

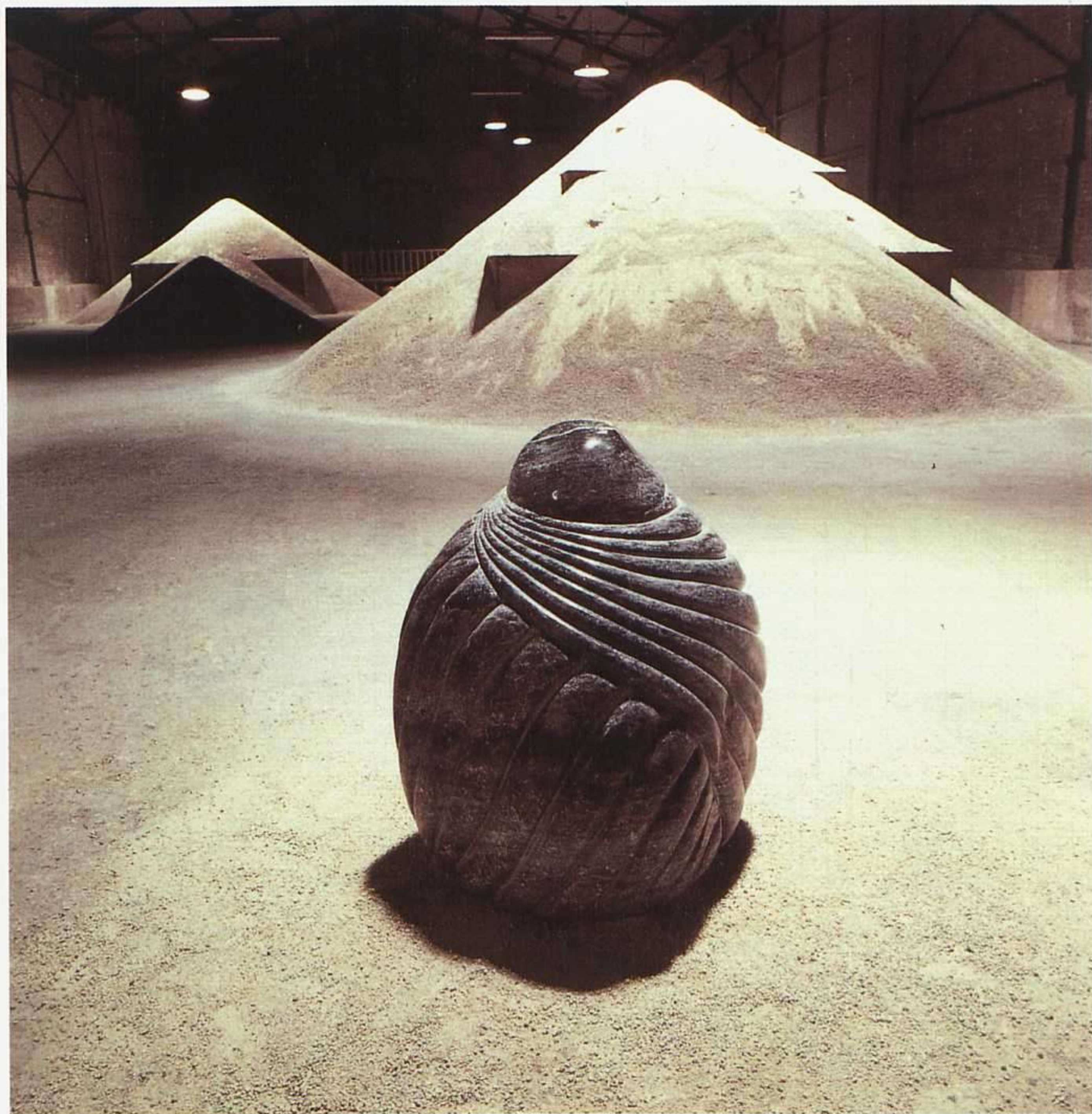
# La balsa de la Medusa

---

Número 32

Z-649

1994



## LOS LENGUAJES DEL ARTE

D. Davidson, *El tercer hombre*. R. Morris, *Escribir con Davidson*. E. Lootz, *Arenas giróvagas*. E. de Diego, *Loops*. Fca. Pérez Carreño, *Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras*. C. Crego, *Los bulevares de Mondrian*. P. Mondrian, *Los grandes bulevares*. C. Thiebaut, *Retórica de la lucidez*. G. Vilar, *Adorno y Beethoven*. S. González Noriega, *Los «autores» del Quijote*. J. M. Marinas, *Estampas de la Habana*. G. Abril, *Lectura literaria y tecnología audiovisual*. Libros. Debate.







# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 32, 1994



---

Donald Davidson	3	<i>El tercer hombre</i>
Robert Morris	11	<i>Escribir con Davidson</i>
Eva Lootz	21	<i>Arenas giróvagas</i>
Estrella de Diego	29	<i>Loops. Algunas de las cosas que Eva Lootz me hace pensar</i>
Fca. Pérez Carreño	31	<i>Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras</i>
Charo Crego	53	<i>Los bulevares de Mondrian</i>
Piet Mondrian	57	<i>Los grandes bulevares</i>
Carlos Thiebaut	61	<i>Retórica de la lucidez</i>
Gerard Vilar	81	<i>Adorno y Beethoven. Filosofía de la música</i>
S. González Noriega	87	<i>Los «autores» del Quijote</i>
J. M. Marinas	103	<i>Estampas de la Habana</i>
NOTAS		
Gonzalo Abril	122	<i>Lectura literaria y tecnología audiovisual</i>
LIBROS		
M. Hernández Iglesias	130	<i>Cristina Lafont, La razón como lenguaje</i>
R. Guardiola Iranzo	133	<i>R. Wollheim, La pintura como arte</i>
DEBATE		
C. Peñamarín	144	<i>Desavenencias estéticas en La balsa de la Medusa</i>

---



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

Diseño, **La balsa de la Medusa**.  
*Portada*, Eva Lootz, *Arenas giróvagas*, 1991.



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

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

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

Depósito legal: M. 5.125-1989.

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

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



# EL TERCER HOMBRE

Donald Davidson

¿Qué hago yo aquí? ¿Qué objeto tienen estas citas de mi obra en estos cuadros de Robert Morris, misteriosamente explosivos, pintados con los ojos cerrados? No es la primera vez que encuentro mis escritos en entornos inesperados. Nada me ha sorprendido más que verme incluido en antologías con títulos como *Filosofía post-analítica* o *Después de la filosofía*. Este después me acecha de nuevo en un libro en prensa titulado *La teoría literaria después de Davidson*. ¿Hay en mis opiniones algo siniestro, o al menos fin de siècle, que no he percibido, algo que anuncia la disolución, no sólo del tipo de filosofía que yo hago, sino de la filosofía sin más? ¿Por qué si no habrá de ver mi nombre vinculado a Heidegger y Derrida?<sup>1</sup>

Este ensayo es una versión revisada del que publiqué en el catálogo de la exposición de Robert Morris celebrada del 27 de agosto al 8 de octubre de 1992 en la Frank Martin Gallery, Muhlenberg College.

<sup>1</sup> «¿Qué hago yo aquí?» Veo que, como era de esperar, no soy el primero en preguntarse tal cosa. Así se titula un libro de Bruce Chatwin (Nueva York, 1989) y Jean Genet se pregunta «¿Qué hago yo aquí» durante su convivencia con los palestinos. Véase Jean Genet, *Un captif amoureux* (París, Gallimard, 1986).

En cuanto al resto de los libros mencionados: *Post-Analytic Philosophy [Filosofía post-analítica]*, comp. por John Rajchman y Cornel West (Nueva York, 1985); *After Philosophy: End or Transformation [Después de la filosofía: final o transformación]*, comp. por Kenneth Baynes, James Bohman y Thomas McCarthy (Cambridge, Mass., 1987); y *Literary Theory after Davidson [La teoría literaria después de Davidson]*, comp. por Reed Way Dasenbrock (en prensa). Para Heidegger, véase Dorothea Frede, «Beyond Realism and Anti-realism: Rorty on Heidegger and Davidson», *Review of Metaphysics*, 40 (junio 1987): 733-57; para Derrida, véase Samuel Wheeler, «Indeterminacy of French Interpretation: Derrida and Davidson», en *Truth and Interpretation*, comp. de Ernest Lepore (Londres, 1986) y David Novitz, «Metaphor, Derrida, and Davidson», *Journal of Aesthetics and Criticism*, 44 (invierno 1985): 101-14.



La respuesta a algunas de estas preguntas puede venir de mi rechazo de las teorías subjetivistas de la epistemología y el significado y mi convencimiento de que el propio pensamiento es esencialmente social; pero no tengo ni idea de si esto es lo que ha animado a Morris a hacer uso de mi obra. Puesto que no sé cuáles eran sus motivos, permítaseme decir lo que me impresiona del resultado.

Las obras de arte, los escritos y artefactos de todo tipo son algunos de los objetos que hay en el mundo. Nuestros órganos sensoriales y nuestro cerebro están diseñados para destacar los objetos de su entorno, para identificar como similares objetos vistos desde distintos ángulos y distancias y bajo diferentes iluminaciones, incluso para reconocer de un simple vistazo un mismo objeto que reaparece. Estas capacidades que la naturaleza nos ha proporcionado nos permiten agrupar patrones de estimulación cuyas improntas en las terminaciones nerviosas son a menudo muy distintas. El carácter innato de estos agrupamientos se manifiesta en la similitud de nuestras respuestas. Respondemos de modo similar a nuestra madre bajo una luz tenue y brillante, vista u oída de cerca o de lejos y vestida con distintas ropas.

El niño pequeño u otro animal sin lenguaje presentan esta conducta orientada hacia los objetos, pero ¿es esto prueba suficiente de que tienen el concepto de objeto? No: la capacidad de discriminar no implica la posesión del concepto correspondiente. La discriminación sensorial clasifica los fenómenos atendiendo a sus diferencias en la periferia del sistema nervioso; los conceptos los clasifican en términos de propiedades sin necesidad de que éstas exciten los sentidos en ese mismo momento. Con los conceptos vienen los juicios: esto es comestible, esto venenoso, aquí hay un cubo, allí un león. Los juicios, a diferencia de las meras respuestas, pueden ser verdaderos o falsos. Sólo en virtud de los conceptos y los juicios puede decirse que tenemos la idea de un mundo objetivo, un mundo que es independiente de nuestras sensaciones o nuestra experiencia.

¿Qué nos proporciona la idea de un objeto autónomo? Su disponibilidad requiere, en primer lugar, la corroboración de otros, de otros que estén sintonizados con los mismos acontecimientos y objetos que nosotros y con nuestras respuestas a ellos. Cuando la segunda persona entra en juego, puede correlacionar mis respuestas con las suyas; por primera vez tiene sentido decir de dos respuestas que son «la misma», es decir, relevantemente similares. Y, por primera vez, hay una razón para hablar de respuestas a objetos externos más que a sensaciones inmediatas; desde el momento en que dos (o, por ejemplo, por supuesto, más) seres pueden correlacionar sus respuestas, éstas *triangulan* el obje-

---

Donald Davidson es profesor de filosofía en la Universidad de California. Entre sus publicaciones destacan *Actions and Events* (1980) y *Inquiries into Truth and Interpretation* (1984). Traducciones al castellano: *De la verdad y la interpretación* (Gedisa, 1990), *Mente, mundo y acción* (Paidós, 1992). Sobre Davidson: M. Hdez. Iglesias, *La semántica de Davidson* (Visor, 1990).





Trabajando con los ojos vendados y calculando el tiempo transcurrido empiezo en la izquierda con una serie de movimientos. A continuación intento duplicarlos especularmente en el lado derecho haciendo movimientos idénticos a los de la primera acción, sólo que invirtiendo las presiones aplicadas. Error en la estimación del tiempo: +1':43".

«Su conducta parece sorprendente, extraña, inadecuada, sin objeto, impropia, inconexa; o quizá ni siquiera podamos reconocer en ella una acción. Cuando aprendemos su razón, tenemos una interpretación, una nueva descripción de lo que hizo que encaja en una imagen familiar... Es tentador extraer en este punto dos conclusiones que no se siguen. Primero, no podemos inferir del hecho de que dar razones es simplemente redescubrir la acción y de que dar razones es simplemente redescubrir la acción y de que las causas son distintas de los efectos que, en consecuencia, las razones no son causas. Las razones, por ser creencias y actitudes, no son, ciertamente, idénticas a las acciones; pero, sobre todo, es frecuente que los acontecimientos se redescubran en términos de sus causas. Segundo, es un error pensar que, puesto que la acción queda explicada al situarla en un marco más amplio, hayamos por ello comprendido ya de qué tipo de explicación se trata.»-Donald Davidson.

Es claro que, en general, en el texto ni el autor pueden considerar al lector. La interacción es de una clase. El lector a diferencia de la mayor parte de los objetos, tiene un significado y su significado es el producto del juego creado por las intenciones del escritor de ser interpretado de una manera determinada y la interpretación que el lector hace de las palabras del escritor. En su mayor parte este juego es y se pretende que sea recíproco, en el sentido de que el escritor sabe perfectamente cómo se le va a entender y el lector medio sabe perfectamente

Primo, libro 25-b



to. El objeto es la causa común de las respuestas, una causa que tiene que ubicarse en un espacio interpersonal compartido. Una vez que percibimos reacciones, surge la posibilidad de una comprobación o un criterio, de fracasos ocasionales en nuestras expectativas respecto a ellas y, por lo tanto, de error.

El triángulo primario de dos personas observando un mundo compartido y observándose mutuamente puede existir y existe sin lenguaje; pero el triángulo es una condición necesaria del lenguaje y de la plena adquisición de los conceptos de objetividad y verdad. El lenguaje llena y enriquece la base del triángulo y, por supuesto, pronto alcanza mucho más allá de aquello que se puede experimentar inmediata y conjuntamente. Pero la capacidad para hablar y pensar sobre lo demasiado pequeño o lejano o abstracto para ser visto o tocado descansa en lo que hemos podido compartir directamente, pues las experiencias registradas como comunes vinculan nuestras palabras y pensamientos al mundo.

El arte creado con la idea de ser leído, visto o escuchado por otros (o quizá por su creador en un momento posterior a su creación) entra en la escena conceptual en un estadio avanzado. El artista, el escritor y la audiencia tienen desde el principio en su haber un vasto conjunto de presupuestos compartidos. No obstante, puede optarse por abordar algunos aspectos del arte a la luz de los fundamentos del concepto de objetividad.

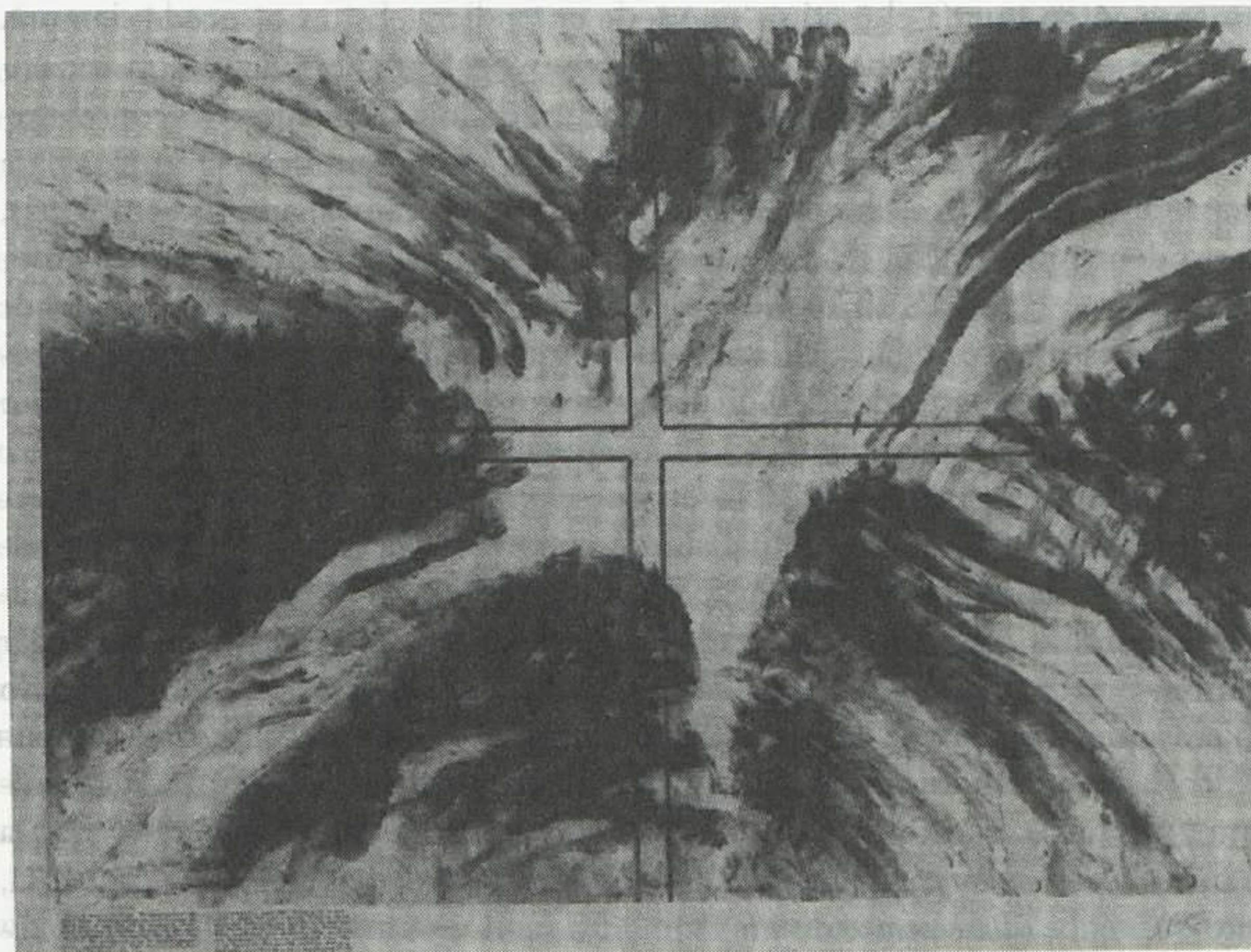
La estructura se desvía del triángulo original desde el primer momento. El objeto que tanto el lector como el escritor observan directamente es el texto. Éste es producido por el escritor, pero, en el caso de la literatura, el lapso temporal que media entre su producción y su lectura lo aliena de su creador; la interacción entre seres que perciben que constituye el fundamento de la comunicación se pierde. Platón señala el abismo entre hablar con una persona y leer sus palabras:

Esto es lo raro de la escritura, lo que tanto la asemeja a la pintura. Los productos del pintor están ante nosotros como si tuvieran vida, pero, si los interrogas, guardan el más altivo de los silencios. Lo mismo sucede con las palabras: parecen hablarte como si fueran inteligentes, pero, si les haces cualquier pregunta sobre lo que dicen, se limitan a repetirte lo mismo una y otra vez<sup>2</sup>.

Es cierto que, en general, ni el texto ni el autor pueden contestar al lector. La interacción es de otra clase. El texto, a diferencia de la mayor parte de los objetos, tiene un significado, y su significado es el producto del juego creado por las intenciones del escritor de ser interpretado de una manera determinada y la interpretación que el lector hace de las palabras del escritor. En su mayor parte este juego es y se pretende que sea rutinario, en el sentido de que el escritor sabe perfectamente cómo se le va a entender y el lector medio sabe perfec-

<sup>2</sup> Platón, *Fedro*, 275d.





Primero se dibuja una cruz. Los cuadrantes de la página así dividida representan metafóricamente las etapas de mi vida, es decir, en sentido horario, la niñez, la adolescencia, la madurez y la vejez. Trabajando con los ojos vendados y calculando el tiempo transcurrido, pongo en el área que estimo que corresponde a cada cuadrante marcas apropiadas para esa etapa de la vida. Las dos últimas oraciones son mentiras. Error en la estimación del tiempo: +1':16".

«A veces se dice que la mentira implica la falsedad. Pero esto es un error. Para mentir se requiere, no decir algo falso, sino algo que se considere falso. Dado que habitualmente creemos oraciones verdaderas y no creemos las falsas, la mayoría de las mentiras son falsedades; pero en cada caso concreto esto es accidental. El paralelismo entre hacer una metáfora y decir una mentira lo pone de relieve el hecho de que una misma oración puede usarse, sin que cambie su significado, para ambos propósitos.»-Donald Davidson.



tamente cómo quería el escritor que se le entendiera. Esto no sucede siempre. Escritores como Shakespeare, Dante, Joyce o Beckett fuerzan nuestra capacidad interpretativa y nos obligan a entablar un diálogo retrospectivo con el texto y, a través de él, con el autor. Los autores disponen de muchos recursos para incitar al lector a forcejear con el texto: enigmas sugerentes, autorías ambiguas, teatro dentro del teatro, referencias estilísticas a otros escritores, apuntes autobiográficos... Pero, de un modo o de otro, y cualquiera que sea el grado de connivencia que consigan del lector, los autores han ingeniado o se han apropiado de un escenario de ideas y presupuestos en el que tienen cabida tanto ellos como su audiencia, un espacio conceptual común.

La escultura es similar excepto en que el espacio compartido por el espectador y el objeto no es conceptual sino literal. Michael Fried, Annette Michelson y Maurice Berger han subrayado las maneras en que la escultura minimalista de Morris implica al espectador en la obra, no sólo creando un «hogar común», una «situación» de la que el observador forma parte, sino haciendo objetos que «exigen una interacción literal directa entre espectador y objeto artístico»<sup>3</sup>. Pero, aún así, sigue habiendo una enorme diferencia entre esta escultura y un texto escrito. La escritura depende del significado, de la referencia a lo que subyace a las palabras. Una obra escultórica puede parecerse a otra cosa, pero, a menos que se trate de un momento (con una inscripción), no hace referencia a otra cosa. Algunas de las obras de Morris pueden haber tenido una altura y un volumen que hayan hecho reaccionar al espectador como si de una persona se tratara. Sin embargo, no era el pensamiento de que la obra parecía una persona lo que se perseguía; más bien la obra provocaba una experiencia inmediata similar en algunos aspectos a la de encontrarse con una persona. La creación de significado es algo a lo que se induce al espectador, no algo que se introduce en la obra. Wittgenstein dijo: «Significar es como dirigirse hacia alguien»<sup>4</sup>.

Robert Morris ha señalado que «el lenguaje no es un arte plástico, pero ambos son formas de conducta humana y las estructuras del uno pueden compararse con las estructuras del otro»<sup>5</sup>. Es esta misma idea la que he venido desarrollando.. Pero, al observar los paralelismos, no podemos evitar sorprendernos ante una diferencia fundamental entre el lenguaje en su uso genérico, con hablante y oyente cara a cara e intercambiando sus papeles, y la creación del autor o el artista, que aísla al creador tanto de la obra como de la audiencia. Las

<sup>3</sup> Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum* 5 (verano 1967): 15. Véanse también Annette Michelson, «Robert Morris-An Aesthetics of Transgression», en *Robert Morris* (catálogo de la exposición, Corcoran Gallery of Art y Detroit Institute of Arts, Washington, D.C., y Detroit, nov. 1969-feb. 1970), pp. 7-75, y Maurice Berger, *Labyrinths: Roberts Morris, Minimalism, and the 1960s* (Nueva York, 1989).

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. de A. García Suárez y J. Muñoz (Barcelona, 1988) §457.

<sup>5</sup> Robert Morris, «Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated», *Artforum* 8 (abr. 1970): 64.



«formas de conducta humana» a las que Morris se refiere no son los textos, esculturas o pinturas que el lector o espectador se encuentra, sino las acciones que los producen. Las estructuras a comparar no son las de las obras de arte sino las de las acciones que las produjeron.

¿Cómo se puede presentar el acto de creación artística de tal modo que, como en un acto de habla ordinario, el espectador pueda reaccionar a la vez ante él y su producto? Un escritor puede sencillamente distanciarse de su obra y decirnos lo que hace, como cuando Trollope comparaba su trabajo como novelista con el de un zapatero con su horma. El artista puede preparar un acontecimiento o *happening* públicos en los que cada día se le vea hacer, cambiar, destruir o alterar la obra. Puede adjuntar a un objeto una descripción del modo en que se fabricó; incluso puede inventar un objeto que contenga *El sonido de su propio hacerse*. Veo en los cuadros de esta exposición el intento de dar un paso más o, al menos, de dar una nueva dirección a la idea de introducir en la obra el acto de su propia producción. Estos cuadros, además de exhibir gráficamente algunos de los rasgos esenciales de toda acción intencional, tienen una manera de incitar al espectador a colaborar que enlaza con los orígenes del concepto de objeto.

Estos cuadros tienen cuatro elementos claramente diferenciados. Empezando por el final, éstos son: (1) Las marcas y trazos que Morris hace con los ojos cerrados, que llamaré la «acción»; (2) Los pares simétricos de cuadrados, rectángulos y otras formas cuidadosamente colocadas en el papel antes de la acción, que llamaré los «blancos»<sup>6</sup>; (3) La descripción que hace Morris de cómo se realizó la acción y las reglas que la guiaron. Esto es a la vez la «descripción» y la «intención»; (4) Un fragmento de una discusión filosófica sobre la naturaleza general de la acción. Es fácil percibir de (4) a (1) una progresión de lo abstracto a lo concreto, de lo muy general a lo particular. Los textos hablan de acciones y la «acción» ilustra y ejemplifica lo que los textos dicen. Los cuatro elementos presentan asimismo, visual y verbalmente, y de distintas formas, los rasgos fundamentales de cualquier acción intencional (4) forma parte de un intento de describir el aparato conceptual cotidiano en el que todos nos movemos, la parte del aparato conceptual que algunos filósofos gustan de llamar «psicología popular»<sup>7</sup>. Todas las acciones se realizan en el ámbito de esas ideas. (3) tiene dos funciones; la más importante es expresar una intención, la intención de realizar una acción en un período de tiempo dado (estimado subjetivamente) y con los ojos cerrados. (Volveré sobre la segunda función en un momento). (2) establece algunos de los parámetros de la acción; define un espacio en y alrededor del cual la acción ha de tener lugar. (1) no es, por supuesto, una acción, sino el resultado de la acción. La llamo la «acción», no porque se mueva, sino porque, a partir de lo que sabemos de la intención con que se realizó,

<sup>6</sup> No todos los dibujos de esta serie tienen un «blanco».

<sup>7</sup> La mayoría de las citas son de mi *Essays on Actions and Events* (Oxford, 1980). El resto son de *Inquires into Truth and Interpretation* (Oxford, 1984).



los blancos espaciales que la delimitan y el marco conceptual particular y general en que se produjo, entendemos y podemos figurarnos vívidamente el acto de producción.

Si los espectadores pueden comprender e interactuar con estas obras no es porque sepan el cómo sino el porqué de su producción. Saben casi exactamente por qué la acción tiene el aspecto que tiene, no porque conozcan las razones últimas que pueda haber tenido Morris para hacer estos objetos, sino porque conocen la intención precisa que se pretendía llevar a cabo con cada uno de ellos. La participación de los espectadores viene asegurada por la posibilidad de comparar directamente el resultado con la intención. Hay una falacia contra la que se nos suele prevenir al leer literatura. Se nos dice que no deberíamos evaluar la obra en términos de las que creamos haber sido las intenciones del autor. Morris no está exactamente invitándonos a cometer la «falacia intencional», pues no juzgamos el mérito estético de estos cuadros según el grado en que consiguió seguir sus propias instrucciones. Pero no podemos evitar, y él seguramente tampoco, entrar en la cuestión de cuánto se aproximó. Podemos ver dónde quedan sus trazos y, puesto que nos los ha proporcionado, ver por cuánto erró sus «blancos». Lo que no podemos ver es en qué medida acertó a calcular los tiempos previstos, y por eso nos lo dice; esta es la segunda contribución de (3). ¿Por qué hizo estos dibujos a ciegas? ¿Cómo podríamos si no evaluar tan claramente la distancia entre su intención y el resultado?

Morris ha dibujado pues el elemento esencial del que depende el concepto de objeto (y mundo) autónomos: una medición intersubjetiva del error y el éxito, de la verdad y la falsedad. Ha colocado a sus espectadores en la situación de poder triangular con él la ubicación de sus actos creativos.

Esto me remite a la pregunta inicial: ¿qué hace mi obra aquí? Aventuro esta respuesta: expande el trasfondo de las «acciones» de Morris. Sus intenciones escritas y sus blancos visuales proporcionan ya el espacio conceptual y físico que el espectador habita junto con la obra y su autor. Detalles concretos aparte, todos nuestros pensamientos y acciones tienen lugar en y derivan su significado de un vasto sistema de supuestos e ideas ampliamente compartidos. Quizá las citas de mi escritos, que se ocupan de la naturaleza del pensamiento y de la acción, apuntan hacia ese marco más amplio.

**Traducción de Manuel Hernández Iglesias**



# ESCRIBIR CON DAVIDSON:

## Algunas reflexiones posteriores a la realización de *Blind Time IV: Drawing with Davidson* [Tiempo Ciego IV: Dibujos con Davidson]

Robert Morris

Las palabras no son moneda adecuada para intercambiarla  
por una imagen.

DONALD DAVIDSON, «What Metaphors Mean»

¿Tengo yo razones? La respuesta es que mis razones se agotarán  
pronto. Y entonces actuaré, sin razones.

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*

¿Qué *estaban* haciendo los escritos de Donald Davidson en los *Blind Time Drawings* de Morris? Evidentemente, Morris deseaba utilizar textos de Davidson e hizo de hecho uso de sus escritos en la creencia de que, bien mirado, el compromiso con esos escritos, aun extractados y fuera de contexto como estaban, produciría una relación de autoridad entre el complejo de lo que Morris estaba haciendo en los dibujos y el lenguaje de los textos extractados. Pero, ¿podríamos decir que era ésta la «razón» para utilizar los textos? Si al ponerle comillas de aviso a razón sentimos la tentación, e incluso la incitación, de seguir adelante, deberíamos tener presente la advertencia de Davidson según la cual «podemos disponer de otras, y sin duda más perspicaces, explicaciones, pero que no pueden desplazar a ésta, puesto que se desliza de lo que es complacerse en que algo sea así»<sup>1</sup>. Davidson no suponía que conociera cuáles eran las

<sup>1</sup> Donald Davidson, «Paradoxes of Irrationality», en *Philosophical Essays on Freud*, ed. de Richard Wollheim y James Hopkins (Cambridge, 1982), pág. 289.



razones de Morris para utilizar sus escritos. Las razones de las acciones no siempre son fáciles de establecer. Davidson mantiene que las razones pueden tener estatus de causas y llegar a considerarse inseparables de creencias y deseos. Las limitaciones al comportamiento interpretativo del otro resultan de una importancia central para el pensamiento de Davidson. A tenor de la observación del comportamiento del otro, le atribuimos una red consecuente, de creencias y deseos y esperamos que las afirmaciones contradictorias queden reducidas a un mínimo. De este modo, al interpretar las razones de Morris para utilizar escritos de Davidson, nos veríamos guiados por la doble norma del Principio de Caridad de Davidson: holismo y racionalidad. Una razón puede constituir una causa racional para la acción. Pero, de acuerdo con la doctrina de Davidson del monismo anómalo, no existen leyes psicológicas. Nunca encontraremos razones a la vez suficientes y necesarias para las acciones. Pero más allá de ello, las creencias y deseos irracionales pueden constituir también causas significativas que, de no ser razones, al menos reflejan una cierta lógica en sí mismas y pueden anular incluso los juicios, más racionales, del agente, respecto a lo que, bien mirado, resulta mejor hacer. Dicha posibilidad, de acuerdo con Davidson, requiere extender a los acontecimientos mentales una suerte de «partición de la mente» superpuesta, con el fin de poner en juego estas creencias y deseos en conflicto<sup>2</sup>.

¿Diría Morris que las descripciones de Davidson de intenciones, acciones, razones y causas, deseos y creencias, llenaban un cierto vacío conceptual que rondaba en torno a la ejecución de los *Blind Time Drawings*? ¿Tenía el deseo de llenar esa ausencia conceptual que acompañaba a la obscuridad visual? ¿Iluminaban los escritos de Davidson el espacio de trabajo de Morris, de otro modo vacío? ¿O constituía el ir a ciegas y a tientas y el manchar la página un acto tan informado de deseos irracionales de huida y regresión que Morris buscaba la sofisticación lingüística de Davidson para adecentar su acción, por así decir?<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibid.* pág. 300. En relación con el término *monismo anómalo*, véase Davidson, *Essays on Actions and Events* (Oxford, 1980), pág. 231.

<sup>3</sup> La práctica misma de extractar (este acto de cortar) textos como los de Davidson, textos que poseen no sólo un poder conceptual y una gracia estilística profundas, sino también una totalidad y claridad flexibles, suscita cuestiones de un orden un tanto distinto. Pero si dichas cuestiones se suprimen aquí al quedar inarticuladas —enterrada la sugerencia misma de su existencia en una nota tangencial dedicada al comentario de Morris en torno a la escritura de Morris sobre Morris— resultan sin embargo típicas de las que Morris suscita todo el tiempo: de anunciarse, rara vez se articulan; de articularse, rara vez se prosiguen; de proseguirse, raramente se contestan.

---

La obra de Robert Morris se expuso en el museo Solomon R. Guggenheim en 1994. Este mismo año ha aparecido una recopilación de sus escritos: *Continuous Projects, Altered Daily*.





Trabajando con los ojos vendados y calculando el tiempo transcurrido, empiezo a golpear la parte izquierda de la página y a arañarla en busca un hipotético asidero. A continuación, en el lado derecho, raspo semicírculos repetidamente. Error en la estimación del tiempo: +15". Dos momentos equinos: una tarde de marzo de 1868 en que chocó contra la perilla de la silla de montar, causándose una herida en una costilla y una subsiguiente infección que corroyó y dejó al descubierto el hueso; la fría mañana del 3 de enero de 1889, en Turín, en que se abrazó al cuello del caballo de tiro antes de caer sobre el pavimento.

«Un escalador podría desear desembarazarse del peso y el peligro de sostener a otro hombre con una cuerda y saber que relajando su sujeción de la cuerda se libraría del peso y el peligro. Esta creencia y este deseo podrían ponerlo tan nervioso como para provocar la disminución de su esfuerzo sin que, sin embargo, ni él decidiera en ningún momento dejar deslizarse la cuerda ni lo hiciera intencionadamente. No creo que fuera de ninguna ayuda añadir que la creencia y el deseo han de combinarse para causar en él el deseo de dejar deslizarse la cuerda, pues quedarían sin respuesta las preguntas de por qué la creencia y el deseo causaron el segundo deseo y cómo el deseo de relajar su esfuerzo causó la relajación de éste.»-Donald Davidson.



La respuesta a todas estas preguntas podría ser afirmativa y no constituir aun así las razones que se utilizaron.

Cuando se le preguntó qué le había hecho realizar antes que nada los *Blind Time Drawings*, Morris estaba preparado para hacer una relación que contara cómo apareció la primera serie de dibujos. Ello guardaba relación con la ambición y la búsqueda de una base para dibujar algo que no fueran representaciones directas por un lado y lo que no constituían representaciones por otro. Una larga serie de experimentos (todos ellos rechazados) que implicaban que el cuerpo se enfrentaba a la hoja de papel sometido a diversas limitaciones condujeron (¿acaso por azar?) a una tentativa de trabajar sin mirar a la página. La ambición de llevar el dibujo a una nueva posición puede haber estado ahí, pero puede que ésta no haya sido la razón primera por la que se realizaron los dibujos. Esas razones suenan demasiado a racionalizaciones expuestas tras su realización. Cierta respuesta a la obsesividad indicada por este corpus de obras (cuatro series que comprenden un total de varios cientos de dibujos hasta la fecha) parecería justificada. Las preguntas podrían ir dirigidas al descubrimiento de qué conjuntos de series y creencias ponen en juego esta reiteración obsesiva. Pero las descripciones del acto como renuncia voluntaria del control y el juicio, las barreras puestas a la intención, y así sucesivamente, pueden ser «ciegas» a cierto conjunto de creencias y deseos que rechazan la visión en favor de investigaciones que conduzcan a relevaciones de un cierto conocimiento somático que nada tienen que ver con la teorizada totalidad de la visión. ¿Podemos preguntar qué imágenes, ansiedades y culpas se alivian y desaparecen a medida que se transforman y se vuelve sobre ellas en este submundo de ceguera? Si trabajar a ciegas conlleva un cierto pathos, en ello puede haber también una suerte de humor beckettiano que no puede más que aguzar las armas de su filo, cada vez más útil, tras una máscara sin agujeros para los ojos. Quizás estas incesantes e invidentes repeticiones se hacen eco de una clase de risa que no se permite bajo la luz. No es posible rascarse de toda obscura comezón a la luz del día. No sería incongruente adscribir una cierta baladronada al método («puedo trabajar mejor con los ojos cerrados»), por no mencionar el desprecio por esa primacía a toda prueba de lo visual, esa cosificación de lo visto promovida a ontología a su propio servicio que las «artes visuales» nunca se cansan de afirmar. Y aquí podríamos preguntar si no hemos «perdido de vista» ese dominio más luminoso de las razones como causas, así como ese otro más oscuro de las causas sin razones.

Pues, supongamos, al contrario que la leyenda, que Edipo, por alguna obscura razón edípica, se apresuraba por el camino resuelto a matar a su padre y, al hallar a un hosco anciano que obstaculizaba su camino, le mató para poder continuar (tal como pensaba) con la que era su tarea principal. Así pues, no sólo quiso Edipo matar a su padre, y de veras le dio muerte, sino que su deseo fue la causa de que matara a su padre. Y sin embargo, no podríamos decir que al matar al anciano matara inten-



cionadamente a su padre, ni que la razón por la que mató al anciano fuera la de matar a su padre<sup>4</sup>.

La frase «por alguna obscura razón edípica» resulta intrigante. En los ejemplos que ilustran *Essays on Actions and Events* aparece una cierta dosis de asesinato, carnicerías y desastres. Pero el hundimiento del Bismarck, el dejar caer a los compañeros de cordada, los repetidos disparos de armas de fuego que podrían lanzar de estampida a cerdos salvajes que pisotearan a sus víctimas, subrayan no tanto ciertas tendencias oscuras en los seres humanos como sirven para analizar esas intenciones, acciones y creencias de una especie cuya característica más sobresaliente es lo racional. ¿Qué hay entonces de la «obscura razón edípica»?

¿Existen otros esquemas de interpretación, esquemas incompatibles con las explicaciones de la racionalidad y el holismo? Davidson considera la noción de «esquema y contenido» como «el tercer dogma del empirismo» (el primero y el segundo corresponden al listado de Quine de la distinción analítico-sintética y el reduccionismo, respectivamente). Davidson quiere evitar la afirmación empirista de algo dado y un medio (la mente) que interpreta eso dado (lo que es mental es para Davidson una categoría que es conceptual en lugar de ontológica), y algunos mantienen que ha escapado en efecto del empirismo<sup>5</sup>. Pero hay, si no esquemas incompatibles, sí nuevas descripciones, otros marcos de referencia, otros registros. ¿Dónde hallar ese registro ectónico de «obscura razón edípica»? ¿Y qué tiene que ver la búsqueda de esos registros con los *Blind Time Drawings*?

El acceso visual a *Etant donnés*, última obra de Marcel Duchamp, se produce mediante dos mirillas colocadas en una puerta antigua. El desnudo que se extiende del otro lado es claramente andrógino. *La cabeza* no resulta visible, pero una mano masculina sujeta en lo alto una lámpara fálica. El sexo que puede verse, presumiblemente femenino, resulta anómalo, pues faltan los labios de la vulva. ¿La hendedura de la castración o *El comienzo del mundo*?<sup>6</sup> ¿Despliega este desnudo extendido la invitación del deseo o presenta pruebas de un crimen? ¿Y nuestra mirada, que se dirige inmediatamente hacia entre las piernas, satisface el deseo (y de quién y qué clase de deseo) o atisba lo inimaginable? ¿Penetra la visión con exigencias o retrocede llena de horror? ¿Puede una mirada acariciar o cortar? ¿Debe cortarse la mirada fálica con el fin de convertirse en una lámpara que arroja luz sobre una escena a la que se asiste sólo a ciegas? No es posible ningún movimiento de los ojos del espectador al contemplar la escena. Estamos «ciegos» a todo salvo a un único marco visual. Mover la cabeza intentando otear la cara oculta del desnudo «corta» la visión. ¿Nos aproxima-

<sup>4</sup> Davidson, *Essays on Actions and Events*, pág. 232.

<sup>5</sup> Véase Simon Evnine, *Donald Davidson* (Stanford, California, 1991). En relación con la crítica y/o la defensa no sólo de la huida del empirismo, sino de argumentaciones contrarias al escepticismo y el realismo, véanse los escritos de Michael Dummett y Richard Rorty.

<sup>6</sup> El pequeño cuadro de Gustave Courbet de las partes pudendas femeninas se titula *El comienzo del mundo*, y fue propiedad en otro tiempo de Jacques Lacan.



mos a razones obscuras y edípicas? Cuando se le comunicó a Picasso la muerte de Duchamp, en 1968, respondió inmediatamente: «El estaba equivocado».

A la explicación de la transición de la identificación primaria a la secundaria en la resolución del complejo de Edipo, según algunos, nunca aportó Freud una explicación convincente<sup>7</sup>. A saber, por qué razón pasa el niño de esa relación de rivalidad con el padre a la aceptación de su ley de prohibición. Buena parte del pensamiento de Lacan gira en torno al mantenimiento de la tensión dialéctica de esta *Aufhebung*, este cambio completo de la rivalidad a la aceptación. ¿Qué es lo que no puede soportar ver Edipo? ¿Por qué se saca los ojos? ¿Porque cuesta menos que cercenarse el falo? ¿Nos aproximamos ya a esa oscura razón?<sup>8</sup>

En 1978, contraté a una mujer ciega de nacimiento para que ejecutara, bajo mi dirección, la segunda serie de los *Blind Time Drawings*. Después de explicarle una determinada táctica para proceder a realizar un dibujo, a menudo solía responder: «Ya veo lo que quiere decir». En la tradición occidental, ver se ha identificado durante largo tiempo con saber. Richard Rorty repara en el modo en que «Heidegger ha tratado de mostrar cómo la noción epistemológica de «objetividad» se deriva, tal como él lo expresa, de la identificación platónica entre  $\phi\upsilon\sigma\iota\zeta\epsilon\ \acute{\iota}\delta\acute{\epsilon}\alpha'$ , entre la realidad de una cosa y su presencia entre nosotros. Le interesa explorar la manera cómo Occidente llegó a obsesionarse con

<sup>7</sup> Véase Mikkel Borch-Jacobsen, *Lacan: The Absolute Master*, trad. de Douglas Brick (Stanford, Calif., 1991), págs. 32-35.

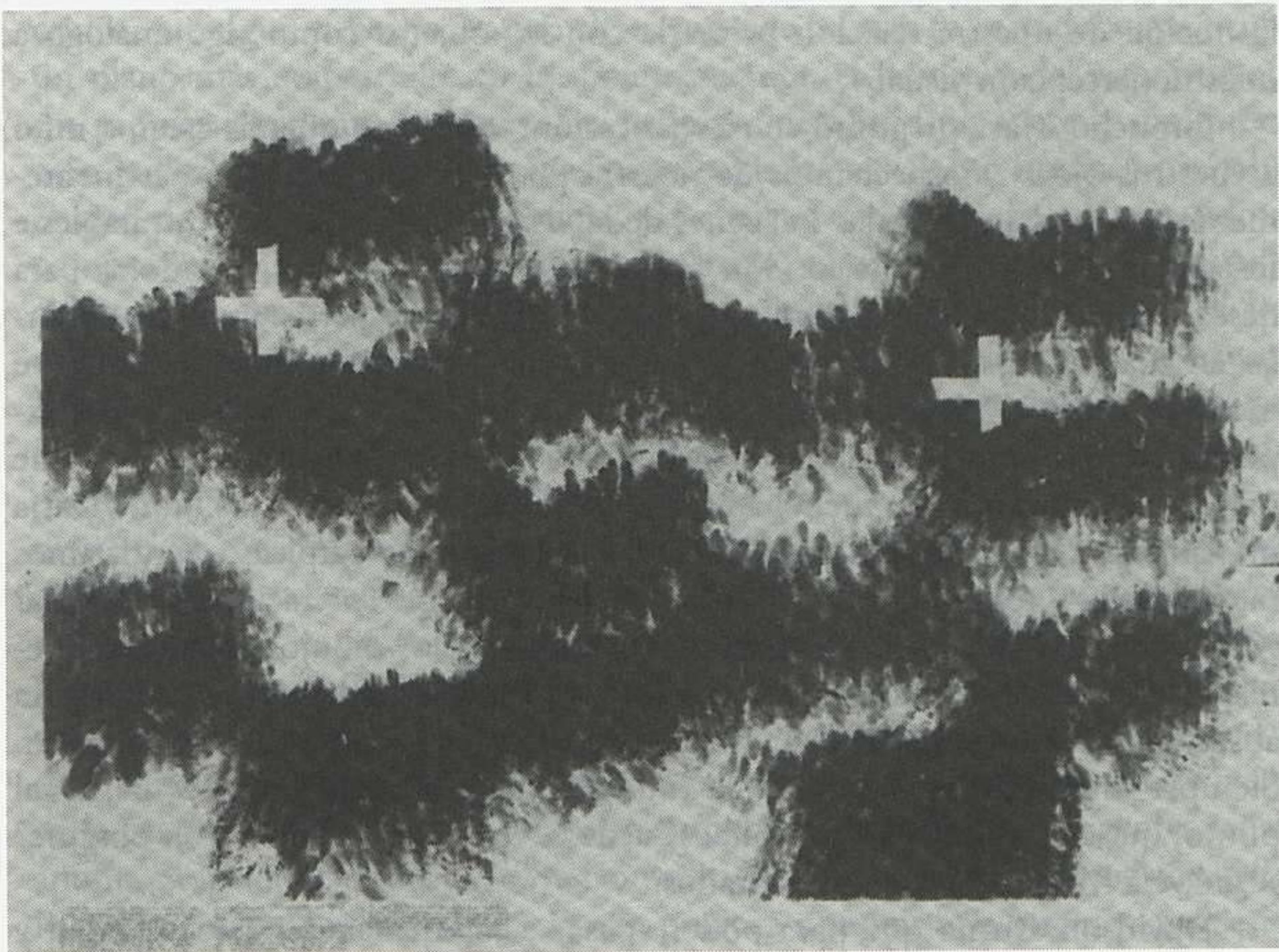
<sup>8</sup> En realidad, podríamos preguntarnos si no estaba Marcel Duchamp reproduciendo en *Étant donné* una suerte de imagen «anamórfica» de fragmentación última dispuesta a lo largo de un eje que discurre de la ceguera a la intuición. Compárese la disquisición de Borch-Jacobsen sobre las meditaciones de Lacan en torno a la conocida anamorfosis que aparece en *Los embajadores* de Holbein:

Al ver la pintura ante ti, no podías ver que estás en ella. Pero ahora, al no verla ya, viéndola desde un lado, puedes ver finalmente en ella lo que eres: nada, una oquedad en lo visible, una vacía *vanitas*: «Holbein hace visible para nosotros algo que es simplemente el sujeto anonadado, anonadado en una forma que es, estrictamente hablando, la *encarnación imaginada* del *menos-phi* ( $-\pi$ ) de la castración... Refleja nuestra nada en la figura de la cabeza de la calavera».

De este modo vemos, en este ejemplo más que ejemplar, lo que el *objeto a* de la fantasía representa para Lacan: una «encarnación» del objeto no objetivo del deseo, una «imagen» del inimaginable falo castrado, un «reflejo» de la vacuidad no existente del sujeto, en resumen, una imagen imposible, una especie de límite último de identificación, un autorretrato en el que el sujeto se verá a sí mismo como no puede verse, una visión del horror en la que se le aparece su propia nulidad. (Borch-Jacobsen, *Lacan*, pág. 237; Borch-Jacobsen cita de Jacques Lacan *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trad. de Alan Sheridan, ed. de Jacques-Alain Miller (1973; Nueva York, 1981), págs. 88, 92).

En la obra de Duchamp, el foco anamórfico se alcanza también «mirando hacia otro lado», pero con la diferencia de que al mirar hacia otro lado, se mira a la «ceguera» de la imagen que persiste en la memoria. No hay ángulo de visión secundario o terciario aparte de las mirillas. Se desvía la mirada y se investiga el vacío visual de la escena ausente pero recordada. La irrupción de la simbolización (más que de un ángulo visual «corrector») vuelve a enfocar la obra como una serie descendente de imágenes-símbolos destrozadas pero inseparablemente compuestas que sólo vuelven a reunirse al apartar la mirada, esa voluntaria ceguera al trauma de la inmediatez de la imagen impresa en nuestras retinas en el culpable umbral de las mirillas.





Primero se colocan las cruces para el Rey y la Reina. Luego, trabajando con los ojos vendados y calculando el tiempo transcurrido, intento pintar de negro las casillas de un tablero de ajedrez. Cuando le pregunté a Marcel Duchamp, poco antes de que muriera, si le gustaría haber sido un Gran Maestro, contestó: «Oh, sí, pero tuve que descubrir que algunos eran mucho mejores que yo. Fue difícil de aceptar. Empiezas a pensar como las chicas y a preguntarte “¿Qué tienen ellas que no tenga yo?”». Error en la estimación del tiempo: -1'36".

«Esto no equivale decir que la reina provocó, o hizo que fuera el caso, que ella matara al rey; esta manera de hablar, aunque retorcida, no parece claramente equivocada, pues no está claro que signifique más que que la reina se condujo de un modo que la llevó a matar al rey. Pero entonces estas expresiones no pueden ser causales en el sentido deseado. Pues supongamos que la reina, al mover la mano, fuera causa de que ella misma matara al rey. Podríamos preguntar entonces cómo hizo que lo primero causara lo segundo.»-Donald Davidson.



la noción de nuestra relación primaria con los objetos como algo análogo a nuestra percepción visual»<sup>9</sup>.

Groucho Marx preguntó en cierta ocasión: «¿A quién queréis creer, a mí o a vuestros ojos?» ¿Sospechamos de nuestra propia visión? O, más pertinentemente, ¿sospechamos de las imágenes de la visión? Imágenes. Tan intratables e inseparables de lo lingüístico. Tan fáciles de estigmatizar, tan tentadoras para desear desterrarlas del registro lingüístico. Un ansia tan persistente por ponerlas en cuarentena en el limbo de lo «imaginario». Imágenes. Tan aterradoras e incontrolables. «Debemos excluir las metáforas visuales, y en particular las especulares, por completo de nuestro discurso»<sup>10</sup>. Más vale sacarse los ojos que mirar ciertas escenas. O, menos históricamente, tan sólo cerrar los ojos. ¿Daría mayor peso a los dibujos alcanzar las razones obscuras y edípicas? ¿Sentiríamos mayor alivio y respeto por los dibujos gracias a una interpretación psicológica? ¿Otorgaría una elaboración teórica mayor validez a los dibujos? ¿A quién queréis creer, a mí o a vuestros propios ojos? En cierto plano, la pregunta resulta absurda. La visión siempre tiene mediaciones. Siempre creemos antes de mirar. Siempre asumimos (teorizamos) la totalidad de lo visual. Creemos hasta tal punto, que no «vemos» lo que falta. ¿Puede el ver obscurecer la razón obscura? ¿Qué veía Morris con los ojos cerrados?

Davidson afirma que para poder acusar a los demás de irracionalidad y error debemos (de acuerdo con el Principio de Caridad) convenir con los demás que la mayoría de sus creencias son ciertas puesto que resulta impensable un error tan abultado. Si el significado, en la teoría del significado de Davidson, sigue siendo una elaboración teórica, está ligado también a la verdad de las proposiciones de las oraciones. «*S* es verdad en *L* si y sólo si *p*». Como dice Davidson, las cosas son verdaderas o no debido a cómo obra el lenguaje y a cómo es el mundo. ¿Hay algún sentido en el que pueda describirse la realización de estos dibujos (el hacer arte) como manifestación de actitudes propositivas? ¿Ha de verse la práctica del arte como ha sugerido Rorty, de las contingencias idiosincráticas de nuestras biografías? ¿Y somos afortunados como artistas cuando los demás ven que su experiencia reverbera en lo que hemos hecho? ¿O puede describirse en términos casi opuestos, a saber, que la práctica del arte, de modo similar al lenguaje, constituye primero y antes que nada una exigencia de reconocimiento por parte del otro, y los deseos del artista son tan sólo más globalmente insistentes en resaltar un deseo que, al exigir vorazmente el deseo del otro, presenta una luz más brillante en ese escenario en el que se libra una lucha a muerte por el prestigio? Razones obscuras y ciegas.

La mayoría estaría de acuerdo en que la búsqueda de razones y causas se hace evidentemente urgente cuando el tejido social se ve amenazado (asesinatos, depresión económica, corrupción, etc.). Pero un amplio corpus de textos

<sup>9</sup> Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, N. J., 1979), pp. 162-63. (Traducción castellana con el título *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983).

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 371.



críticos atestiguan el hecho de que el terreno que a veces se considera que ocupa un plano más evanescente en la superestructura, el dominio del arte, provoca sus propias respuestas urgentes. Las nociones de Davidson sobre la interpretación radical aparecen sin jerarquías de prioridades sociales, o limitaciones sobre el tipo de actividades a interpretar... En nuestra búsqueda por dar sentido al comportamiento humano, tanto el arte como el regicidio parecerían quedar abiertos a la interpretación. Tanto el arte del asesinato como el asesinato del arte deberían quedar igualmente abiertos a nuestra búsqueda de razones y causas. Las historias de detectives, un género cuyas limitaciones son más estrictas que las de la mayoría, resulta ejemplar al señalar el juego entre las causas del arte que pueden no ser razones y su necesidad de razones que sean causas. Su atractivo, más allá de toda excelencia mostrada por la escritura, reside en el inevitable descubrimiento y desenmarañamiento de las razones de una transgresión. Una forma de describir las satisfacciones que encierra consistiría en afirmar que el género se atiene simultáneamente a las agresiones sádicas del lector al identificarse con el crimen a la vez que sirve al masoquismo del superyo por medio del inevitable descubrimiento y castigo<sup>11</sup>. La sobredeterminación que entraña ese cierre de la causa y la razón sobre acontecimientos aparentemente contingentes señala apunta al género como una invitación para los escritorzuelos. La tensión entre lo contingente y lo razonable es lo que provoca nuestras más intensas respuestas al ejercitarse nuestros más ambiciosos esfuerzos interpretativos<sup>12</sup>.

Pero, ¿andaba errada nuestra búsqueda de razones? ¿Podríamos en cambio, por lo menos, haber buscado causas que no sean razones? ¿No podría ser más provechoso considerar el acto de «dibujar a ciegas» (así como el del añadido de los textos de Davidson, acaso como una especie de libreto que Morris cantaba mientras trabajaba a ciegas) como si actuara en la economía del exceso que es el terreno mismo de lo metafórico? ¿No podría describirse la empresa como una suerte de descenso órfico con el fin de traer de vuelta a un amor perdido? ¿Y no podría la acción de Morris, abrir finalmente los ojos y juzgar aceptable este preciso dibujo, y éste otro no, delatar no sólo una imponente e irrefutable duda acerca de este descenso, sino subrayar el triunfo final, inevitable, de lo visible, que es a la vez pérdida de lo que se veía por debajo, lejos de la luz?<sup>13</sup> Davidson

<sup>11</sup> No resulta un salto demasiado grande transponer la «forma» de las historias detectivescas al relato histórico de la modernidad artística. En esta narración, eran necesarios actos individuales interpretados como transgresiones y «castigada» la teoría colectiva, si podemos utilizar este término para dar a entender captura, éxtasis y cierre.

<sup>12</sup> Aunque Morris hace una serie de afirmaciones cuestionables a lo largo de este texto (por no mencionar las ubicuas y cuestionables preguntas sin respuesta) ninguna resulta más alarmante que ésta. La sugerencia de «querer dar sentido» al arte amenaza con hacer caer sobre él todo el peso de una vasta empresa crítica que desecha dicho impulso no sólo por ingenuo, sino por imposible. Parece haber olvidado la observación de Baudelaire en el sentido de que no es el «sobre» qué trata el arte (signifique esto lo que pueda significar) sino el ensueño que provoca lo que justifica sus saludables efectos.

<sup>13</sup> Véanse las contundentes réplicas de Davidson a Max Black y Nelson Goodman en «What Metaphors Mean», *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford, 1984), págs. 245-64. (Traducción castellana: *De la verdad y la interpretación*, Barcelona, Gedisa, 1990.) Este ensayo apareció primero en



tiene mucho que decir sobre la metáfora, la mayoría de ello impugnado por otros. Mantiene que no hay nada que descodificar en las metáforas: «El chiste, el sueño o la metáfora pueden, al igual que una imagen o un chichón en la cabeza hacernos apreciar un hecho, pero no significando o expresando el hecho»<sup>14</sup>. Adquieren su fuerza al crear «vacíos en el espacio lógico», como ha comentado Rorty. «¿Cuántos hechos o proposiciones conlleva una fotografía? ¿Ninguno, una infinidad, o un gran hecho imposible de consignar? Mala pregunta. Una imagen no vale mil palabras, lo mismo que no vale ninguna otra cantidad. Las palabras no son moneda adecuada para intercambiarla por una imagen»<sup>15</sup>.

Traducción de Pablo Carbajosa

*Critical Inquiry*, 5 (otoño de 1978: 31-47; fue reeditado en *On Metaphor*, ed. de Sheldon Sacks (Chicago, 1979), págs. 29-46. En ese mismo volumen apareció «Metaphor as Moonlighting» de Nelson Goodman, págs. 175-80, y «How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson», 181-192.

<sup>14</sup> Davidson, «What Metaphors Mean», pág. 262.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 263.



# ARENAS GIRÓVAGAS

Eva Lootz



Eva Lootz (Viena, 1940) es escultora. Estudió en Austria y desde 1965 vive en España. El presente trabajo se realizó en 1991, en el espacio *Tinglado Dos*, Tarragona.

© Fotografías, Enrique Carrazoni

---

**La Balsa de la Medusa**, 32, 1994.



*Esto es un paisaje, es una estancia,  
para los que aprenden del derviche y del bailar,  
del alfarero, de la rueda y de la centrífuga de miel.*

El proyecto convertirá el espacio en un paisaje que sugerirá un mar, en el que surgen rítmicamente, a modo de islotes, conos de arena blanca.

Pero a la vez, al tener los conos blancos forma semejante a la de las faldas en vuelo de los derviches giróvagos, se creará una doble referencia en el espectador, la del paisaje y la de una danza giratoria. Se verá inmerso en un espacio cuyas figuras son figuras de revolución en cuya generación la fuerza centrífuga ha eliminado los elementos superfluos.

En ambos extremos del espacio se construirá un estrado-mirador ligeramente elevado, para facilitar un punto de vista privilegiado sobre todo el conjunto.

Los conos de arena, a primera vista, parecerán conos simples cuya forma es el resultado del vertido de la arena; mostrarán, sin embargo, según vaya acercándose más el observador a cada uno de ellos, que, en algunos casos, el vertido se ha producido sobre una estructura de madera que asoma parcialmente, produciéndose en estas «montañas» una tensión entre el elemento constructivo y la fluidez de la arena.

Cerca de los dos miradores se encontrarán dos piezas de cierto volumen: en el último tercio del espacio, cerca del mirador del fondo, se situará una roca que habrá de llegarle al espectador a algo más de media altura y en cuya parte superior se verá tallada la huella algo ampliada de un pie. Una jarra de metal con agua, situada al lado, permitirá al espectador rellenar con ésta la huella. La



piedra, al ser porosa, no tardará en absorber gran parte del agua vertida, de manera que el espectador, por así decirlo, irá renovando y actualizando la huella cada vez.

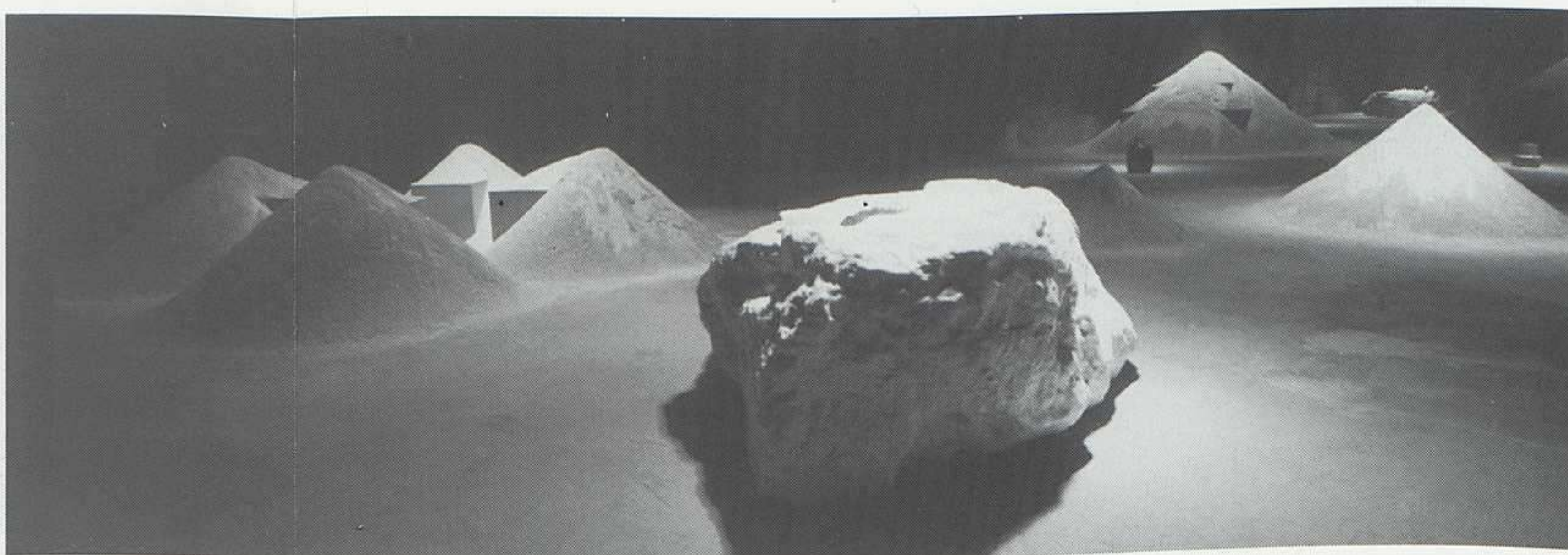
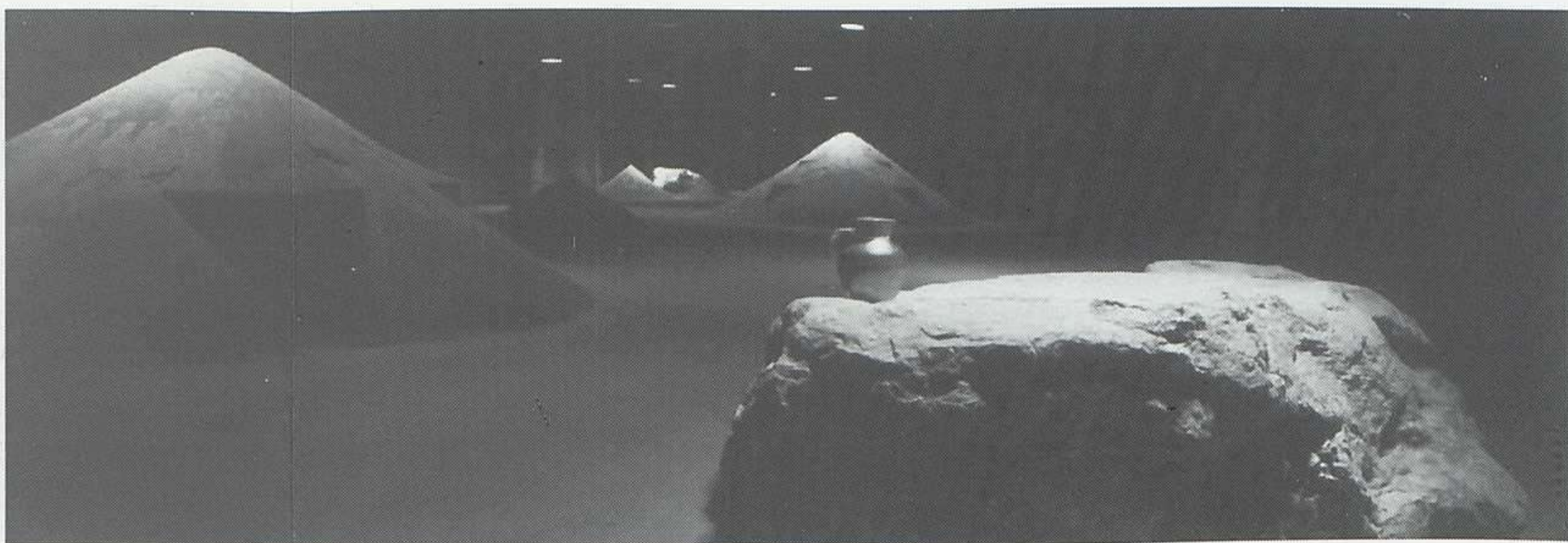
En el primer tercio del espacio, cerca del mirador de la entrada, se situará la réplica de la misma roca hecha en cera, material maleable por excelencia (en este caso parafina blanca) que dará lugar a una huella blanda. Al lado se encontrará un cuenco con semillas de adormidera (papaver orientale, amapola), que el espectador podrá esparcir sobre la huella redibujando a través de las semillas negras la forma impresa en la parafina.

Entre los conos de arena el paseante descubrirá, realzando ciertos puntos del recorrido, objetos de reducido tamaño de mármol ornamental, como si de huesos de piedra se tratase, que las «montañas» hubieran escupido, o de pequeños tesoros que la arena hubiera guardado en su interior. Estas piedras tendrán forma de turbante, parecidos a los que uno puede encontrar en los cementerios turcos, introduciendo la referencia al ámbito musulmán, a los pueblos formados por la arena y el desierto, a sus músicos y poetas.





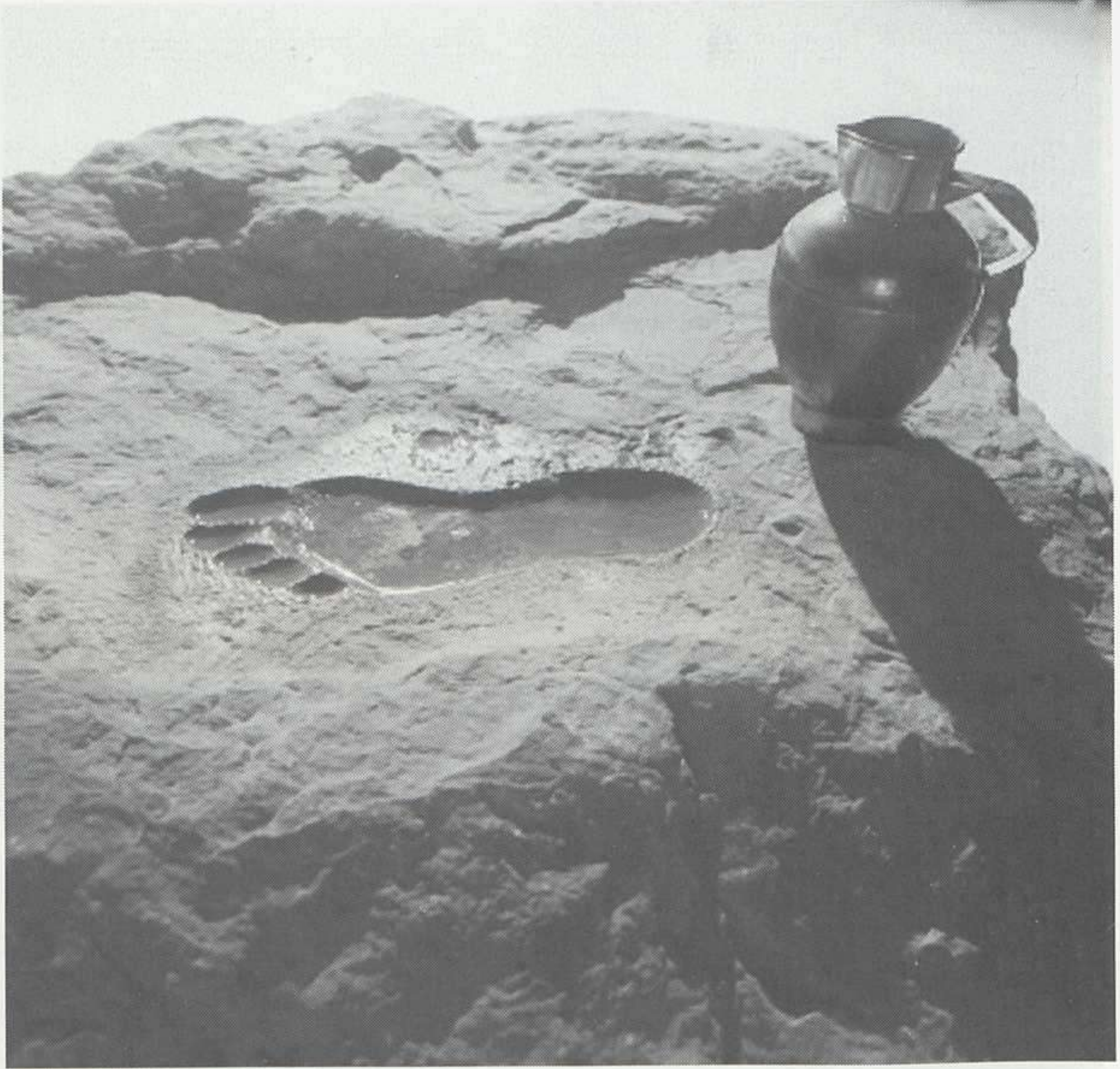




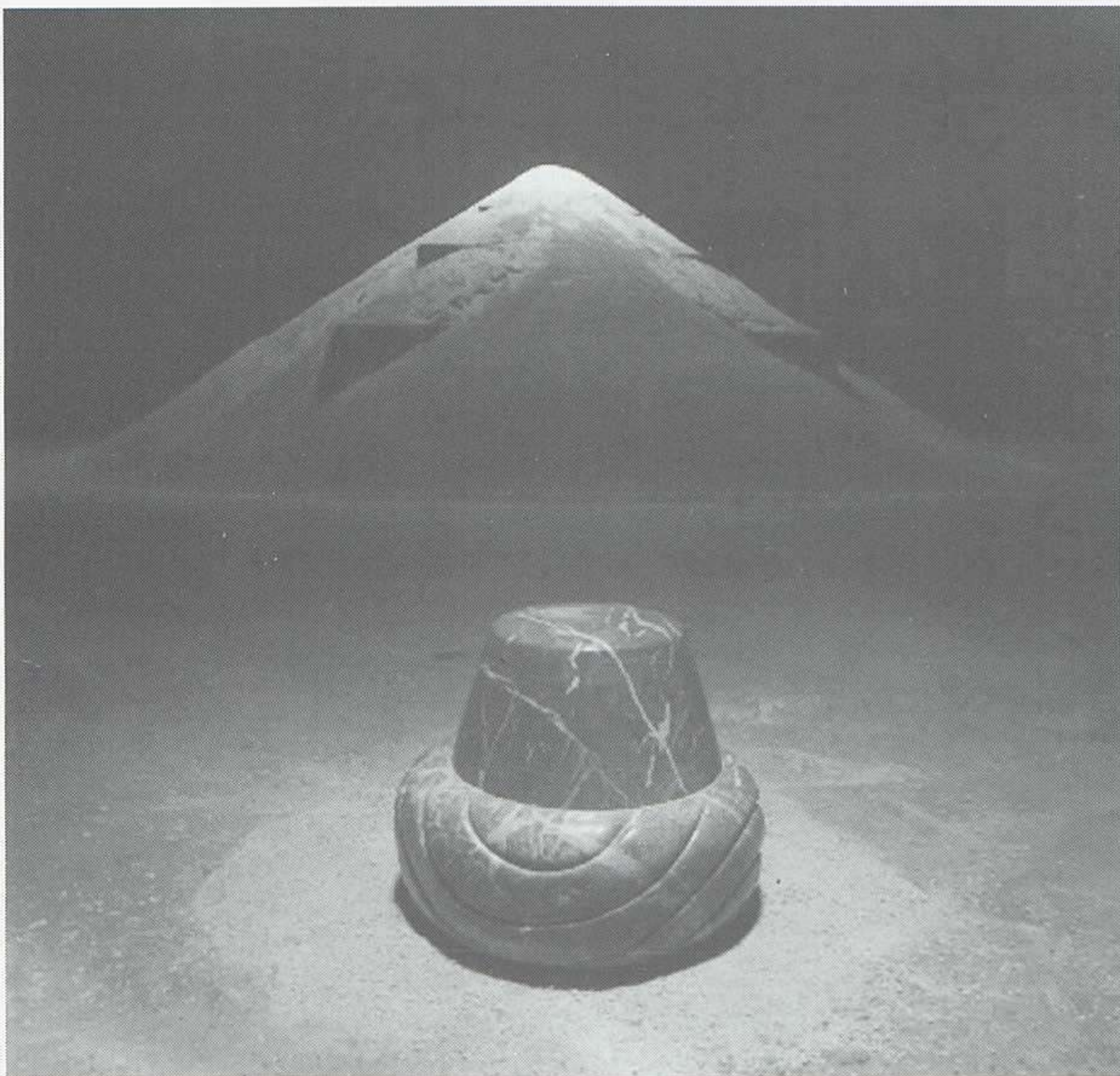




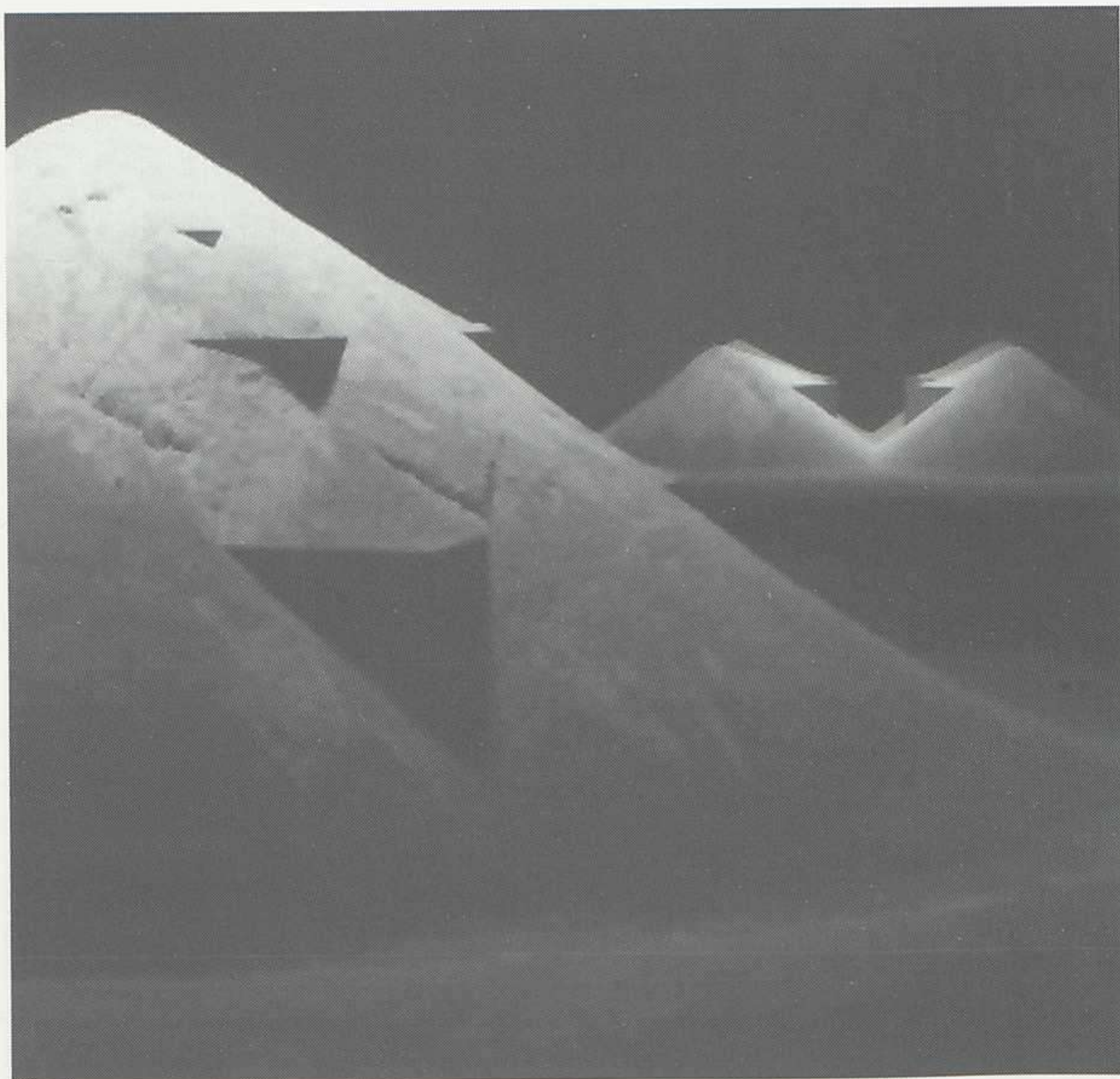














## LOOPS

### Algunas de las cosas que Eva Lootz me hace pensar

#### Estrella de Diego

Cada vez que me encuentro ante una encrucijada —y me suele pasar con cierta frecuencia— pienso que seguramente, me estoy inquietando en vano. En el fondo, mi indecisión ante la elección de un camino u otro no es sino un ejercicio retórico porque, al fin, todos y cada uno de ellos acabarán por conducirme a un idéntico punto. Que ese punto sea el de partida es ya otra cosa y, supongo, que ésta suele ser la verdadera causa de mi inquietud, saberme atrapada en una realidad sin orillas, sin límites en suma, arenas movedizas, mar nórdico que con el deshielo se mueve debajo de los pies como una cama de agua, creando placer en la inestabilidad.

Por eso antes decía que todos los caminos de la encrucijada llevan a un mismo idéntico lugar aunque resulta imposible precisar si se trata del punto de partida, porque en los «loops» (nudos, lazadas, ondas, bucles informáticos), las cosas van y vuelven en un continuum suave, apresadas en su misma estructura, como estoy yo atrapada en la angustia inútil de la decisión irrelevante. Lo importante es, así, sobrepasar el miedo y dejarse llevar suave, entender ese otro tipo de cambio mucho más dramático que siempre implica la metamorfosis profunda, admitir la posibilidad de una transformación diferente, aceptar cómo,



recorriendo las vías de los «loops», nada cambia en apariencia, nada excepto nosotros.

Porque incluso en el hipotético caso de existir las orillas, incluso cruzando esas orillas por un puente, acabamos por encontrar, del otro lado, algo idéntico a lo que dejamos atrás. Los puentes, al fin, no cruzan, devuelven.

«A mí me interesa el campo indescifrable del continuo (...) discurso lleno de tachadura y sin orillas», decía Lootz en 1977. No sé en qué momento preciso entendí esa frase, la hice de alguna manera mía. Tal vez, cuando viviendo en el norte, justo al límite de la tierra y el mar, siempre helados, sin orillas, extravíe la luz y la oscuridad –los referentes–, y creí haberme quedado sin umbrales justo cuando, paradójicamente, vivía en el umbral mismo, inestable como la cama de agua que crea placer en la labilidad.

Entonces, sumergida en unos umbrales irreconocibles, traté de recuperar las orillas, hasta que entendí que era todo mucho más sencillo y lo sería, además, para siempre. Se trataba, sin duda, de una curiosa forma de desposesión, esa desposesión que siempre implica la metamorfosis. En los trasiegos por los «loops» –que podrían realmente acabar o empezar en cualquier punto– se puede pasar infinitas veces por el mismo lugar («curvas infinitamente semejantes a sí mismas», dice Lootz en uno de sus dibujos sobre papel milimetrado) y cada vez es diferente porque todo ha cambiado fuera del bucle y todo ha cambiado dentro también. Los bucles son, sobre todo, lugares de tránsito, umbrales de tránsito donde todo lo igual es ya otra cosa a lo largo del recorrido.

«Quedarse ciego/perder un brazo/ la mutilación/ la carencia/ pensamiento/ como fuerza activa/ la lógica de lo peor», escribe Lootz en otro de sus dibujos. Desposeerse, tacharse, borrarse, mezclarse, confundirse, transformarse, desviarse, derivarse, ser umbral: la lógica de lo mejor.

---

Estrella de Diego es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones destacan *La mujer y la pintura del XIX español* (Cátedra, 1989) y *El andrógino sexuado* (Visor, 1992).



# BRUCE NAUMAN O EL ARTE DE HACER COSAS CON PALABRAS

Francisca Pérez Carreño

## 1. *La naturalidad como mérito. El problema del lenguaje en el arte moderno*

El interés por el lenguaje ocupa un lugar relevante dentro del arte moderno. Este interés se ha manifestado de diferentes maneras; como reflexión sobre la propia actividad, como preocupación por el estilo, etc. Puede decirse que incluso es consustancial al arte en general, según lo conciben la teoría del arte y la estética modernas. La actividad artística sería precisamente aquella en la cual la atención al modo de decir, describir, inventar o pintar el mundo se considerara tan importante o más que lo que efectivamente se dice, describe, etc. Acertada o no, esta opinión es la que podemos considerar dominante al menos desde este siglo en la crítica y la teoría del arte. Su formulación más explícita se hace dentro de las teorías autodenominadas lingüísticas<sup>1</sup>, o formalistas<sup>2</sup>, pero su presencia es patente en las demás.

A pesar de las diferencias en cuanto a la consideración del lenguaje —más idealista en teorías como las de Croce, más científica en otras, ligadas de hecho al nacimiento de la lingüística moderna, como la Formalista o la Estructuralista, a la filosofía del lenguaje, como la estética de Beardsley—, comparten algu-

<sup>1</sup> Por ejemplo, la estética de B. Croce.

<sup>2</sup> Por ejemplo, la teoría poética del Formalismo Ruso.



nos supuestos sobre la naturaleza del lenguaje. En adelante denominaré concepción formalista del arte a la que se basa en estos supuestos. La concepción formalista parte de una idea del lenguaje muy familiar, según la cual, el lenguaje es el instrumento adecuado de comunicación y de descripción del mundo y tiene dos planos, el de la expresión y el del contenido. En el uso cotidiano y también en el científico, se intenta reducir al mínimo el plano de la expresión, de tal manera que el contenido se transmita o se manifieste de la forma más clara, unívoca y económica posible. Por el contrario, los lenguajes artísticos desarrollan al máximo el plano expresivo o formal. Dado que el contenido es la parte del lenguaje relacionada con aquello que no lo es, digamos, el mundo, la forma es lo específicamente lingüístico. De ahí la preocupación por lo lingüístico en el arte.

Las razones de la especial relación arte-lenguaje son variadas. Entre ellas me interesa señalar dos: la primera es de tipo estético. Responde a la idea de que la actividad artística persigue la creación de una experiencia estética. La especificidad de esta experiencia consiste bien en la satisfacción ante la bondad de la forma, «la libertad en la apariencia» schilleriana, o la autonomía del sujeto frente a lo representado, «el placer desinteresado» kantiano, bien en el carácter sensible del conocimiento a través del arte. En cualquier caso, el placer estético es provocado por la forma y no por el contenido de la representación. La segunda razón está ligada a otro rasgo del lenguaje, que llamaremos su carácter creativo. Las teorías formalistas consiguen así elevar el rango valorativo de la expresión, de la forma y, además, emparentan con la corriente filosófica y estética moderna fundamental, el Romanticismo. Recordemos tan sólo la idea de Schlegel de la poesía como fábrica del lenguaje o la noción de lenguaje de Humboldt como *energía* productiva y no como *ergón*, como resultado u obra.

¿En qué consiste el carácter creativo del lenguaje? En su poder generador de conocimiento del mundo e incluso de mundo. Se parte de las primeras formulaciones del relativismo lingüístico, según las cuales nuestro lenguaje determina nuestro acercamiento a la realidad. La forma de nuestro lenguaje es la forma de nuestro mundo. O, lo que es lo mismo, como continente, el lenguaje prefigura su contenido, el mundo. Por tanto, la manipulación de la forma proporciona un diferente conocimiento del mundo: en sentido estricto lo crea: ordena o modela un caos de sensaciones o de materialidad, que sólo por el lenguaje se convierte en cosmos, mundo. Pero si partimos de una experiencia ya ordenada por el lenguaje, la manipulación de este desvelará aspectos antes olvidados o desapercibidos del mundo, mostrará la limitación de otros lenguajes como formas

---

Francisca Pérez Carreño (1961) es Profesora Titular de Estética en la Universidad de Murcia. Entre sus publicaciones, *Los placeres del parecido. Icono y representación* (1988).



esclerotizadas o ideologizadas, producirá extrañamiento, etc. Este convencimiento sobre el carácter creativo del lenguaje, y dentro del lenguaje, de lo propiamente formal, forma parte de una manera u otra de todo el arte que podríamos llamar moderno y encuentra su manifestación más consciente en las vanguardias.

En el ámbito filosófico, tanto la filosofía Estructuralista, con el apoyo de la lingüística de Saussure, como la primera Filosofía Analítica compartían ese presupuesto en el que las condiciones de posibilidad de nuestra experiencia cognitiva del mundo eran consideradas de carácter lingüístico. La forma del lenguaje no es un mero envoltorio del contenido; considerada como una estructura de oposiciones binarias o como forma lógica, determina *a priori* nuestro conocimiento del mundo.

En el campo de las artes visuales tampoco fue difícil que se impusiera el punto de vista lingüístico, a pesar de lo difícil que resultara concretar la analogía entre lenguaje verbal y visual. De hecho, es la pintura la que se convierte en el paradigma del arte vanguardista, con su audaz rechazo de los contenidos figurativos y el desarrollo de la abstracción. La teoría del arte formalista-moderna y la que era propiamente vanguardista entendía el nuevo arte como la crítica de y la ruptura con la concepción naturalizada de la percepción en la que se basaba el arte anterior. El rechazo de la perspectiva, del uso naturalista del color y de las formas era el modo de terminar con una visión realista-contenidista del arte. Señalado el carácter lingüístico y convencional de procedimientos como la perspectiva, la idea del cuadro como ventana, el artista podía y debía explorar, investigar en el lenguaje, en los procedimientos técnico-formales, de tal manera que la manipulación del lenguaje le proporcionara un acceso distinto y emancipado de la realidad visual o social en general.

El significado epistemológico de la vanguardia consistía en primer lugar, pues, en la crítica del realismo, que ingenuamente concibe las artes visuales como el procedimiento adecuado para representar el mundo tal cual es, según los estilos más naturalistas, o el mundo embellecido, según estilos más académicos. En cualquier caso, el medio pictórico o escultórico se impondría a una realidad independiente y accesible sensiblemente para el artista y, además, debía hacerse transparente o vicario de esa realidad representada. Al menos así describían la situación quienes criticaban la concepción del arte como mimesis. En segundo lugar, al reconocer el valor significativo y creativo de los medios, la vanguardia encuentra en su manipulación, casi experimental a veces, y en su autonomización de la representación el auténtico camino del arte. El abandono de la figuración, el hincapié en los valores materiales y técnico-formales son la manifestación una vez más, de la relevancia de una concepción lingüística del arte.

Hay que señalar que el formalismo no es identificable sin más, con una tendencia del gusto que privilegie la forma sobre el contenido, aunque sin duda la Vanguardia (en particular la vanguardia abstracta) ha alimentado un gusto moderno por la forma pura, es decir independiente de un contenido, sea este figurativo, o expresivo, o conceptual. Pero no se trata de un actitud puramente



estética o relacionada con la historia del gusto. El interés político de gran parte de la vanguardia, por ejemplo, sólo puede explicarse si se piensa en su confianza en el poder generador, revolucionario de la forma. El Constructivismo Ruso es la expresión más genuina de esta relación forma-revolución, pero también, en último término, el significado político del Expresionismo Abstracto descansa en esta noción moderna de lo formal. La autonomía formal es paralela a la autonomía social, la libertad en el campo del arte es ejemplar y por sí misma crítica de la heteronomía real<sup>3</sup>.

Esta visión dominante de la vanguardia es la que se ofrece por la crítica y la teoría del arte hasta los años sesenta, desde el Formalismo Ruso hasta Adorno, por considerar el ámbito europeo de teorización de la vanguardia clásica. Pero el ánimo es perfectamente equivalente en la crítica americana de los años sesenta y su más conocido representante C. Greenberg. Para éste, la Vanguardia se caracteriza por la tendencia autocrítica de la Modernidad utilizando «los medios de la disciplina para criticar la propia disciplina –no para subvertirla, sino para encerrarla más firmemente en su área de competencia»<sup>4</sup>. Así, el Cubismo no terminó, ni lo pretendía, con la pintura, sino que subrayó su carácter pictórico y señaló sus límites.

El *Cuadrado negro* de Malevitch, pintado en 1915, no fue el último cuadro, como pretendía la vanguardia rusa y soviética<sup>5</sup>. Desde muy diferentes supuestos ha seguido funcionando una idea de la pintura, y de las artes plásticas en general, como actividades en las que la manipulación del propio lenguaje se considera su fin principal. Sin olvidar que esta manipulación tiene como resultado una ampliación de nuestra experiencia cognitiva, ética o sentimental del mundo. Lo cual ocurre sin recurso a la figuración de algo exterior al lenguaje mismo, según la tendencia abstraccionista, a pesar de la multiplicidad de las posibles interpretaciones según el relativismo de cierta teoría de la recepción<sup>6</sup>, o incluso negando la posibilidad de un texto que no sea muestra de su propia imposibilidad o de las aporías que lo hacen inestable, según los análisis postestructuralistas<sup>7</sup>.

¿Existe un cambio en la concepción general del arte como lenguaje de la teoría y el arte moderno y vanguardista y el arte postvanguardista? La pregunta surge en un contexto en el que la teoría del arte postmoderna insiste en el carácter lingüístico de la obra, algo que estaba ya presente en la práctica y en la teoría modernas. ¿Hay alguna diferencia? Antes de exponer mi punto de vista quiero referirme a un hecho relativamente frecuente y que ya ha sido señalado<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Este es uno de los cuernos del dilema de Adorno sobre el carácter liberador del arte vanguardista. El otro lo representa el reconocimiento de que la autonomía del arte se paga con su incapacidad de actuación real. Cfr. su *Teoría estética*, 1971, Madrid, 1984.

<sup>4</sup> C. Greenberg, «Modernist painting», 1961. Reimpreso en Harrison y Wood, *Art in Theory, 1900-1990*, pp. 754-760

<sup>5</sup> Cfr. Tarabukin, *El último cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

<sup>6</sup> Cfr. U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979. S. Fisch, *Práctica sin teoría*, Barcelona, Destino, 1992.

<sup>7</sup> Cfr., Paul de Man, *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen, 1990.

<sup>8</sup> Cfr. Herwitz, D., *Making theory, constructing art*, Chicago, Chicago U. P., 1993.



Parte del considerado arte postmoderno es simplemente arte moderno (hecho con las pretensiones y bajo los supuestos del arte moderno) dignificado con teorías postmodernas. Dado el carácter fuertemente teórico del arte contemporáneo es un riesgo siempre presente que la teoría sea meramente adherente a la obra, algo que no se podía decir de la Vanguardia. Ahora bien, cuando esta innovación procede del campo teórico y de la asimilación de teorías filosóficas de moda, la actividad artística pierde buena parte de su razón de ser. Dicho lo cual, quisiera responder de una forma breve y sencilla a la pregunta sobre la concepción del lenguaje presente en el arte moderno y su diferencia respecto al que llamaremos postmoderno. Mientras el primero incidía en su carácter creativo, el segundo hace incapié en su carácter convencional.

En los términos de Jakobson<sup>9</sup>, el uso poético, vale decir artístico, del lenguaje, consistiría en la superación de su carácter convencional, con un interés, como ya he señalado, básicamente cognitivo. El arte ensancharía los límites del lenguaje, permitiendo la expresión más inmediata de la subjetividad, o la percepción más auténtica de la realidad. En el proceso artístico se produce una naturalización del lenguaje, que no debe ser ocultada por el rechazo de los «estilos» realistas o naturalistas. Resultado de esa intención naturalizadora es un conflicto necesariamente presente en la obra moderna entre clasicismo y primitivismo<sup>10</sup>, el que ya se diera en la teoría romántica alemana entre estilo y manera<sup>11</sup>. El rechazo de los primeros no puede darse sin traumas cuando se concibe el lenguaje como *a priori*.

## 2. La convencionalidad como mérito. El lenguaje en el Arte Postminimal

Una de las características más sobresalientes del arte contemporáneo es la utilización del lenguaje natural dentro de obras de carácter plástico y visual. La primera reflexión que provocan se refiere a la convencionalidad del signo y del objeto artístico en cuestión. Pues bien, esta es una de las manifestaciones de la capacidad del arte postvanguardista por asumir la convencionalidad de sus propios procedimientos. El interés del Arte Pop por la convencionalidad del uso cotidiano del lenguaje de las imágenes es precursor en este sentido.

La tendencia que marca el punto de inflexión dentro del arte contemporáneo es el Minimal, R. Morris, D. Judd, Sol Lewitt, Carl Andre o Dan Flavin. Naturalmente, también el Pop y artistas como Ad Reinhardt o Jaspers Johns o Frank Stella desarrollan durante los años sesenta un impulso en contra del Expresionismo Abstracto y su exaltación de la inmediatez y la espontaneidad. A pesar de la brevedad del periodo en el que desarrollaron las características de su trabajo —sólo D. Judd continúa trabajado dentro de un estilo «minimal»—, su

<sup>9</sup> Jakobson, R., «Lingüística y poética», *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1975.

<sup>10</sup> Bozal, V., *Los primeros diez años*, Madrid, Visor, 1994.

<sup>11</sup> Cfr. Arnaldo, J. *Estilo y naturaleza*, Madrid, Visor, 1992.



influencia es determinante de un cambio radical. No sólo el Conceptual, que parecía cierto desarrollo cronológico y lógico del Minimal, si no un buen número de artistas deben ser etiquetados como Postminimal. Pero la cuestión sobre la que me voy a centrar no es tanto histórica como teórica y todos ellos comparten el mismo rechazo por el concepto moderno de arte, al que son esenciales la noción de genio, estilo, obra de arte única y la teoría del lenguaje a la que me he referido.

Se podría objetar que ya la crítica vanguardista al arte que la precedía se basaba en la autoconciencia del carácter lingüístico de la actividad artística, que señala la convencionalidad de lo que anteriormente se pretendía natural. La abstracción sería no tanto una crítica a la representación, como una reflexión sobre el propio medio, una vez que no existe la posibilidad de una representación natural. La pintura sería el paradigma del desarrollo vanguardista: la afirmación de la bidimensionalidad desde el Cubismo, el abandono progresivo de la figuración y la purificación del medio expresivo, el análisis de las relaciones espaciales, y del lenguaje es la única posibilidad en la que no cabe la pretensión naturalizadora. Ahora bien, creo que esta idea empobrece considerablemente la interpretación de la vanguardia, que no abandona el objetivo de crear a través del lenguaje sino que explora hasta el máximo las posibilidades significantes del medio, de la forma: posibilidades representativas, más allá de la figuración realista y sus procedimientos técnico-formales, o expresivas, más allá del uso naturalista del color. El arte vanguardista parte de la confianza siempre en una interpretación que, partiendo de análisis de las características formales del objeto artístico —la superficie pictórica, sus cualidades diferenciadores—, alcance el verdadero sentido de la obra. Desde esta consideración de la vanguardia no es tan decisivo que se haga hincapié en el carácter inmediato o no de esta interpretación o que el resultado de esa interpretación sea abierto, cerrado o aporético, puesto que ya se parte de la asunción del carácter mediato, lingüístico, de la actividad.

Pues bien, no se puede considerar que a partir del Arte Minimal el propósito de la obra de arte sea el mismo. J. Kosuth expresa con bastante claridad su diferencia frente al arte moderno, una vez que ya no considera posible la separación de forma y significado, en la que se basa la actividad vanguardista, incluso cuando tiene intenciones antirrepresentacionales: «Si uno quisiera hacer una obra de arte que fuera un vacío, una ausencia, una cancelación, algo así como una obra carente de sentido, sería claramente imposible. (...) toda obra presupone una audiencia, una comunidad que comparte un discurso y un contexto social. Es decir, las obras de arte se hacen, no tanto de formas y materiales manipulados, sino de significados»<sup>12</sup>. A pesar de su intencionada distancia respecto al resto de los artistas Post Minimal e incluso conceptuales, puede decirse que sus opiniones son asumidas en la práctica de todos ellos, al punto de

<sup>12</sup> J Kosuth, «Necrophilia, Mon Amour», en Guercio G. (ed.), *Art After Philosophy and After*, Cambridge, Mass, The Mit Press, 1991.



convertirse en su rasgo definitorio. No puede decirse que su intención fundamental sea ya la creación mediante un uso especial de los medios y del carácter formal de su actividad. Lo que se pone de manifiesto es el carácter convencional de todos los elementos del proceso artístico, incluidos la producción y la recepción. Se ha señalado la influencia fundamental de Duchamp y su concepción del proceso artístico en este sentido. Yo voy a centrarme en el cambio que tiene lugar en la consideración misma del lenguaje o de la obra como proceso lingüístico y voy a hacerlo a partir de la obra de uno de los artistas más completos dentro de este panorama, Bruce Nauman.

Mientras el artista moderno considera convencional el medio, pero lo conserva, respetando sus límites, Nauman considera también convencionales los propios límites. Para señalar la propia convencionalidad de su actividad y de la interpretación que exige su actuación se dirige, en primer lugar, en abandonar la mayor de las arbitrariedades, el límite entre los géneros y los procedimientos artísticos. Utiliza la fotografía el holograma, el video, la grabación magnetofónica, el neón, la escritura, el objeto escultórico más convencional, pero no los trata con la veneración propia del romántico por el lenguaje. El proceso de manipulación física del material, la actividad poética misma, no tiene para él un peso específico comparable. La huella del artista, de su trabajo, —que en realidad se concebía casi como un proceso de autocreación lingüística, en la que el artista era medium del lenguaje—, es intercambiable por la de cualquier otro y, a menudo, ni siquiera se hace perceptible. La intención, el concepto, son prioritarios y a ellos se subordina lo demás, incluidos el material y la actividad. El artista subordina su acción a las reglas que rigen la comunicación y no pretende que su obra sea original o que amplíe los límites de lo que pueda decirse. Más bien permanece en ellos, señalándolos y señalando el convencionalismo de cada uno de los elementos de la comunicación artística, previendo cualquier actitud del espectador, y anunciándole que su respuesta ya estaba prevista.

Se desvanecen todas las nociones románticas del arte como fábrica del lenguaje, del artista que hace que el lenguaje hable por él y a través de él, que descubre en el material su potencia significante y en la actitud estética la iluminación de experiencias del mundo. La intención es ahora dejar de lado la representación del mundo y sus problemas lingüísticos por la representación de la propia convencionalidad de la comunicación. Tampoco intenciones sublimes o destructoras tienen lugar, es decir ni la representación de lo inefable, ni la manifestación textual de las paradojas o las aporías de la representación. No hay espacio para lo que no se puede decir, ni para aludirlo, ni para sentir nostalgia de ello. Estas obras no tienen carácter simbólico, ni alegórico. Tampoco hay referencias a la imposibilidad de la representación a través de ella, sino una asimilación del carácter convencional de lo que se puede decir, y que quizá no merezca la pena repetir. Todo ello, perdóneseme la insistencia, no porque se dude del carácter representativo del objeto artístico, o porque parezca difícil o imposible buscar su referencia fuera de sí mismo, o vincularlo inter-



pretativamente a otra serie de objetos –los artísticos–, sino porque no es este el tipo de problemas al que se enfrentan.

En 1969 tiene lugar la exposición *Anti-illusion: Procedures-Materiales*, en la que participaron los principales artistas dentro del Minimal y Nauman entre ellos. Se ha hablado desde entonces de la intención anti-ilusionista de esta tendencia artística como si consistiera en la negación del carácter representativo de su actividad. Es decir, en la presentación de materiales, procedimientos, que no estando inscritos en los sistemas lingüístico-artísticos habituales, ni evidentemente en la figuración de lo visible o en la expresión de lo privado, pusieran de manifiesto la ausencia de referencia y la objetualidad misma de la obra. Incluso cuando se utiliza el lenguaje verbal, las palabras, tratarían de mostrar la materialidad del procedimiento que se haya escogido, neón, lápiz sobre papel, etc. Considerarla sólo desde el punto de vista material y formal supondría, sin embargo, obviar su carácter significativo, que le pertenece más allá de la voluntad del artista.

La obra de Nauman es anti-ilusionista en otro sentido. No niega el carácter lingüístico de su actividad sino que reduce al mínimo el carácter representativo de lo lingüístico, para concentrarse en otros aspectos del lenguaje. De tal manera que mientras la vanguardia clásica y el arte moderno en general pueden pretender aludir al carácter convencional de la representación, o incluso ponerla en duda, lo que pretende Nauman y es paradigmático de una buena parte de la vanguardia actual, es señalar la convencionalidad también de sus aspectos ilocutivos y perlocutivos. O, en otras palabras, el interés por la obra de arte como representación de algo exterior cede al interés por la obra como realización de algo a través del lenguaje. Así pues, el objetivo no es el de crear ilusión a través de la representación lingüística, sino presentar efectivamente mediante el lenguaje. Es decir, hacer cosas con palabras, y en general con signos.

Ruegos, preguntas, órdenes o definiciones forman parte importante de su repertorio. También los enunciados, las afirmaciones sobre estados del mundo, pero en ellas el hecho de la propia enunciación, afirmación, constatación tiene tanta importancia como el contenido proposicional, aquello que se dice. Los *Truismos* de Jenny Holzer o las frases de Barbara Kruger son significativos. El aspecto representativo que cobra una relevancia especial es el que se refiere al propio lenguaje y a su uso y no al mundo, como se pone de manifiesto en las obras con carácter autorreferencial. La obra de Kosuth es ejemplar a este respecto, así como la intencionalidad con las que la realiza.

Siguiendo la distinción de Austin, todo acto lingüístico tiene un componente locutivo, uno ilocutivo y otro perlocutivo<sup>13</sup>. Según el primero, cuando hablamos «decimos algo»; «esto incluye la emisión de ciertos ruidos, la de ciertas palabras en una determinada construcción y con un cierto “significado”»<sup>14</sup>. Según el segundo, cada vez que usamos el lenguaje hacemos algo, es decir, lle-

<sup>13</sup> J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, 1962. Barcelona, Paidós, 1982.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 138.



vamos a cabo «un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo»<sup>15</sup>, y según el tercero, cuando usamos el lenguaje producimos una reacción en el receptor, al hablar realizamos un acto perlocutivo: «los que producimos o logramos *porque* decimos algo»<sup>16</sup>. Pues bien, en buena parte del arte contemporáneo, la intención del artista es trabajar y potenciar explícitamente los aspectos ilocutivos y perlocutivos de su actuación. El hecho de que lo hagan explícito es relevante, pues, evidentemente cualquier obra de arte de todos los tiempos tiene fuerza ilocutiva y perlocutiva.

El reconocimiento del valor como acto perlocutivo de la obra de arte no es nuevo. De hecho, precisamente su valor artístico radica, en su poder para persuadir o asombrar, o asustar, o emocionar o convencer, u ofender, etc. Producir una experiencia, del tipo de las que he nombrado u otras, se convierte en la finalidad misma del objeto artístico, desde la catarsis aristotélica al extrañamiento formalista. Sólo la modernidad exige que la experiencia estética pura no tenga que ver con estados como los descritos, sino con un especial y escurridizo placer desinteresado. Pero con independencia de ello, las obras de arte moderno persiguen la creación de experiencias más asequibles. También ha de decirse que lo hacen con una especie de mala conciencia, que hace que los medios por los que se persiguen los efectos deseados no deban ser evidentes y que los efectos producidos parezcan el resultado espontáneo y no convencional de la percepción de la obra.

En la obra de Nauman los aspectos ilocutivos y perlocutivos pasan a primer término, pero particularmente los ilocutivos. En los términos de Austin, Nauman hace cosas con palabras y, en general, con objetos, dentro de un contexto artístico. Además, y dado que el aspecto perlocutivo está claramente menos convencionalizado, el ilocutivo pasa a primer término. El efecto provocado por sus instalaciones es muchas veces el aturdimiento; las cacofonías del sonido de sus instalaciones o los mensajes de sus mandatos producen ciertamente malestar, o, en ocasiones, por el contrario, la sonrisa es el efecto que provoca su objeto irónico o su juego de palabras o su alusión artística. Pero estos son efectos, que aunque resultan de un uso bastante unívoco de los signos, pueden ser evitados por el espectador. No se sigue necesariamente que éste encuentre graciosa la alusión a la imposibilidad de Moore, en *Henry Moore rumbo al fracaso (visto de espaldas)*, o la ilustración del dicho *De la mano a la boca*, ni siquiera que se sienta ofendido por las palabras «hijo de puta» dirigidas hacia él desde el cartel *Poned atención, hijos de puta, poned atención*. Lo importante no es la ofensa cometida (el efecto perlocutivo), sino el insulto proferido (el acto ilocutivo). Ante el insulto, el espectador ya no es libre; según las reglas de la lengua, debe entender que ha sido insultado, aunque no se sienta ofendido.

Nauman no tiene especial interés en el aspecto participativo de la interpretación artística. Quiero decir, en el aspecto participativo que implica la libertad

<sup>15</sup> Ibid., 144.

<sup>16</sup> Ibid., 153.



del espectador de elegir la interpretación que prefiera o de manipular la forma del objeto, o de elegir la percepción que le convenga. Por el contrario, tiene interés en guiar su experiencia interpretativa, hasta el punto de que, en el fondo, y aunque parezca paradójico, el espectador es prescindible. La orden, el imperativo, se repiten constantemente en su obra, bien utilizando actos de habla directos como «Poned atención», o «Sal de mi mente, sal de esta habitación», bien en actos de carácter arquitectónico, como sus pasillos o sus habitaciones. De forma paradigmática los primeros requieren de modo imperativo un determinado comportamiento del espectador. Puesto que Nauman está interesado en que no se confunda la participación del espectador con su propia actividad como creador de un objeto que exige determinado comportamiento, no se trata de que la acción obediente del espectador complete, en algún sentido, la obra. La obra está terminada con independencia de la actuación que particularmente suscite y lo está «felizmente» porque el espectador, camine o no entre las láminas de madera que forman el pasillo, salga o no de la mente-habitación del artista, ha entendido que se trata de una orden.

Sobre *Acción de pasillo*, (1969) Nauman opinaba: «esta pieza es importante porque me dio la idea de que podías hacer una obra de participación sin que los participantes pudieran alterar tu obra, (...) es otra forma de delimitar la situación de modo que cualquier otro puede ser el que actúe, pero sólo puede hacer aquello que yo quiero que haga»<sup>17</sup>. La intención de Nauman está clara, sólo que no se suele llamar «participar» a cumplir una orden. Todo aquel que da una orden lo hace porque desea que se cumpla, pero no puede estar seguro, sin ningún tipo de coacción, de que se realice. A pesar del énfasis en predeterminar una actuación, —que en realidad es confianza en el buen talante del espectador de exposiciones, acostumbrado a entrar y salir, mirar y oír, hacia donde le dicen—, la respuesta no está determinada, es voluntaria. El aficionado al arte bien podría asomarse, jugar al escondite, observar la politura de la madera o el reflejo del neón amarillo (en la versión con iluminación de neón). Si no lo hace es porque la respuesta verdaderamente obligatoria es la interpretativa, que consiste en entender la obra, y en este caso, su carácter de mandato. Que la acción se realice o no, es secundario. No estoy afirmando que el espectador no quiera colaborar y que se niegue a realizar lo que le podría parecer un acto absurdo, propio del absurdo contexto del arte contemporáneo, quizá porque prefiera acariciar el trasero de los guerreros de Botero. Lo que pretendo decir es que no es esencial a la obra el cumplimiento de la acción, sino entender que se trata de una invitación (más o menos exigente) a la acción, que la interpretación no es necesariamente activa.

Verdaderamente Nauman ha delimitado la situación, pero se trata de una situación comunicativa, en la cual el pasillo funciona como una invitación a avanzar por él. El interés por el conductismo y por el análisis del comportamiento condicionado que el artista ha mostrado en otras ocasiones no debe de-

<sup>17</sup> Citado en *Bruce Nauman*, cat. exp. Madrid, MNCARS, 1993, (p. 61).





Bruce Nauman, *Henry Moore rumbo al fracaso (Visto de espaldas)*, 1967.



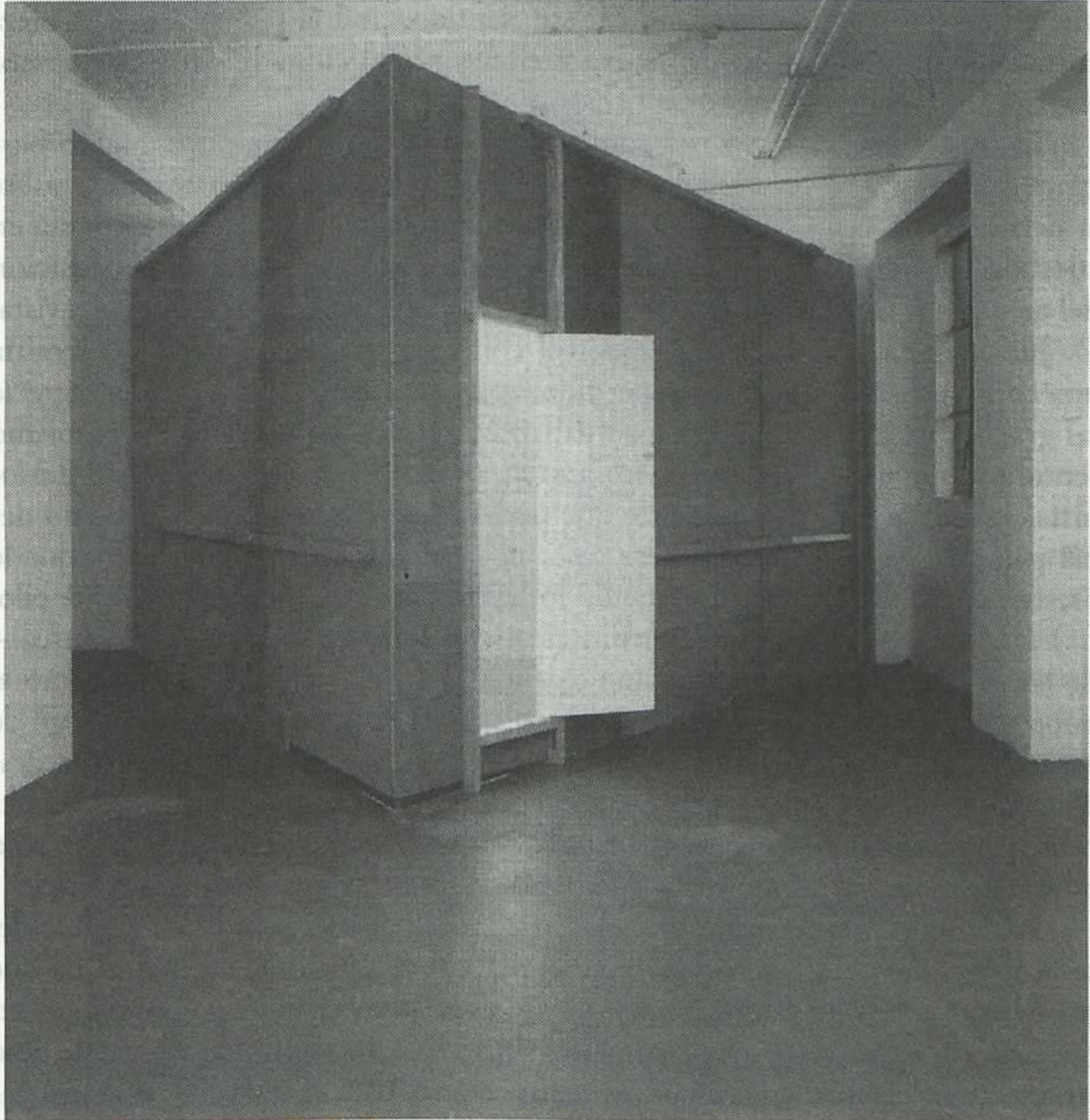
jar pasar por alto la diferencia entre una respuesta condicionada a un estímulo y la respuesta interpretativa, por más que el comportamiento del espectador de arte pueda parecer del primer tipo. La situación del espectador ante la *Acción de pasillo* no es similar a la representada en la instalación *Desamparo aprendido en ratas (Batería de Rock and Roll)* (1988), en la que unas ratas corren (suponemos que huyen) por un laberinto. La diferencia es, claro está, la convención y la no obligatoriedad de la conducta en la situación comunicativa. Las palabras de Nauman «sólo puede hacer aquello que yo quiero que haga» son ciertas, pero referidas a la interpretación de la instalación como un acto ilocutivo. Aquél que avanza por el pasillo sin percatarse de ello, actúa, sin embargo, de modo análogo a la rata en el laberinto, condicionado a avanzar entre paredes que le indican la dirección, a obedecer a los artistas de moda y a imitar a los que parecen entendidos.

El pasillo actúa como un acto de habla en sentido estricto. En otras ocasiones el objeto se combina con un mandato de este tipo, como ocurre en *Sal de mi mente, sal de esta habitación* (1968). El impacto que produce es desorientador porque el mensaje hablado y el «arquitectónico» actúan en sentido opuesto. Mientras el primero ordena abandonar la habitación, el segundo, en el contexto en el que se hallan las paredes de madera que sirven como habitación, invita a entrar en ella. En una exposición de Nauman, ante objetos similares el espectador ha reaccionado entrando en espacios así delimitados, de hecho existe una *Habitación amarilla (triangular)*, de 1973. Mas, en esta ocasión, la voz del artista, en un tono poco amable, insta a salir del habitáculo. Otra vez el espectador percibe la agresividad y entiende que se le da una orden. Podría realizarla, ya que su intención al visitar la exposición, como cuando lee una novela o ve una película, sería ponerse en manos del artista. Pero también podría negarse a cumplirla. De ese modo, se convertiría en un habitante indeseado de la habitación y, por lo tanto, de la mente del artista, que, aunque insista sin cesar, ya no es dueño del contenido de su propia imaginación. Como veremos, la imagen wittgensteiniana de la mente como caja se repite en la obra del artista.

Antes me refería a la intención anti-ilusionista de esta tendencia artística. El carácter anti-ilusionista no devuelve a los objetos artísticos al mundo de las cosas sin pretensiones significantes, estas obras siguen habitando un espacio comunicativo en el que las reglas son a veces bastante estrictas. Anti-ilusionista es también sinónimo de antificticio, como consecuencia se pretende que el contexto comunicativo no sea el que es habitual para la obra de arte, la ficción. Una obra como *Poned atención, por favor, poned atención*, (1973) parece seria<sup>18</sup> y no parece exigir que se entienda como ficción. Si nos referimos a la que parece muy similar, *Poned atención, hijos de puta*, (1973) la situación varía; es lógico que el insulto se interprete sin pestañear si se entiende como ficticio, sea lo

<sup>18</sup> La ficción constituye un tipo de acto «no serio» del lenguaje para Austin, en lo que nos interesa porque «puede estar ausente todo intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico» (Austin, *op. cit.*, p. 148). En este caso, el efecto perlocucionario sería sentirse insultado, ofendido o molesto por el contenido de las palabras de Nauman.





Bruce Nauman, *Habitación amarilla (Triangular)*, 1973.

Las instrucciones son un tipo de acto de habla emparejado con los man-  
 datos, en cuanto que prescriben la actuación de los receptores. En principio,  
 una hoja de papel con los movimientos a seguir para la instalación de una obra  
 parece el tipo de cosas que uno podría obedecer. El problema no es de índole  
 práctica: si se tiene o no el material adecuado o si se es o no la persona adecua-  
 da para obedecer. El problema es de índole conceptual: ¿cómo se puede  
 explicar una interpretación que sea una ejecución mental y por tanto pertenezca al  
 contexto serio, pero por otro lado, el papel y la tinta en el que está escrita se  
 exponen como obra y por tanto pertenecen al contexto artístico.

\* Círculo de Bruce Nauman. *Nauman Works*. Art and Design V. 1989. 718. p. 82.  
 \*\* Art and Design V. 1989. 718.



que sea lo que quiera esto decir. En este sentido, podría pensarse que la mera entrada en el museo o la sala de exposiciones proporciona la señal de que nos encontramos en un contexto de ficción.

El contexto expositivo nos somete a unas reglas de comportamiento bastante evidentes, y a veces explícitas. Pero no son suficientes para decidir sobre la ficcionalidad o no de estas obras, en las que, por otra parte, lo que está en cuestión es el análisis de esos comportamientos. Sólo aludiendo a la intención del artista podría eliminarse la ambigüedad de la situación. En una entrevista, D. Judd aludía a su preferencia por el contexto museístico porque permitía una concentración mayor del espectador sobre el objeto, a la vez que aborrecía las grandes exposiciones porque actuaban en sentido contrario<sup>19</sup>. En el mismo sentido ha hablado Nauman, pero aún apuntando a su intención anti-ilusionista: «Tenía la idea de hacer arte que podría desaparecer –un arte que no debía parecer arte en exceso. En ese caso, no te darías cuenta de él hasta que le prestaras atención. Entonces, cuando lo leyeras, tendrías que pensar sobre ello. (...) Pero no conozco ningún medio efectivo –fuera de las galerías o museos– de hacer a la gente poner atención»<sup>20</sup>. Incluso en una ciudad museo como el Loop de Chicago, el neón de Nauman en una boca de metro corre el riesgo de pasar desapercibido, aunque cuando no sucede, la situación es como él la describe y, en ese momento, empieza a considerarse la posibilidad de que sea ficción. Por el contrario, dentro del museo, el paso es el contrario, es decir, sólo prestando atención, comienza a dudarse de su carácter aparentemente ficticio.

Por lo tanto, el contexto museístico no es en absoluto indicador fiable del carácter ficticio de lo que allí se expone, pero ni aunque lo fuera permitiría que se obviaran todos los compromisos que se establecen cuando el contexto es serio. Los *Poned atención* son ejemplares respecto a la imposible decisión, pero también aquellas obras en las que las instrucciones para el montaje de la instalación, son la obra misma –habitual ya en el arte contemporáneo–, por ejemplo, *Micrófono/Obra de árbol* (1971). Obras de este tipo son bastante paradigmáticas del cambio hacia lo conceptual del arte contemporáneo, y que encontramos en un autor tan diferente como Beuys, en el que la ejecución parece no constituir un momento esencial de la obra. La instrucción de Nauman *Micrófono/Obra de árbol* funciona como tal (a veces se puede ejecutar y se ejecuta), y exige una interpretación que sea una ejecución mental y por tanto pertenece al contexto serio, pero por otro lado, el papel y la tinta en el que está escrita se expone como obra y por tanto pertenece al contexto artístico.

Las instrucciones son un tipo de acto de habla emparentado con los mandatos, en cuanto que prescriben la actuación de los receptores. En principio, una hoja de papel con los movimientos a seguir para la instalación de una obra parece el tipo de cosas que uno podría obedecer. El problema no es de índole práctica: si se tiene o no el material adecuado o si se es o no la persona adecua-

<sup>19</sup> *Art and Design*, V, 1989, 7/8.

<sup>20</sup> Citado en «Bruce Nauman. Neon Works», *Art and Design*, V, 1989, 7/8, p. 82.



Microphone / Tree Piece

Select a large solid tree away from loud noises.  
Wrap the microphone in a layer of 1/4 or 1/8 inch foam rubber and seal it in a plastic sack.  
Drill a hole of large enough diameter to accept the enclosed microphone to the center of the tree at a convenient height, and slip the microphone to within an inch of the end of the hole.  
Plug the hole with cement or other waterproof sealant.  
Extend the microphone wire inside to the pre-amp, amp, and speaker system.

Bruce Nauman

Bruce Nauman, *Micrófono/Obra de árbol*, 1971.



da para realizar la instalación. El problema es teórico, precisamente en cuanto que pretende ser una propuesta artística especial y no una mera instrucción. Es decir a pesar de su apariencia pretendidamente no artística («que no parezca arte»), quieren ser tomadas como ficción y no ser meras instrucciones. La instrucción se entiende pero no precisa ser realizada. El espectador es remitido a una reflexión sobre la relación entre la instrucción, la obra de arte posible a través de ella, la obra que él realiza mentalmente al seguir las instrucciones, etc. Esta reflexión se constituye en interpretación de una instrucción de carácter ficticio. De tal manera que la obra consiste en una instrucción y en la representación de una instrucción.

Obras como *Desamparo aprendido en ratas* (1988) o *Caga en tu sombrero - pon la cabeza sobre la silla* (1990) son representaciones de conductas gobernadas por un imperativo. En el primer caso, como decía anteriormente, el aprendizaje al que se refiere el título, debido a un condicionamiento, no convierte en voluntaria la acción. En *Caga en tu sombrero* nos encontramos ante una acción filmada en la que se realizan las órdenes que oímos en una cinta grabada. La actriz actúa como una mimo, de tal manera que aquello que se representa tiene efectivamente lugar (con las limitaciones impuestas por el decoro). Pero hay una desconexión entre lo que se oye y lo que se ve, como es habitual en las instalaciones de Nauman, de tal manera que se produce el desconfort conocido y además la sensación de que se trata de un comportamiento forzado, obligatorio. La instalación se completa con una silla y una cabeza de cera que cuelga delante del espectador, como apelándole, puesto que se encuentran en su mismo espacio físico, delante de la pantalla. No existe un espacio propio de la instalación, en el que se represente una situación comunicativa única. El desasosiego nace del hecho de que el espectador se vea envuelto en el mismo espacio.

También se trata de filmaciones en video las que forman parte del montaje *Chambres d'amis* (1985) tituladas *Buen Chico, Mal chico*. En ellas el espectador se ve sometido a una buena reprimenda por parte de dos locutores, una mujer y un hombre. Otra vez es la situación comunicativa y su fuerza ilocutiva las que predomina. Sólo aparentemente se respeta la distancia que el decoro televisivo impone a sus comunicadores. Los dos personajes fijan la mirada sobre el espectador, gesticulan, le señalan a través de la pantalla. La frialdad del medio y el autocontrol de los personajes contrastan con la inmediatez de la apelación y así la agresividad y la violencia verbal resultan aún mayores. Sin embargo, el espectador no se ve implicado de la forma que cabría esperar.

La obra de Nauman no pretende explorar las relaciones del objeto artístico con el espectador, es decir, su recepción. Su interés no es la realización de un perlocutivo de una forma significativamente mayor que la de otros tipos de procedencia artísticos. Tampoco busca provocar una reacción inmediata del espectador, de modo que los gritos provocaran angustia, las habitaciones vacías y los laberintos, temor. La actitud analítica y la reflexión sobre la propia obra son el centro de toda la actividad, aunque parezca referirse a un espectador ingenuo. La ironía permanente le avisa sobre el distanciamiento requerido. Aunque



en ocasiones lo descoloque, la ironía no persigue desorientar, sino abonar la distancia, permitir el espacio crítico. La cercanía –distancia en las que se sitúan estos objetos permite enfocar estas situaciones comunicativas como eje del contenido más abstracto y general del arte de Nauman. Son obras en las que se representan situaciones básicas de comunicación, actos de habla en los que el contenido proposicional, –de la orden, el ruego, el mandato, el insulto–, son anecdóticos. Lo importante es que ponen de manifiesto la convencionalidad de la situación comunicativa, de su propia estructura.

Por último, es la propia comunicación lo que constituye el contenido más abstracto y general de la obra de Nauman. De este modo, coinciden su concepción del objeto y del procedimiento artístico como prácticas convencionalizadas de comunicación, con el tema de estas acciones. Me he detenido en obras en las que la situación comunicativa está centrada en la realización de un acto de habla, habitualmente una orden. Pero son muy características obras en las que el tema se aborda desde el punto de vista de la propia comunicabilidad: la comunicación de la experiencia interior, la relación entre el cuerpo y el yo, y entre el cuerpo y el entorno. No voy a insistir en la inspiración wittgensteiniana de la obra de Nauman, sino para señalar como el tema de la comunicación se aborda desde el punto de vista de su propia estructura o de sus condiciones de posibilidad. Es por eso que el lenguaje ocupa un lugar esencial, igual que el sujeto, sin ser específicamente el objeto significado por la obra.

Consideremos algunos ejemplos. En primer lugar, el grupo de objetos escultóricos en los que el tema es el cuerpo y el sujeto, por ejemplo: *Conjunto de varios materiales flexibles separados por capas de grasa y con boquetes del tamaño de mi cintura y muñecas* (1966) o *Sin Título (Basada en las marcas en cera de las rodillas de cinco artistas famosos)* (1967). En ambas, es la huella dejada por el cuerpo de alguien, el vacío señalado en la materialidad de un objeto, el objeto de la representación. En el primer caso, materiales de índole beuysiana y la cera (sólo representada) del segundo, pero otras veces el neón, hacen posible la representación de un cuerpo ausente. La materialidad del signo es según el título bastante prescindible, sólo como estructura, como molde tendrían sentido. La representación de lo que normalmente es el límite físico de la representación, el hueco que dejan los objetos, el espacio entre sus partes, es objeto de otras obras como *Un molde del espacio que hay debajo de mi silla* (1966-68). La tematización escultórica como volumen de aquello que normalmente es espacio pone de relieve el valor escultórico del espacio vacío y del hueco, equivalente al silencio en la producción acústica. Al hacerlo de forma literal produce la extrañeza de lo que ya es contrario de lo que era cuando estaba sólo señalado con relación a otro. El resultado no es una escultura en el sentido habitual del término, es decir no es un volumen de materia formada que organiza un espacio, de tal manera que la relación entre las partes y con el espacio sea expresiva o representativa. No se trata de hacer una escultura de modo ingenioso, ni de dar forma al espacio, ni tampoco de dar forma a lo que normalmente la da, es-



to es, la hace posible. Sencillamente en esta ocasión el espacio se delimita de otra manera, ahora es lo lleno y no lo vacío.

La forma de las huellas en las primeras obras es sólo pertinente como el molde de lo que no está, pero que las hace posible, tanto como el material en el que se fijan. Es interesante señalar que no hay una intención sublime en la obra de Nauman, representar lo irrepresentable, llegar más allá del límite. Simplemente éste se señala, se dice, o se muestra de otra manera. En estos casos alude significativamente al artista, de tal manera que su voluntad, que da sentido al objeto, como su cuerpo, son los verdaderos protagonistas de la obra. La ironía sobre la relación entre el artista y su obra no debe ocultar el contenido que se transmite en serio: el lugar prominente del autor.

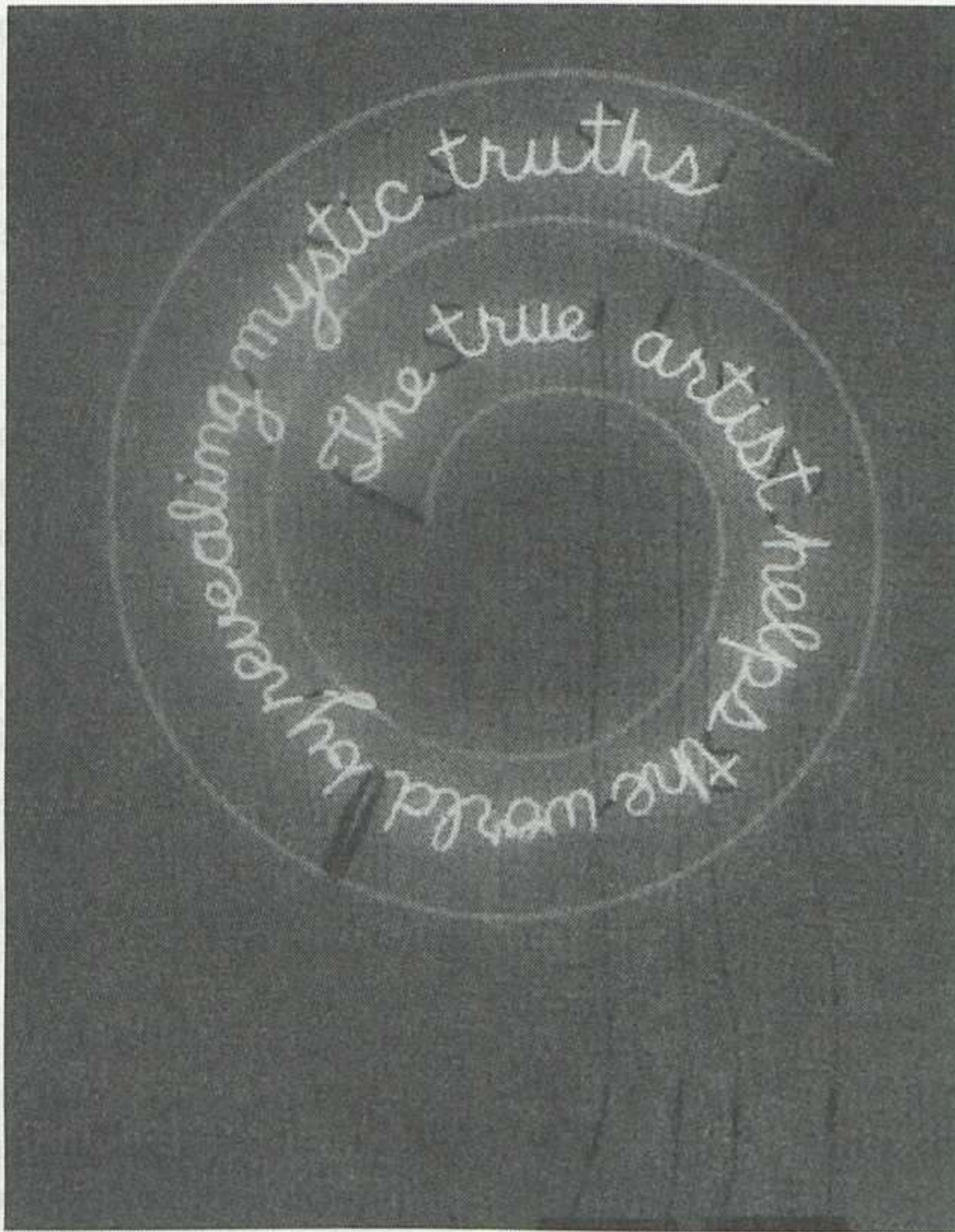
La representación del cuerpo en estas obras, siempre una alusión al sujeto de la obra, es análoga a la que se produce en otras en las que el objeto ya no es el cuerpo, sino el alma, por ejemplo, en las series de hologramas, *Haciendo muñecas* (1968) y *Poses de cuerpo entero* (1969). La representación del cuerpo humano y su fragmentación de diversas maneras, siempre poco habituales, son características de Nauman. En ellas se alude a la expresión, como forma de comunicación de estados interiores y su comprensibilidad. El hecho de la acción concreta tenga sentido es indiferente, como lo es en relación a sus acciones grabadas del tipo de *Paseo con ángulo gradual (Paseo de Beckett)* (1968). Es más, a menudo la acción sólo es reconocible con un sentido cuando existe una descripción (que da el título) que la vincula a una intención. En este caso, frente a una descripción física, se da la clave del propio sinsentido. En todo ello no deja de haber una alusión irónica a las teorías modernas del arte, y su pretensión de autoevidencia para las obras artísticas.

Un caso de incomunicación evidente, por falta de evidencia de la acción, son los vídeos con el tema de alguien hundiéndose en el suelo o levitando, por ejemplo; *Elke dejando que el suelo se levante sobre ella, boca arriba* (1973). Excepto la referencia a la postura de ella, todo lo demás es imperceptible y, en condiciones normales, la intención absurda. Sin embargo, el artista pedía a sus actores que efectivamente «dejaran» que el suelo les sobrepasara y algunos llegaron a sentir cómo el suelo les tragaba y cómo se ahogaban por la presión que ejercía sobre ellos. Pero admite «Tal y cómo lo veo, las cintas no muestran nada de eso, y pensé que también eso resultaba muy curioso»<sup>21</sup>.

En 1967 Nauman había realizado su neón *El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas*. El famoso letrero luminoso es revelador de la actitud y el ánimo del artista. Permítaseme un brevísimo análisis formal. La utilización de la luz artificial del neón y de los colores kitsch azul y rosa, de resonancias Pop, advierte sobre su carácter no aurático. El empleo de este medio es novedoso, como para que una obra vanguardista intentara llamar la atención sobre la técnica y sobre sus posibilidades expresivas, y lo mismo puede decirse del uso de las palabras en la obra plástica. Pero el tipo de letra, casi caligráfico,

<sup>21</sup> Citado en Bruce Nauman, Cat. exp., p. 61.





Bruce Nauman, *El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas* (Letrero de pared o ventana), 1967.



no pretende llamar la atención sobre la forma del mensaje y tampoco la técnica parece estar vinculada de forma esencial al mensaje. De hecho, la autorreflexividad, que era característica de la función poética para la poética formalista, requería una relación esencial entre la forma y el contenido, de tal manera que se llamara la atención sobre las características formales del propio signo. Lo contrario de lo que aquí sucede. Como en los anuncios luminosos, en los que se inspira la artificialidad del medio, sólo trata de llamar la atención sobre el mensaje y no sobre sí mismo.

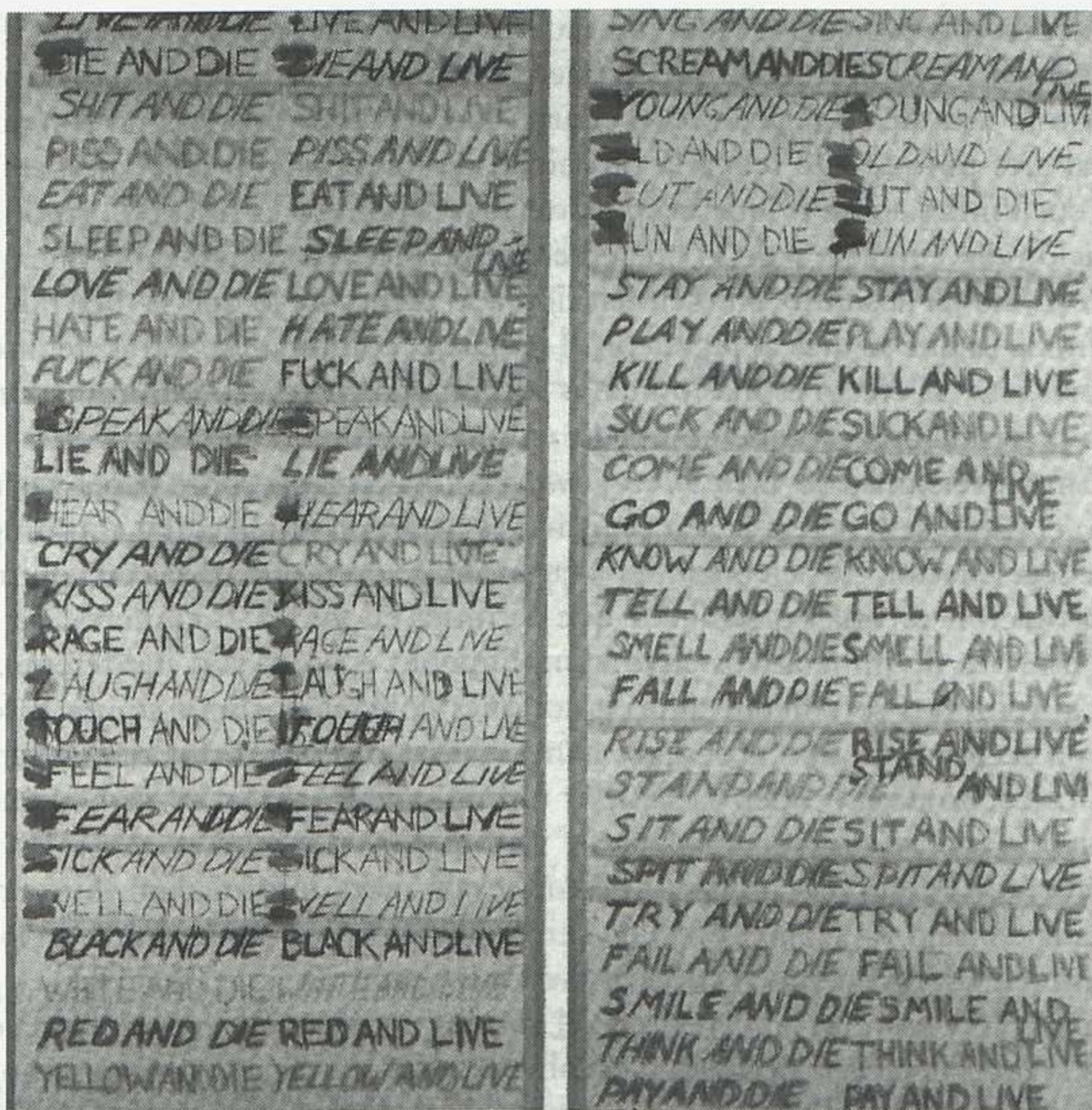
*El verdadero artista...* intenta llamar la atención sobre un mensaje, cuya verdad, sin embargo, no es en absoluto evidente. En pocas frases no filosóficas cabe imaginar un mayor número de palabras de contenido tan aparentemente grandioso y tan vacío de referencias seguras: verdad, artista, mundo, revelación. Es una afirmación metafísica, verdaderamente infalsable, sobre la actividad artística y su agente. Y, por lo tanto, aunque carece de la autorreflexividad en el sentido al que nos referíamos, es parcialmente autorreferencial. Si la afirmación fuera cierta, esta obra ayudaría al mundo revelando verdades místicas. Su carácter metalingüístico no elimina la ambigüedad porque el contexto es claramente artístico, por lo tanto, ella misma es objeto de su afirmación. Sería pareja de obras de Kosuth como *Cinco palabras de neón azul* que es autopredicable porque efectivamente consta de cinco palabras de neón azul en las que se lee «cinco palabras de neón azul». Mas, la obra de Kosuth no aparenta tener una referencia exterior a ella misma y la de Nauman sí. Es una afirmación universal sobre el arte que se aplica también a la propia afirmación porque es arte.

¿No estamos yendo demasiado lejos? ¿No se trata de una afirmación irónica? Una vez más, tomaría a burla la concepción moderna del arte, por ejemplo la que surge en relación con el Expresionismo Abstracto, en cuyo contexto y como reacción surge. Si ese es el verdadero arte, entonces no es el que Nauman realiza. La posición de Nauman no es tan drástica, ni en contra ni a favor de su propio arte. La ironía se refiere también a sí mismo. En relación con la espiral Nauman afirmó: «Era un tipo de prueba, como cuando dices algo en alto para ver si te lo crees. Una vez escrito me daba cuenta de que el enunciado «El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas» era, por una parte, una idea completamente estúpida y con todo, por otra parte, creía en ella... Depende de cómo lo interpretes y de lo serio que te tomes a tí mismo. Para mí sigue siendo una idea poderosa»<sup>22</sup>.

Lo curioso del texto citado es tanto el tipo de experimento –parecido al que Wittgenstein sugiere en las investigaciones filosóficas sobre decir algo pensando en lo que se dice y sin pensarlo– como los requisitos de su verdad o no: cómo lo interpretes y cómo te consideres. Pongamos que Nauman se considera un verdadero artista, y pongamos que «verdades místicas» tiene algún sentido referido al arte y al mundo. Verdades místicas son las que él explora en la relación entre el alma y el cuerpo, como en *Habitación que ha dejado fuera mi alma, habitación insensible* (1984) y *Sal de mi mente, sal de la habitación*, o las

<sup>22</sup> Bruce Nauman, Cat. exp., p. 51.





Bruce Nauman, *Cien viven y mueren*, 1983.



que tienen que ver con la vida y la muerte como *Cien viven y mueren* (1984). Son verdades místicas de las que se puede ironizar sin que, sin embargo, pierda sentido la idea de su relación con el arte. Las verdades místicas no son accesibles al arte porque éste tenga la capacidad de manipular el lenguaje para ampliar sus límites sobre lo que no puede decirse (por eso es místico), sino la exploración del lenguaje y de lo que en efecto se dice, el análisis de lo que queda sin decir, no en absoluto, sino en relación a lo dicho, de lo que se dice por confusión, de lo que se dice al jugar con el lenguaje, combinando letras, repitiendo palabras, etc. El efecto es más o menos sorprendente, irónico o iluminador, pero no pretende hacer lo que no puede, enunciar verdades místicas.

En sus versiones de *Cien viven y mueren*, una en lápiz sobre papel y otra en neón, el título se refiere a la obra misma, es decir, no se relaciona con ninguna referencia exterior. Los cien son las cien proposiciones ordenadas en columnas. Cada oración es una conjunción que termina en «vive» o «muere», se trata pues otra vez de imperativos cuyo cumplimiento es, otra vez, indiferente. Los verbos utilizados se refieren tanto a acciones concretas, como comer o follar, como a acciones de tipo abstracto, como pensar o sentir; otros tienen sentido metafórico, como ascender y caer. Por último, a veces no es un verbo, sino un adjetivo lo que se relaciona, «blanco y vive» o «joven y muere». Así pues, aparentemente se trata de consejos que conllevan cierta información. Sin embargo, cada consejo va acompañado de otro en sentido contrario, «rie y vive», pero también «rie y muere», o «paga y vive», pero también «paga y muere».

El título y el juego autorreferencial con los nombres de colores dan la clave sobre la interpretación de la obra. Su objeto no es la vida y la muerte, sino oraciones sobre la vida y la muerte. El efecto de la obra descansa en la expresividad del color, en la aleatoriedad con que se enciende y se apaga cada expresión (en la versión en neón), pero, sobre todo, en la carga emotiva de las propias palabras, y en su combinación, soeces y poéticas, vulgares y elevadas, en la repetición de «vive» y «muere». El valor de las palabras, expresivo, sorprendente, neutro, poético, es fruto de su uso más que de su referencia, aunque sea a experiencias sublimes. Tal valor es lo que convierte este catálogo sobre la vida y la muerte en una «revelación de verdades místicas».

estúpida y con todo, por otra parte, creía en ella... Dependía de cómo lo interpretara y de lo serio que se tomara a sí mismo. Para mí sigue siendo una idea poderosa».

Lo curioso del texto citado es tanto el tipo de experimento —partido al que Wittgenstein sugiere en las investigaciones filosóficas sobre decir algo pensando en lo que se dice y sin pensarlo— como los requisitos de su verdad o no: cómo lo interpretas y cómo te consideres. Pongamos que Nabokov se considere un verdadero artista, y pongamos que «verdades místicas» tiene algún sentido referido al arte y al mundo. Verdades místicas son las que el cuerpo en la relación entre el alma y el cuerpo, como en *Habitación que ha dejado fuera su alma, habitación insensible* (1984) y *Sal de mi mente, sal de la habitación, si las*

<sup>14</sup> Bruce Nauman, *Cat. esp.*, p. 31.



# LOS BULEVARES DE MONDRIAN

## Un escrito en prosa

Charo Crego

### *Presentación*

En este cincuentenario de la muerte de Mondrian podemos, al menos, felicitarnos de que algunos de los tópicos que han marcado la recepción de este representante de la vanguardia clásica hayan perdido toda credibilidad y sean, por fin, considerados como lo que son, estereotipos. La imagen, por ejemplo, del Mondrian exacto, austero, calvinista, pintor empecinado de un único cuadro, escritor abstruso de manifiestos y vanguardista íntegro ha dejado de ser moneda corriente. Ya hace años que al conocerse el interés de Mondrian por las cuestiones esotéricas y místicas, empezó a ponerse en entredicho su racionalismo. También su carácter apolíneo, su sobriedad contenida, empezó a quebrarse cuando se dio a conocer la faceta dionisiaca de Mondrian, su entrega al jazz, su afán por bailar con las mujeres más guapas de sus amigos y su determinación a no volver a pisar el suelo holandés si en ese país se prohibía el charleston. Poco a poco se descubrió el carácter múltiple y complejo que se escondía tras esos monumentos a la simplicidad, que son sus obras neoplásticas. De hecho, Mondrian ni siquiera en su actividad fue unilateral, pues aunque la pintura ocupó el centro de su quehacer, no se dedicó exclusivamente a ella; también

---

**La Balsa de la Medusa**, 32, 1994.



manifestó interés, aunque sin tanta perseverancia, por la arquitectura de interiores, la escenografía, la música y la literatura.

Su interés por la literatura parece iniciarse en una fecha bastante tardía. En sus primeros escritos publicados en *De Stijl*, Mondrian se muestra bastante escéptico ante la posibilidad de ampliar el neoplasticismo a las artes no plásticas, como pretendía Theo van Doesburg, fundador de la revista *De Stijl* y su más íntimo interlocutor en aquellos años, que contaba ya con cierta experiencia literaria. Aunque Mondrian reconocía que todas las artes eran idénticas, pues todas compartían el mismo fin y todas tenían el mismo contenido, estaba convencido de que diferían en su medio de expresión. Si la pintura, gracias al neoplasticismo, estaba llegando a una purificación extrema de su medio expresivo, del que había expulsado a los colores no primarios, la representación, la profundidad, la curva, etc.; y estaba definiendo sus medios elementales: el plano de color y de no color que mantienen relaciones entre sí según los ejes de la posición y de la dimensión hasta llegar a plasmar la relación universal y el equilibrio entre todos los contrarios, las demás artes parecían lejos de ese estadio. Para la música o la literatura era mucho más difícil que para las artes plásticas, pues «eran menos libres para transformar el medio plástico, la música siempre está ligada al sonido... la literatura a la palabra, que siempre presenta lo individual».

Su acercamiento a los futuristas y dadaístas hizo que esta actitud de reserva empezara a cambiar. Las lecturas de Papini y Marinetti le impresionaron tanto que en noviembre de 1919, poco después de su vuelta a París, pretendía que Van Doesburg sondeara a Marinetti para que colaborase en la revista neoplástica. En ese mismo momento Mondrian también entró en contacto con los dadaístas y aunque todo parecía hacer pensar que neoplasticismo y dadaísmo no iban a congeniar, Mondrian se mostró entusiasmado ante la provocación y el carácter destructivo de los dadaístas. El 11 de abril de 1920 escribía a Van Doesburg «me gusta la familia dada» y firmaba la carta «Piet dada». Sus relaciones con los dadaístas, especialmente con Tzara y Ribemont-Dessaignes, se estrecharon durante la breve estancia de Van Doesburg en París entre febrero y marzo de 1920.

Durante esas semanas, ambos artistas proyectaron el II Manifiesto de *De Stijl* dedicado íntegramente a la literatura. Con tono provocador, más dadaísta que neoplástico, denunciaban la impotencia a la que había llegado la literatura. «La palabra ha muerto... La palabra es importante. La poesía asmática y sentimental... ha matado la significación de la palabra... esas frases puestas cuidado-

---

Charo Crego (1954) es Doctora en Filosofía con una tesis sobre el Neoplasticismo, de próxima publicación (Madrid, Akal). Ha editado los textos teóricos de Theo Van Doesburg (Arquitectura, 1985) y J. J. P. Oud (Arquitectura, 1986).



samente una detrás de la otra, una debajo de la otra, esa fraseología frontal y seca... es totalmente impotente». Frente a esta literatura acabada «era necesario reconstruir la palabra, tanto en relación con el sonido como con la idea» y para ello se tenían que utilizar todos los medios de los que se disponía: «la sintaxis, la prosodia, la tipografía, la aritmética, la ortografía». Sólo así se conseguirá que el escritor «no describa ningún acontecimiento. No describa nada, sino que ESCRIBA».

En su opúsculo *Le Néo-plasticisme. Principe Général de l'Equivalence Plastique*, publicado en París en 1920, Mondrian desarrolla las ideas expuestas en el Manuscrito. El medio específico de la literatura es el sonido y la idea, que deberá ser depurado de todo lo individual. Una vez definidos los elementos primarios, Mondrian estudia las relaciones que se entablan entre ellos. Como en las demás artes, la relación más importante es la que se da entre términos opuestos. «Lo esencial es que los principios del contrario dominen toda la obra». Cada palabra se opondrá a otra tanto desde el punto de vista del significado como desde el de su materia sonora. De esta forma se podrá superar, en parte, el sentido vulgar de las palabras y el poeta podrá expresarse de forma inmediata y creativa. A pesar de este aparente optimismo, Mondrian concluía su exposición sobre la literatura con ciertas reservas. Era consciente de que el medio de expresión literario planeaba algunos problemas. La lengua, y sobre todo su dimensión semántica, no permitía ni una definición del medio expresivo controlable ni una total depuración de lo individual. Frente al medio pictórico o arquitectónico, el literario era un medio no exacto. Cada palabra se oponía a otra según su significado y su sonido, pero se podría oponer a muchas otras y la elección sólo dependía del sujeto creador o de la imaginación del lector. «Actualmente todo es confuso en la palabra singular», terminó reconociendo. «Vemos el contenido de las cosas en relación *con nuestro propio contenido*, penetramos más o menos hasta lo universal y resolvemos así algo nuestra visión individual».

Junto a estas consideraciones teóricas, en 1920, probablemente durante el mes de febrero, es decir, antes de la visita de Theo van Doesburg y, por tanto, al margen de su influencia, Mondrian hace realidad sus aspiraciones literarias con su escrito *Los Grandes Bulevares* que, gracias a la intervención de Van Doesburg, se publicó en marzo de ese mismo año en la revista holandesa *De Nieuwe Amsterdammer*.

En este texto Mondrian intentó reflejar el movimiento, el ritmo, los acontecimientos que suceden en uno de esos grandes bulevares parisinos, intercalando tanto voces subjetivas como consideraciones generales y abstractas, que nos recuerdan constantemente sus ideas neoplásticas. El estilo, la sintaxis y la tipografía son, a pesar de las declaraciones del Manifiesto de De Stijl, bastante convencionales. Este escrito posee, sin embargo, una serie de características innovadoras. En primer lugar, el tema de la gran ciudad sitúa a Mondrian al lado de todos esos escritores y artistas, como Döblin, Dos Passos, Grosz, Delaunay, etc., que durante los primeros años de este siglo se sintieron atraídos por las



masas, el ritmo, la impersonalidad y el carácter mecánico de las urbes metropolitanas. Este tema estuvo también presente a lo largo de toda la carrera pictórica de Mondrian, llegando a su máxima expresión en las obras que dedicó a Nueva York. Además Mondrian hace uso del procedimiento cubista de la fragmentación y del procedimiento futurista de primar la simultaneidad frente a la sucesión. Por otra parte utiliza la onomatopeya como elemento expresivo. Su máxima «los principios del contrario deben dominar la obra» se refleja en el texto de una manera, a veces, un tanto forzada y con un resultado no siempre satisfactorio. Lo más interesante, probablemente, es su entusiasmo ante el movimiento y el ritmo del bulevar, que se encuentra en total oposición a su ideal de una pintura en la que nada pudiera ser perturbado y en la que dominaran la estática y el equilibrio. Sólo en una ocasión, parece volver en *Los Grandes Bulevares* a este ideal del reposo absoluto, «en el desierto hay quietud», escribe, aunque añade con cierta melancolía, «mientras no estamos nosotros en él».

Animado por el interés que este escrito suscitó en el prestigioso crítico holandés Lodewijk van Deyssel, Mondrian escribió un segundo texto de las mismas características, titulado *Restaurante pequeño - Domingo de Ramos*, que nunca llegó a publicarse en vida del autor. Poco a poco, las primeras objeciones volvieron a surgir: la literatura estaba muy ligada a las palabras, era demasiado natural e individual. El neoplasticismo en literatura era un objetivo para el futuro. Como declaró en 1922 a un periodista holandés: «Se puede romper el lenguaje formal de la música y de la pintura. Las palabras no, aunque los futuristas lo hayan intentado.»

A partir de esta fecha abandonó toda actividad literaria. Solamente en la segunda mitad de la década de los veinte, su amistad con el joven escritor belga Seuphor hizo que volviera de nuevo a mostrar interés por la literatura. En 1926 proyectó los decorados para la obra de teatro de Seuphor *L'Ephémère est éternel* en un estilo totalmente neoplástico que confirmaba su ideal estático. En una entrevista que concedió al periódico holandés *De Telegraaf*, a la pregunta «¿Y los actores?», contesta, «no me ocupo de ellos. Irán vestidos como hombres modernos, a la moda americana. También podrían no aparecer. Si dependiera de mí, les situaría tras pequeños bastidores, de tal forma que sólo se escuchara el texto, sin que se les viera» —«¿Por qué no les viste neoplásticamente, con planos rectangulares?» —«seguirían siendo hombres en movimiento; la idea neoplástica exige la inmovilidad. Dos años más tarde realizó el *Tableau-poème* en una perfecta colaboración con el poeta. Mientras Mondrian se ocupaba del cuadro, Seuphor lo hacía del poema. Pero a pesar de esta nueva relación con la literatura, ya no volvió a escribir realmente, como lo había hecho en 1920. En 1932 en una carta al crítico holandés que había elogiado *Los Grandes Bulevares*, escribe: «desde entonces no he hecho nada en literatura que no fuera aclarar mis opiniones sobre el arte y la vida. Pensaba que en literatura yo no podría conseguir más que un futurismo profundizado, es decir, nunca llegaría a más que a “describir”. No veo ninguna posibilidad de “plástica pura” en literatura».



# LOS GRANDES BULEVARES

## Piet Mondrian

Ru-h-ru-h-ru-h-h-h. Puuuuu. Tik-tik-tik-tik. Pre. R-r-r-r-uh-h. Uuuh. Pang. Su-su-su-ur. Bu-a-ah. R-r-r-r. Foch... Multiplicidad de sonidos, mezclados. Coches, autobuses, carros, tartanas, personas, faroles, árboles... mezclados; en las paredes de los cafés, tiendas, oficinas, carteles, escaparates: multiplicidad de cosas. Movimiento y reposo. Lo distinto se mueve. Se mueve en el espacio y se mueve en el tiempo. Multiplicidad de imágenes y múltiples pensamientos.

Las imágenes son verdades veladas. Múltiples verdades constituyen la verdad. Lo particular no muestra todo en una imagen. Parisinas: sensualidad refinada. Lo externo internalizado. La naturalidad enderezada. ¿Mostraba Gretchen<sup>1</sup> eso? Sin embargo, Gretchen fue al cielo, ¿pero fue por su aspecto externo?

Ru-ru-ru-u-u. Pre. Imágenes son limitaciones. Multiplicidad de imágenes y múltiples limitaciones. Superación de las imágenes y las limitaciones por múltiples imágenes. Las limitaciones velan la verdad. Jeroglífico: ¿A ver dónde está la verdad? Las limitaciones son tan relativas como las imágenes y como el tiempo y el espacio. Tras hoy vienen otros días y otras imágenes y este bulevar no es el único bulevar. Días forman siglos, gracias al aeroplano ya no existe la distancia. El tiempo y el espacio se mueven, lo relativo se mueve y lo que se mueve es relativo. Parisino: sólo la moda hace al bulevar cada año diferente. Cada tiem-

<sup>1</sup> En este texto, Gretchen, la Margarita amada por Fausto, representa la inocencia y la simplicidad frente al carácter seductor y sofisticado de la «parisina». (Nota Trad.)



po tiene su expresión. Sin embargo, un hombre sigue siendo un hombre, el arte –veo cambiar la expresión artística. Lo temporal se mueve, lo que se mueve es temporal. Separar hace daño. Lo que se mueve es lo que se mueve y cambia con el movimiento en el tiempo. Los escaparates cambian más rápido que las tiendas, veo que la arquitectura se queda atrás. ¿Por qué la piedra es tan dura y un monedero tan pequeño? No obstante, lo que está en reposo cambia para el automovilista y para el lento paseante. También el reposo es relativo. Todo está en movimiento en el bulevar. Mover: crear y destruir. Todos crean –¿quién se atrevería a destruirse a sí mismo, una y otra vez? En el bulevar lo uno se destruye en lo otro, visualmente. En un ritmo rápido y lento. El rápido cambio de la distinción rompe la tensión de lo sensible. Hay relación por la multiplicidad. El movimiento rápido rompe la unidad masiva y cualquier particularidad. Destruir lo particular es llegar a la unidad –dice el sabio. La cabeza de un negro, la toca de una viuda, zapatos de una parisina, piernas de un soldado, la rueda de un carro, tobillos de una parisina, un trozo de pavimento, una parte de un caballero gordo, la empuñadura de un bastón, un trozo de un periódico, el pie de una farola, una pluma roja... sólo veo *partes* de lo particular. Se constituyen en otra realidad que confunde nuestra noción de realidad normal. Estas partes juntas forman una unidad de imágenes quebradas, percibidas automáticamente y por la vista. Parisina. ¿Ven todos las imágenes «quebradas» y perciben todos las partes «automáticamente»? Visto *plásticamente*, todo ello se coagula en una única imagen de color y forma. Una imagen plasma algo; el color y la forma plasman algo –¿Qué? ¿A ver dónde está la verdad?– *en la imagen plástica* se supera lo particular. ¿En la sociedad también? Una imagen puede aventajarnos un poco. Un estudiante que espera a una chica. Tarda mucho. El tiempo transcurre lentamente. Allí gira rápidamente la rueda del coche. ¿Es redonda porque tiene que girar o gira porque es redonda? Hay lo redondo y hay lo recto en el bulevar, que se mueve. El dinero es redondo y la tierra es redonda. Redonda era también la serpiente del Paraíso. También la tabla de la mesa que está delante de mí es redonda, pero no veo que gire. La rueda del coche es redonda, los radios *dentro* de la rueda son rectos. Lo recto *dentro* de lo redondo.

¿En todas partes? Lo redondo mueve a lo recto, lo recto mueve a lo redondo. Lo externo y lo interno: ambos son necesarios. La rueda gira rápido: no *veo* los radios. Tampoco veo al motor que mueve el coche. – La rueda se mueve y el eje es un punto de reposo. ¿No se mueve el eje, entonces? ¿Lo interior visto desde fuera está siempre en reposo? *Souscrivez à l'emprunt de la Paix!* En rojo,

---

Piet Mondrian (1872-1944) es uno de los artistas fundamentales del siglo XX. Creador, junto con Van Doesburg, del neoplasticismo, es autor de una importante obra teórica bien poco convencional. En castellano, Piet Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro* (Victor Leru, 1961) y *La nueva imagen en la pintura* (Arquitectura, 1983).



azul y blanco. Guerra-Paz. ¿Cuándo hay quietud fuera? ¡Ruh!-ru-ru-h-h. En el desierto hay quietud –mientras no estamos nosotros en él. La multiplicidad de los sonidos es la superación de los sonidos y de los pensamientos.

Puu-pang. Un sonido rompe otro. Surge otra armonía. El sonido es movimiento: los sonidos cambian en espacio y tiempo. Mendigo. Propietarios. Pequeños y grandes propietarios. Sin propiedad no hay movimiento, sin movimiento no hay propiedad. Todo posee, todo se mueve. Movimiento diverso, posesión diversa. –Quien no posee no se mueve, sino que es movido. Quien es movido, no posee. Esa farola es un rey –¡Ahí está! (en este momento, al menos). Una Parisina. Lo externo aventaja a lo interno en el bulevar. No en todas las partes.

Sin embargo, lo uno es lo otro. El policía, allí en el cruce, impone orden. ¡Pu-u-u-Pu! Los coches también. El policía no es un Mengelberg, pero sí dirige. “Un concierto”, decía hace poco un amigo. Mi tendero dice que no hay concierto sin los instrumentos musicales existentes. También Raymond Duncan intenta producir ritmo y Dalcroze también.

Dalcroze parte de la música y Duncan de la artesanía. ¿Aún hay artesanía, después del surgimiento de los bulevares? Duncan va muy por delante de los bulevares –visto desde atrás. Bellos zapatitos: charol negro, costuras grises. Medias grises. Parisina. Duncan no quiere ni zapatos ni medias. No obstante, el policía, Raymond Duncan, Dalcroze, el coche, un ingeniero y la Parisina hacen lo mismo: producen ritmo. *Un cassis à l'eau, un Turin à l'eau...* beben todos, pero no todos beben lo mismo. La acera bajo la marquesina es un refugio. Acera –debajo o no de la marquesina–, coche, policía, todo crea el ritmo externo. ¿Quién crea el ritmo interno? ¡Ojalá, lo uno fuera siempre idéntico a lo otro! ¿El lento paseante es movido o se mueve él? El artista *hace* mover y *es* movido. Es policía, coche, todo al mismo tiempo. El que pone en movimiento también pone en reposo.

Lo estéticamente puesto en reposo es arte. El reposo es necesidad, el arte es necesidad. De ahí la palabra diletantismo. El movimiento es necesidad. De ahí el bulevar y también el arte. Ese niño mira el bulevar. Yo también miro. Parisina. Su lugar no es el desierto. Lo uno necesita lo otro. ¿Por qué uno no se sale nunca de “su clase”? ¿Por eso es tan difícil encontrar “su clase”? Parisina. Oficial. Capitán. Parisina. Parisina sola. Dos parisinas solas. ¿Por qué está ese extranjero ahí solo? Flores y vendedora. Las flores en ese sombrero son diferentes. Postales, planos de París. Hay numerosos extranjeros en el bulevar. El bulevar es internacional. La lengua aún no. La lengua está retrasada en muchas cosas, aunque está adelantada en otras muchas. En literatura: ¿por qué se tiene que *describir* y *transcribir* todo el tiempo? Un negro –el bulevar es internacional. No todos los internacionales se entienden. Hay muchas religiones al mismo tiempo. Sólo hay una moda al mismo tiempo. Parisinas –una es como la otra, en la ropa y en la cara. Castidad inconsciente: también su cara está cubierta, por el color. ¿Hacia Gretchen eso? Cesa la preferencia particular. La preferencia particular es agradable para el que prefiere y el preferido, pero es desagradable para los demás –como la propiedad particular. ¡Rico! No veo a ningún ladrón. Ambos, el ladrón y el rico, quieren propiedad particular. El artista da lo general a lo general. Lo que



está aquí en los escaparates es lo más solicitado. Todo aquí es *real*: el arte a menudo no. En el bulevar todo es de una importancia fundamental, todo es necesidad. También el lujo es necesidad. Al panadero le parece vergonzoso que el estado duplique el precio del pan y no el de la entrada a los *dancings*. Todavía no conoce todo el movimiento; tampoco conoce el bulevar. El bulevar es movimiento de lo refinado. Incluso el movimiento de panecillos de lujo es diferente. Pero quizás recibe furtivamente lecciones de Raymond Duncan y es un enemigo del tango. ¡Huh-huh! Lo particular me arrastra: aquí está el bulevar. Sin embargo, veo otra vez a una mujer en una carreta tirada por un burro. No se puede ver todo siempre en su totalidad – ¿o tengo que ver lo particular también como «un todo»? En ese caso no veo, al menos, que la mujer y el carro son extraños en el bulevar. También el barco tirado por un caballo va lento. La tradición es muy fuerte y no todos los monederos son del mismo tamaño. Capitán. La cabeza es aún de un soldado, pero después de la guerra el traje es diferente. Acabo de leer que los enterradores han pedido trajes más en consonancia con la época. La naturaleza llega a la perfección ante que el espíritu humano. ¡*Paris Sport!* ¡*La Presse!* El hombre elabora la naturaleza y el espíritu. Mi mesa se moja, llueve. En la iglesia no llueve. El bulevar es abierto, la iglesia cerrada. ¿Por eso hace tanto frío en la iglesia? En una reciente exposición de pinturas en el Grand Palais también hacía mucho frío. En el metro la gente considera que hace demasiado calor. *L'Intransigeant*, *La Liberté*, *Le Populaire*. Suena de forma diferente que *Les Rameaux en Réveillon*. En el caleidoscopio vemos constantemente otras cosas. ¿Es todo, en el fondo, tan diferente? ¿O es que lo uno es a veces lo otro? En el bulevar lo uno sigue a lo otro, pero también se supera en lo otro. Una silenciosa noche de luna brinda una mayor oportunidad para cualquier cosa. Tu-tu. También el coche brinda una oportunidad para cualquier cosa. Tu-tu. También el coche brinda una oportunidad para cualquier cosa (dentro). Desde fuera, en el bulevar, es una parte del todo. ¡Ru-ru! ¡El Bulevar! ¿Qué es lo que me arrastra constante hacia lo particular? El bulevar es un concentrador de pensamiento. Veo los colores y las formas, oigo los sonidos, siento el calor de la primavera, huelo el olor de la primavera, la gasolina, los perfumes –pruebo el café. El bulevar muestra la externalización de lo físico y la internalización del espíritu. El espíritu sublima lo físico, lo físico sublima lo espiritual. ¡*Trois cafés!* El que sublima, sublima en todas partes y el que sólo bebe café en el bulevar, también bebe sólo café en el campo. Un café y otro café son ambos cafés, pero el bulevar y el campo no son idénticos. Ruh-ruh-r-r-r. El cubista en el bulevar, Courbet en su taller y Corot en un paisaje... cada cosa en su lugar. El lugar transforma al hombre y el hombre transforma a la naturaleza. De ahí la palabra “arte”. En el bulevar mucho está ya «artistizado», pero el bulevar aún no es «arte».

París, 21 de marzo de 1920

P. Mondrian

Traducción de Charo Crego



# RETÓRICA DE LA LUCIDEZ<sup>1</sup>

Carlos Thiebaut

¿Cuál es el significado de los textos literarios? El término «significado» apunta a cosas diametralmente opuestas en los campos de la filosofía y de la crítica literaria. Para la filosofía del lenguaje, el significado literario ha de explicarse desde las condiciones que impone la idea de significado en el uso enunciativo del lenguaje, y como un caso en cierta forma «anómalo» a partir de dichas condiciones. La misma cuestión se plantea de manera inversa desde la teoría literaria: los usos enunciativos son, por así decirlo, un caso menor de la fundamental capacidad figuradora del lenguaje que, en esos casos, relaciona lo que se dice con una referencia a un estado determinado de cosas en el mundo poniendo entre paréntesis la capacidad del lenguaje de referirse, de manera no inmediata, a otros aspectos del mundo humano.

Desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje, y centrándome en dos de sus corrientes más relevantes, tanto desde la filosofía analítica, como desde la pragmática filosófica de Habermas o Apel, se constata, por tanto, un cierto desapego hacia la teoría o las teorías literarias contemporáneas que hablan o se dedican al significado literario. Con frecuencia se les achaca un estado de confusión tal a tales teorías que todo lo que ellas sugieren parece relegado, más

<sup>1</sup> El presente texto, que fue presentado como conferencia en un congreso realizado por la U.A.B. en abril de 1994, ha de considerarse como una aportación en cierto sentido provisional. Una reelaboración más extensa del mismo aparecerá como capítulo 3 en el libro *Montaigne y Cervantes. Una retórica de la lucidez*, Madrid, Visor, 1995.



bien, al campo de la literatura misma, es decir, al ejercicio de una ficción. Y aquí la palabra ficción, claro es, tiene una aura negativa. Por decirlo en breve, tanto la teoría davidsoniana del significado como la teoría de los actos de habla, en su versión habermasiana y tras las disputadas huellas de Austin, practican una restricción de la noción de significado –en términos de la idea de «significado primario» (*first meaning*) en el caso de Davidson, o en términos de fuerza comunicativa, en el caso de Habermas– que relega a un uso secundario o parásito el de los textos literarios.

Desde este estado de la cuestión pretenderé argumentar, en primer lugar, que tal restricción a «significados inmediatos» –en su versión semántica o como «uso estándar»–, como les llamaré, no es sólo un límite en la comprensión de las prácticas literarias (cuya importancia, por otra parte, no requiere de ninguna teoría de corte romántico para ser reivindicada) cuanto un límite interno en el uso de sus conceptos que la filosofía del lenguaje debe superar. Al margen de otras obviedades, la distancia que existe entre el sentido de un enunciado que podemos verificar como referido a un estado de cosas en el mundo y el de un relato, como el del Quijote, puede entenderse como las diferencias en la inmediatez o de mediatez de *una* misma noción de significado, diferencias que no tienen, por otra parte, que ser entendidas de modo jerárquico. En determinadas circunstancias, el carácter mediato de un significado puede ser el determinante de aquello que se dice, mientras que, en otras, lo será su inmediatez. El mencionado carácter no jerárquico de los diversos caracteres, inmediato y mediato, del significado no nos debería llevar, por tanto, sino a una tipología de los usos del lenguaje. Al menos eso, el reconocimiento de lo crucial que es el uso del lenguaje, se lo debemos, entre otros, a Wittgenstein.

A tales efectos, sugeriré que el problema del significado de los textos literarios puede explicarse, en parte, acudiendo a la idea de la anteposición de determinadas cláusulas (pragmáticas) de modo o modalizantes, que contienen implícitamente a) la intención lingüística del autor, b) el tipo de género del texto literario en cuestión y c) el tipo de «ajuste de la referencia» que ese texto y ese género suponen. Tales cláusulas se descubrirán, por otra parte, como centrales en el proceso de interpretación o lectura en las que esos tres elementos juegan un papel crucial.

Pero si, por su parte, la filosofía del lenguaje ha practicado restricciones, en virtud de la imposición de determinada jerarquía de géneros o de usos, a la hora de definir qué se quiere indicar por significado, las teorías literarias han querido subrayar, por la suya, que algunas de las nociones asociadas a esa idea de

---

Carlos Thiebaut (Madrid, 1949) es miembro del Instituto de Filosofía. Ha publicado *Cabe Aristóteles* (Visor, 1988), *Historia del nombrar* (Visor, 1990) y *Los límites de la comunidad* (Centro de Estudios Constitucionales, 1993) y editado *La herencia ética de la Ilustración* (Crítica, 1991).



significado en los usos enunciativos no son relevantes para el estudio de lo que los textos literarios nos dicen. En concreto, la idea de intencionalidad, que es crucial tanto en las teorías semánticas, como la davidsoniana, como en las que emplean la teoría de los actos de habla, es arrojada fuera del horizonte de los conceptos teóricamente relevantes para la comprensión de los textos literarios y se considera, más bien, una idea especialmente dañina. La crítica de Paul de Man a las teorías de los actos de habla, y su reclamo de una teoría de la lectura atenta que descubre, en tal ejercicio, el juego—en su teoría aporético y destructivo— del significado, parte de una eliminación de la intencionalidad del autor en la comprensión de los textos. Frente a tal postura, querré señalar, en segundo lugar, que es necesario sostener la importancia de la idea de intencionalidad en los procesos de comunicación de un significado, tanto inmediato como mediato. La idea de intencionalidad no sólo es crucial a la hora de hablar sobre el mundo o para acordar un curso de acción, sino que se puede argumentar que lo es también a la hora de comprender el ejercicio de la escritura y de la lectura, y ello a pesar de la obsolescencia en la que ha caído la idea filosófica de sujeto de la mano de la crítica a la filosofía de la conciencia que, en diversos sentidos, caracteriza la filosofía contemporánea y, en concreto, las dos corrientes de filosofía del lenguaje mencionadas. Creo que ese supuesto común a muchas filosofías del lenguaje —a todas, en diversas medidas—, el de la intencionalidad, debe ser mantenido, aunque sea un supuesto él mismo problemático en las discusiones filosóficas contemporáneas. Podría también verse cómo en torno a ese supuesto se da más de una fractura crucial no sólo entre las filosofías del lenguaje mencionadas y algunas teorías literarias, sino también entre aquellas filosofías del lenguaje que se han centrado en los usos enunciativos y regulativos del lenguaje (bajo las ideas de verdad y de justificación) y aquellas otras que, girando más el rostro hacia sus usos expresivos, eliminan las divisiones de género entre la filosofía y la literatura, como sucede con el desconstruccionismo postheideggeriano. Con esos dos supuestos, el de una única noción de significado y la diversidad de sus formas, y el de la intencionalidad, y la diversidad de sus formas, podré sugerir que, sin las autorrestricciones antes mencionadas, y con las correcciones propuestas, cabe hacer un intento de esbozar una teoría de la escritura y la lectura literarias como prácticas de comunicación, teoría en la que es central la noción filosófica de intencionalidad.

Por último, y en tercer lugar, será necesario precisar el carácter de interpretación de los ejercicios de lectura, un carácter que le viene dado por ser prácticas comunicativas, porque, en el sentido que diremos, la lectura tiene una cierta prioridad sobre la escritura a la hora de concebir la literatura como proceso de significación, o como práctica de generar textos en los que se da cierta significación. No debiera extrañar que para este último paso recurra, ahora, a discutir sesgadamente ciertas aportaciones de Paul de Man, pues éste acordaría tanto con Habermas como con Davidson en una dimensión hermenéutica última para entender el lenguaje, aunque haya por su parte expulsado de su teoría de la lectura toda idea de intencionalidad.



Antes de comenzar a esbozar esos tres puntos, cuyo desarrollo cabal requeriría más tiempo del que ahora dispongo, convendría, quizá, explicar su relación con las palabras que dan título a mi intervención, «retórica de la lucidez». Bajo tal rúbrica vengo últimamente señalando dos ideas que, de maneras diversas, encuentro claves en la interpretación de autores como Montaigne o Cervantes (pero que sin duda les cuadrarían a muchos otros, por no decir, a todos). La idea de retórica alude tanto a un ejercicio textual explícito, un ejercicio de una compleja ordenación interna de tropos y figuras, como a una intención y a un efecto que tal ejercicio tropológico pretende realizar y conseguir: convencer de algo, transmitir algo de una determinada manera. Lo que se quiere transmitir en el ejercicio de la literatura es, ante todo, y como testimonian los casos mencionados, un cierto saber del lenguaje y, en concreto, un cierto saber sobre sus relaciones con lo que no es lenguaje: el mundo del autor y de los lectores o, si se prefiere, el mundo a secas; pero sabiendo que ese es el lugar —¿cuál otro, si no?— donde hay lectores, al margen claro está de muchas otras cosas. A eso, y con un cierto exceso que no quisiera justificar ahora, lo llamaría «lucidez». A la imagen conjunta de ambos elementos —una forma del uso del lenguaje y a un saber sobre sus relaciones con el mundo— es a lo que los tres puntos de mi intervención quisieran dar forma conceptual, aunque sólo sea en esbozo y con provisionalidad.

### *1. El significado inmediato y su sobredeterminación*

Aunque para la consideración del primer problema, el del significado de los textos literarios, he aludido a ciertos rasgos comunes de restricción del significado en dos corrientes diversas de la filosofía del lenguaje contemporánea, las de corte semántico y las de corte pragmático, me centraré en esta ocasión en las primeras, habiéndolo hecho en otros momentos en las segundas. Así, sólo aludiré de pasada a los límites de las teorías de los actos de habla cuando abordan la escritura y la lectura literarias.

Desde su discusión sobre la metáfora, la teoría davidsoniana del significado excluyó que los tropos y la ficción poseyeran un significado propio diferente al que tenían sus componentes y que vehicularan, por tanto, un contenido cognitivo distinto al que transmitían las palabras que los componían. La metáfora, nos decía Davidson, no significa sino lo que «dice» y no crea, como figura o tropo, un ámbito especial, distinto, a lo que dicen sus componentes verbales, sus palabras.

Correspondiente con esa restricción del significado a los componentes de la figura metafórica, existe una similar restricción de la intención del hablante: el significado viene dado por aquello que se quiere transmitir sobre el mundo. Lo que se quiere transmitir, como intención de lo que quiere comunicarse, es lo que, en casos de resultado exitoso, transmite de hecho el contenido proposicional. Pero, cuando un poeta, o cualquiera de nosotros, emplea una metáfora,



quiere decir algo con el empleo de los términos de la misma. Para explicarlo, Davidson acudía a la idea de uso, o de fuerza del lenguaje. Con ello se negaba todo contenido cognitivo a una metáfora, aunque quedaba abierta, no obstante, la capacidad del uso del lenguaje a otras formas de significación, no vehiculadas por los contenidos proposicionales, que debían ser explicadas de alguna manera.

Recientemente, y después de la primera formulación de la idea de «significado primero» en otros textos<sup>2</sup>, Davidson ha vuelto a señalar que esa idea de significado estrictamente semántico tiene sólo un carácter «primero»<sup>3</sup> (es decir, hay *otros* significados ulteriores) y que la intención del hablante tiene, similarmente, muchas dimensiones, desde una más cercana e inmediata hasta otras más alejadas. Cuando emitimos una serie de fonemas que se refieren a un objeto y al nombre que le damos, «Eso es un emu», decimos «unas palabras que serán interpretadas por un oyente como verdad si y sólo si un emu es relevante para informarle de que un objeto relevante es un emu para instruirlo en cómo identificar un emu, etc... En esta secuencia –dice Davidson– la intención primera que tiene que ver con lo que las palabras significan (*mean*), o con lo que quieren decir (*intended to mean*), es la intención de articular palabras a que se le asignará determinado significado por un intérprete. Le llamo a esto *significado primero* (*first meaning*). Corresponde a grosso modo con lo que se llama «significado literal» pero (...) he acuñado mi propia jerga» (300).

Si los significados primeros están dados con la intención primera que se expresa en la literalidad de lo dicho –en el contenido proposicional de los enunciados– ¿qué relación guardan con los significados segundos, con los significados ulteriores? Ciertamente, Davidson anda preocupado por retener esa noción de primariedad (pues los significados primeros vienen a serlo por venir en tal lugar en el orden de las intenciones semánticas del autor, así como por el carácter de primer punto de partida sobre el cual pueden articularse ulteriores investigaciones (301) y porque no se disuelvan los «lazos normales» de las palabras «con objetos y sucesos cuando son empleados en la ficción» (304). Pero ¿puede tan sana preocupación justificar la negativa a aceptar un «componente cognitivo» para esos significados ulteriores, como hizo cuando habló de la metáfora y criticó a las teorías que querían esbozar la forma que tal componente podría adoptar?

Como es obvio, para la pregunta que se interroga por el significado de los textos literarios es, más bien, esa *ulterioridad* del significado de esos textos lo que hay que explicar y precisar, y el decir que está ligado a la primariedad de la semántica de las palabras empleadas sólo puede ser, como mucho, un primer

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, «A Nice Derangement of Epitaphs» en *Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, LePore, E. (ed.), Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 433-446.

<sup>3</sup> «Locating Literary Language» en R. W. Dasenbrook (ed.) *Literary Theory After Davidson*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1993, pp. 294-308. Citaré en el texto con la página entre paréntesis.



paso. Por supuesto que un texto que comienza diciendo «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme» inicia un relato situándolo, aunque de manera imprecisa, en cierta región geográfica. Su autor quiere que entendamos, no hay duda, que tal complemento circunstancial no dice que su historia se sitúa en las fértiles, pero aburridas, llanuras del Midwest americano, sino «en un lugar de la Mancha», quizá, ciertamente, no menos aburrido. Pero, poco aprendemos con ello, pues lo que el relato sigue diciéndonos poco tiene que ver con una guía de viajes. E, igualmente, que alguien, en el contexto de la novela que comienza con esas palabras, confunda un molino de viento con un gigante *dice* otra cosa *además* de que alguien ha confundido dicho molino con un gigante imaginado. Lo que *dice* no es *sólo* el contenido proposicional del enunciado «Don Quijote tomó los molinos por gigantes». Lo que *dice* con tal contenido queda ubicado en un con-texto que lo abre a otro conjunto de cosas, si no dichas, indicadas. De esa manera, serán las intenciones ulteriores del autor del enunciado las que presentan el carácter *determinante* de lo que se nos está diciendo. El término «determinante» es crucial. Por él quiero decir que la pregunta por el significado de los textos literarios no se responde subrayando el carácter semántico de los significados de las palabras en su literalidad. Que éstos sean la condición necesaria del lenguaje y de la comunicación en general no justifica entenderlas como condición necesaria de la ficción en particular, pues en ésta esa condición no viene tanto dada por lo que el autor dice en sus palabras sino por una intención ulterior que define lo que quiere decir al decir las. Y si es así, cabe pensar, *pace* Davidson, que lo que se quiere decir al decir las será, más bien, la condición necesaria para que nosotros podamos entenderlas, y en concreto, entenderlas *bien*. De otra manera, podríamos leer el texto que comienza «En un lugar de la Mancha...» como una sucesión de enunciados que refieren sólo a modo de crónica, enunciativamente, eventos y sucedidos de alguien imaginado y en esa lectura sólo aprenderíamos los contenidos de esos eventos: que tuvo un error perceptivo, o que, debido a cierto engaño, tomó por hipógrifo violento a un caballo de madera.

Hay que conceder que tal lectura ha sido el caso no pocas veces, pero en ella sospechamos, fácilmente un error: el que cometemos, precisamente, si leemos la novela (esa o cualquier otra) como si fuera una *crónica real* de un personaje imaginario. Más bien parece que ese tipo de textos literarios requieren ser leídos como un relato ficcional que refiere eventos imaginados y que se diferencian de la crónica de eventos reales por una especie de cláusula de modo que reza, según los casos, algo así como: «Note el lector que esto es un relato imaginario de este género». Pero si tal cláusula existe a la hora de escribir o de leer ¿cómo referimos lo que en el texto se dice con la intención que ella expresa? O dicho de otra manera ¿cuál es el sentido de esa cláusula?

Sugiero que en ese tipo de cláusulas se contiene incoada determinada intención del autor que se convierte en la *condición necesaria* para comprender adecuadamente el significado de su texto (y «adecuadamente» refiere, de manera directa, a la posibilidad misma de comprensión). En la cadena de intencio-



nes ulteriores al emitir un enunciado la característica de condición necesaria de los contenidos semánticos de las palabras empleadas, que señalaba Davidson, queda *sobredeterminada* por esta condición necesaria que se ha de suponer en esas palabras cuando se modifican con la cláusula de modo «esto es un relato imaginario, del género X». Y sobredeterminación quiere decir que su carácter de necesidad semántico, sin desaparecer, pasa a depender de carácter de necesidad de la cláusula (pragmática) de modo que lo determina. La palabra «molino», o «gigante», o «lugar», o «Mancha» refiere a molinos, gigantes, lugares y a una región geográfica llamada La Mancha, y esas «referencias» permiten el relato. Pero una vez antepuesta la cláusula de la ficción, sabemos que aquello de lo que las palabras hablan cambia de carácter: la cuestión es qué se nos quiere decir al emplearlas, no sólo lo que las palabras dicen semánticamente.

La cláusula de ficción supuesta tiene un carácter convencional, entre cuyos rasgos está su condición de sobreentendido (sólo un programa de ordenador requeriría, antes de cada texto, una cláusula tal: léase como ficción, como poesía, etc., lo que sigue, en el supuesto de que un ordenador pudiera aprender las diferencias de género). Convencionalidad no quiere decir, a este nivel (al igual que sucede al nivel mismo de los signos) arbitrariedad modificable a la voluntad inexplicita del autor. Significa, más bien, que las reglas de comprensión que determinan los significados del texto tanto desde la intencionalidad del autor como en cuanto guía de interpretación están dadas en alguna regla social. Entre sus elementos está pues, la definición social y cultural del género del texto y las reglas que guían su hermeneútica.

En una línea de ulterior concreción, y de acuerdo con tal definición del género, esa cláusula puede implícitamente señalar al tipo de «ajuste de la referencia» que realiza el texto. No sólo determinados géneros presentan codificadas sus estructuras internas (si es drama o comedia, etc. y todos los problemas internos de la poética) sino que también pueden definir cuáles son los criterios que habrán de emplearse para entender qué tipo de ficción son desde el punto de vista de su relación con la realidad. Entre esos criterios, que forman, clásicamente, parte de la poética, está, por ejemplo, el de la *verosimilitud*, en gran parte definidor de la novela moderna. Así, aunque dicha cláusula tenga un carácter convencional y, por lo tanto, aparentemente formal como regla de uso, tanto en la definición de la intención, del género y del «ajuste de su referencia» (elementos que suelen estar vinculados en determinadas prácticas textuales socialmente dadas) como en la determinación de su interpretación, tiene, no obstante, la capacidad de *sobredeterminar* la referencia de los términos empleados en el texto, es decir, señala de qué manera las referencias implícitas en los significados inmediatos de las palabras que componen ese texto han de ser entendidas. El significado, tras la cláusula, ha sido mediado por esas normas de uso que la cláusula contiene: es significado, en este sentido, mediato. El nexo causal que Davidson quería salvar, en algún momento primario, entre el lenguaje y el mundo (304) para que las palabras tengan contenido, para que exista



lenguaje, no desaparece tras la cláusula de ficción, sino que se modifica en el sentido por ella indicado.

(Desde esta perspectiva, no veo que la cláusula no sea sino la especificación del uso del lenguaje determinada por el tipo de emisión del mismo en un contexto comunicativo dado. Habría, pues, otras cláusulas, como las del lenguaje enunciativo, que señalarían que el significado de los términos habrá de tomarse *prima facie* por su referencia al mundo, y en las que el ajuste de la referencia sería, por ejemplo, la veredicción y no la verosimilitud; u otras que, junto a ellas plantearan el uso hipotético, etc. Incluso, no tendría objeción por mi parte en conceder, de entrada –pero en aras de proseguir un debate no cerrado ni obvio– que la cláusula de veredicción puede entenderse como cláusula vacía, es decir como aquella en la que no se expresa ninguna intención de modificar o ajustar la referencia que se contiene en el enunciado).

Lo que me importa señalar es, pues, que cabe mantener la referencia al mundo como significado inmediato determinante –pero mediatamente sobre-determinable– de los contenidos proposicionales de un enunciado (por la referencia de sus términos, o por la referencia del enunciado a un complejo de cosas dado) sin por ello requerir que el significado mediato tal como aparece en la ficción literaria indique una anomalía –que diría la teoría estándar de los actos de habla– o un adelgazamiento de la referencia –que diría una teoría semántica–. El significado, más bien, queda sobredeterminado por el tipo de uso del lenguaje realizado, tal como viene expresado en las cláusulas implícitas de modo. Con este análisis, más wittgensteiniano, quisiera pues, modificar la dirección del análisis de Davidson en el sentido, que él probablemente rechazaría, de establecer la existencia culturalmente codificada de esquemas de intencionalidad y de interpretación que determinan las formas de significación: es más, podrían trazarse algunos problemas en la posición de Davidson a la negativa a aceptar tales esquemas<sup>4</sup>.

El uso esquematizado, por decirlo en kantiano, al que hemos aludido con la idea de cláusula de modo abre la intencionalidad del autor a la comprensión del texto desde una perspectiva del lector. Veremos más adelante que realizar una teoría de los textos literarios implica reconstruir su significado desde una teoría de la lectura.

La restricción a un tipo de significado privilegiado que hemos visto en la idea de significado primero en Davidson, también opera, de diferente manera, en las teorías pragmáticas como la de los actos de habla, que privilegian, en este caso, los elementos ilocutivos presentes en los usos enunciativos o normativos del lenguaje. Frente a tal privilegio, que nos requiere en el modelo comunicativo de Habermas la aceptación, el cuestionamiento o el rechazo de las pretensiones de validez así contenidas, los textos de ficción no vehicularían ese componente ilocutivo: las promesas o protestas de un carácter ficticio perma-

<sup>4</sup> Los problemas derivados del estatuto de las «teorías de paso» tal como aparecen al hablar de los malapropismos.



necen encerradas en los límites de esa ficción, y el lector o espectador no las toma en el sentido de tener que responder a ellas como tendría que hacerlo en la vida cotidiana si le fueran presentadas por un interlocutor de carne y hueso. Pero si Davidson tenía que acudir, por su parte, a la idea de fuerza o de uso para poder abordar el estudio de las ficciones (en lo que le hemos seguido para hablar de una «sobredeterminación pragmática del significado») en un paso que reconoce, aunque de manera no específica, es decir, sin categorizaciones ulteriores la dimensión holista del lenguaje, Habermas, quien emplea tales teorías como sustrato de su teoría comunicativa, habrá de acudir, por la suya, a la idea de «apertura de mundo» para explicar el tipo de significado de los textos literarios por el que nos venimos preguntando<sup>5</sup>. En ambos casos, las teorías acuden a dimensiones *distintas* del significado, primero o ilocutivo, para explicar el «significado» de los textos literarios, delimitando la frontera entre aquél y la anomalía o el parasitismo de éste.

La sugerencia, para-wittgensteiniana, que hemos realizado con la anteposición de cláusulas modalizantes, intenta abordar esa asimetría apuntando a un juego entre significado y uso que determine el grado de inmediatez o de mediatez de *un mismo* significado. Por regresar a Cervantes, éste no nos dice con las palabras «En lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme» dos cosas distintas –a saber, la localización geográfica de un hecho, y la apertura de una aventura intelectual– sino una misma cosa, a saber, el comienzo de esa aventura en forma de un relato que comienza con esas palabras. No hay, pues, dos significados, sino uno sólo, modalizado en formas, y cabe decir que en ambigüedades que todavía nos hacen sus textos dignos de interpretación.

## 2. Intencionalidad y retórica

Tanto en la teoría davidsoniana como en la habermasiana es crucial la idea de intencionalidad, bien en la forma de intencional producción de enunciados como en la de presentación de determinadas pretensiones de validez en el proceso comunicativo. Conviene señalar, de entrada, que la idea de intención no supone, en este sentido, el reconocimiento de un arcano sentido oculto en enunciados o textos: es más bien sólo la condición supuesta que hace susceptible de ser interpretados esos enunciados o textos, y no otros, como detentadores de significado.

Frente a tal supuesto, que vincula intención y significado, ciertas teorías literarias han argumentado, en su propio terreno, la irrelevancia de la intención subjetiva del autor y la preeminencia –exclusiva en muchos casos– de lo que el texto mismo, en su *literariedad* nos dice. Poco importaría, en efecto, que Cervantes hubiera querido sólo, como individuo histórico, relatarnos una parodia de los libros de caballería, pues lo importante sería lo que habría conseguido,

<sup>5</sup> Véase al respecto, C. Lafont *La Razón como Lenguaje*, Madrid, Visor, 1993.



de hecho, y con independencia de su intención, al escribir su novela (entre otras cosas, sin duda, el parodiar los mencionados libros). De muchas maneras se puede cuestionar la intención del autor como clave de un texto, y muchas de ellas son, ciertamente, justas. A primera vista, no obstante, lo que se está rechazando con la idea de la intención del autor como clave del significado es, más bien, el supuesto significado subjetivo o psicológico como distinto del texto. Desde el punto de vista de la lectura, y por ende de la crítica literaria, el autor-individuo ha muerto para lo que el texto diga.

El caso de Paul de Man se me antoja, a estos efectos, ejemplar y precisamente porque su rechazo a la noción de intencionalidad no tiene nada de ingenuo desprecio a la intencionalidad atribuida al autor y todo de la resistencia teórica a aceptar que con esa noción podamos avanzar algo en el terreno de la crítica literaria y, en concreto, en la construcción de una teoría de la lectura. La crítica demaniana a cualquier empleo metodológico de tal tipo de nociones nace del rechazo de la noción de subjetividad y de la, para él, inevitable circularidad que introduce la idea de intencionalidad que, si bien nació como intento de superación de todo psicologismo, lo reproduce, de nuevo, a otro nivel<sup>6</sup>. De esa manera, la «ideología estética», es decir, la importación al mundo de lectura de la literaridad de los modelos filosóficos que persisten en la gramaticalización del lenguaje y que, por lo tanto, intentan evitar en esa lectura el paso al primer plano de las estructuras figurales y tropológicas de los textos, acudirá al empleo de nociones como la de intencionalidad para la realización de sus fines. El rechazo de idealismo filosófico en sus versiones fenomenológicas o ulteriores va de la mano, por lo tanto, para de Man, del rechazo a la perspectiva romántica que privilegia, por antonomasia, las ideas asociadas a la constelación de la subjetividad<sup>7</sup>.

Creo que se puede razonablemente argumentar que tal rechazo a la idea de intencionalidad del autor es paralelo al rechazo de la filosofía de la conciencia que, desde el giro lingüístico, ha caracterizado a la filosofía contemporánea y que sólo es, teóricamente, eso: el rechazo de la subjetividad en tanto intuición introspectiva como clave de la primacía de la conciencia sobre el lenguaje. Pero, mientras algunas filosofías contemporáneas que han tomado tal giro lingüístico han procedido a elaborar una idea no psicológica, sino sólo lingüística, de intencionalidad y significado, la ausencia de tal idea ha urgido a muchas corrientes de la crítica literaria (diría, por lo que conozco, que todas y aún, con ellas, andarían muchas filosofías que no han enfrentado las falacias de la filosofía de la conciencia desde la naturalidad que impone ese giro lingüístico a la idea de significado) a considerar que la tarea de la lectura habría de hacer *epojé* hermeneútica de lo que «el autor quiso decir» en aras «de lo que el texto dice».

<sup>6</sup> La crítica de de Man a la intencionalidad puede verse, entre otros lugares, en su discusión de Blanchot en *Blindness and Insight*. Las críticas de Derrida a los supuestos intencionalistas, tal como aparecen en Austin, están en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 347-372.

<sup>7</sup> Véase P. de Man, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.



En resumen, aunque la crítica de de Man canalice la crítica del intencionalismo más allá del psicologismo, es la crítica a éste la que opera teóricamente, en forma de crítica al romanticismo, en la reivindicación de una literariedad no dependiente de criterios filosóficos y estéticos externos al texto.

Ciertamente, Paul de Man podría contraargumentar que la noción de «intencionalidad lingüística» es una manera de introducir, de nuevo y por la puerta trasera la gramaticalización o filosofización de la literariedad, y de hacerla a ésta hablar con categorías externas al texto. Pero, insisto en crear que tal análisis se queda corto ante los planteamientos wittgenstenianos, semánticos o pragmáticos que vinculan intención y significado para articular la posibilidad de la comprensión de un enunciado o un texto. Para estas corrientes, y por decirlo con el lema que hizo célebre en los años 50 Stanley Cavell, «hemos de querer decir lo que decimos» (*we must mean what we say*), y ello con independencia del género literario que empleemos al decirlo. En este caso, más bien, queremos decir lo que decimos *en ese género*. Y, cuando tal no es el caso, cuando no queremos decir lo que decimos, como sucede en la mentira, etc., ello se explicaría, de nuevo, con alguna cierta noción de intencionalidad.

El riesgo de tal noción, ciertamente, es que se piense (en la línea del último Searle) que tal intencionalidad del lenguaje en cierto sentido lo precede, y que es anterior de alguna forma a su materialidad, a su práctica (de Man diría a su fenomenalidad). Tal interpretación tiene, no obstante, más que ver con la creación de una teoría de la mente (es decir, de nuevo, del sujeto cognoscente o de la intuición) que con una teoría del lenguaje, y no me parece oportuno discutir ahora ese quiebro. Si, por el contrario, limitamos la idea de intencionalidad a la intencionalidad perteneciente al ámbito *del* lenguaje y *en* el lenguaje, habremos tanto evitado el psicologismo (¿qué quiso decirnos el individuo Cervantes cuando escribió «en un lugar de la Mancha...»?) como el, para mí problemático, mentalismo (¿cómo se expresa en el lenguaje la relación intencional de la mente con el mundo?).

Lo que la idea de intencionalidad lingüística hace posible es, ante todo, un modelo de comunicación, en cuyo seno podrá articularse una teoría de la lectura. Para esbozar brevemente cómo veo esa cuestión procederé en dos pasos. Primero, mostraré, por una parte, que el análisis de la intencionalidad lingüística que estoy sugiriendo a partir de Davidson, pero a contrapelo suyo, no se halla, paradójicamente, muy alejado de algunas –sólo algunas– intuiciones de Paul de Man. Frente a la distancia que ambos autores establecen entre las dimensiones retóricas y semánticas del lenguaje, las sugerencias que estoy apuntando intentan conjuntar ambas dimensiones. En segundo lugar, y por otra parte, sugeriré que cabe modificar el modelo comunicativo de Habermas para hacerle lugar a una teoría de la lectura como la que en ese primer paso se apunta. Tras ello podremos ver, en el tercer apartado de esta intervención, de qué manera un esbozo de una teoría de la lectura como interpretación excluye cualquier psicologismo o mentalismo de la idea de significado e intencionalidad lingüísticos.



Para Davidson, y siguiendo el análisis estándar de la teoría de los actos de habla, habría tres tipos de intenciones presentes en todo acto de habla. En primer lugar, y no siempre necesariamente presentes en el lenguaje, aunque siempre requeridas «en todo uso genuino del lenguaje», están las intenciones «ulteriores», lo que queremos hacer con el lenguaje; es decir, lo que en la terminología corriente de los actos de habla se llaman «perlocutivos». Davidson señala, en ese sentido, que «usar el lenguaje no es un juego: no es nunca un fin en sí mismo» (298). En segundo lugar, «todo acto lingüístico se produce con la intención de que tenga cierta fuerza: se pretende (*it is intended to have*) que sea una orden, un chiste o pregunta una petición o un insulto»; tal serían los ilocutivos. En tercer lugar «es una marca necesaria de la acción lingüística que el hablante o el escritor pretenda que sus palabras se tomen como poseedoras de cierto significado. Estas son las intenciones semánticas estrictas (299)»; tal sería lo que, de alguna forma, está dado en el componente locutivo. Si bien las intenciones ulteriores pueden hacerse infinitamente complicadas, señala Davidson, no así las semánticas. El puente entre ambas —entre lo que queremos decir y lo que decimos— puede venir dado por las «implicaturas» griecanas que, de nuevo, nos sumergen en contextos de uso reglados y en intenciones, y éstas, como ya vimos se expresan en «significados primeros» y en significados que, por analogía, podemos llamar ulteriores.

El punto al que querría llegar es que, a la luz de la sugerencia que he introducido de las cláusulas de modo en tanto sobredeterminantes del significado de los textos literarios, las intenciones ulteriores no han de considerarse como «exteriores al lenguaje» y, por lo tanto, que no debiéramos considerar, como hace Davidson, que es «un hecho llamativo (si es que acierto en que es un hecho) que todos los usos genuinos del lenguaje requieren intenciones ulteriores» (298). Al igual que no hay distancia entre significados inmediatos y mediatos, no cabe pensar en distancias entre las intenciones ulteriores y las semánticas. O, dicho de otra manera, los elementos perlocutivos que se expresan en las dimensiones retóricas del lenguaje no son distintas, sino a través de los mecanismos modalizantes antes señalados, de las dimensiones semánticas o gramaticales.

Pero, Paul de Man coincidiría con Davidson en acentuar esa diferencia aunque por motivos opuestos a los suyos: es más, y basándose en la reiterada y reiterativa ambigüedad de los significados, en su indeterminación constante en las grandes obras literarias, de Man argumentaría que esa distancia no sólo existe sino que adopta, además, la forma de una oposición. Para de Man todo acto genuino de lectura atenta descubre, precisamente, la oposición entre los componentes figurales, tropológicos, y los gramaticales (y para el caso, semánticos), y apunta, pues, a una expresión que se desdice, a un acto de contradicción entre dos significados. Si nuestra idea de una misma cadena de significados, y por ende, de una misma cadena de intenciones, tal como se expresan en las cláusulas modalizantes que cabe suponer implícitas en todo acto de escritura como acto de comunicación, no es sólo una quimera (y como constructo



teórico, algo de ello habrá de tener), no sólo no habría que suscribir, con de Man, el carácter necesariamente aporético de toda lectura, sino tampoco tendríamos por qué considerar, con Davidson, «llamativa» la existencia de intenciones ulteriores, no necesariamente expresadas en el lenguaje, para que existan «usos genuinos del lenguaje». O dicho, incluso, de otra manera; el que no se exprese lingüísticamente de manera explícita la cadena de intenciones ulteriores al emitir un enunciado o al escribir un texto no significa que éstas no vengán requeridas implícitamente en tales casos, como cláusulas sobreentendidas que sobredeterminan las intenciones semánticas.

Y, si tal es el caso, es decir, si tales cláusulas operan como determinantes del significado, no habría en los textos más que lo que en ellos está escrito —es decir, no habría más que su literaredad demaniana o sus «significados primeros»— pero lo que está escrito no serían sólo sus contenidos semánticos, sino éstos sobredeterminados. La reivindicación demaniana de la estructura tropológica del lenguaje no tendría que oponerse, por lo tanto, a la idea de un «significado literal de los textos»; sería un ejemplo, una aplicación sobredeterminada, del mismo. Pero, entonces, no tendría, tampoco, por qué entenderse de manera necesariamente aporética, ni el acto de lectura tendría que ser destructor de sí mismo.

He entendido, en lo dicho, que la intención está vinculada a la comunicación: el uso del lenguaje no es, como decía Davidson, un fin en sí mismo (aunque podamos jugar a usar el lenguaje, a otros efectos, como si fuera un fin tal); o, como le han argumentado Apel y Habermas a Searle recientemente, el modelo comunicativo —frente a uno meramente intencionalista— vincula necesariamente en todo acto de habla la intención del hablante con una relación interpersonal con un oyente acerca de algo en el mundo. La intención que constituye el significado no sería diferenciable de la que constituye la comunicación. Este modelo comunicativo depende de alguna forma de respuesta por parte del oyente, y la requiere. Creo que el modelo comunicativo de la intención es, a los efectos aquí señalados, el relevante. Pero, como puede argumentarse a otro nivel, para que tal modelo pudiera operar en una teoría de la lectura, habría de sufrir, al menos, una importante reinterpretación, a saber, la que se refiere al tipo de respuesta que el modelo de los actos de habla, en su versión comunicativa, le supone al oyente.

Este modelo, tal como aparece en Habermas o en Apel, está basado en la comunicación oral (o en una comunicación oral que se realice por escrito, a estos efectos), en la cual el oyente responde a las pretensiones de validez del hablante con un sí o con un no<sup>8</sup>. Si en una conversación o en una discusión esa respuesta es plausible, no parece acontecer lo mismo en el proceso de lectura. La intención expresada del autor no parece requerir sino de manera muy mediada, una respuesta afirmativa o negativa al lector (no sería tal, por ejemplo, el

<sup>8</sup> Lo que lleva al alborozo de posiciones como las de Derrida que ven en tal privilegio oral una confirmación del «logofonocentrismo» metafísico.



abandono de la lectura, o la irritación ante lo que se nos dice, etc.). Las posibles «respuestas» del lector no forman parte de un proceso comunicativo sino de manera analógica. ¿En qué sentido, pues, ese proceso puede constituirse en la base de una teoría de la lectura? Propongo entender que, entre otras cosas, las cláusulas modalizantes efectúan un desplazamiento de las expectativas de respuesta del lector: en su carácter asimétrico no esperan que éste responda con un sí o un no a *un* enunciado, descripción, sugerencia, consejo, etc. que el texto pudiera contener. Más bien, pretenden que el lector se sitúe en aquella perspectiva que hace significativo el texto. Es decir, suponen «normas de interpretación» que, si no se siguen, nos harían errar en la comprensión del significado del texto (eso abre la cuestión interesante de los «errores de lectura» que, como todo error de apreciación, puede ser muy fructífero, pero que no tocaré aquí). El sí o el no del modelo comunicativo oral queda desplazado a un requerimiento a la interpretación del texto.

Pero, además, ese requerimiento es asimétrico. Un autor invita a una lectura, pero cabe pensar que quiere inducir una determinada lectura, y su invitación no lo es, por tanto, a cualquier lectura. Mas determinados textos, como el Quijote, han tenido muy diversas lecturas y el hecho de que sigan abiertos, como textos, a ulteriores lecturas parecería indicar que, si no cualquier lectura, al menos muchas de ellas vienen facilitadas por la invitación que formuló Cervantes. Es decir, la asimetría que se da en el requerimiento cervantino parece poderse contestar con una multiplicidad de interpretaciones que quieren suponerle a nuestro autor una no menor multiplicidad de intenciones. ¿Cómo entender que tal algarabía es una comunicación?

Digamos, en primer lugar, que la multiplicidad de lecturas de un texto no abona la idea de que no hay intencionalidad en el texto, sino que más bien la reafirma, pues si discutimos entre diversidad de interpretaciones es porque suponemos que alguna de ellas recoge y responde mejor a la intencionalidad textual, que no psicológica, del autor. (Y decir textual, que no psicológica, es ya una forma de interpretar la interpretación, y por lo tanto, una manera de polemizar). La posibilidad de la polémica acerca lo que un texto dice no niega que un texto diga sino que se refiere a lo que dice. La comunicación, por compleja, no queda anulada. Incluso, esa complejidad es un proceso de aprendizaje. (Digamos, también brevemente, que la indeterminación de los significados de un texto, tal como viene mostrada en la pluralidad de sus interpretaciones, no es distinta a la de las palabras: éstas han sufrido, y sufren, desplazamientos semánticos que alteran sus significados, recuerdése, por ejemplo, la palabra «persona». La cuestión es cómo se modifican los esquemas de interpretación de los significados de palabras y textos, su velocidad de cambio, lo que nos requieren como aprendizaje de los nuevos significados, etc.).

Pero digamos, en segundo lugar, que el desplazamiento de la respuesta a la que nos solicita la lectura de los textos literarios refiere, antes que nada, al contenido de la cláusula inicial «esto es una ficción de tal tipo», es decir, a una manera de hablar acerca del mundo en la que es determinante el saber que esta-



mos hablando sobre el mundo de esa manera. Es decir, los textos literarios nos requieren una lectura como tales textos literarios en forma tal que no confundamos y aprendamos a no confundir, por ejemplo, verosimilitud y veredicción en sus cláusulas modalizantes. Y, a la vez, nos la requieren en forma tal que entendamos que «verosimilitud» responde a determinadas reglas de género en virtud de las cuales no habremos de confundir todos los enunciados contenidos en el texto con los mismos enunciados dichos en otras condiciones y bajo cláusulas diversas.

Si el requerimiento que presentan los textos lo es, ante todo, a un proceso de aprendizaje de lo que ellos dicen y si ese aprendizaje refiere a cómo hablar de determinada manera sobre el mundo, cabe decir, en tercer lugar, que la mencionada solicitud nos enseña algo acerca de nosotros en el mundo, es decir, nos presenta una manera de ver el mundo, una forma de vida, ante la que podemos reaccionar de maneras diversas. El requerimiento lo es, pues, a una forma de autoconocimiento. La multiplicidad interesante de respuestas que un texto literario solicita no es, pues, la de sus posibles significados múltiples, sino la de las múltiples respuestas que podemos dar a lo que nos dice (y ésta diversidad, moral si se quiere, es la clave de aquella diversidad hermeneútica).

Si no ando en exceso errado, este modelo comunicativo de lectura puede acomodar los requisitos tanto de la idea de intención como los que se derivan de la lectura atenta de de Man. Lo primero, ha sido apuntado. Lo segundo se verá si se piensa que la interpretación de lo que un texto dice, de lo que un autor quiere decir al decirlo, es algo que puede romper nuestras expectativas anteriores al acto de lectura: aprendizaje es, al cabo, modificar no sólo cómo leemos, sino las formas de conocimiento que traemos a esa lectura empezando por lo que sabemos de nosotros mismos.

### *3. Hacia una teoría de la lectura*

Una coincidencia parcial ulterior entre Davidson y de Man puede ser el punto de partida de este último tramo de mi intervención: el carácter interpretativo del acto de lectura. Ciertamente, «interpretativo» quiere decir cosas distintas en esos dos autores: mientras para el primero supone reconocimiento de la intención (al igual que sucede en la redención de pretensiones de validez en el modelo comunicativo que hemos empleado), para el segundo, y con su rechazo de los modelos hermenéuticos, rechazo que Davidson compartiría en lo que pueden tener de inductores de relativismo (como acontecería, para él, en el modelo gadameriano presente en la estética de la recepción), interpretación sólo quiere decir «lectura atenta» a las estructuras tropológicas del lenguaje en el texto que se considera. Pero, creo que la idea de «intención lingüística en tanto expresada en la cláusula de modo» puede hacer plausible que dicha lectura atenta es susceptible de ser interpretada en el modelo comunicativo de lectura. De esa forma se retendría la importancia que de Man asigna a las estructuras



tropológicas como generadoras de significado sin que la misma nos fuerce a comprender la lectura como un ejercicio aporético.

Davidson parte de un modelo triangular en el que un hablante y un oyente se refieren al mundo. En lo que sería un triángulo primario, ambos interlocutores reaccionan simultáneamente a un estímulo común y a las reacciones del otro. Esos tres elementos permanecerían en el caso de la literatura, en el cual el triángulo primordial vería «alargadas las distancias entre los elementos, y las conexiones entre ellos se atenuarían y obscurecerían» (303). A pesar de tal alargamiento, y como ya hemos visto, no desaparecerían los nexos causales con el mundo, sin los cuales «las palabras carecerían de contenido, y no habría lenguaje» (304). Pero, en ese alargamiento los mecanismos deícticos y demostrativos del habla han de sufrir modificaciones (el «aquí» de una novela no es el del lector, etc.) Davidson sugiere que «la amplia red de referencias anafóricas conectan partes de un texto con otras por medio del uso de pronombres, adjetivos demostrativos, tiempos y parataxis» (304). El caso inquietante de los nombres propios en los relatos de ficción, piensa Davidson, no lo es menos que fuera de tales relatos, y está referida las intenciones del autor y cómo éstas son pertinentes para la interpretación correcta del texto (305). Y, señala Davidson, «la intención de un emisor de que un enunciado o una escritura se interpreten de cierta manera es *sólo* (C. T.) una condición necesaria para que esa sea la interpretación correcta; es también necesario que la intención sea razonable» (305-6). Tal razonabilidad refiere al tipo de expectativas que un autor puede tener ante sus lectores (sería irrazonable que les supusiera conocedores de hechos que son claves para entender lo que dice si ese conocimiento no les es asequible, etc.). De esa manera, es condición necesaria que el autor y el lector se ubiquen en un mismo determinado conocimiento de fondo que, en el caso de la literatura viene «suministrado por la literatura misma» (305). Así, el acto de lectura implica el mundo de los libros, y el ejercicio de escritura lo es, diríamos, de intertextualidad.

Este esbozo de teoría de la literatura que Davidson nos suministra tiene, al final, el riesgo de sucumbir a un vértigo holista –suponer inexplicitamente toda la tradición literaria en la lectura de cada texto– que no se compadece con el carácter del significado primero a no ser que supongamos algo así como las cláusulas de modo de las que hemos venido hablando. Pues esas cláusulas, entre otros elementos y efectos ya señalados, definen la forma de «ajuste de referencia» del texto a la vez que permiten que éste se desarrolle con las reglas de género que indican formas de lectura y de interpretación. Dicho de otra manera, sólo determinadas reglas de género (y no la suposición inespecífica del holismo de una tradición en la que se incluye la literatura toda) nos permiten diferenciar las intenciones de un poeta y un novelista (en el caso en que sean diversas en el sentido del uso de esos géneros diferenciados), y las de éstos de las órdenes de un controlador aéreo. El adelgazamiento de triángulo primordial, del que habla Davidson, no sería sino la modalización del uso significativo del lenguaje.



Pero, plantear, así, dichas cláusulas de modo como determinantes del significado de los textos tiene, y aquí de acuerdo con Davidson, un efecto ulterior: en la medida en que la intención del autor está así modalizada, y en la medida en que dicha modalización es clave de la interpretación, el acto de lectura pasa a ser determinante de lo que podemos entender como significado de un texto. Nótese que ello viene dado por el carácter lingüístico y comunicativo, que no psicológico, de la intención del autor. Ciertamente podemos acudir a «la intención de Miguel de Cervantes Saavedra» como tema del que discutir para captar lo que el texto dice (e incluso decimos «Cervantes nos dice *a* y no puede querernos decir *b*, porque...» y damos una razón); pero, en cualquier caso, el significado bascula desde la intención personal del autor a la intención interpretada en el acto de lectura.

El esquema comunicativo modificado que hemos presentado antes lo deja ver más claro: si en el proceso comunicativo oral la interacción de los implicados permite un constante ejercicio de ajuste de expectativas mutuas, de aclaración de dudas o de corrección de errores, tales muletillas no son posibles en el ejercicio desplazado de la lectura. Ni cabe llamar al autor por teléfono para preguntarle lo que quiso decir al decir *X*, ni es de extrañar la irritación de muchos de ellos cuando tal pregunta se plantea —«¡Pues *X*!»—. *La intención del autor sólo es relevante en la medida en que se interpreta desde la cláusula de modo. Y la cláusula de modo está dada en el ejercicio acumulado de interpretaciones y de conocimientos específicos que se nos requieren en todo acto de lectura y cuyo aprendizaje es central en nuestros procesos de socialización.*

El acto de lectura es, por lo tanto, el hecho determinante a la hora de preguntarnos por el significado de los textos literarios en una medida mayor de lo que acontece en otras interacciones. Podemos decir, incluso, que la escritura sólo existe en la medida en que existe lectura pues sólo ésta actualiza, realiza, la producción de significado textual. Habría un cierto riesgo de «solipsismo del lector», y por ende de relativismo, si cada acto de lectura tuviera un carácter originario y si su estructura no estuviera relacionada con la de otros actos de lectura (tal es el riesgo que le veo a las «teorías de paso» con las que Davidson quiere dar cuenta de la manera en que interpretamos correctamente errores de los hablantes). Mas, en la medida en que cada uno de esos actos actualiza, más bien, un ejercicio en cierto sentido reglado por su forma de actualizar las cláusulas de modo, tal solipsismo queda conjurado y la interpretación que, de hecho, hacemos se configura como práctica social.

Pero el solipsismo del lector, y dejando al lado los vértigos románticos que pudiera implicar, tiene un elemento sugerente que también se encuentra en la lectura atenta de de Man y al que hemos aludido de pasada. Me refiero al carácter innovador, específicamente original, que determinadas lecturas tienen; un carácter originario que puede perderse o diluirse si el acto de lectura se entiende sólo como la aplicación de un sistema de reglas. (Algo hay de distinto entre la lectura de un poema o de una novela y la lectura que un ordenador hace de un programa informático.) Señalé antes que la intención lingüística



modalizada, es decir, la que aparece en el texto cuando el autor dice algo al decir determinadas palabras, podía romper el ámbito circunscrito de expectativas del lector. La lectura atenta nos demandaría, al menos, el no proyectar sobre el texto tal conjunto de expectativas (teóricas o estéticas) como para ahogarlo. Pero no creo que la mera existencia de las cláusulas de modo pueda entenderse o haya de entenderse como responsable de tal asfixia. Más bien, serían las expectativas específicas de los lectores en el ejercicio de tales cláusulas las que serían responsables del mismo. Dicho de otra manera, nuestras dificultades de lectura (todo ese catálogo de muletillas, hábitos errados, proyecciones de expectativas, etc. que nos hacen opaca una lectura, o todos los supuestos que, a lo mejor felizmente, nos iluminan de otra manera un texto) no obedecen tanto a que no sepamos a qué atenernos cuando leemos (a que leemos un informe científico o un poema o a que asistimos a una representación teatral o a un juicio) cuanto a lo que en concreto hacemos cuando nos atenemos a determinadas reglas supuestas en dicho acto de lectura. Las cláusulas modales hacen posible una interpretación, pero es ésta, y no aquellas, quien carga con la responsabilidad de lo conseguido (al igual que es un juez quien se responsabiliza de las sentencias que dicta, y no la ley que las hace posible y las enmarca; tanto para bien como para mal). El responsable es siempre el actor no los instrumentos que emplea (y no hay algo así como «responsabilidad» o «intención» *del* lenguaje). La insustituible originalidad de una experiencia de lectura (o de escritura, o de pintura), y la invención de mundos diversos a la que nos conduce, es cuestión, pues, distinta del sentido que tiene el ejercicio que hacemos y de cómo opera ese ejercicio.

Cuando las cláusulas de modo se ven desde la experiencia de la lectura adquieren un sentido especial que concreta una idea antes sugerida. Esas cláusulas no sólo definen géneros literarios, sino también el empleo de esos géneros por cada uno de los autores. Y lo que la lectura descubre son, precisamente, las formas en que esas cláusulas han de ser entendidas a la luz de la experiencia de la lectura de esos textos. Regresamos a nuestra interpretación de los textos a la luz de esa experiencia, y en ese regreso reajustamos nuestra manera de entenderlos. Las cláusulas de modo acaban por ser como resúmenes del proceso de aprendizaje que hemos realizados en la lectura: al acumular nuestra experiencia, esas cláusulas modifican la manera como nos relacionamos con nuestra tradición. Y ello, repito, no es sólo una experiencia individual.

Así, cuando decimos que el sentido de la literatura es, precisamente, descubrimos nuevas maneras de ver el mundo (el inventar nuevos mundos) a lo que apuntamos no es a que la literatura es una experiencia única y originaria realizada de manera absoluta e irrepetible, sino a una experiencia de interpretación y de aprendizaje reglada, precisamente, por aquellas normas de uso del lenguaje que la hacen posible. Lo contrario sería, más bien, una conversión religiosa que se regiría por el hallazgo de una nueva intuición que trastocara el anterior conocimiento del mundo. Sólo se nos requeriría, en tal caso, un único texto: de nuevo un sueño del romanticismo.



Lo dicho hasta aquí puede parecer, no obstante tópico e irrelevante desde la perspectiva de la crítica literaria y desde lo que en ella se espera de una teoría de la lectura. Ciertamente, las ideas desarrolladas lo ha sido más con la vista puesta en la filosofía de lenguaje y en su potencialidad para interpretar los textos literarios que el ejercicio de interpretación que podemos realizar como lectores de a pie o como críticos literarios a caballo. No obstante, pienso que los imperativos de la lectura atenta pueden recibir, desde esta perspectiva, más ayuda de la que a primera vista pudiera parecer. En concreto, la estructura tropológica y figurativa del lenguaje puede, de esta manera, hallar conexiones con otras prácticas culturales y sociales de interpretación y de autointerpretación, como un desarrollo ulterior del modelo comunicativo no tendría dificultades en mostrar. Puede seguirse argumentando que esas conexiones siguen siendo más relevantes para la ética o la crítica cultural que para la crítica literaria en concreto, pero, entonces, habría de responder que no entiendo cuál podría ser el interés de esa crítica más allá del indudable que la filología como disciplina pudiera tener en determinada organización del saber. Pero ese interés lo sería sólo de la filología misma, no de la literatura como práctica de lectura y de escritura. Y esa apreciación menospreciativa la compartiríamos hasta con de Man mismo.

### *Postscripto*

Es menester que mencione que, a raíz de algunas críticas presentadas tanto en la conferencia como posteriormente (y he de referir a la de Francisco Pérez Carreño), el anterior texto ha de ser revisado, al menos, en los siguientes puntos, al margen de otras modificaciones menores:

(a) sería menester precisar de qué manera las cláusulas pragmáticas *sobre-determinan*, como ahí se dice, significados que –en su carácter inmediato– son, más bien semánticos. La oscilación irenista del texto anterior entre una noción semántica de significado y una determinación pragmática del mismo –vía una definición del género del texto en el que se materializa una forma de intención lingüística y se especifica una forma de referencia– escamotea, tal vez, o no acaba de resolver, la cuestión central a la que pretendía responder, a saber, la de qué pueda ser, precisamente, algo así como «el significado» (habría que decir «los tipos de significados») de un texto literario.

(b) la noción crucial de «intencionalidad lingüística» –que se presupone para dar un quiebro comunicativo a los procesos de lectura y que se presenta explícitamente como algo diverso a la intencionalidad psicológica, que la Nueva Crítica y el formalismo rechazaron– parece ser, más bien, un supuesto pragmático de intelegibilidad de los textos: suponemos que algo quiere ser dicho en tales textos, y por eso los leemos, los interpretamos y los discutimos. A falta de ulteriores clarificaciones, tal supuesto tiene el riesgo de comprenderse o bien como algo excesivo (que alguna lectura definitiva aprehenderá en algún



momento «la constelación de significados» del texto) o bien como algo banal (que suponemos, a la hora de leer, que algo entenderemos). Me remito al último libro de Stanley Cavell (*A Pitch of Philosophy*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1994) para navegar entre aquel exceso y esta obviedad.

(c) la idea de las cláusulas de modo y la tipificación de géneros no sólo da por sentado que gran parte de las cuestiones tratadas transitan entre la gramática y la retórica, sino, sobre todo, las traslada desde ésta a la poética. Tales tránsitos debieran ser precisados.



# ADORNO Y BEETHOVEN

## Filosofía de la música

Gerard Vilar

La editorial Suhrkamp acaba de iniciar la publicación de los escritos póstumos de T. W. Adorno con el volumen que contiene los materiales que éste había ido reuniendo a lo largo de más de treinta años para su monografía sobre Ludwig van Beethoven<sup>1</sup>. Me parece éste un comienzo que, aunque de hecho pueda ser casual, responde con fidelidad a la escala de preferencias e intereses del gran pensador alemán. A algunos ello puede resultarles algo sorprendente, particularmente en nuestra área lingüística, donde por problemas de traducción solemos tener una imagen sesgada de Adorno: como un filósofo y un sociólogo que se dedicó ante todo a problemas abstractos y generales. Con ello se olvida que Adorno fue el fundador tanto de la filosofía como e la sociología contemporáneas de la música. Basta echar un vistazo a las Obras Completas hasta ahora publicadas para darse cuenta de la importancia que la música tuvo para él como objeto intelectual: los escritos musicales ocupan la mitad de los volúmenes editados. Es más, la música tuvo para Adorno una importancia vital. En su biografía destaca su larga y rigurosa formación musical desde el seno

<sup>1</sup> *Beethoven, Philosophie der Musik*, Francfort:, Suhrkamp, 1993. El voluminoso conjunto de los papeles póstumos de Adorno estará constituido por seis secciones: los escritos fragmentarios e inacabados (3 vols.), las notas filosóficas (5 vols.), los ensayos poéticos (1 vol.), las lecciones (16 vols.), las conferencias improvisadas (2 vols.) y las conversaciones y entrevistas (3 vols.).



familiar con su madre y su tía hasta completar sus estudios de composición con Alban Berg en Viena, a mediados de los años veinte. Hubo incluso un cruce de caminos en la biografía de Adorno en el que éste tuvo que elegir entre una vida profesional dedicada a la filosofía o a la música. Aunque oídas las composiciones que nos legó<sup>2</sup>, uno no puede dejar de sospechar que la humanidad habría perdido un gran filósofo para ganar sólo un mediocre compositor epigonal respecto al clasicismo vienés del siglo XX.

Desde los tiempos de los pitagóricos y de Platón, la música ha sido siempre un objeto presente en la reflexión filosófica. Y en la tradición alemana basta recordar los nombres de Schopenhauer y Nietzsche para comprender que la singularidad de Adorno es sólo aparente. Lo cierto es, sin embargo, que pese a estos importantes nombres muy pocos han sido los pensadores que se han atrevido a reflexionar en serio sobre el fenómeno de la música. Al menos en toda la historia nadie lo ha hecho tan a fondo y sistemáticamente como Adorno. Por ello, sus escritos musicológicos –por llamarles de algún modo– constituyen un monumento único del pensamiento occidental. Junto a la *Filosofía de la música nueva* y la *Introducción a la sociología de la música*, el libro sobre Beethoven debía ser una de las piezas angulares de la reflexión adorniana. En él debía cristalizar la compleja arquitectura de conceptos y metáforas que había ido labrando a lo largo de su vida. La elección de Beethoven no era en absoluto casual. Para Adorno, Beethoven representaba la culminación de la tradición musical occidental. Como en Hegel, el filósofo con quien Adorno más a menudo comparaba a Beethoven, en su obra se hallaba ya todo lo que luego habría de venir hasta Schönberg y Weber. En Beethoven coincidían los momentos de plenitud y final de la música «clásica» de modo parecido a como encontramos esos mismos momentos en la filosofía hegeliana. El *Beethoven*, pues, habría sido una ventana privilegiada a la reflexión musical adorniana y, por ende, a la estética en general, dado que Adorno pensó las categorías de su estética a partir de la música. Sin embargo, a Adorno esta tarea de análisis y reflexión se le hacía de algún modo excesiva y fue aplazándola reiteradamente desde 1937 hasta que a principios de 1969, pocos meses antes de su muerte, quedó en una lista de ocho libros que Adorno estableció como proyectos a realizar en los años siguientes.

W. Benjamin escribió en *Einbahnstrasse* que, para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales tra-

<sup>2</sup> Editadas por Heinz-Klaus Metzger y Reiner Riehn, *Lieder für Singstimme und Klavier* (vol. 1); *Kammermusik, Chörs, Orchestrales* (vol. 2), Munich, 1980.

Gerald Vilar (1954) es Profesor Titular de Estética en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicado *Rao i Marxisme. Materials pera una història del racionalisme* (1979), *Discurs sobre el senderi* (1986), *Les cuites de l'home actiu* (1990).



bajan a lo largo de toda su vida. Si eso es cierto, entonces estas trescientas páginas de notas y fragmentos en que el Beethoven se quedó quizás sean, pese a todo, y de un modo más auténtico, esa ventana privilegiada que había de haber sido de completar Adorno su obra. Por todo ello resulta del todo imposible resumir el contenido de esta obra en unas pocas tesis. Más aún, ello estaría en contradicción con el espíritu de la reflexión adorniana, para la que la verdadera filosofía es el tipo de pensamiento que se resiste a la paráfrasis. Ello no obstante, y sin ánimo de traicionar al autor, puesto que se trata de un libro que en realidad no es de Adorno pero que sólo contiene textos de Adorno, me voy a permitir desgranar algunos argumentos en torno al mismo. Para empezar, encontramos en él algunos de los lugares comunes de la musicología adorniana. He aquí algunos de ellos:

a) La música es expresión del *Geist* o espíritu humano. Ello significa varias cosas. En primer lugar, que Adorno sostenía una concepción expresivista de la música y de su origen, en la línea de la estética hegeliana y de las tendencias dominantes de la filosofía alemana del XIX. En segundo lugar, que toda composición es una cristalización cultural objetiva resultante de un campo de fuerzas entre la lógica inmanente de la música y la sociedad.

b) La música se halla a un tiempo cercana al lenguaje y alejada de él. Es un lenguaje no discursivo que puede ser puramente musical, como en Bach, o que, como en Beethoven, puede hablar «sin palabra, imagen o contenido» (p. 54).

c) Existe una relación entre las obras musicales y la sociedad, una relación no de reflejo, sino de refracción. Beethoven es el prototipo musical de la burguesía revolucionaria (p. 74), su música está estructurada como la sociedad de la burguesía ascendente (p. 76). Pero esa refracción se produce en Beethoven a partir de la autonomía de la obra. La música no es imagen de otra realidad, sino una realidad *sui generis* (p. 235). La música de Beethoven es conocimiento sin conceptos de la sociedad.

d) La música occidental se halla sometida al mismo proceso de racionalización –en sentido weberiano– que observamos en otras esferas culturales. Este es el proceso de autonomización de la música que se inicia con Bach y culmina en la escuela Viena del siglo XX. Así, se puede establecer un paralelismo entre el proceso de dominación de la naturaleza que despegó con Newton y el proceso de dominio de la naturaleza musical que despegó con Bach. Pero este último se diferencia del primero por su carácter no subordinador: racionalidad estética o mimética se opone a la mera racionalidad instrumental.

e) La tonalidad tradicional es sólo una etapa concreta del desarrollo de la música. La tonalidad es el material musical de Beethoven, quien llevó a su máximo extremo la racionalización de dicho material, en sus últimas obras –sonatas, cuartetos– hasta un punto de no retorno que desemboca en el atonalismo.

f) El valor estético y el contenido social son inseparables. Por ello, como buen teórico crítico, Adorno siempre tomaba posición frente a los composito-



res sobre quienes trataba. Así defendía a Schönberg frente a Strawinsky. Que Beethoven rechazase el carácter afirmativo de la música, que se hubiese negado a la reconciliación, era para Adorno índice de la verdad de la música beethoviana, de su humanismo (de esa renuncia a la humanidad por amor a la humanidad que culmina en Schönberg al igual que en Beckett). Así, leemos pasajes como este: «En el horizonte de Beethoven –como en el de Goethe– aparece ya el pensamiento del falso reino, el de las mercancías abundantes para el Beneficio, y reacciona contra él... Por radical, ha ordenado al Progreso que se detenga: de ahí la tendencia retrospectiva de la fase tardía» (p. 237).

g) La verdad de la obra beethoviana, que se despliega en su estilo tardío, es la de la aniquilación del individuo, como los ángeles del mito del Talmud que son creados para lograr al señor y ser destruidos al momento siguiente (p. 254) según recuerda Benjamin al final de su escrito sobre Kraus.

h) En la música beethoviana está ya presente lo sublime artístico que después caracterizará el arte de vanguardia: «La música de Beethoven *carece de imágenes*. Contra ello reaccionaron los románticos. Pero en él no se trata de Ilustración sino de una superación hegeliana. Donde su música conoce imágenes, se trata de imágenes de lo que carece de imagen, de la desmitologización, de la reconciliación» (p. 235). «La música autónoma no es *absolutamente* ajena al contexto efectual: *media* solo a través de su ley formal. Exactamente esto es lo que Kant llama la conmoción de lo sublime, que todavía no conoce en el arte» (p. 73).

Con anterioridad he mencionado la frecuencia con la que Adorno comparaba a Beethoven con Hegel. Pues bien, esa comparación no tiene nada de casual. Para Adorno ni siquiera se trataba de una mera «analogía, sino de la cosa misma» (p. 31; también 41). La música sólo puede expresar su contenido como palabra y concepto mediadamente, esto es, como filosofía (id.), y en el caso de Beethoven es la filosofía hegeliana, y singularmente su «Lógica», la que trae a concepto sus contenidos. En otro pasaje leemos incluso: «La música de Beethoven es la filosofía hegeliana», aunque, apostilla Adorno, «es a un tiempo más verdadera que ésta, esto es, encierra la convicción de que la autorreproducción de la sociedad como un idéntico es insuficiente, incluso que es falsa» (p. 36). En consonancia con esta visión de la cosa, Adorno despliega todas las categorías de la lógica hegeliana para analizar la obra beethoviana: meditación, todo, devenir, particular, nada, contradicción, identidad, etc. (cf. especialmente pp. 32 ss). Incluso el concepto mismo de «sistema» viene identificado con la tonalidad. O el concepto de «negación» es identificado con la fractura de la línea melódica antes de que ésta se complete en el ciclo de su despliegue. Así, en el comienzo de la Heroica o en el primer movimiento de la VIII Sinfonía. Lo mismo puede decirse de la categoría de alienación («Entäußerung») ilustrada con pasajes del concierto para piano número cinco (p. 44).

Una de las cuestiones que a uno le asaltan al leer este proyecto de libro, y en general al leer casi cualquier trabajo de Adorno, es la de que a qué género li-



terario pertenece. ¿Distinguía Adorno entre la filosofía de la música, sociología de la música, musicología y literatura musical? Esta pregunta es parte de una pregunta más general que se refiere a la posible distinción entre filosofía, sociología y literatura. Desde un punto de vista convencional parece que a esta pregunta se puede responder afirmativamente. Adorno distinguía estos géneros al menos en los títulos de algunos de sus trabajos más importantes. Pero desde un punto de vista conceptual es dudoso que pueda hablarse en Adorno de una diferencia precisa entre estos distintos géneros. Adorno siempre combinó en sus reflexiones, siguiendo el modelo de discurso de la teoría crítica, el momento de análisis conceptual con los de reconstrucción empírica, de interpretación y de evaluación. Sin duda, éstos se pueden distinguir, dialécticamente, como momentos de un todo.

Pero cuando esta cuestión se concreta, como estamos haciendo ahora, en el universo especial de la música uno tiene que plantearse un interrogante más profundo, a saber, el de si realmente, más allá de la cuestión de los géneros, es posible un discurso significativo sobre la naturaleza y el sentido de la música. Esto es, ¿encuentra el lenguaje en la música un límite ante el que no puede más que mostrar su impotencia? ¿No tendrá acaso razón Hans Keller, uno de los profesores de música y analista musical más cualificados del presente, cuando descarta por falsas toda la musicología y toda la crítica de la música? La obra de Adorno representa el despliegue de un esfuerzo impresionante por penetrar con conceptos lo que no es de naturaleza conceptual sin acomodar esto a aquéllos. Es bien conocido que ésta es precisamente la aporía del pensamiento de Adorno en general, su utopía del conocimiento: superar al concepto por medio del concepto, pensar lo no-idéntico<sup>3</sup>. Esta aporía es particularmente visible en los trabajos de estética y muy especialmente en su reflexión musical. Adorno desplegó una legión de categorías para pensar la música: apariencia, autonomía, contenido de verdad, nímesis, mediación, forma, materia, alegorización, totalidad, espiritualización, y muchas otras, fueron categorías rigurosas tomadas de la tradición, repensadas y enriquecidas en sus trabajos. Fue intención básica de Adorno mantenerse lo más alejado posible de un discurso constituido por metáforas impotentes.

Pero ¿cómo es posible que Adorno no se retirara aceptando la derrota del pensamiento ante la música? Existen a mi entender varias razones plausibles más allá de la dificultad de negar la propia biografía. La más importante quizás sea la siguiente. La aporía adorniana se mantiene en una tensión. Adorno tomó de Benjamin –y éste de lo románticos– la idea de que toda obra de arte es incompleta hasta que la crítica filosófica la ilumina. Arte y filosofía se iluminan mutuamente en sus límites. La genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada, puede leerse en la *Teoría estética*. «La verdad de una obra de arte necesita de la filosofía, que converge con el arte en la obra o se diluye en ella». «Toda obra de arte, aún la más hermética, habla

<sup>3</sup> Cf. *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 13 y 18.



con el lenguaje de su forma más allá de su monadológica clausura. Para ser experimentada necesita del pensamiento, por muy rudimentario que sea, y, como éste no se queda quieto, necesita también de la filosofía como proceso pensante, pero de modo que no lo deshaga todo guiada por prescripciones normativas. Y como el pensamiento es universal, toda reflexión nacida de la obra de arte le será exterior y su fecundidad se medirá por la luz que arroje al interior de la obra»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 175, 442 y 453.



# LOS «AUTORES» DEL QUIJOTE<sup>1</sup>

Santiago González Noriega

A Carmen Atienza

«¿Verdad es que hay historia mía?»

Quijote, II, 3

La épica y la novela tienen en común la centralidad de una voz que resuena en nuestros oídos sin que en muchos casos nos diga nada acerca de ella misma. Del modo como esa voz explique la cuestión de su propia aparición, o eluda hacerlo, dependerá la delimitación de lo que puede ser conocido por ese «hablador» al que no podemos por menos de colocar «del lado de la voz» y como origen de ella. De lo que puede conocer y de lo que puede darnos a conocer, si es que quiere hacerlo. Por ejemplo, en la novela de narrador omnisciente que dominó el panorama literario del siglo pasado, la voz narrativa podía hacernos entrar y salir a su antojo de la mente de los personajes y «contemplar», por así decir, hasta los pensamientos más escondidos de éstos, incluso aquellos que permanecían ocultos para ellos mismos. Por el contrario, si el narrador se presenta a sí mismo como formando parte de la ficción literaria su conocimiento de la realidad total estará sometido a las mismas limitaciones que habrá de

<sup>1</sup> Una primera versión de este escrito fue dada a conocer en las XV Jornadas de Filosofía que, sobre el tema «La veritat en la literatura, la filosofia i les ciències socials» y organizadas por el Departament de Filosofia de la Universitat Autònoma de Barcelona y el Instituto de Filosofía del CSIC, tuvieron lugar en abril de 1994.



aceptar cualquier otro de los personajes, tendrá noticia de unos hechos, pero desconocerá otros, sostendrá un punto de vista sobre lo narrado que será –si el escritor es un buen novelista– coherente con su propio modo de ser, etc. La cuestión del narrador es, pues, de capital importancia en la determinación de la estructura entera de cualquier relato, pero a ojos del lector su presencia tiende a velarse, a oscurecerse en su propia transparencia<sup>2</sup>. La voz del narrador nos conduce directamente a lo narrado. Cuanto más eficaz sea la narración tanto más rápidamente seremos llevados a lo que en ella se nos refiera, permaneciendo «atónitos y suspensos» en el mundo imaginario de la ficción hasta que nos haga salir de ese mundo el desenlace. Pero tampoco entonces, menos que nunca entonces, su vuelve nuestra mirada hacia el artificio narrativo. Permanecen la emoción de la lectura, el recuerdo de los caracteres de los principales personajes, los episodios más destacados de la trama argumental, pero se hunde en el olvido prontamente esa «fabrica» que hizo surgir de las páginas del libro, como si de un sombrero de prestidigitador se tratase, el campamento de los aqueos frente a la Troya sitiada o la ciudad de Dublín en un día de primavera y a Odiseo o a Leopoldo Bloom caminando por esos espacios imaginarios<sup>3</sup>. Aún el relato más breve supone ya una cierta tramoya narrativa. Tomemos como ejemplo un cuento del escritor guatemalteco Augusto Monterroso un cuento cuya lectura, ciertamente, no habrá de abrumar al hipotético lector de este ensayo. El cuento en cuestión cuenta lo siguiente: «*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*» Su título no es imprevisible: *El dinosaurio*. Esta ciertamente breve historia tiene un narrador, presumiblemente jurásico, capaz de situar seres en el espacio y en el tiempo, como queda patente en el uso de los adverbios allí y todavía, y un personaje, uno solo, de cuyo ulterior destino no se nos informa, pero que, por lo que sabemos, podemos conjeturar que será arduo y problemático.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Normalmente no «vemos», no imaginamos, a la cámara moviéndose, ni tampoco centramos nuestra atención en adivinarlos: vemos –en *Con la muerte en los talones* de A. Hitchcock– a R. Thornike/ G. Kaplan saliendo del edificio de la sede de la ONU en Nueva York, no vemos un contrapicado.

<sup>3</sup> La imagen que evoca esta magia del libro es la de uno de esos libros, muy populares en la década de los treinta, de los que, al abrirlos, surgen figuras que parecen salir de las páginas y que se quedan en vertical.

<sup>4</sup> Quien ponga en duda la existencia de tan inverosímil relato podrá consultar con provecho el volumen de *Cuentos* de Augusto Montesorro (Madrid, Alianza Editorial, 1986) en su página 51.

---

Santiago González Noriega (1942) es Profesor Titular de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha traducido obras de Hegel, Rousseau y René Char. Ha colaborado en revistas como *Isegoría*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, etc. Recientemente ha publicado *El viaje a Siracusa. Estudios de filosofía y teoría social* (Visor, 1994).



Un claro ejemplo de recurso a un mecanismo complejo para introducir al narrador lo tenemos en las novelas de Joseph Conrad en que aparece un personaje llamado Charlie Marlow: *Juventud*, *El corazón de las tinieblas* o *Lord Jim*. Tomemos la segunda de las tres mencionada, *El corazón de las tinieblas*, de cuyo argumento es difícil que no tenga noticia alguno de los lectores, sea porque la haya leído, sea porque haya visto el film de F. F. Coppola *Apocalipsis Now* cuyo argumento, en sus rasgos centrales, se basa en esta novela. El libro es la narración de una narración, es el relato de lo que el mencionado Charlie Marlow contó a un grupo de amigos, entre quienes se contaba, precisamente, quien más tarde refiere por escrito las palabras de Marlow.

En la narración en primera persona tenemos una voz que, por lo pronto, se localiza a sí misma como yo, una voz que puede identificarse a sí misma por medio de un nombre propio y que, por el mero hecho de ser, por su propia naturaleza vocal, «pone» dentro del proceso de comunicación a un oyente, el lector, no menos ficticio que el propio narrador, pero no menos imprescindible que cualquier otro elemento de lo que vamos a designar como «dispositivo narrativo»<sup>5</sup>. En las novelas de Conrad antes mencionadas podemos oír esa voz hablando a un auditorio –cuatro amigos que navegan hacia la desembocadura del Támesis en el yate de uno de ellos, en el caso de la novela de que hablamos– y a través de quien pone por escrito el relato de Marlow así como las circunstancias en que ese relato tiene lugar nos es dado entrar a formar parte del auditorio (de hecho, eso es lo que hacemos cuando abrimos el libro y leemos lo que en él está escrito). Así pues, del «dispositivo narrativo» de *El corazón de las tinieblas* forman parte dos personajes: un narrador oral (un «hablador») y un amanuense que no se limita a copiar las palabras del «hablador» sino que refiere también como fueron proferidas: en qué lugar, en qué circunstancias, quienes se encontraban presentes, como se inició el relato, etc. ¿Cuál de estos dos personajes representa o expresa el punto de vista del propio Conrad? Es este un interrogante al que sólo permitiría dar respuesta un detenido estudio de otros testimonios del pensamiento de Conrad, especialmente otros testimonios directamente autobiográficos: obras como *El espejo del mar*, o documentos como cartas suyas o testimonios de las personas que le conocieron íntimamente, sólo este estudio –digo– podría permitirnos establecer con un alto grado de seguridad cuando es el propio Conrad el que se expresa por medio de tal o cual criatura de ficción suya. Marlow y su amigo son personajes de la novela que consideramos, pero, en principio, personajes que forman parte tan sólo del «dispositivo narrativo» de la misma, y no del argumento en cuanto tal. Por supuesto, Marlow es además, y junto con Kurz, el personaje fundamental de la acción novelesca propiamente dicha, pero ahora eso es lo de menos.

Queremos volver ahora la atención hacia el *Quijote* y destacar lo que nos parecen son las líneas maestras de su «dispositivo narrativo». Veamos que se nos dice en el libro titulado *El Quijote* acerca de la persona o personas que en

<sup>5</sup> La retórica antigua daba ya el nombre de *dispositio* al conjunto de dichos procedimientos.



él hablan refiriendo los sucesos de la vida y muerte de Don Quijote. Entremos en la novela como si no entendiésemos los procedimientos de la ficción narrativa, como si diésemos por ciertos, sin más averiguaciones, lo que en ella se nos dice sobre su protagonista y también, y esto va a ser especialmente interesante para los propósitos de este ensayo, lo que en ella se nos dice acerca de su autor. Ciertamente, nada nos impide, y, más bien, todo nos invita, a leer de este modo nuestro libro. Como es bien sabido, forman parte de él numerosas observaciones que conciernen de forma expresa no al hidalgo manchego, sino a la persona o, para ser exactos, personas que nos dan a conocer las hazañas y valerosos hechos de éste. Es decir, forman parte del libro numerosas indicaciones que conciernen a lo que hemos llamado su «dispositivo narrativo». En esto, como en tantas otras cosas, es *El Quijote* verdaderamente novedoso en la historia de la literatura: nunca se había prestado tanta atención a la exposición de hechos que tienen que ver no con los personajes de la trama argumental, sino con la autoría ficticia de la obra.

En la ficción *El Quijote* tiene un autor, y un autor árabe, que escribe en árabe; el nombre de ese autor es conocido: Cide Hamete Benengeli. Además de este «autor» hay otro, que se designa a sí mismo como «segundo autor» y que en algunas ocasiones aparece hablando en primera persona; este nuevo autor, pues que de «autor» se califica a sí mismo, desempeña un papel de capital importancia en la aparición del *Quijote*, teniendo algo de editor y algo de «encargado de la edición», para emplear una expresión que nos es familiar.<sup>6</sup> Dos «autores», por lo pronto, y, como enseguida veremos, estos dos, el autor árabe y el editor cristiano, no son los únicos que contribuyen a la realización del libro.

Consideremos la Primera Parte del *Quijote*, la que fue publicada en el año de gracia de 1605 con el título de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ateniéndonos a lo que en el propio libro se dice, esta obra resultaría de la unión de dos trozos de desigual tamaño, realizándose la sutura de ambos en un punto que sería precisamente aquel en que hace su aparición el «segundo autor»: el final del capítulo octavo y todo, o casi todo, el noveno capítulo. El primer trozo, que vamos a denominar a partir de ahora «Pequeño *Quijote*», habría sido escrito por alguien que solo en la Segunda Parte, pero no en la Primera, será identificado como siendo el mismo que habría escrito el resto de la Primera Parte y toda la Segunda Parte; el ya mencionado Cide Hamete, quien, según

<sup>6</sup> Es frecuente identificar a este «segundo autor» con el propio Cervantes, lo que me parece una muestra del poder de ilusión del «dispositivo narrativo» del *Quijote*. En esta confusión incurre J. L. Borges en su ensayo «Magias parciales del *Quijote*», donde afirma que al principio de la Primera Parte se cuenta que «Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco». Mas interesado por los aspectos formales de la narración, Tzvetan Todorov observa que «la imagen del narrador no es una imagen solitaria: desde el momento en que aparece, desde la primera página, va acompañada de lo que podemos llamar “la imagen del lector”. Evidentemente, esta imagen tiene tan poca relación con un lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor». «Les catégories du récit littéraire» in *Communications*, n° 8, 1966; pag. 147.



nos dice, habría recurrido a la información proporcionada por documentos conservados «en los anales de La Mancha» (I, 2) para escribir su libro. Según nos explica el historiador arábigo, la historia de Don Quijote hubo de ser interrumpida bruscamente al final del capítulo octavo por no disponer Cide Hamete de fuentes fiables que le permitiesen continuarla («disculpándose que no halló más escrito desta hazañas de Don Quijote de las que deja referidas»- I, 8). Andando el tiempo, este fragmento, el «Pequeño Quijote», vino a parar a manos de un lector que, por lo que él mismo dice, no sabía árabe, de lo que podemos deducir que entremedias el texto había sido objeto de una traducción al castellano. Este lector, entusiasta y apasionado, no se contenta con lo que ha leído sino que, ávido de aventuras de Don Quijote, decide buscar la continuación de la historia. En su propósito le animan dos bien dispares certezas: una, el saber que en las novelas de caballería era habitual que los caballeros tuviesen un cronista, y no uno cualquiera, sino un sabio o mago que podía descubrir «sus más íntimos pensamientos y niñerías, por más escondidos que fuesen» -I, 9- (adviértase que este segundo autor está tan inficionado del «mal de caballerías» que toma por realidad de ley las disparatadas proezas y los literarios despropósitos de los «libros de caballerías»: su locura es prima hermana de la de Don Quijote). Por otra parte, y aquí recobra el tino nuestro «segundo autor» y se nos manifiesta como un escrupuloso erudito, cuidadoso escudriñador de sus fuentes, los paisanos de Don Quijote no podían por menos de conservar algún recuerdo de las aventuras de éste, recuerdo que, en caso de que no existiesen testimonios escritos de las hazañas del héroe manchego, al menos permanecería vivo en la memoria de las gentes. Sea como fuere, todo el empeño del mundo no habría sido capaz de garantizar el logro de las aspiraciones del «segundo autor» si no hubiesen estado de su parte nada menos que la providencia y el destino –o, como él dice, «el cielo, el caso y la fortuna» (I, 9)– poniendo en sus manos la continuación del libro en circunstancias referidas pormenorizadamente en el noveno capítulo de *El Ingenioso Hidalgo*: allí cuenta como paseando un día por Toledo vino a dar con unos papeles escritos en caracteres arábigos, como luego a saber que tales papeles trataban de Don Quijote y como, al saberlo, encargó a un morisco una traducción de los mismos, que, conforme a lo que ya prometía su título, resultaron ser la continuación del «Pequeño Quijote». Por estas razones y estos méritos, por la afanosa búsqueda, el venturoso hallazgo y el empeño de publicarlos, es por lo que nuestro curioso lector estima que merece ser considerado como una especie de autor de la obra –«segundo autor», como él mismo dice (I, 8)–. Y qué duda cabe de que por ello se ha hecho perpetuamente merecedor de los elogios a los que con toda justicia pretende tener derecho cuando afirma que «es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia» (I, 9).

De modo que ya tenemos metidos en harina a tres «autores», y eso sin contar al traductor de «Pequeño Quijote», del que nada se dice en la Primera Parte, pero que no puede ser el mismo que aquel a quien el «segundo autor» en-



carga la traducción de unos cartapacios llenos de papeles que encuentra en la calle de Alcaná de Toledo. Añadiendo a este desconocido a la lista ésta nos quedará como sigue: un autor –historiador o cronista– árabe, un entusiasta caza-textos castellano, un traductor morisco (traductor<sub>1</sub>) y otro traductor (traductor<sub>2</sub>) del que nada se dice en el *Quijote*, pero al que alguien (¿el propio Cide Hamete Benengeli?, ¿un amigo o conocido del «segundo autor»?) tuvo que encargar la traducción de los primeros capítulos de la Primera Parte antes de que los leyese éste. De modo que la más famosa obra de la literatura castellana resulta ser una traducción del árabe, y una traducción que tiene por padres a dos traductores trabajando sin ninguna conexión entre sí pero consiguiendo escribir en un estilo casi enteramente homogéneo. (Por cierto, no puedo dejar de preguntarme cómo se dirá en árabe «*Paciencia y barajar*», que es lo que replica un desengañado Durandarte a las palabras de aliento de su amigo Montesinos en el descenso de Don Quijote a la cueva que lleva el nombre de este último - II, 23). Así pues, de traductores anda el juego: no perdamos de vista que el hallazgo del manuscrito árabe y el encuentro, igualmente azaroso, de ese gran estilista de la lengua castellana que es el traductor morisco con el emprendedor editor castellano, que la coincidencia de esas dos casualidades –digo– tuvo lugar, y no podría haber sucedido de otro modo, en una ciudad, Toledo, en la que siglos antes había sido fundada una afamada Escuela de Traductores. Estas voces se mezclan, se superponen y aun se invalidan a lo largo de las páginas de *El Ingenioso Hidalgo* y vuelven a aparecer, y con más frecuencia, en la Segunda Parte del *Quijote*. El traductor de ésta resulta ser uno de esos traductores a los que suelen tener un bien merecido pavor los autores: es un individuo «con ideas propias», lo que en otro orden de cosas es tan raro como venturoso, pero que en la traducción suele causar un considerable destrozo. Este decidido traductor no vacila en irrumpir al comienzo de un capítulo, como ocurre en el V de la Segunda Parte, para comunicar al lector la advertencia de que él, el traductor en persona, tiene por apócrifo el capítulo que confiadamente se dispone a leer aquél, aunque no ha querido dejar de traducirlo por «*cumplir con lo que a su oficio debía*». Por apócrifa tiene también el autor arábigo o «primero» toda la aventura de la cueva de Montesinos y de tan precavido parecer da cuenta a sus lectores en una nota autógrafa escrita en el margen del manuscrito, dando fe puntualmente de todo ello el traductor (en este caso, como recordará el lector, el que ve puesta su veracidad en entredicho es el propio Don Quijote). En otras ocasiones el traductor toma la tijera de podar en sus manos y quita pasajes que le parecen demasiado prolijos o que cree que no van enderezados al propósito central de la obra (II, 18). De parecer opuesto y encontrado parece ser cuando reprocha a Cide Hamete ciertas imprecisiones sobre materias de tanto meollo y sustancia como la cuestión de si el árbol en que se apoya Don Quijote una noche es un haya o un alcornoque (II, 68; otro pasaje del mismo tipo en II, 60). O aquí ya no le funciona la tijera al traductor o, como parece más probable, estas críticas son del «segundo autor». Como vemos, el *Quijote* es un verdadero palimpsesto.



Si prestamos atención a ciertos sucesos que acaecen en la venta de Juan Palomeque habremos de añadir a alguien más al elenco de autores de cuya colaboración resultan las dos partes del *Quijote*. En efecto, cuando el cura y el barbero regresan a la venta trayendo consigo a Don Quijote, al que han conseguido sacar de su penitencia en Sierra Morena con la engañosa historia de la princesa Micomicona, representada con talento por Dorotea, el ventero les habla de unos libros y papeles que alguien ha dejado olvidados en la venta en «una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla» (I, 32). Movidio por una afición a lo escrito que no desmerece de la del entusiasta descubridor de Toledo, el cura se puso a rebuscar entre los papeles guardados en la maleta y halló un manuscrito de ocho pliegos, escrito —se nos dice— con muy buena letra, que llevaba por título *Novela del curioso impertinente*. Cediendo a los ruegos de los allí presentes, el cura procedió a la lectura del manuscrito, transcribiéndose éste textualmente en la obra de Cide Hamete (I, caps. 33 a 35), con lo que el desconocido autor de la novela tiene perfecto derecho a ser contado en el número de los que han contribuido a la elaboración de la Primera Parte<sup>7</sup>. Que el descuidado huésped de la venta que olvidó la maleta sea el autor de la *Novela* es una conjetura perfectamente aceptable: no olvidemos que los autores no suelen andar por ahí prestando sus obras manuscritas al primero que se presente y menos aún si el que viene resulta ser un amigo distraído y olvidadizo; no perdamos de vista, tampoco, el hecho de que los originales no suelen ser objeto de la codicia de sus destinatarios naturales, los editores, quienes, más bien, en prueba de su alto sentido de la equidad, acostumbran devolverlos prontamente a sus propietarios, los autores. Cual sea la identidad del autor de la *Novela del curioso impertinente* es algo que podemos establecer con alto grado de probabilidad al tener conocimiento de algo de lo que nos enteramos más adelante, por la lectura de la misma obra que nos ocupa, la Primera Parte del *Quijote* (cap. 47): rebuscando en la maleta olvidada el ventero había encontrado en un forro un nuevo manuscrito titulado *Novela de Rinconete y Cortadillo*, casi con certeza del mismo autor que *El curioso impertinente*, según supuso ya el cura. Así pues, tenemos otro «autor» a añadir a nuestra lista: el autor de *El curioso impertinente*, alguien a quien, con plena seguridad se puede identificar como Miguel de Cervantes.

Muchas veces se ha hablado del extraordinario talento narrativo de Cervantes al colocar dentro del *Quijote* al propio *Quijote* e introducir en la reali-

<sup>7</sup> Otro «autor» más —y no sigo con la cuenta, pero podría hacerlo—, y de especial importancia, es el que primero es conocido por el nombre de Maese Pedro, autor de una piecita para el teatro de marionetas que dirigía; la piecita en cuestión, inspirada en los viejos romances de tema carolingio, llevaba por título *Retablo de la libertad de Melisendra*, y su representación, truncada por un airado Don Quijote, se narra en el capítulo 26 de la Segunda Parte. Como recordará el lector de estas líneas, el tal Maese Pedro resultó ser, según se nos aclara un poco más adelante, nada menos que el ya bien conocido Ginés de Pasamonte, cabecilla de los galeotes liberados por Don Quijote (I, 22) y autor asimismo de una autobiografía tan escrupulosamente planeada que sólo la pensaba terminar cuando se hubiese acabado la vida de su autor y, con ello, la materia del libro.



dad ficticia de que se habla en la Segunda Parte a la propia Primera Parte. La continuación de las aventuras de Don Quijote en el *Quijote* de 1615 –*Segunda Parte del ingenioso cavallero Don Quijote de la Mancha*– cuando ya habían sido publicadas varias ediciones de la Primera hizo posible que el héroe manchego se encontrara con buen número de gentes que habiendo leído la obra, tenían ya cierta idea previa de quien era Don Quijote y, lo que es más importante, se comportaban con respecto a él de acuerdo con esta idea. Por ejemplo, los duques se interesan por alguien que de otro modo sólo habría sido para ellos un sujeto muy estrafalario porque le ven como la encarnación del personaje que tanto les divierte en los libros y Don Quijote, y hasta el propio Sancho Panza, que no sabe leer, se ven a sí mismo y se presentan ante los demás como siendo aquellos de quienes se habla en un libro, en *su* libro. Lo que hasta ahora no he encontrado destacado en parte alguna es este fugaz paso de Cervantes por su propia ficción novelesca, encontrando incómodo aposento en la venta y dejando una huella involuntaria de su estancia en ella: una maleta olvidada. Cervantes va «al otro lado de la realidad», al mundo soñado en las novelas y deja en ese mundo de sombras un destello de su propia realidad de creador en forma de los manuscritos de dos de sus novelas cortas. Si Don Quijote se hubiese puesto en campaña un poco antes quizás hubiera tenido ocasión de encontrarse con su hacedor. (Una primera aparición del autor en el mundo de la ficción novelesca nos había salido al paso en el capítulo 6º de la Primera Parte en el que se narra el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote: como recordaremos uno de los libros sometidos a examen y salvados de la inquisitorial hoguera del cura fue precisamente *La Galatea* de Miguel de Cervantes. No son estas sus únicas apariciones en la Primera Parte, también mencionará con encomio su *Numancia* el canónigo de Toledo –I, 48– y los valerosos hechos de «*un tal de Saavedra*» serán recordados por el cautivo –I, 40–).

Hay otra forma en que aparece el narrador en *El Quijote*, una forma bien distinta de la que hemos examinado hasta ahora. Ya no se trata de una complicada «fábrica» de «autores» –escritores, traductores, editores– sino del sentimiento en el personaje de la necesidad del ojo del testigo y cronista de su propia historia. Lo que ahora consideramos es al narrador que, conforme a la tradición de los libros de caballerías, es un mago y hechicero de vastos conocimientos y grandes poderes, sabio y encantador al mismo tiempo. En la fantasía de Don Quijote, los encantadores llevan a cabo actividades de dos tipos bien diferentes. Por una parte, introducen modificaciones en la realidad o en la percepción de procesos reales, modificaciones que son beneficiosas o perjudiciales para los caballeros andantes según sean favorables o contrarios a éstos. En lo que a Don Quijote respecta, él mismo identifica a uno de estos encantadores contrarios, el sabio Frestón, «*grande enemigo mío, que me tiene ojeriza* –nos dice–» (I, 7), a quien hace responsable de los cambios producidos en la realidad respecto a lo que él considera como curso previsible de los acontecimientos, siendo misión de este malévolo encantador el hacer insostenible la visión idealizada del mundo que nuestro caballero ha tomado de la literatura. La malicia y



mala intención de los tales encantadores son las que hacen que Dulcinea huelga a ajos crudos, y no a ámbar (II, 10), y las que transforman los descomunales brazos de los gigantes en aspas de molinos de viento manchegos. Por fortuna, el caballero no está solo frente a las potencias adversas. Al igual que los dioses griegos protegían a los héroes homéricos, velan sobre los nobles caballeros bondadosos magos que les protegen de las asechanzas de los nigromantes contrarios. En ocasiones, como en la aventura del barco encantado (II, 29) hasta podemos asistir a la gigantomaquia de su encuentro, al menos en la cabeza de Don Quijote. Pero para éste, los encantadores favorables tienen otro cometido además del socorro a caballeros en apuros, ese otro cometido —que interesa más a los propósitos de este escrito; ya era el suyo en muchas novelas de caballerías: el de registrar y poner por escrito el relato de las hazañas de sus protegidos; son «historiadores» y «cronistas» de éstos, narradores, en suma. Desde que dió principio a sus proezas Don Quijote vive en la confianza de que sus altos hechos han encontrado ya un cronista que los registra y se refiere a él como a *«aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo, porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante»* (I, 31). Don Quijote es un caballero que cree que ha encontrado ya al cronista de sus hazañas, un héroe que ha hallado a su poeta: cree sentir sobre sí, incesante pero benévola, la mirada del narrador, como un ojo al que, como al de Dios, nada permanece oculto. Y la obra del narrador-cronista es escritura y letra impresa, *libro*. Por su parte, la escritura es el prototipo de una memoria que vence al tiempo y al olvido. Los más firmes apoyos del recuerdo no son ya los mármoles ni los bronce, sino, por obra y gracia de la multiplicación de la imprenta, los libros, el frágil papel. De ahí que, al comienzo de la Segunda Parte, Don Quijote considere como la cosa más natural y previsible que haya libro de sus hechos, de lo que tiene noticia por el bachiller Sansón Carrasco. De alguna manera estaba esperándolo desde el día en que empezó su carrera de caballero andante. El primer día de la «primera salida», y antes de que le hubiese acaecido aventura alguna, ya se imaginaba como sería la crónica de sus hechos y hasta esbozaba un apunte de lo que habría de ser ese escrito: la deliciosa descripción de un amanecer que comienza con las siguientes palabras: *«Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra...»* (I, 2). Don Quijote escribe una página de lo que él cree que será su historia y esa página gana para él el derecho a ser incluido entre los autores del libro que llevará su nombre.

En el *Quijote* la inseparabilidad de héroe y narración prolonga naturalmente la fundamental semejanza entre vida vivida y vida recordada. La narración, como organización de acontecimientos en un marco temporal, es fundamentalmente una, sea organización configuradora del recuerdo en la memoria, sea estructuración del relato verbal o escrito o narración por medio de imágenes pictóricas. De ello encontramos ejemplos de todo tipo en el libro. Veamos algunos: en primer lugar el caso de los numerosos personajes que dan forma a la historia de su vida en largos relatos que se supone han sido transcritos lite-



ralmente por el «primer autor»: los infortunios y calamidades de Cardenio, expuestos de una manera ordenada que no puede por menos de sorprendernos viniendo del desgredado y desafortado solitario de Sierra Morena (I, 24 y ss.: «*Mi nombre...; mi patria...; mi linaje...; mis padres...*») o la defensa que de su forma de vida e independencia hace la pastora Maarcela (I, 14). También encontramos ejemplos muy significativos de equivalencias entre el relato literario y la representación pictórica del mismo, empezando por el caso del propio *Quijote*: ya en el manuscrito de Cide Hamete (I, 9) aparece ilustrado un episodio, el del combate de Don Quijote y el vizcaino.

Hay en el *Quijote* otro ejemplo de equivalencia entre obra literaria y pintura al que quiero prestar atención ahora. Se trata de un episodio del final de la Segunda Parte en el que no se suele demorar la crítica y es el de la llegada de Don Quijote y Sancho a una venta cuyas paredes están adornadas con unas rústicas telas pintadas llamadas *sargas*: «*En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped se la llevó a Menelao, y en otra estaba la historia de Dido y Eneas; ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar, sobre una fragata o bergantín, se iba huyendo. (...) La hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos*» (cap 71) En esta insólita irrupción de Troya y Cartago en una aldea de Castilla me parece que puede verse una alusión a un pasaje de la *Eneida*<sup>8</sup>, aquel en el que el fugitivo Eneas llega a Cartago y se encuentra pintada en la pared de un templo la historia de la caída de Troya, su propia historia pues, y llora amargamente: «*...de repente, en amplia serie de pinturas halla los combates de Ilión, toda la guerra que en alas de la fama corre el mundo, los Atridas y Príamo, y Aquiles para ambos implacables. Se detiene (...) y en los lienzos da vano pasto a sus recuerdos; gime, hechos fuentes los ojos.*» (*Eneida*, I, 456 ss.)<sup>9</sup> Sigue el llanto, aquí, en las humildes *sargas* de la venta, pero esta vez no es por la patria perdida sino por la inconstancia del amante. Entre las dos imágenes el tiempo ha seguido transcurriendo: Eneas va huyendo de Cartago, siguiendo el inmutable curso que le dieron Virgilio y la leyenda. Ya no es el desterrado navegante, y las playas de Italia y el futuro de su raza le atraen con más fuerza que los brazos de la reina. Queda Dido penando penas de amor, «ausente» de Eneas como «ausente» de Dulcinea está Don Quijote: «*¡Malum signum! ¡Malum signum! (...) ¡Dulcinea no parece!*» (II, 73). Don Quijote puede ver reflejado su dolor en el de Dido mientras que Sancho ya se ve pintado en bodegones, mesones y barberías, presintiéndolo que será materia de alerías de ciego, pliegos de cordel y estampas de baratillo, al igual que su amo intuye que su libro ha de llegar a ser materia y pasto de eruditos y comentaristas: «*...mi historia tendrá necesidad de comento para entenderla.*»

<sup>8</sup> La referencia a la *Eneida* es cualquier cosa menos arbitraria. Eneas es mencionado ocho veces en *El Quijote*, siempre laudatoriamente, excepto cuando, como en II, 48, es mencionado su comportamiento para con Dido. A su vez, Altisidora compara a Don Quijote con Eneas, evidentemente siempre con intención burlesca (vgr., II, 44: «*...este nuevo Eneas...*»).

<sup>9</sup> Virgilio en verso castellano. México, Jus, 1961; pag. 223. Trad. de Aurelio Espinosa Pólit.



Pero, se preguntará el lector, ¿para qué toda esta estructura de «autores» interrelacionados, toda esta ficción acerca de cómo se escribe el libro y de quién lo escribe, toda esta ficción que sólo sirve para hacer más compleja aún, innecesariamente compleja, la propia novela? Cabe responder de dos maneras, pero estas dos respuestas parecen excluirse mutuamente, de suerte que su simultánea enunciación sólo puede ser considerada como una contradicción o una paradoja. Esta conclusión podrán formularse como sigue: Cervantes recurre al procedimiento narrativo de los autores ficticios para poner en primer plano al escritor y al propio acto de escribir y de crear un libro, en todas las fases de su elaboración<sup>10</sup>, y lo hace, también, para ocultar al escritor, para multiplicar las perspectivas sobre lo escrito, para desresponsabilizar al autor de lo por él llevado a cabo. ¿Cuál es la voz última que habla en *El Quijote* tras tantos personajes-autores? ¿Dónde encontrar a Cervantes, al «verdadero» Cervantes, en medio de tantos muñecos de ventriloquia? El gato encerrado está bien a la vista, encerrado en el gato, naturalmente. No se trata de confundir al historiador arábigo con Cervantes (algo contra lo que nos previene cautamente la crítica anglosajona, aunque, desde luego, es a sí mismo a quién Cervantes dirige el elogio a Cide Hamete Benengeli del final del *Quijote*. Y esto nos lleva a la primera de las dos respuestas a la pregunta que nos formulábamos: la declaración de una absoluta maestría, llena de alegría por la obra realizada y de goce en la tranquila posesión de esa certeza. En *El Quijote*, como en *Las Meninas*, el cuadro se ve desde el punto de vista soberano. Como señala muy acertadamente Leo Spitzer: «En el discurso de la pluma del supuesto cronista árabe encontramos la más discreta, la más enérgica y convincente autoglorificación del artista que jamás se haya escrito»<sup>11</sup>.

Otro buen ejemplo de la riqueza del artificio narrativo en *El Quijote* lo encontramos en un lugar bastante insólito, en los prólogos a la Primera y a la Segunda Parte. En general, elegir los prólogos como objeto de estudio parece una forma acertada de determinar cual es el «auténtico» modo de pensar de un autor: preguntándole a él mismo. En efecto, a primera vista, el prólogo pertenece a un mundo distinto de aquel en el que se sitúa la ficción, al mundo de los hechos reales, de las «cosas serias». La obra misma tiene un pie, y un muchos casos la mitad del otro, en el mundo al que se opone, en la forma en que la ficción se opone a la realidad. Me refiero a la cubierta, a las primeras páginas y al colofon (que, en la época de Cervantes serían página del título, con la dirección del librero-editor, y las palabras *finis*, *fin* o *laus Deo*), por no decir nada del papelito que indica el precio del objeto. Nombre del autor, lugar de edición, título del libro (acompañado a veces de una indicación sobre el género literario en que se puede encuadrar a la obra, para que el lector sepa en que ma-

<sup>10</sup> Estudio de fuentes documentales, redacción, traducción, edición, impresión. Recuerdense la visita de Don Quijote a la imprenta de Barcelona y las discusiones sobre las causas de los errores aparecidos en la primera edición de la Primera Parte, discusiones que han sido incluidas en la Segunda Parte como materia de la propia novela.

<sup>11</sup> «Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1982; pag. 181.



rasmuso de desorden se está adentrando) etc. Son datos que remiten al mundo real, datos que circunscriben desde fuera el espacio en que tienen lugar unas vacaciones de la imaginación que son posibles, precisamente, porque en medio de ellas esta conserva firmes amarras en el mundo de todos los días <sup>12</sup>. Pero el prólogo a un libro es materia mucho más delicada, es un frágil puente entre esos dos mundos, y la expansividad del espacio imaginario tenderá a apoderarse de ese *limes* de confusos contornos, colonizándolo, precisamente, por medio del «dispositivo narrativo». Cartas encontradas, manuscritos hallados, advertencias del editor tan ficticias como las novelas que dicen preceder: otros tantos medios de hacer triunfar el goce literario en lugares que en principio le son ajenos o le están vedados<sup>13</sup>. (Un proceso semejante se produce en el cine con la ocupación de los títulos de crédito por una narración cinematográfica que deja a éstos en un segundo plano o con la abrupta aparición de la película propiamente tal antes de la genérica).

Ciertamente, como explicaré en breve, el hiato fundamental entre realidad y ficción se puede localizar en la Primera Parte del *Quijote* entre el prólogo y la cubierta o entre el prólogo y la dedicatoria al Duque de Béjar, pues entre medias se cuelan otras voces que no son las de Cervantes y que aparecen nombradas al pie de la tasa, del testimonio de las erratas y del privilegio, es decir, fundamentalmente, las voces del Estado. El Prólogo está contagiado por el «dispositivo narrativo» de la Primera Parte en sentido estricto, y no digamos nada de los *Versos preliminares*, cuyos autores son Amadís de Gaula, el escudero de Amadís, la amada de este, Orlando y hasta Babiéca (en diálogo este de gran interés para metafísicos hambrientos). En la Segunda Parte, la propia Dedicatoria, a pesar de ser asunto tan serio, como cosa de protección y mecenazgo, entra en la gran broma del *Quijote* y comparte el suave humor cervantino: Cervantes habla allí de una carta del emperador de la China que ha recibido,

<sup>12</sup> En el relato *En busca de la ciudad del sol poniente*, que forma parte del *Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter* de H. P. Lovecraft, el protagonista es arrancado al horror del mundo onírico de Nyarlathotep por el recuerdo de los paisajes del «mundo limpio y puro de la Nueva Inglaterra que le había dado la vida». Esta excelente muestra del poder de la narrativa de este clásico de la literatura de horror que es Lovecraft (nacido, como no, en Providence, Nueva Inglaterra) se encuentra en el libro *Viajes al otro mundo* (Madrid, Alianza Editorial, 1971. Col. «El libro de bolsillo», n 306.)

<sup>13</sup> *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, novela epistolar del siglo XVIII, cuya fama han popularizado no ha muchos años las versiones cinematográficas de M. Forman y S. Frears, va precedida de una «Advertencia del editor» y de un «Prefacio del redactor». Este último explica que su tarea ha consistido en seleccionar un pequeño número de cartas de entre una extensa correspondencia que le fue confiada a tal efecto. El editor, que no las tiene todas consigo, hace participe al público de su sospecha de que toda la obra no sea mas que una novela y le previene de ello en su «Advertencia». El caso contrario, la invasión del espacio liminar entre la novela y el mundo real exterior a ella es frecuente en este mismo siglo XVIII en razón de la lucha que llevaba a cabo la conjura de los *philosophes* contra la censura estatal y eclesiástica. Así, D'Holbach presentó su primera obra, *El cristianismo descubierto*, como si hubiese sido escrita por un amigo fallecido (Furbank, P. N. *Diderot*. Barcelona,, Emecé, 1994; pag. 91). Por su parte, Voltaire atribuyó la paternidad de su *Candide* a un doctor alemán, un cierto Doctor Ralph.



en la que este le pide le envíe un ejemplar del *Quijote* para hacer de él el libro básico de estudio de un «colegio» dedicado al estudio de la lengua castellana, proponiéndole además que vaya a China a dirigir tal «colegio».

La utilización literaria de los prólogos de las dos partes del *Quijote* es un modelo de ingenio y una buena muestra de lo que acabamos de decir. En el Prólogo a la Primera Parte nos aparece de nuevo un autor ficticio. Oficia esta vez de Cide Hamete «un amigo de Cervantes» que viene a visitarle y le encuentra perplejo y perdido, sin saber como abordar la redacción del inevitable prólogo. Generosamente dispuesto a sacar del atolladero a Cervantes, el amigo multiplica sus consejos acerca de como se ha de hacer un prólogo. ¿Y el prólogo? Pues bien, el prólogo que hay que hacer y que se hace, el Prólogo a la Primera Parte del *Quijote*, es una transcripción de esa conversación entre el amigo y Cervantes y consiste principalmente en sugerencias e indicaciones de tipo general del providencial amigo, del amigo llovido del Cielo. Es decir, Cervantes no escribe un prólogo según los prudentes consejos de su amigo, sino que se limita a copiar esos consejos, de modo que su amigo tiene más derecho que él a ser considerado autor<sup>14</sup> del mismo.

A su vez, todo el prólogo a la Segunda Parte está dirigido a un «lector» retóricamente presente en el momento en que se escribe el prólogo y al que Cervantes finge lleno de expectativas concretas respecto precisamente a lo que va a encontrar en el texto que se está escribiendo. Cervantes nos presenta a un lector más encolerizado contra Avellaneda —el *Quijote* de Avellaneda había sido publicado en Tarragona en 1614, es decir, el año anterior— que aquél que ha sido blanco de sus ataques. Contra lo que tan vindicativo lector espera, a Cervantes «no se le pasa por el pensamiento» insultar al impostor, aunque no puede por menos de rogar a su paladín le transmita sus bien fundadas quejas. Lo esencial del Prólogo a la Segunda Parte consiste en la formulación, llena de ironía pero no exenta de amargura, de este mensaje a Avellaneda. Si en el primer Prólogo el autor ficticio era el supuesto «amigo», podemos afirmar que en el segundo el primer plano de la escena está ocupado por un lector tan ficticio como aquel. Las expectativas infundadas de este lector son la «causa» del prólogo (por así decir la «causa final», ya que no la «eficiente»). En conformidad con el gusto cervantino por la repetición en tono menor del tema dominante, completan el prólogo dos historias de locos que contiene alguno de los temas básicos del propio *Quijote*: locura, crueldad, relación entre los cuerdos y los locos, escarmiento de éstos. (A estas habría que añadir la que viene pocas páginas más allá y que el barbero cuenta maliciosamente a la intención de Don Quijote: en ella aparece el tema de la relación entre locura y megalomanía, dolencia del espíritu que aqueja a Don Quijote y que, mal que nos pese, está inseparablemente unida a su pasión por lo grande y lo noble).

<sup>14</sup> La identificación del tema de la obra con la descripción del proceso de su creación se encuentra, por ejemplo, en el célebre soneto de Lope de Vega «Un soneto me manda hacer Violante» (de la obra teatral *La niña de plata*) o en el cuento de Julio Cortázar titulado «Las babas del diablo» (incluido en *Ceremonias*. Barcelona, Seix Barral, 1968).



Esta actitud escurridiza de Cervantes parece peculiar del *Quijote*; frente a sus restantes obras. En el Prólogo a las *Novelas Ejemplares*, por el contrario, Cervantes reivindica altamente la paternidad de su criatura literaria: «*las parió mi pluma*» afirma con orgullo de sus *Novelas*. Esta afirmación contrasta fuertemente con la declaración del Prólogo a la Primera Parte del *Quijote*, donde Cervantes se califica a sí mismo de «*padrastro*» de la obra, en lo que parece ser una continuación de la broma sobre los autores ficticios o una nube de la tinta de calamar con que se escribe el *Quijote*. (La comparación con la fauna marina no está tan traída por los pelos ni es tan irreverente como pudiera pensarse; del sí y el no de su más gloriosa criatura dice Cervantes algo que bien podría haber aplicado a sí mismo: «*se desliza de entre las manos como anguila*» - II, 18)<sup>15</sup>.

Donde Cervantes parece rizar el rizo en materia de autoría ficticia y fantasmal es en la desautorización del propio «autor» del *Quijote*. Tanto divertimos con *El Quijote* para enterarnos al final de que no es verdad la historia que se nos cuenta en el libro. Su autor principal, el autor de la *Historia de Don Quijote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe* (I, 9), resulta pertenecer a una raza maldita de impenitentes y contumaces falsarios, los moros, de lo que nos advierte el «segundo autor»: «*...siendo muy propio de los de aquella nación [la árabe] ser mentirosos*» (I, 9). Idéntica adverencia nos hacen llegar algunos de los protagonistas de la historia, en voz que nos es transmitida precisamente por Cide Hamete, quien, por tanto, no censura un texto que en primer lugar le pone en cuestión a él mismo. Las acusaciones de los personajes son rotundas y categóricas: al tener noticia Don Quijote de la publicación de la Primera Parte, le llenó de desconsuelo pensar «*que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas*» (II,3). No es exclusiva de los cristianos esta rotunda descalificación de una raza entera. La amada del cristiano cautivo que cuenta su historia en la venta de Juan Palomeque, la protegida de Lela Marién —de la Virgen Santísima—, también opina que todos los moros son *marfuces*, es decir, falsos y traidores (I, 40). ¿Hemos de creer a Cide Hamete Benengeli cuando nos cuenta la verdadera historia de Don Quijote o cuando nos transmite avisos de cautela acerca de lo que nos puedan decir los moros, cualquiera de ellos? Pero si Cide Hamete no miente cuando afirma que todos los moros mienten resulta que no es cierto que todos los moros mientan, cosa que él mismo sabe muy bien puesto que sabe que no miente. No más claro se muestra el panorama cuando aceptamos que, al igual que sus congéneres y correligionarios, Cide Hamete tiene la fea costumbre de mentir, mas en tal caso forzoso sería reconocer que él está en el camino de co-

<sup>15</sup> Por una vez, toda cautela olvidada, Cervantes avanza a pecho descubierto en esa glorificación del poder de la literatura sobre la necedad que es el *Entremés del Retablo de las Maravillas*. Advértase que el supuesto autor del Retablo es nada menos que Tontonelo, sabio de la ciudad de Tontonela: el paraíso de los «cristianos viejos ranciosos», la ciudad de los tontos. Aquí la simpatía de Cervantes está claramente del lado de los pícaros Chirinos y Chanfalla. (*Entremeses*. Madrid, Espasa-Calpe, 1945; pp. 162 y 183).



rregirse de su vicio y que ya se perciben claros signos de firme arrepentimiento y propósito de la enmienda en el melancólico reconocimiento de lo extendido que está el hábito del engaño entre los de su raza <sup>16</sup>. El lector habrá reconocido ya uno de los más venerables vértigos de la filosofía: la llamada «paradoja del mentiroso», del fascinante gremio de las paradojas lógicas<sup>17</sup>. Que Cervantes conocía esta paradoja y que gustaba de ella es algo de lo que, esta vez sí, podemos estar ciertos, pues nos proporciona una versión de la misma difundida en forma de cuento popular: es una de las cuestiones a que habrá de hacer frente Sancho en su gobernación de la ínsula Barataria, la de dar una solución a la incombustible paradoja (II, 60).

Ahora bien, es igualmente posible seguir otro camino y considerar que Cide Hamete simplemente se limita a dar cuenta exacta de ciertas opiniones difundidas entre los cristianos de la España del siglo XVII, opiniones que comparte Don Quijote y que hace suya incluso una mora, la renegada Zoraida, la amada del cautivo. De ser así, lo que hace nuestro historiador arábigo es proporcionarnos pruebas fehacientes y palpables de que, como también se afirma en *El Quijote*, él es un historiador veraz, y veraz en grado sumo, como prueba el reproducir opiniones que pueden poner en cuestión su propia veracidad, descalificación gravísima tratándose como se trata de un historiador.

Salimos de la paradoja por vía de la fidelidad del historiador y seguimos leyendo, la verdad sea dicha un tanto escamados después de tanto ir y venir de un extremo a otro. Y he aquí que ahora atraen nuestra atención y siembran inquietud en nuestro ánimo no ya las afirmaciones de los protagonistas de la historia, sino ciertas mahometanamente impías afirmaciones, ciertas descuidadas exclamaciones blasfematorias que parecen escapársele a Cide Hamete en pleno arrebató por Clío, Musa de la Historia como bien se sabe. Se trata de gravísimas palabras en boca de un musulmán, si es que de un verdadero musulmán se trata, que enseguida veremos que no: los milagros de Mahoma tratados de embustes, Sancho alabado precisamente por ser cristiano viejo y, colmo de los colmos, la confesión, reforzada por un juramento, de que él, Cide Hamete Benengeli, es cristiano<sup>18</sup>. A estas alturas lo único que está claro en el sentir del

<sup>16</sup> Si el lector quiere multiplicar su desconcierto en lo que respecta a lo que «de verdad, de verdad» piensa Cervantes de los moros –y de los cristianos, y de la razón– que repare en este texto de *El curioso impertinente*: «...[a los moros] no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la Sagrada Escritura, ni con razones que consistan en especulación del entendimiento, ni que vayan fundadas en artículos de fe, sino que se les han de traer ejemplos palpables, fáciles, inteligibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar como cuando dicen: «Si de dos partes iguales quitamos partes iguales, las que quedan también son iguales...» (I, 33).

<sup>17</sup> «Paradoja llamada *El Mentiroso*, *Epiménides* o *El Cretense*. Según la misma se admite que Epiménides (el cual es cretense) afirma que todos los cretenses mienten. Como consecuencia de ello, Epiménides (o el mentiroso) miente si y solamente si dice la verdad, y dice la verdad si y sólo si miente». José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, voz «Paradoja».

<sup>18</sup> Los textos a que se hace referencia son los siguientes: «...Historia...no más verdadera que los milagros de Mahoma» (I, 5); «saca el autor desta historia que [Sancho] debía de ser bien nacido, y, por lo menos, cristiano viejo» (I, 20); «Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...»...» (II,27).



lector es que todo es sumamente oscuro *ex tenebris lux*: una enorme impostura, todo el libro. Pero un embuste confeso, una impostura, un engaño que se reconocen tales no son, realmente, ni engaño ni impostura, sino *ficción*, «verdadera» ficción. El cuestionamiento de la veracidad del «primer autor» —sea éste quien fuere— por sí mismo conduce a una verdadera devoración de narrador por la narración, al definitivo ingreso de éste en el mundo de la ficción novelesca: el «autor» se convierte en personaje. Queda el libro, ese libro que nació en una de las más altas ocasiones que vieron los siglos y que reitera su acontecer en la eucaristía de la lectura. En el anaquel de la biblioteca nos aguarda, lleno de luz. *Vale*.



# ESTAMPAS DE LA HABANA\*

José Miguel Marinas

a Miguel Suárez

¿Qué hacía esa mujer en la ventana?

Al fijar el recuerdo de la calle Empedrado, nombre rotundo para la calle mayor de la Habana Vieja, vuelve la imagen, el rostro inmóvil que mira ensimismado desde un balcón grande de un primer piso. Entre cortina y cortina. Asomada un poco, desde dentro de la sala. La vista al frente, abajo. Pelo blanco con raya al medio, cara blanca de mujer de más de setenta, con nariz grande y los ojos ya ni tristes, con ropita clara.

Calle arriba, y ella mirando, Calle abajo, y ella mirando. La semejanza con María Zambrano, con la matemática Sra. Redondo (madrileña roja exiliada, ahora en la Academia de Ciencias de Cuba) no alivia la escena.

¿Qué hace esta mujer tan blanca, tan anciana, y sobre todo tan quieta en el cogollo de la ciudad prieta, joven y movediza? ¿Qué barco, o amor, o retorno espera? No sale al balcón. No mira a los lados.

Es la hermana, inversa, de la interpelada en la canción leonesa:

dímelo, resaladina  
¿dónde tienes el amor?  
—se fue a Cuba  
y no volvio.

\*\*\*

\* Dibujos del autor.



Lezama se fue refugiando.

Hay una foto que recuerda los tabacos del asmático Lezama. La foto con aire de universitario correcto, pelo corto, bigote pulcro y, sobre todo, la camisa blanca y la corbata sin ningún adorno, Anclado en los años cuarenta. Como Fidel de joven. Como los personajes de *La muerte de un burócrata*, de Alea. Todos tan años cuarenta a pesar de la década prodigiosa que entraba.

Sólo un tabaco en la boca revelando fruición y ritmo suyo pese al peso (propio) y al peso del aire. Un tabaco, una breva como pebetero. Como gesto del funcionario lentamente infatigable del oficio de inflamar.

Reinaldo Arenas cuenta que le contaba —de canco (notorio) a pájaro (cripto) —escenas verdolagas, que el *Góddo* (el Gordo) reía y festejaba entre la ausencia y la llegada de la parienta (cásate, mijito) a la sala. Inmerso no en un, sino en *el barroco*, como quien habita una mansión heredada de incontables re-covecos, cuyos planos tuvo la paciencia y la curiosidad de rescatar de algún plúteo de trastienda de la oficina del catastro. Como quien va a la Biblioteca Nacional seguro de encontrar, en la sección de botánica, un libro que describe la pilistra (aspidistra) de su propio patinillo.

Vivir en el barroco como en un tesoro. Fantasear desde él lo verosímil: un encuentro entre Teresa de Jesús y Felipe II (*Escrito en la Habana*). Habana no vana. Y cuando el rebelde antimachadiano topa con el temor que atemoriza, construye un retablo infatigable en el que los vasos órficos o la herejía vienen a poner purpurina donde antes había color. El color goloso al alcance de la mano, en la calle, como pinta en *Oppiano Licario*, diferenciando, preciso, lo que veía en la recova del puerto: el rojo de los camarones junto y distinto del rojo del mamey.

Universitario capaz de poner los clásicos herméticos y libertarios del fin de siglo pasado, los clásicos cubanos, al alcance una audiencia de estudiantes que recorren, vivos, corredores, escaleras de la universidad de la revueltas contra Machado. (Allí donde Fidel acudía no hace mucho a pasar el día y discutir con los académicos).

Y María Zambrano que le dice, en una carta de la correspondencia recién publicada, la sentencia amorosa:

— De haber vivido en la Edad Media, ¡qué buen teólogo hubieras sido!, ¡cuénto habrías disfrutado!

\*\*\*

---

José Miguel Marinas (1948) es profesor de Ética y Sociología en la facultad de Psicología de la U.C.M. y en la actualidad investigador del Instituto de Filosofía del C.S.I.C. Entre sus publicaciones destacan *Los signos en sociedad* (1980), *Lógica y antropología del consumo* (1986) y *La historia oral. Métodos y experiencias* (1990).





el 19/04  
Desde una  
escalera de  
la Universidad  
de la Habana  
5 de mayo 94



Entre las letras que cantan los soneros que viven fuera de la isla, vuelve esta que suena como ambiguo mensaje:

mala lengua tú no sigas  
hablando mal de Machado  
que te ha puesto allí un mercado  
y te llena la barriga

\*\*\*

«El muerto parió al santo».

En esta afirmación de un iniciado se resume la santería cubana. La santería lucumí o yoruba. La que se asienta más bien en el occidente de la isla y contrasta con el palo (más cercana a los rituales simpáticos: el palo «resuelve») o los ñáñigos (sociedad de apoyo mutuo entre varones, portuarios, en tiempos temidos y clandestinos).

Lo comunitario es la base de la santería que emerge con fuerza y naturalidad. El sentimiento de integración de iguales que se arreglan para pronosticarse con los gestos del ritual. Inclusión y exclusión, la regla (de Orcha) marca un espacio de pertenencia. De vinculación con el santo. Con la comunidad de santos paridos por los muertos, predictores del hilo de la vida.

Sincretismo: justo el revés del estratega jesuita (Mateo Ricci) que inventó, infiltrándose, los ritos malabares. Los subordinados se apropian aquí de los santos católicos introduciéndose en ellos:

Santa Barbara es Changó  
Virgen de Regla Yemayá  
Virgen del Cobre es Ochún  
La Merced Obatalá

(En el 93 inaugura el año nuevo, en la televisión habanera, una canción así).

\*\*\*

«Tremendo fondillo, chico». Es la voz popular que transmite el colega que la tomó al oído. La retórica del contraste que tiene una figura antitética (tremendo /-illo, chico) en movimiento, como la tremolación del tembleque del nalgatorio (-Mima: estás como quieres). Como entrada al ritmo general.

De lo visto (una mujer joven de la consigna del aeropuerto que tiene una ancha carnación del tamaño de un miriñaque) a lo oído.

\*\*\*



—¿Le gustó eso?

Pregunta la señora prieta con sabia cara afilada cuando uno ha vuelto de ver la habitación.

—Llame al once y comuníqueme al matutino.

Recomienda el caballero de pelo blanco y maneras de bancario con anti-güedad (gafas de montura dorada, camisa de rayas finas) ante la petición de ser despertados a las 6,30 del día siguiente.

—Espere que lo pregunto al capitán.

Dice la camarera risueña, tras conversar con la compañera, volver a recoger algo en la cocina, cantinear un aire OTI, conversar otro poco, mirar y reconocer la petición, sonreír de nuevo.

—¿Me presta la tarjetica?

Pide solícito y tenaz el capitán (maître, jefe de comedor, etc) para confirmar que hoy, como ayer o mañana, sigue uno allí.

—¡Qué lapicera más linda!...

Pondera la mujer de la recepción (la carpeta) y no sabe cómo agradecer cuando se la queda.

\*\*\*

Un colega, más «concientizado», llama «girovagancia» al estilo de la hacendosidad despaciosa, comentada, conversada, canturreada también, que es capaz de resolver (conseguir algo que ayude a solucionar cómo llegar a fin de mes) y al tiempo atender a la tarea.

\*\*\*

Como un bocal de calor mojado. Y unos alrededores demasiado tropicales para ser ciertos. Palmeras y múltiples «matas» (ya no dirás árbol) de hojas grandes, carnosas, matorrales que no dejan hueco entre lo cultivado y el barbecho. Camiones que cargan gente. Negritud general. Paradas con grupos que esperan. Camiones, guaguas (ni dirás autobús) que gruñen y se afanan con un aparataje demasiado metálico. El olor del metal del coche. El mulato mayor que lo conduce se apellida (lo dice, tras dejar, parsimonioso, el tabaco en el cenicero, para luego):

—Salvat: ¡con eso está dicho todo!

Ciclistas y más ciclistas, de a uno, de a dos (aunados). Uniformes (militares, policiales). Y una pareja en moto con sidecar, verde bélico, añejo. Ella detrás de él. El sidecar vacío.

\*\*\*



tiran bombitas  
de la cabaña  
tiran bombitas  
de la cabaña  
¡si será el rey  
de la gran bretaña!

En el espacio interior que se abre desde el Morro de la Habana, San Carlos de la Cabaña es el gran fortín que defendía la entrada del puerto. Lo ocuparon provisionalmente los ingleses (44 días de asedio, un año de ocupación: para recuperar Cuba, España entregará en Versalles la Luisiana y la Florida) y desde él disparaban a La Habana Vieja, que está enfrente (Castillo de la Fuerza).

¿Quién acuñó y cantó por vez primera esta letra?, ¿Quién le puso música como coda del cante de levante, del cante de Cádiz? ¿Cuándo se llevó a España?

Lo cierto es que narra la sorpresa de un episodio que vivieron los que volvieron. Y la memoria del acontecimiento se perdió. Quedó como coda del cante por alegrías. Morente lo borda. Las bombitas dieron a los gaditanos, luego, motivo de copla (contra los franceses).

Por eso la falsa reminiscencia del folklorista aficionado. Por eso la tremenda fuerza del descubrimiento cuando en la noche, con el generoso amigo documentalista que nos lleva, al salir por el puente levadizo, se ve la Habana Vieja enfrente y el hallazgo estalla:

Claro: «tiran bombitas de La Cabaña...»

(Uno sabe después, o también, que aquí tenía una a modo de oficina, o refugio, Ernesto Che Guevara, que en el Morro hubo cárcel relativamente reciente, que Reinaldo Arenas lo cuenta con detalle, que ahora, renovado el recinto, el patio de armas, un grupo de reclutas ataviados a la española del XVIII, disparan el cañonazo de las nueve de la noche).

\*\*\*

—Aquí, en esto, no se puede durar...no se puede *dudar*, porque si no estamos perdidos..

El lapsus de Fidel en su réplica a la Asamblea (sentado, tranquilo, como hablando ante mil silenciosas, atentísimas personas, del parlamento cubano; porque este año no ha habido primero de mayo en la calle, no hay con qué organizarlo). Seductor, claro, cercano. Con entonación de chalán calorro mayor que ha estado en muchas ferias. Rostro de buen boxeador y barbas, modales, uñas largas, labradas, de chino mandarín. Aconsejador: tamborilea con las uñas el pupitre para subrayar una frase.

—Ehte es un período ehpesial...¡pero ehpesial-eehhpesial!







O se lleva el dedo largo a la frente y lo deja allí afirmando que hay un paquete, un conjunto (dice en realidad).

—de medidas que hay que aplicarlas con sentido común: yo no soy técnico, desconfío a veces de los técnicos, que son necesarios, pero nos pueden llevar a la tecnocracia...aplicarlas con sentido político: no hay que decirlo todo, ni advertir al enemigo a qué hora se atacará, ni dónde están las divisiones...y aplicarlas con sentido (dedo a la frente) ¡téNNNico!

Dos figuras populares saltan al discurso político: *los cocheros* (que se enriquecen, tienen personas a su servicio, pero no los que uno cree: los que consiguen clientes junto al Habana Libre, sino —dice Fidel— los que cuidan los carros, limpian el caballo, cultivan el pienso...) y *los macetas*: ¿son los ahorradores que guardan los pesos, el exceso de circulante que dice Fidel es el problema en este momento, en macetas y no lo depositan en los bancos? Alguien dirá que maceta viene de maza, de capacidad para golpear, con dinero negro, con influencia, y romper las medidas de contención, o de reparto. Medidas que pretenden hacer valer el peso, haciendo valer el salario. Subiendo algo los precios para que el mercado negro no pueda hacer tanta diferencia. Gravando algo los salarios para que se aprecien.

Y una hipótesis enunciada con toda seriedad:

—Cuando pensábamos en este período especial, pensamos en suprimir el dinero...que se cambiaran las cosas, tabaco por frijoles, etc...Pero, puesto que se decidió «con dinero», hay que valorarlo...

Claros tiras bombitas de La Caban \*\*\*

Regla se llama la religión yoruba. Y no creencia o ritual. religión de valor pragmático: «lo que importa es resolver»: no espiritualidad ni mística. Capaces de robar la imagen de la Virgen de Regla (en los ochenta) y devolvérsela poco después al párroco, mayor, clásico, de la ermita, para que la siga custodiando.

La Virgen de Regla o Yemayá, en su capilla al otro lado de la ría de la Habana: estuario que llega, Morro adentro, hasta el centro de la ciudad. Barcos entre las casas.

Oricha de las aguas apacibles, de la que no sabemos si en España (José y Berta, antropólogos, saben de la de Chipiona) baja con los «reconquistadores» o sube del norte de África.

Como se alza la voz aguda del akpón o cantante principal de la ceremonia, que acuña el rajo de la voz flamenca, y la misma menudencia estirada de talle y de pantalón crudo con raya inconvencional. El babalao, que es sacerdote adivinante, paga para poder bailar en el ritual del tambor. Porque tiene que manifestar exhuberancia, riqueza, generosidad.

Lo que se ofrenda —capillita vegetal en una sala de casa: bananos, mangos, frutabomba (papaya, no decible), y pasteles— se consume entre todos al final. Así como el dinero que ha recogido el presidente de la ceremonia (no es el ba-



balao), a quien en un momento se le sube el santo y se torna Changó, se repara.

Como se derrama gratis la catarata interminable de los tres tambores, así manan las invocaciones alternadas a cada oricha, para que sea propicio. Como fluye el tiempo y las pausas breves en que se sale un poco afuera, al patio por descansar, y se habla bajo. Como se comentan los colores de la ropa (mira, yo de rojo punzó, como Changó; y tu de dorado como Ochún), las confidencias del santo de uno (yo soy de...).

Las iniciadas, toda la ropa de blanco (por dentro y por fuera), bailan moviendo los brazos como alas de albatros. Una joven mulata más alta, de cabello muy corto, rostro hermoso, lleva medias caladas blanquísimas y borceguíes también blancos, de medias caña, ceñidos; con cordones entrelazados en infinitos remaches metálicos.

\*\*\*

La danza, el agotamiento y la acrobacia: «en todas partes es un esfuerzo por ser otra cosa de lo que se es» (Marcel Mauss).

«De los yorubas se ha dicho que al bailar “no tienen huesos”» (Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*).

\*\*\*

Sindo Garay, el mayor trovero antiguo —que había sido, de joven, acróbata por las aldeas— vivió muchos años, noventa y dos. Compuso todas las formas de la canción, el duo en contracanto, aunque no sabía música alguna. Canijo, con gafas y traje holgado crudo, hizo un puente entre el campo oriental, el pueblo de adentro, y las maneras habaneras revolucionarias. En su *Mujer Bayamesa* (que evoca la resistencia emancipadora de la población civil, de las mujeres sobre todo, de Bayamo) la dulzura de voces de las hermanas Martí lo interpretan y dicen:

No son cargas. Pero no parece que quieras  
más cuando siente  
de la patria el grito  
todo lo deja  
todo lo quema:  
ese es su lema  
su religión

(Y aquí se puede abrir el debate sobre si el modo cubano de resistencia es nacionalista o socialista. Será debate impar. Entre los carteles del parque de La Marina, uno con siluetas de los líderes de la independencia viene a decir: «Habríamos hecho lo que hicieron. Harían lo que hacemos».)



Los niños acompañan, siguen, piden cosas (moneditas, lapiceras, para un cuaderno, chicles, en un arrebató: las gafas), te tientan los bolsillos (mira, mira que sí tienes). Y, ante los noes seguidos de respuesta, repentizan un cantito guasón, que va diciendo al andar:

–Ehpaña: no/Ehpaña: no/Ehpaaaña: no.

Luego dos se quedan, atentos, en silencio junto a los puestos de los libros. Al continuar hacia el Castillito de la Fuerza («donde los poetas van», que dice C. Cano) preguntan sobre las lecturas que gustan, que si historia, que si los poetas, y uno de ellos espeta:

–¿Quién es el libertador de ustedes?

Cuando ha escuchado la explicación (que libertadores son de América, que la emancipación es respecto de España, que hay figuras, no sólo reyes o políticos, que pueden merecer un reconocimiento...), remacha implacable:

–¿Y Fernando VII?

La perplejidad sólo la resuelve él mismo cuando sigue:

–Aquí estaba su estatua, en esa plaza, ahora está la de Céspedes...

Son los niños del barrio. Tienen nueve o diez años.

\*\*\*

–Estás perdida, que no se te ve...¡Mima: estás como quieres!

Así dice el moreno currante a la vecina flamenca, trigueña, que entra en la casa contoneándose. En el Centro Habana. En la calle San Miguel.

Cerca está la calle de los antiguos negocios. Aún conserva los rótulos de neón, los comercios de ropa, los nombres en mármol en el piso de los soportales, los locales, cines, bailes, de la vida del barrio, los edificios enormes, poderosos, las esquinas. Todo quieto, cerrado. Caminata lenta, con el colega que enseña con pocas palabras, con humor, y hasta con amor contenido: es su barrio.

*La ciudad de las columnas*, en donde Carpentier echó el resto de la mirada para cantar la ciudad de más columnas del continente

«siguiendo una misma y siempre renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito. Columnas de medio cuerpo dórico y medio cuerpo corintio, jónicos enanos, cariátides de cemento, tímidas ilustraciones o degeneraciones de un Vignola compulsado por cuanto maestro de obra contribuyera a extender la ciudad, desde fines del siglo pasado, sin ignorar a veces la existencia de cierto «modern-style» parisiense de comienzos del siglo, ciertas ocurrencias de arquitectos catalanes, y, para quienes, en los barrios primeros, querían sustituir las ruinosas casonas de antaño por las edificaciones más *modernas* (hay dos de este tipo, notables, casi hermosas al cabo de tiempo, en ángulos de la antigua Plaza Vieja), las reposterías innovaciones de «estilo Gran Vía» de Madrid».



Una casa art-déco. En un balcón se asoma un trabajador fornido y en la puerta varias vecinas (rulos, preparativos) charlan. Junto al Malecón han pintado los palacios con colores vivos.

\*\*\*

El que pide disculpas porque no quiere que en la conversación se trasluzca, a su pesar, el desánimo contra el que lucha. Como tantos, vio marchar en el sesenta a una parte de la familia y él, con los que se quedan, repartió su antigua holgada posición, el peculio, la tierra. Ahora le salta a la vista de todos los días un innegable rutina, burocratización de los gestos, del talante. El detalle gráfico es una fruta: no poder comer un mango (o tener que pagarlo a un dólar, casi un tercio de su salario mensual), cuando hace nada era regalo natural.

—Es que no sé qué nos pasa: el cubano siempre, siempre ha sido rebelde...

No quiere, como nadie quiere y lo dice, volver a ninguna subordinación, si siquiera que sea «un Machado el que te llene la barriga».

El otro que habló hace no mucho en una reunión importante (—Mire, Comandante, yo lo he elegido a usted y usted es mi líder porque yo lo he querido...pero mi hijo tiene diecinueve años y ya ha vivido otra cosa, y, a decir verdad, él esa elección no la ha hecho) y quiere que la capacidad propia sirva para vivir. Sin escatimar esfuerzos. Pero que cundan.

Un tercero que musita (—Cuando ya lo que quiere uno es jubilarse y ver crecer a los nietos...¿tendrá uno que salir de nuevo a defender lo poco propio que tenemos?) el merecimiento de esfuerzos, de competencias, profesionales, personales.

El enorme peso moral de los que echaron la vida (a los diecisiete alzándose con los estudiantes de Santiago; a los dieciocho responsabilizándose de que la gente tuviera una vivienda; a los veintitantos en el empeño de una zafra record para poder entrar con peso en el mercado mundial; a los cuarentaytantos barruntando el costo de la dependencia del este: «pan para hoy y...», ayudando, con algunas reticencias de los otros, en programas centroamericanos; a los sesenta manteniendo el tipo, la curiosidad, los contactos, las ganas de debatir) y no saben quejarse.

No son ciegos. Pero no parece que quieran ver con gafas Truman.

\*\*\*

Ya están los guiris soñando  
con un daiquiri en La Habana  
un mojito en Floridita  
en la playa un rumbita  
y una mulata en la cama

(Carlos Cano, que los ve venir)

\*\*\*



Afirmación habanera rotunda:

—Nonononononononó: eso e' así.

\*\*\*

«Jinetera» o «Jinetero»: son palabras modernas (no aparecen en las recopilaciones del habla popular del año 83) que designan a las o los que venden algo, procuran algo fuera de los circuitos establecidos, legales. Tiene, en su expresividad, algo de salto, asalto y trote rápido. Hay jovencitas «jineteras» que se ofrecen al ligue, arregladitas, en el cruce del Malecón y el Castillo de la Punta, o en los alrededores de los hoteles. Invitadas a tomar algo en Floridita...por tedesos, o riojanos, de paso.

Pero también son jineteros los que te ofrecen («tío», «macho», «amigo», e incluso «friend») cigarros, libros viejos, ron, etc.

Y hasta Changó puede resultar confianzudamente jinetero cuando el santo agradece, precisamente, dólares.

(Pero Changó es chango y se ríe como un niño juguetero cuando le miras).

\*\*\*

Una muchacha se planta en la calle junto a la acera y mira al primer piso del que una mujer mayor deja caer una cuerda. Otra, abajo, le ata un caldero de latón con cosas que aquella sube. La muchacha primera saca rápida y alegre (sonrisa grande, mulata, más salada que guapa) de un fardelillo tres flores rosas de tela. Las yergue hacia la mujer del balconcillo.

—¡Qué lindas!

—¡Uno cincuenta!

«Resolver» tiene que ver también con el cuidado. Cuando no hay con qué (cuando no hay energía, cuando no hay luz, cuando hay restricciones, cuando hay recionamiento, cuando hay bloqueo autonombrado como justiciero por el bloqueador, cuando el padrino que daba duros a treinta reales se descolgó, cuando...) o no hay jabón, alguien propone resolver: hervir agua, buscar otros procedimientos. No abandonarse jamás. La pulcritud y la coquetería (¡caballero!) no son zalameras. Son cosa de dignidad.

(Si Mayra escribe en una carta: «estamos felices porque damos y recibimos amor», sabe uno lo concreto que es eso: por ejemplo, que buscó cebollas un día entero pero con nadie pudo cambiar nada para lograrlas, y sabe —por lo menudo— que trocó clases por chanco para agasajar a los invitados, como quien lleva, veinte kilómetros en bici, un termo con café de casa, agua hervida con hielo, algunas servilletas de papel, para ofrecértelo en la pausa de la mañana).

Como dicen los abuelillos de la Trova Santiaguera, que pasaron arrebatando (yo no tengo padre/yo no tengo madre/yo no tengo a nadie que me quiera a mí) por algunas ciudades españolas:





- De los que están
- De los que quedan
- De los muertos
- De los jóvenes
- De los niños
- De los animales
- De las plantas

(Cornelio, Noticias, 28 años, campesino particular en Guinea)



—¡y yo mirando!

\*\*\*

Pasa un campesino con sombrero y guámpara al cinto. Rostro de mambí de Maceo y Quintín Banderas, terror de las levas de catalanes y castellanos en el 98. Oye que le dan las buenastardestengasted. Unos diez metros más allá se da la vuelta (¿qué abuelos suyos se le vienen a la mente?) y exclama:

—¡CoÑÑo...son ehpañoles!

\*\*\*

Ernel, de diez años, gran narrador y cuentachistes (se debe decir hacedor de cuentos: «te voy a hacer un cuento») formal, guarda en un botecito de cristal unos cocuyos de Ganabacoa, que son sus amigos (luciérnagas que brillan con dos faritos gemelos en lo oscuro) y los da a conocer con una adivinanza:

«ni en el cielo, ni en el piso  
y brillan con luz propia»

Guanabacoa, distrito cercano a La Habana, es, tradicionalmente, centro de formación y conservación de los babalaos. Y así ¿qué trae el nuevo sincretismo en el que hay, por ejemplo, un psiquiatra o un doctor que son *también* babalaos? ¿Qué aporta el *también*?

(O de cómo, por poco dinero, se puede poner toda la teoría de la secularización en cuestión).

—¡Ese cuento sí ehtá bueeeno!

\*\*\*

—Na más que viene una mulata o eso una mujer y conversó con ellos, les trajeron una botella e ron o una caja e cigarros (plás: chasca las manos) y ¡el platanal es de ustedes! (ríe)...Si eso es de un campesino eso no pasa, qué va...Si eso es de un campesino, el campesino no se deja robar tan fácil...Desgraciadamente...Yo soy revolucionario desde los diez años, siento por la revolución y mientras pueda hablarlo seré revolucionario porque para mí eso es lo más grande que hay la revolución...Yo viví sin zapatos, entre el fango, durmiendo en una cama e saco...así que quién me hace a mí el cuento...todo eso yo he pasado en mi vida, así que lo más grande que hay es la revolución porque todo el mundo vive bien...pero ¡demasiado bien...porque hay ese fenómeno...demasiaaado bien!

(Cornelio, Neneíto, 58 años, campesino particular en Güines).

\*\*\*



«Me da pena» se dice por «me da vergüenza». Y viene el recuerdo de un relato de Cortázar (*¿La vuelta al día en 80 mundos?*) en el que ella lo dice ante una solicitud no esperada del amante.

Y eso que la pena es en extremo desvergonzada: da igual todo.

\*\*\*

¡Cómo suena bajo la bóveda de muchas claraboyas, final del funcionalismo de los sesenta, la música de los tres violines, bajo y acordeón (timbre Grappelli, contrapunto y empaste de sonidos de perfección) el pasodoble que nos dedican (deciden)

—¡El gato montés!

Esta viene a ser la mudanza: si en la banda de plaza española el brillo de clarines y trompetas atacan por derecho y levantan los bronces del sonido y del ritmo (preludio de la puya, de los rehiletes, de la espada de la sangre metálica), ese borbotón se trueca ahora en agua que fluye, afilación de puñalillos, juego de dagas, que se dirigen a una plaza, a un redondel interior. Penalegría.

El amplio repertorio de la especie música: Balmazeda, de blanco copete, en el hotel Colina, que deja el piano para tocar al acordeón «Doce cascabeles» y conversar sobre sus tiempos con «Los churumbeles de España», y dejarse preguntar —con ejemplos, por ejemplo, de guajiras de ida y vuelta— sobre su elenco inagotable. Mayra Mugica, la voz de más swing (así se dice), que va del altillo de la Bodeguita a un nuevo local, Dos Gardenias, con los guitarristas confederados, de camisa de flores y apellido gallego, y cede a la petición de la guajira y dice versos y melodías (enmascarando, modestísima, su carrera de canto, de clarinetista, su formación clásica) con delicadas caídas de pestañas. La absoluta seriedad de los conjuntadísimos de la Divina Pastora, que pasan del danzón (¡ay el danzón, Novaro, no varo en el danzón!) al jazz más sonoro y matancero con violín, contrabajo, y la voz como instrumento. Los nietos de Benny Moré (como si fueran) de la terracita del Hotel Nacional que riman con los nombres de los pueblos de los mirones su son maracaibo/para que tú goces. Y, los más genuinos, cierto par de rizados erizados de Varadero que, sin justificar estudios, arrimaban al paseante un tremendo

los marcianos llegaron ya  
y llegaron bailando el chachachá  
que de Marte ha llegado ya  
ha llegado el moderno «ricochá»  
ricochá, ricochá, ricochá  
los marcianos bailan ricochá

(Tanta música. Tanto saber. Tanto gozar)

\*\*\*



«Inconciencia», escribe Fernando Ortiz (el que lo hizo, arando, todo, en etnografía y folklore cubanos, y aún españoles: estudia en Menorca de chico, se doctora en Madrid en derecho y es pionero de la criminología actual; maestro de Barnet y de los historiadores orales; con una obra vastísima que escribe fuera de las horas de oficina y que en España sigue poco conocida; con tantos parecidos con Caro Baroja; con una decisión de quedar y trabajar en La Habana, entre guardado y maestro, hasta su muerte en los setenta).

«Inconciencia», es una palabra testigo, en la que se ve la grafía condicionada por el acento, pero resulta, por sorpresa, una muestra de mayor precisión, de hipercorrección (¿no se dice «imprudencia», «indecencia»?): inconciencia es dejar de ejercitar la conciencia.

No necesariamente la consciencia.

\*\*\*

Ortiz y Carpentier sostienen el linaje básicamente hebreo del flamento. (¿Qué llegaron a oír? ¿Seguiriyas de Jerez?).

\*\*\*

Los chinos en La Habana. La evidencia del mestizaje en los rostros ateizados, de pómulos altos, en donde el negro (la piel, el pelo) se estiliza. Desde los más notorios (el conserje del St. John's tiene cara de chino de Nueva York) a los más decantados: más bien mujeres (no se ven mestizos chinos varones). Lucía, hija de chino, cree en Changó.

Luego viene Lezama, el matemático cualitativo de *La cantidad hechizada*, y dice haber oído en un café:

—Novia china, buena suerte.

\*\*\*

«Más se perdió en Cuba» tiene aquí una expresión gemela y estrictamente contemporánea: «Más se perdió en la guerra». (¿Qué, de nosotros, se puede perder o ganar ahora en Cuba?).

\*\*\*

Del humor habanero que no baja la guardia. Junto al Malecón hay una estatua de Maceo el libertador, que lo representa fornido, solemne, a caballo, mirando a la ciudad. Unas calles más arriba, un monumento al Quijote a base de ferralla, enjutos caballo y caballero, alterado el semblante, como cayendo de las aspas del molino. Al pasar de noche junto a este un borrachito, brota la sorpresa grande:

—¡Chicooo, Maseo!: ¡no sabía que te sentara tan mal el plan ehpesial!

\*\*\*







Carlos Piera

## Contrariedades del sujeto



Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto*.  
143 págs., I.S.B.N.: 84-7774-560-9.

**Indice:** Nota preliminar. 1. Conveniencia de la prosa. 2. La decadencia de la metamorfosis. 3. Las personas de Eliot. 4. La pregunta retórica. 5. Contradicción y «lógica poética» (con Roberta Quance). 6. Sobre traducción, paráfrasis y verdad. 7. Sobre Dámaso Alonso y nuestro canon lírico. 8. Unas glosas a Borís Pasternak. 9. Las raíces de Brodsky.







# LECTURA LITERARIA Y TECNOLOGIA AUDIOVISUAL

Gonzalo Abril

Un organismo del Ministerio de cultura me invitó recientemente a cierto seminario sobre «La sociedad lectora». El título de mi ponencia habría de ser: «Lectura, texto literario y soportes audiovisuales». Ese título, me pareció, expresaba una teoría implícita respecto al asunto que era objeto de discusión, y de su crítica extraje precisamente el contenido de mi intervención. La teoría implícita a la que me refiero ordena los tres términos del enunciado del siguiente modo: la *lectura* remite a una posición-actividad del sujeto, el texto *literario* a un objeto, y los *soportes audiovisuales* a un instrumento de esa relación entre el sujeto lector y el objeto textual.

Caben muchas objeciones a esa teoría implícita. Se puede objetar que los textos no son propiamente objetos, sino procesos («discursos», algo que discurre) cuyo estatuto es más intersubjetivo que «objetivo», cuya objetivación no puede ser desprendida ni del tiempo histórico de determinados «diálogos sociales» ni del acontecimiento de lectura. También, que la lectura no es una operación de un sujeto solipsista, sino una actividad deudora de la que U. Eco ha denominado «cooperación textual». Y, aún más, que la lectura no es una actividad homogénea y unívoca, como no lo son tampoco los sujetos que la practican.

---

La Balsa de la Medusa, 32, 1994.



Pero la objeción que me interesa comentar aquí se refiere al tercer término, a ese «soportes audiovisuales» que indisimuladamente plantea una perspectiva instrumentalista del objeto al que alude. La palabra «soporte» es una metáfora instrumental con la que se nombra algo que es mucho más, incluso otra cosa que un soporte. Lo que se quiere nombrar es una tecnología, por tanto un compuesto de *tecné*, técnica, y *logos*, racionalidad, semiosis, dispositivo de producción de discursos.

En su momento, el acierto de Mc Luhan consistió en enfatizar el poder constructivo de las tecnologías en el orden sociocultural. Su limitación fue no entender que las innovaciones tecnológicas requieren ya como presupuesto un contexto cultural que haya demandado y condicionado los desarrollos técnicos implicados por las propias tecnologías. Esto se ha planteado, por ejemplo, respecto a la imprenta: contra la tesis de Mc Luhan, que ve la imprenta como raíz de ese nuevo orden cultural de la «Galaxia Gutenberg», hay que pensar que la imprenta se desarrolla y expande cuando se ha impuesto culturalmente un contexto de escritura desacralizada; es decir, cuando la concepción sagrada de la palabra ha decaído y se ha hecho admisible un manejo funcional y operativo de los signos como el que se realiza tecnológicamente en la impresión por tipos móviles. En un proceso más próximo históricamente, la aparición de la cinematografía, R. Williams advierte algo similar:

«durante las dos últimas décadas del XIX, cuando apareció la tecnología cinematográfica y fueron posibles “nuevas clases de composición móvil y dinámica”, en el campo de la literatura August Strindberg escribía una nueva clase de escena dramática con cambios rápidos de localización, secuencias de imágenes y lo que podríamos llamar “disolventes”. Y con todo, no hay razón para creer que Strindberg influyera a los primeros cineastas o que el primer experimento cinematográfico influyera en Strindberg; ambos, en cambio, formaban parte y respondían a un movimiento cultural más profundo.»

Así que, aplicando este tipo de consideración a nuestra actualidad tecnológica, y más precisamente a los juicios pedagógicos que suele inspirar, quizá sea algo estúpido culpar a los videojuegos por estar desterrando a las nuevas generaciones fuera de la racionalidad logocéntrica propia de la cultura letrada, en favor de una supuestamente exclusiva relación táctil y visual con el entorno.

---

Gonzalo Abril (1951) es Profesor Titular de Teoría General de la Información en la Universidad Complutense. Ha publicado *Análisis del discurso* (coautor; Cátedra 1986), *Presunciones* (Junta de Castilla y León, 1988) y diversos trabajos sobre semiótica, comunicación y cultura.



Pues seguramente las nuevas tecnologías lúdicas favorecen otras sensibilidades, disposiciones y maneras de percibir, pero éstas ya debían de venir desarrollándose desde antes. Al menos si creemos a W. Benjamin cuando, en el ensayo sobre la obra de arte, habla de la inclinación a la «proximidad» (opuesta a la lejanía aurática) como una de las tendencias básicas de las «masas» contemporáneas, vinculada al nuevo *sensorium* que se desarrolla en la era de la cinematografía.

\*\*\*

Un primer prejuicio a desterrar es aquel que J. Martín-Barbero ha descrito con la forma de una ecuación: el libro sería al espacio de la razón lo que los medios-discursos audiovisuales serían el ámbito de la identificación primaria e irracional, de la manipulación ideológica, de la masificación y el empobrecimiento de la cultura. Pero en oposición a este prejuicio es fácil de argumentar que:

1. No todos los libros son iguales ni igualmente «buenos». Hay en la cultura letrada una sacralización del libro que acaso sea la herencia moderna de las religiones del libro; las que consagraron precisamente el determinativo singular y con mayúscula de *El libro*: lo que hace de él modelo, microcosmos, universalidad platónica: esa concepción del libro que Borges ha tematizado acaso con más ironía de la que suele atribuírsele. La persistente sacralización del libro, en su expresión positiva, hace de él algo así como la materia sacramental de toda política cultural «progresista»; y en su expresión negativa un chivo expiatorio para toda política cultural antimoderna: basta con pensar en las quemaduras de libros por los nazis y otras dictaduras de este mismo siglo. Y sin embargo es claro que hay muchas clases de libros, de literatura y de uso social de libros y literaturas.

2. No debe culparse sólo a los audiovisuales de la crisis de lectura ni del supuesto empobrecimiento cultural. J. Martín-Barbero señala que hay que examinar un ámbito más extenso de cambio y crisis cultural que afecta a la vez a las nuevas condiciones del saber, a los nuevos modos de sentir (sensibilidades, sentimentalidades) y a los nuevos modos de juntarse, a las formas contemporáneas de sociabilidad.

Cada uno de estos aspectos merecería una atención específica, pero sólo comentaré, a modo de ejemplo, algo que tiene que ver con las «nuevas condiciones de saber» y de leer: asisto cotidianamente al uso intensivo de la fotocopidora por parte de mis alumnos, y soy también usuario habitual de ella. En este manejo intensivo de la fotocopidora se está modificando el uso y la lectura que hacemos de los libros, virtualmente la naturaleza misma del libro. N. García Canclini advierte cómo la fotocopidora erosiona esa unidad sagrada del libro a que antes me referí, tratándolo ya más como *depósito de información* y como artefacto modular, hecho de piezas funcionales, que como unidad de sentido y unidad estética; incluyendo, claro está, en esa identidad estética pro-



iedades materiales o sensoriales que afectan a nuestra experiencia de usuarios de libros: su olor, su peso, su compacidad, etc.

Nuevamente en clave benjaminiana, la fotocopia actúa sobre el libro en el sentido anti-aurático, entregándolo a una proximidad desacralizada y desritualizada. La lectura, que se ha vuelto *analítica* en el plano conceptual, tiene su complemento gestual y sinestésico, hasta sensual, en esa forma de escritura-lectura que consiste en subrayar, tachar, anotar al margen, garabatear, borrar... No sorprenderá que esas prácticas, educadas en el laicismo, en la desublimación cultural de la fotocopia, afecten también al trato con los libros, como puede verificarse en el estado actual de los libros de cualquier biblioteca universitaria de acceso directo.

Nuevas tecnologías como la fotocopidora trabajan sin duda modificaciones en el modo de conocer y de percibir y por eso mismo en ellas se producen procesos autónomos de semantización, de producción simbólica. Podría decirse que las tecnologías acaban deviniendo logotecnias cuando terminan aplicándose directamente a prácticas artístico-expresivas: aparece, por ejemplo, el *copy art*, el arte por fotocopidora, y con ello se recompone el campo de la «alta cultura», se renegocian los límites y las legitimidades de los discursos y los procedimientos artísticos, etc.

Volviendo a los usos aparentemente instrumentales de las tecnologías, es decir, aquellos en los que no se cuestionan explícitamente los límites con otras prácticas culturales institucionalizadas, es posible ver cómo intervienen también en su alteración, quizá en su metamorfosis. Es muy claro que las redes telemáticas (*modem*, correo electrónico, teleconferencia...) modifican el espacio y los hábitos de intercambio entre, por ejemplo, los miembros de la llamada comunidad científica. Pero el mismo ordenador personal, que aparentemente no replantea el ámbito tradicional de uso de la máquina de escribir, introduce pautas nuevas de construcción del texto y de su lectura: otra vez la modularidad, la provisionalidad, la extinción de la diferencia entre los formatos «borrador/limpio». Y también el placer de la tipografía, de manipular los recursos gráficos e iconográficos; a veces privilegiando el esquematismo, otras intensificando lo caligramático y compositivo del texto.

\*\*\*

Una última consideración se refiere a lo que desde Gurvitch se viene entendiendo como la coexistencia de *temporalidades históricas heterogéneas*. La cuestión de fondo es hoy muy obvia: ni los procesos tecnológicos ni los culturales se dan según un modelo lineal de sucesión cronológica: coexisten viejas y nuevas maneras de leer, viejos y nuevos textos, viejas y nuevas tecnologías. El acceso desigual a las tecnologías abre distancias entre los distintos sectores socioeconómicos en cuanto a sus modos sociales de conocimiento, en cuanto a sus competencias semióticas, en cuanto a su uso del tiempo: son los efectos del



llamado *gap* o desfase tecnológico, en el sentido mismo de esa heterogeneización cultural.

Por decirlo muy esquemáticamente, la cultura *premoderna*, *moderna* y *postmoderna* coexisten, y se dan entre ellas conflictos por la legitimidad o por la hegemonía. Y también contactos y transformaciones mutuas. Por ejemplo, entre lo local de las oralidades subculturales o de las microidentidades urbanas y el universalismo transnacional y desterritorializador. El sentido histórico del libro mismo se ve desgarrado también por contradicciones: sirvió en su momento al universalismo ético (como analiza J. Goody respecto a religiones del libro) pero también como órgano de las nuevas identidades nacionales y de la fragmentación ideológica de la modernidad.

Coexisten, pues, en el plano de los *sujetos culturales* formas de *comunidad tradicional* comunicativamente vinculadas por la oralidad, junto a *comunidades hermenéuticas o virtuales* como los públicos modernos desarrolladas con el libro y la prensa, y junto a metacomunidades o telecomunidades como las sustentadas por las redes informáticas y telemáticas.

En el plano de *los modos de conocimientos* coexisten, correlativamente, formas de *saber tradicional*, tramado de conocimiento teórico y práctico, con expresiones de *conocimiento moderno*, es decir, especializado, fragmentado y dependiente de una racionalidad argumentativa (y no narrativa, como el saber tradicional), y con la *información*, entendida como conocimiento contable, modular, transmisible, acumulable, etc.

Por último, en el plano de la *producción discursiva* coexisten la *narración* (en el sentido benjaminiano de «narrador» oral que toma lo que narra de la experiencia y la memoria y lo convierte en experiencia para quienes lo escuchan) con los productos discursivos modernos, como la *novela* o el *ensayo* o el *filme*, y con los *relatos de la postmodernidad*: no sólo los nuevos «audiovisuales» como el videoclip o la animación infográfica; también los relatos tramados por la «oralidad secundaria» del melodrama televisivo, del *talk show*, de la canción narrativa (como el *hip-hop*).

Hemos propuesto que los «soportes audiovisuales» se entiendan como *tecnologías* o *logotécnicas*. Pues bien, en el abigarrado paisaje que acabamos de esbozar hay que interpretarlos sobre todo como «espacios de condensación e intersección de redes culturales múltiples», según la expresión de M. Piccini. Esta autora propone analizar «sistematicidades discontinuas», migraciones y flujos discursivos, campos de relaciones de fuerzas, entrecruzamiento de redes discursivas que atraviesan a la vez lo mediático, lo cotidiano y lo institucional. Sin omitir que esas redes viven sobre «formaciones culturales sedimentarias»: un subsuelo simbólico en el que se cruzan registros históricos distintos y diversos modos de registrar la historia.

Pero esa nueva manera de mirar y diagnosticar requiere de una condición evidente: dejar de identificar la cultura con la cultura letrada. Lo cual, en positivo, significa atender al conjunto de los dispositivos de transformación y transmisión del saber, del percibir y del sentir. Incorporar las nuevas tecnologías



de comunicación como «estrategias de conocimiento» y no como meros instrumentos de ilustración y difusión (J. Martín Barbero). Y junto a todo ello revalorizar la lectura, pero en su acepción más amplia: como lectura de cualquier medio y de cualquier discurso, como lectura para el saber, pero también para el placer y para el cambio de la sociedad.

Y, por cierto, aquel simpático simio de la campaña televisiva de promoción del libro era una expresión extrema de la sacralización de la cultura letrada: identificando la lectura de libros nada menos que como diferencia específica de la humanidad, y proponiendo un contraejemplo tan claramente culpabilizante, la campaña incurría además en una curiosa paradoja: la de promocionar un ideal racionalista e ilustrado mediante el recurso a formas de identificación primaria e irracional como aquéllas contra las que el libro pretende ser un antídoto.



Werner Hofmann (ed.)

## Runge. Preguntas y Respuestas

Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo



Werner Hofmann (ed.), *Runge. Preguntas y Respuestas. Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*  
221 págs., I.S.B.N.: 84-7774-566-8.

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







Cristina Lafont  
*La razón como  
Lenguaje*<sup>1</sup>

Manuel Hernández  
Iglesias

*La razón como lenguaje* es el resultado de un trabajo de investigación que Cristina Lafont (Valencia, 1963) ha llevado a cabo en las Universidades de Valencia y Frankfurt. En esta última se doctoró con una tesis sobre el giro lingüístico en la filosofía de Heidegger cuyos resultados, junto con las discusiones mantenidas con Karl-Otto Appel y Jürgen Habermas, director de la tesis, son la base del libro que presentamos.

La obra consta de dos partes. La primera está dedicada al «giro lingüístico» en la tradición filosófica alemana. En ella se expone, en primer lugar, la crítica de Hamann a Kant, que constituye el arranque de la sustitución del paradigma de la filosofía de la conciencia por el de la filosofía lingüística en el pensamiento alemán (cap. I); en segundo lugar, las teorías, más elaboradas, de Humboldt acerca del lenguaje y la relación lenguaje-pensamiento, que serán el punto de referencia fundamental de la filosofía del lenguaje alemana contemporánea

<sup>1</sup> Visor, Col. «Lingüística y Conocimiento», Madrid, 1993.

**La Balsa de la Medusa**, 32, 1994.

(cap. II) y, finalmente, la tematización de la función de «apertura del mundo» del lenguaje en Heidegger y Gadamer, que supone una radicalización de las tesis humboldtianas (cap. III). La segunda parte es un análisis crítico de la evolución de las teorías de Habermas acerca del lenguaje, tanto en su dimensión comunicativa (cap. IV) como cognitiva (cap. V).

*La razón como lenguaje* es pues, en primer lugar, una introducción histórica a las teorías del lenguaje más influyentes en la tradición filosófica alemana y de su conexión y tensiones internas. Trata de (y a mi juicio logra) mostrar la existencia de una continuidad básica entre la que siguiendo a Taylor se ha dado en llamar la teoría del lenguaje Hamann-Herder-Humboldt (o de las tres-H) y filosofías tan «mal avenidas» como la del último Heidegger y la de Habermas.

Sin embargo, el objetivo del libro no es exclusiva ni fundamentalmente histórico o interpretativo. Su propósito, en palabras de su autora, es «revisar los supuestos básicos del “giro lingüístico” llevado a cabo por la tradición alemana de filosofía del lenguaje» (p. 13), revisión que, a su vez, pretende enfrentarse al planteamiento del último Heidegger, «en el cual el lenguaje, al ser considerado exclusivamente desde su función de “apertura del mundo”, es hipostasiado hasta quedar convertido en la instancia última de validación de toda experiencia intramundana, es decir, en un “acontecer de la verdad” que en la historia de Occidente lleva a la constitución de una “racionalidad” destructiva que se nos impone como un destino sin correctivo posible» (pp. 13-14). La-



font reacciona pues contra el contextualismo irracionalista que, vía Heidegger, impregna a su juicio la hermenéutica alemana, el postestructuralismo francés y el neopragmatismo americano (o sea, el grueso del *top of the pops* actual).

El argumento del libro es esencialmente el siguiente. El «giro lingüístico» imprimido a la filosofía alemana por Hamann y Humboldt tiene como premisa fundamental la consideración de éste, no como mero instrumento de comunicación, sino también, y en la misma medida, como instancia constitutiva del pensamiento, como condición de posibilidad del pensar mismo. El lenguaje pasa a desempeñar, desde el punto de vista humboldtiano, una doble función: una función cognitivo-semántica de apertura del mundo, puesto que la realidad sólo nos es presente a través del plexo de significados de nuestro sistema simbólico, y una función comunicativo-pragmática que hace posible la intersubjetividad. Estas dos funciones son sin embargo difícilmente conciliables en esta concepción del lenguaje. En primer lugar hay una tensión, a nivel metodológico, entre la propuesta naturalizadora de atribuir a las lenguas concretas históricamente constituidas el papel tradicionalmente asignado al sujeto trascendental y la «trascendentalización» de las lenguas que conlleva su consideración como instancias constitutivas del pensamiento. En segundo lugar hay una tensión, ya a un nivel doctrinal, entre, por un lado, el espíritu universalista que fundamenta la objetividad en la praxis del habla y el estudio científico de las distintas lenguas y, por otro, el

relativismo lingüístico a que conduce la idea de que sólo tiene sentido hablar de la realidad en tanto que mediada por un particular sistema simbólico.

En este marco, la controversia entre los planteamientos de la hermenéutica filosófica y los de la teoría de la acción comunicativa aparecen como el resultado del desarrollo consecuente de cada uno de los cuernos del dilema planteado por la filosofía de Humboldt. Heidegger y Gadamer radicalizan la idea del lenguaje como apertura del mundo, con las «peligrosas» consecuencias inconmensurabilistas a que ello conduce. Habermas insistirá en la dimensión pragmático-comunicativa del lenguaje, «salvando» el universalismo a costa de marginar su dimensión cognitiva.

Frente a la hipostatización heideggeriana de la función de «apertura del mundo» del lenguaje, la autora se alinea con los planteamientos universalistas de Habermas (y con el género humano). No obstante, *La razón como lenguaje* no es una defensa de los argumentos de éste sino que, al contrario, intenta poner de manifiesto la existencia de dos supuestos básicos, compartidos por la tradición filosófica alemana en su conjunto (Habermas incluido), que están en la raíz de las conclusiones inconmensurabilistas del ilustre pensador nacional-socialista y sus herederos. Estos supuestos son la tesis holista de que no es posible delimitar de una manera tajante las cuestiones puramente lingüísticas y los contenidos. Ambas, unidas a la premisa fundamental de la filosofía lingüística alemana (la atribución al lenguaje de un papel constitutivo en



nuestra relación con la realidad), tienen el idealismo lingüístico (un «solipsismo del nosotros») como consecuencia necesaria. Las críticas de Habermas a la hermenéutica, por «políticamente correctas» que puedan resultar, son pues incoherentes con postulados básicos de su concepción del lenguaje, y, en la medida en que no lo sean, se reducen a estériles lamentaciones.

La salida de este *impasse* pasa, de acuerdo con Lafont, por el abandono de la tesis intensionalista, que no es en el fondo sino un residuo de la vieja dicotomía continente/contenido propia de la filosofía de la conciencia. En este punto la autora apela y hace suyos los argumentos ya clásicos de los teóricos de la referencia directa contra la idea de que el sentido determina la referencia.

En resumen, Cristina Lafont lleva a cabo en este libro una ambiciosa revisión histórica de la filosofía alemana del lenguaje, rigurosa y clara incluso para los no practicantes (aunque quizá excesivamente reiterativa en algunos puntos), y una inteligente «disolución» de sus tensiones internas.

Esto en cuanto a lo que el libro dice. En cuanto a lo que muestra, llama la atención la existencia de un paralelismo mayor del que habitualmente se supone entre los problemas planteados en la filosofía alemana y la filosofía anglosajona (o analítica, o como se la quiera llamar). Concretamente, el problema del relativismo al que parece dar lugar el otorgar a la teoría del significado el lugar estratégico tradicionalmente asignado por la filosofía moderna a la teoría del conocimiento se plantea muy temprana-

mente en la tradición anglosajona. El fantasma del idealismo o solipsismo lingüísticos (del yo o del nosotros) aparece en los trabajos de Sapir y Whorf, en las discusiones del Círculo de Viena acerca de los enunciados protocolares (en particular la célebre polémica Schlick-Neurath), en el análisis popperiano de la noción de observación y, más recientemente, en la tesis quineana de la inescrutabilidad de la referencia y la relatividad ontológica, el realismo interno de Putnam o la tesis de la inconmensurabilidad de las teorías de Kuhn o Feyerabend. Y ha sido la conjura de este espectro uno de los motores fundamentales del desarrollo de las teorías de la referencia directa o las críticas de Davidson al dualismo de esquema/contenido.

La constatación de este paralelismo no implica, por supuesto, que ambas tradiciones deban situarse en un mismo nivel, y así lo percibe sabiamente Lafont cuando, a la hora de desenmarañar la madeja, busca claridad, rigor argumentativo y espíritu realmente postmetafísico donde éstos pueden encontrarse, es decir, en las críticas que a las teorías del significado de los Frege, los Russell o los Carnap hacen sus herederos Kripke, Donnellan, Putnam y Cía. Muy lejos pues del esoterismo oracular de Heidegger, de la retórica curil de Gadamer o las ambiciones totalizadoras de Habermas que tan seductoras resultan a tantos colegas. Afortunadamente para el lector de esta obra, Lafont no se cuenta entre éstos ni en cuanto al contenido ni en cuanto al estilo y termina con un viraje cultural en el que este recensor anima humilde y cordialmente a su autora a perseverar.



## *La mirada glorificada:*

Richard Wollheim

### *La pintura como arte*<sup>1</sup>

Rafael Guardiola Iranzo

Es la mirada del filósofo la que se compromete a mostrar en *La pintura como arte* la íntima afección erótica con la que parecen regalarse, en el ámbito del arte, teoría y experiencia. Un gesto de emoción desbordante aunque contenida, de manifiesta penetración y perspicacia, donde unos ojos se muestran con un brillo especial, similar al que podemos encontrar, por ejemplo, en el retrato que Ingres hiciera en 1807 de su amigo François Marius Granet. En un libro anterior<sup>2</sup>, Wollheim se había volcado en la difícil empresa de formular una propuesta sistemática de estética sustantiva, con el modesto propósito especulativo de ofrecer un digno complemento a la estética general. Quince años después el filósofo convertido en crítico, que no en historiador del arte, encuentra la ansiada oportunidad (seis conferencias sobre Bellas Artes que fueron pronunciadas a finales de

<sup>1</sup> Wollheim, Richard.: *Painting as an Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987. [*La pintura como arte*, Madrid, Visor Distribuciones, 1994 (en prensa)].

<sup>2</sup> Wollheim, Richard.: *El arte y sus objetos*, trad. Carlos Trías, Barcelona, Seix Barral, 1972.

**La Balsa de la Medusa**, 32, 1994.

1984 en el sugerente marco de la National Gallery of Art de Washington) para poner en práctica el meditado corpus teórico alumbrado en el pasado, o lo que es lo mismo, para alcanzar una comprensión adecuada de la experiencia que las obras de arte y, en especial, las imágenes pictóricas, originan en el espectador. Su objetivo no es otro que examinar el proceso a través del cual los materiales brutos de la pintura se convierten finalmente en un medio y cómo, a través de la manipulación de dicho medio surge el significado artístico.

La tesis general que sostiene Wollheim es sumamente sencilla: la obra de arte es el producto de la actividad intencional del artista; la experiencia del arte, el efecto que provoca la obra en el espectador. Wollheim subraya con este nexo causal la relación existente en el contexto del arte entre lo que el artista hace —el objeto de la primera conferencia de *La pintura como arte*— y lo que percibe el espectador —de lo que se ocupa la segunda conferencia. Si obviamos el papel de alguno de estos polos perderemos, sin duda, el norte de la comprensión ajustada de lo que el arte significa. En cualquier caso, se nos advierte desde un principio de la necesidad de tener presente, en todo momento, la peculiar idiosincrasia cognitiva y emotiva del artista. Pues, como nos recuerda Marx, la producción no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. El artista no es únicamente creador: es también criatura de su arte y por ello podemos entender que en todo artista se esconda también un espectador.



La explicación de la experiencia que genera en el espectador la contemplación de una pintura particular, el motivo principal que recorre las páginas de *La pintura como arte*, exige hacer acopio de un peculiar material. Este incluye los pensamientos, creencias, deseos, emociones, propósitos y deseos del artista (siempre a través de la mediación lingüística) y ejerce, en opinión de Wollheim, una influencia directa incuestionable y de naturaleza causal sobre la actividad del creador. «La intención es lo que cuenta», parece ser la divisa de este estudio centrado en la reconstrucción de la «intención», más que en la pericia del artista o el testimonio mudo de sus productos genuínos. La investigación que aquí consideramos es deudora de las teorías de la «voluntad artística», como la que expusiera el erudito vienes Aloïs Riegl, de las historias del arte más tradicionalistas en la línea de Denis Mahon o Johannes Wilde y de los análisis de las imágenes artísticas a la luz de las leyes de la percepción y las convenciones histórico-culturales presentes en las obras de Ernst Gombrich. Desde el punto de vista filosófico, creemos reconocer aquí la impronta de la filosofía analítica a través de las opiniones de Elisabeth Anscombe, Donald Davidson o Nelson Goodman.

No obstante, a pesar del papel rector que Wollheim atribuye a la filosofía en la investigación sobre la experiencia pictórica, el origen de ésta se sitúa en el orden mismo de las experiencias de los espectadores singulares, suficientemente sensibles y bien informados. Wollheim, uno de ellos, busca pruebas oculares en el marco de

su propia mirada presente y pasada, esto es, en los frutos preciados de su indiscutible «amor a la pintura», con el fin de reconocer y transmitir el significado de un buen número de obras pictóricas, muchas de las cuales se nos muestran en las ilustraciones de su libro. El autor nos habla de sus experiencias individuales, pero no por ello cae en el onanismo intelectual, ni convierte su discurso en un estéril ejercicio de erudición narcisista. Muy al contrario, nos invita a asumir el papel de espectadores totales de las imágenes pictóricas y a compartir su goce personal con un afán universalista. Por consiguiente, la inteligibilidad de las obras pictóricas concretas sólo se logra desde una explicación rigurosa que aspira a ser ampliamente aceptada. Esta es la función que desempeñan algunas hipótesis psicoanalíticas acerca de las intenciones del artista dentro de la obra que nos ocupa.

Aunque Wollheim no suscribe precisamente los ecos románticos que resuenan en la concepción freudiana de la actividad artística como alienación y huida de la realidad, como consecuencia de la inadaptación social, en busca de una compensación o satisfacción a través de la ficción, cree encontrar en el psicoanálisis un poderoso instrumento capaz de lograr una rica comprensión de la naturaleza humana. Curiosamente, como en el caso del joven Hume, Wollheim parte del supuesto de la existencia de una naturaleza humana universal y la psicología asume el papel de vehículo privilegiado para llevar a cabo la explicación de un objeto tan vasto. Y es que, para el autor de *La pintura como arte*, la mejor explicación del significado pic-



tórico no corresponde ya al modelo lingüístico desarrollado al calor de las tesis del último Wittgenstein. Lo mismo cabe decir de los elaborados estudios semióticos. Se apuesta por una explicación que mira de soslayo a las normas, convenciones, códigos y sistemas simbólicos (puesto que no son los determinantes primarios de significado pictórico) y apunta claramente hacia los factores psicológicos y sus relaciones recíprocas. Tampoco son pertinentes las explicaciones sociales, al parecer, debido a sus insuficiencias teóricas (hay, por ejemplo, obras pictóricas que no poseen una clara función social); una suerte parecida corren las oscuras hipótesis estructuralistas y postestructuralistas, desestimadas por su aparente indiferencia hacia la particularidad de las obras que analiza.

Para el autor de *La pintura como arte* el significado pictórico, eso que captamos cuando entendemos un cuadro, es uno de los fines más importantes de las imágenes artísticas y depende de tres factores: el estado mental del artista, la forma en que dicho estado mental lleva al artista a marcar la superficie de un modo determinado y, finalmente, el estado mental que crea la superficie marcada en el espectador sensible e informado. Wollheim se propone desentrañar, en particular, ese proceso que aparece en algunos momentos de la actividad del artista y que involucra no sólo al intelecto de este último, sino también a su ojo o su mano, por medio del cual algunos rasgos originariamente inintencionados e inadvertidos, presentes en el material pictórico, se convierten en aspectos intencionales y dignos de

tener en cuenta (tanto, que contribuirá a guiar la actividad futura del artista). Wollheim llama «tematización» a este proceso instrumental que permite dotar de significado a la superficie resultante de la acción del pintor; el artista impone en última instancia un fin a los materiales y los transforma en un medio.

En la segunda conferencia se examinan las condiciones generales características de la experiencia que la pintura provoca en la mente del espectador. En dicha experiencia se debe poder reconocer la intención misma del artista con ocasión de la contemplación directa —al natural o en una reproducción fiable— de alguna de sus obras. Eso sí, la experiencia de la que habla el autor de *La pintura como arte* no consiste simplemente en lograr una copia interior del estado psicológico del que partió el artista para pintar su cuadro, como propone Tolstoy. Entre la obra y la experiencia existe una peculiar dependencia recíproca y, además, la experiencia del espectador puede llevar al artista a ampliar su conocimiento sobre sus propias intenciones y la supuesta concordancia de éstas con el estado psicológico del espectador. En este orden de cosas, Wollheim pone en relación las tres capacidades perceptivas fundamentales que el artista supone que el espectador posee y utiliza, con los poderes básicos que puede poseer toda imagen pictórica. El poder que tiene la pintura para representar objetos extramentales tiene su fundamento en la capacidad perceptiva de «ver-en»; el poder de expresar acontecimientos de la vida mental obtiene su fundamento en la «percepción expresiva»; el poder



que adquiere la pintura para inducir una clase especial de placer, sirve de base para la capacidad de experimentar «agrado visual».

La experiencia de «ver-en», al parecer una capacidad perceptiva innata, natural, es un tipo especial de percepción compleja que se desencadena como consecuencia de la presencia dentro del campo de visión de una superficie diferenciada. La «duplicidad» es el principal rasgo fenomenológico de esta experiencia. Algo que niega E. Gombrich), pues cuando vemos algo «en» otra cosa —en la superficie del cuadro, en el caso particular de la pintura como arte— somos visualmente conscientes de la configuración de la superficie que miramos en cuanto tal, y en un mismo y único momento reconocemos determinadas cosas delante o detrás de otra cosa —esto es, en el cuadro que miramos, en nuestro caso—. Por otra parte, la experiencia del «ver-en» es anterior a la de la «representación» lógica e históricamente y no a la inversa, como afirmaban tanto los teóricos de la antigüedad como los del Renacimiento. La experiencia de la «representación», esto es, lo que representan las imágenes visuales concretas para un espectador se presenta, en definitiva, como el resultado de la experiencia previa de «ver-en», a la que el artista impone una pauta de corrección. Este patrón remite al grado en que se cumplen las intenciones del artista en la experiencia que obtiene el espectador de la contemplación del cuadro. Este modelo explicativo no sólo lo empleo Wollheim para analizar experiencias de «ver-en» (el fundamento del significado «representacional» de una ima-

gen pictórica), sino que se traslada a experiencias diversas como la de la «percepción expresiva», el «agrado visual» (del que se habla poco en *La pintura como arte*) o la captación de auténticas «metáforas pictóricas».

La percepción expresiva es también lógica e históricamente anterior a la expresión y sirve de fundamento a una variedad de significado pictórico (el expresivo) en la medida en que puede considerarse, en ocasiones, como un auténtico modo de ver la realidad. La *correspondance* de la que habla Baudelaire entre una parte del mundo externo y la emoción que provoca ésta en el espectador, como consecuencia de su aspecto, se forma a través de un mecanismo —la proyección— bien estudiado dentro de la tradición psicoanalítica y que designa a un proceso inconsciente que funciona a través de la fantasía. El espectador proyectará sus emociones sobre aquello que perciba de la imagen pictórica y será la intención del artista la que suministre, a fin de cuentas, el criterio que nos permita determinar la corrección o incorrección de la expresión. En este sentido, podemos constatar cómo las experiencias de «ver-en» y la percepción expresiva son las auténticas protagonistas de la tercera conferencia de Wollheim a propósito del uso en algunas pinturas de Caspar David Friedrich, Edouard Manet y Frans Hals de un recurso —la presencia de un espectador interno no representado «en» la imagen— que refuerza o incrementa el contenido representacional de una pintura. El significado deriva, tanto en el caso representacional como en el expresivo, del proceso creativo, del modo en que produce la



imagen. Se trata de modalidades de significado o contenido pictórico que Wollheim denomina «primario».

La presencia «en» la imagen de un espectador interno –algo que es evidente en los retratos holandeses de grupo estudiados por Riegl– amplía notablemente la comprensión de la misma por el espectador externo, el espectador «de» la imagen, ya que este último puede llegar a identificarse con lo imaginado por el espectador interno. Antes de que esto pueda suceder el artista ha tenido que seleccionar la identidad del espectador «en» la imagen –bien un individuo concreto, bien una persona de un tipo determinado– y, acto seguido, asignarle un repertorio de disposiciones capaces de generar y condicionar la vida exterior e interior de dicho espectador. En paisajes como *El gran parque, cerca de Dresde* del genial Friedrich puede reconocerse en el papel de espectador interno, quien ocupa el punto de vista, a un tipo de persona liberada de las exigencias de la vida material, con un cierto desapego hacia la naturaleza, pero que siente la necesidad de escudriñar los secretos de ésta mediante el estudio y la meditación, pues en el mundo natural cabe ver reflejados los secretos mismos del Creador. Es el artista de la naturaleza del Pietismo de principios del siglo XIX. por otra parte, no es difícil descubrir en Friedrich un buen ejemplo de experiencia de percepción expresiva: en muchas de sus obras se explicita el deseo de excitar espiritualmente al espectador externo y despertar en él una pluralidad de pensamientos, impresiones y sentimientos. Sin embargo, son ciertas composiciones de Manet en las que

aparece una sola figura en actitud de preocupación o ensimismamiento, distracción o falta de concentración –como si custodiasen un oculto secreto en un momento de aislamiento radical–, las que suministran los mejores ejemplos de «espectador interno». El punto de vista que Manet elige, por ejemplo, en *Mujer con loro* o en *La cantante callejera* corresponde a un espectador móvil, dotado de libertad suficiente para pasearse por el espacio representado, investigando, espiando al protagonista de la escena –cuya atención no consigue llamar– con el fin de sorprenderle en un momento privilegiado y arrebatarse el significado íntimo de su secreto. Manet recurre a la frontalidad y a dos tipos de fondo (embarullado, o bien monótono, indiferenciado y sin horizonte) a modo de «pantalla onírica» para mostrarnos indirectamente la presencia del espectador dinámico en la imagen. Sea como fuere, tanto Friedrich como Manet devuelven al espectador externo la conciencia del espacio marcado, ya que una vez el espectador del cuadro ha aceptado la invitación del pintor para que se identifique con el espectador interno, pierde momentáneamente de vista la conciencia de la superficie marcada. Friedrich recurre a un medio representacional, la *Rückenfigur* o la figura vista por detrás que aparece en muchas de sus obras, para que el espectador abandone el reino de la imaginación y regrese al «ver-en». Manet, por su parte, hace uso del embellecimiento de la superficie marcada por medio de la preeminencia de la *matière*, la tematización esfática de la pincelada o la escasa definición de los rasgos del rostro



en contraste con el resto del cuerpo, con el fin de compensar la ensoñación y la preocupación del espectador interno y hacer así posible el retorno del espectador externo a su papel real.

La obra de Nicolas Poussin (en especial, sus cuadros de temática amorosa *Céfalo y Aurora* y *Rinaldo y Armida*) sirve de argumento principal a Wollheim para caracterizar otras dos modalidades de significado primario: el significado textual y el significado histórico. Los procedimientos de la «textualidad» (un «texto» penetra en el contenido de la pintura) y el «préstamo» (un «motivo» o motivos presentes en obras del arte precedente) permiten aumentar el contenido representacional total de la imagen pictórica. El préstamo es más complejo que el texto, dado que su comprensión exige tener conocimiento del contexto en el que surge; además, el significado que el texto tiene para el artista es privado, por lo que deberá buscar un medio adecuado para transmitir sus experiencias a otros, a diferencia del carácter público e instrumental del préstamo. Así, el contenido textual de *Rinaldo y Armida*, inspirado en el poema de Torcuato Tasso *Gerusalemme Liberata*, así como el de *Céfalo y Aurora* (cuadro que también ejemplifica el modo de préstamo a través de Rubens y Tiziano y que bebe en las fuentes de la *Metamorfosis* de Ovidio), aparecen como alegorías del triunfo de la razón sobre la concupiscencia. Poussin ofrece una original solución en sus cuadros: la razón, el deseo y el amor se alían para lograr la virtud, de tal modo que la razón—simbolizada por los «putti»—llega a salir victoriosa en su pugna con la

concupiscencia gracias al deseo mismo, bien arrebatándose a otro (como hace el personaje Finaldo con la pérfida maga Armida), bien cuando surge del propio protagonista y se remite a otro (como sucede en el caso de Céfalo, cuando un «putto» le muestra un retrato de su amada esposa Procris). Según Wollheim, esta respuesta al problema planteado revela el auténtico significado que pudieron tener en Poussin las enseñanzas morales del Estoicismo, tan presente en los llamados «paisajes heroicos»: la oposición al instinto mediante el instinto. Por otra parte, ello es compatible con la concepción de la naturaleza que parece sustentar el máximo exponente del clasicismo francés. Aunque las interpretaciones eruditas habituales hacen de Poussin un pintor austero y racionalista (como mandarían los cánones estoicos tradicionales), lo cierto es que muchos de sus cuadros ponen de manifiesto que en la naturaleza humana y, por extensión, en la madre naturaleza, existe una fuerza instintiva, fecunda y generadora, poderosa e ingobernable que mantiene, asimismo una relación muy próxima con la muerte. Así, por ejemplo, el *Paisaje con Diógenes* que puede contemplarse en el Louvre pone de manifiesto este lado indómito de la realidad natural envuelto en una atmósfera de misterio, a cuya expresión contribuyen, sin duda, la repetición de un solo color a lo largo de toda la tela y la inclusión de un inquietante paisaje remoto detrás del paisaje principal. Por otra parte, la representación de la naturaleza en la obra de Poussin sufre un deslizamiento en lo que respecta a la carga emocional, lo que le



hizo alejarse del gusto inicial por la reconstrucción arqueológica. Mientras sus cuadros tempranos hacían hincapié en el carácter fértil y floreciente de la naturaleza, la obra posterior muestra a ésta como intrínsecamente ambivalente (benigna por ser fecunda, aunque peligrosa y destructiva en sus excesos). De ahí la presencia recurrente en tantos cuadros de Poussin de la fuerza, envolvente y siniestra a un tiempo, de la misteriosa serpiente.

Tanto Manet como Picasso nos han legado buenos ejemplos de aquel significado histórico que surge cuando un préstamo penetra el contenido de un cuadro. Cuando examinamos la asimilación por parte de Manet del efecto de suspense y ocultación del perdedor que logra Degas en las imágenes pictóricas de las carreras de caballos, creemos poder reconocer en ella las claves de una rivalidad y, en palabras de Wollheim, el «miedo a la envidia», esto es, el miedo a ser un perdedor o a hacer que alguien lo sea. Con el fin de mitigar este miedo hacia los predecesores con los que se siente en deuda, Manet optará en éste y en otros casos, por la indeterminación o la confusión. A diferencia de Manet, quien logra identificarse así gracias a sus imágenes con Rubens, Rembrandt, Giulio Romano, Velázquez, entre otros, Picasso emplea el préstamo para poder identificarse con el «trabajo» que llevaron a cabo, en calidad de artistas, pintores como Cranach, Velázquez, El Greco, Courbet, Manet o Delacroix, lo que explica las transformaciones radicales que el malagueño introdujo en las composiciones de aquéllos.

Especialmente interesante se nos antoja el análisis que ofrece Wollheim en el capítulo de su libro sobre las motivaciones como artista de Jean-Auguste-Dominique Ingres y su relación con el «significado secundario» de las imágenes pictóricas. Dicha categoría tiene que ver con lo que significa para cada artista —como agente y espectador de sus propias marcas— el mismo acto de la producción, esto es, el acto de dar significado; ello se refleja en la imagen y el espectador sensible e informado será capaz de reconocerlo. El tema favorito de Ingres es, sin duda, un tipo especial de «drama familiar» en el que se produce la revelación de una emoción contenida desde hace mucho tiempo y que no puede seguir siendo reprimida. Al ser revelada, se produce un cambio en los sentimientos de la familia; en concreto, cabe destacar la presencia en todos estos dramas de la figura de un padre que ha de ceder en sus pretenciones y de una madre hacia la que el hijo siente celos. Los argumentos principales para su tesis los extrae Wollheim de las composiciones tituladas *Antíoco y Estratónice* y *Virgilio leyendo la Eneida a Augusto*. Este tema que tanta fascinación ejerciera en Ingres puede emplearse como punto de referencia para clasificar la totalidad de la obra histórica de Ingres. Así, aquellos cuadros en los que aparece representada, con un aire de juego infantil, una escena de amor y muerte protagonizada por una pareja, podrían verse como «fragmentos» del drama familiar original. Por su parte, las pinturas relacionadas con temas como las bañistas, el harén, la odalisca o la esclava ofrecen imágenes que «niegan» el drama



central, puesto que suprimen el papel y la presencia del padre. Por último, cabe citar aquellas pinturas que, como *Enrique IV jugando con sus hijos*, muestran el desenlace feliz del drama. Para el autor de *La pintura como arte*, el asunto que todas estas composiciones reflejan sirve de compendio de algunos deseos y anhelos tempranos y reprimidos del propio Ingres, piezas claves de su drama interior; la identificación con un padre idealizado, el deseo de compensar los sacrificios realizados por sus padres para que él se convirtiese en un gran artista, y el ansia por lograr la reconciliación final de la familia. Ingres logra proyectar fuera de su mente, en los protagonistas de sus imágenes, aquellos deseos y creencias ocultos y no queridos; las fantasías son, en definitiva, el vehículo elegido para el alivio de la ansiedad que aquéllos provocan en el pintor.

La autorrepetición es una de las características más llamativas de la actividad de Ingres como pintor. Una vez terminada una obra solía mostrarse dispuesto a reemprender su labor ofreciendo una nueva versión de la misma composición. De ahí la importancia de las técnicas de reproducción gráfica y el uso del papel de calcar. Para Wollheim este hecho no denota necesariamente falta de creatividad ni es un síntoma de declive artístico, sino que es una auténtica actividad significativa. Pone en evidencia la existencia de un ciclo que va de la esperanza a la desilusión en donde la pintura adquiere la naturaleza del deseo o lo que es lo mismo, de un instrumento para hacer posible la reconciliación de la familia y la superación de ciertas rivalidades. A esta función responden al-

gunas anomalías espaciales que Ingres introduce deliberadamente en la imagen y que espera sean reconocidas por el espectador. Ingres deforma el espacio para dejar bien claro que ha impuesto su voluntad. el autoengrandecimiento que éste lleva a cabo, tan característico de pensamiento infantil y de las defensas maníacas, es el responsable del valor instrumental que atribuye a la pintura. Obras como el retrato de *Louis-François Bertin*, modelo al que logra devolver su humanidad, a pesar de los rasgos imponentes de padre idealizado, sugieren la existencia de una tensión intrínseca entre el significado primario y el significado secundario, lo que se corresponde psicológicamente con la lucha constante del pintor por lograr la identificación con su padre. De un lado, sostiene la creencia en un padre omnipotente e inhumano y siente envidia de la madre; de otro, desea que el padre cobre vida, para lo que es necesario reconstruir su humanidad. Ingres parece creer en el valor de la pintura para poder cambiar, de algún modo, el mundo o, por lo menos, su propio mundo.

Algo parecido sucede en la sobrevaloración de la pintura que acomete Picasso mediante recursos que glorifican la mirada. Hasta los estudios preparatorios para las *Señoritas de Aviñón* la mirada estaba prohibida. A partir de este momento, en el período de madurez, los ojos se vuelven redondos y aparecen como auténticas fuentes de luz: son los protagonistas de la pintura y desvían su mirada del mundo hacia el arte. No obstante, en las etapas cubista y clásica Picasso elige el tacto como fuerza compensadora de



la omnipotencia de la mirada, capaz de neutralizar su poder destructor. en cualquier caso, tanto Ingres como su cómplice Picasso sobreestiman la mirada, subrayan su omnipotencia y a través de su luz descubrimos el valor instrumental de la actividad del artista.

En la última de las conferencias Wollheim se ocupa de nuevo del significado primario. Se trata de aquellas imágenes que se convierten en metáforas de alguna cosa. La experiencia que suscita la metáfora pictórica es una respuesta total a la imagen en su conjunto (es la totalidad de la imagen la que se empareja con el objeto metaforizado), sucede en el tiempo a otros modos de percepción, cuyos contenidos atesora, y se asemeja poderosamente a la expresión, dado que se alimenta de emociones, sentimientos y fantasías y desencadena en el espectador una respuesta afectiva acerca del objeto metaforizado. Para Wollheim el caso fundamental de metáfora pictórica corresponde a aquellas imágenes que son metáforas de alguna cosa corpórea, sobre la base de una experiencia que atribuya a la pintura la propiedad global de la corporeidad. No es extraño que se recurra a las pinturas de Tiziano y a las obras tardías de su primer maestro, Giovanni Bellini (*El bautismo de Cristo, Virgen y Niño con cuatro santos* o *La embriaguez de Noé*, por ejemplo), para ilustrar este punto. Este último se sirve de los adornos con grecas, los labrados en facetas, la mirada interior, el ensanchamiento de la figura, el uso del color, la compresión del espacio o la conversión de la imagen en el conte-

nido de una ensoñación para dar paso a la metáfora.

El principal tema expresivo de la producción artística de Tiziano es la vida humana como algo vinculado con el cuerpo. El cuerpo tanto como expresión de vitalidad, lugar privilegiado donde anida la belleza y que suscita innumerables placeres, así como estructura frágil, constantemente expuesta a la violencia, el dolor y la muerte. el *Concierto campestre* o *Las tres edades del hombre* no sólo representan al cuerpo, también son metáforas de la vitalidad humana ligada a lo corpóreo. Para lograr este objetivo Tiziano pone en relación el cuerpo representado con una acción incipiente cuya tensión se concentra en la mirada apasionada: el espectador reconoce en la imagen y a través de la mirada, un cuerpo que está a punto de pasar a la acción. Desde el punto de vista de la configuración de la imagen, puede percibirse cómo la zona coloreada en la que aparece el cuerpo parece salirse de sus límites. Por su parte, las últimas pinturas de Tiziano, como *Tarquino y Lucrecia, la Anunciación, La muerte de Acteón* o *La desolladura de Marsias* hablan de una vitalidad que resulta ser compatible con el sufrimiento del cuerpo. En ambos grupos de cuadros son múltiples los recursos que se emplean para lograr la metaforización: las equivalencias entre cuerpo y naturaleza, el carácter anónimo de las figuras representadas, la simplificación del color, un ligero olvido de la perspectiva, la representación mediante perfiles diminutos de ciertas figuras situadas a media distancia o al fondo, o la concepción del lienzo co-



mo una auténtica piel pintada y continente de cosas diversas.

También puede suceder que un cuadro se convierta en metáfora del cuerpo sin que este último sea el principal objeto de la representación. Wollheim ofrece pruebas de esta circunstancia recurriendo a dos pintores poco conocidos: el italiano Bernardo Bellotto, sobrino de Canaletto y el inconformista pintor galés del siglo XIX, Thomas Jones. En los dos casos citados se emplea el paisaje arquitectónico como metáfora del cuerpo. Los edificios de Bellotto, minuciosamente representados, parecen dilatarse asombrosamente ante nuestros ojos y amenazan con invadir toda la imagen. La superficie pintada aparece también aquí como una piel extendida abierta a la atenta mirada del espectador. Algo parecido sucede en el caso de los diminutos paisajes urbanos de Jones, plagados de edificaciones descoloridas, humildes y atemporales, donde podemos hallar las percepciones infantiles del cuerpo,

desde los objetos del deseo hasta los síntomas de la destrucción. De igual modo, podemos reconocer la presencia del oscuro y rico mundo de las experiencias y sensaciones de la infancia en muchas imágenes del sensual Willem de Kooning. En esta ocasión, el pintor retrata nuestro yo primitivo, frágil y sencillo, convirtiendo al cuadro, como Tiziano, en un peculiar continente capaz de recoger una pléyade de sensaciones, emociones y objetos que no pueden ser aprehendidos por medio de la mirada. El formato cuasi cuadrado, el gran tamaño del soporte, la superficie extremadamente detallada, la aparente pequeñez de la imagen o el secado diferencial de la pintura contribuyen a generar una intimidad que, por otros medios, también transmiten los cuadros de Bellotto o Jones. Asistimos al dulce triunfo de la metáfora. El triunfo de Wollheim consiste en habernos atrapado con su lúcida mirada, con permiso de Rembrandt, en su particular «lección de anatomía».







# DESAVENENCIAS ESTÉTICAS EN *LA Balsa de la Medusa*

Cristina Peñarín

No es fácil atreverse a hablar de arte. Respecto a cualquier actividad y tradición artística, el juicio implica conocer toda una cultura y, aún, haberse familiarizado con un cierto número de obras —sólo el trato frecuente forma la sensibilidad en el conocimiento de las reglas internas a un medio de expresión— sin lo cual es imposible distinguir cualidades, valorar y disfrutar unas obras por encima de otras. Nuestra posibilidad de adquirir un criterio y un gusto que entienda está limitada a los pocos ámbitos que nos es dado conocer con algún detalle.

Pero hablar acerca de nuestro arte contemporáneo entraña dificultades especiales. Durante este siglo, amplios sectores de las artes han cuestionado, e incluso suprimido por completo la representación, haciendo cualquier criterio estético tradicional inútil para comprenderlas. Desde el gesto radical de la vanguardia dadaísta: Duchamp y sus *ready made*, o ¿Qué hacer ante la rueda de bicicleta o el urinario expuesto como arte? Lo que se nos pide es que comprendamos la provocación de esta anti-obra, algo que sólo podemos hacer reflexionando sobre el anterior concepto de obra artística. Si aquí puede haber algo como una propuesta estética, una apertura de nuestra mirada al descubrimiento, implica que pasemos por un conocimiento de los valores artísticos anteriores y aceptemos adoptar una nueva postura ante ellos y ante la realidad.

---

La Balsa de la Medusa, 32, 1994.



Una alta exigencia para el espectador, por la que «el comportamiento teórico se convierte en estético» (Jauss).

Este desafío a encontrar una teoría que nos permita posicionarnos respecto al objeto «estéticamente indiferente» se prolonga en múltiples formas hasta hoy, sea que la representación se haga idéntica a, o tan trivial como, el tantas veces repetido objeto de consumo o lugar común —como en el arte Pop—, sea que desaparezca y en su lugar se nos ofrezca un fragmento de la naturaleza, un objeto de uso común, etc. Los discursos que permiten que tales piezas sean percibidas como propuestas estéticas se hacen consustanciales a las obras, que no lo serían sin ellos. En algún modo, la dificultad para el espectador del arte, que ha de saber para poder ver, persiste en todo el arte «de ruptura» de nuestro siglo. Pero aquí conviene no integrar demasiadas cosas diferentes en este relato. Las dificultades tienen distintas fuentes. Para buena parte de este arte es válida la fórmula que lo describe como producido «a partir de una teoría», si bien quizá usamos «teoría» en distintos sentidos, y, sea como sea que la entendamos, no tiene la misma relación con la obra y con el espectador en todos los casos. La ruptura moderna con los lenguajes y las formas de ver heredadas necesitó de la reflexión, pero ésta se hacía no sólo en el terreno de las palabras y los discursos, también y fundamentalmente en el diálogo entre las obras plásticas, a partir de las sugerencias de otras expresiones, artísticas y extraartísticas. Así la obra da a ver algo de aquello a lo que responde y también lo que quiere proponer, con una cierta independencia respecto a los textos verbales.

Hay otro aspecto que hace difícil atreverse a hablar de arte Y es la rigidez con la que se discuten las desavenencias estéticas. No estoy segura de que esta rigidez afecte sólo al arte «moderno». Quizá tiene que ver con lo que nos ocurre con el arte: cuando admiramos una obra o un artista, esa admiración puede funcionar como autodescubrimiento a partir del cual nos reconocemos —«esa soy yo»—, con lo que difícilmente admitiremos que sean desdeñadas. Y así ocurre también con las obras o artistas que despreciamos, cuando en esa diferencia sentida nos definimos.

Sin embargo, del arte moderno dice Wallace Stevens que es intransigente, especialmente respecto a los límites «que se van haciendo cada vez más estrechos conforme pasa el tiempo y que, más a menudo que lo contrario, acaban por sólo dar cabida a un hombre» (*El ángel necesario*, Visor, 1994, 115) Además, es un arte que tiene razones para todo y que es fanático. El que pueda ser calificado de pintor moderno se convierte «en virtud de esa definición, en un hombre libre en el mundo del arte y, en consecuencia, en el igual de cualquier

---

Cristina Peñamarín (1952) es Profesora Titular de Teoría General de la Información en la Universidad Complutense. Es coautora de *Análisis del discurso* (Cátedra, 1986). Ha publicado diversos ensayos sobre identidad individual, representación de la subjetividad, emociones e identidades colectivas en diferentes revistas y volúmenes antológicos.



otro pintor moderno. Reconocemos que difieren unos de otros, pero de todos modos ninguno de ellos puede ser juzgado más que por los demás artistas modernos» (id., pág. 116). Esta comunidad de jueces ha de incluir también a la crítica y la academia, pues sin sus textos aquellos no habrían sido calificados como artistas modernos.

Esta intransigencia es propia del ver un camino y tomarlo como propio. Algo que parece se hizo muy necesario al arte moderno, a su radicalidad: la ruptura se hace crítica no sólo de las formas heredadas, sino también de la función del arte y llega a cuestionar no tal lenguaje sino todo lenguaje, no tales obras o usos de ellas sino la posibilidad de una obra artística. El arte quiere desbordar los límites del arte, implicar a la vida toda, los hábitos y las actitudes, lo social, lo económico, lo político. Frente a todo, el artista solo y su voluntad de oposición y ruptura. Es incluso dudoso que otros artistas puedan juzgar lo que no sea su actitud. Lo que propone es tanto una estética como una ética.

Tomemos otro relato, distinto del que he presentado:

«A finales de los años 60, al margen de las propuestas pop, neodada, op, abstracción pospictórica, minimal, e incluso las prácticas conceptuales más estrictamente lingüísticas, podríamos decir que el arte comienza a acercarse de nuevo a la naturaleza, a situarse en el nexo naturaleza-cultura (...). El artista se propone descubrir el valor mágico de los materiales, presta una especial atención a la cualidad inerte de las materias y de los procesos, al devenir de las formas (...) sedimentos, incrustaciones, lo oxidado, lo corroído, las superficies desconchadas y agrietadas de Tapiés, las arpilleras de Millares, los trapos de Burri. Nuevo realismo que no depende de la realidad exterior sino que crea una nueva realidad (...). Lo pobre y el escombro es un canto obligado ante la situación en la que vive el mundo Occidental» (A. F. Polanco, *La balsa de La Medusa*, 30-31, pp. 40-41).

En este relato estos creadores de realidades pobres son el fin de la historia, y su forma de mirar es obligada, es un imperativo ético, pues toda nuestra situación está comprendida ahí —¿quizá precisamente por su no dependencia de la realidad exterior?—. En esta autonomía de la creación diríamos que hacen lo mismo que los demás artistas modernos lo que para nada significa que puedan ser sustituíbles uno por otro. Es posible decir de dos artistas que tienen una misma actitud ética, pero no que su obra sea la misma, que nos diga lo mismo o que nos dé lo mismo una que otra. («Podrían seleccionar uno de los dos poemas para acordarse, digamos, de la muerte. Pero suponiendo que hayan leído y admirado un poema, ¿podrían decir: “Oh, lea el otro, que producirá lo mismo”?». —Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós, 1992, 108—). Una sensación estética no puede ser descrita. De ahí que la mejor forma de hablar de un cuadro sea por ejemplo, leer un poema, que decía Wittgenstein.



Si tiene razón este pensador, y creo que debe tenerla, pues si pudiéramos describir objetivamente la gracia ¿para qué necesitaríamos el arte?, habría que pensar que si una propuesta ética se produce a través de una obra de arte, no podrá absorber hasta tal punto la obra que ésta pierda su cualidad estética. Y si no la pierde, quedará por siempre ligada a la forma en que la obra la expresa, es decir, ligada a lo que puede mostrarse y puede ser aludido metafóricamente, pero no acotado con exactitud, puesto en un plato de la balanza para sopesar su bondad. Esto no quiere decir que la perspectiva ética no sea pertinente, particularmente para las obras que abiertamente la implican. Quiere decir que si la crítica ética pretende agotar el sentido de la obra le está negando algo de lo que la hace ser una obra de arte. Pero además, ¿qué hace de una posición ética que sea *obligada*? ¿cómo podemos prever que tal valor que necesitamos, tal posición ética sea la que más eficazmente va a ser expresada por vía estética? Sostiene Jauss que «el arte no puede reclamar ningún tipo de validez por obligación, y su verdad ni puede rebatirse con dogmas, ni “falsificarse” por lógica», y por ello fundamenta la posibilidad de emancipación. Para las autoridades ha sido siempre sospechoso de refractario, pues si puede traer a la mente una significación suprasensible, también perfecciona la apariencia sensible y crea el placer de un presente pleno (H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, 1986, 44). Cualquier interpretación, incluida la ética, sólo puede ser una propuesta, eficaz en la medida en que ayude a ver más, a comprender sintiendo.

El relato citado quería demostrar que «Beuys no estaba solo». Pero desde otro punto de vista podemos cuestionar este emparentar a Beuys, sus rollos de fieltro y bolas de grasa, con las obras de Tàpies. Éstas no se limitan a enfocar algo que estaba ya así en el mundo antes de que el artista lo pusiera en una vitrina. Los objetos de Beuys eran «estéticamente indiferentes» hasta que él reclamó una atención estética hacia ellos. Y en esto precisamente consiste su obra. A este cambio de actitud él lo llaman pensar —«sólo con pensar el hombre se convierte en artista», cita Polanco, id.— ¿Propone solo un proceso de reflexión, también que con él pueda cambiar mi mirada? Este segundo aspecto implica que consideremos de qué manera el comportamiento teórico y el estético se pueden complementar. Pero este problema se obvia echando mano de la ética.

Al ver sus obras puedo preguntarme por qué el rollo de fieltro y no el batán, esa máquina de grandes mazos de madera que pisa el fieltro movida por un molino de agua, que inmediatamente me recuerda. ¿El que sus fieltros me traigan la imagen del batán, de los primitivos procesos de transformación y su encaje en el entorno, es el tipo de experiencia estética que pretende la crítica culta. Es cierto que los textos me ayudan a ver estos materiales desde la biografía y las sensaciones del autor (entiendo la cualidad aislante por la que selecciona ciertos materiales. Ahora, materiales y envases aislantes junto a un teléfono pueden componer para mí un pequeño poema visual). Pero demasiado texto me pesa como la obligación de leer la obra en una dirección muy determinada. En esta muestra, la composición y la instalación se combinan con lo que pare-



cen materiales a los que se deja hacer solos todas las sugerencias de que sean capaces. ¿Lo que los filtros pueden hacer lo hacen al modo de cualquier objeto que en cierto momento y por azar permite revivir una experiencia, un fragmento del pasado? Pero eso los materiales lo pueden hacer sin intervención del artista que parece limitarse a proponérselos. Esta modestia, y el poder que han resultado tener para mí sus objetos, pueden hacer que lo mire con simpatía. Pero no me hará desechar otras experiencias estéticas, provengan o no de materiales y escombros.

En el mismo número de *La Balsa* en que se encuentra el artículo que vengo a comentar, se publica una entrevista de M. Foucault a P. Boulez en la que el arte es juzgado también desde la ética. Foucault empieza planteando cómo la complejidad de la música contemporánea la hace inaccesible, aunque sea receptiva a la técnica, aunque plantee cuestiones comunes a las de la pintura. Boulez admite las servidumbres de todo medio musical: sus ámbitos propios —compartimentos estancos—, sus valores sus cotizaciones. Entonces Foucault quiere excluir de este «aislamiento cultural» de la música contemporánea al rock:

M. F.—«(...) La música *rock*, más que en otros momentos el *jazz*, no sólo es un elemento vital para muchas personas, sino que es inductora de cultura: gustar del rock, preferir tal tipo a tal otro, es un modo de vida, un modo de resistir; es un conjunto de gustos y actitudes. El rock ofrece la posibilidad de una relación intensa, poderosa, viva, «dramática» (en el sentido de que se da en espectáculo...) con una música pobre ella misma, pero por cuyo medio el oyente se afirma (...). Se concede “carta de naturaleza” a todas y cada una (de las músicas), carta que las iguala en valor (...).»

P. B.—Dudo de que el problema se resuelva hablando de *distintas* músicas o afectando un ecumenismo ecléctico (...) ¡Viva el pluralismo, principio de toda incompreensión! Deléitese cada cual en su parcela y vendrá la delicia de todos (...). Nada de valores donde impera el placer. Tales discursos, todo lo liberales que se quiera, sin embargo, estancan los compartimentos, halagan la buena conciencia de habitar un compartimiento sobre todo si de tiempo en tiempo se permite espiar los ajenos. La economía está ahí para desvanecer esa ilusión: hay música productiva que existe sólo por su provecho comercial; hay músicas onerosas, cuyo propósito es del todo ajeno al provecho. Ningún liberalismo invalidará esta diferencia».

El pluralismo, con tanta rabia aquí burlado, halaga la buena conciencia de los compartimentados, espías ocasionales. Se implica que frecuentar un compartimento debería inquietar nuestra conciencia, tanto como intentar saber algo de los demás. Pero si esta culpa quedara poco clara para alguien, el provecho comercial marca claramente la diferencia ética. He aquí el punto de referencia al que remiten tantas actitudes éticas en el arte contemporáneo: el



mercado. La anti-obra, por ejemplo en el *arte povera*, de la familia de las estéticas del desecho y el escombros, enuncia que toda obra es mercancía, todo lenguaje género de consumo. Que estos absolutos dejen fuera de la rectitud ética a prácticamente todos los humanos, víctimas o verdugos, y todas las realizaciones humanas, como los lenguajes, no inquieta a estos radicales. En el texto de Boulez sirve para anatematizar toda música que no sea onerosa (si es onerosa, ¿será subvencionada?) Toda ella se hace con un propósito de provecho y toda existe sólo por su productividad comercial. Ninguna reflexión sobre las formas de vida y arte en nuestra sociedad de consumo, sobre qué hace que algo tenga éxito, cómo se relacionan los lenguajes emergentes con los tradicionales, etc. Cualquier forma de atención a lo otro es excluida gracias al enorme escudo ético del mercado. Si en su actitud cupiera algún acercamiento a los hábitos y prácticas de los aficionados a esas otras músicas, tal vez vería que en el tiempo de sus vidas apenas hay hueco para mucho más que la escucha esporádica de sus piezas favoritas, y cuando lo hay, para profundizar en su conocimiento de modo que puedan apreciar el arte de los mejores.

Esto rima con el otro artículo que estaba comentando. Polanco se refiere al público que visitaba la exposición de Botero en el paseo de Recoletos de Madrid en estos términos:

Es casi seguro que muchos de los admiradores de Botero son los mismos que abarrotaron el pasado año las salas del MNCARS y la planta del Corte Inglés para comprar el catálogo de otro pintor cuya obra «se entiende» y «casi se puede tocar»: el realista Antonio López. En un año todo un record para el espectador aficionado al impulso táctil (...).

A público se le atrapa mediante la imagen ilusionista o mediante la imagen que se impone, poderosa (...). Indiscutiblemente a la gente le gusta decir: parecen de verdad. También tienen una relación semejante con la realidad virtual, o con ciertas propuestas de videoinstalación. Así entendidas –malentendidas– hacen de los Museos de Arte Contemporáneo de la *Expo* o a los de cualquier parque de atracciones.

Pero también la gente venera las cosas grandes, lo majestuoso y lo solemne, lo que se impone por la fuerza de su grandeza, lo que pretende sobrecogerle y obligarle a la sumisión (...). En el caso de Botero se unen ambos aspectos (id. pág. 32).

Efectivamente, la actitud de ciertos públicos es poco respetuosa con los rituales propios de los Museos de Arte con mayúsculas. Se comportan como en la feria, especialmente cuando forman grandes masas. ¿Hay en esta actitud, que no reconoce más sentido que el del espectáculo, una ironía difusa como diría Baudrillard, que aniquila todos los valores y todos los prestigios? En cualquier caso sabemos que no podemos saber qué se produce en la recepción de cada espectador o espectadora, pues no hay recepción que no sea recreación y



reelaboración desde los propios lenguajes, tradiciones e intereses. Más que estas actitudes me preocupan las de quienes levantan rígidas oposiciones (realismo/no realismo; arte/espectáculo) que conllevan la adjudicación sin titubeo de los valores positivos y negativos de los juicios definitivos a cada término de la contraposición

Encuentro también desalentadoras ciertas fáciles identificaciones: grande igual a poderoso e impositivo. Las figuras de Botero son todo menos poderosas, es decir no establecen una relación de dominación. Como gigantes inocuos, perdidos y desmañados, aceptan todo tipo de juego y de irreverencia de quien quiera subírseles a las barbas. Me recuerdan ciertas tradiciones populares de festivos gigantes y cabezudos, o de relatos que juegan con el desproporcionado agrandarse y reducirse de las dimensiones corporales, que intriga y fascina a los pequeños, como *Los viajes de Gulliver* y *Alicia en el país de las maravillas*. Y lo más desalentador, las expresiones del tipo: «a la gente le gusta reconocerse», «la gente venera lo que se le impone» (lo primero puede ser verdad, siempre que nos reconozcamos todos como «gente». Lo segundo, además de abusivo es tendencioso y falso). Es injusto identificar a Botero con una operación comercial, y dogmático decir «hoy no se debe permitir el ingenuismo en la obra de arte», porque clamaba Adorno «La injusticia que comete todo arte placentero y en especial el del puro entretenimiento va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra» (cit. pág. 32). Así, de nuevo, se evita toda reflexión, por ejemplo, la que entiende el arte *naif* como respuesta a la moderna transformación de la postura teórica en comportamiento estético, como oposición a la reflexión teórica de la obra de arte con su ostentosa renuncia a cualquier teoría y casi a toda técnica representativa moderna (H. R. Jauss, cit., pág. 114). Por cierto que podemos entender y estar en desacuerdo, entender y no ver la oportunidad de esa propuesta, o no gustar de ella. Pero ¿de dónde proviene la seguridad, la autoridad para negarle el permiso a acceder a un público?

Calvino relata su temprana relación con ciertos banales productos comerciales:

En los años veinte el *Corriere dei Piccoli* publicaba en Italia todos los *comics* norteamericanos más conocidos de la época (...). Me pasaba las horas recorriendo las imágenes de la serie de un número a otro, me contaba mentalmente las historias interpretando las escenas de diversas maneras, fabricaba variantes, fundía cada episodio en una historia más vasta, descubría, aislaba y relacionaba ciertas constantes en cada serie (...). Esta costumbre retrasó sin duda mi capacidad para concentrarme en la palabra escrita (...), pero la lectura de las figuras sin palabras fue sin duda para mí una escuela de fabulación, de estilización, de composición de la imagen. Por ejemplo, la elegancia gráfica de Pat O'Sullivan al pintar en el pequeño *cartoon* cuadrado la silueta negra de Felix the Cat, en una calle que se pierde en el paisaje dominado por una luna llena en el cielo







# LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 34 (Otoño 1994)

**ELIAS CANETTI:** Aforismos

**AMITAV GHOSH:** Bailando en Camboya

**FELIX GUATTARI:** La refundación de las prácticas sociales

**PAUL K. FEYERABEND:** La naturaleza como obra de arte

---

**NICHOLAS SHAKESPEARE:** Guzmán capturado

---

**OSCAR SCOPA:** Entre la daga y la escritura en el cuerpo de la ciudad

**ANTONIO FERNANDEZ-ALBA:** De las ciudades que invadieron el valle y profanaron el lago

## EROS: DESORDEN E INDIFERENCIA

**MARIO MERLINO:** ¿Qué sexo tiene esta página?

**MARIA ZAMBRANO:** Entre el ser y la vida

**NONI BENEGAS:** Corpus lesbiano

**ANTONIO BORDON:** El hombre herido

**EDUARDO MENDICUTTI:** El martirio de San Onésimo

**FELIPE HERNANDEZ CAVA:** Viñetas privadas

**SUSANA COYETTE:** Mural de frases hechas

**SERGIO OLIVARI:** El «kitsch» de pe a pa. De Pedro Almodóvar a Paul América

**NELLY SCHNAITH:** Los límites de la representación

**JIRI CERNY:** La belleza del juego

**POEMAS:** Monique Wittig, Adrienne Rich, Li Chin-Fa, Mu Mu-T'ien, Tai Wang-Shu

**Rosa Pereda, Marina Warner y Eugeni Popov:** Correspondencias

---

Suscripción 4 números:

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

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

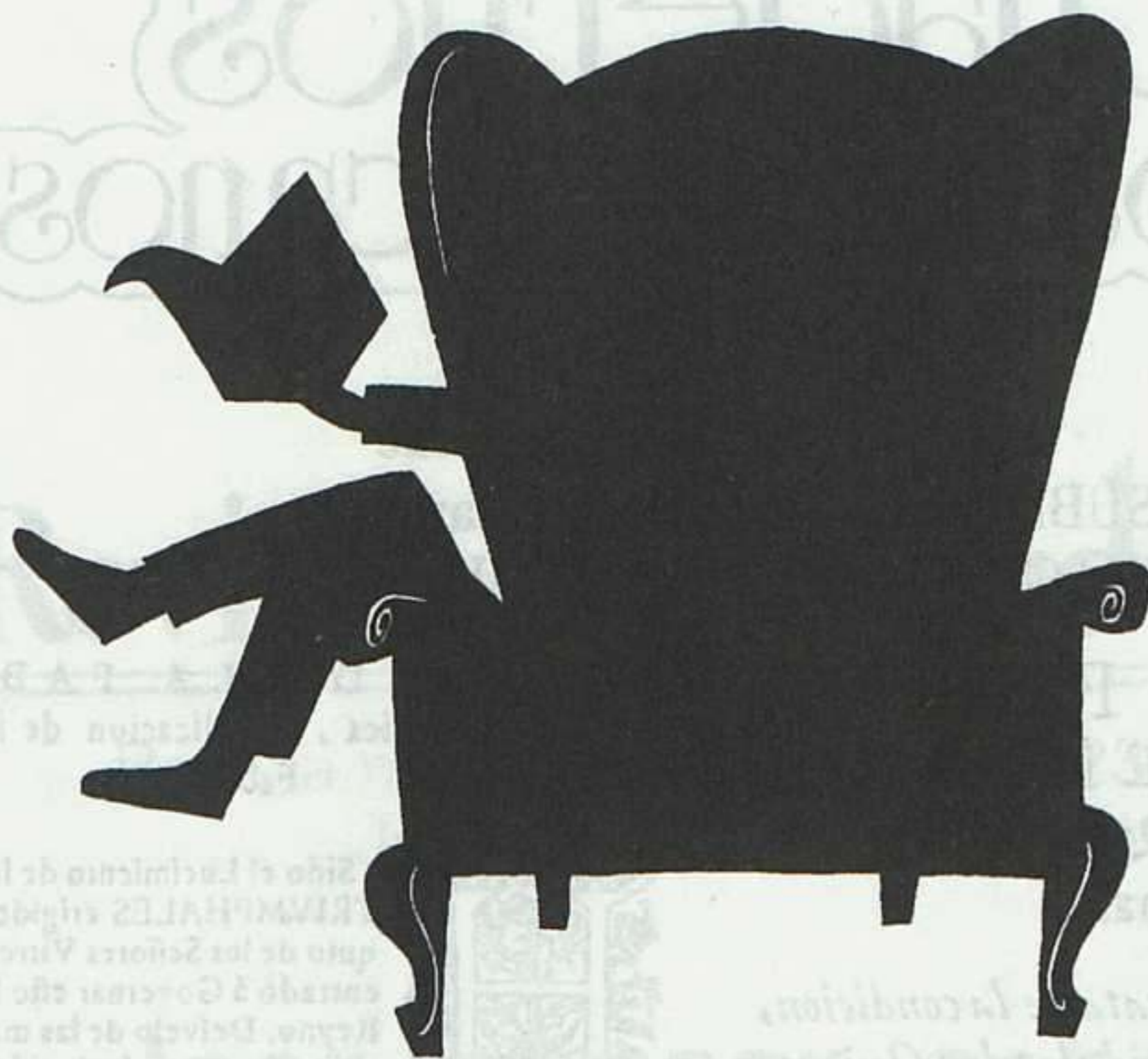
---

**Redacción y Administración:**

Monte Esquinza, 30 2.º dcha. Tels. 310 46 96. 28010 Madrid

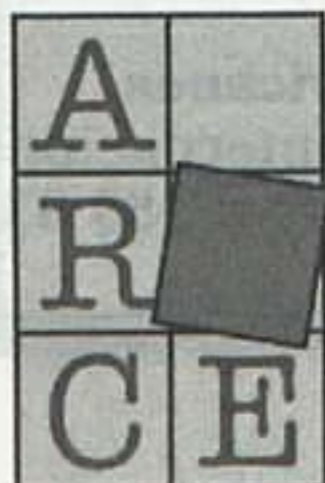


# La cultura pasa por aquí



A&V	CD Compact	Debats	Lápiz	Revista de Occidente
Abaco	El Ciervo	Delibros	Leer	RevistAtlántica
ADE	Cinevídeo 20	Dirigido por...	Letra Internacional	Scherzo
Afers Internacionals	Claridad	Documentos A	Leviatán	Síntesis
Ajoblanco	Claves de Razón Práctica	Ecología Política	Lletra de Canvi	Sistema
Album	CLIJ	ER	Nuestra Bandera	El Socialismo del Futuro
Alfoz	Creación	El Europeo	La Página	Suplementos Anthropos
Anthropos	El Croquis	Fotovideo	El Paseante	A Trabe de Ouro
Archipiélago	Cuadernos de Jazz	Gaia	Primer Acto	Turia
Arquitectura Viva	Los Cuadernos del Norte	Grial	Quaderns d'Arquitectura	El Urogallo
L'Avenç	Cuadernos Noventa	Guadalimar	Quimera	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	Cuatro Semanas y Le Monde Diplomatique	El Guía	Raíces	Viridiana
Bitzoc		Hora de Poesía	Reseña	Zona Abierta
La Caña		Insula		
		Jakin		

Diseño: Tau



Asociación de Revistas  
Culturales de España

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

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



# Cuadernos Hispanoamericanos

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

PRIMERA PARTE  
DEL INGENIOSO  
Hidalgo don Quixote de  
la Mancha.

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



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

*Miguel de Cervantes  
Saavedra*

RAZON DE LA FABRICA  
Alegórica, y aplicación de la  
Fabula.



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

*Juan Malpartida*

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

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





# Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por  
José Ortega y Gasset

**leer, pensar, saber**

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

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

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



Hermann Fraenkel  
Poesía y Filosofía  
de la Grecia Arcaica



La editorial  
Editor

Foruny 53 28010 Madrid Tel. 410 44 12

Peridos y correspondencia: Administración de Cooperación Hispanoamericana  
Instituto de Cooperación de Estudios de América Latina

Avda. de los Reyes Católicos, 4, 28014 Madrid, España



Hermann Fränkel,

## Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica

518 págs., I.S.B.N.: 84-7774-563-3.

### Índice:

Prólogo de la primera edición.

Prólogo de la segunda edición.

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

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

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

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

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

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

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

IX. Retrospectiva y Prospectiva.

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



# ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

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

N.º 8

## EL NUEVO PRAGMATISMO

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

### Otros artículos:

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

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

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

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

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



## ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: .....

Dirección: .....

Cod. Postal: .....

Población: .....

Provincia: .....

Tel.: ..... / .....

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

Contra reembolso

Visa

Mastercard

Diners

American Express

Eurocard

N.º Tarjeta: .....

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

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias: .....

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

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

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





SUSCRIPCIÓN

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.







## SUSCRIPCION

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

## FORMA DE PAGO

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

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

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

ISSN: 1130-2093 Formato: 165 x 22 cm. Precio de venta al público: España: 2.900 ptas. (incluye IVA) (2 números). Extranjero: Vía ordinaria: 3.100 ptas. Avión: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



## ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: _____	Deseo suscribirme a la revista ISEGORÍA para 1993 (4 números), cuyo importe abonaré:
Dirección: _____	<input type="checkbox"/> Conto registral
Cod. Postal: _____	<input type="checkbox"/> Visa <input type="checkbox"/> Débito <input type="checkbox"/> Eurocard
Población: _____	<input type="checkbox"/> Mastercard <input type="checkbox"/> American Express
Provincia: _____	N.º Tarjeta: _____
Tel.: _____	Valores del _____
	Instituciones: _____
	<input type="checkbox"/> Transferencia (N.º de copia: _____)
	Fecha: a _____ de _____ de 1993
	Firma obligatoria

Remitir a: Editorial Anthropos  
 Apartado 387 - 08190 Sant Cugat del Valles  
 Tel.: (93) 529 48 84 Fax: (93) 674 17 33







