

La bassa de la Medusa

Número 33

1995 Z-649



LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 33, 1995



| | | |
|------------------------|-----|--|
| Juan Antonio Méndez | 3 | <i>Hilos, dardos y fallos</i> |
| Estrella de Diego | 31 | <i>(Literalmente) hecho pedazos</i> |
| Roberta Quance | 43 | <i>Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos</i> |
| Daniel Aragó Strasser | 57 | <i>Convertibilidad de los sentidos y correspondencia de las artes: la cuestión de la abstracción en la relación Rilke-Klee</i> |
| Rafael Jackson Martín | 75 | <i>Tres hombres líricos</i> |
| Virginia Yoldi López | 95 | <i>El resurgir del innatismo</i> |
| Amelia Gamoneda Lanza | 109 | <i>La irreprochable prostituta</i> |
| LIBROS | | |
| Javier Arnaldo | 120 | J. A. Ramírez, <i>Ecosistema y explosión de las artes.</i> |
| Alfonso Galindo Hervás | 122 | <i>Entre amor y erotismo: O. Paz, La llama doble</i> |
| Domingo Hdez. Sánchez | 131 | M. ^a T. López de la Vieja (ed.), <i>Figuras del logos</i> |

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

Diseño, *La balsa de la Medusa*.
Portada, Paul Klee, *Fénix anciano*, 1905, aguafuerte.



LA BALZA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 33, 1992

| | | |
|---------------------------------|-----|------------------------|
| Filos. límbos y fallos | 3 | Juan Antonio Méndez |
| (Licitamente) hecho pedazos | 31 | Estrella de Diego |
| Mujer o árbol: las mujeres como | 43 | Roberta Quance |
| objetos y sujetos poéticos | | |
| Contribución de los sentidos | 57 | Daniel Aragón Süsser |
| y correspondencia de las artes: | | |
| la cuestión de la abstracción | | |
| en la relación Rilke-Klee | | |
| Tres botines líricos | 75 | Rafael Jackson Martín |
| El resurgir del humanismo | 95 | Virginia Yoldi López |
| La irrefutable proxima | 109 | Amelia Gamoneda Lanza |
| | | LIBROS |
| I. A. Ramírez, Escritos | 120 | Javier Amalbo |
| La llama doble | 122 | Alfonso Galindo Hervás |
| M. T. López de la Vieja (ed.), | 131 | Domingo Hdez. Sánchez |
| Figuras del lugar | | |



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).

HILOS, DARDOS Y FALLOS

Juan A. Méndez

La Balsa de la Medusa, 33, 1995.

HILOS, DARDOS Y FALTOS

Juan A. Méndez



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.

ISSN: 0214-9982.

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

— Juan Antonio Méndez nació en Madrid en 1939. Licenciado en Empresariales —por Jesuitas— en 1962, tiene en la actualidad tres hijos, un nieto y un restaurante en el que oficia de cocinero.

I (PRÓLOGO)

Madrid es una ciudad de más de un millón de bibos (en mi opinión).

A veces, al amanecer, el metro, dicen, como de Kant, sobrebaja y pasa a nuestro lado. Anuncia la hora y ruge rojo que viene.

(No para tanto. Breves segundos para. Pudro. Digo.)

Silba. Y va.

Repasa largas horas gimiendo sobre ejemplares de re literaria.
Suspira: delenda est Madrid.

Es decir: modelo. Tomás, Ignacio, Isidro, Daoíz, Q., L. y Q. Piedra sobre la que edificar mi Desierto.

Sólo los niños de la gran ciudad saben de su gioia y del frío entre los dedos. Mocos transparentes (su deseo).

En un paisaje sin emblema, himno ni bandera - o viceversa.
sin circulonquios, ni cuidados, contemplaciones,

has crecido.

Y eres lo que eres. Hierves en la más lenta de las cámaras.
Cazuelas.

Per vias rectas. Antes de la invención -dello me quejo
Sobre gules. Del Supositorio.

Déjalo. Deja que se sequen, amor, oh, en la Seguridad Social.
Global aldea. En la que

Ventanillas. Ven. De caminos
Contra pereza...

Terrores de ricino, cataplasmas de mostaza, sulfamidas,
antitusígenos, calcio, vitamina C, bicarbonato, irrigaciones,
de bacalao, baños de sol, los ganglios, las ojeras, como nubes,
las colonias de liendres ahogadas en azufre y gritos.

Desde los cinco, niño, agarraíto al madroño de la vida.

Cuentan los más viejos era frecuente,
salud darse. Sin cuenta darse. De padre a hijo,

de hembra a macho en los paseos y mayores plazas, jardines
soleados, a la sombra de los porches,

al deje de un mar lejano,
ceniza y luz, árbitro de mi clima.

Al orvalho silente,
volver a casa a una hora virtuosa y prudencial.

Arrabbiatto como un pimiento.

Un lujo inasequible para quien del 27, o mejor dijera,
sin causa, ni exilio, ni Londres, ni Santo Domingo,
Puerto Rico, o de la Plata el Río, ítem más N.Y.,

o sea, afincarse y da capo.

Como si nada valiera cuanto hicimos desde San Ambrosio, Adam de
la Halle. Como si nada, como si nada.

Explícate, amor. Sube al palo más alto de la calle de Alcalá
y gobierna el viento.

Rompeolas de todas las cervezas,
mascarón en la calle de las calles
toujours recommencèe.

Estuve en una misa de la que sólo recuerdo empujones
y un olor a corderos desempolvados.

Luego, ite
hasta la cerveza y no volváis por aquí

y manotazos en la espalda de los supervivientes
llorando de risa y chistes turbios como su propio tabaco,

colorados de alegría,
sumergidos en la tos degollada del día libre.

Ahora

prologa tu historia, ponle al margen notas y al pie de la página
escribe en la pared

EL PADRE EMETERIO ES UN GILIPOYAS.

En la ciudad no hay rumor de torrentera que guíe el sueño, apenas
luz que anuncie mejores tiempos,

montes que fijen el horizonte o que descansen
la mirada,

Aromas de jara o de romero, en abril, cuando viaja el aire desde
la sierra hasta los jardines del norte,

ni bisbiseo de acacias en las mañanas
de un festivo sin tráfico, anda, ponle notas al pie:

MAÑANA HUELGA DE TRAMBÍAS.

Ni historia, más que se la inventen. Sólo ventanillas y un vago
recuerdo de toreros achulados.

Mercaderes de verbena, inventores de crecepelo, aguadores,
charlatanes, allegados a la corte,
médicos, economistas.

Ingenieros del aire y de la venta
de culebras. Y de puertos.
Ventanillas. Ven. De caminos
y canales para toda la familia...

Espeleólogos del poder o de la cueva.
Der. Dunaputavez. Npaz.
Yotras miserables profesiones. Yo
sin sin atributos sin sin.

Subrayado: VIVA EL PRIMERO DE MAYO. Sin más.
Un cultismo comotrocualquiera
como lo de biban los compañeros.

Cómo no van bibir los vivos, si biben los compañeros.

Que no tiene Washington.

Parporeo, la ciudad ha sido sufrida
como cantante vieja,
escasa de voz. Soberbia en sus andrajos,
firmante de contratos impensables,
desas que dignifican sus antros
con su bien hacer: el de la Villa.

(No hay vegetal,
ni brisa, ni humedad,
ni sal,
calles de cal
o sol.)

Y torpe en sus maneras, lenta
en las huidas, perezosa en los ataques.

(Albores de la industria.

De todas las Españas.

Bueno,

como sus habitantes habla.)

Sólo la bomba y sus señoritos, sin puerta, ni palomar,
ni ventana al ventisquero la pudren, Dámaso.

Cerrada al paso del ganado, pierde el compás
y a ras del cielo, luz.

Hay pescado entre el cieno,
peces blandos como niños del XXI y la televisión.

Oscuros como seminaristas.

El orgullo de no ser otra cosa que pretenderlo.

Ay, dolor, que ves aquí,
millones de compañeros bibos que no tiene Washington.

(sin razón razona,
o hiere,
quien quiere
tocarse con la corona
del que no muere:
rey de los bibos).

Amén.

Cuatro millones, de bibos según las últimas estadísticas.

Yen kuantu te duermas, Dámaso,

Te nacen un par de miles,

Al pie de lo que flor, hoy alquitrán,
asfalto

(mi primavera

entre adoquines, música, id est calor, ha crecido la ciudad

como la hierba mala)

Fuera lodo y ser polvo que al polvo va.

Como cuando –dicen– sin alcantarillas, se anunciaba lo mismo
de las aguas.

Sé de tu voz. Sabré de ti aunque te disfraces o
perfumes, cubras de pieles.

Olerás a pellejo mal curtido de cabra al sol,
lleno de hormigas y, a distancia,
sabré que estás.

Ser un sueño de vinagres y escabeches.
(Ácido despierto

voy).

resto de los aguaceros de verano,

en los que he jugado de niño

curioso de genitales pardos, dando cabezadas

de rixa y sueño.

¿Cómo llegaron hasta allí?

Quizá crecieron en el fango seco de los veranos.

Se incubaron a sí mismos aprovechando

el desparpajo de las estaciones,

el fuego, la sed, el frío, el ritmo de una lana

que esforzándose por estirar los mares,

desprendió alas de buitre enfermo

sobre los charcos de la ciudad.

Alguna palabra de Jaime Gil
reventará de luz
la innoble tarea de corromper recuerdos.

(En su memoria).

Como la lámpara terrible de un quirófano.

Ilumina nuestra indecorosa venganza
y convierte la sombra de los dedos
en patitas de un conejo nervioso,
agitado y orejudo sobre la pared de la memoria.

El plumaje enhiesto, la pupila viva
de los sueños
son sólo saquitos de serrín,
botones coloreados.
Trucos
de un taxidermista
malenvejecido entre alcoholes,
de pulso desgraciado y mano torpe.

¿De quién fiarse a estas alturas?

Hay pescado entre el cielo:
peces blandos como niños del XXI y la televisión.

Oscuros como seminaristas.
El orgullo de no ser otra cosa que pretenderlo.

Ay, dolor, que ves aquí,
millones de compañeros bibos que no tiene Washington.

(sin razón razona,
o hiere,
quien quiere
tocarse con la corona
del que no muere:
rey de los bibos).

Amén.

VI

De tanta trastienda huído
o trasto sobre sin música
duerme y vela.

Acompasa el pie al ritmo de la ciudad sin mar.

De otra manera: sin mar perfilo mi podrepoema.

Al aire de un rey Negro

que quiso poner y puso casa
sobre los restos cuarteados de un charco,
donde, ciegas, colean todavía ranas a medio crecer
—armar la tremolina—
y a la ciudad prestan en vivo
el hedor de sus tripas.

Sin mar oficia el muerto.

Responsable del orden,
la más municipal de las políticas,
sin mar, ni brisa que arroje
al rey.

Abrevia su dolor el aire seco de una sierra,
qué casualidad, también mal colocada.

Sin mar, ni río que le ladre
verdean barbos, lucios, panza arriba,
resto de los aguaceros de verano,
en los que he jugado de niño
curioso de genitales pardos, dando cabezadas
de risa y sueño.

¿Cómo llegaron hasta allí?

Quizá crecieron en el fango seco de los veranos.
Se incubaron a sí mismos aprovechando
el desparpajo de las estaciones,
el fuego, la sed, el frío, el ritmo de una luna
que esforzándose por estirar los mares,
desprendió alas de buitre enfermo
sobre los charcos de la ciudad.

Como los cardos, los peces muertos.

Y los he visto –en accidente– heridos,
bajo pedruscos de hielo,
para que no germinase el vientre,
no crecieran los gusanos
y los deudos pudieran acercarse,
abrirles la boca, rebuscar
en sus braguetas y decirles

oh, señor juez, es mi marido,
losabreyó kestado konél esta mañana.

Resultaba así normal el hecho
de que a los tres días creciera el hedor.
Háblales ahora a sus parientes de King the V y sus diptongos.

¿Qué no habrás visto tú Vicente? Habla, en la Residencia.
Recita y suspira
en los hemistiquios.

Decía del Rey Negro y cantaba yo como sus bufones
la amarga melancolía de ser sin vasallos rey
ni respetado, temido sólo, y cubierto de chivatos.

Así eran ellos sobre las tarimas
(virreyes de turbio pantalón)
de mis colegios:

MORALES, ESAS MANOS, AFUERA DE LOS BOLSILLOS.

Ocasos
teñidos de malva, me han encontrado con el antebrazo
al borde del lavabo, lampiño, moqueando,
sorprendido por la más infinita de las soledades
con esa cara de payaso
que se nos pone cuando empieza el llanto.

Encima,
la Ciudad viva.

VII

Ni hubo entonces ni ahora hay
aquí volcanes, ni desiertos,
peñas, rompeolas, estepas,
prados, bosques,
desfiladeros para el miedo o el silencio,
madera centenaria o rocas
sobre el abismo para las carroñeras.
Ni colores para ennoblecer la tarea
de pintores o fotógrafos del Norte.
Aquí ni fiordos, lagos, cuevas,
montes marcados por el rayo o por la tierra
herida, el desasosiego del
subsuelo mal acomodado.

Deso nada.

Sí lomas, arbustos, colinas
que han dejado
alguna empinada cuesta
hecha para la embestida de los tranvías,
el rodar de los botijos.
Un suelo seco para los patios del colegio
y los cuarteles.

En las rodillas restos:
veteado de arcilla seca,
el pellejo herido.
¿Qué encontraría Mi Rey Negro, Príncipe de las Tinieblas,
para
hacer della Kapital
en alemán
(sic)?

Restos rojos de conventos,
huellas de huertos, campanas de orín entre los escombros
de la Ciudad.

IV

Si a eso añades el que
no te he visto sangrando en los vitraux de Chartres.
O si te he visto,
Vicente,
no me acuerdo (Sí de otras sangres
que no se me van de la cabeza.
Liendres de la memoria.)
de haberte visto nunca, ni sangrando
ni tumbado al sol, ni de cerca ni de lejos,
ya me dirás con qué cara me presento yo
a las puertas de la Ciudad
y pido paso.

Recita y suspira

en los hemisferios.

Decir del Rey Negro y caracha yo como sus bufones

la amarga melancolía de ser un vasallo rey

ni respetado, temido sólo, y cubierto de chivinos

Así eran ellos sobre las tarimas

(víceyes de turbio pantalón)

de mis colegios:

MORALES, ESAS MANOS, AFUERA DE LOS COLLEGIOS

Ocasos

teñidos de malva, me han encontrado con el antebrazo

al borde del lavabo, lampiño, moqueando,

sorprendido por la más infirmita de las soledades

con esa cara de payaso

que se nos pone cuando empieza el llanto.

Encima,

la Ciudad viva.

NI hubo entonces ni ahora ni
suelo volcánico, ni desiertos,
peñas, rompedoras, estepas,
patios, postres,
destiladores para el miedo o el silencio,
mardeta concurria o fogar
sobre el apismo para las catonetas.
NI colores para enroblecer la tates
de pintores o fotógrafos del Norte.
Aqui ni bordos, lagos, cuevas,
montes marcados por el rayo o por la tierra
herida, el desasosiego del
sueño mal acomodado.

Deso nada.

Si tomas, arbores, colinas
que han dejado
algunas empinada cuesta
hecha para la empujada de los clavijas,
el rodar de los botijos.
Un suelo seco para los patios del colegio
y los cuarteles.

En las rodillas restos:
vertido de arcilla seca,
el bellojo herido.
¿Que encontrarla Mi Rey Negro, Príncipe de las Trinieblas
para
hacer della Kapital
en alemán
(sic)?

VIII

Quién hace tanta bulla, y ni deja
 con cabeza
 A quién reclama ser uno del millón
 —esdrújulo—
 cadáver crecido con los tiempos,
 ah, un bibo
 de cinco años entre los muertos
 del 44.
 Soy sol del mediodía atravesando
 la calle,
 la más ancha de las calles, a beber
 de la fuente. Al aire y
 a la puerta de mi casa
 espero el gesto de la amistad.

IX

El gallo incerto, hombre
 Eran gestos y ruidos
 de una guerra oída: tu tío
 hablando en el Cuartel de la Montaña
 (De sepa le he visto, a pastos
 apretados, echando el miedo a un lado,
 el oro fútopa, las manos arriba,
 saltando con sus tobillos de música
 sobre los muertos
 del patio).
 Ah, la república cvviva.
 Quién entre tanta bulla
 Pabé Baby me ha dejado
 recuerdo recompens.
 Te he visto, claro, azorado.
 Te visto flotando con los dedos al sol,
 y eso capta dicho—cantado—
 ...besando
 la sagrada bandera.
 Tenías tanto miedo, jodé, como
 para pensar en cómo iba
 a morir.
 (...besando) incierto
 el gallo, a medias hombre.
 ¿Cómo se escribe épica con estos andrajos?
 ¿Qué historia, qué leyenda de estos tipos
 mirad monje, mirad magnohio,
 mandando a la asistencia a la cola
 del tapaco, del pan?
 De cadáveres. Si Dámaso, y ni deja nadie
 estar las islas que van quedando
 O sea,
 UN POCO MÁS DE CONSIDERACIÓN

IX

El gallo incierto, hombre.
 Eran gestos y ruidos
 de una guerra oída: tu tío
 babeando en el Cuartel de la Montaña.

(De sepia le he visto, a pasitos
 apresurados, echando el miedo a un lado,
 al otro Europa, las manos arriba,
 saltando con sus rodillas de marica
 sobre los muertos
 del patio).

Ah, la república evviva.

Quién entre tanta bulla
 Pathè Baby me ha dejado
 recuerdo recompensa.
 Te he visto, claro, azorado,
 tevisto llorando con los deditos al sol,
 yeso cabías dicho –cantado–
 ...besando
 la sagrada bandera.
 Tenías tanto miedo, jodé, como
 para pensar en cómo ibas
 a morir.
 (...besando) Incierto
 el gallo, a medias hombre.
 ¿Cómo se escribe épica con estos andrajos?
 ¿Qué historia, qué leyenda de estos tipos
 mitad monje, mitad magnolio,
 mandando a la asistenta a la cola
 del tabaco, del pan?

De cadáveres. Sí, Dámaso, y ni deja nadie
 testar las islas que van quedando
 O sea,
 UN POCO MÁS DE CONSIDERACIÓN

haberle recordado con el silencio
y la desatención

X silencio, su silencio,

XI

A la cola del tabaco, del pan,
prendido de su mano hasta el Ministerio de Aviación
burrún en el metro rojigrasiento,
hacia la esponja
que era para entonces aquel pan,
picadura o cuarterón:
Señor de los Viajes Hasta Argüelles,
y aquel burrún o o o qué miedo,
qué descalabro, Dámaso,
y qué olor en ese despropósito de cadáveres.

Oh!

Al tiempo,

ah,

la calidez de sus sudores
y qué susto mi rujirrojo,
«No pasa nada, pequeño,
no pasa nada».

No me ha arropado nunca ni cubierto de besos:
sólo entre sus lanas
he viajado.

«Peke, no te vayas, tate kieto,
ven aquí,
kieto e disho, aquí, así, aunnn,
ke no te kites. Puja,
niño y muévete, jodío
aunn, pokito más abajo,
bonito mío», decía.

En el metro.

Al sofoco de lo inexplicable, en el metro
de Madrid.

Bibo. Un cadáver menos.

También muertos

en Londres, Puerto Rico,

o Buenos Aires

Britaña, Normandía,

el Báltico,

o desde Puerto Lumbretes, Bermeo,

o Manzanera,

Cargas, San Cugat, o Meo,

al sol solo de...

muñicon como muertos. Vaya muñicon

como bibos, morir

Y yo, de la ira, viajando

través de Hasta Argüelles,

sin saber de la misa la media,

suspirado por maestros que andaban entre sus piernas

sangre y miel.

También muertos,

(Chañón, Bmo, Foxan, Bermeo,

Béarn) por cerrar los ojos,

muñicon de prestado.

¿Están esos los cadáveres?

¿También cargas - a modo su - De Calle

a finales del 44?

«En ti saludo a tus bravos compañeros...

por tus sufrimientos...»

Haberle recordado con tu silencio.

A verte, entonces.

Castigado sin esa maravilla,

sin esa maravilla de mujer

atrayéndose por la acera,

ahora que es casi de noche.

¿Solo con las palabras, pico de oro,

reprimido y recordado

como para la pateta de las corridas importantes

la cabeza despegada, el verbo limpio,

También muertos
 en Londres, Puerto Rico, París,
 o Buenos Aires
 Bretaña, Normandía,
 el Báltico,
 ay ay ay, desde Puerto Lumbreras, Bermeo,
 o Manzanares,
 Cangas, San Cugat, o Meco
 al sol solo de...
 murieron como muertos. Vaya una diferencia,
 como bibos, morir.

Y yo, de la ira, viajando
 traquetreado Hasta Argüelles,
 sin saber de la misa la media,
 suspirado por maestros que aunaban entre sus piernas
 sangre y miel.

También muertos,
 (Châtillon, Brno, Poznan, Berlín,
 Bèarn) por cerrar los ojos,
 muriendo de prestado.

¿Eran esos los cadáveres?
 ¿También cantaba –a modo suo– De Gaulle
 a finales del 44?

«En ti saludo a tus bravos compatriotas...
 por tus sufrimientos...»

Haberle condecorado con tu silencio.

A verle, entonces.

Castigado sin esa maravilla,
 sin esa maravilla de mujer
 arrastrándose por la acera,
 ahora que es casi de noche.
 Sólo con tus palabras, pico de oro,
 repeinado y recortado
 como para la barrera de las corridas importantes
 la cabeza despejada, el verbo limpio,

A la cola del rabaco, del pan,
 prendido de su mano hasta el Ministerio de Aviación,
 burrin en el metro registrando,
 hacia la esponja
 que era para entonces aquel pan,
 picadura o cuartecón:
 Señor de los Virjes Plaza Argüelles,
 y aquel burrin o o o que mudo,
 que descalabro, Dámaso,
 y que olor en ese despropósito de

Oh!

Al tiempo,

ah,

la calidad de sus sudores
 y que suato mi trujito,
 «No pasa nada, pedruño,
 no pasa nada».

solo entre sus lanes
 he viajado.

«Peca, no te vayas, tate kito,
 ven aki,

kito e disho, aki, asin, aunar,
 ke no te kites. Pujá,
 niño y muévete, jodio
 aunar, pokito más abajo,
 bonito mio», decía.

En el metro.

Al sofoco de lo inexplicable, en el metro
 de Madrid.

Bibo. Un cadáver menor.

haberle condecorado con el silencio
y la destemplanza.

Tu silencio, tu silencio.

¿Qué sería del millón,
entonces, con tu silencio?
¿Qué hubiera sido de mí,
según las últimas estadísticas?

A los cinco años.

Mira lo que me pasó,
¿Pa mí? Temblaba yo
Pues lo tío al río.

Y así descubría el mundo

De eso era lo que hablaban los mayores,
y algo sin entenderlo
Vaya descubrimiento.

LIX

Sobrio y hambriento,
tocándose los huesos con la manita hecha
a la medida,
ansiosa para, de las fuentes aguas,
A sorbetones agua,
peduñs agua, peduñs libro
de bolsillo rojo, alcuzas,
Tan peduñs libro robando por tan rojo bolsillo.

Hablabas de mí,
y yo no sabía nada de tu libro,
Si sabía de la tía,
nada de mí,
Sobrio y casto me sabía, hambriento.

Sólo era un cadáver entre un millón,
una aventura más para ti,
y me silbaba el oído, Baco,
gran otros tiempos,
por entonces, sin petito,
y cuando se transmitía por la radio
—que sonaba como si tuviera tapada la nariz—
no me estaba dedicado.

(A los torcidos juños
de Madrid, el niño, el ruido
apaxa
las estaciones, los juegos,
enfremedades, Panza
arriba, jugando al juego
de descubrir la hora,
temiendo el frío).

Zoñando con un tren
que lleva lejos, hasta otro tren,
que le lleva lejos,
hasta otro tren.

XII

Soberbio y hombrecito,
tocándose los huevos con la manita hecha
a la medida,
ansiosa para, de las fuentes agua.
A sorbetones agua,
pequeña agua, pequeño libro
de bolsillo roto, alcuza.
Tan pequeño libro rodando por tan roto bolsillo.

Hablabas de mí
y yo no sabía nada de tu libro.
Sí sabía de la ira,
nada de mí.
Soberbio y casto me sabía. Hombrecito.

Sólo era un cadáver entre un millón,
una aventura más para ti,
y me silbaba el oído. Bueno,
eran otros tiempos,
por entonces, sin perrito,
y cuanto se transmitía por la radio
—que sonaba como si tuviera tapada la nariz—
no me estaba dedicado.

(A los tórridos julios
de Madrid, el niño, el ruido
abrazaba
las estaciones, los juegos,
enfermedades. Panza
arriba, jugando al juego
de descubrir la hora,
temiendo el frío).

Soñando con un tren
que lleva lejos, hasta otro tren,
que le lleva lejos,
hasta otro tren.

Toda una historia entre el rujirrujiente Metro
Hasta Argüelles y el Tren de Cercanías.

Soñaba hasta San Rafael,
donde, buscando,
podía encontrar balas brillantes. Silencios
que habían habitado
las trincheras. O aquel
temblor cuando Elenita,
aquél.

Mira lo kenkontrado.
¿Pa mí? Temblaba yo.
Pues lo tiro al río.

Y así descubría el mundo

De eso era lo que hablaban los mayores
y sigo sin entenderlo
Vaya descubrimiento.

Y lo bailba yo.

Uno dos: vava una alegría.
Encantado de mí, al paso.
rancataplán, aro, oishh
esh, aro,
aro, aro,
oishh, aro

Con mi curvita de niño,
a los soldados muertos jugaba siendo un niño.

XIII

Cada uno con sus muertos.
Ché fatica imparare la libéral
También les pasaba lista Dionisio
por entonces,
en río
perlas de una geografía a medio cocer
De Otraski, deca y de Bossad, de Zimo
y Russa, Tjoda y Nilinkino,
de Povercridja y Nowgorod.
Desde Zoria, fijate,
con Napoleón y la meglia gioventú,
pegando tira hasta
los confines del orbe cristiano,
había avanzado entre muertos confundidos
como yacente mineral extraño.
Uno los cuenta (un millón)
y el otro se los come:
Oh, mis muertos terribles; quíto haceros
míos. Dionisio, publicado
en Alfredo Aguado, Madrid, 1944.
El niño agota entre sus dedos
una goma de borrar y muere, claro,
sus uñas rectas,
mientras oye tus hazñas.
¿Qué no habré oído entre tinieblas
e imaginado a la luz molesta del invierno?
Lo más sagrado de una infante historia
que empezaba con Cain.)
En la iglesia cambiaban de olor las estaciones.
Sol de mártires,
agua fresca de los tormentos,
depositorio de un sado disneyano
para cualquier público,
mientras me esperaba la mismísima novia
—virgen— del Guerrero Lantitas.

XIII

Cada uno con sus muertos.

Ché fatica imparare la libertà!

También les pasaba lista Dionisio

por entonces,

en frío

perlas de una geografía a medio cocer.

De Otenski, decía y de Possad, de Sitno

y Russa, Tigoda y Nilinkino,

de Podeverdja y Nowgorod.

Desde Soria, fíjate,

con Napoleón y la meglio gioventú,

pegando tiros hasta

los confines del orbe cristiano,

había avanzado entre muertos confundidos

como yacente mineral extraño.

Uno los cuenta (un millón)

y el otro se los come:

Oh, mis muertos terribles; quiero haceros

míos. Dionisio, publicado

en Afrodiseo Aguado, Madrid, 1944.

El niño agota entre sus dedos

una goma de borrar y muerde, claro,

sus uñas retintas,

mientras oye tus hazañas.

¿Qué no habrá oído entre tinieblas

e imaginado a la luz molesta del invierno?

Lo más sagrado de una infame historia

que empezaba con Caín.)

En la iglesia cambiaban de olor las estaciones.

Sol de mártires,

agua fresca de los torturados,

depositario de un sado disneyano

para cualquier público,

mientras me esperaba la mismísima novia

–virgen– del Guerrero Lantifaz.

Tuve que leer tanta mierda, Dámaso,
para llegar a tu libro.
Y cantar tantas canciones,
pensamientos pensar,
pesar pesados, tanta mierda tuve que
y sobre tanto infierno,

tuve que sobre tanta,
cantada con mi voz de, cn mi voz de
decía:

al paso alegre de la pz
(inaguantable, feliz Dionisio:
hablándole bajito a su oreja de Siracusa
y, milagro, se le oye en Madrid.)

Y lo bailba yo.

Uno dos: vaya una alegría.
Encantado de mí, al paso,
rancataplán, aro, oishh
esh, aro,
aro, aro,
oishh, aro

Con mi curvita de niño,
a los soldados muertos jugaba siendo un bibo.

En los calabazas
y exterrones
de semáforo
re meas.

As me contaban que:

- a) la idea católica de unidad y
 - b) la reacción psicológica ante la variedad
- son las dos bases esenciales que conforman la

UNIDAD NACIONAL

y tratábase, entonces, de sustituir un régimen, generación alzados sobre el libertinaje del pensamiento, la lucha interna y la discusión, por

Bronca de bar barato. Barata bronca, barato vino de barato bar.

Ni hablar

ni doloroso escribir

(Fontana Tarrasts, Visiones de la Vicesecretaría de Educación Popular.

Madrid - MCMXLV)

me contaban cuando yo contaba solo con con VI añitos y Madrid con, por lo que en el libro pone, con digo, algo más de MCM.

La reacción psicológica ante la variedad: hasta los huevos de los negros.

(¿Qué no habrá oído entre tinieblas e imaginado a la luz molesta del invierno? Lo más sagrado de una infame historia que empezaba con Cain.)

En la iglesia cambiaban de olor las estaciones.
Sol de mártires,
agua fresca de los torturados,
depositario de un sado disneyano para cualquier público,
mientras me esperaba la mismísima novia -virgen- del Guerrero Lantifaz.

Tuve que leer tanta mierda, Damasco,
para llegar a tu libro.
Y cantar tantas canciones,
pensamientos pesados,
pesar pesados, tanta mierda tuve que
y sobre tanto infierno,

truve que sobre tanta,

cantada con mi voz de, con mi voz
decía:

al paso alegre de la paz
(inaguantable, feliz Dionisio:

hablándole bajito a su oír de Sirausa
y mirarlo, se le oye en Madrid.)

Y lo baila yo.

Uno dos: vaya una alegría.
Encantado de mí, al paso,
tancaplan, aro, oishh

est, aro,

aro, aro,

oishh, aro

Con mi curvita de niño,

a los soldados muertos jugaba siendo un bido.

Exquisito enterrador
Fumándose un pitillo
entre chapuza y chapuza

XVI

Era
la primavera
de endecasílabo,
la segunda, por más señas,
y va Dámaso y se suelta con lo de
melancólico como una hiena trieste.

Era
una frase
afortunada; desde luego,
hablaba de nosotros.

Ira.
Como estorninos
en los alambres del telégrafo
y otras que siguen
nublando el cielo de tanto

pera
poeta, blando cantor, rockero
arrugado y blanco, pavipollo, poetilla
de tabernáculo

moquea
y llévale tus manuscritos
al editor. A una copa
y te los publica.

En los calambres
y extertores
de semáforo
te meas.

XVII

Muestras expusitas
Hay cadáveres y cadáveres
Los que duermen sin fin,
deslumbrantes en la feria,
temendos con las banderillas de tripa
Los que cantan a los que duermen.
Y los que los cuentan uno a uno
hasta un millón para dormir.
Son uno y lo mismo
entre los muertos junto al Guadalquivir
de las estrellas.
Oye al muerto y al conserje
«Muerto frente al toro,
muerto»
«Ay, pues yo
muerto frente a la Guardia Civil»
«Yo de aburrimiento, muerto,
de tanto contarlos muertos»
Y el sepulturero
muere de tanto bajar y subir poetas.
De tanto traspajo muere.
Claro que el sepulturero
no medita ni se ilustra.
Frente,
sólo, dejar a otro su puesto de traspajo.
Ni de Ignacio sabe, ni de las lechornas
de Federico. Ay, de Dámaso, ni idea,
un sepulturero,
objeto que tendría que haber sido
de la polimétrica medición del estadista.

XVII

Muertos exquisitos.

Hay cadáveres y cadáveres:

Los que duermen sin fin,
deslumbrantes en la feria,
tremendos con las banderillas de tiniebla.

Los que cantan a los que duermen.

Y los que los cuentan uno a uno
hasta un millón para dormirse.

Son uno y lo mismo
entre los muertos junto al Guadalquivir
de las estrellas.

Oye al muerto y al enterrador:

«Muero frente al toro,
muero».

«Ay, pues yo
muero frente a la guardia civil».

«Yo de aburrimiento, muero,
de tanto contarlos muero».

Y el sepulturero
muere de tanto bajar y subir poetas.
De tanto trabajo muere.

Claro que el sepulturero
no medita ni se ilustra.
Pretende,
sólo, dejar a otro su puesto de trabajo.

Ni de Ignacio sabe, ni de las fechorías
de Federico. Ay, de Dámaso, ni idea,
un sepulturero,
objeto que tendría que haber sido
de la polisémica meditación del estadista.

IVX

En

la primavera

de endecasílabo,

la segunda, por más señas,

y va Dámaso y se suelta con lo de

melancólico como una hiena triste.

En

una frase

afortunada; desde luego,

hablaba de nosotros.

En

Como estorninos

en los alambres del telégrafo

y otras que siguen

hablando el cielo de tanto

poeta

poeta, blando como rockero

arrugado y blanco, pavipollo, poezilla

de tapacuello

modera

y llévale las manuscritos

al editor. A una copia

y te los publica.

En los alambres

y estorninos

de semáforo

te meca.

Exquisito enterrador.
Fumándose un pitillo
entre chapuza y chapuza,
mientras medita el crítico
y el lingüista:

El enterrador en tierra
de nadie
vuelve a su casa fumándose a sí
mismo y gloria mundi.
¿Te has preguntado alguna vez
quién le enseñó latines al enterrador?
Sin lecturas de Virgilio
ni del infame traductor del Reader
de León.

Un poquito más de hielo. A Tarran solo, viejo,
sin gimnasio por le alumbro,
le crece el aire cruzado viene la tarulita a verde

Dormía Tarrán cuando supo de la soledad,
y comió lo impropio cuando fuera -de pequeño-
rey
de las más fieras de las fieras.
Conoció lo más granado de restaurantes italianos
y era Tarrán sabio y celoso. X o santo como su padre. III
limpio Fernando celebrado.
Está solo Tarrán lleno de escalofríos
y oye, enfermo, el ruido verdinegro del río
que mancha el techo de su casa.

Son goteras.

Poeta de taparrabos Greystoke,
He vivido en tus bosques
y he soñado con los cálidos regazos
de una mona aristocrática.
Nunca hoy, ventana de todas nuestras vidas.

XVIII

A cada tiempo su prosodia y en este
que parece sordo a
cuanto más le hablas
o le dejes hablar al tiempo este
digo
cuanto más le hablas
que es sordo a cuanto le
y a mí que era uno entre un millón
de la GRAN CIUDAD más sordo parece
más parece que esto no va conmigo
ven al futuro hasta la cama
despertares como de una feria
pues me voy de verbena con él.
Hablaré más.

XVIII

A cada tiempo su prosodia: y en este
que parece sordo a
cuanto más le hables
o le dejes hablar al tiempo este
digo
cuanto más le hables
que era sordo a cuanto le
y a mí que era uno entre un millón
de la GRAN CIUDAD más sordo aparece
más parece que esto no va conmigo
ven al futuro hasta la cama
despertares como de una feria
pues me voy de verbena con él.
Faltaría más.

«Muero frente al tom,
muero».
«Ay, pues yo
muero frente a la guardia civil».
«Yo de aburrimiento, muero,
de tanto contarlos mueros».
Y el sepulturero
muere de tanto bajar y subir poetas.
De tanto trabajo muere.
Claro que el sepulturero
no medita ni se ilustra.
Pretende,
sólo, dejar a otro su puesto de trabajo.
Ni de Ignacio sabe, ni de las fechorías
de Federico. Ay, de Dámaso, ni idea,
un sepulturero,
objeto que tendría que haber sido
de la polisémica meditación del estadista.

XIX

Yo soy Tarzán, el reydelosmo,
viajé de joven de lago a lago,
algo en cada viaje me decía
que iba la selva a convertirse en.

Y fue al revés.

La Ciudad se convirtió en selva.

¿Qué va a decir Tarzán, el Confundido?

Nunca supe distinguir olmos de chopos,
acacias de rastros, vientos buenos de malos,
ni supo, Tarzán, el Ignorante,
brillar,
hacerse una casa en la que recibir a los amigos,
ablandar sus corazones con el verbo impropio
del primate: Tarzán sirviendo unas copas a su jefe.

Un poquito más de hielo. A Tarzán solo, viejo,
sin gimnasio que le alumbre,
le crece el aire cuando viene la familia a verle.

Dormía Tarzán cuando supo de la soledad
y comió lo impropio cuando fuera –de pequeño–
rey

de las más fieras de las fieras.

Conoció lo más granado de restaurantes italianos
y era Tarzán sabio reydelosmo, X o santo como su padre, III
limpio Fernando celebrado.

Está solo Tarzán relleno de escalofríos
y oye, enfermo, el ruido verdinegro del río
que mancha el techo de su casa.

Son goteras.

Poeta de taparrabos Greystoke.

He vivido en tus bosques
y he soñado con los cálidos regazos
de una mona aristocrática.

Nurse hoy, ventana de todas nuestras vidas.

Cansado y solo, miedoso.
Bajo a beber agua
a desoras,
y así me desencuentro a los amigos.

Panteras y leones despellejados.
La piel vendida en la medina.

A ver si me dan la última copa:
**LO DE SIEMPRE DON TARZÁN, LE LLAMO A UN TAXI.
CUIDADO CON EL CRISTAL. AH Y ABRÓCHESE QUE HACE
UN FRÍO DE LA HOSTIA.**

El rey de los monos.

Faltaría más.

(Madrid, 1993/1994)

(LITERALMENTE) HECHO PEDAZOS*

El *Guernica* de Picasso, la cuchilla de Buñuel y cómo sacar dinero de los miedos

Estrella de Diego

Sin lugar a dudas, el *Guernica* de Picasso es una de las imágenes de la cultura contemporánea más profusamente vendidas y compradas no sólo en forma de póster, postal, calendario, chocolatina, *puzzle*, cuaderno, llavero, etc., sino en la forma más pura en que puede venderse y comprarse una imagen, como símbolo.

Pero el proceso de comprar y vender un símbolo no es nunca en sí mismo un proceso inocente: todo lo contrario. La compra-venta de los símbolos suele, de hecho, relacionarse con un tipo de pulsión específica, la de la posesión asociada al placer —el deseo derivado—, aunque se trate, como en este caso, de símbolo muy connotado políticamente —o tal vez por eso— y de un deseo de apariencia ambigua que se conforma con muy poco, apenas con el envoltorio del deseo, diría yo.

De cualquier manera, esa posesión barata de un sucedáneo de deseo podría, al fin, ser mucho más perversa de lo que aparenta —postales para ser enviadas, cuadernos para apuntar la lista de la compra, envoltorios de chocolati-

* La primera versión de este artículo fue presentada bajo el título *Guernica as Cultural Icon* como ponencia al simposium, «Picasso's *Guernica* in s (Post) Modern Spain» celebrado en The Spanish Institute, Nueva York, en octubre, 1993.

nas con sabor a jabón... o, dicho de otro modo, la clásica apariencia de circulación del placer en las sociedades postcapitalistas en las que, dentro del sistema de cambio establecido, se acepta la parte por el todo como si del todo se tratara.

La pregunta a plantear parecería obvia: ¿en qué se ha convertido el *Guernica*? ¿De qué lo ha disfrazado el deseo en su proceso de ser domesticado, de dejar de ser tal y creer que es, por fin, placer o, al menos, ausencia de ansiedad?

Venerado, encapsulado, repintado por los Pop o los menos Pop, releído, reproducido, representado... el *Guernica* de Picasso es, ya, poco más que una imagen para ser consumida, si bien la fuerza natural del cuadro nos hace olvidar, por un instante e incluso ante la insípida instalación que la obra padece en el momento actual (gracias, Picasso, por habernos sido infiel todos estos años), que no estamos sino frente a un fetiche cultural, un fetiche de lujo, eso sí, pero fetiche al fin y al cabo con todo lo que el término implica.

Supongo que en este momento no existen ya muchas opiniones divergentes sobre la significación última de la obra, una imagen que habla de la destrucción y del dolor. No hay que conocer la historia de España o de Europa, ni siquiera hay que tener un «ojo entrenado» para detectar que algo trágico e irremediable está teniendo lugar en esa escena interior, en el «cuadro amueblado» de Leiris¹. Cualquier persona reconoce el *Guernica* como un icono de la devastación y el sufrimiento, cualquiera «ve» en esa obra que algo horrible está pasando. Igual que sucede con el cine, incluso un niño puede «leer» certeramente la escena².

Tal vez Arnheim estaba en lo cierto al apuntar que Picasso ha procedido de lo particular a lo universal y no habla del episodio de Guernica, sino de cualquier guerra, de cualquier tragedia y de cualquier destrucción como nociones generales, por eso su fuerza imperecedera, ese escalofrío físico que produce la obra. El *Guernica* es, en primer lugar, un cuadro didáctico, de ahí que sus gritos pueden oírse: los ruidos de la carnicería alertan a la visión sobre los peligros por venir, viniendo. La solidez del cuadro no deriva, pues, de lo pintado presente, si no más bien de los gritos en apariencia mudos y de los protagonistas ausentes.

¹ M. Leiris, «Eaire-part», *Cahiers d'Art*, núms. 4-5, 1937.

² Como probaría el cuestionario a un grupo de niños que recoge Oppler en «Let the Children Speak» (1970) *Picasso's Guernica*, Nueva York, 1988, 245.

Estrella de Diego (1956) 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).

Nos hallamos, de hecho, ante un cuadro sonoro y el grito del personaje de la derecha, incluso más que el resto, retumba en nuestros oídos como un grito social, el que avisa de la tragedia. Contrariamente al grito de Munch o el famoso grito de Potemkin –que se ahogan en la garganta y expresión de esa angustia a la que hacía referencia Lacan en su seminario sobre la ansiedad de 1960-61– la obra de Picasso brama. En la antítesis de la ansiedad descrita por Lacan, simboliza la rabia ante la destrucción.

Los gritos de Picasso pueden oírse porque Picasso pinta, sobre todo, una obra sonora en tanto social, una obra que, a través de esos gritos audibles, venciendo la ansiedad que no los deja salir de la garganta, quieren avisar a los otros de las consecuencias de la guerra, quieren salvar a los otros, igual que sucede en la historia del cine donde tantos gritos a tiempo libran de una muerte segura, de ahí el concepto de «grito social»³. En el *Guernica* los gritos tienen intención social pese a no llegar a evitar lo peor, son gritos de personajes que se rebelan ante su destino y parece casi que los actores de la masacre quisieran ponerse sobre aviso los unos a otros, aun sabiendo que ya todo es inútil. No obstante, aunque en el aquí ahora del mural todo sea irremediable, es posible llamar la atención del espectador, de nuestra mirada, del mismo modo en que el grito cinematográfico nos salva en tanto identificados con el/la protagonista que va a ser apuñalado/a.

El *Guernica* es, así, político en sus intenciones universalistas y sociales y esa cualidad peculiar de la obra facilita seguramente los sucesivos usos políticos a los que ha sido sometida. Su misma circulación en forma de póster y postal es política en esencia, o, por lo menos, lo fue en determinadas generaciones.

Lo fue, por ejemplo, para las personas de mi generación que vieron en el codiciado póster un símbolo de libertad y, más aún, de la modernidad. Colgado en los cuartos *hippies* entre póster *op art*, imágenes de Vishnu y fotografías del Che y David Bowie a tamaño natural –para ser besado y abrazado en otra degradada manifestación del deseo–, pasó a representar una noción diferente de «politicalidad» en la cual lo consensuadamente «político» convivía en un mismo segmento con lo «moderno», igual que los pósters compartían pared, obligando a redefinir de este modo el concepto «político» a partir de ese conjunto de iconos.

Las mencionadas imágenes eran, en primer lugar, difíciles de obtener e implicaban cierto riesgo y marginalidad respecto al sistema imperante, una reconocida «sospecha» que delimitaba un sector de personas «dentro del grupo» y separadas del resto. Todas y cada una de las imágenes, por motivos diferentes, eran infrecuentes o estaban prohibidas dentro de la iconografía animada o impuesta desde la oficialidad y por este motivo las dos imágenes consensuada-

³ Para una discusión más amplia sobre el problema y las relaciones con el cine, vide S. Zizek, «Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears», *October*, otoño, 1991.

mente políticas –la foto del Che y el *Guernica*– perdían su «politicalidad» originaria para convertirse en «militantes» de una manera distinta.

No quiero con esto decir que los usuarios de la imagen de Picasso como un icono de protesta no fueran conscientes de la narración implícita en la obra, sólo que en un país donde los episodios de la guerra eran sistemáticamente silenciados por motivos diferentes para cada uno de los bandos, el *Guernica* pasaba a ser una metáfora de la modernidad, entendiendo este concepto como una forma de lo político, igual que había sucedido en los años inmediatamente anteriores a la guerra en que los artistas e intelectuales del país se unían en un frentismo común para el cual alcanzar la modernidad era en sí mismo un acto fuertemente impregnado desde el punto de vista político.

Una vez más, para las personas de mi generación ser «moderno» significaba ser «político» –o todo lo contrario, da lo mismo– y en este intercambio se cifraba la ambigüedad de los dos términos dentro de aquel contexto preciso. Buena prueba de ello es el trabajo del Equipo Crónica, cuyos *remakes* se centran, entre otras cosas, en la recuperación de iconos «españoles» anteriores a la Guerra Civil –*Guernica*, Velázquez...– e imágenes precisas de las vanguardias –la modernidad–, como el Dubuffet apaleado por la policía. Una vez más, se trata de lo político como metáfora de la modernidad y viceversa.

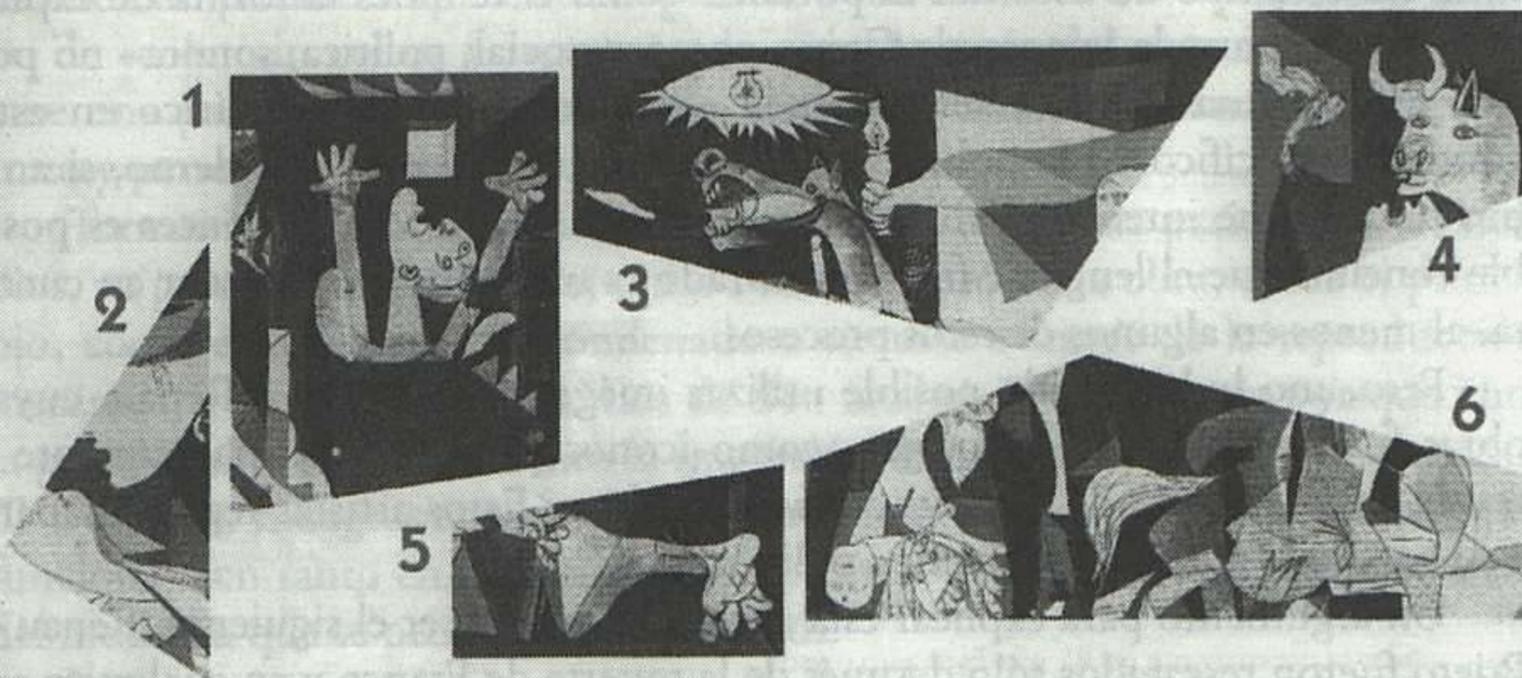
En esa fluctuación de significados, la obra de arte como imagen pasaba a ser imagen como icono cultural, un icono que circulaba, sobre todo, en forma de póster, o sea, de imagen reproducida mecánicamente, trasladando su significación última como suele pasar en la baja cultura: una vez que el icono empieza a circular es casi imposible controlar los efectos y los traslados de significación.

Sea como fuere, a pesar de parecer el proceso común a otras circulaciones de iconos, habría una pregunta ineludible para este caso específico: ¿por qué el *Guernica*? ¿Por qué elegir ese icono concreto y no otro como manifestación de la modernidad y la «politicalidad»?

La respuesta más inmediata podría parecer sencilla: era un icono de la guerra, pensado para luchar contra la guerra, hecho que explicaría, por ejemplo, su uso por los activistas anti-Vietnam durante esos años. Más aún: se trataba de un icono que, a pesar de los vaciados de significación, hablaba de la Guerra Civil española y, más concretamente, de una masacre en el País Vasco, por entonces percibido como estandarte de la lucha antifranquista.

Sin lugar a dudas, esa es la respuesta «universalista», algo sobre lo que todos podemos estar casi de acuerdo. Sin embargo, como ya se ha explicado, en este proceso de resignificación que iguala político a moderno, la imagen ha perdido –o transferido– parte de su significado originario. Aún así, se podría ir más lejos: ¿por qué no tomar otra imagen de la guerra, de Goya por ejemplo? *Los Fusilamientos* hablan del heroísmo del pueblo, de la resistencia popular; se trata también en este caso de una obra política social y sonora, aunque no se centre en lo específico de nuestra Guerra Civil.

¡Ay! El cuadro ha estallado! No quedan más que trozos. ¿Lo puedes recomponer?
 Pon el número de cada trozo en su sitio justo dentro del marco.



Falta un trozo ¿cuál es?.....
 Cuando llegues a casa, recorta y pega las piezas dentro del marco.

El Guernica es un trotamundos

Después de presentarse en la Exposición Internacional de París, el cuadro ha sido expuesto en muchos otros países de Europa. También, ha recorrido los Estados Unidos y Brasil.



Antes de llegar a España por primera vez en el año 1981, estuvo colocado durante un tiempo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

De tanto sacarlo de su marco, de enrollarlo, de transportarlo, empezó a estropearse seriamente.

Para evitar más daños, lo sometieron a un tratamiento a base de barniz. ¡Menos mal!...
 puesto que en el año 1974, ¡un visitante le echó spray rojo encima!

Ilustraciones de *Descubre el Guernica de Picasso*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Concepción y creación; Josette Dacosta Bray, Madrid, Aldeasa, 1993.

La respuesta vuelve a ser clara. Hubiera sido impensable utilizar a Goya –o utilizarlo del mismo modo– teniendo en cuenta que nos hallamos frente a una obra convertida en icono y, por tanto, sometida a la circulación de la baja cultura. En este tipo de usos tan importante como el tema es la forma de expresarlo y, por tanto, la imagen de Goya –potente, social, política, sonora– no podía, de ninguna manera, ser utilizada como imagen de lo político en este contexto específico. Si lo político compartía territorio con lo moderno, si ambos términos se intercambiaban como términos redefinidos, entonces es posible concluir que el lenguaje formal utilizado es un factor muy a tener en cuenta, al menos en algunos de estos procesos.

Pero, ¿no hubiera sido posible utilizar imágenes de Prieto o Renau, cuyas obras fueron pensadas, en origen, como iconos para circular masivamente a través de las páginas de *Octubre* o *Nueva Cultura*? Estos artistas representaban, a su modo, la modernidad como «politicalidad».

Un argumento para explicar esta exclusión podría ser el siguiente: Renau o Prieto fueron rescatados sólo después de la muerte de Franco y en cualquier caso no llegaron a ser tan «famosos» como Picasso, a tener su impacto cultural. De hecho, el *Guernica* no era sólo de un icono emblemático, cargado de niveles de significación –una de las últimas obras financiadas por la República–, sino que había sido ejecutada por un artista como Picasso en una ocasión muy especial.

Sin embargo, hay otro factor que, quizá, debería también ser tenido en cuenta: en líneas generales, las imágenes de Renau o Prieto hablaban de forma específica de la Guerra Civil española sin llegar, en general, a traspasar el territorio regionalista –particular– que transgrede el *Guernica* de Picasso. No eran, pues, iconos «internacionales» –en tanto universales– como la célebre obra del malagueño y en ese momento, en ese contexto, era imposible ser moderno sin ser internacional. El *Guernica* no es más internacional sólo porque Picasso es más internacional, sino porque narra una historia atemporal. Se trata, en suma, de una obra mejor «diseñada» para circular como icono político.

Pero ¿en qué sentido mejor diseñada? Es justamente aquí donde hallamos una de las primeras contradicciones en la serie de paradojas que genera la obra: un icono de lo político debe circular y el mural, por su fabuloso tamaño, tenía pocas posibilidades de circulación física, si bien los vaivenes de los últimos años sean prueba de lo contrario.

¿Por qué pintaría, entonces, Picasso una obra con funciones y usos políticos que no pudiera circular con facilidad, que no pudiera ser vista por un gran número de personas y en qué sentido está, paradójicamente, mejor «diseñada» con tal fin?

Sobre este punto parece interesante recordar la fascinación que Picasso sentía hacia el «proceso», un concepto muy asociado a los medios de reproducción mecánica por lo que de proceso tienen. Dos años antes de pintar el *Guernica* manifestaba un deseo que la sucesión fotográfica de su amiga Dora Maar haría realidad: «Sería muy interesante conservar fotográficamente, no las etapas, sino

la metamorfosis de una pintura. Posiblemente cabría descubrir entonces el camino seguido por el cerebro al materializar un sueño»⁴.

Esa es la idea implícita en la película de Clozout, *Le Mystère Picasso*, un artefacto complicado filmicamente que, un poco como el *Guernica*, evoca un tipo de «color sin color» y representa la quintaesencia del proceso, mostrando, ante una pantalla transparente, cómo Picasso es a la vez ausencia y presencia, trazo y personaje.

Tomando, pues, como punto de partida esa temprana pasión por los medios, ya presente en los treinta, quizá Picasso pensó en la obra, desde el principio, como en un artefacto condenado a circular a través de la reproducción mecánica, a pesar de los vaticinios de Ben Shahn. Eso explicaría por qué ante la postal o el póster no tenemos la impresión de un trastocamiento de tamaño. El *Guernica*, milagrosamente diría, es un fotograma de «color sin color» que funciona bien tanto en pequeño formato como «proyectado» sobre una pared, del modo en que se presenta en los museos.

Más aún, tomando como punto de partida la idea del proceso que tanto intrigó a Picasso, ese concepto de las obras que «cambian como cambian los pensamientos de cada uno»⁵, la circulación del mural como producto reproducido y sus posteriores fluctuaciones de significación podrían formar parte del proceso mismo, de eso que «cambia como cambian los pensamientos de cada uno».

La pintura puede ser redefinida y modificada de maneras múltiples y ajenas a la superficie de la obra, incluso después de terminada, en un proceso prolongado, un proceso claramente unido a la recepción de la obra de arte. Se podría, sin duda, decir que esto sucede invariablemente con todos los artefactos culturales, pero Picasso pudo ser consciente de estos cambios, pudo intuirlos antes de que ocurrieran y «diseñar» no sólo un icono «universalista» en su significado, sino que funcionara en cualquier situación, tamaño o forma.

Habría, pues, dos *Guernicas*: el de la baja cultura y el de la alta cultura, el póster y el cuadro, ambos potentísimos, ambos perfectamente adaptados a cada una de sus funciones y circulaciones. O habría muchos más, quién sabe.

El *Guernica* del Prado no es el mismo que el *Guernica* del Reina o el del MOMA de Nueva York y no sólo por el manoseado concepto del cambio que se opera en el hecho artístico cuando se varía el emplazamiento. Son distintos, porque nuestras miradas no son las mismas, porque nosotros, todos, somos otros.

Seguramente, las personas de mi generación, al ver el *Guernica* en Nueva York a un tiempo reconocieron y no reconocieron su póster. Y, probablemente también, el día de la *premier* en el Prado, después del «retorno triunfante» a su país, no se impresionaron nada ante esa visión. Aunque tal vez debería matizar

⁴ Citado por R. Arheim, *El «Guernica» de Picasso*, Barcelona, 1976, 42.

⁵ Idem.

un poco la afirmación anterior: se impresionaron, una vez más, como historiadores del arte, pero no como «activistas políticos». Se había montado un espectáculo histriónico por un regreso que para muchos había sido relativamente fácil teniendo en cuenta las dificultades –y los peligros– para importar el póster años atrás. Como dice Saura en su *Libelo contra el Guernica*, «detesto el *Guernica* porque a pesar de sus dimensiones “casi se puede decir que fue traído bajo el brazo”»⁶.

Además, si el *Guernica* era al fin una obra de la alta cultura –como parecía ser atrapado entre obras del Antiguo Régimen en el Casón del Buen Retiro de Madrid– entonces era indiferente que se expusiera en Nueva York o en Madrid o en Guernica. Era un artefacto «universal» y nos pertenecía a todos en tanto parte de un grupo que compartía un conjunto dado de valores.

Hoy, pasado tantos años, sabemos que el arte no es universal y mucho menos su posesión y desde este punto de vista el *Guernica* pone sobre el tapete todas y cada una de las contradicciones del debilitado discurso del «universalismo», por una parte, y de la historia del arte, por la otra.

A menudo se nos ha dicho que el *Guernica* habla de una tragedia universal, de cualquier tragedia y, claro está, esto es a un tiempo verdad y mentira. Incluso en esos repetidos usos como icono político –por los progresistas españoles y los activistas anti-Vietnam– el resultado e, incluso, las intenciones son completamente diferentes.

Sobre este punto específico, la falsedad implícita en el concepto de «universalismo», se podría llamar la atención hacia análisis que Sally Price hace del término «primitivismo». Para discutir el problema del relativismo del término parte de una entrevista a Susan Vogel publicada en *The New York Times* con ocasión de la apertura del Centre for African Art en Nueva York. Vogel explica cómo «las piezas se relacionan con la vida y la muerte, el nacimiento, la supervivencia, el poder. Vivas en Manhattan, presionado por la empresa gigantesca para la que trabajas, o en Mali, preocupado por los insectos (...) las cosas importantes son las mismas: la riqueza, la salud y la supervivencia»⁷.

Price acepta que lo reduccionista y banal de este tipo de planteamiento obedece en parte al medio en que se publica, un periódico, por lo cual es difícil determinar con exactitud quién dijo qué. Pero, las dijera quien dijera –si las dijo alguien– este tipo de aserciones expresan ciertas nociones que suelen aceptarse como sentido común. Contrariamente, Price argumenta que la riqueza, la salud y la supervivencia son ideas diametralmente opuestas en Manhattan y Mali.

Del mismo modo, cada una de las significaciones del *Guernica*, como sucede con el Quijote de Pierre Menard, se relacionan con un equipamiento intelectual y unos valores que cambian con el tiempo, el lugar, las gentes, la historia –«cambian como cambian los pensamientos de cada uno», dice Picasso–.

⁶ A. Saura, *Libelo contra el Guernica*, Madrid, Turner, s. a.

⁷ Citado por S. Price, *Primitive Art in Civilised Places*, Chicago, 1989, 30.

Incluso en su «retorno triunfal» el *Guernica* fue muchos *Guernicas*. Un grupo de personas se negó, entonces y ahora, a revivir a través de la obra los horrores de su infancia. Algunos la recibieron como el triunfo de la joven democracia y otros como la manifestación de su poder personal.

Hoy en día siguen coexistiendo muchos *Guernicas*: el que se admira como obra de arte en su nuevo emplazamiento por los visitantes de la ciudad, el que debía volver porque se había pagado por él, como podría pensar esa generación *yuppyzante*. Y está, naturalmente, el *Guernica* rutina que forma ya parte de nuestra historia reciente y cada cierto tiempo, cada vez que deciden trasladarle, ocupa la atención de los periodistas que no tienen mucho más que contar aparte de la noticia.

El *Guernica* es ahora algo que mostrar a los niños en ese perverso lugar a mitad de camino entre artefacto de la alta cultura y objeto político. La enseñanza de los mayores se presenta, absurda y sin respuestas como la pedagogía, en un abominable libro vendido en el MNCARS bajo el prometedor título de *Descubre el Guernica de Picasso en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. En este estrambótico subproducto cultural se procede por fases: quién era Picasso, qué significa el *Guernica* («descubre el cuadro más trágico del siglo XX», como la tragedia fuera en sí misma motivo de alegría o reclamo publicitario), distintas etapas pictóricas del maestro. Lo artístico está cubierto así que se puede pasar tranquilamente al nivel político; «1936 Guerra Civil en España», «Tragedia... bombardeos».

Pero cuando uno cree que el horror —me refiero al librito— está acabado, destruido por alguna de las bombas perdidas, observa con desasosiego que la pesadilla continua: se habla de la exposición universal y el mural («¡Mira qué extrañas caras pintaba!»), de la Dama oferente, de los movimientos de las figuras, de la luz («¡Qué luz! ¿No te deslumbra?») Por si esto fuera poco, se propone a los/as niños/as que contesten a una serie de preguntas de segundo de especialidad: de dónde viene la luz, cómo consiguió Picasso el movimiento, por qué hay sólo mujeres y niños entre los personajes vivos, en qué personaje se autorretrató Picasso... Se llega incluso a dar una serie de dimensiones para que el/la pequeño/a adivine cuánto mide el cuadro. Todas y cada una de las preguntas, claro, sin la respuesta exacta en alguna de las páginas, por lo que el sufriente infante nunca sabrá si se ha licenciado o no en historia del arte.

Pero esto no es sino lo puramente anecdótico. Lo peor, como siempre, se halla al final de la historia. En un alarde de creatividad malentendida se convierte al *Guernica* en un puzzle recortable para tontos donde cada una de las piezas tiene un número. («Falta un trozo, ¿cuál es?... Cuando llegues a casa, recorta y pegas las piezas dentro del marco.»)

Si a los incautos/as niños/as y desaprensivos padres se les ocurre jugar al jueguito, se encontrarán con una de las peores sorpresas del perverso producto: las piezas recortadas se colocan sobre un lienzo situado encima de un caballete. No se trata sólo de la confusión que creará este hecho en el menor, a

quien sólo unas páginas atrás se le había preguntado por el tamaño del cuadro, muy grande por cierto.

Lo peor es que en este juego/curioso lapsus freudiano, el *Guernica* se reduce, se corta y se convierte en una pintura de caballete, del XIX, librándole de la noción implícita de modernidad y, por tanto, desposeyéndole de su ser político. De este modo, el *Guernica* se ha desactivado, se ha convertido en una pintura de decoración para casa burguesa o, lo que es peor, en una pintura para colgar en un museo.

Mucho miedo debe dar aún el cuadro a quien propone cortarlo en trocitos, reducirlo a obra de caballete; mucho miedo debe darles a los que lo encapsulan como si de una reliquia se tratara. Pero ¿de qué tienen miedo? ¿Les da miedo lo que pueden hacer al cuadro los espectadores o lo que el cuadro puede hacer a los espectadores?

Es posible que el *Guernica*, por sus múltiples niveles de significación política siga causando un terror infinito en una buena parte de quien lo contempla. No me parece en absoluto aleatorio que muchos de los *remakes* sean un desmembramiento, consciente o inconsciente, en virtud del cual la parte funciona como todo.

Sea como fuere, no se trata sólo de un proceso enraizado en la lógica de la sociedad postcapitalista, a la que se ha hecho mención con anterioridad, sino de una maniobra estratégica para paliar esos miedos, esas inquietudes, que incongruamente, sigue despertando el mural.

El *Guernica*, fetiche cultural por excelencia, es fetichizado a través de procesos morbosos como el reciente número de la revista *Poesía*. El que compre la revista, el que pague por el placer de poseer, podrá tener en casa el *Guernica* y, sobre todo, tenerlo a su tamaño natural. No se tratará de falsas expectativas de placer —como los envoltorios de las chocolatinas o las postales—; será la fisicidad del deseo de tener, el objeto «real», no como parte que sustituye al todo, sino como todo mismo, sólo que literalmente hecho pedazos, convertido de algún modo en algo parecido al cuadro de caballete que proponen los fragmentos del *Guernica* para niños.

De hecho, el *Guernica* hecho pedazos ha dejado de representar la modernidad, igual que el *Guernica* cuadro de caballete, aunque por motivos diferentes: fragmentado, desactivado, simulado, el *Guernica* de *Poesía* es el que corresponde a la postmodernidad, un *Guernica* emplazado en el territorio de lo imaginario en el que cada trozo correlativo es y no es a un tiempo el *Guernica* para convertirse en la representación del miedo, del falso placer de poseer y de las ambivalencias del deseo.

Así, al cortarlo, se reproduce un esquema de comportamiento patológico bien conocido, el que describe cómo el deseo debe enfrentarse con un proceso doble: tener implica perder —adquiero mi subjetividad, pierdo a mi madre/adquiero mi presente, pierdo mi historia.

La idea de cortar como proceso de borrar los miedos es algo clásicamente ligado al proceso fetichista, uno de los puntos más recurrentes en el psicoanálisis.

sis, primero en Freud y posteriormente en Lacan. Esta patología, sobre la cual vuelve el primero en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, desde la descripción en los *Tres ensayos sobre sexualidad* del año 1905 hasta *El ego dividido* de 1938, se relaciona, como es bien sabido, con el miedo a la castración, con la «falta» en términos lacanianos.

El niño, descubriendo la castración de la madre, debe aceptar esa diferencia y, por tanto, perder a la madre de forma definitiva, y superar el miedo de su propia castración, la que constantemente le recuerda la madre castrada. En ese proceso de pérdida el niño debe resituar sus sentimientos y aprender a convivir con la pasión hacia el objeto amado que a su vez la recuerda constantemente la amenaza que se cierne sobre él. Obtener el placer significa aceptar la amenaza, la pérdida simbólica y no tanto.

El niño fetichista será, pues, aquel incapaz de resolver el conflicto edípico, desplazando miedo y deseo hacia objetos inanimados que a la vez resultan ser placer y amenaza, a los que se desea amar y cortar, desmembrar; en suma, reducir a partes manejables, y, por tanto, desactivadas en lo básico, que a la vez son y no son el objeto deseado/temido.

El fetichismo da fe, sobre todo, de la trayectoria de una idea fija en busca de su gemelo material. Son esas correspondencias bien conocidas: dios-ídolo, trabajo alienado-objeto de lujo, falo-zapato, etc. A pesar de ser ese gemelo material un reflejo pobre de la idea, se establece un apasionante sistema de intercambios que también estará en la base de la acepción marxista⁸.

Pero, una vez más, tener implica perder y en esa estrategia de desplazamientos –en el fondo de lo fálico, significación última del poder– y sobrevaloración de partes en principio con valor relativo, los objetos del deseo, al cesar de darnos miedo, al convertir el miedo si no en placer al menos en ausencia de ansiedad, pasan a ser una correspondencia muy degradada de la idea. Cortar al zapato de la madre no es, ni mucho menos, tan excitante como cortar a la madre misma; trocear la reproducción del *Guernica*, no es tan excitante como cortar al cuadro en su fisicidad. Cortar el ojo es mucho más entretenido que cortar la luna, como demuestra la sabia cuchilla de Buñuel.

Esa siempre recordada cuchilla anuncia una nueva visión, un modo de mirar que quiere romper con las metáforas del XIX, pero presagia a un tiempo un ojo de mujer que abre el inicio de un conflicto masculino/femenino, una clara alusión a la castración como pérdida de la visión, tal y como se presenta en Freud y Lacan asociada al fetichismo. De hecho, el niño percibe la diferencia a través del ojo, no a través del tacto. Si el ojo no viera, no existiría el dolor, la ansiedad, la pérdida.

Así que... ojos que no ven. Este tipo de pulsiones podrían estar propiciando ese hacer pedazos el *Guernica* literalmente: a pedacitos no parece tan grave.

⁸ Sobre las diferentes propuestas sobre fetichismo *vide Fetichism as Cultural Discourse* (eds. E. Apter y W. Pietz), Ithaca y Londres, 1993.

No obstante, lo es. Es muy grave que la cuchilla implacable de Buñuel corte el *Guernica* como metáfora de la modernidad, igual que cortara el ojo como la luna, metáfora de los viejos valores.

Es casi tan alarmante como la última imagen del librito para niños que se vende en el MNCARS: el *Guernica*, pequeñito, metido en una maleta para viajar, duchampiano en suma, nos devuelve una imagen de la obra que no le corresponde, imagen irónica de un segmento de modernidad que tampoco le pertenece. Presentado de este modo vuelve a simbolizar el placer de la posesión, algo que puede viajar bajo el brazo, como dijo Saura, un artefacto que, igual que el cuadro de la casa burguesa, podemos llevarnos ya no a nuestro cuarto de estar, sino a nuestra alcoba.

Pero es grave sobre todo porque si no se corta la hoja de puzzle con las tijeras nunca se adivinará qué pieza falta y ya se sabe que a veces los fetichistas, hartos de cortar zapatos, fotografías y lunas, deciden tirar por la calle de en medio e ir directamente a las fuentes.

Eso es tanto como decir que el *Guernica* no se librerá nunca de su cápsula mágica, porque a lo mejor las fetichizaciones a las que el cuadro se ha sometido institucionalmente podrían haber sido un ensayo general. O sea, que esa historia del miedo a la destrucción de los enemigos de la pintura era otra farsa, como la del universalismo. Los auténticamente peligrosos son, al final, sus admiradores, como probó de alguna manera el *spray* del 74. De verdad, con amigos así, quién necesita enemigos.

MUJER O ÁRBOL: LAS MUJERES COMO OBJETOS Y SUJETOS POÉTICOS

Roberta Quance

Mi título está inspirado en un curioso pasaje del célebre ensayo de Virginia Woolf, *Una habitación propia* de 1929 (trad. de Laura Pujol, Barcelona, 1967). Hacia el final del ensayo, Woolf empieza a hablar de las virtudes de la mente andrógina, evidencia de la cual, sin embargo, no encuentra por ningún lado en la literatura masculina de su tiempo –por más que merezca su admiración en otros aspectos. Tomemos el caso, dice, del señor A («Mr. A»):

Realmente era una delicia volver a leer un estilo masculino. Sonaba tan directo, tan claro después de leer estilos femeninos. Indicaba tal libertad mental, tal libertad personal, tal confianza en uno mismo. Se experimentaba una sensación de bienestar ante aquella mente bien alimentada, bien educada, libre, que nunca había sufrido desvíos u oposiciones, que desde el nacimiento había podido, al contrario, desarrollarse con plena libertad en la dirección que había querido. Todo esto era admirable. Pero tras leer un capítulo o dos, me pareció que una sombra se erguía, cruzando la página. Era una barra recta y oscura, una sombra con la forma de la letra *I* [en inglés, la palabra *yo*]. Empezaba uno a inclinarse hacia un lado y hacia el otro, tratando de vislumbrar el paisaje que había detrás. No se sabía a ciencia cierta si se trataba de un árbol o de una

La Balsa de la Medusa, 33, 1995.

mujer andando. Siempre le hacían a uno volver a la letra *I* [el *yo*]. Tanta *I* [tanto *yo*] empezaba a cansar. (137)

Es curioso que Woolf plantee el problema en esos términos. O que siga en esa misma línea al ahondar en la cuestión:

Cierto que esta *I* [este *yo*] era una *I* [un *yo*] muy respetable; honrada y lógica; dura como una nuez y pulida por siglos de buenas enseñanzas y buena alimentación. Respeto y admiro esta *I* [este *yo*] desde lo más hondo del corazón. Pero –aquí volví una página o dos en busca de algo– lo malo es que cuanto se halla a la sombra de la letra *I* [el *yo*] carece de forma, como la bruma. ¿Es aquello un árbol? No, es una mujer. (137-38)

¿Por qué se le habrá ocurrido a Woolf esta extraña alternativa, de árbol o mujer? No parece haber nada en el texto que lo justifique. Ese brumoso personaje femenino cuyo retrato critica Woolf se llama Phoebe y no Dafne y, al fin y al cabo, es con el *yo* del autor con el que se mete Woolf. De hecho, Woolf guiará la discusión por otros derroteros, hacia la necesidad de la androginia y las teorías de Coleridge acerca de la creatividad. Propongo que la dejemos seguir por su camino. Yo pienso que vale la pena detenerse un rato en las inmediaciones de los árboles, meditando.

Sería trabajoso dar cuenta del lenguaje figurado de Woolf, de lo que podría haberlo motivado (si no es efecto subconsciente de su lectura de *La rama dorada* de Frazer, pródiga en ejemplos de espíritus encerrados en árboles). Sin embargo, ha puesto el dedo en un interesante y arraigado mitologema que surge tanto en la literatura culta como en los versos más ingenuos del folklore.

Las mujeres, tanto en su calidad de objetos como en su calidad de sujetos están acosadas por imágenes de árboles fantasmagóricos.

Empecemos por considerar cuántos escritores nos han deparado, en lugar de árbol o mujer, árbol y mujer. Emily Dickinson, por ejemplo, cuyos primeros poemas eran tarjetas de felicitación para el día de San Valentín, echa mano de esta imagen con una naturalidad que hace pensar en su origen popular. Una de sus «valentines» reza así:

Six true and comely maidens sitting upon the tree;
Approach that tree with caution, then up it boldly climb,
And seize the one thou lovest, nor care for *space* or *time!*

(*Collected Poems*, 1955)

Roberta Quance es profesora en el Departamento de Filosofía Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid.

(Seis lozanas y honradas doncellas en el árbol sentadas;
Acércate prudente el árbol a trepar
Y coger a la que amas, ¡sin cuidar de hora ni lugar!)

El *valentine* de Dickinson –que asume el punto de vista masculino– vendría a sugerir que las mujeres son como fruta: al pretendiente sólo le falta subirse al árbol para coger una de ellas de las ramas. Aunque o se para a preguntar qué hacen estas mujeres en un árbol o si ellas mismas no serán la fruta, la crítica norteamericana Margaret Homans se sirvió de estos versos para señalar que tanto el amor romántico como la metáfora colocan a la mujer en el papel de objetos –una idea sobre la cual hemos de volver.

El gran novelista William Faulkner confesó en cierta ocasión que se puso a escribir *The Sound and the Fury* (El ruido y la furia) de 1929 con una sola imagen delante de sí: la de una mujer encaramada a un árbol. Con el tiempo la imagen de esta mujer se concretaría y fue tomando cuerpo el personaje de Caddy, la hermana ausente y descarriada que despierta pasiones –de odio o amor– en sus tres hermanos varones. Caddy, se dice una y otra vez, huele a hojas. Se la recuerda como un marimacho que un día se sube a un árbol con las bragas llenas de lodo. Cuando interviene la leal criada negra para hacerla bajar, la conmina con palabras harto significativas: «Eh, tú, Satanás, ¡bájate de ahí!».

La Caddy de Faulkner no será ella misma árbol, pero está contaminada en cierto modo por la arboreidad. Ésta define su olor en la memoria de su hermano, y las connotaciones bíblicas que acarrea –haciéndonos remontar al Jardín de Edén– dejan en su carne la impronta del pecado. Estar en un árbol o subida a él está claro que significa estar implicada en relaciones sexuales ilícitas. Caddy transmite ese mismo pecado original a su hija que –cómo no– se sirve de un peral que hay junto a la ventana de su habitación para escaparse de casa por la noche a buscar a su amante.

No son más que dos ejemplos, pero podrían aducirse más, y de los sitios más dispares. Porque realmente parece que las mujeres estamos perseguidas por la imagen de los árboles. Es un motivo tan viejo, acaso, como la literatura misma: popular y erudito, bíblico y folklórico a la vez.

En la lírica tradicional española –una de las más ricas fuentes para estudiar la lírica medieval oral–, por añadir otro ejemplo, sobrevive alguna que otra canción en que se puede apreciar cómo la imaginación tradicional venía asociando el hacer el amor con los sitios *altos* e incluso –lo que nadie ha sabido explicar– con la *copa* de los árboles (p. ej., «Arribica, arribica / de un verde sauze / luchava la niña / con su adorante»). Luego, pasando a una etapa más artificiosa, encontraremos un cosaute famosísimo del siglo XV en que se habla de la niña en edad de casarse como si fuera un árbol que deseara echar flores («Aquel árbol que vuelve la foxa / algo se le antoxa». // Aquel árbol del bel mirar / face de manera flores quiere dar: // algo se le antoxa»). Entre estas dos canciones y otras que manejan símbolos basados en árboles frutales hay, creo,

una conexión, pero hay que salirse un poco de los confines de la filología y meternos en campos del folklore y mitología para descubrirla.

En su conocido estudio arqueológico *The Tree of Life* (Leiden, 1966), E. O. James rastrea el culto al Árbol de la Vida en el Oriente Medio antiguo, India, Irán, y la Grecia y Roma clásicas. En tiempos lejanos los árboles eran objeto de culto por cuanto se consideraba que eran epifanías de una deidad. «Una de las figuras más prominentes de la iconografía del Árbol de la Vida», nos dice, «ha sido la de la Diosa en su condición y bajo las advocaciones de Madre productora de la vida y personificación del Principio Femenino. Tras esta imaginería reposaba el misterio del nacimiento, de la fecundidad y de la muerte, remontándose, en sus más tempranas expresiones, a tiempos paleolíticos» (163). Antes de que se comprendiera la paternidad («La paternidad es una ficción», leemos en Joyce), antes de que quedara claro cuál es el papel del padre en la generación de los hijos, la humanidad primitiva, se dice, veía en la hembra la fuente de toda vida humana. Al igual que el árbol surgía de la tierra sin ayuda, así se pensaba que los niños humanos salían del vientre de la mujer. Importa tener en cuenta que el consiguiente culto a la Diosa puede haber precedido a la invención de la agricultura en los tiempos neolíticos (hace unos ocho o nueve mil años). En una economía agrícola ya se habrían entendido cuál es el papel del macho en cuanto padre y tal vez se hubiera simbolizado bajo la especie de aquellos medios por los que el grano se siembra en la tierra (hembra); el marido, en suma, arararía el fértil campo del cuerpo de su mujer —como imaginaban los griegos antiguos de tiempos de Homero—. La propia Safo, en el siglo VII a.C., parece aceptar este orden de cosas. En uno de sus poemas alaba a la fruta del árbol que los hombres han pasado por alto:

Como la más dulce manzana rojea en la rama más alta,
Alta, en la más alta punta, y la olvidan los cosechadores,
Ah, pero no es que la olviden, sino que alcanzarla no pueden

(Fr. 105(a)P; trad. de Juan Manuel Rodríguez Tobal,
Madrid, 1990)

La iconografía del árbol, por otra parte, sugiere una fertilidad autónoma. Y es a esta figura a la que algunas feministas se han vuelto, para reivindicar una deidad suprema femenina. Según la teóloga Mary Daly, por ejemplo, que estudia los notorios vínculos entre Cristo en la Cruz y el Árbol de la vida pagano, el Árbol Sagrado es la Diosa y las mujeres deben hacerlo suyo. Se calcula que el Árbol de la Vida hizo su aparición como símbolo a partir del tercer milenio antes de Cristo. En su intento de seguir la pista del ascenso del patriarcado en Oriente Medio, donde el Árbol de la Vida constituye un símbolo religioso de gran importancia, la historiada Gerda Lerner postula una fase de transición en el curso del abandono del culto femenino. Pudo haber una fase intermedia, propone, en que los reyes se erigieran en custodios del árbol, adueñándose incluso de su prestigio y misterioso poder (*The Creation of Patriarchy*, Londres,

1986, 195). Con el tiempo el rey se representaría «regando» el árbol, para que creciera.

Si esto indica, como dice Lerner, «una pauta de progresiva patriarcalización» (ibídem), sugiere también un primer modo como las mujeres pasan a ser objetos para el hombre: las mujeres eran, y son todavía, la encarnación de la fertilidad; los cuerpos de las mujeres (sus vientres) representan un principio de riqueza que la sociedad –históricamente, los hombres– controlan. Quienes una vez fueron árbol acaban siendo –como implica la poeta más antigua conocida– la fruta *del* árbol. Y, conforme lo presentan algunos deliciosos versos del Renacimiento, la fruta que se halla en un huerto tiene dueño, un dueño a quien todo ladrón tiene que rendir cuentas. Así, la priora de un convento puede pedir compensación a un caballero que se ha tomado libertades con una de sus monjas:

Gentil caballero,
dédesme hora un beso,
siquiera por el daño
que me habéis hecho.

Venía el caballero,
venía de Sevilla;
en huerta de monjas
limones cogía,
y la priora
prendas le pedía;
siquiera por el daño
que me habéis hecho.

Concedamos que el árbol ofrece una imagen de fertilidad autónoma; para las poetas, el problema consiste en que, en un mundo desacralizado, los árboles evocan, las más veces, una condición de objeto. Es posible apoderarse de ellos y, además, son objetos mudos que cabe reducir a su fruto.

Más aún: incluso cuando se reivindica su carácter sagrado, los árboles se hallan tanto por encima como por debajo del plano humano. ¿Qué sucede, pues, cuando esta mitología arbórea surge en la obra de las mujeres? ¿Cómo hemos de interpretar el hecho de que ciertas escritoras relacionen su propia imagen con la de un árbol?

Para examinar esta cuestión con algún pormenor me propongo considerar brevemente algunos poemas inhabituales, en los cuales tres mujeres, tres poetas, imaginan su yo en relación con árboles míticos. Las poetas en cuestión son la norteamericana Sylvia Plath (1932-1963), la irlandesa Eavan Boland (1944) y la española María Victoria Atencia (1931). Se dirá que a primera vista éstas no podrían ser más dispares, separadas como están por la nacionalidad, el tem-

peramento y la historia personal. La diferencia más llamativa, sin duda, reside en que Plath y, en cierta medida, Boland, exploran en su obra lo subconsciente, mientras que esta dimensión parece ausente por entero en Atencia. Y, sin embargo, las tres definen su yo poético en términos del género femenino y las tres, en determinado momento, apelan a representaciones arcaicas de la mujer diosa. Representan, además, tres puntos a lo largo de un espectro. Suele decirse de Plath que crea un yo fuerte, aéreo –ascendente–, mientras que en Atencia se ha señalado la discreción, la tendencia a ocultarse tras los objetos con los que dialoga en silencio. Eavan Boland queda, como veremos, a mitad de camino, cuestionando la posición del yo poético de la mujer.

Parecen haber llegado a este tema, asimismo, por distintas vías. Plath pudo haberse visto influida por el libro de Robert Graves *The White Goddess* (1948) y por las especulaciones que contiene sobre el Árbol de la Vida en relación con las diosas madres; si bien, no recurrió a la mitología griega. Las imágenes de Atencia siguen un camino mucho más tortuoso, pero que aboca en el mismo punto de la divinidad femenina –a través de las tradiciones bíblicas de la Virgen María y el árbol de Jesé–. El poema de Boland, por último, habla por sí mismo, haciéndose eco de las reivindicaciones feministas del mito de la Diosa.

Comienzo con Sylvia Plath, en cuya poesía se ha observado comúnmente una trayectoria que vemos en «Lady Lazarus», de la colección póstuma *Ariel* (1965; trad. de Ramón Buenaventura, Madrid, 1985). Este poema nos ofrece imágenes de una fiera trascendencia femenina, como revelan las últimas estrofas:

Herr Dios, Herr Lucifer,
tened cuidado,
tened cuidado.

De las cenizas
con el cabello rojo me levanto
y me como a los hombres como aire. (30)

Esta trascendencia, no obstante, tiene un alto precio; la mujer del poema es una antigua víctima; ha ingerido el mal, por así decirlo, y ahora amenaza con volverlo, en venganza, contra los hombres. Ya en ello vemos que Sylvia Plath imagina la trascendencia femenina a través de proyecciones de un poder que se ha arrebatado a una mujer. En un proceso característico, las mujeres caen antes de alzarse (de nuevo). Y cuando regresan es para expresar ira o pasmo por haber caído.

No fue siempre así. Al principio, Sylvia Plath trató de que su poesía levantara el vuelo apelando a los mitos que colocaban a las mujeres en los árboles. Vemos esta ambición en títulos de poemas tempranos incluidos en *The Collected Poems* (1981), como «On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad» («Sobre

la dificultad de conjurar una dríada») de 1957 o «Virgin in a Tree» («Virgen en árbol») de 1958, basada en un dibujo de Paul Klee. En el primero de estos dos poemas suscita Plath la cuestión de la poesía directamente: «My tree stays tree» («Mi árbol permanece árbol»). No se ha de transfigurar, no ha de «concoct a Daphne» (confeccionar una Dafne). Cabe desde luego ver en esto un ejemplo de algo más general –la dificultad de transformar las materias primas del mundo en poesía, pero yo quisiera sugerir que también hay en ello una muestra de la importancia que daba Plath en su obra al logro de objetos femeninos supramundanos. Su árbol tiene que ser una Dafne. Tiene que ser femenino. Y tiene que ser mito.

Podemos preguntarnos: ¿cuál será entonces su propia posición, en cuanto sujeto, respecto de estos objetos femeninos? Y «Virgin in a Tree» nos da una respuesta amargada. La virgen en cuestión está «en su potro (de tortura)», «madura y sin coger», «extendida demasiado tiempo en las ramas tortuosas» («on her rack», «ripe and unplucked», «splayed too long in the tortuous boughs»), es una fruta «pasada» («overripe»). Plath ha adoptado un punto de vista masculino y, encima, menosprecia a las mujeres que no son fértiles.

En el poema «Olmo» de su colección póstuma *Ariel* (1965) la situación es algo distinta, ya que esta vez conjura un árbol que en definitiva no permanece árbol. Tiene consciencia. De hecho, se convierte en su doble femenino. Pero mirémoslo con algún detenimiento, porque ha planteado algunos problemas de interpretación. ¿Es este un caso de posesión demoníaca, como se ha dicho alguna vez, es decir, de una mujer poseída por el espíritu del árbol? ¿O es más bien la consecuencia de una proyección por parte de la poeta? ¿Es una mujer la que habla o un árbol? Estas preguntas marcan los dos polos de interpretación entre los que oscila el poema. Pero ambos, acaso, lo falsean, porque de lo que se trata es de un árbol-mujer o una mujer-árbol que revela el contenido de su consciencia a un yo que es su espejo:

Conozco el fondo, dice. Lo conozco gracias a mi larga raíz maestra:
es lo que te temes.

Yo no lo temo: ya lo he visitado.

¿Es el mar lo que oyes en mí,
sus insatisfacciones?

¿O esa voz de nada que fue tu locura?

El amor es una sombra.

Cómo mientes y lloras en su pos.

Escucha: ése es el ruido de sus cascos: se fue, como un caballo.

Así galoparé toda la noche, con ímpetu,
hasta que la cabeza se te vuelva de piedra, y a la almohada césped,
y resuene y resuene.

¿O he de traerte el ruido de los venenos?
 Ahora es la lluvia, ese alto siseo.
 Y he aquí su fruto: blanca hojalata, como el arsénico.
 He padecido la atrocidad de los crepúsculos.
 Abrasado hasta la raíz,
 mis filamentos rojos arden y se mantienen, puñado de alambres.
 Ahora me rompo en pedazos que vuelan como garrotes.
 Un viento de tamaña violencia
 no tolera mirones: tengo que gritar.
 También la luna es despiadada: suele tirar de mí
 sin compasión, ella que es yerma.
 Me desgarran su resplandor. O quizá la tenga atrapada.
 La dejo ir. La dejo ir,
 lisa y menguada, como después de una extirpación total.
 ¡Cómo me poseen y cómo me enriquecen tus pesadillas!
 En mí vive un grito.
 Por la noche aletea,
 buscando, con sus garras, un objeto de amor.
 Me aterroriza el algo oscuro
 que duerme en mi interior;
 percibo durante todo el día sus giros blandos y plumosos,
 [su malignidad.
 Las nubes pasan y se dispersan.
 ¿Son estas las caras del amor, esas pálidas irrecuperabilidades?
 ¿Por eso me inquieto el corazón?
 Soy incapaz de más conocimiento.
 ¿Qué es eso, esa cara
 asesina en su estrangulación de ramas?...
 Su beso de ácidos serpentinos.
 Petrifica la voluntad. Tales son las faltas aisladas y lentas
 que matan y matan y matan. (37-39)

Es un poema inquietante éste. Nos inquieta, para empezar, comprobar cómo se resiste a cualquier esfuerzo por hallarle un origen determinado en una conciencia determinada. Se publicó por primera vez en *The New Yorker* bajo el título «The Elm Speaks» (Habla el olmo), pero en la lista de los poemas para incluir en *Ariel* que preparó Plath, el título se abrevió a «Elm» (Olmo). Este último título parece dejar abierta la posibilidad de que el poema entero sea una

mera construcción mental, no un acontecimiento mítico. Así es posible pensar que el hablante es un olmo o que es una mujer que se imagina olmo.

Los olmos no hablan, claro está. Pero si hablaran, ¿sería este poema lo que dirían? Eso, puede decirse, depende de lo que uno piense de los olmos. Uno de los biógrafos de Plath ha señalado, por ejemplo, que el olmo que Sylvia Plath estaba mirando cuando componía el poema es de los llamados en inglés «wych-elm», lo que lo habría convertido a ojos de Plath en «witch-elm», olmo-bruja (Ann Stevenson, *Bitter Fame*, Londres, 1989). La fuerza del poema procede por entero del modo como, a la manera de las pesadillas, infringe la ley natural –del modo como un olmo encarna una visión rebajada y siniestra de la divinidad femenina y se dirige a una mujer que ve a esta divinidad en sí misma. Esta relación en segunda persona entre mujer y naturaleza es aterradora en cuanto que la primera hace que la naturaleza se dirija a *ella*, abdicando de su yo poético. Es interesante que algún esbozo del poema muestre a la poeta luchando con esta inversión de poderes. Así, en cierto momento la poeta escribió: «It is stupid this relationship. / I am a person; she my subordinate. / She is a tree on my property» (Es estúpida esta relación. / Yo soy una persona, ella mi subordinada. / Ella es un árbol de mi propiedad). Para la poeta el problema consiste en si el árbol, ese elemento mítico, es *en tanto que es otra hembra*, superior o inferior a ella. La solución –si así cabe llamarla– es ver en el árbol algo de otro mundo, una Madre si se quiere (y así se refiere a él otra versión), pero de rostro atrozmente degenerado.

Así pues, lo primero que hay que decir de ese árbol es que representa un rebajamiento, un venir a menos: aunque el árbol tiene poderes, se le representa impotente; es como si, aunque más que humano, fuera también subhumano. Padece, es inmóvil, no puede ejercer el control y, lo peor de todo, pasado cierto punto, no conoce.

Antes de comentar este tipo de trascendencia, regresemos al problema poético que Plath se había planteado antes: el de cómo conjurar a una dríada, cómo convertir su poesía en mito. Pues, irónicamente, aun cuando se trate de una victoria pírrica, eso es lo que creo que tenemos aquí. No tiene objeto tratar de decidir si el poema presenta a una mujer hablando como si fuera un árbol o a un árbol hablando como si fuera una mujer, porque el poema tolera ambas lecturas y parece deslizarse constantemente en un intercambio de niveles, literal y figurado. Es decir, tenemos, por un lado, un árbol literal «hablando» un lenguaje de árbol («mi larga raíz maestra», «estrangulamiento de ramas») y recurriendo a metáforas sacadas del reino de la mujer («mis filamentos rojos arden y se mantienen, puñado de alambres»); por otro lado, tenemos a una mujer literal que se imagina como árbol metafórico y vuelve a vivir y a recordarse las «atrocidades» que ha padecido. Es más, el poema alegoriza las condiciones en que él mismo ha visto el ser. Trata, en efecto, de cómo la conversión en víctima o el rebajamiento de los poderes divinos acaba produciendo un poder fantasmal y vengativo.

Y me parece justo decir que a Plath la persiguen y fascinan los árboles. Aunque el título *Ariel* cobija varias alusiones posibles, una en particular merece nuestra atención, y no me consta que se haya destacado en este contexto: Ariel es el espíritu que, en *La Tempestad* de Shakespeare, se halla preso en un pino hasta que Próspero lo libera.

Plath –como ha demostrado Jacqueline Rose (*The Haunting of Sylvia Plath*, Londres, 1990)– es víctima hasta cierto punto de la muy ambigua y destructiva imagen de las mujeres consagrada en *La Diosa blanca* de Robert Graves. Pero hay otra cuestión que la lectura de «Olmo» nos suscita, y tiene que ver con cuándo leemos una imagen visual en tanto que mito y con cómo leemos una metáfora.

Una metáfora normalmente subordina un término a otro. En la proposición «Las mujeres son el fruto del árbol», el tenor son *las mujeres, el fruto, el vehículo*. Lo que hace el mito es nivelar esta jerarquía. O quizá debiera decir que lo que hace toda representación visual del mito es nivelar esta jerarquía. No es accidental que el mejor medio para captar el mito sea la pintura, ya que en ésta las imágenes participarán del mismo grado de realidad ontológica y de importancia. Considérese la imagen de una mujer subida a un árbol colmado de fruta. Ella misma no es fruta, aunque es evidente que existe en alguna relación a ella. ¿Cómo podría representarse esa relación con el lenguaje? Al traducirse la imagen en palabras, la mujer se convierte en metáfora, es decir, en fruta, porque se halla en el mismo sitio que ésta, o bien se nos antojará la guardiana de esa fruta porque se encuentra al lado de ella. Pero no puede ocupar los dos lugares simultáneamente. Cuando por medio del lenguaje intentamos interpretar una imagen como ésta –que existe, por cierto, se ha encontrado en tumbas egipcias– nos vemos obligados a elegir entre una lectura metafórica de ella o una metonímica. La mujer formará *parte* del árbol –el uno reemplazando a la otra, en relación metafórica, jerarquizada– o bien se convertirá en guardiana de él y, por tanto, también de su fruta. Esta última es, por cierto, otra jerarquía, pero en sentido contrario. Subrayo que éstas son las interpretaciones que hemos recibido de ciertas imágenes de las diosas creadoras. Es de notar que incluso la más poderosa de las dos –la que atribuye a la mujer el poder de disponer del árbol– todavía implica alguna objetivación del principio de fertilidad.

A lo que voy aquí es sencillo. La imagen visual no nos obligará a decidir cuál de los dos términos se halla encima y cuál debajo, mientras que sí nos obligará a decidir el lenguaje. Al decir que la mujer es un árbol o que el árbol es una mujer, automáticamente se coloca el uno encima, o debajo, de la otra. Uno de los términos será real, ontológicamente, y el otro no.

En segundo lugar y acaso como consecuencia de cómo leemos imágenes como ésta, toda trascendencia que se le pueda hallar será inestable. Es simultáneamente alta y baja. La posibilidad misma de que la trascendencia femenina quede reducida, de que no se despegue de la tierra, está ahí siempre, al acecho, detrás de las manifestaciones más aéreas que pueda tener, tirando de ella hacia abajo. Así, creo, se generan imágenes de mujeres caídas o maltratadas –como la

Medusa atrapada en las ramas del olmo o el olmo mismo, el olmo-bruja— mujeres todas que *vuelven*, a su vez, a acosar al sujeto.

Es éste precisamente el problema que subyace al segundo poema del que voy a hablar —«Suburban Woman: A Detail» (Mujer de las afueras: detalle) del libro titulado *A Journey and Other Poems* (El viaje y otros poemas; Londres, 1986) de la poeta irlandesa Eavan Boland. Aquí se puede apreciar que hasta la lectura más benévola del mito del Árbol Sagrado sacará forzosamente a la luz la cuestión de las jerarquías: de cuál de los dos entes, árbol o mujer, se halla encima del otro. La acción referida en el poema, como dice la hablante, tiene lugar en otoño, no en primavera, estación en que la diosa (Demeter) sale de nuevo en busca de su hija raptada, Perséfone. No es, por tanto, el momento de las resurrecciones. Es, además, al atardecer. Se trata, por tanto, de una estación del año liminar —en que la naturaleza se encuentra entre la vida y la muerte—, así como de una hora del día liminar. Traduzco la tercera y última parte del poema:

Camino de la casa de una vecina,
con falda vaquera,

blusa que armonizaba
con el atardecer,

me noto definida
para empezar

pero la luz declina,
el seto se empieza a desdibujar,
el sendero se borra.

Mírame, dice el árbol.
Yo fui mujer una vez, como tú,
de falda ancha, humana.

De repente no sé a ciencia cierta
por dónde he venido
ni por dónde volver
sólo que algo
que puede no ser nada
más que lo oscuro ha empezado
a nublar los contornos
de mi cuerpo, a dejar que

los miedos y terrores
de mi carne agiten los aires
y formas de la calma de otoño

y clamen, «Acuérdate
de nosotros».

De repente los deslindes y la definición visual se empiezan a desdibujar. La blusa de la mujer se funde en la oscuridad y su cuerpo también, así como los contornos nítidos del sendero y del seto, antes podado con tanto esmero. Y ahora el árbol, en silencio, comunica algo para lo que la mujer, tan corriente como el lector o la lectora, no estaba en absoluto preparada. Un insólito recuerdo o toque de atención: si es que el árbol ha sido una vez mujer, ¿hay acaso algún sentido en que la mujer, ahora, es árbol? (Repárese, en el original inglés, en cómo se juega con la palabra *leaving* –«dejar» o «echar hojas»: ... something which may be nothing / more than the darkness has begun / softening the definitions / of my body, leaving // the fears and all the terrors / of the flesh shifting the airs / and forms of the autumn quiet // crying «remember us»– vv. 16-24 arriba). ¿O es más bien que su destino es ser árbol? Y ese árbol, ¿es una diosa caída? El adjetivo *full-skirted* (de falda ancha) trae al recuerdo las famosas estatuillas de las diosas creadoras que visten, algunas, falda acampanada. Por otra parte, ya hemos comentado que el poema viene enmarcando esta escena de jardín con una referencia a una diosa ausente.

Se trata, decíamos, de Démeter, en un momento de retirada, cuando, según dice el mito, cedía su niña (y su cetro) al dios de los infiernos. Así que Boland reproduce una ambigüedad familiar acerca de la deidad femenina. ¿Es ésta una deidad alta o baja, sumergida como parece estar en el mundo vegetal? Las palabras imaginadas del árbol, en un primer momento, despiertan lástima.

Vemos que la mujer del poema está acosada por el mito, por los «aires y formas» (no son voces, exactamente) que le ruegan que los recuerde. La poeta no llega a decir quiénes, o qué, son. Se detiene antes de transfigurarlos y concederles un habla plena, humana.

Pues el poema va todo lo lejos que puede para insinuar lo sobrenatural sin infringir las leyes naturales y sin hacer que el sujeto humano desaparezca bajo el peso de la identificación. Los árboles y plantas del jardín no hablan literalmente, ni literalmente se metamorfosea la mujer. Donde ésta se encuentra es en el umbral de una transformación, en una posición peculiarmente liminar, atrapada entre el origen y el fin.

Aquí, como en el poema de Sylvia Plath, la confrontación entre «yo» y árbol no otorga poder alguno. Por el contrario, o bien atormenta a la poeta o bien la amenaza –por patéticamente que sea– con una pérdida de poder, de subjetividad.

Muy otra cosa sucede en el poema de María Victoria Atencia, que es el último que quisiera considerar aquí. «Árbol de Navidad» es el último de sus *Trances de Nuestra Señora* (Madrid, 1986), una colección navideña de catorce poemas dedicados a escenas de la vida de la Virgen María:

Por el terror de vuestra descompuesta hermosura,
pinsapares de Ronda, enloquecen los pájaros
y hunden en migraciones invisibles su vuelo,
venas adentro mías, encendiendo mi sangre.

Podría uno preguntarse qué tiene que ver este poema con la Virgen, puesto que, a diferencia de los anteriores, no reinterpreta un momento de la leyenda o las escrituras y que en él el «yo» se sitúa decididamente en el presente, contemplando una escena del monte malagueño: la belleza de un bosque de raras coníferas andaluzas, buscadas como árboles de Navidad. En un momento dado la propia Atencia reflexionó sobre la relación que guardaba este poema con la Virgen. Ha sugerido (en una comunicación a la autora) que los «trances» podrían entenderse como una «autobiografía trascendida. Es Nuestra Señora. Pero soy yo». Y que esa deseada identificación (parcial) entre la mujer mortal y la madre de Cristo subyacía incluso al último poema «Árbol de Navidad».

El yo del poema, por tanto, es simultáneamente el de la poeta y el de la Virgen María, quien así recibe voz lírica, cosa, podríamos añadir, prácticamente sin precedentes en castellano moderno..

Así, sin entrar en debates sobre si la Virgen es un modelo para las mujeres (debate en que las teólogas feministas llevan años enzarzadas), hemos de reconocer que hay algo profundamente subversivo en la celebración de la Virgen que Atencia pone en práctica. La Virgen pasa a ser un sujeto reflexivo, que medita sobre aquellos acontecimientos de su vida que la tradición ha santificado. Y las imágenes que la poeta le asigna resplandecen, característicamente, con un poder normalmente reservado para la divinidad masculina: en su prólogo al libro *María Zambrano*, por ejemplo, ha señalado la importancia que tiene en él el fuego. Creo que esto obedece a una profunda lógica: la fiera luz de estos poemas es la misma que la de la «mujer vestida de sol» mencionada en el *Apocalipsis* (XII:1), o la de aquel antiguo *análogon* de la Virgen señalado por los Padres de la Iglesia –la Virgen como zarza ardiendo, el *rubus igneus*.

Aquí no tenemos una zarza ardiendo, pero sí un Árbol de Luz, un árbol que a su vez se relaciona con el Árbol de la Vida. Llegados a este punto no creo que a nadie le sorprenda ver cómo la Virgen María entra por la puerta trasera con una nueva forma aureola divina y, añadamos, bajo una nueva especie de árbol,

El poema de Atencia nos da una versión de la trascendencia femenina que corresponde al punto más alto del espectro. Ello favorece a la poeta, resaltando su «yo» poético a diferencia de los casos anteriores, precisamente, según creo, por lo distante que se encuentra de la percepción inmediata que el poema registra. Advirtamos, en primer lugar, que aquí no hay confrontación entre una diosa arbórea y un «yo» humano. El «yo» ya está en apoteosis, por así decirlo, y lo que recibimos es un momento de silenciosa confirmación, por su parte, de un antiguo vínculo, una suerte de epifanía a la inversa.

Así es como la jerarquía implícita en la metáfora –la Virgen como Árbol de Luz, como Árbol de Navidad– se resuelve, finalmente, en favor del sujeto que percibe y habla.

He iniciado esta pesquisa sobre las mujeres y los árboles invocando la extraña pregunta que formula Virginia Woolf acerca de la sombra que arroja el

pronombre *I*, «yo», en el texto de un hombre: ¿es un árbol o es una mujer lo que está detrás de esa letra? Pero no he entendido la pregunta como problema, sino como síntoma de que a las mujeres les obsesionan los árboles. Sería sin duda más exacto, dado lo que llevamos visto, decir que a las mujeres les obsesiona la mitología que cuelga de los árboles, las innumerables dríadas y esquivas ninfas que, para algunos, remiten en última instancia a la gran diosa madre que el árbol simboliza.

Míticamente, los árboles encarnan algo que, en la condición de las mujeres, es a la vez superior e inferior al simple rango mortal. Ese algo, el principio mismo en que descansa lo sagrado de los árboles y, en general, el significado de todas las diosas madres, es, naturalmente la fertilidad. Es algo «alto», en el sentido de que nombra los orígenes de la creación, pero es también «bajo», por cuanto lo que crean las Madres míticas nunca puede dejar el suelo. El primer teórico del derecho maternal y del matriarcado –al que siguen todos los otros mitólogos–, Johann Jakob Bachofen (1815-1887), vio el reino mítico de las Madres regido por un ciclo de creación y destrucción eternas, para el cual, en rigor, no había trascendencia alguna. (Para Bachofen la trascendencia aparece cuando se descubre la paternidad, una relación puramente espiritual, y es abolido el derecho maternal, basado en datos físicos.)

En la medida en que la Diosas Madres son intrínsecamente inestables –pues siempre pueden ser reducidas a la condición de mero árbol–, tienen un efecto desestabilizador sobre cualquier sujeto que adopte una posición especular con respecto a ellas. Y lo cierto es que, como hemos visto, la posición es, para las mujeres, siempre especular. Una mujer no puede, como los hombres, presentarse ante una imagen de la Diosa Madre como amante o como hijo; ante la divinidad femenina, siempre está, en potencia, como ante un espejo. Hemos visto que algunas poetas se sienten atraídas por este mito, con reacciones que van desde el terror hasta la nostalgia o el ardor místico. Esta es la escala entera de las posibles reacciones ante lo sagrado, que es subhumano o sobrehumano, pero jamás se halla en un plano equiparable al del sujeto del poema. Cara a cara con la deidad el sujeto humano tiene que ceder, como viene a indicar Eavan Boland; reducir, encogiéndolo, el tamaño de su diosa, como hace Plath en determinado momento; o bien, crear la paradoja de un «yo» que queda, a la vez, amplificado y subsumido en un «yo» que es otra.

El paisaje es una creación... que se da en la realidad... es decir, que no es planificada por nosotros a partir de presuntas ciudades antes de haberlas creadas. Rilke y Paul Klee, por lo demás, como es sabido, no fue esa una relación que durase mucho tiempo, ni que se pasase en las verdaderamente estrechas colaboraciones y análisis, sino que, por el contrario, les unió durante algunos meses a la vez que ambos artistas fueron conscientes de las distancias, e incluso de las discrepancias, que

CONVERTIBILIDAD DE LOS SENTIDOS Y CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES:

la cuestión de la abstracción
en la relación Rilke-Klee

que es más bien esto —o algo por el estilo— lo que esos pocos documentos nos ofrecen. Ahora bien, si aquí se trata de Rilke, quien nos indicará los motivos a investigar, ello no significa en absoluto que Klee no poseyese la más lúcida conciencia de la abstracción. Y sin más comentarios, a continuación

Daniel Aragó Strasser

MODO D'AUMENTARE E DESTARE LO INGIEGNIO A VARIE INVENZIONI

Non resterò però di mettere intra questi precietti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destrare lo 'ngegno a varie invenzioni. E questa è se•ttu riguarderai in alcuni muri inbrattati di varie machie o pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudine di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, albori, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridure in integra e bona forma. E interviene, in simili muri e misti, come del suono di campane, che ne' loro tochi vi troverai ogni nome a vocaulo che tu imaginerai.

Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle machie de' muri o nella cenere del foco, o nuvoli o fanghi, o altri simili lochi; le quali se ben fieno da te considerate, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, ché lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di bataglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni. Ma fa' prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose che vòì figurare, come le membra delli animali, come le membra de' paesi, ci[o]è sassi, piante e simili.

Leonardo da Vinci, [*Ms. Ashburnham 2038, f. 22v.*]

She sounds the way bananas taste.

Truman Capote, "Hidden Gardens", *Music for Chameleons*.

La Balsa de la Medusa, 33, 1995.

El presente escrito pretende estudiar la relación –que se dio en la realidad, es decir, que no es planteada por nosotros a posteriori a partir de presuntas afinidades entre ambos– entre Rainer Maria Rilke y Paul Klee. Por lo demás, y como es sabido, no fue ésa una relación que durase mucho tiempo, ni que se basase en lazos verdaderamente estrechos de colaboración o amistad, sino que, por el contrario, les unió durante algunos meses a lo sumo, a la vez que ambos artistas fueron conscientes de las diferencias, e incluso de las discrepancias, que existían entre ellos, y que no se tradujeron –por lo menos en apariencia– en un distanciamiento radical o violento, pero tampoco –y en ello algún papel tuvieron acaso las circunstancias, aunque no sólo, desde luego– en un debate explícito, abierto y voluntariamente cultivado.

Es preciso en primer lugar hacer referencia a la escasez de «documentos» directos que se refieran a la relación que nos ocupa¹: de hecho, el asunto aquí estudiado es más precisamente la *posición de Rilke frente al arte de Klee*, ya que es más bien esto –o algo por el estilo– lo que esos pocos documentos nos ofrecen. Ahora bien, si aquí será sobre todo Rilke quien nos indicará los motivos a investigar, ello no significa en absoluto que Klee no poseyese la más lúcida conciencia precisamente respecto de las mismas cuestiones –expresando, eso sí, convicciones distintas–, como por lo demás creo que resultará evidente a lo largo del presente estudio. Y sin más comentarios, a continuación reproduzco por extenso la práctica totalidad de los documentos que nos afectan más directamente. Presento en primer lugar los textos de Paul Klee en que se menciona a Rilke, ambos pertenecientes a sus *Diarios*. El primero –el único con una cierta consistencia– es el correspondiente al número 959 de esa obra:

¹ Que yo sepa, ningún texto ha abordado la relación Rilke-Klee como «tema». Exceptuando las reflexiones «a posteriori» en torno a los ángeles en Rilke y en Klee, menciones a la misma en escritos sobre la vida y obra tanto de uno como de otro abundan relativamente, sobre todo por parte de Klee, pues dentro de lo que podríamos denominar la «afición» de Rilke a las artes plásticas su interés por Klee se sitúa en un clarísimo segundo plano respecto de las figuras de Rodin y Cézanne, principalmente. De todas formas, esas menciones se limitan a eso, a menciones (como ejemplos pueden verse las de G. di San Lazzaro en *Klee. La vie et l'œuvre*, Paris, 1957, pp. 95-97 o la de Will Grohmann en *Paul Klee*, Genève / Paris, 1954, p. 348). Una variante, aunque muy puntual, podría ser la que hallamos en el escrito de Fernando Castro, «Meditación sobre el signo de Laocoonte», en AA.VV. *Ut pictura poesis, «Com la pintura, així és la poesia»*, Barcelona, 1988.

Daniel Aragó Strasser (Barcelona, 1970) es licenciado en Historia del Arte por la Universitat Autònoma de Barcelona. Autor de diversas traduccions, ha editado (junto con Antonio Pizza) la obra de Baudelaire, *El pintor de la vida moderna (Arquitectura)*, 1995).

El doctor Hermann Probst posee algunas acuarelas mías y parece estimarlas mucho. Por sugerencia suya le envié a Rilke un pequeño lote, y me las devolvió personalmente. Su visita me produjo una gran alegría. Lo acompañó una pintoresca pintora algo coja.

A continuación leí partes del *Libro de las imágenes* y de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Su sensibilidad me es muy afín, sólo que yo avanzo más hacia el centro, mientras que él se mueve más bien debajo de la piel. Todavía es impresionista, y en este campo yo ya nada más tengo recuerdos. El grabado, que es donde más he adelantado, llamó efectivamente menos su atención que la región del color, aún en proceso de crecimiento.

Me resulta misteriosa la perfecta elegancia de su apariencia. ¿Cómo se llegará a ella?².

Más adelante, al final del número 963, hay una breve mención a Rilke (entre otros personajes: Lotmar, Däubler, Kandinsky, Georg Hausmann...), la segunda y última que encontramos en los Diarios:

El delicado Rilke nos debe contar un poco acerca de Túnez.

Y esto es todo lo que encontramos en los *Diarios* de Klee como referencias a su contacto con Rilke. Desde luego no es mucho, pero más adelante veremos como sí que nos dice algo –en todo caso, si no mucho, algo más de lo que a primera vista parece.

Por su parte, Rilke nos ofrece un material bastante más considerable, tanto en extensión como en contenido. Concretamente, casi dos cartas enteras están consagradas a la reflexión acerca de algunos aspectos de la obra de Klee. Opto a continuación por reproducirlas completas, en tanto que no sólo los documentos directos, originales, son muy escasos, sino que tampoco es ni muy abundante ni muy rico el material secundario de que disponemos, con lo que esos «documentos» que constituyen la base de la presente reflexión cobran una importancia aún mayor si cabe.

Esas dos cartas de Rilke que tratan de Klee fueron escritas el mismo día, 23 de febrero de 1921, desde el castillo de Berg am Irchel, donde Rilke permaneció desde el 12 de noviembre de 1920 hasta el 10 de mayo del año siguiente³.

² Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Madrid, 1987; de aquí en adelante la referencia al número de cada asiento de esta obra irá indicada directa y solamente en el texto, sin remitir a notas.

³ Acerca de la estancia en el castillo de Berg am Irchel véase sobre todo el extraordinario documento de Rilke: *El testamento*, Madrid, 1976. También –y para limitar la referencia a las obras más elementales, pues no es este el lugar de proponer una bibliografía rigurosa sobre Rilke– Otto F. Bollnow, *Rilke*, Madrid, 1963; Federico Bermúdez Cañete, *Rilke*, Madrid, 1984; Eustaquio Barjau, *Rilke*, Barcelona, 1981.

Veremos en primer lugar la dirigida a su amada, *Merline* (la pintora rusa Baladine Klossowska), principal corresponsal de Rilke desde ese enclave en el que su producción de correspondencia era por lo demás entre prodigiosa y estremecedora (el día 16 de diciembre de 1920, Rilke le comunica a su amada que poner al día su correspondencia atrasada ha representado alcanzar la cifra de nada menos que ¡115 cartas! —y de considerable longitud cada una—). Esta primera carta es la siguiente:

Acaba de llegarme su carta, y las florecillas que Leni se propone cuidar lo mejor que pueda, ¡y además unos dátiles espléndidos!

Ya sabía, querida, que iba a leer el libro de H. con un cierto arrebatto. Es más bien por Hausenstein por lo que se lo mandé que por Klee. Porque su forma de ver las cosas es muy espiritual y a veces divertida. Tenga en cuenta que él mismo, refiriéndose a la producción de Klee, utiliza la palabra «Verhängnis».

No se podría ver a Klee de otra manera; su *fatalidad* hoy se propone, por así decirlo, a muchos incrédulos. Y Klee sabe servirse de esa *fatalidad* que se le achaca de forma muy singular. La convierte, en efecto, por todos los medios, en algo ineluctable para él, y hay que reconocer que una fatalidad es realmente auténtica cuando no puede evitarse. Lo chocante es que hoy, después de la desaparición del *sujeto*, la música y las artes gráficas (el dibujo), se toman recíprocamente por sujeto las unas a las otras. Este corto-circuito de las artes a espaldas de la naturaleza, o incluso de la imaginación, es para mí el fenómeno más inquietante de nuestros días, un fenómeno liberador, sin embargo: porque más allá de eso en realidad ya no cabe llegar... Pero ahora, leyendo este libro de Hausenstein, lleno de talento, he podido descubrir dentro de mí una calma inmensa y entender hasta qué punto, a pesar de los pesares, todo está a salvo para mí... E inmediatamente después todo vuelve a sus cauces (en esta vuelta es en la que me temo que Klee ya no podrá participar).

Durante los años de guerra (en 1915 Klee me trajo 60 composiciones suyas en color y tuve la ocasión de tenerlas en casa durante meses: me atraían y ocupaban mi atención de diversas maneras en la medida en que la influencia de Kairuan, lugar que conozco, todavía era reconocible en ellas), durante esos años de guerra me pareció experimentar a veces exactamente esa impresión de la desaparición del objeto (porque es una cuestión de fe, querer aceptar en la medida que sea, uno de esos objetos y querer aspirar por añadidura a expresarnos a través de él: los seres humanos rotos, mutilados, se representan en el mejor de los casos, por medio de fragmentos, de añicos). Hay que tener una obstinación de burgués (y Hausenstein es uno de ellos) para afirmar que ya no existe; yo, partiendo de tus clavellinas, soy capaz de volver a empezar de nuevo; no hay nada que realmente me impida en-

contrar intactas e inagotables todas las cosas; ¿a dónde iría el arte a buscar arranque si no fuera por esta alegría y esta tensión de comienzo infinito?

[...]

René.

[...]⁴

La segunda carta de Rilke es la dirigida al propio Hausenstein, escrita, como se ha dicho, el mismo día:

Mi querido Hausenstein,

¡Cuánta razón tuvo en enviarme precisamente este libro suyo! Me atrajo por completo y lo leo desde ayer. Lo que me sorprende es que haya llegado a presentar las condiciones, el destino, la fatalidad de esta obra (inconmensurable, siempre lo pensé): usted lo hizo con una infalibilidad y una penetración que no sólo ayuda a comprender el trabajo de Klee, sino que a mi parecer son decisivos porque intenta aquí un corte único en la situación presente del artista.

Todos lo hemos visto venir, esta huida del acontecimiento que se desarrolla en lo invisible, ese renunciamiento, preparado simultáneamente y en todas partes de un mundo que se desdice del equivalente sensible. La profunda desesperación de la creación en Cézanne, su lucha por «realizar» me han hecho el efecto, muchas veces, de una violencia en la tentativa de hacer a cualquier precio unirse una vez más al objeto y a la significación: pero ya entonces el precio era la oblación, el renunciamiento cotidiano, el sacrificio de la vida en favor de aquello que ninguna apropiación puede ya sustraer.

Sobre aquello que hizo Cézanne por más prodigioso que haya sido su triunfo aparece legible la palabra «fatalidad». Que usted no haya vacilado en escribirlo sobre la existencia de Klee es la causa de que tenga, en el horizonte de ese testimonio, la libertad que es necesaria para caracterizar las extraordinarias cimas a las cuales puede llegar un hombre si permanece atento al llamado de los dones que le son propios y si resiste siempre a la tentación de emplear medios de expresión que no lo expresan con exactitud. Como esos náufragos o como quienes son apresados por los hielos del mar polar y que aún alcanzan, hasta el fin, a recoger sus sufrimientos y sus emociones para trazar una última curva de vida en el margen totalmente puro de la hoja donde hasta aquí nadie había llegado; así Klee (según su libro) se consagra a describir las participaciones y los contactos que nos ligan con las apariencias que nos enfrentan; éstas, libres de conexiones, se desvían y le son de tan poca ayuda «que ebrio de

⁴ Rainer Maria Rilke, *Cartas francesas a Merline*, Madrid, 1987, pp.72-74.

ausencia» a veces se torna capaz de utilizar las formas como una sobrea-bundancia de su propia privación.

Tal vez sea aquí donde comienza la clarividencia que lo distingue y de la cual antaño tuve un presentimiento cuando (era en 1915) pude tener en mi habitación, durante varios meses, una cuarentena de sus planchas.

Durante esa época ya había adivinado que su dibujo muchas veces era transcripción de música. En esa época, incluso sin que se me hubiera dicho que tocaba el violín infatigablemente, había adivinado que su dibujo era muchas veces transcripción de música. Para mí este es el punto más desconcertante de su existencia de artista; pues si bien la música ofrece al trazo del lápiz una base de necesidades que valen tanto aquí como allá, sin embargo no puedo asistir sin una suerte de estremecimiento a esta connivencia de las artes a espaldas de la naturaleza: como si un día debiéramos padecer un asalto del infierno y encontrarnos espantosamente indefensos.

Agrego a estas líneas apresuradas mis agradecimientos y saludos. Sinceramente vuestro

Rainer María Rilke

P.S. ¿Acaso Klee (todo esto me hace pensar en ello) conoce mis observaciones, publicadas con el título (que no es mío) de *Urgeräusch*? Envíele un ejemplar con mi homenaje⁵.

Aquí tenemos pues el material documental que podemos considerar básico para el presente estudio⁶. Es a partir de él como deberemos tratar de indagar en la producción y en el pensamiento de cada uno de los dos artistas para verificar la hipótesis que rige nuestra reflexión aquí, a saber, que en la relación Rilke-

⁵ En: Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, 1971, pp.9-11.

⁶ Sólo puedo añadir una referencia más, pero no directa. Consiste en el siguiente testimonio de la amiga de Rilke, Lou Albert-Lasard, citado por Philippe Comte (*Klee*, Paris, 1989, p.21):

Seul moment solaire dans ces sombres années, le poète Rainer Maria Rilke lui rend visite en 1915. Il lui montre ses aquarelles tunisiennes, dont Rilke dira: «Elles m'ont attiré et occupé dans bien de manières, surtout dans la mesure où on y retrouvait encore Kai-rouan que je connais. Pendant les années de guerre, j'ai eu souvent cette impression de voir les objets disparaître... des êtres brisés se trouvent peut-être le mieux représentés par des fragments, des débris.» Klee rend aussi visite à Rilke et son amie Lou Albert-Lasard qui témoigne: «Une toute autre note était apportée naturellement par Klee, le peintre. Doux, tranquille et tout intérieur, il nous jouait parfois du violon sur notre terrasse sous la lune, ce qui faisait notre délice autant que les belles aquarelles qu'il nous laissait pour contempler pendant des mois. C'est peut-être par le long contact avec ces œuvres que Rilke a commencé de sentir l'art d'aujourd'hui; bien que je ne susse si c'était le côté purement lyrique et romantique, alors prédominant chez Klee, qui le fascinait plus encore que le sens musical subtil présent aussi bien dans sa peinture que dans son jeu.»

Klee o, acaso mejor, en las discrepancias que esa relación pone de manifiesto es posible discernir algunos de los aspectos más significativos de la producción tanto del pintor como del poeta y, así, algunos de los motivos fundamentales del debate artístico del momento.

Lo primero que resulta evidente de la posición de Rilke es la importancia concedida a lo que él llama «la desaparición del *sujeto*» (o del *objeto*, pues la acepción vale aquí por lo mismo, i.e. lo representado, el «motivo»), o «ese renunciamiento [...] del equivalente sensible». Estamos pues frente a lo que podemos llamar la cuestión de la abstracción. Rilke expresa sus reservas frente a esa dirección seguida por todas las artes, al mismo tiempo que manifiesta su desconfianza acerca de las consecuencias de esa evolución –pero esa es una cuestión que atenderemos más adelante. Me interesa ahora destacar, en cambio, como Rilke no dejó de verse interpelado por una dimensión de la abstracción cuya primera y más primaria clasificación la coloca invariablemente del lado de las «causas»⁷, pero que en todo caso, como veremos, tampoco le fue del todo ajena al propio Klee. Me refiero al pasaje en que Rilke afirma: «... durante esos años de guerra me pareció experimentar a veces exactamente esa impresión de la desaparición del *objeto*», vinculando implícitamente ese impulso a la presencia inmediata y manifiesta de la tragedia de la guerra (i.e. «los seres humanos rotos, mutilados», que, sin embargo, *una vez superado* ese impulso, se advierte que «se representan en el mejor de los casos, por medio de fragmentos, de añicos»).

Paul Klee nos ofrece un texto que exige ser recordado aquí junto al fragmento de Rilke recién citado; se trata del apunte número 951 de sus *Diarios*, segundo asiento del año 1915: «Se abandona la región de este lado y se edifica a cambio un paso hacia la otra, que puede ser una total afirmación./ Abstracción./ El frío romanticismo de este estilo sin pathos es inaudito./ Cuanto más terrible es este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte inmanente./ Hoy es la transición del ayer al hoy. En el gran foso de las formas yacen despojos a los que se siente uno todavía apegado. Ofrecen la materia para la abstracción./ Despojos de elementos inauténticos, destinados a formar cristales impuros./ Así es el día de hoy./ Pero luego: Cierta vez sangró la incrustación. Creí morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo morir, yo, el cristal?/ Yo, el cristal.» Prescindiendo de esta última interrogación, retórica, y en la que Argan con razón reconoce «forse la sola frase cattiva del diario»⁸, la idea y el sentido del «razonamiento» de Klee son extraordinariamente próximos a cuanto hemos visto expresado por Rilke en el

⁷ Que sea algo «primaria» no parece querer decir que ya haya dejado tener vigencia, ni tampoco que deba perderla necesariamente; véase por ejemplo –entre el sinnúmero de referencias posibles– Eduardo Subirats, «Paul Klee: la flor y el cristal» y también «Angustia y abstracción», en *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, 1986.

⁸ Giulio Carlo Argan, «Introduzione ai diari dei Paul Klee, 1898-1918», en *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, Milano, 1964, p.152.

fragmento de la carta a Merline más arriba reproducido: a un mundo dividido, habitado por el conflicto, conducido por éste a la total fragmentación y al olvido y la superación de la unidad, que queda atrás y sepultada como un mito, a un mundo así se le aparece como profundamente cuestionable el propio estatuto de la realidad representada, en tanto que coherente con unos paradigmas —esos sí— ya indudablemente inservibles; las formas de que el arte se sirve entran en una crisis cuya resolución y cuyo desarrollo no es en absoluto evidente, y que se le ofrece al artista como cuestión esencial a resolver en la propia obra (y, hasta el punto en que esta expresión pueda tener todavía algún sentido, en la propia *forma* de la obra)⁹.

Sin embargo, si ese momento de tensión se resuelve en Klee en una inflexión que le hace «levantar el vuelo» hacia la abstracción (número 952: «Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no me importa nada en cuanto a mi fuero interno./ Para sacarme a mí mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado./ Por lo tanto, soy 'abstracto con recuerdos'»), para Rilke, como ya hemos visto, esa tensión extrema logra por fin resolverse en la dominante representada por la opción de la «figuración», con la que el objeto-fenómeno queda salvado («yo, partiendo de tus clavellinas, soy capaz de volver a empezar de nuevo; no hay nada que realmente me impida encontrar intactas e inagotables todas las cosas; ¿a dónde iría el arte a buscar arranque si no fuera por esta alegría y esta tensión de comienzo infinito?»). Y Rilke comprende perfectamente la distancia que separa su opción —que también es, no obstante, resolución de un conflicto—, de la de Klee, cuando dice: «... después todo vuelve a sus cauces (en esta vuelta es en la que me temo que Klee ya no podrá participar)».

Ahora bien, una vez «salvado» el objeto exterior en la obra a partir de una alquimia capaz de conservar la función del primero en esta última, a Rilke se le plantea naturalmente la cuestión de la legitimidad (de la dignidad, incluso) de la opción contraria, que ha tomado partido por redimir los escombros en que se ha convertido el patrimonio de formas tradicionales a partir de un formalismo de base, y se le plantea además y sobre todo la cuestión de la sanción a dar a esa opción a la que él se ha resistido y a la que ha logrado —con un éxito que sin embargo no puede ser aportado como argumento para desmentir nada— no

⁹ Entre la inabarcable marea de textos que aquí podrían proponerse como referencias —y que sin duda el lector conoce perfectamente—, véanse por ejemplo, y como referencias más inmediatas, el segundo de los dos artículos de Subirats citados en la nota 8, y también Giulio Carlo Argan, «Arte e realtà», en *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, Milano, 1964, pp.11-15. Asimismo, dos textos de Robert Klein pueden decir mucho más que muchos otros: «Notas sobre la desaparición de la imagen» y «El eclipse de la obra de arte», en Robert Klein, *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, 1980, pp.343-348 y 368-374 respectivamente. (Así como —por supuesto— el gran «documental» de Salvador Dalí, *Impresiones en la Alta Mongolia - Homenaje a Raymond Roussel*, cuyo espíritu preside el presente texto desde la primera hasta la última línea).

sucumbir. Rilke vincula el ocaso de la figuración tradicional como dimensión universal del arte a una crisis, haciéndose así cargo sólo de forma muy limitada del proceso histórico en el que se enmarca la abstracción –por lo menos en apariencia, o según la historia del arte canónica, que no es una historia menos escrita por los vencedores que otras. Para él es válida la ecuación «superación» de la «crisis» = retorno al «estado originario», de forma que, si bien existe un punto de contacto entre su concepción de la realidad de la abstracción y la de –en este caso– Paul Klee, le resultará muy difícil, si no imposible, asimilar la compleja totalidad del camino que ha conducido al nuevo estado del arte, así como participar de su posterior evolución en las posibles direcciones correspondientes. Por ello, si hasta aquí hemos evidenciado una cierta proximidad –aunque resuelta de forma opuesta– entre Rilke y Klee por lo que a esta peculiar *querelle du réalisme* se refiere, no debemos desde luego esperar que algo semejante ocurra de aquí en adelante: mientras que Rilke no tendrá por qué volver con insistencia sobre este asunto en lo sucesivo, sino que tendrá ocupación suficiente (¡y tan suficiente!, pensemos en la paciente y dolorosa gestación de las *Elegías*) con proseguir por su camino, pues para él la disonancia ha sido tal, y como tal ha sido cultivada y así resuelta, Klee en cambio, plenamente embarcado en el «nuevo arte», dedicará gran parte de su vida al estudio y a la pedagogía de las nuevas formas artísticas¹⁰. No es este el lugar para indicar más que el signo bajo el que nace esa disimetría, pues el seguimiento de la misma en su curso histórico supera con mucho la relación que constituye el argumento del presente escrito. Volveremos pues atrás, para retomar otro aspecto de las discrepancias que unieron a Rilke con Klee.

Hay en efecto otra cuestión que Rilke plantea en ambas cartas y que me parece importante estudiar aquí. Me refiero a su desconfianza frente a lo que podríamos llamar la «colaboración» de las artes; dice Rilke: «no puedo asistir sin una suerte de estremecimiento a esta connivencia de las artes a espaldas de la naturaleza» y «la música y las artes gráficas (el dibujo), se toman recíprocamente por sujeto la una a las otras. Este corto-circuito de las artes a espaldas de la naturaleza, o incluso de la imaginación, es para mí el fenómeno más inquietante».

¹⁰ Buena parte de la marea de la nota anterior sería útil también aquí, pues la posición de Klee frente a la abstracción –así como el papel de ésta en su obra– es compleja, probablemente tanto como interesante. Una mera antología de fragmentos de Klee al respecto sería ya de por sí una buena prueba de ello. Baste aquí una nueva referencia a los textos de Argan y Subirats, además de al de Carmine Benincasa, «Nel giardino del mondo», en Paul Klee. *Opere 1900-1940 dalla collezione Felix Klee*, Firenze, 1981, pp. 27-70, en el que se trata extensamente la cuestión de la abstracción en Klee. De todas formas ese es un punto que a pesar de su aparente carácter vago (y acaso algo absurdo, desde las posiciones habituales) sigue ocupando un lugar preferente en los ensayos sobre la obra de Klee, véase por ejemplo el texto de Andrew Kagan, «La evolución de Klee», en *Paul Klee. Colección del Guggenheim Museum*, Nueva York, 1993, pp. 25-50, catálogo de la reciente exposición organizada por el BBV.

tante de nuestros días». En efecto, Rilke es un caso si no verdaderamente «extraordinario» en este sentido, sí por lo menos muy notable (y hasta singular por su radicalidad y lucidez), pues se opone con tenacidad y abiertamente a una de las tendencias más manifiestas de las principales corrientes artísticas del momento: si no la directa y declarada aspiración a la *Gesamtkunstwerk*, sí en todo caso el interés por la investigación de la interrelación entre las diversas formas de expresión artística, por las posibilidades ofrecidas por sus correspondencias y por la voluntad transgresora de los límites aparentes y tradicionalmente aceptados.

Ya en su juventud Rilke expresó su desacuerdo frente a esas aspiraciones. Así, en sus *Diarios de juventud* (y concretamente en el *Diario florentino*), escritos entre 1898 y 1900, encontramos diversos textos que hacen referencia a esta cuestión con un vigor y una fuerza de razonamiento extraordinarios, sólo comparables a la coherencia con la posición por él mantenida veinte años más tarde; a continuación reproduzco algunos extractos que considero suficientemente representativos al respecto:

Pero es puro diletantismo en todo caso, intentar acordar todas las artes en el mismo tono y asociarlas con miras a un fin único. Aun si todas las artes tienen un mismo fin, no pueden alcanzarlo a la vez por el mismo camino. En esta clase de aparejamiento, sólo pueden influirse y estorbarse unas a otras.

Esta asociación nace también de una concesión al público cuyo ideal perezoso sería un arte comentado por otro.

Lessing —que fue más allá de su época en la medida exacta en que se guardó de confundir el arte y el calor de la vida— había sentido ya el peligro que representa la mezcla de las artes, y su célebre ensayo enuncia más de un principio excelente; el del «factor transitorio», señaladamente, conservará siempre su pleno sentido¹¹.

Klee, por su parte, también menciona a Lessing y su *Laocoonte* en sus escritos, pero no precisamente en el mismo sentido. Es conocida la actividad de Klee como violinista, así como su gran interés por la música y su muy considerable cultura musical: es natural que en su reflexión la música ocupe un lugar importante. Sin embargo, Klee revela una sobriedad y una cautela sorprendentes —pues él podría en principio parecer más que predispuesto, por su formación, a lo contrario— en su tratamiento de las relaciones entre la pintura y la música, a pesar de permanecer muy lejos de una posición acorde con la mantenida por Rilke¹².

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Journaux de jeunesse*, Paris, 1989, pp.41-42. Acerca de la posición del joven Rilke: Rainer Maria Rilke, *Wladimir il pittore di nuvole e altri racconti, schizzi e considerazioni degli anni 1893-1904*, Pordenone, 1987.

¹² Cf. especialmente Fernando Castro, «Meditación sobre el signo de Laocoonte», en AA.VV., *Ut pictura poesis, «Com la pintura, així és la poesia»*, Barcelona, 1988, pp.55-109.

Klee no lleva al extremo el afán por las afinidades o correspondencias, pero desde luego la dirección en la que inserta sus reflexiones teórico-pedagógicas es la de la unidad de las artes; así, podemos leer en el asiento número 640 de sus *Diarios*: «Cada vez me asaltan más los paralelos entre la música y las artes plásticas. Pero no puedo lograr ningún análisis. Sin duda ambas artes son temporales, esto se podría demostrar sin dificultad». Y será precisamente el estudio de esta condición común de las artes, su *temporalidad*, aquello que más interesará a Klee en el futuro y aquello en lo que insistirá de forma más explícita —especialmente en sus cursos en la Bauhaus—, más que en los paralelismos entre música y artes plásticas o entre las artes en general. En el propio *Credo del creador*, de 1920, texto fundamental para aproximarse a la poética de Klee una vez superada no sólo la etapa de formación sino también la de plena maduración (que podemos decir que alcanza hasta donde alcanzan los *Diarios*), leemos: «Todo devenir descansa en el movimiento. En *El Laocoonte* (a raíz del cual despilfarramos no pocas reflexiones juveniles) Lessing asigna suma importancia a la diferencia entre arte del tiempo y arte del espacio. Pero mirándolo bien, eso no es más que una sabia ilusión. Pues también el espacio es una noción temporal»¹³.

Como vemos, también es esta una cuestión que reúne a Rilke y a Klee en tanto que ambos se posicionan frente a ella, y cuyo tratamiento pone de manifiesto significativas discrepancias entre sus respectivas posiciones; ahora bien, hay un aspecto de esta misma cuestión al que he evitado hacer referencia aquí hasta ahora, pero que sin embargo es el que me parece más interesante, e incluso más extraordinario, por la agudeza del pensamiento —o de la intuición— de Rilke al plantearlo, y al hacerlo, además, de una forma sorprendentemente sugerente y, si se me permite, *profunda*. Prestándole atención espero enfocar de nuevo, y con una nueva luz, el tema que se nos presentaba al comienzo del presente escrito, a saber, el de la cuestión de la abstracción.

En ambas cartas, Rilke relaciona el impulso de las artes a transgredir sus limitaciones aparentes o tradicionalmente aceptadas (o, como él dice, a tomarse recíprocamente por sujeto la una a las otras) con el abandono de la figuración, esto es, con la abstracción. Más arriba he prescindido voluntariamente de presentar este aspecto en las citas de Rilke que he reproducido, para centrar mejor el asunto que entonces nos ocupaba: ahora las propongo de nuevo, manifestando esta vez la dimensión que —a pesar de no ser de por sí evidente— sin duda Rilke considera fundamental, pues aparece establecida en ambos casos (y de idéntica forma) por el mismo vínculo entre abstracción y correspondencia-entre-las-artes. En la carta dirigida a Merline, Rilke dice:

Lo chocante es que hoy, después de la desaparición del sujeto, la música y las artes gráficas (el dibujo), se toman recíprocamente por suje-

¹³ Paul Klee, «Credo del creador», en *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, 1971, p. 51.

to las unas a las otras. Este corto-circuito de las artes a espaldas de la naturaleza, o incluso de la imaginación, es para mí el fenómeno más inquietante de nuestros días, un fenómeno liberador, sin embargo: porque más allá de eso en realidad ya no cabe llegar...

En la carta dirigida a Hausenstein podemos leer:

Para mí este es el punto más desconcertante de su existencia de artista; pues si bien la música ofrece al trazo del lápiz una base de necesidades que valen tanto aquí como allá, si embargo no puedo asistir sin una suerte de estremecimiento a esta connivencia de las artes a espaldas de la naturaleza: como si un día debiéramos padecer un asalto del infierno y encontrarnos espantosamente indefensos.

Rilke vincula, pues, las dos cuestiones fundamentales que hemos individuado como principales discrepancias entre su posición y la de Klee, a saber, la de la abstracción y la de la «correspondencia entre las artes». Esta vinculación, sin embargo –y como ya he dicho más arriba– no es del todo evidente, pues incluso sólo desde el punto de vista estrictamente histórico presentaría más de un problema (y no pequeño, por cierto), como creo que no hace falta ni argumentar. Sin embargo, que esa vinculación no sea *evidente* significa a lo sumo que no es necesaria, pero en absoluto que no pueda existir, es decir, que no pueda haber una relación entre la abstracción y el impulso a la reunión, unificación o convergencia de las artes. En el *post scriptum* de su carta a Hausenstein –reproducido más arriba– Rilke se refiere a un texto suyo: el titulado –aunque no por él– *Urgeräusch* (esto es, «rumor originario» o «primigenio»); pues bien, a mi juicio ese texto nos ofrece la clave que nos puede permitir acceder a las características y a la naturaleza de esa relación.

*Urgeräusch*¹⁴ es un texto aparentemente claro y sencillo, pero que en realidad entraña algunas muy considerables dificultades de fondo, sobre todo a causa de las complejas implicaciones de las cuestiones llanamente expuestas, que a primera vista resultan elementales. En él, Rilke nos narra el recuerdo de una experiencia infantil: en la escuela, el profesor de física hizo participar a sus alumnos en la construcción y utilización de un rudimentario fonógrafo; la aguja de este aparato recorría en la reproducción del sonido el mismo surco que ella misma había grabado sobre un cilindro de cera, que se había hecho girar a una velocidad constante mientras un sonido era producido con el fin de ser –precisamente– grabado. Rilke pasa de este momento

¹⁴ El texto empleado aquí es el de Rainer Maria Rilke, *Œuvres I: Prose. Édition établie et présentée par Paul de Man*, París, Seuil, 1966, pp. 300-305. Existe una traducción parcial –pero buena– al castellano: *Rainer Maria Rilke, Teoría Poética*, ed. de F. Bermúdez Cañete, Madrid, 1987, pp. 223-225.

al de su estancia en París, transcurridos catorce o quince años. Allí, la afición a la anatomía –que le hacía asistir a los cursos de esta asignatura impartidos en la École des Beaux-Arts–, le llevó a sentir la mayor de las fascinaciones por el cráneo humano, hasta el punto de que adquirió uno, «para pasar aún con él muchas horas nocturnas». De este cráneo –sigue Rilke– un detalle le llamó poderosamente la atención: la sutura craneal, que le recordó nada menos que aquella línea sinuosa del surco en el cilindro de cera de esa lejana experiencia escolar. El poeta parte de esta –por lo menos aparente, previene al lector– similitud formal para preguntarse qué sonido, qué «rumor originario» provocaríamos si, *engañando* a la aguja del fonógrafo, le hiciésemos recorrer el surco de la sutura craneal (o de vaya usted a saber qué otra cosa ya presente en la naturaleza), y no uno grabado por ella misma. A partir de aquí Rilke reflexiona acerca de la percepción del mundo por los sentidos y de la milagrosa obra del poeta, que se enfrenta a esta partición del mundo obrada por la sensualidad, e intenta superarla y anularla en su producción, al mismo tiempo que no puede ofrecer al resto de la humanidad más que una obra que no violente esas fronteras establecidas por los propios sentidos; es decir, que no puede pretender universalizar su extraordinaria y peculiar experiencia como tal (que, si es un verdadero poeta, habrá trascendido las limitaciones y parcelaciones impuestas a la percepción por los sentidos), sino tan sólo el *resultado* de la misma, que la refleja, pero no la reproduce y que, por lo tanto, se adapta a las leyes de la percepción humana corriente, a las que necesariamente debe respetar (resultado que constituye aquello que llamamos *arte*).

Rilke, pues, equiparando metafóricamente cada sentido humano a la aguja de un magnetófono empleado como receptor-transcriptor, vincula de manera extraordinariamente gráfica los tres términos implicados en el proceso de comunicación humana consiguiente a la percepción: a) un *fenómeno* externo, «natural», que es captado por b) un *sentido* concreto (como aptitud del alma humana) capaz de percibirlo, y c) una *forma* producida, ejecutada según los dictados de esa percepción, y correspondiente al fenómeno que la originó; esa forma es el elemento final que hace posible la comunicación efectiva, mediante la reproducción del fenómeno plasmado de acuerdo con las leyes de la percepción humana. Ahora bien, Rilke –como ya he dicho al final del resumen de su texto, final que entraba ya casi en una interpretación del mismo– comprende *perfectamente* que el poeta no puede ni debe aceptar las limitaciones impuestas por el alcance limitado de los sentidos: «el peligro que corre el poeta es el de percibir los abismos que separan una categoría de los sentidos de la otra y, en efecto, son lo bastante anchos y atractivos como para arrastrar lejos de nosotros a la mayor parte del mundo –y quién sabe de cuántos mundos»¹⁵. Ahora bien, lo que Rilke niega es la posibilidad de que el

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 305.

poeta pueda universalizar esa propia experiencia, y no un resultado que le corresponda de acuerdo con las leyes, *no del arte*, sino del alma humana¹⁶. Y desde luego no le faltan argumentos: si lo que el poeta logra (y sitúa en el origen de su obra) es precisamente una experiencia extraordinaria –y, ¿nos pondremos ahora a dudar de ello?–, entonces es difícil comprender cómo se puede pretender generalizar aquello que por su carácter excepcional constituye para el resto de los seres humanos casi un «milagro». Rilke considera incomprendible, por imposible –y por ello no sería correcto decir que «se opone a»– la popularización del milagro que él coloca en la base de la poesía.

No es sin duda mostrarse apresurado en exceso el suponer que el artista que educa esta mano de cinco falanges (si así puede llamársela) y que la enseña a asir con un gesto cada vez más vivo y más inteligente, trabaja sin duda de una forma más decisiva (que el investigador, el científico) por la ampliación de los diversos ámbitos de los sentidos, con la reserva de que su obra maestra, que en última instancia no es posible sin milagro, no le permite poner su beneficio personal en la carta común y manifiesta¹⁷.

Es pues contra la aspiración a una directa e inmediata –simple, ingenua, pero incluso burda– correspondencia entre las artes, en función de la que si es verdadera no puede ser más que ardua y extraordinaria experiencia de la correspondencia de los sentidos, contra lo que Rilke se rebela. Y la potencia del texto en que aborda esta cuestión es que en él Rilke no evita hacer referencia al que acaso sea el aspecto más complejo y delicado de esta cuestión: el de la *forma*.

Recordando la impresión producida por la audición por parte del grupo de alumnos de los sonidos recién grabados por ellos, Rilke dice:

...entonces temblaba, vacilaba saliendo de la bocina de papel aquel sonido que, un instante antes, era todavía nuestro, inseguro sin duda, indescriptiblemente tenue y tímido, y por momentos casi desfalleciente –y regresaba hacia nosotros. El efecto era cada vez absolutamente perfecto (...) Bien es cierto que el fenómeno seguía siendo sorprendente, sí, verdaderamente asombroso, a cada nuevo ensayo que se hacía. Se estaba en cierto modo ante un nuevo lugar, infinitamente sensible aún, de la realidad fuera de la cual una cosa que nos excedía infinitamente, pero que estaba todavía en sus comienzos y por así decir buscaba socorro, nos hablaba, a nosotros, unos niños¹⁸.

¹⁶ Acerca de la relación histórica entre lo que aquí he optado por denominar la «convertibilidad de los sentidos» y la correspondencia entre las artes, desearía aludir a la posible vinculación, cuyo estudio en estos momentos me ocupa, entre las ideas aristotélicas sobre la relación entre los sentidos del alma humana (en el *De anima* y en el *De sensu*, principalmente) y la cuestión del *paragone* renacentista y postrenacentista.

¹⁷ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 305.

¹⁸ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 301.

Mientras que el poeta se pregunta, más adelante, respecto de la «tentación» de someter la sutura craneal al régimen de expresión representado por la aguja del fonógrafo:

Hagámonos la pregunta por un momento: ¿qué líneas, tomadas donde sea, no se podrían sustituir y poner a prueba? ¿Qué contorno no se podría prolongar de ese modo, para luego, transformado, sentirlo acercarse en el imperio de otro sentido?¹⁹

En efecto, no hay límite para ese proceso, pues la operación que en él se produce carece por completo de medida. Y Rilke se pregunta, implícitamente, cual es el sentido que la forma resultante puede tener para el receptor de la forma-obra de arte y, así, para el propio sujeto-artista, pues la correspondencia entre el fenómeno-experiencia y su representación ha sido, como tal, rota, y conducida al plano mediador de lo extraordinario sin por lo demás hacerla volver posteriormente «a sus cauces». En efecto, aquí reconocemos de nuevo la discrepancia que ya encontramos entre Rilke y Klee, y que el primero expresaba con las palabras: «... e inmediatamente después todo vuelve a sus cauces (en esta vuelta es en la que me temo que Klee ya no podrá participar)» y el segundo afirmando: «Su sensibilidad me es muy afín, sólo que yo avanzo más hacia el centro, mientras él se mueve más bien debajo de la piel. Todavía es impresionista, y en ese campo yo ya nada más tengo recuerdos». Unos recuerdos que por lo demás no olvidará, siendo «abstracto con recuerdos».

En las condiciones expuestas –y criticadas por Rilke–, la forma de la obra no dejará en absoluto de pertenecer a la «realidad», pero habrá que ver qué sentido podrá tener, *en ese estado*, para todo aquel que no participe de la experiencia extraordinaria del poeta, y que Rilke no duda en identificar con la práctica totalidad de los seres humanos. La selección llevada a cabo por el artista en esas condiciones entre las infinitas formas posibles no es en absoluto acusada por Rilke de casual o aleatoria (sino más bien, y en todo caso, de «incompleta»), así como la legitimidad de la forma no es cuestionada –como en las críticas «ingenuas» (o estúpidas) de la abstracción– desde el punto de vista de su contingencia: para Rilke, el problema consiste en que el principio que ha regido la creación artística no ha considerado como uno de sus objetivos alcanzar una verdadera síntesis artística (que sea algo más que dudosamente válida para el «espectador»), optando en cambio por presentar una *forma* que no acepta someterse a la única dimensión que le garantizaría la universalidad, universalidad que el arte por lo demás no deja de pretender (y hacia la que, es más, cree aproximarse por este camino), una forma que permanece –e incluso hace de ello una «virtud»– en el plano de la pura creación artística (¿acaso el «ar-

¹⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 303.

te para artistas, únicamente para artistas» que anhela y reclama Nietzsche en *La Gaya Ciencia*?²⁰.

Pero hay todavía un último aspecto que me interesaría apuntar aquí de la crítica de Rilke a la abstracción, y que hace aún más claro hasta qué punto no fue esa una crítica simple o ingenua, sino lúcida –y sobre todo surgida no de una aversión más o menos visceral, sino de la conciencia de un fundado disentiimiento (que, por supuesto, si se argumenta convenientemente, siempre podrá ser achacado en último término a una forma u otra de «incomprensión»). Este último punto se refiere a la comprensión que revela Rilke en el texto de *Urgeräusch* al poner en el centro del conflicto la semejanza existente entre las dos líneas sinuosas –la grabada por el fonógrafo en el cilindro de cera y la de la sutura craneal. Rilke pone así el acento en el hiato –si se me permite– que separa la forma del significado, que Rilke aproxima implícitamente al «sentido», pues de lo que trata no es de la mera «comunicación», sino de la que se desarrolla en el ámbito del arte. Así, de dos formas prácticamente idénticas, una «significa» y la otra no, una tiene pleno sentido y la otra ninguno. Rilke pone en evidencia que la diferencia entre las formas no es objetiva, pero al mismo tiempo –y con mayor fuerza si cabe– su texto revela que la diferencia entre formas artísticas y formas no artísticas se basa en una disparidad de sentido cuyo fundamento trasciende con mucho la mera «convención», para asentarse en último término en lo más profundo del alma humana. La tarea del artista consiste desde luego en habérselas con esa hondura, pero el resultado de esa tarea, la *obra* –que pertenecerá tanto al alma del artista como al mundo exterior–, deberá responder también al dictado del alma del no-artista (precisamente para que la comunicación entre ambas, y así también a su vez entre todas las almas de los no-artistas, sea posible). Y esto es lo que Rilke echa de menos en el arte abstracto.

Uno de los «experimentos» llevados a cabo por Klee durante su etapa de formación nos puede ayudar a comprender este asunto. Dice Klee en el apunte número 827 de sus *Diarios* –correspondiente al año 1908–:

Otra vez pintura al óleo.

1. Disposición de manchas de color para formar complejos, libremente según mi sentir, como elemento principal e imborrable.

2. Leer figurativamente esta «nada» (las mesas de mármol en el restaurante de mi tío), hacerla figurativa y especificarla mediante la elaboración de luces y sombras. Le había antecedido a todo ello un tono básico que trasluce aquí y allá en toda la superficie. El cuadro está concluido.

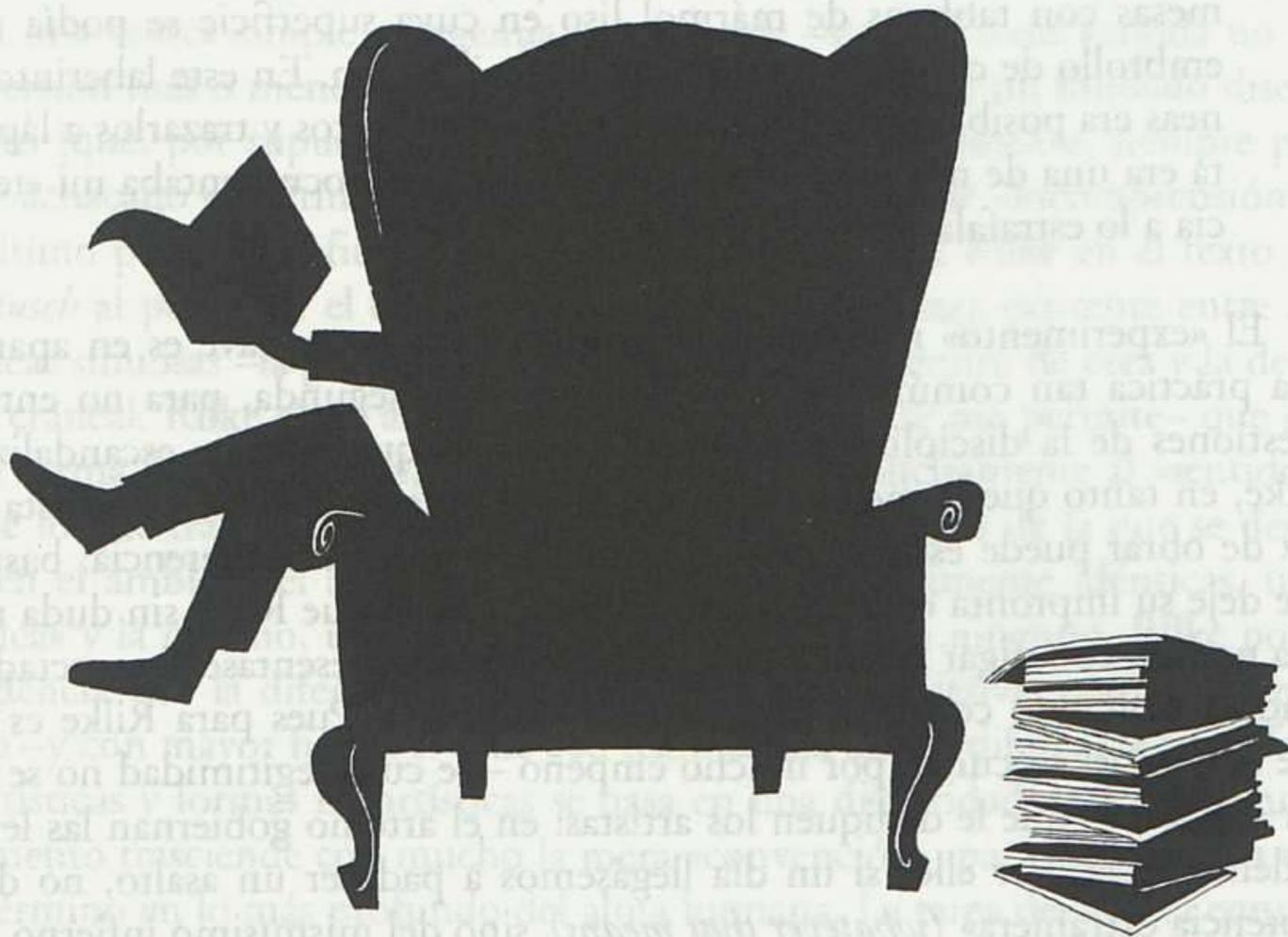
²⁰ Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Madrid, 1988, p. 35. Cf. especialmente el primer capítulo de Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Milán, 1970.

«Las mesas de mármol en el restaurante de mi tío» se refiere al recuerdo de infancia que Klee nos refiere en el asiento número 27 de la misma obra:

En el restaurante de mi tío, el hombre más gordo de Suiza, había mesas con tableros de mármol liso en cuya superficie se podía ver un embrollo de cortes longitudinales de fosilización. En este laberinto de líneas era posible descubrir seres humanos grotescos y trazarlos a lápiz. Ésta era una de mis ocupaciones preferidas, y se documentaba mi «tendencia a lo estrafalario» (nueve años).

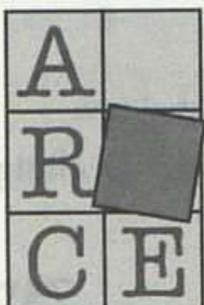
El «experimento» narrado en la primera cita —cuya clave es en apariencia una práctica tan común como la expuesta en la segunda, para no entrar en cuestiones de la disciplina psicológica— no creo que hubiese escandalizado a Rilke, en tanto que la medida aplicada por el milagro que sólo el artista es capaz de obrar puede esconderse aquí o allá con relativa indiferencia: basta con que deje su impronta en la obra. Ahora bien, con lo que Rilke sin duda no habría podido comulgar habría sido con que el artista presentase al espectador esa «nada», aspirando con ello a hacer de él un artista. Pues para Rilke es obvio que ello no va a ocurrir, por mucho empeño —de cuya legitimidad no se duda, por supuesto— que le dediquen los artistas: en el arte no gobiernan las leyes de la democracia. Por ello, si un día llegásemos a padecer un asalto, no de una «potencia extranjera» (*whatever that means*), sino del mismísimo infierno, gozaríamos entonces de una excelente ocasión para darnos cuenta de lo pero que muy indefensos que nos encontramos.

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

TRES HOMBRES LÍRICOS

Breton, Picasso, la sombra de Apollinaire y el surrealismo en 1925

Rafael Jackson Martín

De noche, en mi casa. Picasso está sentado a un lado del sofá, en una esquina de la habitación, pero sus rasgos combinan su apariencia actual con la que tendrá su alma tras la muerte. Dibuja absorto en un cuaderno. Cada página contiene solamente unos bocetos y la enorme mención del precio: ciento cincuenta francos... La sombra de Apollinaire también está en la habitación, de pie contra la puerta, parece triste y su expresión revela segundas intenciones...

(André Breton, «Tres sueños», 1924)

La admiración que Breton sintió durante toda su vida por la obra de Picasso viene de lejos, cuando contempla maravillado cinco fotografías de sus obras cubistas en el número 18 de la revista *Les Soirées de Paris* (noviembre de 1913). Medio siglo más tarde recordaría con la inquietud de la primera vez cuáles eran las obras reproducidas: cinco naturalezas muertas, «cuatro consistían en un *assemblage* de materiales de desecho, como tablillas, carretes, retales y cuerdas tomados del entorno cotidiano»¹. Como director de *Les Soirées*, Guillaume Apollinaire había convertido la revista en el órgano de difusión del cubismo y gracias a su entusiasmo consiguió que el joven Breton le tomase como figura

¹ A. Breton: «Pablo Picasso. 80 carats... mais une ombre», *Combat*, París 6-11-1961. Reed. en *Le surréalisme et la Peinture*, París, Gallimard, 1968, p. 115.

tutelar, junto con el Picasso más radicalmente cubista, de la preparación intelectual que le conduciría hasta el núcleo de la vanguardia de entreguerras.

Inquietante trinidad moderna: Apollinaire-Breton-Picasso. Como demostraremos en este artículo, la concepción intelectual de André Breton pasa *inevitablemente*, hasta la brillante aparición de Salvador Dalí en el surrealismo parisino en 1929, por la obra picassiana y la secreta impronta de Guillaume Apollinaire. Del mismo modo, Picasso sufriría el golpe emocional por la muerte del poeta y la influencia de una vanguardia que comenzaba a apreciarlo como uno de sus mentores desde el exaltado altavoz de *La Révolution Surréaliste*.

Artistas, poetas y señoritas

Apollinaire, y no Paul Valéry. Del último de ellos Breton aprendió muchas cosas, pero nunca pudo perdonarle su incompreensión hacia el cubismo. «En este arte hay algo que es realmente nuevo, pero ¿qué es?»², había comentado Valéry a Breton acerca de una exposición *cúbica*, signo elocuente de su ignorancia con respecto al arte más moderno. Los celos de Valéry conducirían finalmente al joven Breton hacia el campo de influencia de Apollinaire, quien, pese a sus despistes intelectuales en el tratamiento de algunos artistas contemporáneos (¿podríamos olvidar su convencimiento de que la misión de Marcel Duchamp debía basarse en la reconciliación del arte con el pueblo?³), había sido capaz de aglutinar en torno suyo a los escritores y artistas plásticos más innovadores.

Por mediación del poeta, Breton penetró en el corazón de una vanguardia heterogénea que se expresaba a través de *Nord-Sud*, revista fatalmente seducida por las propuestas del cubismo⁴. Sólo pudo reprochar una cosa a Apollinaire: el obsesivo recelo de éste en presentar a sus amigos entre sí. Breton comentaba al respecto cómo, un día que le visitó con el propósito de conocer a Picasso, el

² Carta de Valéry a Breton (31-7-1916), cit. por A. Breton, *Perspectiva cabalière*, París, Gallimard, 1970, p. 14.

³ Vid. G. Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, París, Athéna (dixième édition), s.f., p. 76 (fecha original, París 1913. Edición española: Madrid, Visor, *La balsa de la Medusa*, 1994).

⁴ Pese a que ambos mantenían correspondencia epistolar desde 1915, Breton conoció a Apollinaire el 10 de mayo de 1916, cuando éste se hallaba en el hospital, convaleciente de la trepanación que se le había practicado a causa de una herida de guerra. Sobre su amistad, vid. A. Breton, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona 1970, Barral, pp. 27 y ss.

Rafael Jackson Martín (Madrid, 1967). Licenciado en Filosofía y Letras, especialidad Historia del Arte, por la Universidad Autónoma de Madrid. Premio nacional de Historia (accésit) en el Certamen de Jóvenes Investigadores, organizado por el Ministerio de Educación y Ciencia (1988). Ha participado en la traducción al español del libro de John Gage *Color y Cultura* (Madrid, Siruela, 1993).

poeta le había obligado a irse de su casa antes de que Breton apareciera por la puerta⁵. Jugadas del destino, aquello que Apollinaire intentó eludir en vida no pudo forzarlo durante su agonía, pues ambos se conocieron en casa del poeta la víspera de su muerte, el 8 de noviembre de 1918. Entonces, el pintor afamado y millonario sólo vio en Breton a un joven apenado, vestido de médico militar y que preguntaba por el estado de salud de su amigo común⁶.

Pero este episodio no le impediría estrechar sus vínculos con Picasso: la compra de *Las señoritas de Aviñón* para Jacques Doucet, modista de gustos refinados que en 1921 había contratado a Breton como consejero artístico y bibliotecario, cimentaría una amistad no exenta de contradicciones, además de una deliciosa operación comercial de la cual conservamos la correspondencia⁷. En ella, Breton intenta canalizar la conducta dubitativa de Doucet, en un desesperante tira y afloja que el escritor recordaría años más tarde como un ejercicio de inútil «verborrea»⁸.

En la primera de ellas, fechada el 3 de diciembre de 1921, Breton alertaba a Doucet sobre la oscura posibilidad de que algún coleccionista extranjero comprase la obra. Su adquisición se convertía, pues, en un deber de Estado⁹. Sin embargo, la carta que remite a Doucet el 6 de noviembre de 1923 es quizá la más interesante de toda la correspondencia consagrada a este asunto. Valora en ella (de un modo típicamente bretoniano, que no se detiene en meros análisis comparativos) el papel de *Las señoritas de Aviñón* dentro del arte pictórico contemporáneo y la relaciona con la mejor literatura francesa moderna:

Estoy convencido de que con Picasso no hemos acabado en absoluto y me parece también que actualmente es la piedra de toque de una colección. De lo que entre en ella de Picasso depende el carácter que tomará a partir de entonces, apasionante o no, rica o pobre. La elección es en extremo difícil, sé que sólo en esto me hallaría indeciso. Excepto en un caso: *Les Femmes d'Alger*, porque entra de lleno en el laboratorio de Picasso y porque es el nudo del drama, el centro de todos los conflictos que Picasso ha hecho nacer y que se eternizarán, estoy seguro. Esta es una obra que para mí rebasa singularmente la pintura; es el teatro de todo lo que pasa desde hace cincuenta años, es la pared ante la cual han pasado Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire y todos los que aún nos gustan¹⁰.

⁵ Cfr. Sarane Alexandrian: *Breton según Breton*, Barcelona, Laia, 1974, p. 18.

⁶ Picasso relata el encuentro en Roberto Otero: *Forever Picasso. An Intimate Look at his Last Years*, Abrams, Nueva York, p. 82.

⁷ Sobre las relaciones Breton-Doucet, vid. François Chapon: *Mystères et splendeurs de Jacques Doucet 1853-1929*, París, J. C. Lattes, 1984.

⁸ Cfr. A. Breton: *El surrealismo: puntos...*, op. cit., p. 101.

⁹ Vid. dicha carta en *Les Femmes d'Alger*, cat. expo. Museo Picasso de Barcelona, Barcelona, Poligrafía, 1988, pp. 583-585.

¹⁰ *Ibidem*, p. 587.

Sea como fuere, Doucet compró al fin *Las señoritas* a Picasso en los primeros meses del año 1924. Y lo hizo persuadido tanto por las cartas inflamadas de Breton como por la distinción añadida de aderezar su colección de arte moderno con uno de sus principales hitos, que resultaba al mismo tiempo prácticamente desconocido para el gran público¹¹. Lo que más sorprendió a Breton de esta transacción fue, sin duda, lo ridículo del precio: 25.000 francos en mensualidades de dos mil francos cada una. La suma parece demasiado modesta si consideramos que el pintor se había negado a vender su obra por 20.000 francos en 1916. No obstante, resulta muy acertada la explicación que François Chapon ha desarrollado al respecto: como todo el mundillo artístico de París conocía los deseos manifiestos de Doucet por donar al Estado francés el grueso de su colección, a Picasso podría haberle seducido más la morada gloriosa del cuadro en el museo del Louvre que la adición de unos cuantos ceros al precio final de la obra¹².

Aparatos registradores: *el lirismo y la videncia*

El fin de las relaciones profesionales entre Breton y Doucet a causa de la publicación del panfleto «Un cadavre» contra Anatole France¹³, coincidió con el arranque de *La Révolution Surréaliste*. La ruptura no impidió que Breton mantuviese correspondencia con Doucet durante algún tiempo e incluso le pidiera una fotografía de *Las señoritas de Aviñón*, reproducida finalmente en el número 4 de la revista¹⁴. Este marcado interés por la difusión de la producción picassiana, unido al papel que Breton asumió como director de la revista tras la «crisis Naville», culminaría con la aparición periódica de «Le Surréalisme et la Peinture» («El surrealismo y la pintura») en dicha publicación¹⁵.

No diremos nada nuevo al señalar que Breton tomó definitivamente partido por las artes plásticas en este texto esencial de la vanguardia surrealista. De este modo, consideraba que el motor de dichas manifestaciones había de ser el *modelo interior*; o lo que es lo mismo, la conversación de las revelaciones origi-

¹¹ Esta obra cumbre de Picasso sólo apareció ante el público en la importante exposición que se celebró en el Salon d'Antin entre los días 16 y 31 de julio de 1916. Parece ser que Doucet visitó la muestra; no así Breton, que había sido destinado al Centro Neuro-Psiquiátrico de Saint-Dizier en el mes de junio de ese mismo año. Más referencias al Salón en *Les Demoiselles...*, op. cit. pp. 577 y ss., pese a que los autores confunden el centro de St. Dizier con el hospital de Nantes, en cuyas dependencias Breton estuvo trabajando hasta mayo de 1916.

¹² F. Chapon: *Mystères et...*, op. cit., pp. 297-298.

¹³ Cfr. A. Breton: *El surrealismo: puntos de vista...*, op. cit., pp. 102-103.

¹⁴ *La Révolution Surréaliste*, núm. 4, julio 1925, p. 7. Vid *Les Demoiselles...*, op. cit., p. 598, para la carta de Breton a Doucet. (5-4-1925).

¹⁵ Cfr. Maurice Nadeau: *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 100 ss.

nadas a través de los procedimientos surrealistas (el automatismo y la actividad onírica principalmente) en imágenes plásticas¹⁶.

Pero los intereses de Breton no se limitaban a la descripción, por lo demás bastante confusa, de la práctica surrealista. Cuando en 1918 Breton declaraba exaltado «los que aún quiero: Rimbaud, Derain, Lautreamont, Reverdy, Braque, Aragon, Picasso, Vaché, Matisse, Jarry, Marie Laurencin»¹⁷, ponía en evidencia la permanente influencia de Apollinaire y, al mismo tiempo, cuál sería su campo de acción durante los próximos años; esto es, una concepción de la modernidad que integraría por igual a la literatura y a las artes plásticas. En este sentido, resulta muy convincente la interpretación de José Pierre al respecto: a través del «modelo interior», Breton intentaba consolidar su concepto de *modernidad absoluta*. Fuera de ella quedarían la parafernalia futurista y algunos pintores que Breton detestaba (Léger y Delaunay incluidos); por el contrario, el corazón de esta «modernidad» estaría formado por artistas tan dispares como Ernst, Man Ray, Miró, Tanguy, Masson, etc.¹⁸.

Y entre ellos, Pablo Picasso. En el delicado hiato que separaba los últimos coletazos dadá del inicio surrealista, Breton había depositado sus esperanzas en el malagueño, junto con Marcel Duchamp y Francis Picabia, como principales responsables de la anhelada regeneración artística. En «Claramente» habla sin tapujos de sus reservas a Dadá y prepara el camino para su apología de los artistas representantes de la corriente lírica que defiende: «A Dios gracias, nuestra época está menos envilecida de lo que se dice; nos quedan Picabia, Duchamp, Picasso»¹⁹. Sin embargo, tres años más tarde sólo el último de ellos parecía encarnar el ideal de «pintor moderno» que el papa del surrealismo perfilaría en *Le Surréalisme et la Peinture*: mientras Picabia despistaba a propios y extraños con sus inclasificables *Españolas*²⁰. Duchamp abandonaba (aparentemente) la ambiciosa empresa del *Gran Vidrio*, retirándose del mundo artístico y utilizando su brillante ingenio en la práctica del ajedrez²¹.

¹⁶ Sobre la existencia o no de una «pintura surrealista» y la escasez de escritos teóricos surrealistas relacionados con las artes plásticas, cfr. Francisco Calvo Serraller: «La teoría artística del surrealismo», en A. Bonet Correa (coord.), *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 27-56, que analiza sobre todo los textos que Breton dedicó a las artes plásticas.

¹⁷ Cit. en *André Breton y el surrealismo*, cat. expo. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 99. Esta referencia y la correspondiente a la nota 32 aparecen en una carta que Breton remitió a Louis Aragon el 12 de septiembre de 1918.

¹⁸ J. Pierre: «El recorrido estético de André Breton: una búsqueda permanente de la revelación», en *André Breton y el surrealismo...*, op. cit., pp. 30-32; Idem, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, París, Filipacchi-Artcurial, 1986, pp. 43 ss.

¹⁹ A. Breton: *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 1972, p. 103.

²⁰ Vid. el jocoso episodio de *Las españolas* en el escenario de la vanguardia parisina, en Angel González, «La noche española», *El Paseante*, núms. 16-17, diciembre 1991, pp. 73-75.

²¹ Interesantes observaciones sobre la «afortunada» culminación del *Gran Vidrio* tras su rotura en 1927 y las dos décadas que Duchamp dedicó a su obra-testamento *Étant donnés* en Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 1993, pp. 166-168 y 199 ss., respectivamente.

Lejos de refutar la importancia de este ensayo en el debate sobre la pintura surrealista, sí me gustaría señalar la influencia (tal vez más de lo que Breton pudiera haber pretendido) del modelo propuesto en las descripciones de Guillaume Apollinaire. La «innovadora» apología que el primero dedica a Picasso en 1925 adquiere, por consiguiente, nuevas dimensiones al compararla con dos textos de Apollinaire: el capítulo consagrado al español en el libro *Les peintres cubistes* (1913)²² y su prefacio al catálogo de la exposición Matisse-Picasso (1918)²³.

Es innegable que Breton utiliza imágenes similares a las que Apollinaire inventó en su discutible ensayo sobre el cubismo; ambos escritores conciben la empresa picassiana como un esfuerzo ímprobo en cuya realización el artista es confundido con un héroe-vidente. Así pues, el adalid de la causa moderna debe explorar en solitario una geografía impenetrable (imagen de un tipo de representación desconocida para el resto de los mortales), iluminarla con la luz interior de su ingenio y, finalmente, regalar al resto de la Humanidad una «nueva visión», cuya concreción representativa tomaría los rasgos propios del cubismo. Pero vayamos por partes.

En primer lugar, el artista como vidente; una idea que no es especialmente innovadora, pues se inserta en la tradición artística occidental que nace en la Grecia clásica y cristaliza en la noción de *deus artifex* durante el Renacimiento²⁴. Tal concepción se convertiría en argumento artístico-literario de uso corriente a partir del Romanticismo; a fines de siglo, Arthur Rimbaud, héroe literario del surrealismo, llevaría este argumento hasta sus últimas consecuencias. Según Rimbaud, el poeta se convertía en vidente tras desordenar sus sentidos, desconociendo así de antemano los resultados de la experiencia poética. Apollinaire sería el principal abanderado de esta noción en las primeras décadas de nuestro siglo. Y no sólo cuando se identificaba a sí mismo con Orfeo, el cantor-rapsoda de la mitología griega²⁵, como podrá comprobarse en el cuadro adjunto, los textos que el poeta dedicó a Picasso respiran este aire de videncia en la concepción del artista y se adelantan al modelo interior bretoniano (cuadro, Apollinaire-Breton; el artista vidente).

Sin olvidar sus orígenes en el universo intelectual de la Barcelona modernista, Picasso terminó compartiendo formalmente la concepción del artista co-

¹⁶ G. Apollinaire: *Les peintres cubistes...*, op. cit. pp. 31-39.

²³ G. Apollinaire: *Catalogue de l'Exposition Matisse-Picasso*, Galería Paul Guillaume, París 1918. Cit. por Marilyn McCully, *A Picasso Anthology: Documents, criticism, reminiscences*, Princeton, Nueva Jersey, 1982, p. 129.

²⁴ Sobre la inspiración concebida como visión interior en la tradición artística occidental, vid. Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 48-62.

²⁵ Símil que aparece eficazmente en su poema *Le Musicien de Saint-Merry*, del cual Breton extrajo unos versos (precisamente los que más se asocian a la leyenda mítica de Orfeo) para el texto que consagró a Apollinaire en 1917: «El tropel de mujeres/que salían de las casas/que llegaban por las calles transversales con los ojos enloquecidos/las manos tendidas hacia el melodioso raptor...». Cit. por A. Breton; *Los pasos perdidos...*, op. cit., p. 19 (trad. de Miguel Veyrat).

| Imágenes | Apollinaire (1913-1918) | Breton (1924-1925) | Picasso (1928-1935-1964) |
|---|---|---|--|
| <p>1. El artista-vidente</p> | <p>(1913) «Hay poetas a quienes una musa dicta sus obras, artistas cuya mano es guiada por un ser desconocido que los utiliza como instrumento (...); no son hombres, sino instrumentos poéticos o artísticos.»</p> <p>(1918) «Todo arte contiene un elemento lírico y a menudo Picasso es un pintor lírico. Proporciona miles de temas para la reflexión y, animado por la vida y el pensamiento, brilla con una luz interior clara, pero con un abismo de oscuridad misteriosa en su corazón.»</p> | <p>(1924) «Pero nosotros, que no nos hemos entregado jamás a la tarea de mediatización, que en nuestras obras nos hemos convertido en sordos receptáculos de tantos ecos, en los modestos <i>aparatistas registradores</i> que no quedan hipnotizados por aquello que registran, nosotros quizá estemos al servicio de una causa todavía más noble. Devolvemos con honradez el “talento” que nos ha sido prestado.»</p> <p>(1925) «Pintura, literatura. ¡Qué son para ti, Picasso, tú que has llevado a su grado supremo el espíritu, no ya de contradicción, sino de evasión!»</p> | <p>(1935) «El artista es un receptáculo de emociones que vienen de todas partes: del cielo, de la tierra, de un trozo de papel, de una forma que pasa.»</p> <p>(1964) «Un artista no es libre, aunque a veces lo parezca. Sucedió lo mismo con los retratos que hice de Dora Maar. Jamás pude hacerle uno riendo. Porque para mí ella es la mujer que siempre llora. Durante años la pinté en formas torturadas, no mediante una influencia sádica ni tampoco por placer; simplemente obedecí a una visión que se impuso por sí sola.»</p> |
| <p>2. Geografía virgen y empresa solitaria</p> | <p>(1913) «Entonces, seriamente, interrogó al universo. Se ha acostumbrado a la inmensa luz de las profundidades.»</p> <p>(1918) «Picasso es el heredero de todos los grandes artistas y, habiendo despertado repentinamente a la vida, ha elegido una dirección que nadie antes había tomado. Cambia de recorrido, vuelve sobre sus pasos, apunta de nuevo y con mayor firmeza, creciéndose a cada instante, fortaleciéndose al tomar contacto con los misterios de la naturaleza o al compararse con sus iguales del pasado.»</p> | <p>(1925) «Hace quince años que un poderoso proyector ha barrido la senda misteriosa donde el miedo nos acecha a cada paso (...). Han pasado quince años desde que Picasso, explorando él solo esta senda, la ha iluminado con sus manos llenas de rayos. Nadie antes que él había osado verla.»</p> | <p>(1964) «Debe haber oscuridad por todas partes menos en el lienzo, para que el pintor quede hipnotizado por su labor y llegue a pintar casi como si estuviera en trance. Debe permanecer inmerso en su mundo interior, tanto como le sea posible, si quiere apartar de sí todas aquellas limitaciones que la razón trata de imponerle.»</p> |
| <p>3. Nueva representación/nueva visión</p> | <p>(1913) «La gran revolución que ha realizado casi en soledad se basa en que el mundo tiene una nueva representación. Inmensa llama...»</p> | <p>(1925) «Resulta preciso haber tomado conciencia del alto grado de traición que late en las cosas sensibles para romper con ellas de raíz..., de modo que no podemos dejar de reconocer la inmensa responsabilidad de Picasso.»</p> | <p>(1928) «No hay pintura mía, ninguno de mis dibujos, que no responda exactamente a una visión del mundo. Me gustaría enseñar un día, al lado de mis dibujos de formas sintéticas, el mismo tema de manera clásica. Se comprobará entonces mi preocupación por la exactitud. Incluso se podrá ver que los primeros son más exactos.»</p> |

mo vidente puesta al día por los surrealistas (cuadro, Picasso: el artista...). En el año 1926 se manifestó en este sentido a través de un texto titulado «Cartas sobre el arte», que fue reeditado en la revista *Formes* cuatro años más tarde: «Creo que en el origen de cualquier pintura se encontrará una visión organizada subjetivamente, es decir, una iluminación inspirada del tipo de la de Rimbaud»²⁶.

Iluminación e inspiración. Françoise Gilot nos cuenta, en su irregular libro sobre el artista, que Picasso dedicaba la mañana a las visitas que sus amigos le hacían en el taller de la calle Grands-Augustins, postergando su labor artística a la tarde y la noche. Antes de ponerse a trabajar solía encender directamente sobre el lienzo dos reflectores que Dora Maar le había prestado; de este modo, el artista se entregaba a una especie de trance provocado por la blancura hipnótica de la tela, una isla de luz en la penumbra desafiante del taller (cuadro, Picasso: empresa solitaria)²⁷. Inmerso en la soledad del estudio, Picasso sufre la imposición de visiones espontáneas, tanto si se trata de una cabeza ovalada como de una mujer que sufre (cuadro, Picasso: artista vidente)²⁸.

Y aquí no termina el repertorio de fantásticas asociaciones, pues el rostro de Picasso era una imagen parlante de esta noción del artista como vidente o receptáculo. Conservamos varias descripciones que tanto los amigos como los desconocidos hicieron de él, pero en ellas siempre describían el hechizo de sus ojos, que se convertiría finalmente en el rasgo más característico de su persona²⁹. Conforme la fotografiaba en su apartamento de la calle Boétie (1932), Brassai descubrió el modo en que Picasso acentuaba el efecto devorador de sus ojos. «Contrariamente a lo que se dice –escribe Brassai– me di cuenta de que no son ni anormalmente grandes ni anormalmente oscuros. Si parecen enormes es porque tienen la curiosa facultad de abrirse mucho, descubriendo la blanca esclerótica»³⁰. La presencia del artista condiciona el papel de su obra y viceversa: Picasso se apropia de su entorno y lo introduce, sustraído de su inocencia primordial, en el marco representativo.

Le Jour... *Ironía y lenguaje*

La labor del artista moderno es solitaria, incomprendida (cuadro, emp. solit.). De ahí surge que, en 1922, Breton considere a Picasso como un *fuera de la ley* que viola las normas artísticas a fin de revelar las fantasías más asombra-

²⁶ P. Picasso: «Carta sobre el arte», *Ogoniok*, Moscú, núm. 20, 16-5-1926. Cfr. Juan Fló (recop.): *Picasso. Pintura y realidad*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, p. 30.

²⁷ F. Gilot y Carlton Lake: *Vida con Picasso*, op. cit., p. 113 (vid. cuadro, Picasso 1964). Desde luego, la descripción que Picasso nos ofrece acerca de la inspiración respira aún, tal vez sin saberlo él mismo, la concepción platónica del *entusiasmos* o locura artística.

²⁸ *Ibidem*, p. 118.

²⁹ Cfr. John Berger: *Éxito y fracaso de Picasso*, Madrid, Destino, 1991, pp. 31-32.

³⁰ Brassai (Gyula Halász): *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 37-38.



Retrato de Picasso en su apartamento de la calle Boétie (1932), por Brassai (detalle).

das a los ojos del espectador: «Esto se debe —señala Breton— a que la pintura parecía estar, antes de Picasso, mucho más a merced de sus medios materiales que, por ejemplo, la literatura. Quizá llegue el día en que la vida misma ya no esté sometida a lo que se representa aún corrientemente como sus necesidades prácticas»³¹.

Ciertamente, Breton perfila en Picasso el paradigma perfecto de su modelo interior, el pintor ha destruido la mimesis tradicional por medio del cubismo, al no contentarse con reproducir servilmente las «cosas sensibles» (cuadro, nueva representación). Ya en 1918 cifraba el origen de su concepción del lirismo pictórico en «el *Journal* pegado en el *Retrato del caballero X*, de Derain (pintado en 1914)»³², o, dicho de otra manera, en los experimentos tipográficos y papeles pegados que Picasso y Braque habían investigado a partir del año 1912. A Breton siempre le fascinaron las extravagantes metamorfosis que el primero de ellos efectuaba sobre los materiales pictóricos, obligándose con ello a romper las restricciones propias de la «pintura pura»³³. Pero su defensa del malagueño no había hecho más que empezar, pues en plena crisis dadá (1922) criticaría los ataques furibundos que Picabia había propinado al cubismo, rebautizado como «la gran catedral de la mierda».

Este pensamiento recorrería las páginas entusiastas de *Le Surréalisme et la Peinture*. En su apología de Picasso, Breton cita detalladamente varias obras que se corresponden con distintos momentos del cubismo: *La fábrica de Horta del Ebro*, *El hombre del clarinete*, *El retrato de Kahnweiler*, *La Femme en chemise*, además de otras que remiten al uso de la tipografía (*Le Jour*, *Vive la*). El carácter denotativo de tales composiciones representa una prueba más de fe sobre sus vínculos con el automatismo surrealista, pues ambos procedimientos comportaban resultados estéticos similares, como la reducción de la sintaxis lógica y la expansión del significado del signo (plástico y literario) hacia campos que nunca antes habían sido explorados. Analicemos estas características detalladamente.

Si bien los pintores surrealistas manifestaron ciertas contradicciones hacia el cubismo, Breton intentó neutralizarlas al definir los procedimientos cubistas como una especie de automatismo psíquico. Al margen de sus reacciones en contra de la «mistificación» cubista, el teórico del surrealismo intuyó claras equivalencias, tanto en el uso de la tipografía como en el desplazamiento de los elementos pictóricos con un carácter denotativo, propios del cubismo, y la «unión de dos realidades distintas» perseguida por los surrealistas (el manido encuentro entre un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección)³⁴.

³¹ *Los pasos perdidos*, op. cit. p. 143.

³² *André Breton y el surrealismo...*, op. cit., p. 99.

³³ Cfr. «Características de la evolución moderna y de lo que en ella acontece», *Los pasos perdidos*, p. 143.

³⁴ Sobre este argumento, vid. Christopher Green: *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. New Haven y Londres, Yale Univ. Press, 1987, pp. 155-256. Green también analiza las contradictorias referencias al cubismo en algunas obras de André Masson y Joan Miró entre los años 1923-1924 (pp. 102-104).

No debería extrañarnos que los surrealistas admirasen el poder de intercambiabilidad de las imágenes que aparece durante el cubismo sintético y las anamorfosis que Picasso realiza sobre ellas. La transformación continua de los motivos de representación en signos connotativos creaba asombrosas equivalencias entre «realidades distintas»; de este modo, los objetos abandonan su neutralidad y se asimilan al referente humano. Tradicionalmente, los especialistas han negado la imaginería erótica en el cubismo o la han caracterizado como un motivo iconográfico muy secundario³⁵. Nada más lejos de la verdad, pues esta iconografía subyace en collages, retratos y objetos varios, incluidos los instrumentos musicales. Werner Spies señaló, en su estudio de la escultura picasiana, la evocación de la anatomía femenina en instrumentos como la guitarra y la mandolina³⁶; y así aparecen en las obras cubistas, donde a menudo se *funden* en eróticos abrazos con los de viento (clarinetes y flautas, de signo masculino).

Además de los desdoblamientos objetuales, Picasso incluye motivos tipográficos cargados de contenido sexual o escatológico. La tipografía cubista no puede limitarse a procedimientos formales, como se ha venido admitiendo tradicionalmente, pues suministra las claves precisas para completar el significado de la obra pictórica³⁷. Algunos poetas advirtieron el fascinante poder literario implícito en los recortes y palabras que se desplegaban sobre los cuadros cubistas, y ya hemos señalado que Breton caracterizaba el lirismo en pintura a partir de la introducción de titulares periodísticos en la composición pictórica.

Pero hay más implicaciones. El *papa* del surrealismo, en un texto de 1917 que dedicó a Apollinaire, a la fascinación que éste sentía por la expresión literaria espontánea derivada de los anuncios publicitarios, cuya audacia expresó como sigue: «Compíte pues, poeta, con los rótulos de los perfumistas»³⁸. Parece como si Breton recordase estas palabras de Apollinaire al comparar el efecto visual y literario de los papeles pegados cubistas en el «Primer manifiesto» con los procedimientos literarios que él mismo había investigado desde 1919, en consonancia con la corriente poética dadaísta y los polémicos *caligramas* de Apollinaire³⁹.

³⁵ Cfr. John Golding: «Picasso y el surrealismo», en Roland Penrose y J. Golding (eds.), *Pablo Picasso. 1881-1973*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 86.

³⁶ Cfr. Werner Spies: *La escultura de Picasso*, Poligrafía, Barcelona 1989, pp. 59 y ss.

³⁷ Para un análisis muy interesante de la tipografía cubista en este sentido, vid. R. Rosenblum, «Picasso y la tipografía del cubismo», en Penrose/Golding (eds.), *Picasso, 1881-1973*, op. cit., pp. 49-75.

³⁸ Cit. por A. Breton: «Guillaume Apollinaire», *Los pasos...*, op. cit. p. 29.

³⁹ En el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), Breton se refería a estos paralelismos del modo siguiente: «Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario más laboriosamente depurado». *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992 (5.ª ed.), p. 67. Sobre Breton y la tipografía, vid. Marguerite Bonnet: «La mirada y la escritura», *André Breton y el surrealismo*, op. cit., pp. 39-53.

Tomemos tan sólo un par de ejemplos picassianos para demostrar el talante irónico de la tipografía y su importancia durante el proceso de desciframiento de las obras cubistas: el collage *Au Bon Marché* (1912-1913) y la composición híbrida (a medio camino entre la pintura sobre madera y la construcción) *Vaso, periódico y dados* (1914). Ambas composiciones, que aparentemente representan unas naturalezas muertas, despliegan varios niveles interpretativos. En el primer cuadro, reproducido años después en un número de *La Révolution Surréaliste*⁴⁰, Robert Rosenblum ha demostrado que Picasso introduce claves como un anuncio de lencería, «Au Bon Marché», y trozos de palabras («le trou ici»), «sama (ritaine), «facilités de paiement 20 mois») para indicar que se trata del retrato encubierto de una prostituta, motivo iconográfico que el malagueño desarrolló abundantemente desde su producción juvenil⁴¹.

Por lo que respecta a la segunda de ellas, la fragmentación del nombre del diario *Le Journal* en las letras RNAL (situadas detrás de la copa) desplazaría el significado original de la obra para convertirla en una broma escatológica: la representación irónica de un orinal (*urinal*)⁴². Comprobamos, pues, que Picasso nunca utilizó la tipografía arbitrariamente, y más aún si respondía a su entorno privado (SI TU VEUX, MA JOLIE).

Pintura de signos

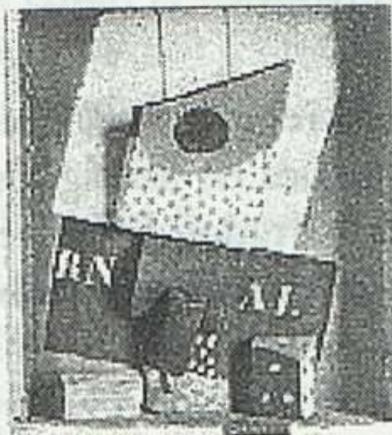
La tercera característica del cubismo que apasionaba a Breton (y a los surrealistas por añadidura) era el carácter signíco de la pintura picassiana. Como sabemos, la delimitación del lenguaje pictórico a una serie de signos se desarrolló en dos fases. Ya en el cubismo analítico, Picasso y Braque había introducido una serie de detalles (botones, bigotes, trozos de instrumentos musicales) que, a modo de jeroglíficos, ayudaban al espectador durante el proceso de identificación del motivo representado. Eran, además, componentes residuales de un modo de representación opuesto a la mimesis tradicional y una serie de claves (o «atributos», como los denominaba Picasso) que completaban el significado del cuadro y convertían al espectador en una entidad participante en la percepción del cuadro cubista⁴³. El nuevo acercamiento al arte primitivo por medio de las máscaras *Grebo* (c. 1913) le inspiró a Picasso, en una segunda fase, la

⁴⁰ L.R.S., núm. 5, octubre 1925, p. 26.

⁴¹ R. Rosenblum, «Picasso y la tipografía...», op. cit., p. 55.

⁴² La analogía copa/orinal aparece en varias obras de Picasso contemporáneas a la que analizamos, como *Dado, vaso y periódico* (1914, Z II 530) y *Racimo de uvas, manzana, vaso, cuchillo, pera y periódico sobre una mesa* (1914, Z II 530). Sería muy sugerente por nuestra parte considerar que estos experimentos picassianos podrían ser un antecedente de obras escatológicas e irónicas como *La fuente* de Duchamp. Aunque no existe una negación de la obra de arte típica de Dadá en estas obras picassianas, se adelantan tácitamente a ciertos desplazamientos dadaístas y surrealistas.

⁴³ Cfr. Gilot/Lake: *Vida con Picasso*, op. cit., p. 67.



Dos ejemplos de desdoblamiento cubista por medio de la tipografía: estas naturaleza muertas se transforman, respectivamente, en el «retrato» de una prostituta (*Au bon marché*, 1912-1913) y en la representación irónica de un orinal (*Vaso, periódico y dados*, 1914)

utilización de signos antinaturalistas no con el objeto de identificar a los motivos plasmados, sino desde un punto de vista psicológico y espacial⁴⁴.

Mujer en camisa sentada en un sillón (1913) es muy interesante al respecto no sólo porque represente una concepción de la pintura muy próxima a un código articulado de signos; también porque los surrealistas sufrieron su hechizo. André Breton, que llegó a poseer un estudio de la misma (*La mujer de los senos dorados*, regalo del artista), la citó en *Le Surréalisme et la Peinture*⁴⁵. Pero fue Paul Eluard quien dedicó a esta obra uno de los pasajes más bellos y acertados en su disertación. «Hablo de lo que está bien», pronunciada en Barcelona, Madrid y Bilbao durante la primera exposición de Picasso en España.

Pienso en aquel famoso cuadro de Picasso, *Mujer en camisa*, que descubrí hace al menos veinte años y que siempre me ha parecido tan simple y, al mismo tiempo, tan singular. La masa enorme y escultural de esta mujer en un sillón, la cabeza grande como la de la esfinge, los senos clavados en el pecho, contrastan maravillosamente —y esto no habían podido crearlo ni los egipcios, ni los griegos, ni ningún otro artista anterior a Picasso— con el rostro de rasgos menudos, la cabellera ondulada, la deliciosa axila, las costillas prominentes, la vaporosa camisa, el sillón blando y cómodo, el periódico cotidiano⁴⁶.

La inteligente mirada de Eluard revela, pues, la afinidad de este cuadro con el arte primitivo y la fuerza psicológica de los signos pictográficos que Picasso despliega sobre el lienzo. El poder aterrador de los pechos clavados sobre la caja torácica guarda una función de exorcismo muy próxima a las máscaras de *Las señoritas de Aviñón*; no en vano la tuberculosis de su amada Eva Gouel (Marcelle Humbert), que terminaría con su vida en 1915, parece ser el referente psicológico de este motivo tan directo y demoledor⁴⁷.

Y si *Mujer en camisa*... representa una de las cumbres del arte sígnico picasiano, *Los tres músicos* (1921, dos versiones), con sus reminiscencias del cubismo sintético, debía incidir en la originalidad del procedimiento⁴⁸. Realizado con un despliegue de superficies planas similares a los papeles pegados, lo más llamativo de la composición son los personajes y sus rostros (mejor dicho, la

⁴⁴ Tradicionalmente, se denominaban *máscaras Wobé* a estas representaciones primitivas (cfr. John Golding: *Cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 123 ss.). Sobre la influencia de las máscaras Grebo en la obra cubista de Picasso, vid. William Rubin, «Modern Primitivism: An Introduction», *Primitivism in 20th Century Art*, Nueva York, M.O.M.A., 1984, vol. I, pp. 18-19.

⁴⁵ *Le Surréalisme...*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ P. Eluard: «Je parle de ce qui est bien», *Cahiers d'Art*, X^{ème} année, núm. 7-10, 1935. Reed. en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1968, vol. I, pp. 934-944.

⁴⁷ Cfr. Mary M. Gedo: *Picasso: Art as Autobiography*, Nueva York, 1980, p. 102 y ss.

⁴⁸ Roland Penrose fue uno de los primeros en describir el carácter ideogramático de esta obra picassiana (*Picasso. His Life and Work*, Londres, 1958, p. 220).

ausencia de los mismos) cubiertos por antifaces siniestros que remiten de nuevo a las máscaras Grebo. Algunos especialistas han apuntado el carácter claramente decorativo de dichos elementos en la composición⁴⁹, en consonancia con la moda tan celebrada del *style nègre* o *Decó negro* a principio de los años veinte. Pese a la repercusión del decorativismo en el arte de otros artistas contemporáneos, creemos que Picasso utiliza las máscaras siguiendo impulsos más profundos. Primero, como claves fisonómicas al estilo de los signos del cubismo analítico; finalmente, incidiendo de nuevo en los efectos psicológicos sobre el espectador.

Resulta muy acertada la reciente interpretación que ha descubierto las fórmulas de la caricatura y el carácter conceptual del arte primitivo en el seno de los retratos cubistas, pues en estas composiciones el pintor resaltaba los rasgos más característicos del sujeto⁵⁰. Creo que debemos tener en cuenta dicho aspecto si consideramos *Los tres músicos* como el tipo de obra que Theodore Reff ha definido con justicia: memento mori y retrato triple de Max Jacob (monje benedictino), Picasso (el eterno Arlequín) y Apollinaire (Pierrot)⁵¹. Y esta no es la primera vez que Picasso utiliza semejante recurso. El mismo autor apuntó, en otro artículo sobre la obra juvenil del malagueño, el modo en que éste identificaba a los personajes de *Familia de saltimbanquis* (1905) con sus amigos parisinos, conocidos entonces como *la bande à Picasso*⁵².

Según este razonamiento, no nos sorprende que Apollinaire sea el personaje con bigote que toca algo parecido a un clarinete o una flauta dulce, símbolo tradicionalmente asociado a la musa de la poesía lírica Euterpe. A propósito de estas correspondencias, Reff reveló la existencia de un desdoblamiento metafórico en el universo mental que compartían Apollinaire y Picasso, pues ambos asimilaban frecuentemente la flauta con la pipa de tabaco⁵³. Como el escritor solía llevar su pipa de fumar continuamente en los labios, Picasso decidió plasmar varias veces a su amigo con este atributo tan característico: aparece de esta guisa en múltiples caricaturas y en el sugerente óleo de 1913, *El poeta* (incomprendiblemente Reff no lo cita en su artículo), que representa a un hombre maduro con bigote, perilla y fumando su pipa. El título de la obra no puede ser más significativo, pues Picasso siempre consideró que Apollinaire era *el poeta*, del mismo modo que Casagemas había sido *el joven atormentado* y que Dora Maar se convertiría en prototipo de *la mujer sufriente*.

El tono onírico de *Los tres músicos*, que Breton entrevió en su sueño literario de 1924 (vid. *supra*)⁵⁴, se acentúa a través de su estructura compositiva es-

⁴⁹ Cfr. J. Golding: «Picasso y el surrealismo», op. cit., p. 83.

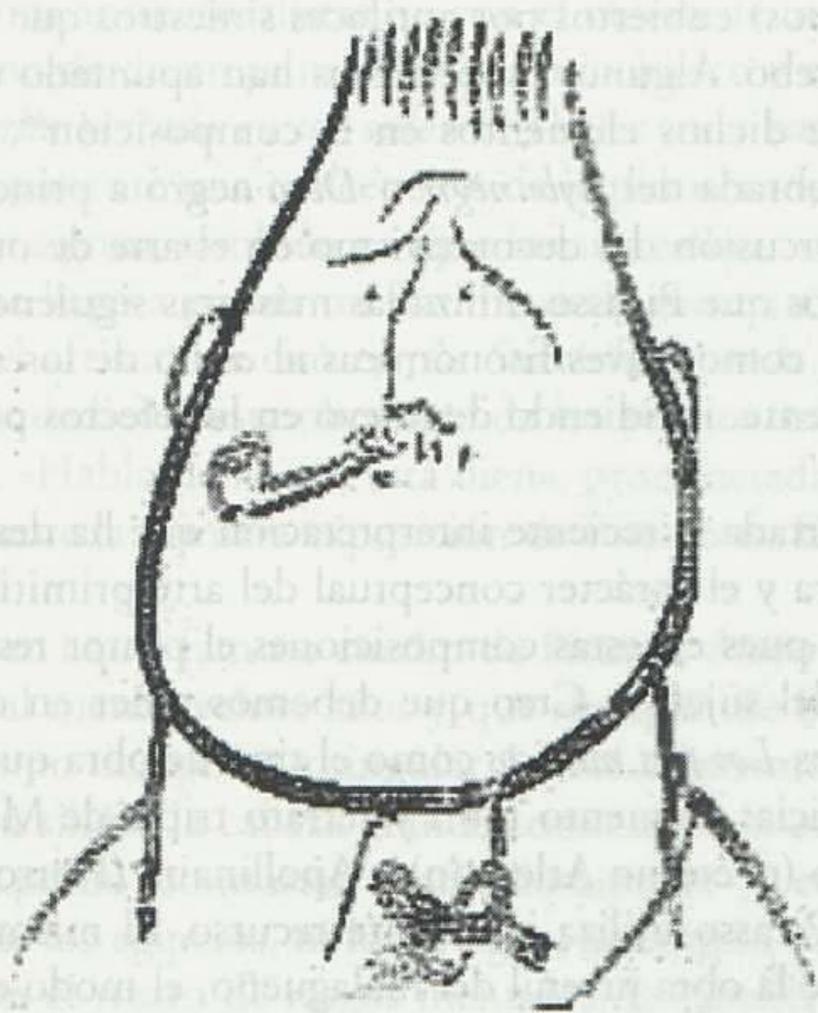
⁵⁰ Vid. W. Rubin: «Picasso», «Primitivism» in *20th Century Art*, op. cit., vol. I, pp. 284-286.

⁵¹ T. Reff: «Picasso's Three Musicians: Maskers, Artists and Friends», *Art in America*, diciembre 1980, pp. 124-142.

⁵² Cfr. T. Reff: «Temas de amor y muerte en las obras juveniles de Picasso», Penrose/Golding, *Picasso 1881-1973*, op. cit., pp. 41-42.

⁵³ «Picasso's Three...», op. cit., p. 132.

⁵⁴ A. Breton: «Trois rêves», *La Révolution Surréaliste*, núm. 1, diciembre 1924, pp. 4-5.



Representación picassiana de Apollinaire con su pipa: caricatura de 1905.

* A. Bacon: «Trois têtes», *La Revue*, 1924, pp. 2-3.
 * Roland Penrose: *La Révolution Cubiste*, 1924, pp. 2-3.
 * Picasso 1881-1973, *Paris*, 1973, pp. 41-42.
 * Cf. M. M. M.: *Le Cubisme*, 1924, pp. 1-2.
 * Cf. T. Ruff: *Trois têtes de amour y autres figures*, *Paris*, 1924, pp. 1-2.
 * P. Eluard: *Œuvres complètes*, 1924, pp. 1-2.
 * T. Ruff: *Picasso's Three Musicians*, *Paris*, 1924, pp. 1-2.
 * Vid. W. Rubin: «Picasso's «Trois têtes»», in *30th Century Art*, vol. I, pp. 284-286.
 * Cf. J. Golding: *Picasso's «Trois têtes»*, in *Modernism*, pp. 1-2.
 * Vid. W. Rubin: *Picasso's «Trois têtes»*, in *Modernism*, pp. 1-2.
 * John Golding: *Picasso's «Trois têtes»*, in *Modernism*, pp. 1-2.

quizoide y sus connotaciones surrealizantes. Antítesis perfecta entre los personajes irreales y la caja espacial, cuya morfología representa un último vestigio de la perspectiva euclidiana, este recurso sería esencial en obras tan importantes como *El carnaval de Arlequín* (1924-1925), de Joan Miró. Tales efectos, acompañados por las sonrisas del «trío infernal», la ausencia de expresividad y el talante paradójicamente estructurador de sus miradas vacías, proporcionan a la obra un carácter siniestro semejante a la *Mujer en camisa*.

Tal como se revela en el homenaje póstumo de *Los tres músicos*, Picasso se dejaba seducir por las nuevas propuestas de la vanguardia mientras se distraía en composiciones bucólicas asociadas al clasicismo⁵⁵. Pienso que debemos entender de esta manera el comentario entusiasta que Breton consagraba al ballet *Mercur* en «El Surrealismo y la Pintura»: Picasso, «creador de juguetes trágicos para adultos», actúa sobre la psicología del espectador, transportándolo al paraíso perdido de su infancia gracias a la sencillez casi naïf de la escenografía⁵⁶. De este modo, Breton conecta la obra cubista del malagueño con sus realizaciones contemporáneas, pues advierte que sus experimentos más recientes tenían puentes invisibles a las premisas defendidas por el surrealismo.

La apoteosis Mercur

El 18 de junio de 1924 se estrenó el ballet *Mercur* en el teatro La Cigale de París. La obra (coreografía de Leónide Massine, música de Erik Satie y montaje escénico de Picasso) fue planeada con el único deseo de divertir al público de escandalizarlo; carecía de un argumento definido, era claramente jocosa y se había dividido en tres cuadros, «La Noche», «El Baño» y «El rapto de Proserpina». Su estreno, a «beneficio de las Viudas de Guerra y de la Comisión de socorro a los refugiados rusos», sufrió los comentarios desaprobatorios tanto de Serguei Diaghilev, marginado de la dirección por sus responsables directos, como de varios críticos que atacaron el absurdo de la obra y las groseras provocaciones de sus mentores. Tampoco gustó a algunos miembros del grupo surrealista, cuya condena delataba los vínculos de Picasso con los gustos banales de ciertos sectores burgueses y aristócratas⁵⁷.

Sin embargo, Breton se sintió tan asombrado por el suceso que no reparó en alabanzas a la escenografía picassiana, ajena por completo al estilo clasicista que tanto le disgustaba del malagueño: el día del estreno, atajó las críticas de sus camaradas menos entusiastas enviando un «Homenaje a Picasso» a *Le Jour-*

⁵⁵ Resulta curioso el paralelismo de esta obra con la visión irónica subyacente en *Apolinère enameled* (1916-1917), ready made que Duchamp dedicó al poeta. Cfr. J. A. Ramírez: *Marcel Duchamp...*, op. cit., pp. 41-42.

⁵⁶ *Le Surréalisme...*, pp. 6-7.

⁵⁷ Cfr. D. Cooper, *Picasso Theatre*, Londres 1968, p. 55 ss.; R. Penrose: *Picasso...*, op. cit., pp. 215-216.

nal Littéraire; al cual se unieron las firmas de Max Ernst, Louis Aragon, Max Morise, Robert Desnos, Roger Vitrac y Philippe Soupault⁵⁸. Asimismo, dejó constancia de su interés por la obra en sendas cartas remitidas a su primera mujer, Simone, y a Jacques Doucet. En la primera de ellas, escrita el 17 de junio, Breton proclama apasionadamente la absoluta genialidad de los decorados⁵⁹. Al día siguiente, Breton remitió otra carta al modista, pues éste había censurado la representación sin comedimientos. En ella cree que su alarma no estaba justificada, sobre todo en alguien que había adquirido una de las obras modernas más arriesgadas: «Hablo de él en los mismos términos que de las *Demoiselles d'Avignon*, *Mercure* en 1924 es tan extraordinario, tan admirable hoy en día como la gran tela de 1906 (sic)»⁶⁰.

La adhesión de los surrealistas y la retórica que define la prosa de Breton responden a un estado de gracia de Picasso con respecto a los jóvenes generaciones de vanguardia, en el mismo momento de su última (y molesta para los surrealistas) colaboración efectiva con el ballet ruso⁶¹. Esta sintonía entre Picasso y el surrealismo no fue azarosa, pues en *Mercure* había investigado toda una serie de procedimientos cercanos a las pretensiones de los poetas y pintores surrealistas. El diseño del ballet se articulaba a través de líneas y arabescos cercanos al automatismo sígnico y, además, Picasso había introducido palabras en varios decorados. Sin duda, ambos elementos no pasarían desapercibidos para los escritores de *La Révolution Surréaliste*.

Max Morise apuntó tales innovaciones en su artículo «Les yeux enchantés» («Los ojos encantados»), publicado en el primer número de la revista⁶². El núcleo del escrito incidía en algunos problemas relacionados con las artes plásticas y el surrealismo, pero su autor también interpretaba en *Mercure* uno de los experimentos plásticos más próximos a las búsquedas surrealistas⁶³. Un decorado, de entre todos los elementos que aparecieron sobre el escenario, fascinó a Morise hasta el punto de descubrirlo como una prueba más de los argumentos que esgrimía en su texto:

⁵⁸ Reproducido en D. Cooper: *Picasso...*, op. cit., p. 60.

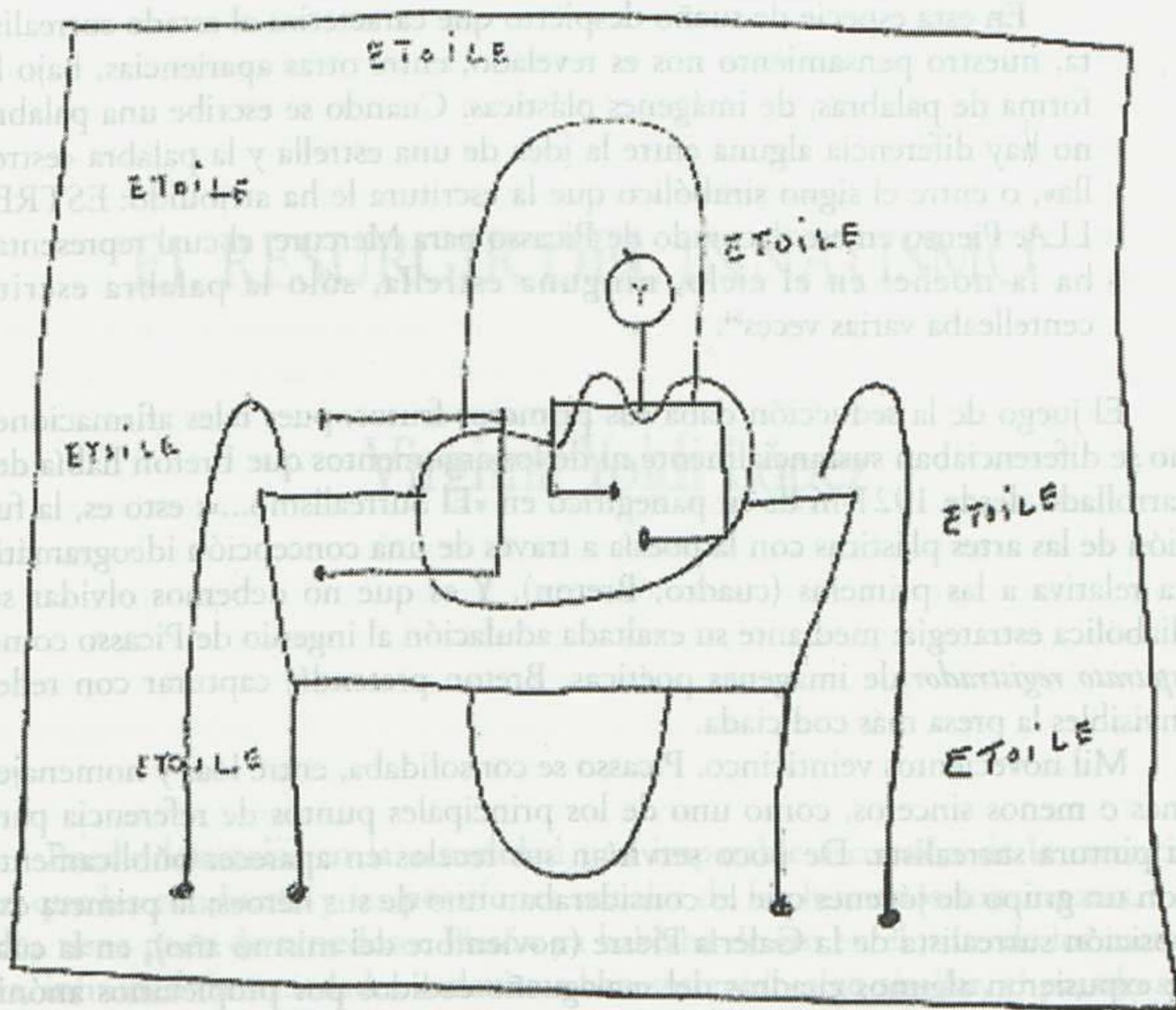
⁵⁹ Cit. en *André Breton y el Surrealismo*, op. cit., p. 162. La fecha de la carta enviada a Simone parece incongruente, sobre todo si tenemos en cuenta que el ballet fue estrenado el día después. No obstante, Breton debió asistir al ensayo general de *Mercure* (15 de junio), a juzgar por sus comentarios a Simone en la misma carta: «Anteayer, Aragon y yo fuimos expulsados por nuestros fuertes gritos a favor de Picasso y contra Satie. Sin duda, volveré esta tarde con Desnos y Vitrac e intentaré portarme mejor».

⁶⁰ Cit. en *Les Demoiselles d'Avignon*, op. cit., p. 592.

⁶¹ Si bien Diaghilev requirió la colaboración de Picasso en el diseño del ballet *Le train bleu* (estrenado el 20 de junio de 1924), el pintor dejó constancia de su desinterés por la empresa al enviar únicamente el telón de boca, versión ampliada de su óleo de 1922 *Mujeres corriendo en la playa* (Z IV, 380). Sobre la incidencia de *Mercure* en el grupo surrealista, vid. J. Golding: «Picasso y el surrealismo», op. cit. pp. 41-42.

⁶² Max Morise: «Les yeux enchantés», *L.R.S.*, núm. 1, dic. 1924, pp. 26-27.

⁶³ Cfr. F. Calvo Serraller: «Picasso y el surrealismo», en A. Bonet Correa (ed.): *Picasso 1881-1981*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 56-60.



Boceto de Picasso para la escena nocturna del ballet *Mercur* (1924).

1. *American nates*

La cartelera nos invita a la proyección de una superproducción americana llamada *American nates*. Es la culminación de una línea de creaciones cinematográficas de corte *romantizante* en las que se intenta mostrar que el ser humano es agresivo por naturaleza, que hay en él una violencia innata que se despierta a la menor oportunidad (o incluso sin ella). Su director, Oliver Stone, afirma que la violencia «está en nuestros genes» que «todos somos violentos... porque esa agresividad es lo que nos ha permitido sobrevivir. Tenemos dientes, un ce-

En esta especie de sueño despierto que caracteriza al estado surrealista, nuestro pensamiento nos es revelado, entre otras apariencias, bajo la forma de palabras, de imágenes plásticas. Cuando se escribe una palabra no hay diferencia alguna entre la idea de una estrella y la palabra «estrella», o entre el signo simbólico que la escritura le ha atribuido: ESTRELLA. Pienso en ese decorado de Picasso para *Mercure*, el cual representaba la noche; en el cielo, ninguna estrella, sólo la palabra escrita centelleaba varias veces⁶⁴.

El juego de la seducción daba sus primeros frutos, pues tales afirmaciones no se diferenciaban sustancialmente ni de los argumentos que Breton había desarrollado desde 1921 ni de su panegírico en «El Surrealismo...»; esto es, la fusión de las artes plásticas con la poesía a través de una concepción ideogramática relativa a las primeras (cuadro, Breton). Y es que no debemos olvidar su diabólica estrategia: mediante su exaltada adulación al ingenio de Picasso como *aparato registrador* de imágenes poéticas, Breton pretendía capturar con redes invisibles la presa más codiciada.

Mil novecientos veinticinco. Picasso se consolidaba, entre loas y homenajes más o menos sinceros, como uno de los principales puntos de referencia para la pintura surrealista. De poco servirían sus recelos en aparecer públicamente con un grupo de jóvenes que lo consideraban uno de sus héroes; la primera exposición surrealista de la Galería Pierre (noviembre del mismo año), en la cual se expusieron algunos cuadros del malagueño cedidos por propietarios anónimos, puso de manifiesto unos vínculos que Picasso sólo se atrevía a concretar en la presencia rotunda de su obra plástica, con *La Danza* como ejemplo más temprano y característico. Pero no nos dejemos engañar por el silencio premeditado del malévolo demiurgo y admitamos con Breton que «el auténtico hombre lírico es aquel que miente»⁶⁵.

⁶⁴ Reproducido en D. Cooper: *Picasso...*, op. cit., p. 40.

⁶⁵ Cit. en *André Breton y el Surrealismo*, op. cit., p. 162. La fecha de la carta enviada a Simone parece incongruente, sobre todo si tenemos en cuenta que el ballet fue estrenado al día después. No obstante, Breton debió asistir al ensayo general de *Mercure* (17 de junio), a juzgar por sus comentarios a Simone en la misma carta: «Antesyer, Angon y yo fuimos expulsados por nuestros fuertes gritos a favor de Picasso y contra Satie. Sin duda, volveré esta tarde con Desnos y Vittac e intentaré portarme mejor».

⁶⁶ Cit. en *Les Demeures d'Angon*, op. cit., p. 582.

⁶⁷ Si bien Diaghilev requirió la colaboración de Picasso en el diseño del ballet *Le train bleu* (estrenado el 20 de junio de 1924), el pintor dejó constancia de su desinterés por la empresa al enviar únicamente el título de boca, versión ampliada de su obra de 1922 *Atajani varriendo en la playa* (Z. IV, 380). Sobre la incidencia de *Mercure* en el grupo surrealista, vid. J. Golding: «Picasso y el surrealismo», op. cit., pp. 41-42.

⁶⁸ Max Morise: «Les yeux...», *L.R.S.*, num. 1, dic. 1924, pp. 26-27.

⁶⁴ M. Morise: «Les yeux...», op. cit., p. 26.

⁶⁵ «Ideas de un pintor», *Los pasos...*, op. cit., p. 82.

EL RESURGIR DEL INNATISMO

Virginia Yoldi López

Puede detectarse en la actualidad una imparable ascensión de la creencia en que las conductas y las posiciones sociales de los humanos son innatas. La idea tiene poco de novedoso: Platón ya hablaba de eso en el mito de los metales, infinidad de sociedades esclavistas han sostenido algo similar, el pasado siglo nos regaló con formulaciones pseudocientíficas de esa concepción a través del darwinismo social, y todos recordamos hasta dónde llegaron los presupuestos innatistas de los nazis. Dadas las implicaciones sociales y políticas del innatismo conductual, tal vez sea útil reflexionar un poco acerca de él.

Hay varios frentes en los que se reformula la causalidad casi exclusivamente genética del comportamiento, del carácter, del rol y la clase social. En estas páginas trataré de analizar algunos de ellos.

1. *Asesinos natos*

La cartelera nos invita a la proyección de una superproducción americana llamada *Asesinos natos*. Es la culminación de una línea de creaciones cinematográficas de corte *tarantiniano* en las que se intenta mostrar que el ser humano es agresivo por naturaleza, que hay en él una violencia innata que se despierta a la menor oportunidad (o incluso sin ella). Su director, Oliver Stone, afirma que la violencia «está en nuestros genes», que «todos somos violentos... porque esa agresividad es lo que nos ha permitido sobrevivir. Tenemos dientes, un ce-

rebro de reptil, todos los ingredientes necesarios para defendernos, todas las herramientas de la guerra. Eso está en nuestro sistema. Y tenemos que reconocerlo»; cree que la película permite al público «tomar conciencia del demonio que llevamos dentro»¹.

La cuestión de la agresividad innata del ser humano ha sido un tema recurrente desde la Segunda Guerra Mundial; la necesidad de encontrar una explicación a los violentos acontecimientos que habían sacudido a la humanidad hizo que se volvieran los ojos hacia las boyantes ciencias naturales. Obras como *Sobre la agresión, el pretendido mal*², se convirtieron en *best sellers* y tuvieron eco social a través de creaciones artísticas como *El señor de las moscas* u *Odisea 2001*, donde la violencia innata es protagonista. El ser humano –según estas concepciones que hoy resurgen– destila violencia. La biología del comportamiento proporciona explicaciones acerca de las ventajas adaptativas de ser agresivo y la teoría evolutiva aportó la «hipótesis del cazador», la idea de que la hominización se explica en gran parte porque el hombre mataba para sobrevivir. Así, la agresividad innata explicaría la violencia del mundo actual; como dice R. Ardrey, «el hombre es un depredador cuyo instinto es matar con un arma»³.

Pero hay muchas objeciones que hacer a este punto de vista del que se hace eco Oliver Stone. En primer lugar, hay un problema de definición de términos: ¿qué es exactamente la agresividad?, ¿qué conductas pueden calificarse de agresivas? Lo cierto es que no tenemos una definición unánime para ello, cosa imprescindible si se pretende hacer un estudio científico del origen de tales conductas. Por ejemplo, vemos que Stone cita la guerra entre los comportamientos agresivos (como se ha hecho muchas veces antes que él), pero es más que dudoso que la guerra tenga nada que ver con la agresividad individual de los sujetos que participan en ella. La guerra no puede explicarse por la suma de la agresividad de los individuos que la desarrollan, sino que responde a una decisión política en la que están implicadas pocas personas que, muy probablemente, no desarrollarán conducta alguna de lucha directa ante un enemigo. Del mismo modo, no parece que se requiera un estado anímico especialmente agresivo para lanzar una bomba o un misil que caerán a kilómetros de donde está el sujeto que los lanza y cuyos efectos destructores no experimentará.

¹ El País Semanal, 16 de octubre de 1994.

² Lorenz, K. (1966): *Sobre la agresión. El pretendido mal*, Madrid, Siglo XXI, 1985.

³ Citado por Richard Lealey (1981) en *La formación de la humanidad*, Barcelona, RBA Editores, 1993, p. 240.

Virginia Yoldi López es profesora de Filosofía en enseñanzas medias y becaria de la Subdirección de la Mujer del Gobierno de Navarra.

Podemos seguir preguntándonos qué es agresividad, si matar a alguien o ser un tiburón de los negocios, si ser competitivo o arremeter contras las instituciones. No hay definición consensuada y el término frecuentemente se carga de connotaciones difícilmente objetivables como descripción de un comportamiento⁴. Ya decía A. Montagu que la conducta agresiva en los humanos ni está estereotipada, ni es variable y consistente en su apariencia, ni capaz de aparecer en vacío si no ha sido expresada durante largo tiempo; por tanto, no cumple los requisitos que habitualmente se piden para que un comportamiento sea considerado instintivo⁵.

Aun en el supuesto de que pudiéramos acordar qué sea una conducta agresiva en humanos, todavía estaríamos lejos de poderle atribuir sin duda alguna una causalidad genética. Porque realmente desconocemos la relación fisiológica entre los genes y la conducta. Sabemos que algunos segmentos de DNA pueden especificar secuencias de aminoácidos (componentes básicos de las proteínas) y que otros ayudan a especificar cuándo y con qué rapidez las proteínas serán sintetizadas. Sabemos que las proteínas están implicadas en todo lo que ocurre en los organismos vivos. Pero aun el más sencillo rasgo fenotípico implica no sólo una gran variedad de proteínas, sino también otros factores de dentro y de fuera del organismo. Es una simplificación decir que unos genes son «genes para» un determinado rasgo. Desconocemos la mayor parte del proceso fisiológico subyacente aun en casos de manifestaciones fenotípicas mucho más simples que la agresividad⁶; por tanto, es una inexactitud decir que los genes «codifican» o «determinan» un comportamiento tan complejo como la agresividad.

La interacción genes-ambiente parece ser la norma, «el genoma no es un plano análogo del fenotipo»⁷, sino que hay multitud de factores en juego, desde el medio fisiológico en que los genes se encuentran hasta el medio social en el que el individuo crece. La pregunta por el grado de determinación de los genes no tiene significado real: no se puede separar un solo factor e imaginar qué ocurriría si no hubiese otros actuando. Los factores genéticos y los ambientales en el desarrollo humano son inextricables. «El complejo cerebro humano mediatiza las conductas y se desarrolla en interacción con el medio»⁸, no hay una hipotética dirección en la que se desarrollaría el individuo si no hubiera un medio en el que se desarrollara: siempre hay un medio, toda otra hipótesis es absurda. Como dice R. Bleier: «Ninguna ciencia puede llegar, obviando la cultura, al “intocado corazón” de la naturaleza biológica»⁹.

⁴ Algo así sugiere Ruth Bleier en *Science and Gender*, New York, Pergamon Press, 1984, p. 26.

⁵ Montagu, A. (1976): *La naturaleza de la agresividad humana*, Madrid, Alianza, 1988, p. 67.

⁶ Hubbard, R., & Wald, E.: *Exploding The Gene Myth*, Boston, Beacon Press, 1993, cap. 4.

⁷ Montagu, A., *op. cit.*, p. 65.

⁸ Bleier, E.: *op. cit.*, p. 45.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

Aceptemos por un momento que la agresividad pudiera ser genética. Pues bien, las «pruebas» que se aportan para apoyar esa hipótesis son, nuevamente, muy discutibles. Se dice que nos sirve para sobrevivir, que tiene valor adaptativo y por ello ha sido potenciada (a través de la mayor supervivencia y reproducción de los individuos que la poseían) por la selección natural. Este tipo de razonamiento es el habitual en etología animal: no sabemos exactamente de qué modo una secuencia conductual rígida se codifica en el cuerpo del animal, pero parece claro que se hereda y cumple una función adaptativa; por ello decimos que es instintiva. La agresividad humana sería, para los partidarios de su innatismo, uno de esos comportamientos que hicieron que la especie perviviera.

Esta es la explicación que durante dos décadas (la de los 60 y la de los 70) primó en teoría evolutiva acerca de la hominización, a través de la hipótesis que se llamó *Man The Hunter*¹⁰, y que hoy día sigue siendo influyente. Se suponía que el ser humano sobrevivió en sus orígenes a base de caza (que conseguirían los machos) con una dieta carnívora en competición con otros carnívoros de la sabana; en tal escenario, ser agresivo sería vital para la supervivencia y por ello se suele extender la violencia necesaria para cazar a la agresión inter e intragrupal. Pero hoy sabemos que es dudoso que la dieta del homínido primitivo fuera carnívora en su mayor parte, a la luz de los patrones de dentición fósil, de las dietas de los actuales antropoides y de las dietas de los actuales recolectores-cazadores; que la recolección era probablemente mucho más importante que la caza en la alimentación primitiva; que la porción de carne bien pudiera proceder de la recogida de carroña y no de la matanza directa de animales; que los indicios seguros de caza social apenas superan los 100.000 años de antigüedad¹¹, tiempo poco significativo para que un rasgo quede fijado genéticamente; y que compartir (la carne o cualquier otro alimento) y cooperar pueden explicar la hominización (el desarrollo de los rasgos propiamente humanos) mejor que la agresividad¹², máxime cuando la agresividad del cazador como eje explicativo deja fuera a las mujeres, que —aunque a veces se olvide— también han evolucionado.

Como se ve, la creencia de que seamos asesinos natos es muy poco sólida. Una hipótesis más ambientalista que explique la agresividad por presiones sociales en las actuales condiciones de vida de las urbes multitudinarias es más consistente con la violencia que observamos que la hipótesis innatista, amén de

¹⁰ Defendida —a partir de las reconstrucciones del pasado hechas por R. Dart— por R. Ardrey, S. Washburn y C. S. Lancaster, L. Tiger, R. Fox, K. Lorenz o D. Morris, entre otros, y que ha calado más o menos explícitamente en teoría de la hominización.

¹¹ R. Bleier sostiene esa cronología en *op. cit.*, p. 117. R. Leakey la extiende hasta quizá 500.000 años atrás en *op. cit.*

¹² Algunos autores que sostienen este modelo de hominización serían R. Lee, N. Tanner, A. Zihlman, R. Leakey y G. Isaac.

proporcionar un marco teórico en el que la intervención social es posible para paliar la agresividad si la consideramos indeseable, cosa que la teoría innatista no hace.

Las alusiones de Stone a los dientes (¿no son necesarios para masticar?), y al cerebro de reptil (¿son los reptiles animales especialmente violentos?, ¿será ese el cerebro que rige la lengua viperina?), muestran cómo algunos de los datos usados por los teóricos evolutivos para explicar la violencia han llegado a popularizarse tomando una forma incorrecta en la mente del público en general (o, al menos, en la de Stone en particular).

Una visión innatista de la violencia conduce a la descarga de responsabilidad de quien la practica y de los que pueden intervenir en el diseño de las condiciones sociales en que se desarrolla, aportando un soporte ideológico para puntos de vista inmovilistas, y eliminando la ética de los discursos acerca de la violencia al sustituirla por algo parecido a la biología.

2. «Negros» menos inteligentes

Leemos que en los EE.UU. renace la nunca apagada llama de la consideración de los «negros» como menos inteligentes que los «blancos» por razones biológicas, y la idea de que los pobres lo son porque su inteligencia es menor que la de los ricos¹³. El detonante de la polémica ha sido el libro *The Bell Curve* de R. J. Herrnstein y Charles Murray, donde, al parecer, sostienen que la estratificación de clases y situaciones sociales se corresponde con el nivel de inteligencia y que éste, a su vez, es innato. De manera que la distribución social desigualitaria estaría, de algún modo, cifrada en nuestros genes.

El hecho es que los «negros» como grupo suelen obtener una media de 15 puntos por debajo de «lo normal» en los test de C. I. (coeficiente intelectual); de ahí deducen que son innatamente menos inteligentes que otras razas y que ese es el motivo por el que siguen sin ascender en la sociedad americana. La biología ordena socialmente a los individuos, el ambiente tendría poco papel en esto. Los autores advierten que vamos hacia una sociedad menos inteligente, y proponen «terminar cuanto antes con los programas de auxilio familiar que, entre los menesterosos (a su entender), favorecen la inclinación a tener hijos».

Hay que recordar que Herrnstein escribió en 1973 una obra titulada *IQ and the Meritocracy* en la que defendía tesis similares con argumentos como: «al eliminar las barreras artificiales entre las clases, la sociedad ha estimulado la creación de barreras biológicas. Cuando la gente pueda acceder a su nivel natural en la sociedad, las clases más altas tendrán, por definición, mayor capacidad

¹³ Por ejemplo, *El País*, 30 de octubre de 1994.

que las inferiores»¹⁴, o también: «la tendencia al desempleo puede residir en los genes de una familia tan ciertamente como la mala dentadura»¹⁵. Charles Murray, a su vez, había escrito *Losing Ground*, un intento de demostrar que el estado protector es inútil para solucionar la desigualdad y la pobreza; lo mismo que había sostenido en 1969 A. R. Jensen¹⁶ (uno de los más influyentes innatistas de la inteligencia) a propósito de la supuesta ineficacia del plan «Guerra a la Pobreza» de Lyndon Johnson, cosa que contribuyó a que la siguiente administración redujera los programas de ayudas. Como se ve, este tipo de teorías no son políticamente neutrales.

Las razones en contra de la catalogación del «negro» como menos inteligente innatamente han sido puestas de manifiesto, sobre todo, por L. J. Kamin¹⁷ y también por S. J. Gould¹⁸. El argumento previo contra la idea del «negro» menos inteligente que el «blanco» es que no sabemos exactamente qué sea la inteligencia y, sobre todo, no tenemos una buena herramienta para medirla, si es que esto fuera posible. Los tests de C. I. surgieron a principios de siglo para detectar deficiencias en destrezas intelectuales y tratar de mejorarlas (al menos eso deseaba su creador, Alfred Binet) pero acabaron siendo una pretendida medida de capacidades, de potencialidades consideradas como inamovibles.

El hecho es que todos los tests están contruidos culturalmente; como dice Chorover, «siempre se han basado en criterios de éxito social, académico, profesional y económico, lo que supone asumir que hay una equivalencia entre éxito social y capacidad mental»¹⁹. Este punto de vista queda confirmado por el hecho de que Eysenck –otro de los principales defensores del innatismo de la inteligencia, de su heredabilidad y de la validez de los tests de C. I. para medirla– afirme que «de lo que no hay duda, es de que el éxito en la vida, definido en términos de ingresos o de prestigio social... se correlaciona bastante bien con el C. I..., de ahí que parezca claro que el C. I. mide el mismo tipo de cosa que el hombre de la calle entiende por inteligencia»²⁰.

Pero los items siempre remiten a la experiencia pasada, con lo que raramente pueden hablarnos de capacidad de aprender, sino de lo que ya se ha aprendido o no, que es muy diferente. Por definición, los tests nunca podrán medir otra cosa que la adecuación del individuo a los estándares sociales de aprendizaje, es decir, su adaptación al medio social y cultural que ha fabricado

¹⁴ Citado en Lewontin, R. C.; Rose, S., y Kamin, L. (1984): *No está en los genes*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 90.

¹⁵ Citado en Chorover, S. L. (1979): *Del génesis al genocidio*, Madrid, Blume, 1982, p. 66.

¹⁶ Jensen, A. R. (1969): «How Much Can We Boost IQ and Scholastic Achievement?», *Howard Educational Review*, n.º 39.

¹⁷ Kamin, L. J. (1974): *Ciencia y política del cociente intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 1983. Eysenck, H. J., y Kamin, L. (1981): *La confrontación sobre la inteligencia*, Madrid, Pirámide, 1989. Lewontin, R. C., et al., *op. cit.*

¹⁸ Gould, S. J. (1981): *La falsa medida del hombre*, Barcelona, Antoni Bosch, 1984.

¹⁹ Chorover: *op. cit.*, p. 57.

²⁰ Eysenck, H. J. (1973): *La desigualdad del hombre*, Madrid, Alianza, 1981, p. 56.

el test, ni siquiera la adaptación al medio social en el cual el sujeto vive. Eso no es lo mismo que medir la inteligencia innata.

Aun si admitiéramos que los test de C. I. miden algo parecido a la inteligencia, para sostener que los «negros» como grupo son menos inteligentes habría que asumir que hay algo que genéticamente podemos llamar raza y que todos sus integrantes tienen una supuesta configuración genética similar que determina su «menos inteligencia». Esto es hartamente discutible porque «no hay ningún gen conocido que sea 100% de una forma en una raza y 100% de una forma diferente en otra raza... algunos genes que varían mucho de individuo a individuo no presentan ninguna diferencia media entre las grandes razas... debe recordarse que el 75% de los genes conocidos en los humanos no varían en absoluto, sino que son completamente monomórficos en toda la especie... Las diferencias genéticas entre blancos y negros son insignificantes comparadas con el polimorfismo existente en cada grupo»²¹, y, además, los «negros» americanos son una población históricamente muy mezclada con aportes de otras «razas», igual que los «blancos» americanos.

Habría que probar también que existe una alta heredabilidad de la inteligencia, cosa que no es, ni mucho menos, evidente ni está demostrada²². Nuevamente surge el problema de cómo los genes codifican algo tan complejo como la inteligencia o las conductas llamadas inteligentes, además del hecho probado de que no hay desarrollo de las capacidades intelectuales sin adecuados estímulos ambientales. Por ejemplo, puede que se herede la potencialidad de desarrollar el lenguaje, pero éste no se desarrollará si el ambiente no estimula el aprendizaje de un idioma concreto. La mayor o menor capacidad para determinada habilidad intelectual puede muy bien no depender tanto de lo heredado como de la estimulación ambiental a que se vea sometido el individuo.

Eysenck, como la mayoría de los innatistas de la inteligencia, afirma que la inteligencia es heredada en un 80%, pero L. Kamin, sin negar la posibilidad de que haya factores hereditarios, desecha los argumentos que se esgrimen para defender ese 80%²³. Las pruebas que se aducen en favor de la alta heredabilidad suelen ser, sobre todo, las extraídas a partir del estudio de gemelos idénticos, que, al compartir la misma dotación genética (y si la inteligencia fuera heredada), compartirían las mismas capacidades intelectuales. Muchas de las conclusiones sobre la heredabilidad de la inteligencia parten de los estudios de Sir Cyril Burt, un investigador que, aparentemente, encontró un gran número de parejas de gemelos idénticos separados desde la infancia y cuyos trabajos mostraban las similitudes asombrosas de los gemelos en los resultados de test de C. I. Las investigaciones de Burt se han demostrado fraudulentas: la mayo-

²¹ Lweontin, R. C., *et al.*: *op. cit.*, p. 151.

²² Véase al respecto López Cerezo, J. A., y Luján, J. L.: *El artefacto de la inteligencia*, Barcelona, Anthropos, 1987.

²³ Véase a este respecto Eysenck, H., y Kamin, L.: *op. cit.*

ría de sus informantes son imaginarios y no hubo apenas experimentación real. Esto debería haber hecho caer por tierra muchas de las conclusiones a que llegó Burt, pero, a pesar de la quiebra de los datos, las hipótesis siguen en pie. El hecho es que los estudios de gemelos pueden apoyar lo mismo una hipótesis innatista que una ambientalista, puesto que, en general, los gemelos comparten un ambiente muy similar, más similar que el de sus hermanos no gemelos y, en última instancia, han compartido todo el ambiente prenatal, tiempo en el cual el desarrollo cerebral es notable. Además, los casos estudiados son raros y poco representativos (como también los de adopción) y la posibilidad de abstraer totalmente de ellos las variables ambientales es nula.

No se ve claro que se herede la inteligencia, pero es evidente que se hereda el medio social poco favorecido. La idea de que los genes nos ordenan socialmente es tranquilizadora para las conciencias de quienes están bien situados (seguramente todo el estamento científico que elabora el libro objeto de polémica y la mayoría de los que lo leen), pero a todas luces exagerada e ignorante de la realidad. No sabemos si los ricos heredan la inteligencia, pero sí que heredan las fortunas y los privilegios. El prestigio y el poder no siempre son índice de la inteligencia de alguien. Creer que los genes operan en el vacío al margen de condiciones ambientales es absurdo, lo mismo que creer que una persona inteligente intentará necesariamente llegar a un status de relevancia social y económica.

3. Innatismo de los estereotipos de vida occidental de clase media y de la subordinación de la mujer

Renace también la búsqueda de las raíces evolutivas innatas de los comportamientos supuestamente extendidos y cotidianos. Esto mismo trataron de hacer los sociobiólogos²⁴ y algunos etólogos divulgativos como D. Morris. Según ellos, todo lo que hacemos como individuos o como grupo está codificado en nuestros genes: no tenemos apenas capacidad de decisión real sobre nuestro comportamiento y las tendencias genéticas nos dominan.

Nuevamente resurgen planteamientos similares; sobre todo, intentos de hallar base genética a las conductas humanas que se desarrollan en relación con la pareja y la familia. Así lo prueban artículos muy divulgados como el de R. Wright en *Time* sobre la infidelidad²⁵ o libros como *Anatomía del amor, historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*²⁶, de H. E. Fisher, ambos

²⁴ Me refiero a la corriente iniciada en los años 70 por E. O. Wilson y continuada por C. J. Lumsden, D. Barash, M. Ruse, R. Dawkins y tantos otros.

²⁵ Wright, R.: «La tendencia natural hacia la infidelidad», *El País*, 13 de agosto de 1994, p. 18. Reproducido también en *ABC*.

²⁶ Fischer, H. E. (1992): *Anatomía del amor. Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, Barcelona, Anagrama, 1994.

muy recientes. El modo de proceder consiste en elegir conductas que la clase media occidental laica considera como aceptables y deseables, y tratar de mostrar que la biología apoya esa consideración, descartando así la posibilidad de que tales conductas sean discutibles o decidibles.

Fisher hace un estudio de las supuestas pautas conductuales innatas relacionadas con el sexo y la formación de parejas. El análisis de Wright se refiere sólo a la infidelidad y se parece muchísimo al de Fisher, en el que podríamos subsumirlo; por eso me centraré en este último. Lo que Fisher cree haber descubierto es el patrón genético de comportamiento de pareja. Ese patrón consistiría en una secuencia del siguiente tipo: flirteo - matrimonio por amor - adulterio - divorcio a los cuatro años - formación de nueva pareja. Es lo que llama, siguiendo a M. Mead, «monogamia en serie»; cree que es universal y que aflora por sobre los condicionamientos culturales. Tal pauta, según Fisher, era la más adaptativa para la época primitiva en que habría surgido, y su existencia en la sociedad norteamericana actual prueba que es innata. Wright sostiene ideas similares.

Puede ser una buena causa moral defender el derecho a la infidelidad, al amor o al adulterio, pero creo que el camino de buscarles raigambre genética genera más problemas de los que resuelve. Estos análisis revalidan un determinado estilo de vida muy concreto que se convierte en «natural» por mor de las explicaciones evolutivas que se le buscan, pero ignoran todo otro estilo de vida, condenándolo por omisión a la categoría de antinatural o patológico, por muy extendido que esté.

Fisher y Wright caen en los fallos de todo innatista, pero de modo tal vez más agudo: la cuestión de la definición de conceptos es aquí clave, pero ellos no describen los comportamientos en términos biológicos y objetivables, sino que no tienen inconveniente en utilizar conceptos cargados moral, cultural y legalmente –tales como divorcio, matrimonio, amor, adulterio o infidelidad– y luego extrapolarlos a los animales o a los primitivos o al mundo entero. Hablan sin reparos de matrimonio en las aves, de infidelidad de los chimpancés, de divorcio en los zorros o de adulterio en el *Australopithecus*.

Las pruebas que aportan para mostrar innatismo son una mezcla tomada de la literatura, la historia, la antropología, las encuestas norteamericanas, la biología animal, etc. Puede parecer que esto proporciona solidez científica, pero el efecto es el contrario, por cuanto frecuentemente se ignoran los datos que no apoyan las hipótesis de los autores, eligiendo arbitrariamente sólo los ejemplos que concuerdan con sus expectativas previas (por ejemplo, Fisher toma constantemente como modelo de comportamiento universal innato a las parejas que se divorcian y en ningún momento del libro se da el porcentaje de las que no lo hacen, que seguramente no es insignificante).

Quizá el mayor defecto de estas teorías es su irrefutabilidad: cuando la historia o la antropología muestran que no hay en una cultura o período histórico monogamia en serie (cosa frecuentísima dado que hay ejemplos notorios y extendidos de monogamia vitalicia, de poliginia, de personas que no forman pa-

rejas, de personas promiscuas...), eso es prueba de que los condicionamientos culturales ocultan la tendencia genética; cuando hay monogamia en serie, eso es prueba de que ésta es genética. De modo que no hay respuesta a la pregunta popperiana: ¿qué tendría que ocurrir para que la hipótesis quedara falsada? No se concibe ningún caso imaginario que pudiera desmentirla.

De estos análisis salen perjudicadas las personas que sigan otra norma de emparejamiento, pero, sobre todo, las mujeres. El estudio del comportamiento supuestamente «natural» en lo privado conlleva una serie de presuposiciones de innatismo en los roles que mujeres y hombres ocupan en la sociedad. Si el sistema de emparejamiento de la clase media norteamericana es el genético, el papel del hombre y de la mujer en esa franja social es el que genéticamente («naturalmente») les corresponde. Eso es lo que transmiten Fisher y Wright: el mundo es el mejor de los posibles en la clase media occidental y, puesto que en ella la mujer sigue teniendo una posición subalterna (aunque mejor que la que tiene en otros ámbitos de mayor pobreza o dominación masculina), hay que deducir que esa posición está decretada por los genes. Fisher nunca olvida el punto de vista de la mujer, más bien trata de potenciarlo, pero, aun así, sostiene que hay un umbral de poder, autonomía, decisión, etc., que ésta no puede superar —debido a su biología— por más que lo dese o se esfuerce.

Veamos qué conducta femenina suponen innata estos autores y comprobaremos que no favorece nada la aspiración de las mujeres a la igualdad social con los hombres.

Las mujeres son dependientes de los hombres, no pueden autoabastecerse. A pesar de que Fisher reconoce que en la sociedad primitiva la mujer aportaría al menos el 60% del total de la dieta del grupo, eso no la hace proveedora, es el macho el proveedor [?]. La evidente paradoja no parece ser notada por Fisher, que dice que tal dependencia condiciona el tipo de relaciones que la mujer establecerá y su utilización económica de la sexualidad. Así, afirma que «las hembras probablemente utilizaban la sexualidad para obtener bocados deliciosos y ganar amigos»²⁷ y llama a eso «subsistencia complementaria» o «póliza de seguro»²⁸. Para Wright, la mujer que es infiel en días infértiles lo es para «obtener bienes y servicios»²⁹. Los gustos acerca del otro sexo mostrarían también que la mujer no es capaz de autoabastecerse ni de abastecer a sus hijos³⁰: «A los hombres les gustan las mujeres jóvenes, hermosas y dinámicas, mientras que a las mujeres les atraen los hombres con patrimonio, propiedades y dinero en efectivo..., estos gustos femeninos/masculinos probablemente sean innatos..., para las mujeres el patrimonio [de los hombres] indica poder, prestigio, éxito, y la capacidad de satisfacer sus necesidades»³¹. No olvidemos que hablan de lo in-

²⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁹ Wright, R.: *op. cit.*

³⁰ Como hacen ver N. Tanner y A. Zilhman, es muy probable que ocurriera todo lo contrario.

nato, no sólo de lo que observan a su alrededor; cabe preguntarse, entre otras muchas cosas, si a las mujeres no les gustan los hombres jóvenes, hermosos y dinámicos.

La mujer, además de dependiente, es artera y engañadora: es infiel «para manejar al amante» –según Wright– y para hacer creer a varios machos que los hijos son suyos –según Fisher–. La mujer no tiene deseo sexual autónomo, no buscan el placer como el hombre, sino que el sexo es siempre en ella económicamente interesado, destinado a atrapar al varón que mejor la mantendrá. Ella discrimina más que el hombre al elegir pareja porque se juega la supervivencia, de ahí que sea más fiel que el hombre; su dependencia supuestamente innata así lo exigiría.

La mujer tiende a vincularse afectivamente; el hombre, en cambio, es autónomo: «las mujeres buscan... la inclusión, los vínculos afectivos, mientras que los hombres disfrutan más frecuentemente del espacio, el aislamiento, la autonomía»³². Esto supone considerar que la mujer ni desea ni sabría manejar la autonomía o el desvinculamiento afectivo.

La mujer tiende genéticamente a lo doméstico y el hombre no: «dudo que [en el futuro] muchas esposas logren que sus maridos se hagan cargo en proporciones mayores de las tareas domésticas»³³; al parecer, los genes (inusitadamente sabios) no decretan el reparto de las tareas domésticas. La mujer ejerce el poder sutilmente, con lo que Fisher llama la «influencia informal»³⁴, induciendo así al lector a no considerar la posibilidad de que tengan «influencia formal», poder abierto. La mujer no es competitiva ni ambiciosa por cuestiones innatas³⁵, luego difícilmente llegará al poder³⁶.

Para acabar de bordar el estereotipo, la mujer es innatamente frívola: las mujeres de Cromagnon se adornarían y «a la luz del fuego de las hogueras, se pavoneaban y alardeaban frente a sus compañeras»³⁷; nada parecido se especula para hombres. Lo natural es que los hombres vayan al fútbol y las mujeres se queden en casa con los niños: «para la mujer, la intimidad deriva del hablar. Sin duda, semejante concepción... les viene de su prolongada prehistoria de educadoras»; «para los hombres... la intimidad es el resultado de participar en encuentros deportivos o presenciarlos... En realidad, mirar un partido de fútbol en televisión no es muy diferente de sentarse detrás de un matorral en la llanura africana tratando de establecer qué ruta tomarán las jirafas... [en las mujeres] esos pasatiempos no despiertan ningún eco en sus psiques evoluti-

³¹ Fisher, H.: *op. cit.*, p. 45.

³² *Ibid.*, p. 198.

³³ *Ibid.*, p. 304.

³⁴ *Ibid.*, p. 209.

³⁵ La creencia en la influencia de las hormonas masculinas en la competitividad y la ambición ha sido ampliamente rebatida por R. Bleier en *op. cit.*

³⁶ Fisher, H. E.: *op. cit.*, p. 203.

³⁷ *Ibid.*, p. 265, puede imaginarse la solidez de las pruebas en que se basan estas afirmaciones.

vas»³⁸. Para todo lo dicho, las pruebas aportadas son comportamientos frecuentes en el entorno de la autora y especulaciones infundadas sobre la vida primitiva; muchas veces, ni siquiera eso.

La conclusión que surge para las mujeres es que, dado su «comportamiento innato», en las clases medias y altas de las sociedades occidentales tienen todo lo que pueden llegar a tener por naturaleza. No habrá más poder, no habrá más autonomía, no habrá roles intercambiables con los varones, porque es biológicamente imposible que los haya. Creo que el etnocentrismo es patente en los ejemplos que he citado, así como la primacía de la especulación en las motivaciones que se supone subyacen a los comportamientos. La crítica a semejantes pretensiones de conducta innata femenina sería la misma que la que hemos aplicado a cualquier otro innatismo conductual (no olvidemos que «No es posible ligar una conducta humana específica con un gen específico o una configuración genética específica»³⁹). Aquí las asunciones y presuposiciones son notablemente injustificadas, y el intento de obviar los condicionamientos culturales y sociales raya en lo grotesco. Conductas susceptibles de más de una interpretación se interpretan sistemáticamente en el sentido que marca el estereotipo, lo cual es tendencioso, y hace notorios, otra vez, los prejuicios del innatismo para un determinado grupo social. Se está confundiendo lo que hay, o lo que los autores creen que hay (o desean que haya), con lo que es universal e innato, olvidando muchas conductas que también ocurren y que desmentirían el innatismo de las elegidas.

Las mujeres, pese a tener alguna iniciativa sexual, ciertas posibilidades de éxito social tras la menopausia, cierta capacidad económica, etc., salen tan perjudicadas de estos análisis como los «negros» del de Herrnstein y Murray.

Conclusión

El innatismo está en pleno renacimiento (también encuentro en la librería la enésima reedición de la biblia de la sociobiología: *El gen egoísta* de Dawkins, donde el individuo aparece como un juguete a merced de sus genes megalómanos. Y podemos leer continuamente artículos acerca de las supuestas raíces genéticas de la homosexualidad)⁴⁰. Y ello a pesar de los grandes problemas metodológicos que presenta su sostenimiento: se habla de lo desconocido, los términos no están bien definidos, se especula enormemente sin base firme, se aplican estereotipos culturales como si fueran universales... Si el tipo de pruebas que se aportan para el innatismo conductual se presentaran en otros cam-

³⁸ *Ibid.*, p. 197. ¿Las aficionadas al fútbol son mutantes?

³⁹ Bleier, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰ Leo en la revista *Guía del Niño* de diciembre del 93 que «la ciencia promete encontrar antes de fin de año el gen que explica la homosexualidad masculina», p. 174.

pos de la ciencia donde las emociones no se encendieran tanto, difícilmente serían aceptadas y seguramente no llegarían al público.

Lo más grave es que el innatismo es una forma de determinismo y de reduccionismo que suele ser soporte de elecciones políticas y sociales conservadoras, de la aceptación y mantenimiento del *status quo*, así como de la arrogancia del derecho a decidir qué es bueno y qué malo apoyándose en criterios supuestamente científicos no rebatibles desde la ética o la razón. Es difícil creer que en los casos que cito haya inocencia ideológica por parte de los autores.

Creo que actualmente hay razones que podríamos considerar sociológicas para que el innatismo cale en la gente: la tan cacareada crisis (las épocas de crisis suelen traer aparejada la tentación de creer que en el barco sobra alguien, y si encontramos el modo de tacharlo de anormal desde la biología, o de inferior por naturaleza, nos sentiremos justificados para sacrificarlo); el empuje, siquiera demográfico, del Tercer Mundo, que genera racismo y xenofobia ante la amenaza del reparto de la riqueza; la tendencia a dejar la responsabilidad individual diluida en lo inevitable⁴¹; el auge y prestigio de las ciencias naturales que nos prometen maravillas a través de proyectos como el de Genoma Humano; la comodidad de no afrontar cambios sociales que procuraran mayor justicia social aun a costa de la pérdida de privilegios de algunas sectores de la población... la lista podría seguir ampliándose.

Los innatismos que renacen han sido ya bien rebatidos y los argumentos siguen siendo válidos. Nadie ha descubierto el gen del adulterio, nadie ha conseguido definir la inteligencia de manera unánime ni medirla realmente, nadie ha demostrado que las diferencias socioculturales sean accesorias en la vida de las personas (más bien se demuestra constantemente lo contrario). De modo que las críticas contra el sexismo y clasismo de la sociobiología y contra el racismo de las teorías del C. I. siguen teniendo la misma validez por muchos asesinatos que nos muestre el cine y por mucho empeño que se ponga en que los «negros» son tontos y las mujeres dependientes. Como dice Bleier, si tienes un cero, no tienes nada, pero si tienes muchos ceros, sigues sin tener nada.

El innatismo conductual, hoy por hoy, no es ciencia rigurosa, por más que pudiera ser la panacea para explicar la situación que vivimos como inevitable. El determinismo que implica perjudica, casualmente, a los grupos que suelen estar reivindicando derechos desde un punto de vista de justicia social: los «negros», las mujeres, los pobres... El teórico siempre tiene defensa: no conseguís lo que queréis porque innatamente no os corresponde o no tenéis modo de conseguirlo, lo mismo que Platón iba a decirles a los habitantes de la República para que aceptaran su situación. El discurso del poder está en todas partes,

La traducción de las citas es nuestra. *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind* (Diálogos con Philippe Bleier), París, Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 48. [Trad. con Dama M.]

⁴¹ Por ejemplo, dice Fisher que el asesinato de hijastros por padrastros podría tener base innata: «este patrón de infanticidio [supuestamente extendido e instintivo en animales] tiene su atroz equivalente en los seres humanos actuales. Hoy en día en EE.UU. y Canadá los padrastros también matan hijastros pequeños» en *op. cit.*, p. 154.

se extiende como un fluido –Foucault *dixit*–; las víctimas siempre han estado entre los principales defensores del discurso de los verdugos. Creo que el innatismo conductual es una más de las teorizaciones justificatorias del poder cuya endeblez es urgente poner de manifiesto.

LA IRREPROCHABLE PROSTITUTA

Una alegoría de alteridad en la escritura de Marguerite Duras

Amelia Gamoneda Lanza

Sin pretender ser ilustración de una teoría, la obra de Marguerite Duras alberga en muchos de sus textos escenas donde se representa el pensamiento de la modernidad. Su escritura es escritura de lo femenino, entendiendo por femenino una noción de transgresión capaz de abrir brecha en el registro compacto del «même»; ese femenino no es sólo «otro» frente a lo masculino, sino que, como lo expresa E. Lévinas, *la alteridad es en ciertos modo su naturaleza*¹. Posee esta naturaleza *un modo de ser que consiste en sustraerse a la luz*², algo que Marguerite Duras traduce como un ponerse al margen de la lógica y los racionalismos; desde esta exterioridad el «manque à être» y el «pas toute» lacanianos se dan a leer como «être autrement».

Ambivalente y sin síntesis que lo inscriba en el lenguaje del «même» es este femenino que lo mismo compone figura de «mujer natural» —de madre— que de «mujer artificio» —de prostituta—, y que cristaliza en el personaje durasiano de la mujer del embajador de Francia en Calcuta: Anne Marie Stretter. Anne

¹ La traducción de las citas es nuestra. Emmanuel Lévinas: *Ethique et infini (Dialogues avec Philippe Nemo)*, París, Librairie Arthème Fayard et Radio France, 1982, p. 68. {Trad. castellana: Madrid, Visor, 1991.}

² Emmanuel Lévinas: *Le temps et l'autre*, París, PUF, 1983, p. 78.

Marie Stretter es, en la obra, modelo parental y emblemática prostituta, y aparece en varios relatos y novelas ejerciendo una fascinación sobre narradora y personajes que es la fascinación de un mito femenino, la atracción ineludible de una alteridad que quizá consiste en *una clandestinidad natural, sin memoria, hecha de inocencia, de disponibilidad sin límites*³.

Entendida por M. Duras, la prostitución es condición misma de lo femenino, y la transgresión que significa no lo es tanto de orden social sino físico, afectivo y epistemológico. La prostitución durasiana y su organización en torno a la sexualidad adquieren sentido como matriz de representaciones corporales capaces de evocar la relación de alteridad; pero, aunque la obra sea ampliamente explícita en escenas sexuales, el caso de Anne Marie Stretter no es el de un relato de aventuras promiscuas: su prostitución es una forma de no preferencia en la cual la indistinción atañe no sólo a sus amantes sino al espacio que la rodea, al mundo y sus miserias. Compone Anne Marie Stretter una figura receptiva, acogedora y maternal en la que se aloja una profundidad abismal y vertiginosa: toda la India rechazada, desconocida, enferma y terrorífica que la sociedad blanca de Calcuta trata de olvidar y que acecha, proscrita, tras las alambradas del jardín de la embajada de Francia. La prostitución es aquí una condición del cuerpo ante el deseo y ante el dolor, una apertura al exceso de todo aquello que afecta de manera más punzante la carne; Anne Marie Stretter es una «prostituta sagrada» cuya vocación es la transgresión: transgresión sexual, sí, pero como metáfora de otra transgresión más radical, la de las condiciones de discontinuidad e integridad que la conciencia y el cuerpo exigen para su existencia.

Es esta prostitución asunto de conocimiento, de un conocimiento por vía carnal, de una penetración física que se hará esencialmente por un procedimiento metafórico –la mirada– y en un lugar que es metonimia de la permeabilidad del cuerpo: el ojo, orificio simbólico, orificio erótico.

De la mirada masculina sobre el cuerpo femenino, de esa escena a la que el psicoanálisis atribuye la constitución del sujeto sexuado femenino en virtud del deseo que inspira en el «otro», de ese pasivo «ser mirado», el texto durasiano registra unas veces la inconsolable ausencia –fuente de tendencias masoquistas– y otras veces pone sobre la escena una luz tan persistente y una atención tan obsesiva que, en el pretendido efecto de definición del sujeto femenino, los contornos se difuminan y la eficacia de la escena se vuelve dudosa. El texto

³ Marguerite Duras: *Les yeux bleus cheveux noirs*, París, Minuit, 1986, p. 46.

Amelia Gamoneda es profesora de Literatura Francesa en la Universidad de Salamanca. En breve publicará su libro «La textura del deseo. Lectura de la obra de Marguerite Duras».

muestra insistentemente el cuerpo femenino y, entre nostalgia y duda, se convierte en una especie de «burdel escrito», lugar que intriga y atrae con fuerza a la autora, pues en él es donde *por excelencia uno se da a ver*⁴.

En esta luz bajo la que se interroga al femenino acerca de su condición de sujeto —la pregunta sobre tales límites alienta en toda la obra durasiana— la mirada masculina fragmenta y alegoriza el cuerpo prostituido: lo parcela y lo desfigura primero, luego lo petrifica como cuerpo muerto y lo humaniza fantasmagóricamente⁵. M. Duras puede disolver una mano en la arena (*Le ravisement de Lol V. Stein*), incrustar un cuerpo en un muro (*L'amour*), mutilar los torsos y recubrirlos de cenizas (*Hiroshima mon amour*) o detallar de manera fetichista las partes del cuerpo de Anne Marie Stretter inmóvil⁶.

(Escena: la mirada que fragmenta busca la manera de consumir un cuerpo que en su integridad no es capturable, trata —insatisfactoriamente— de incorporarse una alteridad que por definición no puede circunscribirse al fragmento; pero en la violencia de la mirada que descuartiza el cuerpo deja su huella la muerte que abre a la fusión.)

Entre un deseo imposible de satisfacer y el consumo parcial y sexualizado de los fragmentos del cuerpo, se sitúa la relación con la prostituta, espejismo de reciprocidad y mito de irreciprocidad, figura de la presencia-ausencia y reveladora del espacio secreto que cubre esta oscilación.

Una seda negra anula y descubre el rostro de la prostituta en *Les yeux bleus cheveux noirs*; esta parcela del cuerpo suscita en quien mira una respuesta, una responsabilidad ética frente al «otro»⁷, pues *el «otro» no se señala a sí mismo por su rostro sino que es ese rostro*⁸, y ese rostro apela al intercambio de miradas. Pero la «pulsión escópica», en su pretensión posesiva, *ve a la vez aquello que se entrega radicalmente a mi poder y aquello que lo recusa totalmente, convirtiendo mi más alto poder en im-posibilidad*⁹; la mirada queda abruptamente suspendida en los rasgos del rostro ajeno, detenida por lo inalcanzable: un espejo en el que buscar la mirada del «otro» reflejada en el espejo de mi mirada.

La exposición del rostro, su invitación y al tiempo su prohibición de matar¹⁰, son tentaciones de fusión mortal que el texto durasiano conoce, como conoce su imposibilidad:

⁴ Marguerite Duras: *Le boa*, París, Gallimard, 1954, p. 114.

⁵ Vid. Christine Buci-Glucksmann: *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, París, Galilée, Col. Débats, 1984, pp. 119-123.

⁶ Vid. *India Song*, París, Gallimard, 1973, pp. 35-39. Esta pose inmóvil evoca la propia muerte de Anne Marie, muerte acaecida con anterioridad a la historia que se cuenta y que dota al personaje de exterioridad temporal.

⁷ Vid. Emmanuel Lévinas: *Ethique et Infini*, p. 91.

⁸ Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, París, Seuil, Col. Points, 1979, p. 146.

⁹ Maurice Blanchot: *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1969, p. 78.

¹⁰ Vid. Emmanuel Lévinas: *Ethiques et Infini*, p. 90.

Por su rostro y solamente por él, mientras lo toco con mi mano abierta de manera cada vez más apresurada y brutal, ella siente el placer del amor. No me he equivocado. La miraba tan de cerca. El calor entero de su respiración me ha quemado la boca. Sus ojos han muerto y cuando se han vuelto a abrir he tenido sobre mí también su primera mirada de desvanecida¹¹.

En la unidad del rostro, la boca recoge la tentativa de la mirada; la devoración del «otro» tampoco podrá tener lugar:

Sus bocas se aproximan, con la lentitud de la pesadilla. Cuando están casi tocándose, se les mutila de sus cuerpos. Entonces, en sus cabezas decapitadas, se ve lo que no sería posible ver: unos labios abriéndose frente a los otros, abriéndose más, sus mandíbulas deshaciéndose como en la muerte y, con un relajamiento brusco y fatal de sus cabezas, sus labios uniéndose como pulpos, aplastándose, tratando, en un delirio hambriento, de comerse, de hacerse desaparecer hasta la absorción recíproca y total. Ideal imposible, absurdo, al cual la conformación de los órganos, naturalmente, no se presta. Los espectadores no habrán visto sin embargo más que la tentativa, e ignorarán el fracaso. Ya que la pantalla se ilumina y se vuelve blanca como un sudario¹².

Mimar esta muerte del rostro, mimar esta muerte de la mirada, es la virtud de la prostituta. La «gracia de pájaro muerto» de Anne Marie Stretter se ofrece como una posibilidad de penetración en lo desconocido. Cuando la mirada se suicida está cifrando una doble operación: por un lado, inscribe su propia ausencia, la huella de su alienación, de su metamorfosis en exterioridad; por otro, elimina un «ver» que es siempre «ver a distancia», certeza corporal de una separación. Marguerite Duras parece encontrar para esta operación «fantasmática» un correlato físico en un peculiar cromatismo de la pupila:

¿Había (Anne Marie Stretter) mirado a Michael Richardson al pasar? ¿Lo había barrido con aquella no-mirada que paseaba sobre la sala de baile? (...) la mirada, en ella –de cerca se aprecia que el defecto venía de una decoloración casi penosa de la pupila– se extendía por toda la superficie de los ojos, era difícil de captar¹³.

Los ojos glaucos abundan en la obra durasiana; son oquedades sin mirada donde la mirada del «otro» se pierde, y no ofrecen resistencia a la penetración¹⁴.

¹¹ Marguerite Duras: *Le ravissement de Lol V. Stein*, París, Gallimard, 1964, p. 173.

¹² Marguerite Duras: *Un barrage contre le Pacifique*, París, Gallimard, 1950, p. 189.

¹³ Marguerite Duras: *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 16.

Este ofrecimiento sexual metaforizado en los ojos permite describir al homosexual de *Les yeux bleus cheveux noirs* o *La maladie de la mort* como aquel que no acierta a intuir un camino fusional en los ojos sin mirada de la mujer a la que paga por yacer a su lado noche tras noche, bajo una implacable luz eléctrica. Este escenario de la mirada permite también representar ciertas perversiones sexuales: así los ojos de Lol V. Stein «apuñalados por la luz» o los ojos «reventados» de Elisabeth Alione.

Quizá sea el exceso lo que ciega esta mirada: una ilimitación que la inutiliza, una receptividad y una intensidad extremas que le impiden registrar, guardar («ne pas garder, ne pas re-garder»); un exceso que la absorbe, un absoluto que la confunde con su objeto.

(Escena: la precisión excesiva de la mirada descubriría que, tras la imagen íntegra del objeto, la discontinuidad acecha entre los infinitos puntos que componen las líneas que lo dibujan, que los contornos se disuelven, que la nitidez no sobrevive en la mirada privada de parpadeo. Ante su fijeza, cuerpos y objetos mirados revelarían en su superficie vibraciones que escondía su inmóvil y rotundo perfil: una movilidad deseante, se diría; como si el objeto deseara la mirada.)

Absorta y absorbida: enajenada y exterior. Como la del «ciego», del que Michel Foucault dice que siempre está en el exterior de todo, no porque tenga los ojos cerrados, sino porque no posee interior¹⁵.

La confusión entre la ausencia de la mirada y el exceso de la mirada es una reunión de contrarios posible en la fusión erótica. O viceversa: Marguerite Duras inventa un espacio de alteridad donde unir a Anne Marie Stretter y al Vicescánsul a partir de su común ausencia de mirada; ambos dirigen sus ojos hacia Lahore —«là-hors», «allá afuera»—, ciudad que representa todas las transgresiones y que se encuentra a mucha distancia de ellos, fuera de su vista; entregando juntos sus miradas a este punto invisible, a esta exterioridad radical, el texto nombra la posibilidad de lo irrepresentable: dos miradas paralelas que se cruzaran, que se unieran en el infinito: *Estás conmigo ante Lahore. Lo sé. Estás en mí*¹⁶.

La irreprochable prostituta —«irreprochable», dice Marguerite Duras, quiere decir que nada se ve de su prostitución— se entrega también a la enormidad de la miseria de Calcuta y es poseída por su sufrimiento. El cuerpo de Anne Marie Stretter se desdobra en el de una mendiga enloquecida y desterrada de la casa materna por haber quedado embarazada. La marcha errante de ésta comienza en Savannakhet (lugar de origen de ambas) y termina ante las puertas de la residencia de Anne Marie Stretter. El dolor físico de la mendiga —hambre, gangrena, partos múltiples fruto del comercio de su cuerpo— tiene correlato en

¹⁴ Vid. Marguerite Duras y Xavière Gauthier: *Les parleuses*, París, Minuit, 1974, p. 13.

¹⁵ Vid. Michael Foucault y Hélène Cixous: «A propos de Marguerite Duras» in *Cahiers Renaud-Barrault* n.º 89, París, Gallimard, 1975, p. 22.

¹⁶ Marguerite Duras: *India Song*, p. 97.

el sufrimiento de Anne Marie Stretter, cuyo suicidio es el envés de la locura y la ausencia de memoria de la mendiga. Son éstos modos fusionales de entrega a lo insoportable, de consentimiento absoluto a la invasión de una alteridad que las niega en su integridad de individuo, y no —como pudiera parecer en el caso del suicidio de Anne Marie Stretter— rechazo o voluntad de poner fin a un asedio insufrible. Su suicidio es anterior a su historia (ella baila ante su propio altar conmemorativo, sus invitados conocen el emplazamiento de su tumba), y en su cuerpo la vida y la muerte son contemporáneas; éste es su acto de prostitución sin límites con Calcuta. Es una «mujer fatal», en el sentido que al término «fatal» da Jean Baudrillard: una anticipación del fin en el origen¹⁷.

En este sincretismo de tiempos se alojan todas las metáforas del erotismo, del parto y de la muerte; si, para Marguerite Duras, Anne Marie Stretter es el modelo parental, es porque en ella se representa a escala mítica el poder doble de la maternidad: un poder de vida que engendra y un poder de muerte que opera la separación de los cuerpos. Si, además, para la autora, es *la mensajera de lo insoportable, el ángel*¹⁸, se debe a que, en cuanto prostituta, es figura que, como el ángel, concilia ambiguamente lo acogedor y lo aterrador. La prostituta dispone tentadoramente su cuerpo, un cuerpo habitado por la muerte:

La misma diferencia separa a la dama (Anne Marie Stretter) y la joven de la otra gente de la colonia. (...) Las dos abocadas al descrédito por la naturaleza de su cuerpo (acariciado por amantes, besado por sus bocas), entregadas a la infamia de un placer que hace morir, dicen ellas, morir de esa muerte misteriosa de los amantes sin amor. De ello se trata, de ese humor de muerte. Fluye de ellas, de sus habitaciones, esa muerte tan fuerte que la conoce la ciudad entera (...)¹⁹.

Osmosis, contagio, más aún: el ejercicio de un poder de muerte:

Descubres que es ahí, en ella, donde se fomenta el mal de la muerte, que es esa forma ante ti abierta la que decreta el mal de la muerte²⁰.

La prostituta recibe y propaga la muerte como esencia del erotismo y del conocimiento. De su ausencia de mirada reciben sus amantes la herida mortal y la inteligencia del sufrimiento; inter-lectura o inteligencia abismada en los ojos poseídos por Calcuta de Anne Marie Stretter: entre sus amantes, unos, como Peter Morgan, escriben con el deseo de tomar —en sus varios sentidos— el

¹⁷ Vid. Jean Baudrillard: *L'autre par lui-même*, París, Galilée, Col. Débats, 1987, p. 76.

¹⁸ Marguerite Duras y Dominique Noguez: «India Song. La couler des mots» in *Marguerite Duras. Oeuvres cinématographiques. Edition videographique critique*, París, Ministère des Relations Extérieures, Bureau d'animation culturelle, 1984, p. 22.

¹⁹ Marguerite Duras: *L'amant*, París, Minuit, 1984, pp. 110-111.

²⁰ Marguerite Duras: *La maladie de la mort*, París, Minuit, 1982, p. 38.

dolor de Calcuta; otros, como el Vice-cónsul, buscan ardientemente en la lepra una fusión con la India. Esta prostituta –ya mítica, sagrada, transcultural– enciende así en ellos una pasión de conocimiento.

Una porosidad imaginada perfora los cuerpos durasianos destruyendo la impenetrabilidad de sus superficies. La ósmosis en que se acoplan las miradas presta sus procedimientos a la piel; el tacto que corresponde a esta mirada ciega no es un tacto que trate de reconocer los contornos que no ven unos ojos cerrados, es un tacto que busca y se ofrece a la penetración, que busca la confusión de las pieles, que no está interesado en leer los signos de las superficies (los ojos de Anne Marie Stretter barrían con una no-mirada lo que ante ellos se ofrecía) porque su vocación es de inter-lectura, de inteligencia.

Así concebida, la caricia no es exploración táctil cuyo contacto con el objeto se mantiene únicamente *renovando el horizonte bajo el cual quien toca está cerca de lo tocado, mediante una alternancia de acercamientos a partir del vacío y de retornos al vacío por alejamiento*²¹, no es un movimiento cuyo límite sea la superficie alcanzada y cuya regeneración necesite de un paso atrás, sino que *es un acercamiento sin fin*²². Su aproximación al cuerpo es una gradación infinita.

(Escena: la caricia descompondría la superficie del cuerpo en un espesor de planos infinitos, la mano avanzaría imperceptiblemente, en una espera o en un ofrecimiento ilimitados, hacia una profundidad imaginada, deseada.)

La profundidad es el inasequible objeto de deseo de la caricia, un interior que es mi exterioridad más radical, encarnación de la alteridad; es la caricia *como un juego con algo que se escapa, un juego sin absolutamente ningún proyecto o plan, no con aquello que puede llegar a ser nuestro en nosotros, sino con otra cosa, siempre otra, siempre inaccesible, siempre por venir*²³.

La caricia es solícita, la caricia es solicitud: demanda de una porosidad, de una falla que horade el cuerpo tocado y lo revele como esquizofrénico. Una falla imaginaria que fuera un imaginario sexo, que es un sexo a veces en el texto durasiano:

Tu mano está encima del sexo, entre los labios que se hienden, ahí es donde acaricia. Miras la hendidura de los labios y lo que la rodea, el cuerpo entero. No ves nada.

Querrías verlo todo de una mujer, tanto como fuera posible. No ves que eso te es imposible²⁴.

²¹ Henry Maldiney: «Chair et verbe dans la philosophie de Merleau-Ponty» in AA.VV., *Maurice Merleau-Ponty, le psychique et le corporel* (direc. Anna Teresa Tymieniecka), París, Aubier, 1988, p. 68.

²² Ibid., p. 68.

²³ Emmanuel Lévinas: *Le temps et l'autre*, p. 82.

²⁴ Marguerite Duras: *La maladie de la mort*, París, Minuit, 1982, p. 39.

¿Cómo haría la caricia para resolverse en confusión de cuerpos? ¿Cómo haría Michael Richardson para que su larga caricia sobre el cuerpo de Anne Marie Stretter colmara el «deseo absoluto» que unas voces en off salmodian sin descanso ante la escena de los amantes? Anota Paul Schilder²⁵ que, ante una presión sobre la piel, lo que en última instancia siento es la masa de mi carne apoyándose sobre mis huesos, que siento la piel «en profundidad»; pero, ¿mi piel o nuestra piel? ¿mi carne o mi carne y la de quien presiona?

(Escena: la caricia transforma su imaginario avance hacia la profundidad en presión sobre el cuerpo; la distancia entre las pieles se reduce infinitamente, las masas carnales pesan sobre ambas estructuras óseas, pero la indistinción de las superficies de los cuerpos hace imposible decidir en qué proporción se reparten tales masas en los cuerpos: la escena se ha modificado, quizá la caricia ha encontrado la falla y entre los cuerpos ahora no hay discontinuidad; la caricia es compartida y la fuerza de su presión, ahora multiplicada por dos, no ha previsto el límite de resistencia de la carne y el hueso. La resolución de la escena es mortal: una estrangulación mutua, un duocidio.)

La caricia tiene vocación de gesto mortal, la mano desea un contacto que sea una deformación definitiva de su objeto: como las manos impresas en los muros de la caverna de ese relato de amor durasiano que es *Les mains négatives*, unas manos «fijadas en una pose mortuoria» sobre un cuerpo petrificado, suspendidas en una caricia de siglos, huellas de una eternidad fusional.

Cuando es el cuerpo en su totalidad el que busca la profundidad en la superficie, la caricia se transforma en baile. La escena en que dos cuerpos componen uno solo a la manera de un acorde musical es la «escena pública» del deseo durasiano; en ella se exhibe la irreprochable prostituta en un ofrecimiento múltiple.

Anne Marie Stretter pasa de mano en mano, danza de hombre en hombre. Intercambiada por todos esos hombres —que son ellos mismos intercambiables—, nunca alcanzada. Llena de gracias/agotada, sonriente/indiferente, ofrecida/ausente, abandonada/dejándose llevar. Entregada a todos, a ninguno, solamente al deseo. Baile: lugar donde circula el deseo, donde los hombres hacen circular a la mujer²⁶.

Anne Marie Stretter duerme mientras baila; duerme con un sueño de muerte, perfectamente ausente —*ausentarme de mí misma hasta bailarme*, decía otro personaje durasiano²⁷—, abandonada a un cuerpo en el que el suyo desaparece.

²⁵ Vid. Paul Schilder: *L'image du corps*, París, Gallimard, 1968, p. 108.

²⁶ Xavière Gauthier: «La danse, la désir» in *Cahiers Renaud-Barrault*, n.º 89, París, Gallimard, 1975, p. 31.

²⁷ Marguerite Duras: *La vie tranquille*, París, Gallimard, 1944, p. 28.

(Escena: una sala de baile; los bailarines, demasiado próximos, no pueden verse mutuamente; los rostros —las dos cabezas del andrógino— se vuelven en direcciones opuestas, sus ojos están perdidos en una ausencia de mirada. Una mujer —Lol V. Stein— observa a su prometido, que baila incansablemente desde el principio de la noche con Anne Marie Stretter; Lol no ve: su mirada está absorta en ellos, sus ojos son penetrados por el deseo que desde ellos se extiende: un contagio, una participación. *Ver el amor entre el hombre que se ama y una misma brutalmente representado fuera. (...) Una mujer celosa se ve, fascinada, transportada en la otra*²⁸. Lol no mira, goza de una confusión de cuerpos en la que ella es parte. Ahora es el alba y los bailarines desaparecen; Lol grita, y cuando tratan de llevársela evita que nadie toque su rostro o sus ojos, preserva la huella de un contacto erótico.)

El baile durasiano por excelencia es el vals; en él la vista de los bailarines no pueden retener lo que gira en torno a ellos porque la insistencia en las vueltas dificulta la localización, e incluso los contornos de los objetos desaparecen: la ausencia de mirada se generaliza; el movimiento giratorio provoca irritación vestibular —efecto que en ciertas danzas rituales se potencia con drogas—, modifica el equilibrio central y, si los ojos encuentran manera de no ver, los músculos logran, en cierta manera, desconocer las imposiciones de la gravedad; ambos cuerpos comparten el mismo eje de equilibrio, y, al efecto de un «menos» en la sensación de posesión de los propios músculos, se añade una especie de variante de la sensación de «miembro fantasma»²⁹, un «más» en la sensación de posesión de los músculos del otro bailarín; este «cuerpo de baile» ejecuta una danza erótica, danza ritual de invocación, como el vals de la prostituta Anne Marie Stretter.

La danza presta figura a la música y a su tiempo sustraído a la duración, a su evanescencia; como escena de una irrepresentable confusión de cuerpos, el baile coincide con la música en una existencia paralela a su fin. El baile y, también, la palabra, pues no es ociosa la relación etimológica que une ambos términos³⁰. La palabra poética llevaría inscrita la huella de la fusión amorosa de los cuerpos. La escena de escritura sería también una escena erótica donde la palabra se prostituyese hasta ser metáfora de alteridad. Podría entonces el texto durasiano leerse como una poética de lo femenino —tan lejos de la literatura femenina como de la feminista. A esta escena de escritura es convocado el lector, pero, esta vez, el paréntesis ha de abrirse sobre la obra durasiana, pues ninguna perífrasis describe la palabra que el texto solamente puede pronunciar en silencio.

²⁸ Michèle Montrelay: *L'ombre et le nom. Sur la féminité*, París, Minuit, Col. Critique, 1977, p. 13.

²⁹ Nos referimos a la sensación que experimentan las personas a quienes se amputa un miembro: siguen sintiéndolo durante un cierto tiempo como presente y propio.

³⁰ Vid. Jacqueline Picoche: *Dictionnaire Etymologique du Français*, París, Le Robert, 1979: *BAL: Familia del gr. ballein «lanzar». Este verbo tiene un der. ballizein que está atestiguado en el gr. de Sicilia con el sentido de «bailar». (...) Parabellein «lanzar a un lado», «comparar», de donde parabolê «comparación». (...) Palabras que se relacionan con parabellein 1. Parole XI^o s.: lat. vulg. «paraula, del lat. ecl. parabola (...): gr. parabolê «comparación» (...), pp. 48-49-50.*

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.



Juan Antonio Ramírez *Ecosistema y explosión de las artes*¹

Javier Arnaldo

Escasean mucho los libros de historiadores del arte que hagan pasar veladas divertidas a sus lectores. Deberían abundar más, pero la lástima es que el decoro que la literatura artística se impone en casi todas sus intervenciones públicas excluye el humor y la risa, pese a ser éste, como bien explicó Demócrito, un inmejorable instrumento de análisis. En la literatura artística española el humor se refugia, en el mejor de los casos, en las notas a pie de página. Con todo, ha tenido buena estrella alguna excepción en pretérito, como la verbosidad burlesca de Eugenio d'Ors aplicada a la interpretación de *Lo Barroco*, sólo imitada a conciencia por él mismo tras la aparición de su famoso opúsculo.

A Juan Antonio Ramírez, excluido de esta regla, hay que agradecerle un nuevo libro sobre arte, cuyas páginas superan con creces las aptitudes para el divertimento de las que todos hemos disfrutado en sus producciones anteriores. Mientras que en otros ensayos de Ramírez los efluvios tragicómicos procedían del lecho conyugal en el que su prosa transgresora se casaba con asuntos

sesudos y su prosa sesuda con asuntos transgresores, en *Ecosistema y explosión de las artes* el autor se ha decantado completamente por la parodia de los bienes amatorios, fórmula ésta que también se encuentra sancionada por la risa, aunque, según la versión deconstruccionista, su disfrute óptimo esté reservado a celebraciones neurotizadas. Entendemos por tales las celebraciones con morbo eucarístico, en las que se comulga necesariamente con el cuerpo y la sangre deconstruidos. Estas terapias en las que la tristeza da hambre deben ser, con todo, bastante saludables.

La parodia no suge sino de la descripción fehaciente, sin desaires, de las cosas, y en este caso el objeto relatado es la ramplona realidad del mundo del arte, de la *escena*, de su vecindario urbano y suburbial, que hoy por hoy puebla una parte considerable del territorio psicológico disponible y mueve suficiente dinero como para que se dé por descontada su respetabilidad. Ramírez relata en su libro cómo están las cosas tanto en el patio de butacas como en la escena de ese teatro que frecuentamos como quien se adhiere a consignas, un teatro lleno de viviendas y despachos, de salas de tertulia con emisora, de máquinas electrodomésticas con diecisiete programas de lavado y de iglesias con sacristanes pedigüeños de todas las confesiones. Artistas, galeristas, comisarios de exposiciones, críticos, museos, directores de los mismos, historiadores del arte de unos y otros partidos, medios de comunicación incorruptos, mecanismos de cuotas y conductas estéticas, redes criminales, informadores bien documentados, modelos metodoló-

¹ Madrid, Anagrama, 1994.

La Balsa de la Medusa, 33, 1995.

gicos, juicios de gusto, transacciones, jerarquías, administradores de la razón ridícula y todo el resto de los pobladores del *ecosistema* –sistema de sistemas, como en el imperio del Dr. Mabuse– son objeto de consideración a lo largo de los setenta párrafos de este libro educativo, de esta –como dice su autor– «cartilla didáctica, para uso de niños y adultos».

Dudo, con todo, que los niños para los que J. A. Ramírez escribió su opúsculo puedan ser de edad muy temprana. No sé si tienen que haber pasado al menos el umbral de los cuarenta años, pero, aunque su venta a menores esté tolerada, este libro carece de relevancia para lectores que estén en vías de aprendizaje, más aún si toman cursos por correo sin la tutela de sus padres. El consumidor no cómplice que adquiera esta obra será pura y simplemente un engañado. Pero, también el circunstante engañado tiene su lugar en el *ecosistema* descrito, un espacio bastante confortable, digno de visitarse, que se extiende a lo largo y ancho de cinco continentes como el mejor de los mundos posibles y hace innecesaria la revolución por amor al arte.

Como réplica que es al *sistema* del escritor Mario Conde –ese libro deli-

rante que estaba mereciendo un castigo literario–, este *ecosistema* no perdona la falta de liquidez en lo estético. La parakalología capitalista y metasociología de J. A. Ramírez se brindan con fervor a desarmar por piezas el tinglado que presta apoyo estratégico a los triunfos y a los disgustos del arte, analiza como buenamente puede las estructuras elípticas del discurso artístico, los componentes de la ignorancia cósmica en la que se negocian los valores estéticos. El guirigay de la necedad es, según sugiere Ramírez, el mundo que hace posible la pervivencia del arte. Y esto lo dice un prosista naíf y sin malicia en su cartilla escolar para adultos iletrados. ¡Qué gran verdad, dicha de ese modo! La deconstrucción hará feliz y sabio a quien se ría de los resultados de sus análisis. Podría no haber motivo para ello, pero Juan Antonio Ramírez lo hace proyectándose en dibujos y diagramas iconoestrabóticos que se acompañan de recitativos tan aplastantes en su lógica como fáciles de memorizar. Un nuevo catón tenemos, gracias te doy de mi parte, para leerlo disponemos de varios cursitos de arte. Nuevas luces arrojaste sobre un mundo muy pollino, por tu saber te burlaste, no sé si hilando muy fino.

Entre amor y erotismo:

Octavio Paz*

La llama doble

Alfonso Galindo Hervás

El libro que nos ocupa, como el propio autor señala, si bien fue redactado entre marzo y abril de 1993, se remonta en su concepción muchos años atrás: «la verdad es que comencé en mi adolescencia» (p. 5). Sus primeros poemas de amor, y unas reflexiones sobre Sade acerca de la sexualidad animal, el erotismo y el amor, desembocaron finalmente en la explícita decisión de «escribir un pequeño libro sobre el amor que, partiendo de la conexión íntima entre los tres dominios —el sexo, el erotismo y el amor—, fuese una exploración del sentimiento amoroso» (p. 5).

Creo que lo que ha pretendido O. Paz con el libro posee un marcado talante exhortativo. La reiterada voluntad de recuperar una noción sustantiva de *persona* aparece como núcleo fundante del propósito de la obra. A esa voluntad, en torno a ella, se despliega la reflexión sobre los órdenes de amor, el erotismo y la sexualidad, así como ciertos comentarios

*Barcelona, Seix Barral, 1993, 223 pp.

La Balsa de la Medusa, 33, 1995.

socio-políticos. Paz no llega, sin embargo, a ofrecer siquiera las bases para esa «recuperación antropológica». Tan sólo escribe un libro que muestra lo deseable de una reapropiación de ciertas categorías. No obstante, es preciso ofrecer, antes de anticipar juicios y para que el lector pueda hacer los propios, el rico contenido de esos nueve capítulos.

En efecto, nueve capítulos concretan el desarrollo de la reflexión de Paz. No parece difícil distinguir entre ellos algunos que cabría considerar predominantemente «especulativos», aquellos en los que el autor se detiene en presentar sus tesis básicas acerca del tema —*Los reinos de Pan, Un sistema solar, Rodeos hacia una conclusión y Repaso: la doble llama*—, y los otros en los que, sobre todo, hace un despliegue de erudicción histórico-literaria, aplicando y descubriendo simultáneamente el esquema sexualidad-erotismo-amor.

En *Los reinos de Pan* presenta una bella analogía entre poesía y erotismo. Al igual que la palabra poética nos acerca al mundo de lo impalpable —es nombre de la sensación—, la materialidad del encuentro erótico se trasciende en la búsqueda de la realidad del otro, que él mismo posibilita. Poesía y erotismo son, por ello, metáforas de un algo que está más allá; lenguaje transfigurado en ritmo, sexualidad transfigurada en ceremonia: «la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el

erotismo es una metáfora de la sexualidad animal» (p. 10). El erotismo aparece entonces como sexo que suspende la finalidad reproductora y erige el placer en fin. La poesía, como lenguaje que pone entre paréntesis el fin comunicativo.

A partir del sólido establecimiento de estos vínculos, Paz diferenciará el amor del erotismo y la sexualidad, mostrando a la par su profunda relación, que les viene de ser manifestaciones de la vida. La sexualidad es la fuente primordial, el erotismo y el amor formas derivadas: el erotismo es sexualidad *humanizada*, es *cultura*: retén y canalización de la sexualidad. Acertadamente agrupa en dos grandes «instituciones» esa regulación: abstinencia y licencia. Cuyos extremos, ambos ascéticos, ambos «religiosos», testimonian el religioso solitario y el libertino.

El capítulo termina destacando el carácter de medio que posee el erotismo para vincular a la pareja a la totalidad.

Merecía la pena detenerse en la presentación de las ideas básicas de este primer capítulo. En él encontramos la primera gran exposición especulativa de las tesis del libro. Con *Eros y Psiquis* se adentra Octavio Paz en el recorrido histórico-literario en busca del desarrollo y configuración de la idea de *amor*. Agilmente presenta las historias de *El asno de oro*, el *Ulises* de Joyce, y define el *sentimiento amoroso* como excepción dentro de la excepción que supone el erotismo: atrac-

ción hacia una sola persona, que la convierte en sujeto. Considera, y esto será un elemento importante en el despliegue del libro, que si bien ese *sentimiento* amoroso es universal, la *idea* del amor es plural y específica de cada cultura. Tras ello, presenta la concepción occidental del amor, sus diferencias con la oriental, y su antecedente griego, Platón. Explicita que la idea de amor que ha presentado tuvo su configuración en Provenza (s. XI-XII), y propiamente fue desconocido en Atenas.

Safo; Teócrito –que hace de una mujer centro del poema pasional–; Meleagro; Catulo –que presenta tres elementos del amor moderno: libertad, desafío, celos–; Virgilio, Horacio y Ovidio; la elegía de Propertio, en quien leemos a Quevedo, transgresor de la tradición platónica y cristiana; Shakespeare; Calderón; Novalis... son una muestra del elenco de autores que O. Paz visita en *Prehistoria del amor*.

En *La dama y la santa* confecciona análogo recorrido histórico-literario, pero escogiendo como tema el «amor cortés». «...El mundo antiguo careció de una doctrina del amor, un conjunto de ideas, prácticas y conductas encarnadas en una colectividad y compartidas por ella...» (p. 75): el platonismo hizo del amor un erotismo filosófico; «en el siglo XII, en Francia, aparece al fin el amor» (id.). Sentimiento elevado, ascética –no tenía como fin el mero placer carnal ni la reproducción–. Tiene a su base, según Paz, el florecimiento económico

del s. XII y la evolución de la condición femenina. Incluye culto a la belleza física, «y la visión del amor como la revelación de una realidad transhumana, pero no como una vía para llegar a Dios» (p. 84).

Las referencias eruditas a los antecedentes, analogías y diferencias con escritos platónicos, árabes, cristiano-cátaros, etc., se suceden en el capítulo. Quizá merezca destacarse la acertada caracterización del «amor cortés» como condenable/condenado por la Iglesia romana: por considerar el santo matrimonio un yugo para la mujer, por «olvidar» la reproducción, por hacer del amor un premio del rango de la beatitud celeste *post mortem* y, ante todo, por elevar a la mujer a un rango de *amabilidad* exclusivo del Creador.

El «amor cortés» fue enterrado con la civilización en que se gestó. No obstante, para Paz, su legado pervive: «la historia del “amor cortés”, sus cambios y metamorfosis, no sólo es la de nuestro arte y de nuestra literatura: es la historia de nuestra sensibilidad y de los mitos que han encendido muchas imaginaciones desde el siglo XII hasta nuestros días. La historia de la civilización de Occidente» (p. 101).

En el capítulo *Un sistema solar* delimita exhaustivamente el concepto de amor. Tras mostrar la «vigencia» de los rasgos del «amor cortés», se aproxima al amor distinguiéndolo de sentimientos afines. En especial, resulta sabrosa la comparación con la amistad (pp. 111-115). Una vez trazados estos límites, pasa a determinar los

elementos *constitutivos* del amor: exclusividad, obstáculo y transgresión, dominio y sumisión, fatalidad y libertad, cuerpo y alma: «sin la creencia en un alma inmortal inseparable de un cuerpo mortal, no habría podido nacer el amor único ni su consecuencia: la transformación del objeto deseado en sujeto deseante» (p. 129).

Se lamenta Paz, en *El lucero del alba*, de la escasez de libros y estudios sobre el amor. Para él, «el ocaso de nuestra imagen del amor sería una catástrofe mayor que el derrumbe de nuestros sistemas económicos y políticos: sería el fin de nuestra civilización. O sea: de nuestra manera de sentir y vivir» (p. 134). A su juicio, tan sólo de la vanguardia estética francesa, el surrealismo, cabe decir que elaboró una «teoría» del amor. En concreto, analiza la obra de Breton. «Fue ejemplar que en los momentos de la gran desintegración moral y política que precedió a la segunda guerra mundial, Breton haya proclamado el lugar cardinal del amor único en nuestras vidas. Ningún otro movimiento poético de este siglo lo hizo y en esto reside la superioridad del surrealismo; una superioridad no de orden estético sino espiritual» (p. 140).

El capítulo termina con una amarga condena de nuestro tiempo: «...simplista, sumario y brutal» (p. 151). Un mundo adorador de las Cosas. Sin cabida para el amor. Es éste talante precisamente el que impregna *La plaza y la alcoba*. Aquí señala que si algo caracteriza a nuestros días es la re-

vuelta erótica, que hace del sexo un derecho: asunto político (así, por ejemplo, las reivindicaciones feministas y homosexuales). El gran ausente es el amor. Según Paz esto es causa y signo, a la par, de nuestra invalidez espiritual. Así, la libertad erótica conquistada por el emblemático 68 ha sido confiscada por los poderes del dinero y la publicidad (pornografía, prostitución...). Ello ha conducido a una degradación del erotismo, a una servidumbre, cuyo peligro —que se concreta físicamente, por ejemplo, en el sida— es mayor dada la debilidad de nuestras defensas morales. El capítulo termina con una reflexión sobre el eclipse del alma —y, por tanto, de la noción de persona— como raíz causante del fenómeno totalitario y de la crisis de la idea de amor: «sus enemigos no son los antiguos, la Iglesia y la moral de la abstinencia, sino la promiscuidad, que lo transforma en pasatiempo, y el dinero, que lo convierte en servidumbre» (p. 171). Amor y política dependen, a juicio de Paz, del renacimiento de la noción de persona.

En *Rodeos hacia una conclusión* aborda ciertas cuestiones tradicionalmente filosóficas, cuyo tratamiento hoy asume la ciencia: origen del universo y la vida, relación entre nuestra parte pensante y afectiva, diálogo cuerpo-alma, etc. La finalidad del capítulo es alertar del peligro que encierra una reducción mecanicista-fisiológica de la persona. Sólo desde ésta cabe pensar en el amor. «La persona humana sobrevivió a dos totalitaris-

mos: ¿sobrevivirá a la tecnificación del mundo?» (p. 202).

Con *Repaso: la doble llama* termina el libro. Caracteriza el encuentro erótico como abrazo de una presencia que se evanesce; «nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones (...), perdemos cuerpo en ese cuerpo (...), experiencia de la pérdida de la identidad (...), caída en una sustancia oceánica, evaporación de la esencia...» (p. 205). El otro cuerpo «...nos encierra en las aguas primordiales...» (id.). Posteriormente compara la concepción de amor, erotismo y sexualidad que ha presentado con la de *El Banquete* y el tantrismo hindú y budista. En éstos *el otro* desaparece, es un mero medio para otro fin. Pero el amor «principia y acaba en él mismo» (p. 210), es atracción por una *persona*. Aventura y desdicha, conciencia de la muerte y respuesta a ella, veneración y odio, riesgo... A pesar de todo, dice Paz, siempre buscamos el amor; «...es lo más cercano, en esta tierra, a la beatitud de los bienaventurados» (p. 218), es el regreso a la totalidad original.

El contenido del libro es rico. Algunas de sus tesis, ciertamente ambiciosas. Cabría condensar su propuesta de la siguiente manera: una vez diferenciados los órdenes de la sexualidad, el erotismo y el amor, constatamos que la herencia que el simbólico año 1968 trajo consigo —básicamente nos interesa aquí la libertad erótica— supuso una mercantilización de lo erótico, avalada por la degradante

moral permisiva. A todo ello se añade la supuesta ausencia de defensas morales, debida a la carencia de una noción fuerte de *persona* que sirva como fundamento para articularlas. Según el escritor mexicano, esta situación ha conducido al triunfo del «rostro de la muerte» de la naturaleza. El sida, por ejemplo, sería una concreción de tal estado de indefensión.

Se lamenta Paz (p. 162) de que el Estado moderno se abstenga de legislar sobre cuestiones de continencia y castidad, que tan útiles serían como prevención de dichos males. Y como la moral religiosa no es unánimemente aceptada, se le antoja que sólo el amor puede constituirse en instrumento de defensa contra el sida y, en general, contra la promiscuidad y banalización de lo erótico.

Bien. Hecha esta condensación general, que muy bien podría ser una lectura del núcleo especulativo básico de *La llama doble*, se impone el comentario de algunos de sus puntos.

La obra nos regala, en distintos momentos, sugerentes ideas. Destaco en este sentido la interdependencia, que explícitamente muestra en p. 136, entre amor, literatura y filosofía: la historia del amor es la historia de la literatura amorosa. Es inteligente, así mismo, ver en el examen de conciencia cristiano el antecedente de la moderna crítica (p. 132). Y de gran sensibilidad concretar actualmente el rasgo de obstáculo-transgresión, propio del amor, desde la homosexualidad (p. 121). Finalmente, no puedo

dejar de subrayar vivamente la magistral caracterización y diferenciación, presente en todo el libro, de los órdenes de la sexualidad, el erotismo y el amor —fuego original, llama roja y llama azul.

Pero los problemas aparecen forzosamente cuando se pretende tratar tantos temas, y de tan alta complejidad y problematicidad. La superficialidad, entonces, se cierne sobre el texto como una amenaza constante. Así ocurre, por ejemplo, en *Rodeos hacia una conclusión*. Un capítulo que en ningún momento manifiesta su estricta necesidad, y que está cuajado de tópicos acerca del origen del mundo, la ciencia y la técnica, la supuesta deshumanización que vehiculan, etc. O con *La plaza y la alcoba*, capítulo puramente homilético y moralista, donde encontramos una acrítica presentación del problema de la existencia de la libertad (p. 164). Por no hablar de la ingenuidad con que Paz reflexiona sobre el tema de la infidelidad conyugal —«...también es una falta, una debilidad. Puede y debe perdonarse porque somos seres imperfectos...» (p. 119)— o de ciertos atisbos dualistas que se pueden rastrear en las pp. 129, 164s., 198s., etc., y que resucitan cuestiones que parecían superadas—. Resulta igualmente atrevido —y es una constante en el libro— subestimar la presencia de paradigmas morales en la actualidad (cf. por ejemplo, p. 161). Quizá nunca ha sido tan fecunda la reflexión ética como en esta segunda mitad del siglo XX.

Pero quisiera detenerme en dos cuestiones que, por su hondura y el tratamiento que reciben, parecen las más problemáticas del texto.

Con esa cierta e inaudita «añoranza» que deja entrever Paz de que el Estado moderno legisle sobre cuestiones del cariz de la continencia sexual o la castidad, toca de lleno un problema que arrastra la reflexión ética desde su andadura «moderna». Si algo caracteriza, desde la modernidad, a la ética es su desdoblamiento en lo que podríamos llamar «ética pública» y «ética privada». A partir de Kant, todo intento de legislar universalmente, desde espacios públicos, sobre temas «privados» se antoja impensable. Sobre cuestiones relativas a la felicidad y/o estilo de vida particular no cabe ofrecer criterios universales. Sólo el ámbito de las *relaciones* humanas queda sujeto a tal tipo de legislación «racional». Lamentarse, como hace Paz, de que el Estado moderno carezca de autoridad moral para dicha legislación es, cuando menos, sospechoso. Él mismo, en otro lugar del texto (p. 122), considera un avance el carácter «deontológico» de la legislación pública: «una de las conquistas de la modernidad democrática ha sido substraer del control del Estado a la vida privada». Más aún no se entiende, por ello, que luego pueda manifestar cierta conciencia de pérdida (p. 161) —presente en algunas propuestas éticas actuales— con respecto a idílicos climas éticos ya pasados.

La otra cuestión nuclear y aporé-

tica en el texto es el tratamiento del amor y sus relaciones con el erotismo. En concreto, se detectan tensiones internas en el concepto de amor, y vinculaciones injustificadas entre amor y erotismo.

Octavio Paz deslinda sabiamente el erotismo de la mera sexualidad reproductiva. El erotismo, así, se erige en metáfora de la sexualidad, ceremonia y rito, «dador de vida y de muerte» (p. 17)... Sus extremos, ya lo vimos, son abstinencia y licencia absolutas. Entre ambos emerge un complejo y cambiante sistema de tabúes y reglas «destinadas a domar al sexo» (ídem.). El significado de la metáfora erótica, no obstante, giraría siempre en torno a placer y muerte.

No deja de señalar los cultos y religiones que han visto en el encuentro erótico (o en su supresión: el fondo es el mismo) un medio de contacto con lo sagrado. Para Paz esto viene explicado por el carácter esencial del erotismo: «ante todo y sobre todo *sed de otredad*» (p. 20). En el encuentro erótico se lleva a cabo la «vuelta a la naturaleza reconciliada (...) es nuestra ración de paraíso» (p. 28).

Recorre Paz a la conocida analogía entre experiencia mística y erótica (pp. 109s.). Los compara definiendo el orgasmo como «reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no tiempo» (p. 110); pérdida de la identidad, caída en el Todo, etc. (p. 205). «La experiencia mística

tica –continúa– es igualmente indecible: instantánea fusión de los opuestos, la tensión y la distensión, la afirmación y la negación, el estar fuera de sí y el reunirse con uno mismo en el seno de una naturaleza reconciliada» (p. 110). En definitiva, encuentra como característica básica común de ambas experiencias la indecibilidad y la pérdida de identidad.

El amor, si bien presupondría el erotismo, es atracción hacia una persona única; «el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo» (p. 33). El amor es «misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona, es decir, transformación del “objeto erótico” en un sujeto libre y único» (p. 34). Así, considera Paz que su primera nota característica es la exclusividad (p. 117), y ello constituye precisamente «la línea que traza la frontera entre el amor y el territorio más vasto del erotismo» (íd.).

El extremo opuesto al amor, desde este punto de vista, sería la promiscuidad: enfermedad actual del amor y, en los casos de ser mutuamente pactada, manifestación de que en esa relación no hay amor sino mera «complicidad erótica» (p. 118). Para el autor, «el permiso para cometer infidelidades es un arreglo o, más bien, una resignación. El amor es riguroso y, como el libertinaje, aunque en dirección opuesta, es un ascetismo» (p. 119).

Una vez expuestas sus definiciones, lo que primeramente se observa

es que Paz ha *sustancializado* una definición del amor que explícitamente consideró él mismo *histórica* ((cf. pp. 103, 116, 135, 207...). La problematización de ello es, pues, doble. No se ofrecen razones que avalen como *constitutivos* del concepto de amor los cinco rasgos que el autor considera como tal. Trasciende la contingencia propia de la visión del «amor cortés» –siglo XII– y la ofrece como «la verdad» del amor: «en el siglo XII, en Francia, aparece al fin el amor» (p. 75). Los textos de las pp. 103 y 207 son explícitos al respecto. Así, al considerar (por ejemplo, p. 171s) que la crisis de *el* amor se debe a la crisis del concepto de alma-persona, olvida que lo que está cayendo es *una* concepción del amor: la que él ha sustancializado. Presenta, así mismo, el amor como *fusión* (p. 204), que implica la pérdida del yo, lo que no deja de ser problemático.

Pero eso no es todo. Incluye en esa definición del amor, como nota distintiva, la *exclusividad erótica*. Esto lleva a cabo cuando, por ejemplo, considera el amor y la promiscuidad como extremos contrarios (p. 118s.), o cuando tacha de no-amor la relación en la que haya una recíproca aceptación de la libertad erótica (íd.). Llega a definir el amor desde la promiscuidad (p. 163) y el libertinaje (p. 119). Con todo esto cae de nuevo en contradicción –ya que parte del libro lo ha dedicado a separar y distinguir el amor del erotismo–, y da por hecho una tesis cuya justificación está lejos

de ser evidente. La fidelidad *puede* ser condición del amor *dada nuestra particular concepción del amor*. En cualquier caso, habría que señalar su historicidad y problematicidad. Pero mucho más problemático aún me parece entender esa fidelidad como *fidelidad erótica*. ¿Por qué hacer equivaler relación amorosa auténtica con exclusividad sexual, erótica?, ¿por qué es incompatible el amor auténtico a una persona con la promiscuidad sexual?, ¿qué tienen que ver ambos?, ¿dónde está el nexo sustancial que una indisolublemente amor y relación erótica monógama?, ¿no parecían indicar todo lo contrario incluso las propias definiciones manejadas en el libro? Es imposible ignorar que desde nuestros parámetros culturales se hace difícil asumir la autenticidad de una relación de amor en la que no se quiera secuestrar la libertad corporal del otro en ningún terreno y, por supuesto, también en el erótico. No obstante, no me parece que haya razones suficientes para proponer la visión contraria como «la verdad del amor». Tan arbitrario es asociar al amor la fidelidad erótica, como asociar a la relación sexual, para que sea auténtica, la posibilidad de reproducción.

Creo que una mirada atenta puede llevarnos a descubrir las razones que han podido motivar al autor a ofrecer como nota esencial de la definición del amor la exclusividad erótica.

La caracterización que hace Octavio Paz del encuentro erótico conti-

núa la tradición religiosa, que él mismo cita, que ve en el erotismo un medio de contacto con la divinidad. Es más, explícitamente compara Paz el acto erótico con la experiencia mística.

Esta *sacralización* de la relación erótica, del coito, conlleva una serie de efectos éticos y sociales cuya cristalización conforma el mosaico de tabúes y complejos de culpa que adornan el inconsciente del sujeto occidental. En efecto, querer ver en el coito, o cualquier otro tipo de encuentro erótico, una «disolución del yo», una *fusión* con el «Todo», etc., puede ser de una belleza plástico-poética extraordinaria, pero no parece adecuado como fundamento de una noción congruente y sensata del amor y el erotismo humano. Y mucho menos aún para elaborar una ética. Es preciso no perder de vista que dichas categorías, cuyo talante *religioso* parece notorio, no surgieron gratuitamente. La sacralización del coito, la reserva de su ejercicio al matrimonio, la condena de toda libertad erótica, etc., servían a intereses de cohesión social, estabilidad política, aseguración de las herencias, mantenimiento de las líneas dinásticas, etc. A la par, no escapa a nadie cuál fue la fuente inspiradora de dicha visión de la sexualidad humana. En la tradición cristiana, el matrimonio, unión sagrada, visualiza plenamente en el sagrado encuentro erótico las características de comunión de vida, complementariedad y apertura a la vida que adornan a la mismísima Trinidad, de quien el matrimonio y,

más ampliamente, la familia, son imágenes perfectas, acabadas. La sacralización del encuentro erótico aparece aquí de forma consumada, la ingente cantidad de tabúes así lo testimonia: incesto, virginidad, etc.; así como la tendencia a ocultarlo eufemísticamente. Los higiénicos y saludables intercambios genitales adquieren un halo sagrado, prohibido, inaccesible. No hay una vivencia plenamente natural de la relación erótica. No se la ve como un mero modo, entre otros, de comunicación interpersonal. Y esto, a mi juicio, se debe a la mencionada sacralización. Esta subyace a las tesis de *La llama doble*; en éstas se concreta en otro tabú: limitar monógamamente su ejercicio legítimo en la relación amorosa. Se

juzgará, entonces, el valor de lo que es un modo más de comunicación desde parámetros que le son extraños: existencia o no de amor, profundidad de la relación, etc. Se consagra así como definitiva una concepción del amor que excluye la libertad erótica.

En definitiva, Octavio Paz caracteriza correctamente la distinción entre sexualidad, erotismo y amor, pero ofrece una visión dogmática y sustancialista del amor en la que, además, hace entrar como nota esencial la fidelidad erótica. Ofrece, pues, como evidentes unas conexiones que están muy lejos de serlo, o por lo menos hay que mostrarlo más detalladamente. La raíz puede buscarse en que continúa, sin revisarla, cierta concepción típicamente sacralizadora del erotismo.

M.^a Teresa López
de la Vieja (ed.)
*Figuras del logos. Entre
la Filosofía y la
Literatura*¹

Domingo Hernández
Sánchez

La relación interna entre filosofía y literatura viene exigida por la necesidad de acceder a una pluralidad de espacios de reflexión, de métodos y perspectivas en los discursos, que permita una comprensión profunda de las experiencias, tanto teóricas como prácticas. El conjunto de textos reunido en este volumen presenta no sólo diversas formas de entender esa relación, sino también diferentes contextos desde donde contemplarlos, así como el campo de posibilidades que se abre a partir de su consideración precisa. Ya desde el comienzo, con la presentación del libro que lleva a cabo la editora, queda clara la consante que dirigirá el desarrollo del tema: mostrar un modo preciso para percibir la plurivocidad del *logos*, a través del entramado formado en los nexos que unen discurso filosófico y discurso literario. Con esta idea en la base, el libro ha sido dividido en cuatro seccio-

¹ Madrid/México: F.C.E., 1994, 300 pp.

La Balsa de la Medusa, 33, 1995.

nes: I. «Filosofía y literatura: una relación compleja», II. «Ficción como conocimiento: reconstrucciones», III. «Texto y sujeto» y IV. «Lenguaje y mundo».

I. Filosofía y literatura: una relación compleja. Esta primera sección del libro comprende tres artículos: «Entre la ciencia y la literatura: formas literarias de la filosofía», por Christiane Schildknecht; «El punto de vista moral en la literatura», por María Herrera Lima, y «Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción», por Gottfried Gabriel. En el primero de ellos, C. Schildknecht presenta una *ampliación* de la idea de la filosofía más allá del concepto de conocimiento proposicional. Así, la literatura, como forma de conocimiento no proposicional, expresable sólo de forma indirecta, remite a un plano en el que el significado no es *dicho*, sino *mostrado*, alcanzándose una complementariedad entre conocimiento científico, filosófico y literario, que alude ineludiblemente a unos fines no sólo teóricos sino también, y sobre todo, prácticos. Para analizar estas ideas de una forma más precisa, la autora examina dos formas de discurso, la forma dialógica de la filosofía (Platón) y la forma aforística (Lichtenberg), mostrando cómo el discurso filosófico no se agota en el discurso racional, sino que incluye la fantasía, la iluminación, la intención práctica y otra serie de elementos que, por sí mismos, desbordan un conocimiento puramente proposicional. En «El punto de vista moral en la literatura», María Herrera Lima define la tesis de que la narrativa es un modelo de

descripción válido para la comprensión de la experiencia moral. La necesidad de explicar la pluralidad de sujetos sin abstracciones vacías, esto es, la necesidad de acceder a formas de reflexión sobre la moralidad realmente sensibles a los contextos de acción, hace que se acuda a la literatura y a otros estudios empíricos para intentar alcanzar aquello que no se consigue con los procedimientos habituales. Tras analizar las ideas sobre esta relación entre experiencia moral y literatura en MacIntyre (demasiado enfática su idea de «unidad de vida») y M. Nussbaum (no considera suficientemente el carácter de «artefacto» del texto literario), María Herrera muestra cómo una «hermenéutica de la sospecha» puede tanto ayudar a descartar lecturas ingenuas del significado moral de los textos, como abrir nuevos ámbitos de reflexión, sin por ello pretender atribuir a la literatura en ningún caso el carácter de «evidencia» suficiente para demostrar la validez de las teorías morales. Por último, en el tercer artículo de esta primera sección, Gottfried Gabriel presenta cómo una obra literaria de ficción puede transmitir verdad o conocimiento en un sentido amplio. Y es que, precisamente, una obra literaria es un texto que significa más de lo que dice como ficción: el texto literario sugiere, connota, implica contextualmente, esto es, transmite conocimiento por proximidad, donde las verdades mismas vienen *mostradas* por el texto. Así, la clave para argumentar en favor del valor cognitivo de la literatura está en ir más allá de un puro *referir* y *predicar* como acto proposicional y reconocer el acto del mostrar

como un acto de significado legítimo, con lo que se hace necesario avanzar un paso más allá de las distinciones tradicionales de la filosofía del lenguaje y de la semántica.

II. Ficción como reconocimiento: reconstrucciones. Contiene los siguientes capítulos: «Retórica y antirretórica romántica», de Carlos Pereda; «El sujeto político a fines de la Edad Media», por César González Ochoa; «Metáforas del poder en la filosofía política», por José M.^a González García, y «Hegel y R. Walser: El mutuo reconocimiento», de M.^a Teresa López de la Vieja. En «Retórica y antirretórica romántica», Carlos Pereda parte del enfrentamiento entre la retórica clásica, asentada en un fuerte componente normativo y en una subjetividad indeterminada que debe ser dirigida «desde fuera», y la crítica de ésta llevada a cabo por el romanticismo, basada en la pretensión de una subjetividad determinante capaz de darse las reglas a sí misma. Mediante el análisis de las ideas de Kant y Borges, el autor muestra la necesidad de eludir todo tipo de vértigo simplificador, tanto el de la subjetividad retórica como el de la romántica. Así, la retórica sólo presenta su valor si es dirigida por un proceso transsubjetivo, esto es, un proceso en el que aquella se entienda como una despena de materiales vivos, no inertes, tanto para el autor como para el lector. «El sujeto político a fines de la Edad Media», de César González, examina cómo va formándose a lo largo de la Edad Media la aparición de *lo político* como esfera autónoma, así como la propia noción de política, que sólo al-

canzará razón de ser con la traducción de la *Política* de Aristóteles y los comentarios de Sto. Tomás. Hasta llegar ahí, la *monarquía papal*, justificada tanto por las Escrituras como por la misma constitución romana, y el *emperador*, reforzado como *rey sacerdote* por las ideas neoplatónicas y por la doctrina paulina, habían mantenido la síntesis de poder, no sin conflictos entre ambos estamentos. El *Policratus* de Juan de Salisbury servirá como modelo a este concepto de Estado, asentado en su carácter de cuerpo social y regido por leyes cuya expresión está en las Escrituras. Sólo cuando comience la influencia aristotélica aparecerá la noción del estado como expresión de la ley natural, así como una ciencia política propiamente dicha. En «Metáforas del poder en la filosofía política», José María González, partiendo de las metáforas utilizadas por Hobbes, así como de la opinión negativa que a éste le merecían, lleva a cabo un intento de clasificación de la tipología metafórica y una serie de reflexiones generales sobre el lenguaje metafórico en el pensamiento político. Las metáforas de tipo orgánico, las tomadas de la ciencia o las relacionadas con el teatro o con la mitología, impregnan en su conjunto la reflexión política y son muestra de transmisión de conocimiento en su desarrollo. Los argumentos racionales de la filosofía no son en ningún momento atacados si se mantiene un enfoque racionalista de la metáfora, cuidando su posible elemento enmascarador y siendo consciente de su misión en el discurso político como una ayuda para transmitir pensamiento, en especial cuando conceptos

tradicionales hayan sufrido con el uso un desgaste de significado. «Hegel y R. Walser: el mutuo reconocimiento», de M.^a Teresa López de la Vieja, examina dos formas de acceder, desde discursos distintos y con resultados diferentes, a la dialéctica de lo intersubjetivo y del mutuo reconocimiento. Este tema no sólo se muestra en su papel de sometido a examen desde perspectivas divergentes, sino también como caso ejemplar de la *exactitud* que comparten texto filosófico y literario en sus inicios, en las experiencias que, independientemente de la forma de discurso, marcan el origen del texto. Así, si en Hegel, en el texto filosófico, las tensiones y las diferencias en el proceso de reconocimiento se subordinan a una unidad superior, a una dialéctica común que articulará los momentos y que resulta terriblemente distante para la sensibilidad contemporánea, R. Walser, por su parte, presenta mediante el texto literario la necesidad de contar la historia del reconocimiento, la crónica de la transformación, con pretensiones prácticas y nunca sentimentales. Los discursos llegan, pues, a un punto de inflexión en el que la narrativa amplía las perspectivas del reconocimiento moral, en el que las experiencias son narradas de otro modo, con lo que ninguno de los discursos es posible sin determinadas mediaciones por parte del otro: el reconocimiento mutuo se refiere, así, tanto a los discursos como a los sujetos.

III. Texto y sujeto. Esta sección está formada por tres textos: «La intimidad narrada», de José Miguel Marinas; «La construcción del sujeto: en-

tre la filosofía y la literatura», de Carlos Thiebaut, y «Visión autoral/visión figural: grados de subjetividad en la presentación del mundo narrado», de Luz Aurora Pimentel. En el primero de ellos, J. M. Marinas muestra diversos modos de decir lo íntimo, presentando con ello momentos diferentes de representación y actuación del sujeto. A través de los análisis de la figura demoníaca de la intimidad griega, de la intimidad vacía de la teología política premoderna, de la intimidad dual de la modernidad y de la intimidad diseminada de los discursos del presente, se alcanza un resultado que tiene como clave recoger lo común de los procesos que nos recorren. El juego de interioridad y exterioridad en el espacio de la intimidad asume, así, una serie de transformaciones en su modo de representación que aluden tanto a la diferencia en proceso como a la imposible clausura de su tensión en la narración. «La construcción del sujeto: entre la filosofía y la literatura», de Carlos Thiebaut, analiza el enfrentamiento de dos programas opuestos en sus consideraciones sobre la relación entre filosofía y literatura: el de Habermas y el de Paul de Man. El primero privilegia los actos del habla y reduce a los efectos performativos la comprensión de los elementos retóricos; el segundo aboga por una teoría de la lectura que no sólo evidencia lo que el texto dice, sino, sobre todo, lo que en él sucede en la expresión de lo dicho y de qué forma influye en el lector ese proceso del decir. Thiebaut muestra cómo Habermas se queda demasiado corto en su consideración de los textos literarios, cómo la pragmática de los textos es elemento

imprescindible para entender la historia de la subjetividad moderna y cómo, en conjunto, el modelo del texto, partiendo del análisis de su tropología y su pragmática, permite acceder de una forma más completa que la teoría habermasiana a la complejidad y multivocidad que conlleva el carácter holista de la construcción del sujeto moderno. En «Visión autoral/visión figural: grados de subjetividad en la presentación del mundo narrado», de Luz Aurora Pimentel, se parte de una caracterización del relato entendiéndolo como una redescipción del mundo mediada por un punto de vista sobre la realidad. A partir de ahí se lleva a cabo el análisis de tres situaciones narrativas básicas, narración autoral, narración figural y narración en primera persona, mostrando cómo la búsqueda de una representación objetiva, fiel a la realidad, viene mediada tanto por los modelos de conocimiento autorizados como por la propia subjetividad del narrador, aunque esta mediación se produzca de modo diferente dependiendo de la situación narrativa utilizada. El proceso de narración analizado presenta así un desarrollo que se deslizará hasta una subjetividad que conjunte su carácter mediado con su visión individual única, la cual constantemente se mantendría en su ingenua ilusión de experiencia directa.

IV. Lenguaje y mundo. Esta última sección del libro está compuesta por tres artículos: «La Ética y el campo de fuerzas de la filosofía», de Gerard Vilar; «La Ética tras el fin del tiempo», de Pablo de Greiff, y «Apertura del mundo y referencia», de Cris-

tina Lafont. Gerard Vilar analiza, desde una reformulación de la filosofía de la praxis, el lugar de la ética en la filosofía. Mediante un examen del concepto de *razón*, recorre el camino que abarca desde la idea de *logos* del paradigma ontológico, a través de la idea de razón legisladora del paradigma mentalista, hasta llegar a la razón comunicativa habermasiana del paradigma lingüístico, construida cooperativamente en el diálogo. Junto a esto, la filosofía se muestra también como literatura, con un discurso que abre el sentido y construye mundos, pero se distingue de los géneros literarios mediante su ineludible pretensión de verdad. La ética en concreto, por su parte, articulando el polo explicativo, el normativo y el abridor de mundo, vendría formada a partir del mismo campo de fuerzas en que se encuentra la filosofía en su conjunto. «La ética tras el fin del tiempo», de Pablo de Greiff, tiene como tema la relación entre ética y temporalidad, situado ante los interrogantes que acechan a América Latina. Esa relación es analizada primero en Aristóteles y en Kant: la ética de aquél clausura el tiempo, la del segundo se distancia de la temporalidad. Pero será mediante la ética discursiva habermasiana, que se presenta como una alternativa no reduccionista de los dos autores ante-

riores, como accede De Greiff a una ética que incorpora su elemento de temporalidad de una forma positiva, pues el sistema moral de Habermas preserva la universalidad en el pensamiento y la práctica moral, haciéndolo dentro de los límites del tiempo. «Apertura del mundo» y referencia», de Cristina Lafont, parte de la crítica que el «giro lingüístico» de la filosofía alemana del lenguaje (que iría desde Hamann, Herder y Humboldt hasta Heidegger y Gadamer) efectúa sobre la concepción tradicional del lenguaje como «instrumento» para designar entidades extralingüísticas. Pero en ambas teorías se hipostatiza uno de los elementos del lenguaje: si la concepción tradicional considera el lenguaje sólo desde su función de designación, el «giro lingüístico», que tiene su base en el aspecto de interpretabilidad del lenguaje, conlleva la hipostatización de la función de «apertura del mundo» del mismo. Teniendo claro que tan perjudicial resulta una como otra concepción, Lafont muestra, a través de autores como Kripke, Donnellan o Putnam, cómo una explicación de la relación de designación que no asimile ésta a la relación de atribución propia de la predicación, es necesaria para considerar la revisabilidad del conocimiento como una posibilidad ya incluida en el lenguaje mismo.

LETRA

INTERNACIONAL

NUMERO 36 (Enero-Febrero 1995)

JUAN CUETO: Estampas de autocensura

HANS MAGNUS ENZENSBERGER y RYSZARD KAPUSZINSKI
Entre el temor y la esperanza

KENZABURO OE: El Japón, lo ambiguo y yo

MARTIN JAY: La coartada estética

ROGER SHATTUCK: La libertad del artista

OCTAVE LEAUD: Poema de Moscú

LA REVOLUCION SENTIMENTAL

GUILLERMO CABRERA INFANTE: Introducción y allegro

ROSA PEREDA: La revolución romántica

DELIA FIALLO: Vida y pasión de la telenovela

ANGEL S. HARGUINDEY: La novela sentimental y el cine popular

CORIN TELLADO Y ROSA MORA: La vida en rosa y negro

CHARLES J. MALAND: Charles Chaplin: un interrogatorio en 1948

MIGUEL RUBIO: El izquierdismo de Chaplin

LIBROS: Soledad Puértolas (Kenzaburo Oé); Miguel Angel Moli-
nero (Albert Camus); Miguel Sáenz (Elias Canetti); Ramón Irigo-
yen (Emilia Daudet); Salvador Clotas (Giulio Einaudi)

CORRESPONDENCIAS: Román Gubern, Rosa Pereda, Sergio
Benvenuto, Eugeni Popov

Suscripción 6 números:

España: 3.600 ptas.

Europa: correo ordinario 4.150 ptas.

correo aéreo 6.200 ptas.

América: correo aéreo 7.500 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:

Monte Esquinza, 30 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 310 45 85 - 28010 Madrid

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.*



N 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

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 más bien cortadas Plumas de los lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Præclaræ gestæ præclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia estava bastantememe 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 vixit inseligit: 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 más apta la blandura inculca de vna Muger, que la eloquencia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que usó el Capitán loab en

*Miguel de Urbantes
laavedra*

Juana (nes de la t)

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

Hans Blumenberg

Naufragio con espectador



Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador*.

128 págs., I.S.B.N.: 84-7774-571-4.

Indice: 1. La navegación como violación de fronteras. 2. Lo que queda al náufrago. 3. Estética y moral del espectador. 4. El arte de sobrevivir. 5. El espectador pierde su posición. 6. Hacerse una nave con los restos del naufragio.—Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

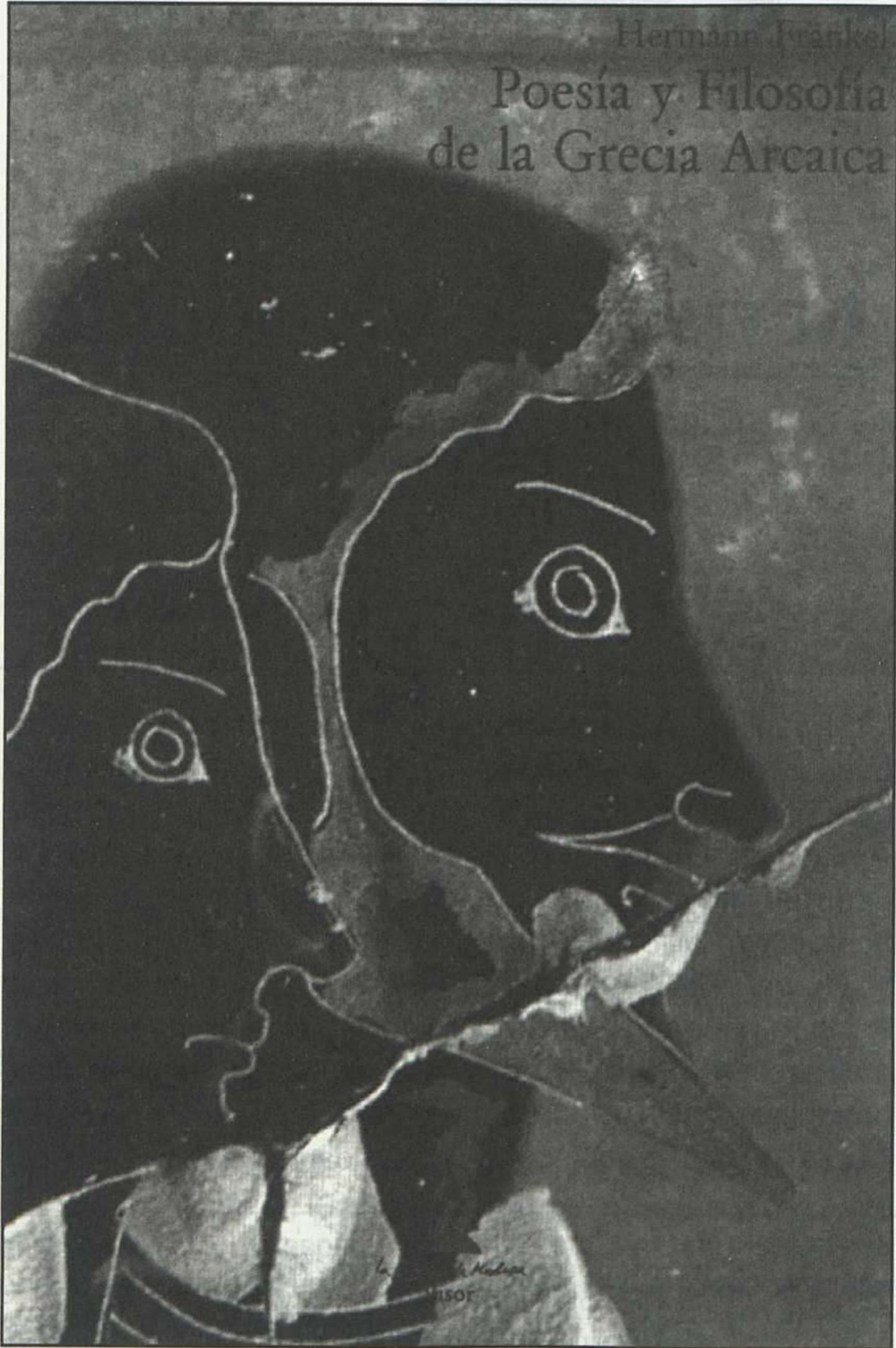
leer, pensar, saber

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 Frankel
Poesía y Filosofía
de la Grecia Arcaica



Rafino González 28 28037 Madrid Tel. 754 20 82

La...
1950

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. Alcmán, 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.

FIRMA

SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

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

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

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

ISSN: 1130-2097 Formato: 16,5 x 23 cm / Periodicidad: mensual
Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye IVA)
(2 números) Extranjero: Vía ordinaria: 3.100 ptas.
Asia, Europa: 3.800 ptas; América y África: 4.100 ptas; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.

ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORIA

Nombre: _____ Deseo suscribirme a la revista ISEGORIA para 1993
(dos números), cuyo importe abonaré:
Dirección: _____
Cod. Postal: _____
Población: _____
Provincia: _____
Tel.: _____
 Contas rentabais
 Visa Dinero Eurocard
 Mastercard American Express
N.º Tarjeta: _____
Validez del _____
Instituciones: _____
 Transferencia (N.º de orden: _____)
Fecha: a _____ de _____ de 199...
Firma obligatoria

Remite a: Editorial Anthropos
Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès
Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 33

J. A. Méndez, *Hilos, dardos y fallos*. E. de Diego, *(Literalmente) hecho pedazos*. R. Quance, *Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos*. D. Aragón, *Convertibilidad de los sentidos y correspondencia de las artes*. R. Jackson Martín, *Tres hombres líricos*. V. Yoldi, *El resurgir del innatismo*. A. Gamoneda, *La irreprochable prostituta*. J. Arnaldo, *Ecosistema y explosión de las artes*. A. Galindo, *Entre amor y erotismo*. D. Hdez. Sánchez, *Figuras del logos*.