificación de la aristocracia). Ese esquema de interpretación ha seguido presente, hasta ahora mismo, en los diagnósticos de las desigualdades y sus efectos por medio de diversas formas de la psicología diferencial aplicada a los grupos sociales o a la hora de establecer la etiología de la desposesión y la pobreza (y de manera no infrecuente, con el efecto perverso de culpabilizar a las víctimas, a quienes se les achaca alguna deficiencia caracterológica o personal que las ha situado en su situación de dependencia, algo que ha sido frecuente en Usamérica con los negros y en Europa con los gitanos o los emigrantes). Pero también la asimetría racista se retiene en las maneras en que se ponen en marcha programas de desarrollo (suponiendo secuencias y pautas que otras sociedades u otros colectivos deben seguir) o, incluso, en las formas de las políticas de protección y de igualdad social. El subtexto es que el desarrollo social y económico requiere del subordinado que acabe pareciéndose a nosotros, en nuestras moralidades y estilos de vida, en nuestras formas de comprender hasta su propio destino.

Estas formas de impureza de la razón —pues son razones las que hacen las descripciones, los diagnósticos y las justificaciones de las políticas— es adecuado te-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

rreno para la crítica. Pero ésta habrá de ser tanto conceptual (o metodológica, si se prefiere, de acuerdo con lo que antes se dijo) como política (o moral, por emplear ahora el quiebro kantiano). Y es natural –o, al menos es necesario y oportuno– que sea desde Estados Unidos desde donde se formule esa mirada crítica y política que enlaza la reflexión sobre el racismo con la reflexión sobre el imperio. Los estudios sobre la raza han ido ganando importancia teórica y política en los últimos decenios en Usamérica pues en su historia pasada y presente se conjugan las formas más institucionalizadas de segregación racial y a la vez las más claras oposiciones a ellas desde los años sesenta; Estados Unidos, como corazón del imperio, es también el que más claramente ha fijado los términos de las pautas de desarrollo internacional en términos económicos, sociales y políticos. McCarthy aporta los datos pertinentes de ese vínculo ya institucional y práctico, interno y externo, y al lector cosmopolita que desde fuera del país vive también los resultados del imperio no le resulta difícil reconocer los rostros de los agentes o de las agencias que han dado nombres propios a los procesos de jerarquización y a las formas de su ejercicio. Es seguro que los racismos y los neo-racismos usamericanos difieren de los europeos o sudamericanos. Las contingencias históricas de la formación de la esclavitud, de las conquistas de los territorios del oeste, de las políticas explícitas de la segregación racial, de las formaciones y perpetuaciones de las jerarquías del saber y del poder tienen allí cadencias específicas y, dada la espectacularidad del nuevo Imperio, son especialmente visibles –decimos desde fuera; pero los mecanismos sociales que se ponen en marcha en esos procesos tienen paralelos estructurales en otras geografías. Quizá lo que diferencie más unas y otras sea, no obstante, la indicada visibilidad. Aunque los mecanismos de la segregación racial estadounidense tengan en gran parte un componente latente –que McCarthy se detiene en analizar– son allí más obvios, porque han sido terreno de más conflictos, que los que operan, por ejemplo, en América latina o en Europa. Ese esfuerzo por la visibilidad de la exclusión tiene, en el análisis de McCarthy, una coda importante a la que dedica un detallado capítulo. Tomando como impulso (político y ético), y como ejemplo, el trabajo de afrontar el pasado que han realizado los alemanes desde los años sesenta respecto al nazismo –y que tiene momentos de especial inflexión en la discusión (de nuevo la impureza metodológica de la razón crítica) de los historiadores alemanes de los años noventa– McCarthy ubica las formas de ejercicio de memoria, pendiente, de la esclavitud negra en los Estados Unidos. Todo trabajo del daño tiene ese quiebro especial de la memoria, del llegar a reconocer las formas de lo sucedido y del sacar consecuencias normativas de ello. Los debates políticos –como se ha visto incluso en la elección del Presidente Obama– pueden sacar a la luz lo no dicho en el pasado y sobre él y pueden deducir políticas. También puede suceder todo lo contrario, pero entonces estamos ante un caso en el que se mide la calidad y la cualidad de la democracia.

Parece que este tipo de reflexiones tienen sobre todo un carácter nacional, el espacio en el que se realiza por antonomasia la actividad política. En seguida in-

Carlos Thiebaut, Universidad Carlos III, Madrid

dicaré cómo McCarthy saca, también, otro tipo de consecuencias que tienen que ver más con el contexto globalizado y con las maneras en las que la experiencia contemporánea se está modulando culturalmente. Pero antes es oportuno seguir por un momento en este terreno, no vaya a ser que se tome el ejercicio de McCarthy como una reflexión local. Parecería que el racismo, o el neo-racismo, fuera como paja en ojo ajeno. El reclamo a un ejercicio de memoria y de reconocimiento del pasado es, lo que en sordina, se echó de menos, aquí y allí, en 1992, con la expulsión de los judíos y con la conquista de América. Quizá pensemos que la forma del racismo estadounidense no es lo que define con exactitud lo que aquí pasó; pero la clave del análisis es que el concepto de raza es un mecanismo conceptual de jerarquización y de justificación que va mutando, precisamente para ejercer su función. El caso español, cabría decir, es de un racismo anterior a los conceptos modernos de raza; pero no es menos racista. La pureza racial —y esto lo sabemos por el trabajo historiográfico tanto como la literatura— fue vivida aquí antes de la modernidad, o en esa forma talidomínica que es la modernidad del sur. O, viniendo a algo más cercano, sorprende que no tengamos conciencia pública de la pervivencia de la esclavitud en nuestras culturas hasta casi finalizado el siglo diecinueve (son precisamente los diputados americanos —los criollos— y los de aquí interesados en el azúcar caribeño los que rechazaron que en la constitución de 1812 se aboliera la esclavitud). O, aún más cerca, los gitanos y —aquí entramos en terrenos aún más impuros y embarrados— la actual emigración. Todo ello requiere, puede contraargumentarse, matices que establecen diferencias; cabe decir que el mestizaje no fue exterminio (aunque lo hubiera cultural y étnico), que la pobreza en muchos países latinoamericanos no es la misma que la de las reservas de los nativos americanos, o que los procesos migratorios han sido, como el cante, de ida y vuelta. Pero a lo que creo nos ayuda lo que McCarthy hace es a que pensemos, precisamente, cómo la particularidad de esos y otros muchos procesos requieren —sí— análisis particulares y detalles, pero también que nos preguntemos cómo en esas especificidades se materializan formas de jerarquía que justifican políticas (e incluso supuestas políticas de igualdad que lo que hacen es legitimar la misma jerarquía que se proponen abolir). Esa es, precisamente, la impureza de la razón crítica: que no todo lo hace idéntico, pero ve en la particularidad la cifra del daño.

Estas letras pequeñas de los procesos de clasificación, jerarquización y exclusión, y por diferentes y embrollados que sean en los diversos contextos nacionales e incluso en las cambiantes políticas internacionales, parecen poner un gran signo de interrogación sobre el viejo proyecto ilustrado cosmopolita heredado de lo mejor de la Ilustración. Las sospechas que introduce la no reconocida importancia de las nociones asociadas a la raza parecerían hacernos sospechar de los horizontes de igualdad y de cumplimiento del sentido moral que eran el centro de aquel proyecto. La sospecha contra él que nos suministra la perspectiva reconstructiva que hemos recorrido amenaza con dejar sin lugar —sin dirección y sin motivo— algún ideal de

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

paz perpetua. La globalización negativa, por así llamarla, añade más sombras. McCarthy había ya indicado en trabajos anteriores que el cosmopolitismo –la globalización positiva de una sociedad que llegue a administrar el derecho de manera universal, por citar a Kant– o era multicultural –reconociendo diferencias y posiciones diferentes– o no sería. En el libro *Race, Empire and the Idea of Human Development*, esta idea es desarrollada con más detalle, partiendo, precisamente, de la discusión contemporánea sobre la vigencia de la idea de una historia universal. McCarthy sugiere tres hechos que habrían de estar presentes en esa discusión. El primero de ellos que la modernidad cultural se ha hecho reflexiva y no está sólo a disposición de las sociedades o las culturas ubicadas en las posiciones superiores de la jerarquía de dominación. «Los participantes en el discurso global de la modernidad se encuentran en posiciones similares con respecto a los recursos culturales de los que disponen», indica, y eso permite que las virtudes de la reflexividad no sean monopolio de unos grupos y no de otros; aunque la crítica naciera en occidente, su tarea puede ejercitarse con mayor fuerza y motivo en lugares culturales que estaban excluidos de anteriores narraciones, ya sea la hegeliana o la weberiana. Un segundo hecho es el hecho de la modernidad de los sistemas sociales. La modernidad no es sólo acceso al cultural, interpretativo y creencial que acabamos de indicar; es también la conformación institucional de instrumentos para la resolución de un conjunto de problemas –de sostenibilidad y de funcionalidad– que ahora todas las sociedades, y no sólo las más desarrolladas, han de afrontar. Algunas de esas instituciones –como el imperio de la ley o el gobierno democrático– nacieron en occidente, pero son ya recursos de disposición global que, a su vez, se han hecho también reflexivos; pero, entonces, también cabe pensar que no existe un único modelo de modernidad, que caben diferentes maneras de institucionalizar lo que llamamos ley y gobierno (algo, por otra parte, que no es nada nuevo a la vista de cómo incluso en Occidente existen márgenes de diferencia en esos procesos). El tercer hecho es una consecuencia de los dos anteriores: cualquier proyecto cosmopolita –o, en tono menor, una manera de pensar el futuro de la especie en condiciones de globalización y con un interés moral o ético– abre un horizonte de posibilidades de acuerdo y de razonable desacuerdo que es siempre cambiante, no agotable. Para bien y para mal. Las simetrías (en el acceso a la reflexión y a las instituciones) y las diferencias (en las maneras de llevarla a cabo y de construirlas) son la cara y la cruz de ese posible horizonte cosmopolita.

Cabe interpretar que lo que McCarthy propone es, entonces, una forma de diferencialidad no jerárquica, una diferencialidad simétrica, la de un universalismo cultural que explícitamente se propone. Justo la antítesis de lo que la idea de raza había permitido y lo que la idea de imperio –e incluso *su* idea de desarrollo social y humano– había realizado. ¿Pero puede este ideal –llamémosle directamente por su nombre kantiano, un ideal moral– contrarrestar la negatividad y la sospecha que arroja la desconstrucción de la misma idea de progreso y de desarrollo cuyo lado negativo nos ha dado descubrir, entre otras, la idea de raza? En Kant, la escisión entre

Carlos Thiebaut, Universidad Carlos III, Madrid

naturaleza y moralidad (o las traducciones de ello en los hiatos entre historia y acción) se solventaba con esa forma pseudo-secularizada que era la teleología de la naturaleza. Sin, ni siquiera, ese postulado consuelo, la «esperanza queda inundada de melancolía», por decirlo con las palabras con las que McCarthy concluye la introducción al volumen. Que la moral haya de ser ella misma una forma de melancolía cuando no existen dioses garantes tiene el riesgo de convertirla en su opuesto, en la inacción. O es que, tal vez, la acción sólo puede pensarse como política e irritada reacción ante el daño. O quizá suceda que la melancolía y la irritación sean dos colores de lo mismo. Otra forma, quizá la más importante, de impureza.



*El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno**

Valeriano Bozal

Acostumbrados a complejas disquisiciones sobre las obras de arte contemporáneo, el libro de Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura*, destaca por su contundente sentido común. Algún lector puede pensar que es el libro más clásico de su autor, un autor poco clásico, y es posible que lo sea, mas no por ello prescinde las características que le son propias, su agudeza, su brillantez y su extraordinaria documentación. Conviene decir, en primer lugar, que no pocos se sorprenderán del punto de vista adoptado: cómo se percibe, cómo percibe y representa el arte contemporáneo y cuál la distancia, y la relación, que a este respecto mantiene con el arte anterior. Ramírez se propone analizar el «(des)orden visual del arte moderno» a partir de seis temas o motivos: la percepción del espacio, del movimiento, la presencia del primitivismo y de «lo primitivo», la condición del objeto (su representación y su presencia), la conquista del suelo para el arte y la polémica del aura (a partir de las conocidas tesis de Walter Benjamin).

* Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 1999.

La balsa de la Medusa,
Segunda época, 1, 2010

Estos motivos no son los únicos que permiten marcar las diferencias entre el arte moderno y el antiguo, pero sí son algunos de los más relevantes y, aunque diferentes —y tratados de modo diverso—, es posible encontrar algunos rasgos comunes al conjunto del análisis. La evolución desde la «mirada» a la «percepción», es el primero; la «presencia» en lugar de y además de la «representación», el segundo; la incidencia de los medios, después, tercero, y, con él, el papel desempeñado por el arte en la cultura y la cultura visual de una sociedad industrial de consumo, cuarto (un papel cultural, también político). Ramírez no aborda ninguno de estos rasgos de forma explícita, se perfilan en el curso de la lectura.

Sin, quererlo, o al menos sin decirlo, Juan Antonio Ramírez ofrece un punto de vista original en la eventual configuración de una historiografía del arte contemporáneo que escape a la manida sucesión de movimientos y tendencias. El arte responde a necesidades fundamentales de los seres humanos, la primera de todas la percepción/representación del entorno y su situación en él. El texto de Ramírez es sobrio y eficaz, en algunos momentos nos trae el recuerdo de E. Gombrich por la economía de sus ejemplos y la peculiar calidad de sus conclusiones.

En la pintura renacentista la representación del espacio se atiene a la representación monofocal —un solo foco estático, un ojo geométrico que permanece quieto— de la proyección perspectiva. Los cambios habidos en las técnicas de representación, panoramas, panópticos, fotografías, el cine, el collage, el comic, incluso las instalacio-

nes, han marcado de forma decisiva los cambios posibles hacia una visión que Ramírez llama panóptica, una visión más próxima a la que se tiene habitualmente, más amplia y diversa, que respeta tanto el dinamismo del sujeto —no sólo mira, se mueve en su seno— como la condición del espacio en el que puede moverse. Para todo ello, para dar cuenta del dinamismo y la variedad, la representación monofocal es limitada, inadecuada.

No se trata, y Ramírez es muy sugerente en este punto, de que los nuevos medios hayan conducido a una nueva concepción del espacio, o que unas presuntas «nuevas formas espaciales» hayan exigido nuevos medios. No existen tales relaciones unilaterales. Existe un diálogo entre las nuevas posibilidades técnicas y sus conclusiones artísticas con las exigencias de un espacio abierto, dinámico, este diálogo está mediado por el sujeto (colectivo e individual) que se mueve en él, lo representa y hace de él factor constructivo y expresivo. En ocasiones nos encontramos con imágenes espaciales, y temporales, que exigen ser miradas, otras veces, con construcciones espaciales, instalaciones por ejemplo, que exigen nuestro movimiento, nuestra implicación corporal, pasar de la mirada a la percepción. Así sucede con obras tan diversas como las instalaciones de Chen Zhen, Alfredo Jaar y Bruce Nauman, tres autores en los que se detiene el autor.

Con la representación del espacio, la del movimiento ha sido uno de los problemas fundamentales del arte tradicional. Escultura y pintura son, en la clasificación tradicional de las artes, artes del espacio, frente a la poesía y la

música, artes del tiempo. Ahora bien, las artes del espacio representan escenas en las que está presente la temporalidad, el movimiento de los paños en las pinturas de Botticelli, Miguel Ángel o Leonardo, la narración de una historia en Rubens, Poussin o Bernini. La necesidad de transmitir al espectador la sensación de un antes y un después en el momento presente, el momento representado, fue una de las dificultades de las artes del espacio. Algunos artistas «primitivos» optaron por pintar los diferentes momentos dentro de un solo cuadro (lo que rompía la unidad de la imagen pictórica) o haciendo de cada momento el motivo de una pintura diferente y sucesiva (convirtiendo las pinturas en viñetas), otros prefirieron incluir la sensación temporal en la representación unitaria del presente. En todos los casos, se trataba de un movimiento ilusorio.

Las nuevas técnicas de representación visual permitieron pensar que era posible incluir el movimiento en las obras. Las conocidas series fotográficas de E. Muybridge que captan el movimiento de un caballo de carreras o de un cuerpo humano bajando una escalera responden a esas pretensiones, pero no introducen el movimiento en la obra, sólo la representación de momentos que, en sí mismos, son estáticos. Otro tanto sucede con las pinturas de Balla o Carrá o con las esculturas de Boccioni y Raymond Duchamp Villon. Duchamp, al que Juan Antonio Ramírez ha prestado más atención que ningún otro artista moderno, introduce el movimiento real con sus *readymades*, pero serán, en mi opinión, los autores de móviles, Calder, Ferrant, Moholy-Nagy, Tinguely, etc. quienes

verdaderamente hacen del movimiento protagonista de sus obras. Ramírez analiza también las ralentizaciones y aceleraciones que permite el video, con especial atención al trabajo de Bill Viola, aunque de nuevo se trata aquí de movimientos representados, no de movimientos reales, a diferencia de lo que sucede con los móviles de Beuys, Per Barclay y A. Kapoor, de los que también se ocupa. En el movimiento representado es la visión la que tiene la última palabra, en el movimiento real, la percepción (que también incluye la visión).

Aunque Juan Antonio Ramírez no se refiere expresamente a filósofos contemporáneos¹, me parece adecuado señalar aquí que esta preocupación por la percepción y su «alcance» corporal propia de los artistas contemporáneos corre en paralelo con algunas de las reflexiones de M. Merleau-Ponty (en especial en sus *Estructura del comportamiento* y *Fenomenología de la percepción*) y algunas conclusiones de la *gestalt*, allí donde la relación entre el sujeto y el mundo deja de responder a una secuencia lineal de respuestas autónomas y pasa a ser la secuencia de un sistema complejo interconectado en el que no es posible separar el cuerpo del sentido y de los objetos si no es, precisamente, en la ficción del experimento (que pone de relieve, paradójicamente, lo inadecuado de tal separación). (Supongo que esta es la razón por la que

¹ Salvo en el caso de Martin Heidegger, del que cita un fragmento de *El origen de la obra de arte*, si bien su análisis se aparta por completo de las tesis, y de la perspectiva, del filósofo alemán, cabría decir que en un marco si no «antifilosófico», sí al menos «afilosófico».

las obras de Merleau-Ponty ocupan un lugar destacado en la reflexión estética y crítica contemporánea.)

El capítulo tercero de *El objeto y el aura* parece dar un giro inesperado, pues se ocupa de la incidencia de lo primitivo en el arte moderno, un tema abordado en numerosas ocasiones por la historiografía académica. Digo «parece» porque a Ramírez no le interesa tanto contar los momentos en los que esa incidencia se produce, cuanto las consecuencias de la misma: la apertura a mundos sin límites, el de los primitivos pero también el de los niños y el de los enfermos mentales, primitivismo exterior, pero también primitivismo interior, que muchas veces parece torpe o perverso, incluso brutal. Una vez más, se trata de percibir –y «admitir»– lo que antes no era perceptible –ni admitido– y por ello ignorado y despreciado.

Los papeles desempeñados por el objeto y el suelo, temas de los capítulos cuatro y cinco, se abordan de manera similar a como se hizo con el espacio y el movimiento. El objeto y el suelo representados dan paso a objetos y suelos reales. Los objetos surrealistas, los *ready-mades*, los objetos del pop y de *Fluxus* van más allá de la representación y de la visualidad, pues se trata de «cosas» táctiles, que pueden tocarse y palparse, que pueden sentirse, aunque la mayoría de las veces su exhibición se atiene a las normas de la visualidad mostrada: ver pero no tocar (lo que impide al espectador apreciar la intensidad de su materia, vista y sugerida más que percibida). Esta contradicción es aún más evidente cuando se trata de objetos abyectos o escatológicos, las creaciones de George Maciunas y Santiago Sierra, por ejemplo.

En el caso del suelo, la situación es parecida pero no tan extrema. Tras las representaciones renacentistas del suelo hemos pasado a piezas que hacen del suelo su protagonista, las de Carl Andre, Dan Flavin, Richard Serra, etc. Se trata de suelo real que podría ser pisado –no lo es: es una obra de arte que debe ser contemplada: el vigilante no te permite pisar–. Distinto es el caso de los artistas del *Land Art*, Smithson o Walter de Maria, que hacen de la naturaleza –me parece muy limitado hablar de suelo– el motivo de su trabajo y que exigen del espectador una presencia plena. ¿Hasta qué punto es posible hablar en su caso de espectador?

El último capítulo de *El objeto y el aura*, dedicado a la cuestión del aura, es el más polémico del libro. Tal como indica Ramírez, siempre que hablamos de cultura visual y arte contemporáneo terminamos tropezando con Walter Benjamin. Ramírez ha tratado de dar un contenido concreto, objetual, a la noción benjaminiana de aura (este es el origen de la polémica), aludiendo tanto a la teosofía como a algunas pretensiones de representar el aura (o similar), las fotografías de Hippolyte Baraduc, pinturas de Duchamp y Kupka, incluso Warhol. Creo que la representación del aura ha conducido siempre a la aureola, que es una depreciación del aura. El concepto sólo me parece plausible en la percepción de un objeto, no en el objeto mismo, en las cualidades percibidas por un sujeto,

cualidades que sólo se hacen presentes en la percepción y en atención a la condición cultural de la percepción: el aura (religiosa) de las imágenes piadosas sólo es tal para el fiel que las reverencia y solicita sus favores, el aura (estética) de las pinturas, sólo para el público que aprecia la unicidad de lo irrepetible. Pero también existe un aura de lo repetible en los seriales de la televisión, que a algunos puede parecer kitsch, incluso degradante, pero que son auráticos para los que con ellos disfrutan intensamente. La intensidad es marca del aura –la autenticidad quizá no sea más que intensidad–, pero la intensidad no es rasgo de la obra sino cualidad que surge en su percepción. A juzgar por lo que escribe en el último párrafo del libro, no estoy muy lejos de los que defiende Ramírez.

Juan Antonio Ramírez ha desarrollado, de forma tan breve como ejemplar, un tema que le preocupaba a lo largo de todo su trabajo anterior. El cuerpo, lo corporal, lo perceptual, eran motivos fundamentales de sus análisis de Duchamp (1993) y Dalí (2003), sistematizados en *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (2003), ahora constituyen el tema que puede dar coherencia historiográfica al arte moderno, enlazar y tramar sus diversidades, enlazar y tramar, también, las obras con el mundo en el que se han creado y para el que se han creado (para: dando cuenta de él, formando parte de él).

*Más allá de las lágrimas**

Alberto Lago

Según Stanley Cavell, dos serían las grandes obras filosóficas del siglo XX, dos de los géneros cinematográficos del Hollywood clásico: la comedia de enredo matrimonial y el melodrama de la mujer desconocida. Si a Cavell le interesa este período —el de los años 30 y 40 del pasado siglo— en concreto de la historia del cine, es porque intuye que en estos filmes está inscrito el perfeccionismo de Emerson que se habría verificado a través de esos géneros, cuyo efecto público se habría hecho así impactante y duradero. De acuerdo con ese perfeccionismo, en los dos géneros citados se opera una búsqueda de lo humano (lo extraordinario de lo ordinario) por la cual se llega a realizar la existencia de la mujer, una transformación que implicaría otra forma de vida, una forma de vida más bella, mejor. Algunos pensarán que semejante proyecto hace irreconocible a la filosofía; la respuesta de Cavell sería que sólo le interesa la filosofía allí donde sus condiciones de existencia la rechazan, la niegan.

En un principio sería de nuevo el verbo, o sea, el matrimonio, y por ello Cavell había dedicado un primer libro,

* Stanley Cavell, *Más allá de las lágrimas*, Madrid, Machado Libros, La balsa de la Medusa, 2009.

La balsa de la Medusa,
Segunda época, 1, 2010

La búsqueda de la felicidad, al análisis de lo que él denominaba comedia de enredo matrimonial, un género formado por siete películas —*Adam's Rib* (1949), *The Philadelphia Story* (1940), *Bringing up baby* (1938), *It happened one night* (1934), *His girl Friday* (1940), *The Awful Truth* (1937) y *The Lady Eve* (1941)— en las que se detecta un relato similar: la amenaza de que un matrimonio se rompa y la superación de dicha amenaza a través de una nueva configuración de los roles dentro de la pareja original, configuración que implica una nueva convivencia en felicidad. La resolución del conflicto viene dada por el lenguaje, por la elaboración de un modo de conversación entre los cónyuges, a través de la lucha por su reconocimiento mutuo que es el soporte del matrimonio. Pero dicho modo de conversación se torna problemático en la medida que actualiza el mito del matrimonio propio del Libro del Génesis: la creación, la educación de la mujer, a partir del hombre. La mujer no tiene voz para transformar ese modo de conversación que posibilita el vivir juntos, sino que debe limitarse a ver su deseo autorizado por la voz del hombre. La igualdad conseguida no sería tal, ya que el hombre sigue conservando el monopolio del decir, y sigue, por lo tanto, flotando una sombra de vileza latente que supone un peligro cotidiano a la felicidad. Es esta amenaza sobre la convivencia la que dará lugar al género del melodrama de la mujer desconocida, género del que se ocupa Cavell en el libro que aquí reseñamos: *Más allá de las lágrimas*.

Dicho género estaría formado por cuatro títulos —*Gaslight* (1944), *Letter From an Unknown Woman* (1948), *Stella Dallas* (1937) y *Now, Voyager*

(1942)— cuyas características comunes parecerían, en principio, difícilmente discernibles. Sin embargo, lo que permite a Cavell afirmar la existencia de un nuevo género cinematográfico es que en todas ellas la mujer reivindica el derecho a contar su propia historia, a tener una voz, una subjetividad; lo que todas las protagonistas reivindican a través del melodrama es, en definitiva, la posibilidad de la soledad. Evidentemente, dicha empresa pasa por la negación del matrimonio y por el pilar que lo sustentaba: la conversación.

Podemos ya entender la metáfora —o la tesis filosófica— que estructura todo el desarrollo de *Más allá de las lágrimas*. La relación entre la comedia de enredo matrimonial y el melodrama de la mujer desconocida sería, según el pensamiento de Cavell, análoga a la relación que la historia de la filosofía occidental ha establecido entre el lenguaje ordinario y el escepticismo: «el cine es para mí una imagen en movimiento del escepticismo» (p. 15). Para que se entienda su sugerencia Cavell recurre al ensayo de Emerson *La confianza en uno mismo*, y a la conexión que en el mismo se establecía entre la autoconciencia del *cogito ergo sum* cartesiano y la negación de la duda escéptica, la duda filosófica respecto de existencia del mundo, de uno mismo y de los otros. ¿Su conclusión? A través de la confianza en uno mismo se demuestra la existencia humana. Lo interesante es que ahora Cavell va a aplicar esta lógica para mostrar cómo la teatralización de yo (la presencia de los cuerpos de Bette Davis, Barbara Stanwyck, Ingrid Bergman y Joan Fontaine en la pantalla) es la prueba principal de su capacidad de agencia y de su existencia más allá del matrimo-

nio. Su propia presencia física en el film es la prueba de su autonomía. Es en este punto en donde se nos aparece la íntima conexión entre el melodrama y el escepticismo, en las ansias de las cuatro actrices (articuladas a través de sus personajes) de existir sin la necesidad de una convención, fuera de los cánones establecidos; son esas ganas de existir fuera del lenguaje, ese deseo y fascinación hacia la nada, lo que le permite a Cavell reivindicar una pertinencia filosófica (nihilista) de lo melodramático.

Hay, entonces, una diferencia fundamental entre la mujer de la comedia y la del melodrama. Katharine Hepburn luchaba en *Historias de Filadelfia* por su reconocimiento, por ser conocida a través del lenguaje; de modo opuesto, en los melodramas la mujer ya no lucha por el reconocimiento, sino que lucha consigo misma para entender por qué el reconocimiento no se ha producido, es decir, lucha para reivindicar su soledad, su separación radical del otro, del hombre. El único reconocimiento que le interesaría ya a la mujer —y aquí podríamos hablar, en caso de producirse, de cierta derrota del escepticismo— es aquel que certifique que no puede ser conocida, que aceptase su opacidad, la ilegibilidad de su mente, su desconocimiento.

Pese a todo, al escepticismo no se le vence fácilmente: ¿Cómo trascender la posición del hombre una vez ha sido negado, precisamente, todo intercambio lingüístico con él? ¿Cómo negar la voz masculina que autoriza y define la existencia del sujeto femenino? ¿Cómo superar un discurso que es el que posibilita su existencia? ¿Negar ese discurso no sería negarse a uno mismo? ¿Qué coste hay que asu-

mir por la reivindicación de una vida propia? El propio Cavell parece incapaz de dar respuesta a estas preguntas. Da por sentado que el horizonte de nuestras expectativas es insuperable en la medida que «no existe el deseo humano sin la imaginación de alguien para quien uno pueda ser inteligible» (p. 71). Pero, a la vez, imagina otra posibilidad, una salida que nos permite la relación desde la soledad, la cual pasaría por «una terrible capacidad de espera» (p. 71). Esta dramaturgia del yo, esta presencia de la espera, aproxima el melodrama de la mujer desconocida al horror de la ausencia de reconocimiento propio del escepticismo y de la tragedia. Ello es, sin duda, una alternativa; pero puede que lleguemos tarde a nuestra cita —como Stefan en *Carta de una mujer desconocida*— y que, entonces, el daño y la soledad no tengan ya remedio. Por eso se nos abre una responsabilidad infinita en el modo en que nos acercamos a la diferencia, a los otros. Parecería que la única forma de escuchar (¿de leer?) al que espera, pasaría por reconocer su separación, por aceptar que «el creciente conocimiento de lo humano se concibe desde la experiencia de ser desconocido» (p. 50).

¿Puede existir una relación planteada en estos términos? Lo que me parece que Cavell nos dice, es que esa trascendencia viene dada por la cualidad física de las imágenes, por una determinada ontología del medio cinematográfico que implica su poder para la metamorfosis, para la aparición de lo nuevo, para aceptar —siguiendo el juego de palabras de Thoreau en su *Walden*— el necesario dolor de la soledad que nos permite superar la noche, guardar luto («mourning») y después afrontar el alba

(«morning»). Esta concepción filosófica de las imágenes que formula Cavell permite criticar dos tópicos, dos prejuicios, que se han impuesto a la hora de analizar las películas hollywoodienses. Por una lado, una concepción de la historia del cine, por otro, la aplicación de la teoría del fetichismo a la imagen. Veámoslo brevemente.

Según cierta tendencia europea (que se ha visto reforzada por cierta lectura de los libros de Gilles Deleuze sobre la imagen) habría dos épocas del cine, dos eras de la imagen. Primero la imagen clásica, caracterizada por su ingenuidad, transparencia y homogeneidad. Luego, la imagen moderna autoconsciente, crítica, reflexiva, que aparecería después de la II Guerra Mundial, primero a través del *Neorealismo* italiano y después en la *Nouvelle Vague* francesa. Es interesante subrayar cómo la posición defendida por Stanley Cavell en *Más allá de las lágrimas* hace insostenible pensar esa fractura dentro de la historia del cine. Como ya hemos visto, para Cavell la imagen cinematográfica es en sí misma una forma de pensamiento; tanto las imágenes de la comedia de enredo, como las del melodrama de la mujer desconocida, teorizan su propio deseo, son metacinematográficas, autocreativas; es más, unas imágenes pueden llegar a ser la antítesis o el contrapunto de las otras. Ya en el cine anterior a la II Guerra Mundial se darían las imágenes autoconscientes y reflexivas. El problema del malentendido sobre la confrontación del cine clásico y el moderno, surge de las diferentes formas de entender las relaciones entre la filosofía y la historia en Europa y en América. Aquí ubica Cavell la principal diferen-

cia de su pensamiento con el de Jacques Derrida. El filósofo europeo pensaría siempre contra la historia: a Cavell, por el contrario, le interesarían las formas de pensamiento que nos permiten escapar de la historia. No habría para él una historia de la filosofía, ni consecuentemente una historia del cine, sino que la filosofía, al igual que la imagen, siempre estaría en el punto de partida, recurriendo, volviendo siempre a hacerse presente. Las imágenes no devienen pensantes debido a un suceso histórico, sino que son en sí mismas formas que piensan.

Sin embargo ¿por qué escapar de la historia, por qué evadirnos de ella?, Me gustaría aquí leer a Cavell desde Europa. ¿No podríamos cartografiar nuevas historias del cine a partir de los planteamientos de *Más allá de las lágrimas*? Recordemos, por ejemplo, la soledad ante la noche, ante el cielo estrellado, de Ingrid Bergman (protagonista de *Luz que agoniza*) al final de *Stromboli* (1950), o recordemos el matrimonio (interpretado de nuevo por Ingrid Bergman) que se redime al final de *Viaggio in Italia* (1954), filme que, dicho sea de paso, se ha entendido como el punto de partida de la modernidad cinematográfica. Desde esta óptica tendría todo el sentido volver a plantearnos la pregunta cavelliana por excelencia: «¿Qué es lo que Europa y América han escuchado la una de la otra?» (p. 81)

El otro aspecto fundamental para entender la teoría de la imagen en Cavell es su reflexión sobre la exposición del cuerpo de la mujer y su relación con la teoría cinematográfica del fetichismo. Según la teoría del cine feminista, las películas de Hollywood, tendrían como

principal finalidad someter a las mujeres a un proceso de cosificación a través de una mirada apropiadora y no correspondida. Stanley Cavell acepta que dicho dispositivo de poder funciona en muchos filmes, pero no sería absoluto, totalizador. El conocido como *Modo de Representación Institucional* fracasa, y son esos vacíos de poder los que le interesan a Cavell, como si «la herencia del lenguaje, de la posibilidad de comunicarse, implicara inherentemente una decepción con él y (por tanto) su subversión» (p. 168). Es decir, no todas las miradas de los hombres son idénticas y sobre todo, también existen miradas de mujeres ¿o hemos olvidado ya la mirada de la joven que ha recuperado su visión en *City Lights* (1931)? ¿De dónde saca sus fuerzas la mujer para reivindicar su mirada ante el régimen escópico masculino?

La respuesta pasaría por la potencialidades del cuerpo, por la intuición de Cavell —a partir de Wittgenstein— de que la presencia del cuerpo determina la expresión de la mente y, por lo tanto, certifica su existencia. La demostración cartesiana de la existencia pasaba por el debilitamiento de nuestros cuerpos; por el contrario, la lectura emersoniana de Descartes que le interesa a Cavell, reivindica ahora una idea de la existencia que pasa por la visibilidad y por pagar el coste de exponernos a la otredad, de teatralizar nuestro yo y de presentar, de mostrar, la relación con nosotros mismos. Esto es precisamente lo que hacen las estrellas de Hollywood. Cavell lo expone tomando como ejemplos a Greta Garbo y a Bette Davis, quienes tienen la capacidad de modificar el cuerpo antes que la idea (el guión, el texto) se materialice, pu-

diendo así teatralizar el deseo y redefinirlo o reubicarlo. Existe, así, una autonomía o una inmanencia de la imagen-cuerpo que posibilita que el agente, la actriz, se haga patente. Por eso podemos también entender que los cuerpos fracasados, dañados, y los que no han llegado a ser, articulen su existencia a partir de la metamorfosis que se opera en la pantalla; así es como Bette Davis pasa de ser un «patito feo» a una «mariposa» en *La extraña pasajera*. El personaje que interpreta, Charlotte Vale, huye de una impuesta unidad, de una imagen fija (de un nombre grabado en piedra), y al igual que el montaje cinematográfico, es siempre dos, deviene múltiple en continuo movimiento, acepta la otredad de lo otro en sí misma y lo expone; por ello es y no es lo que es, demostrando la ironía de la identidad humana, la

imposibilidad de aprehenderla o fijarla. La mente del otro sería como la imagen cinematográfica: una «ausencia visible». Este hacernos ver su fragilidad es lo que nos interpela como espectadores: las estrellas también se pueden mostrar vulnerables, también bajan del firmamento para observar el cielo estrellado, como hace Bette Davis-Charlotte Vale en la célebre secuencia final de *La Extraña pasajera*. La aceptación de la existencia opaca y fugaz del otro, la aceptación de su daño, sólo se reconoce desde la aceptación de uno mismo, desde el reconocimiento del daño propio, de ahí la necesidad (y la reivindicación por parte de Cavell) de la autobiografía, de la búsqueda de las diferentes voces que hemos heredado. Esas voces nos permiten compartir confidencias con la alteridad.

*Antígona y el Duelo**

Clara Ramírez Barat

Con un título que, a primera vista, no permite desvelar el contenido de lo que procedemos a leer, Jordi Ibañez Fanés nos presenta un libro que, en poco más de un año, se suma a una serie de títulos que han aparecido en nuestro país a la sazón de la (mal) llamada ley de la memoria histórica. Si no contamos el ya clásico, reeditado y ampliado, libro de Paloma Aguilar (*Memorias de la Política y Políticas de la Memoria*, 2008), el resto de los títulos que ahora tengo en mente son, fundamentalmente, libros de derecho (lo son el editado por Martín Pallín y Rafael Escudero (2008), el de Alicia Gil (2009) y el coordinado por Margalida Capellá I Roig y David Ginard I Ferón, 2009). Si añadimos la ingente cantidad de libros de historia que se han escrito sobre la guerra, el franquismo y la transición (algunos de los más recientes precisamente tratando de recuperar lo que se ha llamado la *memoria histórica*), la novedad evidente del libro de Jordi Ibañez Fanés es que se trata de un libro de filosofía.

Efectivamente, *Antígona y el duelo* nos propone—y al margen de alguna columna de opinión en el fragor de la gestación de la ley y, posteriormente, la apertura del juez Garzón de la causa

* Jordi Ibañez Fanés, *Antígona y el Duelo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.

La balsa de la Medusa,
Segunda época, 1, 2010

contra el franquismo—, una reflexión de carácter filosófico sobre la cuestión de la memoria histórica. Pero además, el libro de Ibañez Fanés no es sólo una lectura de la ley en clave filosófica, es también, o quizás sobre todo, una lectura en clave moral (y muchas veces también estética); o, como el propio autor nos dice, una lectura que empieza por aceptar «la moralidad como un modo legítimo de juzgar la política». Y es aquí donde reside una de las aportaciones fundamentales del libro, y es que, su autor, desde este registro, puede plantear ciertas preguntas y perplejidades que, hasta la fecha, habrían quedado fuera del trabajo de otros autores u otro tipo de análisis haciendo uso de lo que él mismo denomina la *imaginación moral*—«aquella que desdobra lo que es en lo que potencialmente podría ser y da a las cosas que ciegamente son el sentido de la vista y la autoconciencia crítica» (p. 26)—. En este sentido, y si como en otros textos sobre la ley, nos encontramos con una crítica sobre el decepcionante resultado de la misma,—y no sólo por las cosas que quedaron fuera, sino también por la oportunidad perdida de haber hecho algo mejor—; hay, además, una denuncia clara del ambiente político y del uso partidista del pasado que los diversos grupos de la cámara hicieron del tema durante el proceso de gestación de la ley a expensas de lo común (el autor habla, con razón, de un contexto político y social «desquiciado y envenenado»). Esa denuncia expresa, finalmente, una honda preocupación sobre el estado de salud del espacio público democrático español, que es una consecuencia velada de la incapacidad que hemos demostrado de asumir críticamente nuestro pasado.

Sin embargo, el libro no posee un hilo argumental nítidamente delimitado, sino que más bien el lector se encuentra con un conjunto de reflexiones abiertas y capítulos que van intercalando diversas temáticas y problemas y que, sólo considerados en su conjunto, acaban creando un espacio que da paso al extrañamiento y la posterior reflexión. Efectivamente, se trata de un texto extenso, complejo y rico en matices (y también con alguna que otra provocación) en el que se abordan, además, un gran número de temas filosóficos densos como son, entre otros, el aprendizaje moral, la memoria, la culpa, el perdón, el pluralismo en democracia (o el *republicanismo*), la tensión entre lo público y lo privado y la idea de reconocimiento del otro, entre otros. Todo esto recurriendo, además, a una miríada de autores (es posible ver, entre otros, referencias al trabajo de Margalit, Hegel, Halwachs, Nietzsche, Bergson, Todorov, Weil, Arendt, Levinas o Derrida) y también, por qué no, entablando un interesante diálogo con la propia tradición cultural española que no sólo permite usar *el Quijote* como referente, sino también incorporar en la discusión el trabajo de autores como Juan Benet o Rafael Sánchez Ferlosio.

Usando como recurso argumental, podríamos decir, tres hilos conductores diferentes—una historia que aparece en el libro de *Los Girasoles Ciegos* de Alberto Méndez, la *Iliada* (y la interpretación que Weil y Arendt hicieron, por separado, de la misma) y el, ya recogido en el título, mito de Antígona interpretado en clave de exceso— Jordi Ibáñez Fanés aborda a lo largo de 9 capítulos (más un generoso prólogo y un epílogo

que resultan fundamentales para la comprensión del libro) dos temas clave en el presente de nuestro país— la memoria histórica y la cuestión de la educación—que, además, aparecen estrechamente relacionados. En relación a ellos, cabe destacar, primero, el agudo análisis político que realiza Ibáñez Fanés sobre la gestación de la ley y los debates parlamentarios que la acompañaron (especialmente en los capítulos 3 y 8), análisis que no sólo está oportunamente documentado (la consideración de la discusión en el parlamento catalán de la ley del *Memorial Democràtic* es, en este sentido, fundamental) sino que, además, nos proporciona claves interpretativas muy interesantes. Pero además, esta lectura va más allá de lo inmediatamente político, podríamos decir, para convertirse también en una preocupación por el carácter de la educación en nuestro país (extensamente tratada en el capítulo 2), algo que es importante para el autor en la medida en que considera que «la única buena legislación para una hipotética memoria histórica (o mejor dicho, *conciencia histórica*) es una buena educación (o *instrucción* en el sentido que le da Sánchez Ferlosio» (p. 55).

Pero volvamos a esa lectura en clave moral que propone Ibáñez Fanés sobre la ley. Como ya adelantaba, nos encontramos en un primer plano con una crítica a los contenidos de la misma y, particular, a «su tendencia a confundir lo público y lo privado, a privatizar en realidad lo público y a invalidar o neutralizar la publicación del daño en nombre de una forma discutible y tendenciosa de entender la discreción que la esfera pública supuestamente debe guardar ante el

drama de la memoria histórica como memoria *personal y privada*» (p. 32). En este sentido, Jordi Ibáñez Fanés se suma a una crítica que ya se ha emitido desde varias instancias en torno al tema de la exhumación de las fosas comunes que, según la ley, queda en manos de la iniciativa privada y, con esta maniobra, libera al Estado de algo que sería su obligación; se retrotraen «al ámbito de lo familiar y privado deberes que sólo adquieren pleno sentido en su realización pública» (p. 289). En esa línea, el autor además vuelve a insistir en una idea ampliamente desarrollada en el capítulo 7 sobre la importancia que tendría en términos de reconocimiento moral, una petición de perdón a *todas* las víctimas desde la máxima instancia del Estado, que sólo puede tener sentido si es capaz de ser solemne y público.

Pero, además, y como también anticipaba, más allá de las críticas al contenido concreto de la ley, la lectura moral del libro de Jordi Ibáñez Fanés es también una crítica profunda sobre todo el proceso que acompañó a la gestación de la misma y, por ende, a la salud del espacio público democrático. El autor viene a plantear si el hecho de haber «echado (el pasado) en el olvido» durante la transición no ha tenido también, y amén del silencio al que se ha sometido a miles de víctimas, una consecuencia directa sobre la calidad actual de la democracia española (sin cuestionar por ello necesariamente cómo en su momento se hizo, como se pudo, la transición). Así, y según nos dice, «el abandono de la memoria y del sentido histórico que la Transición trajo consigo se ha acabado pagando como un pérdida severa de fundamen-

tos y criterios para el discurso crítico y para una capacidad de análisis del presente» (p. 52). En este plano, el fracaso de la ley no sólo se mueve en el plano sustantivo—el de su resultado—sino también en el simbólico, podríamos decir, del que la ley es reflejo. En este plano simbólico se juega la relación con la comprensión misma que tenemos hoy en día de nuestro pasado y probablemente la oportunidad perdida de haber aprendido algo sobre él.

Y es que sólo en este sentido es posible entender la reconstrucción que hace el autor de los debates que rodearon a la ley y las posturas que en ellos adoptaron, tanto los parlamentarios del Partido Popular como, y esto es fundamental, los de las filas de la izquierda. No sin pasar por alto diferencias de ambos discursos, Jordi Ibáñez Fanés identifica un uso común de la memoria en ambos que denomina *la memoria usurera* (y que desarrolla a lo largo del capítulo 1), es decir, ese uso selectivo de la memoria que se utiliza con fines partidistas para hacer una lectura del pasado en clave de intereses presentes y que, en esta maniobra, acaba haciendo más valiosas unas muertes que otras y de paso socavando todo principio de igualdad que es debido en la propia noción de reconocimiento moral. En oposición a esta memoria usurera, el autor propone una forma de entender la memoria histórica más rica y compleja (o lo que él llamará, mejor dicho, conciencia histórica) que, entendida como un espacio para el reconocimiento mutuo, podríamos decir, es fruto de un proceso de aprendizaje *moral*. Esta noción, queda introducida, a partir de la doble lectura que hacen Simone Weil y Han-

nah Arendt de la *Iliada*. Así, y hablando de la guerra, lo que para Weil, es un aprendizaje del horror, el sinsentido y el arrepentimiento que permite reconocer el daño como algo compartido, en Arendt es una apertura al espacio plural de la política, es decir, un reconocimiento de la diversidad de perspectivas.

Efectivamente, esta doble lectura abre paso a un concepto de la memoria, o simplemente del espacio compartido del recuerdo, mucho más complejo (o al menos, tan complejo como la misma historia), que pasa por la aceptación y el reconocimiento de la dignidad del otro, visto como un igual

y «sin pretender con ello convertirlo a nada ni en nada» (p. 196). Este espacio de recuerdo común, no es, sin embargo, un espacio difuminado que reparte culpabilidades por igual (la famosa tesis de la equidistancia) ni se abandona a un relativismo falaz, sino un espacio más sutil, que precisamente valorando la complejidad histórica de lo ocurrido, al mismo tiempo, un espacio de reconocimiento mutuo, gracias a la «experiencia compasiva de la memoria del dolor y daño» (p. 146) y sin el cual es imposible el diálogo y el intercambio que deberían caracterizar a un estado democrático y plural.

Palabras clave: memoria, subjetividad, ficción, narración, imagen, arte.

Chara Ferraz (Honduras del arte y la cultura)
El archivo: la práctica de historia y memoria de pintura

Este ensayo aborda un análisis de la importancia de la práctica de un archivo en el arte y la cultura. Se discute la relación entre el archivo y la memoria, y se exploran las estrategias de archivo de momento que pueden seguirse. El estudio se centra especialmente en el trabajo de Gerhard Richter, creador de foto-pinturas y grabados de sus obras pintadas, y de Luc Tuymans, uno de los principales representantes de la representación y el objeto de la pintura.

Palabras clave: Archivo, documentos, memoria, práctica de la representación, G. Richter, L. Tuymans.

Jordi Vilà (Universidad Pompeu Fabra)
El siglo y la memoria: ¿cómo se relaciona el arte con la memoria?

¿Cómo pensamos en los siglos de la música en la experiencia musical? ¿Cómo se relaciona la memoria con la música y la construcción histórica del pasado? ¿Es

sucesos en el mundo, aparecen transparentes en el tiempo y sus partes de selección, so the character that tells his own story should not get lost in the fiction that he will have created. The fictions the self makes of himself find their roots in the deep reality of his true character.

Keywords: Subjectivity, self-knowledge, fiction, narrative, history, image, art.

This essay deals with the importance of the concept of archives in art and its discourse, taking the work of Jacques-Lévy and Paul Ricoeur as reference. In their use of archive documents artists may follow several strategies: integration or appropriation, simulation or archiving. This study focuses especially on the work of Gerhard Richter, creator of photo-painting and grabados of his actual paintings, and of Luc Tuymans, one of the main representatives of representation and the subject of painting.

Key Words: Archivo, documents, memory, practice of the representation, G. Richter, L. Tuymans.

How do we think about musical texts and musical experience? How do we relate to history, morals and historical responsibility of the past? How do we relate musical

Resúmenes / Abstracts

Jesús Vega Encabo (Universidad Autónoma de Madrid)

Ficciones de sí mismo. Los Contes moraux de Éric Rohmer

Este artículo aborda dos retos de carácter filosófico que se sitúan en el centro mismo de la primera serie rohmeriana de cuentos, los Contes moraux. El primero de ellos se refiere a la pretensión de crear un cine objetivo de la subjetividad, un cine que desde una concepción realista, baziniana, de la imagen cinematográfica pueda ser introspectivo, reflexivo. El segundo reto aborda una cuestión relativa a las formas de conocimiento de uno mismo. Rohmer, a través de los cuentos, da pistas para responder a cómo se concibe el yo a través de los modos de ficcionalización. Los Contes moraux responden a la pregunta por si el yo puede ser algo más que un narrador de sí mismo. Intentaré mostrar cómo el cine de Rohmer sugiere que el yo no puede ser para sí mismo ni un autor de ficción ni un mero personaje de esa ficción. Los Contes moraux exhiben las limitaciones de una autoconcepción fundada en la idea de que los sujetos son plenos soberanos de su voluntad. Al igual que el espectador no ha de sucumbir a la aparente transparencia de las imágenes y a sus poderes de seducción, el personaje que cuenta su propia historia no debe sucumbir y perderse en la ficción. Las ficcionalizaciones que el yo hace de sí mismo encuentran siempre su límite en la realidad profunda de un carácter.

Palabras Clave: Subjetividad, autoconocimiento, ficcionalización, narración, imagen, cine.

Charo Crego (Historiadora del arte y ensayista)

El archivo, la pintura de historia e historias de pintura

Este ensayo constituye un análisis de la importancia de la noción de archivo en el arte y en el discurso artístico, con referencias a Jacques Derrida y Paul Ricoeur. Las estrategias de los artistas en su utilización de los documentos de archivo son: la integración, la apropiación, la simulación y la archivación. Entre los artistas cuya obra se inscribe en la órbita de esta temática se ha estudiado a Gerhard Richter, padre de la fotopintura y renovador de la pintura de historia, y a Luc Tuymans, del que se ha destacado su reivindicación de la representación y del objeto de la pintura.

Palabras clave: Archivo, documentos, memoria, crisis de la representación, G. Richter, L. Tuymans.

Jordi Ibáñez (Universidad Pompeu Fabra)

El siglo y lo incommensurable o ¿en qué pensamos y de qué nos acordamos con la música

¿Cómo pensamos en los textos de la música y en la experiencia estética musical como fuente de la memoria, la moral y la comprensión histórica del pasado? ¿En

This paper addresses two philosophical challenges that are at the very core of the first series of Rohmer's films, the Moral Tales. The first challenge concerns the possibility of creating an objective cinema about subjectivity, a cinema that claims to be introspective and reflective without renouncing to Bazin's realist conception of cinematic images. The second challenge is about the ways the subject has to know himself. Rohmer, in the Moral Tales, offers some thoughts about how the self conceives himself through his own fictionalizations. The Moral Tales raise the question whether the self can be something else than a narrator of himself. I will try to show how Rohmer's films suggest that the self can be for himself neither an author of fictions nor a mere character of fiction. The Moral Tales show the limits of a self-conception based on the idea that the subjects are full masters of their will. As the viewer should not succumb to the merely apparent transparency of the images and their power of seduction, so the character that tells his own story should not get lost in the fiction that he himself has created. The fictions the self makes of himself find their limits in the deep reality of his true character.

Keywords: Subjectivity, self-knowledge, fictionalization, narration, image, cinema.

This essay deals with the importance of the concept of «archive» in art and its discourse, taking the work of Jacques Derrida and Paul Ricoeur as reference. In their use of archive documents artists may follow several strategies: integration, appropriation, simulation or archiving. This article focuses especially on the work of Gerhard Richter, creator of photo-painting and innovator of historical painting, and of Luc Tuymans and his rehabilitation of representation and the subject of painting.

Key Words: Archivo, documents, memory, crisis of the representation, G. Richter, L. Tuymans.

How do we think about musical texts and musical experience as a source for memory, morals and historical comprehension of the past? How far is the musical

qué medida el texto musical es intraducible para los propósitos documentales, éticos o monumentales con que nos enfrentamos al pasado? Este artículo intenta mostrar los límites y las contradicciones, junto con la urgencia, de considerar la obra de arte musical, la cultura musical y las prácticas sociales relacionadas con la música en general como un objeto de reflexión histórica. No obstante, esta reflexión, a la que se le debe suponer un fuerte contenido de investigación histórica básica, parece exigir una serie de consideraciones teóricas y filosóficas previas. Eso es lo que plantea este artículo en relación con un problema definido aquí como lo inconmensurable musical.

Palabras clave: música, historia, recuerdo, monumento, inconmensurabilidad.

Thomas McCarthy (Northwestern University)
«Neoracism». Reflections on Racist Ideology after the Demise of «Race»

La modernización en Occidente ha ido ligada a la globalización desde sus inicios, y las configuraciones raciales formaron parte integrante de este proceso: este tipo de clasificaciones tuvo un significado constitutivo para el comercio de esclavos, la desposesión y deportación de poblaciones indígenas, los regímenes administrativos y de trabajo coloniales, la segregación y la discriminación institucionales, las políticas de inmigración restrictivas y otras importantes estructuras del orden mundial moderno. Dichas estructuras no se limitaban a enmascararse —«superestructuralmente»— mediante ideologías racistas, sino que las encarnaban: los sistemas de interpretación y evaluación racistas resultaron esenciales para la inteligibilidad y la normatividad de las prácticas organizadas que produjeron y reprodujeron dicho orden. En este artículo quisiera ofrecer una serie de reflexiones —referidas principal, aunque no exclusivamente, a Estados Unidos— que apoyan la tesis de que, aun tras el fin del «racismo científico» en el siglo XX, una nueva modalidad de ideología racista continúa en la actualidad desempeñando funciones similares, aunque no idénticas.

Palabras clave: globalización, raza, racismo, desarrollo social, imperialismo.

text untranslatable to documentary, monumental or ethical purposes confronting the past? This paper tries to show the limits and the contradictions, but the urgency too, of considering the musical work of art, the musical culture and the musical social practices in general as an object of historical reflection. Nevertheless, this reflection, which is supposed to have a strong aspect of basic historical research, seems to require some previous theoretical or philosophical considerations, and this is what is offered here as an attempt to define the problem, called in this paper the incommensurable in music.

Key words: music, memory, history, monument, incommensurability.

Modernization in the West was tied to globalization from the start, and racial formations were integral to that process: racial classifications had constitutive significance for the slave trade, the dispossession and removal of indigenous populations, colonial administrative and labor regimes, institutional segregation and discrimination, restrictive immigration policies, and other important structures of the modern world order. Those structures were not merely — «superstructurally» — masked by racist ideologies, they embodied them: racist systems of interpretation and evaluation were essential to the intelligibility and normativity of the organized practices that produced and reproduced that order. This paper offers a series of reflections — primarily but not exclusively with reference to the United States — in support of the view that even after the demise of «scientific racism» in the twentieth century a new modality of racist ideology continues to perform similar — but not identical — functions today.

Key Words: Globalization, race, racism, social development, imperialism.

Información a los autores y criterios de edición

La Balsa de la Medusa es una revista cuatrimestral de Humanidades, que publica trabajos originales de investigación, en especial en las áreas de la filosofía, historia, historia del arte, estética y literatura, así como artículos de análisis y crítica artística y cultural.

Envío de originales

Se enviarán por e-mail a la siguiente dirección: revista@machadolibros.com, indicando en el mensaje la dirección de contacto: correo postal, e-mail, teléfono. Los autores recibirán un acuse de recibo de los originales enviados, que serán objeto de dos *informes*, anónimos y externos, por parte de expertos en la materia. A la vista de dichos informes, el Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación; tal decisión será comunicada a los autores.

Aun cuando la revista se publica en castellano, se admiten también textos en inglés y francés.

La balsa de la Medusa admite tanto Artículos como Notas Críticas y Reseñas. Los artículos han de remitirse preparados para su revisión anónima. La primera página (sin numerar) debe contener el título del artículo, el nombre del autor, su adscripción académica o profesional y su dirección postal y electrónica.

El resto de páginas incluirá un **Resumen/Abstract** de unas 8 líneas de 70 caracteres cada línea, y hasta 6 **Palabras clave/Key words**, en castellano e inglés. Se evitarán las referencias en primera persona a escritos propios.

Los originales deberán enviarse en archivo con formato Word, con tipo de letra Times New Roman 12. La longitud máxima de los artículos será de 20 páginas, con interlineado de 1,5. Para las notas críticas el máximo será de 10 páginas, y de 5 para las reseñas.

Las notas bibliográficas deben incluirse a pie de página y redactarse como sigue:

– *Libro*: Wollheim, R., *On the Emotions*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1999 [Traducción al castellano: *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006]

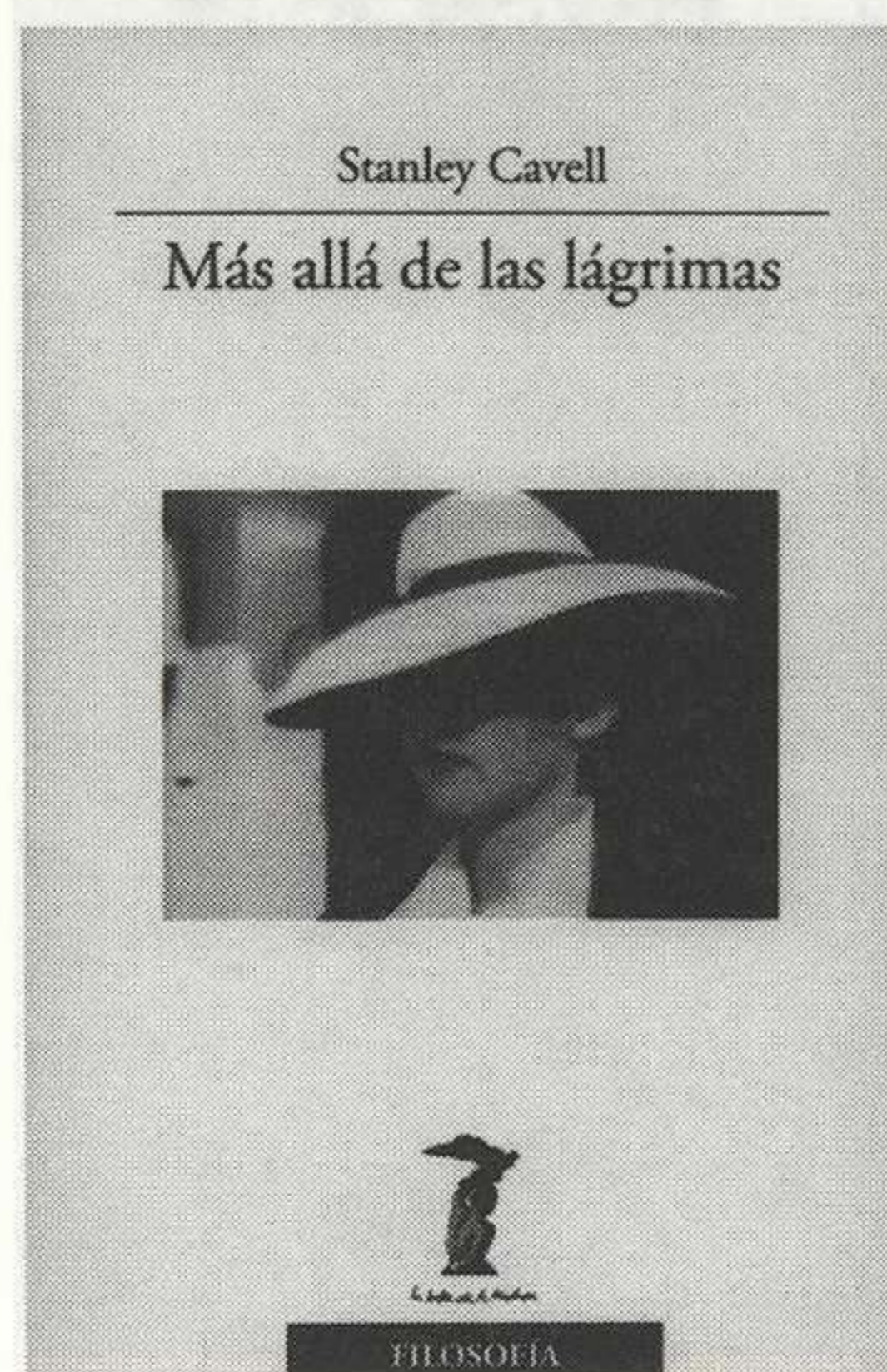
– *Capítulo de libro*: V. Camps: «Universalidad y mundialización», en: M. Cruz y G. Vattimo (eds.): *Pensar en el siglo*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 61-85.

– *Artículo*: Tafalla, M., «Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista», *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, 32, 2005, pp. 215-226.

Las referencias bibliográficas al final del artículo, en su caso, deben ordenarse alfabéticamente por el apellido del autor.

Derechos de autor

Les corresponde a los autores tanto la responsabilidad de las opiniones expresadas en sus trabajos como los derechos de autor sobre los mismos. A efectos de la reproducción de los trabajos publicados en esta revista, se deberá solicitar su permiso, así como hacer mención explícita del lugar original de la publicación.



Stanley Cavell, *Más allá de las lágrimas*

La balsa de la Medusa, n.º 171. 360 pp. ISBN: 978-84-7774-691-1

Índice

Prefacio.

Introducción.

1. Oradores osados: La negación de la voz en *Luz de gas*.
2. Psicoanálisis y cine: Momentos en *Carta de una mujer desconocida*.
3. Patito feo, divertida mariposa: Bette Davis y *La extraña pasajera*.
4. Posdata: A quien pueda interesar.
5. El gusto de Stella: una lectura de *Stella Dallas*.

Bibliografía

Filmografía.

Índice.

– Capítulo de libro «El viaje a la universalidad y mundialización», en: M. Cruz y E. Vázquez (eds.), *El viaje a la universalidad*, Madrid: Taurus, 1999, pp. 61-85.

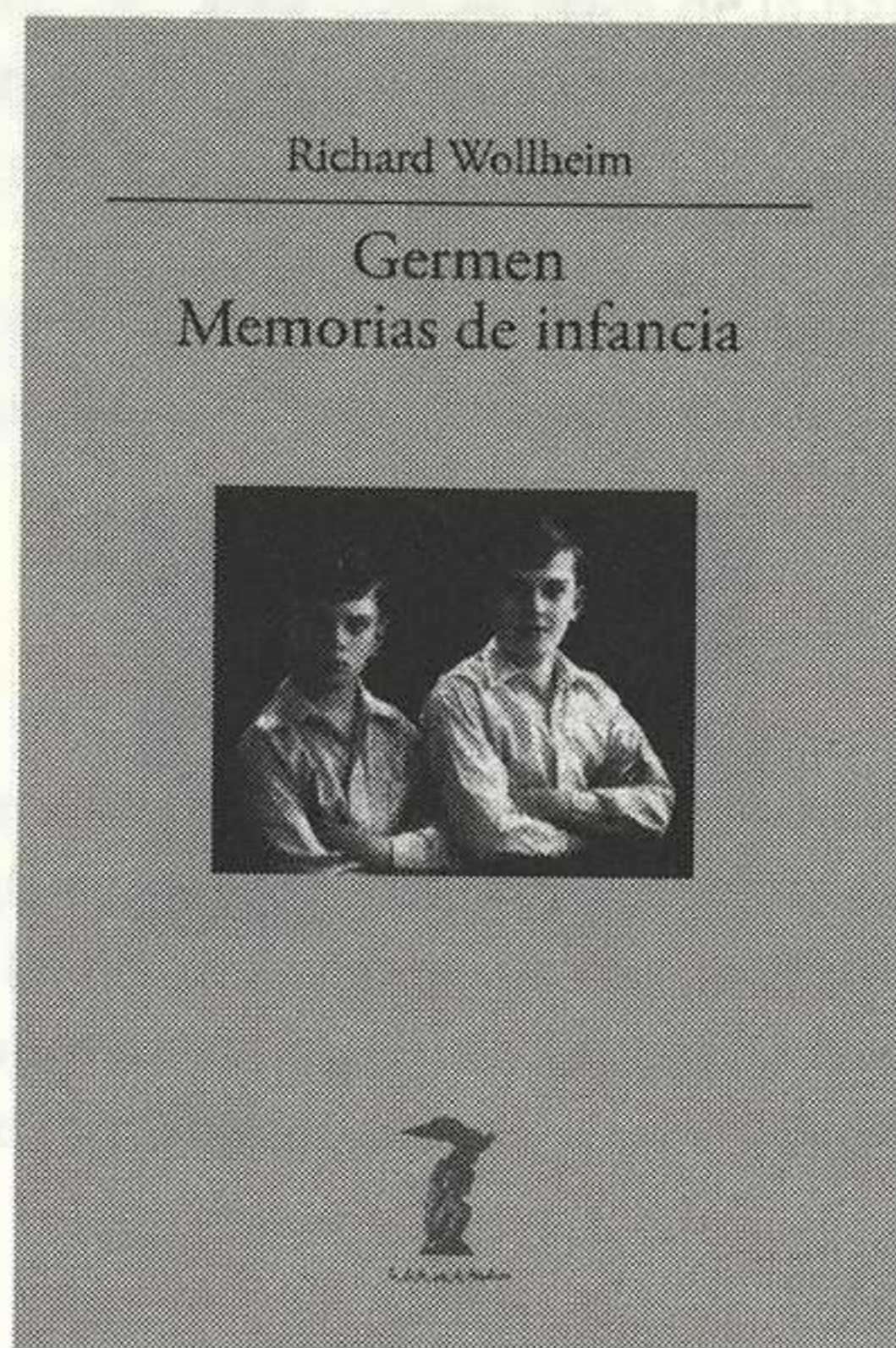
– Artículo: *Tatjana von Wittgenstein y la filosofía de la naturaleza: la belleza natural como argumento de la filosofía moral y política*, 32, 2005, pp. 1-14.

Las referencias deben ordenarse alfabéticamente.

Las correspondencias expresadas en símbolos. A efectos de esta revista, se deberá señalar el lugar original de

en su caso, deben or-

alidad de las opinio-
autor sobre los mis-
publicados en esta
er mención explícita



Richard Wollheim, *Germen. Memorias de infancia*
La balsa de la Medusa, n.º 169. 288 pp. ISBN: 978-84-7774-690-4

Índice

Agradecimientos.

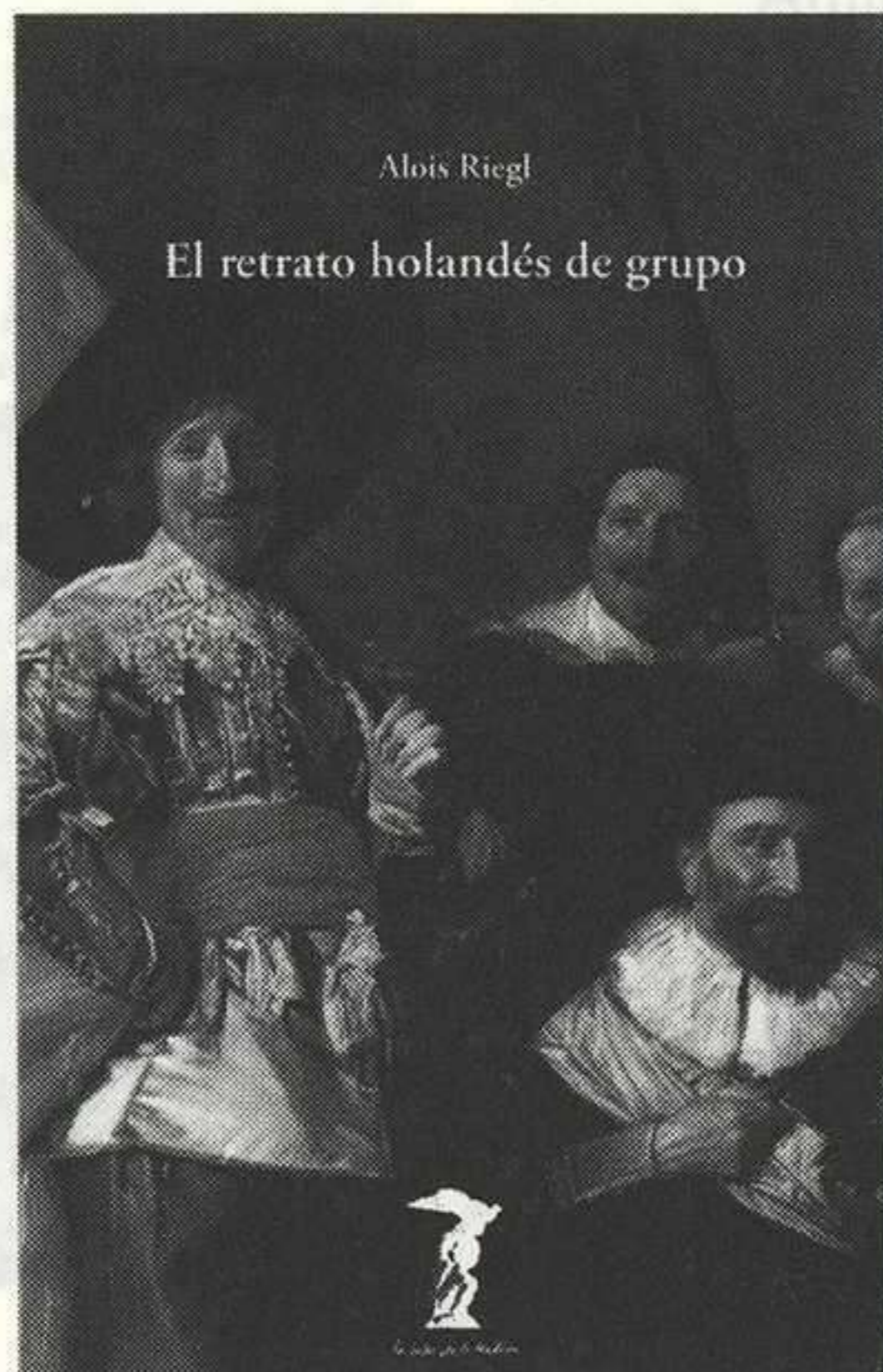
Nota a la edición inglesa.

Capítulo 1. Mi tierra.

Capítulo 2. Mis familias.

Capítulo 3. Amor y miedo.

Lista de ilustraciones.



Alois Riegl, *El retrato holandés de grupo*

La balsa de la Medusa, n.º 168. 536 pp. ISBN: 978-84-7774-689-8

Índice

Nota del editor.

Introducción.

Fase previa.

El primer período del retrato holandés de grupo (1529-1566).

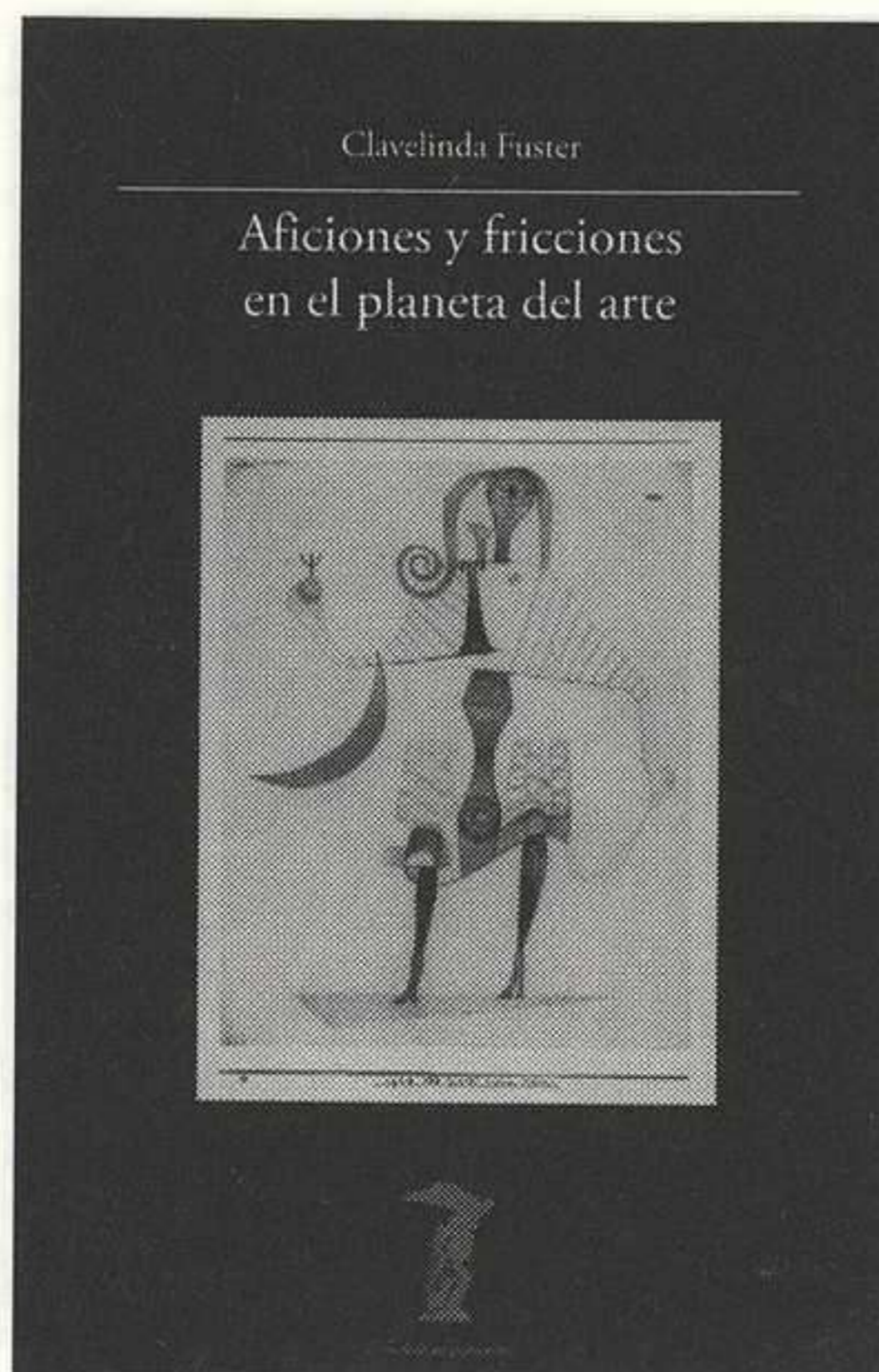
El segundo período del retrato holandés de grupo (1580-1624).

El tercer período del retrato holandés de grupo (1624-1662).

Bibliografía.

Ilustraciones.

Índice de nombres.

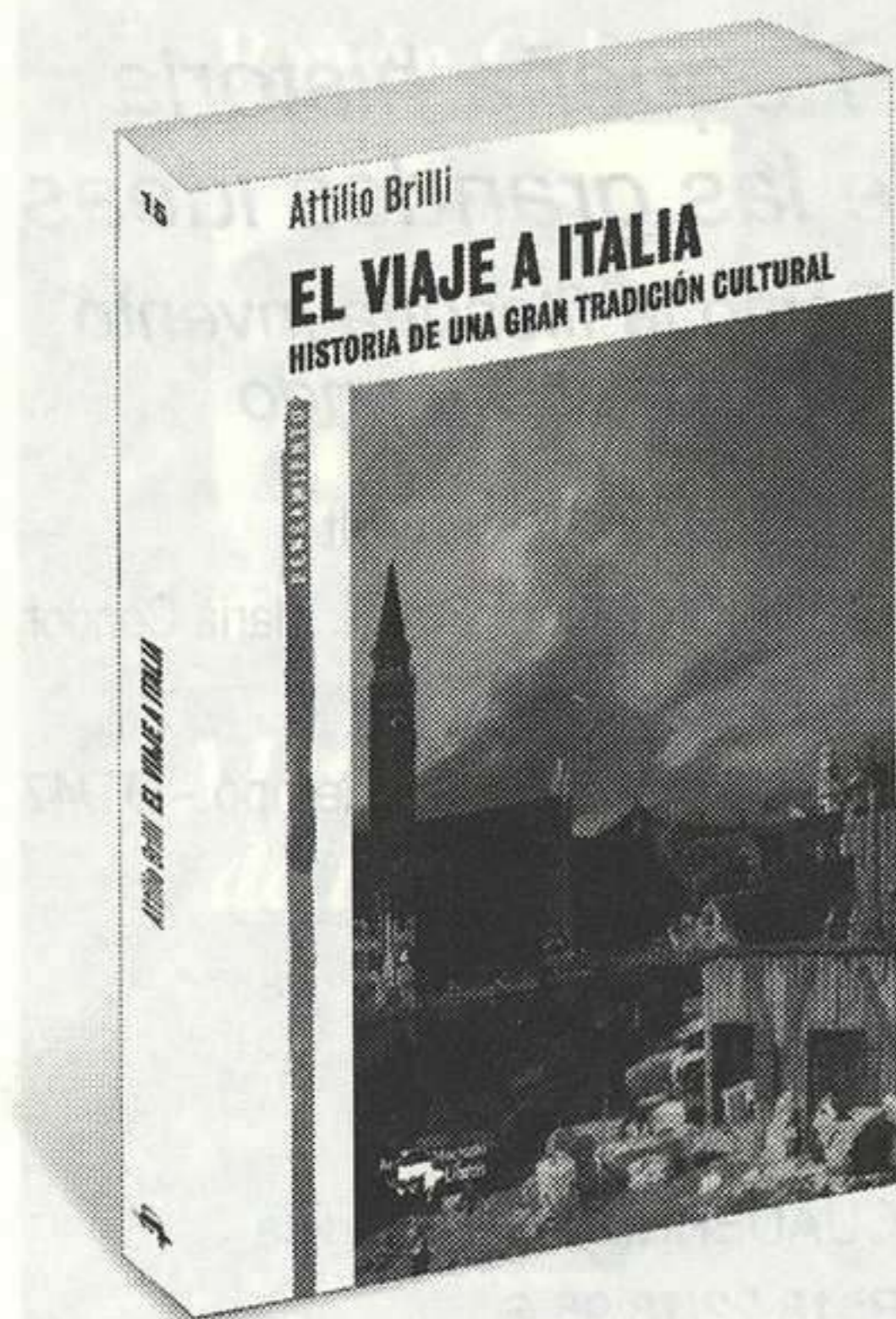


Clavelinda Fuster (Juan Antonio Ramírez, *Aficiones y fricciones en el planeta del arte*

La balsa de la Medusa, n.º 166. 136 pp. ISBN: 978-84-7774-687-4

Índice

1. Cuesta de enero.
2. La conferencia.
3. Boleros (arte ecológico).
4. ¿Quién mató a Martín Restrepo? (drama detectivesco en un solo acto).
5. Ensueños en el aire.
6. El dossier.
7. Inventario.
8. Transmutantes.
9. Aventura con Velázquez.
10. La Bienal de Calasegura.
11. Tarde con melancolía.
12. ¡Cof! ¡Cof! ¡Cof! (arte político).



Attilio Brilli

El viaje a Italia

Historia de una gran tradición cultural

AUTOR: Attilio Brilli

EDITORIAL: A. Machado Libros

COLECCIÓN: A. Machado Libros, 15

GÉNERO: Pensamiento

ISBN: 978-84-7774-832-8

PÁGINAS: 488

FORMATO: 16,5 x 24 cm.

ENCUADERNACIÓN: Rústica

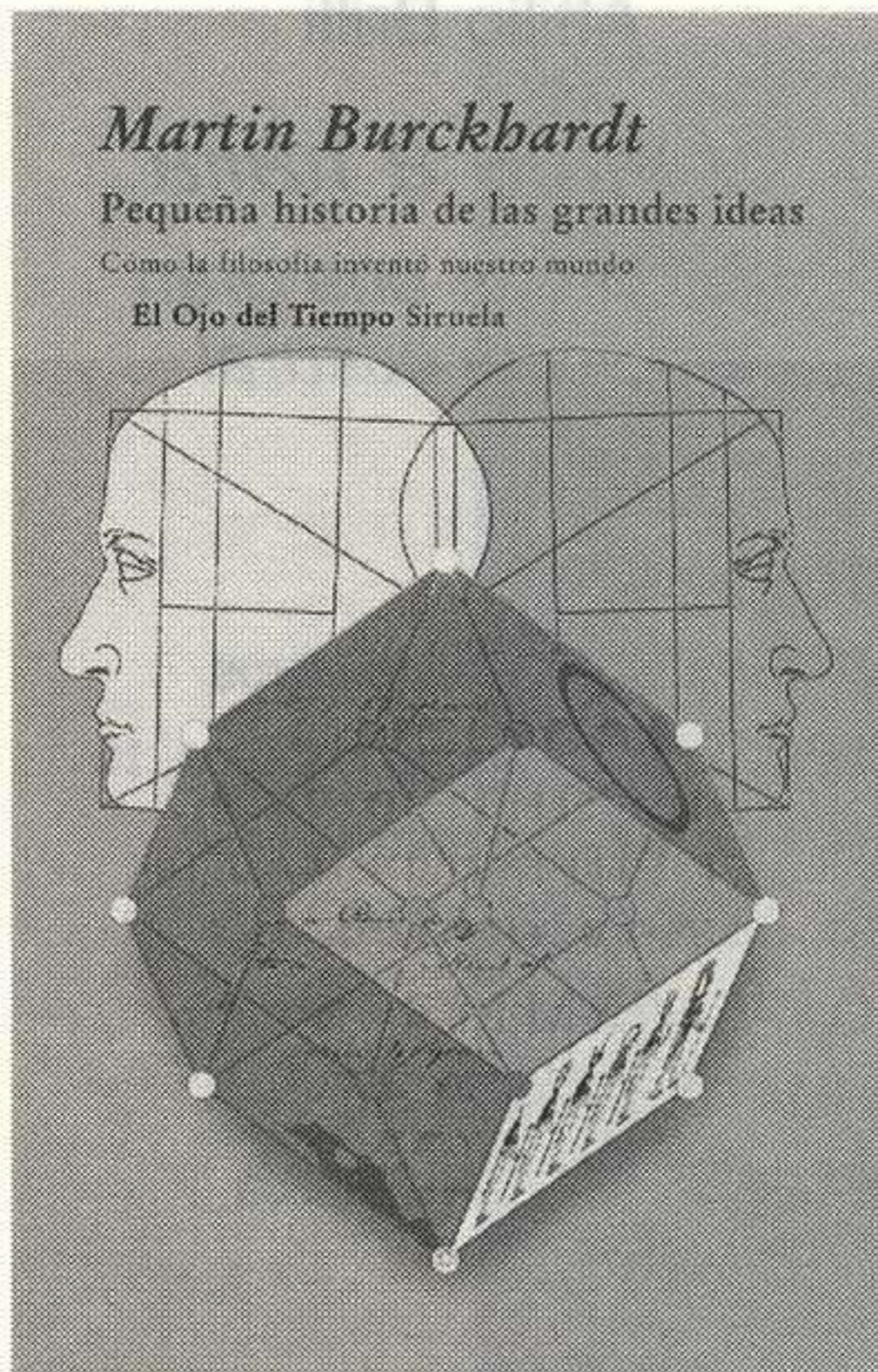
El viaje a Italia constituye un fenómeno fascinante para entender la formación de Europa, sus momentos sublimes y sus más prosaicas, y no menos interesantes, aventuras carnales. Desde los viajeros que en el Renacimiento buscaban lo "humano" de la antigüedad latina hasta los actuales viajes organizados, masificados, este ritual contacto con las raíces de la cultura ha influido a multitud de escritores y artistas de la talla de Edward Gibbon, Goethe, Stendhal, Heine, Turner o Henry James, entre muchos otros.

Con un estilo divertido y una documentación apabullante, ATTILIO BRILLI teje una red de historias (de estudiantes, diplomáticos, filósofos, pintores y buscavidas) en su viaje iniciático, o *grand tour*, un hechizo que no parece tener término.

El viaje a Italia, su libro más celebrado, ha sido traducido a diversos idiomas y merecido los premios Hemingway de 2006 y Lawrence de 2007 al mejor libro de viajes.

"Roma está sucia, pero es Roma. Y para cualquiera que haya estado en Roma durante algún tiempo, esa suciedad tiene una fascinación que la limpieza de otros sitios nunca ha tenido."

W. W. Story, *Roba di Roma*, 1862



Martin Burckhardt

*Pequeña historia
de las grandes ideas*
*Cómo la filosofía inventó
nuestro mundo*

AUTOR: Martin Burckhardt

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN: María Condor

EDITORIAL: Siruela

COLECCIÓN: El Ojo del Tiempo - OT/47

GÉNERO: Ensayo

ISBN: 978-84-9841-363-2

PÁGINAS: 200

FORMATO: 14 x 21 cm.

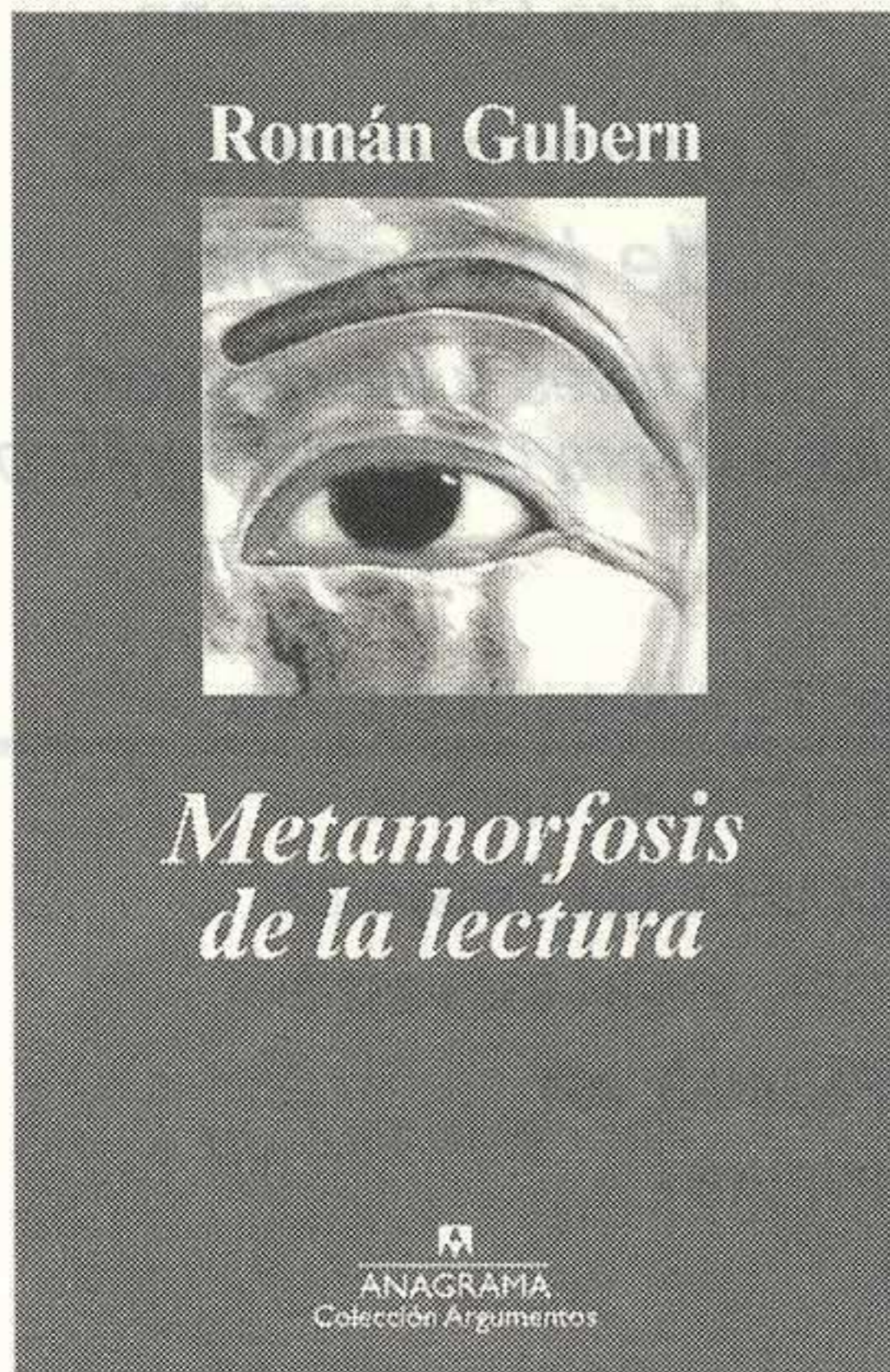
ENCUADERNACIÓN: Rústica

PVP: 18,22/18,95 €

Cuando pasamos por delante de un colegio, nos encontramos con un policía o miramos la hora, nos parece lo más natural del mundo. Sin embargo, ¿cuál es el verdadero origen de esas cosas? Antaño no fueron más que ideas. Martin Burckhardt nos cuenta las historias que hay detrás de todas las ideas que se hicieron realidad. De este modo averiguamos que el policía se llama así porque los antiguos griegos denominaron polis a la ciudad-Estado, que el antepasado de nuestra moneda fue el espetón en que se asa la carne, y cuál es la relación de la democracia con el alfabeto.

Martin Burckhardt nació en 1957 y estudió en Colonia Germanística, Ciencias del Teatro e Historia. Desde 1985 vive en Berlín. Es escritor independiente y artista de audio, además de profesor en la Universidad Humboldt y en la Universidad Libre de Berlín.

10. La Biental de Calatayud
11. Tarde con melancolía
12. ¡Coff! ¡Coff! ¡Coff! (arta político)



Román Gubern

Metamorfosis de la lectura

AUTOR: Román Gubern

EDITORIAL: Anagrama, S.A.

COLECCIÓN: Argumentos, 410

ISBN: 978-84-339-6309-3

PÁGINAS: 144

Este ensayo se adentra en algunas cuestiones nucleares de nuestra cultura. El ser humano es el único ser vivo que ha sido capaz de desarrollar un lenguaje verbal articulado. Y más tarde fue capaz de fijar este pensamiento mediante la escritura, desde la piedra hasta llegar a las computadoras. En esta prolongada evolución, también algunos usos sociales de los textos escritos, que al principio constituían privilegio exclusivo de una casta dominante, se han ido transformando a lo largo de los años. Metamorfosis de la lectura da cuenta de la significación histórica, social y cultural de esta evolución textual, técnica e intelectual a la vez, incidiendo en el actual debate acerca de las nuevas tecnologías electrónicas, que algunos perciben como una amenaza y otros suponen un disfrute y una liberación a la vez de unos objetos físicos perecederos y de las arcaicas bibliotecas que los almacenaban.

André Gunderman nació en 1937 en Boulogne-Billancourt (Francia). Ensayista y filósofo, miembro del movimiento de los llamados Nouveaux Philosophes, es autor de más de veinte libros en los que, desde finales de los años sesenta, este influyente pensador ha reflexionado sobre las mutaciones del totalitarismo, la vigencia de la subversión política y los actuales desafíos a los valores de Occidente. Entre sus títulos más recientes destacan Dostoyevski en Manhattan (2005), Occidente contra Occidente (2005), El discurso del odio (2005) y Mayo del 68. Por la subversión permanente (2008).

André Glucksmann
**Los dos caminos
de la filosofía**

Sócrates y Heidegger:
ideas para un tiempo trágico

ENSAYO
TUSQUETS
EDITORES

André Glucksmann
*Los dos caminos
de la filosofía*
*Sócrates y Heidegger:
ideas para un tiempo gráfico*

AUTOR: André Glucksmann
EDITORIAL: Tusquets
COLECCIÓN: Ensayo, 82
ISBN: 978-84-8383-232-2
PÁGINAS: 264
PVP: 18 €

Sócrates y Heidegger: dos maneras contrarias de entender y practicar la filosofía, aunque ambas radicales y equivalentes a la hora de exigir desprenderse de los prejuicios y encarar la verdad. Sócrates, el ateniense que instaba a interrogarse a sí mismo sobre cómo hay que vivir y sobre la naturaleza de la justicia, denunció la podredumbre de la vida pública y reveló las paradojas de la democracia de su tiempo; para él, la filosofía es ante todo una invitación a la duda permanente de las propias convicciones, al antidogmatismo y al coraje individual ante los fanatismos y presiones sociales. En el otro extremo, Heidegger hace de la angustia ante la muerte la clave de una existencia auténtica; denuncia el predominio deshumanizador de la técnica y nos obliga a repensar la relación entre la filosofía y el mal. En este ensayo, heterodoxo y polémico como todos los suyos, GLUCKSMANN hace algo más que poner frente a frente la ironía de Sócrates y el nihilismo de Heidegger. Para este autor, la filosofía exige pensar a fondo la finitud humana y las constantes tensiones entre el individuo y la comunidad, en las que nos jugamos gran parte de nuestro destino.

ANDRÉ GLUCKSMANN nació en 1937 en Boulogne-Billancourt (Francia). Ensayista y filósofo, miembro del movimiento de los llamados Nouveaux Philosophes, es autor de más de veinte libros en los que, desde finales de los años sesenta, este influyente pensador ha reflexionado sobre las mutaciones del totalitarismo, la vigencia de la subversión política y los actuales desafíos a los valores de Occidente. Entre sus títulos más recientes destacan *Dostoievski en Manhattan* (2002), *Occidente contra Occidente* (2005), *El discurso del odio* (2005) y *Mayo del 68. Por la subversión permanente* (2008).

FRANQUEO

MACHADO GRUPO DE DISTRIBUCIÓN, S.L.

C/ Labradores, 5
Urb. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)



Ant  Machado
Libros

ISSN 0214-9982
0 1
9 770214 998004