

La balsa de la Medusa

Número 34

1995

Z-649



W. Benjamin, *El circo de Ramón*. J. M. Marinas, *Paisaje primitivo del consumo*. J. M. González García, *Los riesgos de la autenticidad*. O. Mandelstam, *Del «Coloquio sobre Dante»*. V. Bozal, *El cubismo bien temperado*. J. Á. López Manzanares, *Ortega entre las «fieras»*. I. Á. Puente, *La imagen del movimiento: Danza fotografiada*. Notas: E. de Diego, *Que el Papa viene a verte*. A. de Prada García, *De lenguaje y poder: sacerdotes y letrados*. Libros: J. L. Molinuevo, *Naufragio con historiador*. J. I. Velázquez, *Aragón: El estilo de la subversión*. G. Volland, *Ocasiones perdidas: Las pinturas de pequeño formato de Goya*.



LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 34, 1995

Walter Benjamin	3	<i>El circo de Ramón</i>
José Miguel Marinas	7	<i>Paisaje primitivo del consumo</i>
José M. González García	27	<i>Los riesgos de la autenticidad</i>
Osip Mandelstam	51	<i>Del «Coloquio sobre Dante»</i>
Valeriano Bozal	57	<i>El cubismo bien temperado</i>
J. Ángel López Manzanares	77	<i>Ortega entre las «fieras»</i>
I. Álvarez Puente	91	<i>La imagen del movimiento: Danza fotografiada</i>
NOTAS		
Estrella de Diego	116	<i>Que el Papa viene a verte</i>
A. de Prada García	121	<i>De lenguaje y poder: sacerdotes y letrados</i>
LIBROS		
J. L. Molinuevo	130	<i>Naufragio con historiador</i>
J. I. Velázquez	137	<i>Aragón: El estilo de la subversión</i>
Gerlinde Volland	141	<i>Ocasiones perdidas: Las pinturas de pequeño formato de Goya</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*, Salvador Dalí, *Naturaleza muerta al claro de luna malva*, 1926.

Figueres, Fundación Gala-Salvador Dalí.



LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 34, 1992

El tipo de Ramón	3	Walter Benjamin
Historia primitiva del consumo	7	José Miguel Marías
Los riesgos de la autenticidad	27	José M. González García
Del «Colapso» sobre «Dante»	21	Osip Mandelstam
El turismo bien comprendido	27	Valeriano Bozal
Crítica entre las «fuerzas»	77	J. Ángel López Manzanares
La imagen del monumento:	91	J. Álvarez Ponce
Una fotografía		

Que el Papa viene a morir	116	NOTAS
De lenguaje y poder:	121	Estrella de Diego
Acertados y letrados		A. de Prada García



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

LIBROS	
J. I. Molinuevo	130
J. I. Velázquez	137
Gertrude Volland	141

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

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

Depósito legal: M. 5.125-1989.

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

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

EL CIRCO DE RAMÓN¹

Walter Benjamin

La crisis del teatro europeo coloca toda forma extrateatral de representación bajo una nueva luz. Sobre el circo existía desde hace tiempo una abundante literatura; era, no obstante, una literatura especializada que sólo pretendía dar cuenta de su tema y le daba el valor menor de hacerle publicidad. Desde hace algunos años la cosa ha cambiado. Se investigó el circo; se indagó su gran alcance artístico que, a partir del espectáculo popular más barato, ha logrado algo que permanecía inamovible como edificios romanos a través de los siglos. Empezaban a interesar los temas reales no representados que ocurrían en el interior del coso, su forma más antigua, en el que se ha reunido todo tipo de público. Desde Seurat y Picasso se veía también la atmósfera sensual del circo con nuevos ojos.

El novelista español Gómez de la Serna ha publicado un libro con apuntes sobre el circo, que da testimonio de este interés documental renovado, pero también ha esclarecido enormemente el origen de la precaria situación de las masas, su menor miedo a la muerte, su creciente escepticismo ante los establecimientos del entusiasmo y la idiotización. Por eso este libro resulta, además, simpático, porque —cosa que es totalmente inusual— nada dice del punto de vista del autor. No estamos, pues, ante ningún tratado sobre el circo como *sím-*

¹ Ramón Gómez de la Serna, *Le cirque*, Paris, Simon Kra, 1927. Reseña realizada por Walter Benjamin para la *Internationale Revue*, Amsterdam, I, 1927, p. 321, editada en los *Gesammelte Schriften*, Tomo III, Suhrkamp, 1972, p. 70.

bolo de un nuevo sentimiento vital, sino ante una elaborada recopilación de notas, que, como le ocurre al payaso con su frac, no se ajustan del todo a la realidad. El aficionado a la psicología evidentemente se queda corto aquí. En el circo cabe darse ciertamente la apertura a lo más limitado, con vistas a una mayor proximidad a lo esencial; cuando se quiere un milagro, ciertos esfuerzos físicos aparecen como fenómenos de la intimidad, que a veces no son más que visiones banales que implantan tales inervaciones en los ojos del idealista.

También es completamente congruente que Serna haya repetido su atención entre los números de una representación circense y que su obra contenga capítulos sobre magnetizadores, ilusionistas, contorsionistas, Amazonas y demás. Incluso va aún más ampliamente a los detalles. Las vajillas y las perchas del prestidigitador, las alfombras, sobre las que posa sus patas el elefante, los taburetes, las torres piramidales y los toneles, por los que trepan los animales amaestrados, el cojín acolchado sobre el que la atleta se recuesta durante sus números; en resumen, sus notas dicen lo más importante sobre el inventario completo del circo: es decir, hasta qué punto lo que hace más confiada a nuestra fantasía es básicamente un gastado inventario de sueños. No hay convención alguna ingeniosa, que oriente, para charlar de las cosas del circo. Su público es más respetuoso que el de cualquier teatro o sala de conciertos. Esto supone que en el circo lo que tiene valor es la realidad, no la apariencia. Incluso es más fácil pensar que un señor del público le pida a su vecino el programa mientras Hamlet atraviesa a Polonio, que cuando el acróbata en lo alto de la carpa da el doble salto mortal. Por eso está claro también que el público de circo en su conjunto es también el más dependiente: pequeña burguesía borreguil con todas sus trabas, que incluso como artista, como clown o acróbata ecuestre, sólo las abandona precisamente en momentos muy concretos para cambiarlas por las que le pone la pista.

El circo es tal vez un parque natural sociológico, en el que el tejemaneje de una casta señorial de criadores de caballos y domadores se completa con un proletariado dócil, la plebe de los payasos y de los mozos de cuadra aún sin alaridos, sin rencores revolucionarios. Es un lugar (algo más extraño) de la paz entre las clases. Pero también es un lugar de la paz en otro sentido: con razón ha dicho Serna en un célebre discurso, que pronunció en un circo milanés, desde el trapecio, que la verdadera amistad entre los pueblos se sellaría algún día en un gran circo. A mi parecer, hay sólo dos profesionales que por naturaleza están íntimamente relacionadas con la paz, y no precisamente las que se piensa. Ni las muy dudosamente compasivas enfermeras (que al fin y al cabo están es-

Walter Benjamin (1892-1940) es una de las figuras centrales del pensamiento contemporáneo. Su análisis de la cultura popular urbana es uno de los ejes centrales de sus reflexiones.

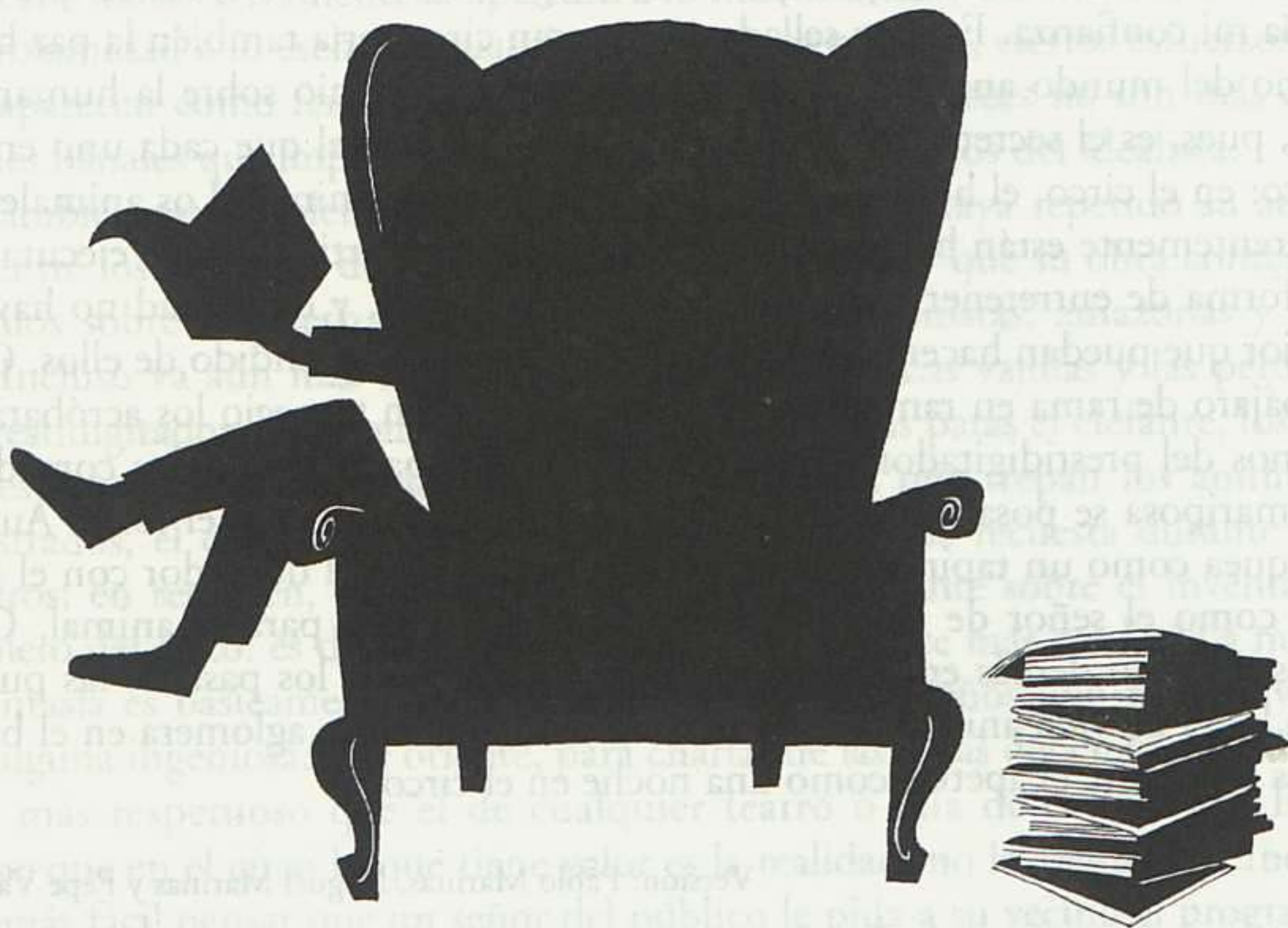
perando la guerra, no menos que los generales) ni los pacifistas (que viven del peligro de la guerra, como, por lo demás, hacen los vendedores de armamento), sino los matemáticos y los payasos: los maestros del pensamiento abstracto y de la fisis abstracta. La paz que su firma garantizara sería la única que merecería mi confianza. Esa paz sellada en un gran circo sería también la paz bajo el signo del mundo animal, que ha impuesto su patrocinio sobre la humanidad. Así, pues, es el secreto del sentimiento particular con el que cada uno entra al circo: en el circo, el hombre es un huésped del reino animal. Los animales sólo aparentemente están bajo la férula del domador, los artificios que ejecutan son su forma de entretener y distraer al hermano menor, y en verdad no hay cosa mejor que puedan hacer con él. La gente de circo ha aprendido de ellos. Como el pájaro de rama en rama, así vuelan de trapecio en trapecio los acróbatas, las manos del prestidigitador disparan a través del espacio como dos comadreja, tal mariposa se posa sobre el lomo del caballo la domadora, el tonto Augusto olisquea como un tapir por la arena de la pista y sólo el domador con el látigo cae como el señor de la creación fuera del anárquico paraíso animal. Como ellos, todo lo demás en el circo, incluidos los accesos, los pasajes, las puertas, está lleno de vida animal. En los descansos el público se aglomera en el buffet, pues nada abre el apetito como una noche en el circo.

Versión: Pablo Marinas, Miguel Marinas y Pepe Vázquez.

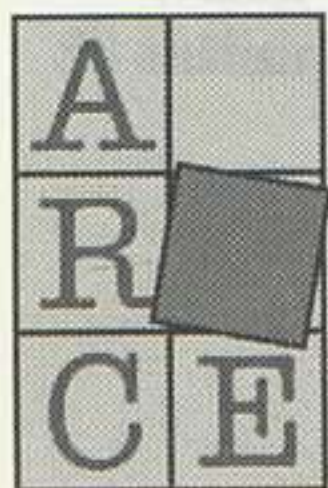


Asociación de Revistas
Culturales de España

La cultura pasa por aquí



A&V	Bitzoc	Dirigido	Leer	Reseña
Abaco	La Caña	Documentos A	Letra	Revista de Occidente
Academia	CD Compact	Ecología Política	Internacional	RevistAtlántica
ADE-Teatro	El Ciervo	ER	Leviatán	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Lletra de Canvi	Síntesis
Africa América Latina	Claridad	Fotovídeo	Ni hablar	Sistema
Ajoblanco	Claves de Razón Práctica	Gaia	Nuestra Bandera	Suplementos Anthropos
Album	CLIJ	Grial	Nueva Revista	Anthropos
Alfoz	Creación	Guadalimar	La Página	Temas para el Debate
Anthropos	El Croquis	El Guía	El Paseante	A Trabe de Ouro
Archipiélago	Cuadernos de Jazz	Historia y Fuente	Por la Danza	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos del Lazarillo	Oral	Primer Acto	El Urogallo
L'Avenç	Debats	Hora de Poesía	Quaderns d'Arquitectura	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	Delibros	Insula	Quimera	Viridiana
		Jakin	Raíces	Zona Abierta
		Lápiz		



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

PAISAJE PRIMITIVO DEL CONSUMO: Alegoría frente a analogía en los *Pasajes* de Benjamin

José Miguel Marinas

La reforma de la conciencia consiste *únicamente* en despertar al mundo... del sueño que ha tenido acerca de sí mismo mismo.

(Carta de Marx a Ruge, septiembre 1843)

Esta cita con la que Walter Benjamin abre el cuaderno N de su libro de los *Pasajes*¹ nos permite abordar un problema de interés en las aproximaciones a la crítica de la cultura cuyas tareas y fundamentación, más en la práctica que en el reparto disciplinar, continuamente debatimos.

Concretamente, el del origen de la cultura que hemos dado en llamar del consumo, para designar con este nombre las formas de representación, de intercambio y de identificación mediadas por el universo de las mercancías. Cultura que está regida por la lógica del mercado en el que nombres, marcas, pero también sujetos por ellos configurados pasan a ser los verdaderos elementos del consumo. Lo que implica superar una visión psicológico-

¹ Las *Primeras Notas* –PN– (*Gesamelte Schriften*, Ed. Suhrkamp, V, pp. 991-1038) datan del primer período de trabajo sobre los *Pasajes* (junio de 1927-diciembre de 1929). Muchas pasan a las *Notas y Materiales*, el corpus central del texto.

Respecto a las ilustraciones, muestras de anuncios españoles de este período, debo hacer constar mi gratitud a los compañeros de CIMOP que me han permitido acceder a su, en muchos sentidos «benjaminiano», archivo gráfico.

gista y naturalista –aún ideológicamente extendida– en la que las necesidades y los bienes que las satisfacen serán las dimensiones clave de los escenarios del consumo y el sujeto un preferidor racional que calcula, elige y razona.

Así, en los *Pasajes* asistimos, entre otros prolijos escenarios, al intento de restituir no un origen como *terminus a quo* desde el que se armarían las claves de desarrollo de la cultura del capitalismo industrial, sino la apertura a *otro modo de analizar sus transformaciones considerando lo que aquélla tiene de inicio y no de mera etapa*. Este itinerario de Benjamin nos proporciona una ganancia en dimensiones que revisa el historicismo sin caer en una metafísica misticista, que incorpora algunas aportaciones psicoanalíticas sin hacer una lectural «pulsional» de los conflictos sociales, que piensa con imágenes (tropos, pero también iconos, espacios, representaciones sociales) sin despojarse de los conceptos que las acompañan, negándolas o tomando su relevo. Su estudio de la sociedad de consumo no es un momento de una exploración salvífica de la humanidad contemporánea. Las mil y una prácticas, imágenes, ensoñaciones y horrores que nos ayuda a ver en los pasajes del consumo no son alegoría de una cábala laica: no son una vuelta a los orígenes, ni el eterno retorno de un origen. Tienen peso y un método específicos. Emplea la alegoría como procedimiento, pero a sabiendas de que lo inaugural y nuevo de estos escenarios no es análogo, no es reducible, a otros anteriores. Por tanto, la alegoría ha de ser propia, original, ha de componerse a partir de las representaciones que surgen en la práctica social: ha de dar cuenta de sus tensiones internas, de lo permitido por el juego del mercado que empieza a ser masivo y de lo que este prohíbe.

Este modo de analizar puede condensarse –y a esto se ciñe este artículo– en la expresión que Benjamin anota en el primer borrador de la obra: *Paisaje primitivo del consumo*. En realidad, *Urlandschaft der Konsumtion*: paisaje originario o protopaisaje².

El recorrido de algunas de estas anotaciones más programáticas o tentativas puede ilustrar bien tanto el método como las intenciones de quien paciente-mente se aplicó a recomponer la vida de una ciudad modélica, en su potencia originaria y en los anuncios de su crisis.

² *Primitivo* tiene inevitablemente la connotación de la explicación desde un momento previo. *Originario* contiene más bien la idea de un punto de llegada de la reconstrucción: el origen se inventa, es decir, se encuentra tras el itinerario de desciframiento. No estaba ahí antes.

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

El origen como desciframiento

En los trabajos recientes sobre esta ingente obra de Walter Benjamin³ aparecen numerosos comentarios y glosas sobre el peculiar modo de referirse aquél a las formas de vida que marcaron la transición poderosa del antiguo régimen a los modos metropolitanos del comercio y la cultura. Coincide en ello con las visiones de su maestro Simmel, con apreciaciones de Veblen y aprovecha, desplazándolas, muchas de las intuiciones de Marx: precisamente aquellas que no pasan al corpus de lecturas economicistas de las tesis económicas del autor de *El Capital*.

El proyecto del libro de los *Pasajes* nos permite, pues, asistir a una forma de considerar los fenómenos de la transformación histórica de nuestros paisajes cotidianos. Nos abre, igualmente, a un método de trabajo en el que no se desdén el recorrido de las metáforas, las alegorías, las imágenes y su consistencia, al mismo tiempo que se sopesan los conceptos y los modelos que —desde el positivismo a su cara crítica, la dialéctica negativa— ha intentado domesticarlas. Tras una intuición de base: *la fantasmagoría del XIX*, cuya formulación es compleja y cuyas glosas crecen, de comentario en comentario, en direcciones a veces opuestas, Benjamin persigue poner en acción cuantos elementos se le alcanzan de la gran mutación.

El pathos de este trabajo, dice WB, en el que no hay conocimiento sino fulgurante (el texto es el trueno que hace oír su estruendo mucho tiempo después (N 1, 3), es que no hay épocas de decadencia: la puntuación de momentos y espacios que reparte la sociedad del prestigio y del individualismo posesivo —figura ideológica cuya historia trazó MacPherson— puede ser revisada. Y el método, el itinerario, consisten en la apuesta porque se puede desbrozar la hojarasca del delirio y del mito colectivos al tiempo que se agudiza la capacidad de ver a través del propio ensueño y descentramiento: otra forma de atención, más despojada precisamente de ese sujeto posesivo que se reparte como modelo de toda socialización. Así prepara, pues, el trabajo de los *Pasajes*, que es un proceso de indagación paciente y tenaz (a la sombra de otras arcadas: las de la Biblioteca Nacional de París) en el que nociones como cambio histórico, origen, protohistoria y métodos como el materialismo histórico, la crítica de la cultura, la teoría de la imagen y de la literatura experimentarán transformaciones decisivas.

Una de sus vetas, no la primera en el tiempo de investigación, pero sí testigo temprano de este cambio de perspectiva, es precisamente la del paisaje pri-

³ De entre los más centrados en los *Pasajes*, se pueden seleccionar: Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Columbia U. Press, 1982; Susan Buck-Morss, *The Dialectics of seeing*, Cambridge U. Press, 1989; C. Buci-Gluksmann, *The baroque reason*, Sage, 1994, y seguramente el elenco más rico de estudios, Wismann, H. (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Ed. du Cerf, 1986. Una primera contextualización de este itinerario benjaminiano en la perspectiva no economicista-individualista de la cultura del consumo la esboqué en *La fábula del bazar: ética y cultura del consumo*, Revista de Occidente, n.º 164, noviembre de 1994.



Papel de cigarrillos «My Dear». Aire Libre, 1924.



Crédito S. Loínaz. Aire Libre, marzo, 1924.

mitivo del consumo. Con ella alude a la anticipación de espacios, de modos de relación ciudadana, de formas de identidad de los sujetos del capitalismo industrial cuando éste comienza a darse a sí mismo como espectáculo, como espacio nuevo de comunicación. Pues son estos mismos procesos, la espectacularización urbana, la comunicación mediada por los nombres y las marcas, los que para Benjamin –siguiendo las intuiciones de Marx y de Simmel, por no hablar de Veblen– constituirán no un apéndice prescindible del nuevo modo de producirse cosas y personas, sino la condición misma de su reproducción hasta el presente.

Establecer los procesos de conflictos y cambios en el paisaje del capitalismo protoconsumista, hace que la reflexión sobre la historia, la periodificación, los modelos de estadios, en suma, los estereotipos del progreso, queden sometidos a un trabajo vigoroso, variado y concreto de reformulación.

Benjamin llegará a las *Tesis de filosofía de la historia*, e incluso a trabajos historiográficamente acotados (*La obra de arte en la edad de su reproducción mecánica*) tras el gran laboratorio de los *Pasajes*. Y esta no es una experiencia banal. Se puede decir que su estilización en las *Tesis* abona cada vez menos las lecturas acusatorias (de misticismo y metafísica, por lo común), si se entiende como estilización a partir de este variadísimo cuadro en el que trabaja más que como un filósofo especulativo, como un semiólogo –en su sentido crítico y activo, no modisto– de la cultura del consumo.

Las mejores intenciones

Cuando Benjamin elabora el plan del libro de los *Pasajes*⁴, sitúa un punto de arranque en el que aparece el *paisaje primitivo del consumo*, junto con otra expresión llamativa: el *último refugio de la mercancía*. El polo inicial del procedimiento de construcción alegórica, es revelar la fantasmagoría del siglo diecinueve. Esta elaboración requería no sólo su uso nuevo de la alegoría, sino un cambio en los elementos de los dos extremos de tal construcción: el relato explícito y el relato socialmente prohibido, y, por tanto, un cambio en la construcción misma. No es una mera aplicación de un procedimiento ya listo a casos nuevos (quien dijo drama barroco diga ahora paisajes del consumo): cada relación alegórica, por ser de dos planos de relato, uno remitiendo veladamente

⁴ La hipótesis es que se trata de un verdadero libro, más allá de la malicia adorniana, que le atribuye la intención de mera yuxtaposición de fragmentos: la yuxtaposición sería la teoría, se apoya en la variedad de versiones y correcciones del propio autor, además de las abundantes notas personales.

“Este trabajo debe desarrollar hasta su más alto grado el arte de citar sin comillas. La teoría de este arte está en correlación muy estrecha con la del montaje” (N1 10).

La conciencia de la construcción, si se quiere del constructivismo, por parte de Benjamin, no implica ninguna suerte de fetichismo del fragmento o de elisión de la teoría: precisamente la tarea de seleccionar y articular, comentar y desarrollar.

al otro, ha de ser peculiar, concreta, nueva precisamente por ser reconstruida a partir de los textos que circulan, como prácticas y como mitos. Se trata de *otra* construcción alegórica en la que la exigencia, para WB, para cualquier estudioso atento, es detectar lo que de *otro*, de *inaugurador* trae el nuevo texto social, sus arcas abiertas en las que no necesariamente se vende el buen paño, pero sí se vende la obligación social de ir a verlo.

Por eso, como señala Wolin, Adorno se ve insatisfecho o decepcionado porque entiende que en el proyecto

«El punto focal teórico sería el concepto de prehistoria del siglo diecinueve (*Urgeschichte des 19ten Jahrhunderts*) o una “prehistoria de lo moderno”. Tal como había probado en el libro del *Trauerspiel* a través de las ruinas de la edad barroca para revelar la concepción subyacente de la historia como «historia natural», en el Proyecto de los *Pasajes* Benjamin intentaba en una veta similar exhumar los rudimentos de prehistoria —tales como mito, destino, y el siempre-lo-mismo— pese a la aparente fantasmagoría de *nouveauté*, el incremento fantástico de las mercancías e innovaciones que situó al siglo diecinueve bajo la bandera de “lo moderno”»⁵.

Lo interesante es que esa prehistoria, o mejor protohistoria de lo moderno no reposa sobre una forma de circularidad o de tiempo abolido. Ni protohistoria, es decir, *Ungerchichte*, es un momento temporal anterior, ni este es un principio explicativo que sitúe en un origen dado la clave de los fenómenos heteróclitos del consumo moderno en sus inicios. Así, siguiendo la cita de Wolin, se puede ver un modo sesgado de filtrar el *Proyecto*:

«Su intención, sin embargo, era menos demostrar cómo las manifestaciones mismas de la prehistoria recurrían en lo moderno, que mostrar cómo lo moderno mismo regresaba al nivel de la prehistoria. O, más precisamente, pensó demostrar cómo la proliferación fantasmagórica de nuevas mercancías que distinguía la vida urbana bajo las condiciones del capitalismo del siglo diecinueve en realidad constituían una regresión a la noción de “eterna recurrencia” o “repetición mítica”; esto es, representaba un regreso a la noción de *tiempo cíclico* dominante en la vida prehistórica, en la medida en que las mismas novedades eran completamente intercambiables. Cuando se contemplaba desde el punto ventajoso del consumo, la producción de mercancías a gran escala significaba la reversión hacia un Gran Mito: la reproducción de lo continuamente igual bajo la apariencia de la producción de lo perpetuamente nuevo» (*ibid.*).

⁵ Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, p. 174 (cap. «The Adorno-Benjamin Dispute»).

Los términos, de Wolin o de Adorno, a expensas de una aclaración mayor (del tipo matizado que Buk-Morss hace en su trabajo sobre el origen de la dialéctica negativa) no son correctos. A lo que parece apuntar el *Proyecto*, e incluso las PN, es más bien a un desplazamiento: la analogía como conector entre estadios de la historia (lo prehistórico-lo barroco-lo moderno) se ve superada por un trabajo con la alegoría. Ésta se entiende ahora no como una aplicación de un caso principal (la redención en el presente continuo, cíclico) a los avatares que lo alegorizan (el desvelamiento del ensueño barroco, o de las ficciones de la primera cultura del consumo de masas), sino como un método abierto que pretende inventar, en cada momento de inicio, en cada nuevo escenario social y cultural, la otra escena, el relato otro que queda oculto tras su apariencia. Este relato iluminador, ejercicio del conocimiento de lo nuevo, no será siempre el mismo, ni alegoría de un supuesto *Ursprache* (por extensión: de un relato) originario en el sentido de ya dado. Habrá que buscarlo, como quien tantea nombres, imágenes, relatos, para lograr dar con lo que está en juego en ese inicio: en este caso el de una sociedad que inventa las nuevas fábulas, nuevos ritos, nuevos paisajes urbanos, para reproducirse superando su crisis.

Así vemos que la expresión programática, la indagación de un *Paisaje primitivo del consumo* es una noción que marca un recorrido: una tensión. No se piensa sin su convivencia con un modo de refugio de ocultación, de decadencia, en escenografías y formas anteriores (*Último refugio de las mercancías*). Pero esto implica tanto la revisión de una historia lineal como la de una historia salvífica. Lleva aparejada la revisión de las nociones de origen y meta (de inicio y finalidad).

En concreto aparece, pues, en el primer plan de los pasajes (PN), entre la rúbrica *surrealismo* y separado por una barra de la rúbrica *colores*. Por las notas que toma Benjamin parece que, en el desarrollo de su intuición básica –teórica: es un ejercicio de mirar, a cuyo servicio construirá y remodelará conceptos–, hace una primera aproximación que se asemeja a los procedimientos de inmersión en un trabajo de campo, a la observación participante. Su guía es el despojamiento de las categorías que bloquean, para poder hallar nuevas y no patentes relaciones.

Las primeras anotaciones que se anudan en el concepto de *Paisaje primitivo del consumo*, son muestra de su capacidad de establecer analogías productivas, no desfiguradoras⁶ ni reductoras. Su forma de anotar es la de un diario de

⁶ Barthes habló en su autobiografía de *Le démon de l'analogie* –préstamo que toma de una nota poética de Mallarmé– para matizar el posible uso neutralizador de la analogía entre campos o fenómenos cuya relación se intuye, pero no está establecida. Cuando se dice que prácticas sociales son abordables «como el lenguaje», además de reconocer en ellos su carácter de sistema, o de algo sistemático (formado por diferencias y oposiciones), puede perderse lo específico de la práctica o el fenómeno «analogado». Benjamin, a mi entender, ensaya la transposición buscando las afinidades (en el orden de un sistema de la cultura que se anuda en un momento y que no deja ver su mapa) de manera productiva y no reductora: es decir, desplegando lo peculiar de cada término en la configuración y en el ocultamiento del otro. Y no, como Barthes sugirió en su momento de énfasis es-



¡Haga usted esto siempre que se lave!

Vierta en el agua del lavabo un poco de **Colonia Añeja**

Entona los nervios. Refrésca, perfuma y suaviza el cutis. Preferida por su fuerza alcohólica y su pureza.

Frasco 2,50 - Litro 15 ptas. en toda España

Perfumeria Gal. - Madrid

Colonia añeja para hombres. *Mundo gráfico*, 1929.



La mujer compuesta
quita al marido de otra puerta.

¿A su marido le gusta verla elegantemente alavada?
Sí?

Dios no dude Ud más y vívalo como una dama moderna

Modelo Camisa-pantón "Key" N.º 2219 según modelo de la mejor calidad de seda lavable con finos encajes "Bordados" en todos los colores Ptas. 25.

Elegante - Seda - Práctica - Lavable - Económica
Único surtido - Fabricación propia
Equipos - Camisetas

La seda mejor surtida en confecciones para señoras y niños.

La Golondrina
Ronda San Antonio 41
BARCELONA

BOLETIN DE COMPRA

Ropa interior. *El Hogar y la Moda*, 1926.

campo en el que la guía tiene que ver con lo organoléptico, con la atención a lo fantasmagórico, con la especial percepción de quien se sumerge en un espacio con una atención flotante, como en un sueño, como en las experiencias fugaces y duraderas –por su propia lógica de afinidades– de la infancia o del viaje.

El procedimiento de exploración rescata –sobre el bastidor del fetichismo de la mercancía como nueva fantasmagoría en acción– tres perspectivas, tres metódicas: el surrealismo con su hallazgo de las afinidades secretas entre los objetos, el sistema de flujos energéticos y de metamorfosis de la naturaleza, y el mundo de la ensoñación de la mirada infantil tan próxima al hallazgo del sueño psicoanalítico.

En una anotación interrumpida de las PN apunta el primer modo de mirar, centrado en la yuxtaposición de objetos, tan prolijamente perseguida en los fragmentos mayores de la obra y hasta en las ilustraciones y objetos de su colección:

«Un mundo de afinidades singulares y secretas: la palmera y el plumero, el secador de pelo y la Venus de Milo, las botellas de champán, las prótesis y los manuales de correspondencia» (A°, 4).

La evocación tiene que ver con la biografía, con los hallazgos inaugurales: rescatar la forma de mirar que uno tenía,

«Cuando, de niños, recibíamos como regalo las grandes enciclopedias tituladas el *Mundo y la Humanidad* o *la Tierra*, o aun el último volumen del *Nuevo Universo*, ¿no nos hemos abalanzado todos sobre la lámina en colores que representaba un “Paisaje del carbonífero”, o sobre la que mostraba “la fauna de Europa en la era glacial”, no nos han atraído desde la primera mirada las afinidades mal definidas entre los ictiosaurios y los aurochs, los mamuts y los bosques? Se trata, pues, de una misma pertenencia, de un mismo parentesco primitivo que nos revela *el paisaje de un pasaje* (“le paysage d’un passage”). El mundo orgánico y el mundo inorgánico, la postración abyecta y el lujo insolente anudan la más contradictoria de las relaciones, las mercancías se apilan y se suceden tan libremente como las imágenes de los sueños más locos. Paisaje primitivo del consumo» (A°, 5).

estructuralista –felizmente superado al hilo de los años 69-70, si no antes– tratando de salvar el demonio de la analogía mediante el recurso de la homología: correlación entre formas. Quizá el demonio de la analogía lo entiende mejor Benjamin porque muestra su carácter de eficacia simbólica en la vida cotidiana (no en las categorías de las ciencias sociales): como en el *Berlín demoníaco*, se trata de rescatar las potencias que una forma de vida, de cultura, de arte o de consumo cotidiano oculta y trasvasa a otra, de suerte que la domina, o –alargando también la forma goethiana– le obliga a un pacto con ella.

Se trata de una asociación, de una composición entre la mirada que detecta lo heterogéneo imprevisto –por recién inaugurado– con el trabajo del sueño como vía de conocimiento. Como desarrollará en textos centrales y conocidos en los *Pasajes*: «liberar las fuerzas enormes de la historia que están adormecidas en el érase una vez de la narración histórica clásica» (O, 71); o en el célebre pasaje programático: «el nuevo método dialéctico de la ciencia histórica... que consiste en vivir el Antaño con la intensidad de un sueño para ver en el presente el mundo despierto al que el sueño se refiere» (F, 6).

El dominio de la analogía / el ángel de la alegoría

En esta forma de tanteo en la que se encuentran asociaciones presentes en las cosas, pero descubiertas, traídas por fin al escenario de uno, aparecen los recursos no sólo a las metódicas contemporáneas (surrealismo, psicoanálisis, teoría del fetichismo de la mercancía), sino a su articulación en torno a las imágenes, a la potencia alegórica de los paisajes concretos. Éstos remiten a un nudo, a un jeroglífico, otro nombre de la alegoría: el relato condensado. Por eso no extraña que la noción de mercancía como jeroglífico que apunta Marx sea el motivo principal, bajo la rúbrica de su nombre, de un capítulo en los *Pasajes*.

El contexto es, pues, el intento de desbrozar otra lógica, preparar un modo de visión que al tiempo es teoría: aquel que las mercancías mismas y sus escenarios van trazando, con su configuración, su exhibición en los espacios públicos, con su entramado de significantes, con las formas de acceso y exclusión hasta el momento de la exposición en los pasajes comerciales (del consumo, del ocio, del negocio). Si Benjamin establece el nombre de *fantasmagoría* para caracterizar el entramado de imágenes y objetos que dirán el sujeto del consumo incipiente, es porque en él se condensan la dimensión del mito, la ensoñación y la falsa conciencia.

«La propiedad, que da a la mercancía su carácter fetiche, pertenece a la sociedad misma productora de mercancía, no en lo que ella es en sí, sino más bien tal y como se representa a sí misma y cree comprenderse cada vez que hace abstracción del hecho de que, precisamente, produce mercancías. La imagen que produce de sí misma y que continúa designando como su cultura corresponde al concepto de fantasmagoría» (X, 13 a).

Esta búsqueda de la trama de un relato mayor –la constelación de autoimágenes de una sociedad de mercantilización masiva– supone un doble cambio de óptica. En primer lugar, el de levantar la reducción utilitaria del cálculo, que sólo ve las nuevas presentaciones de las mercancías como meros objetos de compra: cuando éstas comienzan a aparecer etiquetadas con precios visibles (Exposición de París, 1855), es la representación misma de las mercancías la que cambia. El segundo cambio radica en la flexibilidad para incorporar la

perspectiva que, como fenómeno estético, ha empezado a erigirse como una crítica al orden de las representaciones: el surrealismo. Estos procedimientos, nuevos para el estudio de las fantasmagorías globales de la cultura, que desplazan las categorías que filtran los objetos precisamente por plegarse a las asociaciones no previstas que el mercado traba entre los objetos mismos, suponen acceder al protopaisaje del consumo. Como también al último refugio de la mercancía. Estas dos expresiones, su programa, condensan la objección benjaminiana a la mirada historicista.

Último refugio de la mercancía alude al resguardarse en los pasajes, en sus umbrales, de los signos y las formas de la identidad burguesa. Las nuevas mercancías, los nuevos nombres son acogidos en una escenografía que los hace públicos y los preserva: ahora en el orden de la representación. En accesibilidad y distancia, como la de los grupos de mirones que, a la caída de la tarde, se pegan a los escaparates del pasaje para a ver cómo hacen caja en *La Belle Jardinière* (G. 10, 3).

Protopaisaje, *paisaje primitivo*, supone algo en el orden de la experiencia de los sujetos más que en el establecimiento de hitos «objetivos». Y tiene un carácter configurador. Como señala, entre otros, Stéphane Mosès⁷ la noción de origen (a mi entender, implícita en el *Urlandschaft*) en Benjamin, y, más ampliamente en la constelación de la segunda y tercera década de ensayistas alemanes, presenta una ambivalencia: se aproxima a la idea de génesis, pero también es principio organizador, estructurador de una experiencia. Y es esta segunda la que parece primar cuando Benjamin, que quiere establecer el «barroco de la banalidad»⁸, sigue en cierta forma lo practicado en su célebre trabajo sobre el *Trauerspiel*, el drama luctuoso barroco, pero necesita un nuevo comienzo: un nuevo principio organizador que encuentra, que inventa en los estratos y planos de ese *Urlandschaft*.

Para tratar de aclarar el salto, la discontinuidad en el trabajo de Benjamin, y al mismo tiempo su nuevo uso de la alegoría podemos ver, sucintamente, la reflexión que hace a propósito de la epistemología, el modo de saber que pone en ejercicio cuando elige un procedimiento concreto.

En el *Trauerspiel*, como es sabido, Benjamin había desvelado desde el comienzo los presupuestos de su modo de trabajo. Y ya en sus párrafos iniciales nos encontramos no sólo con la contraposición entre la forma clásica de exponer (el tratado) frente a otras más recientes, el ensayo, por ejemplo, sino una reflexión de más calado: la relación entre el modo de exponer y las cosas mismas que se abordan. En su caso, concebido el designio de abordar la desigual y multifacética transformación del viejo orden al nuevo —a la sociedad de la producción que se exhibe y del consumo que transforma los paisajes de la vida— la opción por el fragmento. No se trataba de una moda de género, sino como del

⁷ *L'idée d'origine chez Walter Benjamin*, en Wissman, H. (ed.), o. c., pp. 809-826.

⁸ Carta a Hoffmanstahl, 13 enero 1924. Citada en Meschonnic, H., *L'allegorie chez Walter Benjamin, une aventure juive*. En Wissmann, o. c., p. 717.

intento de ajustarse de la mejor manera posible a la enorme variedad de aspectos de la vida en las ciudades en el proceso de su modernización convulsiva y, en más de un sentido, espectacular. Y es en el proceso de esta reflexión epistemológica, incorporada ahora al comienzo del libro, en donde da un apunte que tiene valor para explorar la entrada en los *Pasajes*.

«El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto mayor cuanto menos inmediata resulte su relación con la concepción básica correspondiente, y el brillo de la exposición depende de tal valor en la misma medida en que el brillo del mosaico depende de la calidad del esmalte. La relación entre el trabajo microscópico y la magnitud del todo plástico e intelectual demuestra cómo el contenido de verdad se deja aprehender sólo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico»⁹.

La supuesta continuidad entre este trabajo y los *Pasajes* –Benjamin dice literalmente que es analógica– sería más de perspectiva que de contenido: lo fáctico del escenario del consumo de masas pide también descifrarse, pero no ya en un espacio de la ritualización teatralizada, sino en sus luchas y juegos sociales cotidianos (gráficamente: los *Pasajes* coinciden con la liquidación de la Comuna, las Exposiciones Universales son visitadas por delegaciones de las primeras sindicales obreras que hacen sus asambleas para evaluarlas).

Pero decir que hay una continuidad de perspectiva resulta escaso cuando lo que ésta exige es precisamente la búsqueda, la composición de un principio organizador (originante) nuevo, adecuado al trabajo microscópico que observa prácticas sociales que no se dejan reducir a aquella forma de alegorizar del barroco¹⁰. Aunque haya procesos homólogos de adecuación entre las masas y la realidad, la escena ensoñada en esta representación y las formas de controlarla son diferentes.

La teatralidad, la espectacularización de la vida, que renombra (en los dos sentidos: pone nuevos nombres a las cosas y las coloca en el universo del consumo conspicuo), justo en la primera decadencia del consumo puramente bur-

⁹ *El origen del drama barrocoalemán*. Madrid, Taurus, 1990, 11.

¹⁰ Como apunta Bryan S. Turner en la introducción (pp. 22-23) a la obra *The Baroque Reason*, de Christine Buci-Gluksmann, resulta inusual sugerir que el barroco pudo dotarnos de una arqueología de lo moderno desde dentro, puesto que ciertamente la cultura barroca, como cultura de la crisis del absolutismo del siglo XVII, era diametralmente opuesto a las fuerzas del protestantismo y del liberalismo que escritores como Weber, Mannheim y Parsons han identificado con los orígenes de la moderna sociedad, de la ideología moderna y del capitalismo industrial... La cultura del barroco era una «cultura del espectáculo que trataba de movilizar los sentidos humanos para lograr un compromiso de las masas con las monarquías absolutas» (Maravall, *La cultura del barroco*). La cultura barroca era una cultura conservadora que manipulaba a las masas a través de imágenes fantásticas, el color y la música elaborada... La cultura barroca del siglo XVII ha sido vista como una industria cultural que produjo un espacio público artificial combinando elementos de la alta y la baja cultura.

gués, para abrirse a las primeras pautas del consumo (espectáculo-distancia) convertido en paisaje cotidiano, es otra cosa. Requiere otra cifra, otro modo de alegoría.

Sin entrar en las diferencias metódicas entre un momento y otro de la obra de Benjamin y sin abonar una continuidad que se empeña en hacer de su tarea la de un cabalista en busca de espejo, de la oportunidad de reconocerse así, podemos marcar que el recurso al paisaje primitivo, originario, genuino del consumo inaugura otra forma radicalmente nueva de la alegoría como procedimiento de investigación.

La misma imagen de *paisaje* tiene ese carácter alegórico de elementos articulados en los que la composición, el trabajo, lo supuestamente natural, la sedimentación de experiencias y culturas se eluden, se esconden para darse como espectáculo. Ese esconderse, que hace que el rostro de la mercancía se anime como con vida propia, es la característica de lo que Marx, recurriendo como él dice al lenguaje nebuloso de la teología, designa como el fetichismo de la mercancía. Alegoría en acción (no en la retórica de los tratadistas), pues marca las formas de trato con cosas y con personas en la sociedad del mercado que tiende a universalizarse —de ahí los capítulos de los *Pasajes* dedicados a la publicidad y a las Exposiciones Universales.

Citando, en una de las últimas anotaciones, al joven Adorno, Benjamin caracteriza así este universo fantasmagórico del que la postulación de un paisaje primitivo constituye la otra escena: la escena prohibida o, digámoslo con cuidado, pero con precisión, *reprimida* según la lógica del cálculo utilitario.

«Wiesengrund la define como “un bien de consumo que no debe en nada recordar cómo ha llegado a nacer. Es objeto de una operación mágica por la cual el trabajo que en ella está acumulado aparece como sobrenatural y sagrado en el instante mismo en el que no se debe percibirlo ya como trabajo”»¹¹ (S, 13 a).

La elaboración o el logro de un estilo, el afinamiento en un modo de analizar, de aplicar el microscopio, se han ido logrando gracias al recorrido por universos (el barroco, el paisaje metropolitano) a los que se dedica la misma intensidad. Pero los recursos han variado. El Benjamin que proyecta esa intuición al paisaje primitivo, originario, porque constituye un nuevo comienzo, un nuevo umbral, no aplica un método previo a un nuevo objeto. La intención es la de rescatar su forma propia de positividad. Y esclarecerla desde las aperturas que el saber, el ejercicio, de la alegoría le ha proporcionado.

«Tentativa por considerar el siglo XIX de manera tan positiva como me he esforzado al hacerlo para el siglo XVII en el trabajo sobre el drama

¹¹ Theodor Wiesengrund Adorno, «Fragmente über Wagner», *Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII, 1939, 1-2, p. 17.

¡Otro vestido?

NO, es el de la temporada pasada que ya mismo ha rebido con HOME DYE.

El momento más de vital que tiene toda la vida, lo ocultas y por eso los trajes.

“HOME DYE” “ATLANTIC”

con la característica que no destruye el origen textil.

El uso de estos productos tiene a entardecer cada día más, porque se aplican en cualquier momento y el resultado siempre impecable. Haga su pedido para conocerlos.

“ATLANTIC” capta cualquier tipo de tinte en cualquier momento al precio de 25 cts. por caja.

“HOME DYE” capta los colores en frío al precio de 25 cts. por caja.

“HOME DYE” capta cualquier tipo de tinte en cualquier momento al precio de 25 cts. por caja.

“HOME DYE” capta los colores en frío al precio de 45 cts.

FABRICA DE PRODUCTOS QUÍMICOS S. A. - Sucursal de Guayaquil - Fábrica en Cayambe - Ecuador

PARA TERNIL EN CASA
EXIJAN LOS MARCAS
“HOME DYE” “ATLANTIC”
Se venden en todos los establecimientos bien surtidos.

Tintes «Atlantic». *Mundo gráfico*, 1929.

**1866
1929**

Los hechos y las generaciones — ellas y ellas, los momentos y las épocas — han estado siempre presentes en la vida humana.

AROMAS DE LA TIERRUCA

1866 - 1929
CAYAMBE - GUAYACIL
AL SEÑOR Y SEÑORA

Aromas de la Tierrauca, *Nuevo Mundo*, 1929.

barroco. De la misma manera, toda ciudad es hermosa para mí (fuera de las fronteras) y todo discurso sobre el valor más o menos grande de las lenguas es para mí inaceptable» (N 1, 6).

Por ello, el demonio de la analogía, la aparente secuencia, la familiaridad de los diversos momentos, pueden ocultar el valor de iluminación, de pista esclarecedora y original, en propósito y en método, que aparece en las primeras anotaciones de los pasajes.

La mirada despierta

«La ciudad hecha de mercados. así es como Riga aparece como un almacén, vista desde el otro lado del río, a la luz de la tarde. Cuando las nubes coloreadas se reúnen sobre el mar, la leyenda china dice que los dioses se reúnen para hacer mercado. Llama a este fenómeno el hai-thi o mercado del mar» (F^o 1).

El levantamiento, la suspensión de una historia acentuada, responde a una estrategia mayor: captar lo que de inicio, lo que de originario tiene el episodio nuevo de la transformación de la ciudad de los pasajes. No sólo cambian los modos de relación con las mercancías, cambia la relación con el espacio y el tiempo, con las definiciones sociales, el reparto burgués de los papeles. Las clases sociales y su conflicto se representan a través de las nuevas escenografías.

«Educar en nosotros el elemento creador de imágenes para enseñarle a ver de manera estereoscópica y dimensional en la profundidad de las sombras históricas (la fórmula, dice WB, se debe a Rudolf Borchardt, *Epilegomena zu Dante*, I, Berlín, 1923)» (N 1, 8).

Lo llamativo de la primera perspectiva, la mirada sobre la historia es que, pese a afirmar su voluntad de levantar las puntuaciones, las valoraciones estereotipadas que los historiadores del presente hacen sobre las edades («no hay épocas de decadencia»), el punto de partida es el reconocimiento de una promesa abolida: la promesa utilitarista, humanitaria, la del esplendor de las Exposiciones Universales, la que construye los nuevos espacios de la producción y distribución (fábricas, estaciones, mercados), imitando lo mejor de los espacios fisiocráticos (respectivamente: la mansión de campo, el templo, el parlamento —aunque sea el hierro el material de base—) alcanza a señalar su envés.

«El encanto que ejercen sobre nosotros nos revela que también contienen sustancias vitales para nosotros —no ciertamente para nuestra arquitectura, como lo hacen las anticipaciones constructivas de estructura de hierro— sino para nuestro conocimiento, si se quiere para la radiosco-

pia de la situación de la clase burguesa en el momento mismo en el que muestra sus primeros signos de decadencia. Son en todo caso sustancias políticamente vitales, como lo prueban el apego de los surrealistas a estas cosas y su explotación desvergonzada por la moda actual» (N 1, 11).

«En otros términos, como Giedion (*Bauen in Frankreich*, Leipzig-Berlín, 1928) nos enseña a reencontrar en los edificios construidos hacia 1850 los rasgos fundamentales de la arquitectura de hoy, queremos encontrar en la vida y las formas olvidadas y aparentemente secundarias de esta época, la vida de hoy, las formas de hoy» (N 1, 11).

El recurso a la analogía con el orden de los objetos naturales, no es tanto una regresión a un primitivismo organicista, naturalista (cosa que le intriga a Mosès ante el fragmento en el que Walter dice: «se despliega la sucesión de las formas históricas concretas de los pasajes de la misma manera que, a partir de una hoja, se despliega toda la riqueza del mundo vegetal empírico», PW, 577), cuanto el recurso a otra experiencia, a otro orden de representación cultural, para cercar la nueva escena que no se deja decir. Precisamente porque las condiciones de la experiencia en el mundo del consumo la ocultan, la representan de otro modo¹².

Por eso el recurso, en este caso analógico, a la experiencia de lo único cercano en la relación con el paisaje en su célebre pasaje sobre el aura y su desaparición.

«El concepto de aura antes propuesto con referencia a los objetos históricos puede quedar mejor ilustrado si nos referimos al aura de los naturales. Definimos el aura de éstos como el fenómeno único de una distancia, por muy próximo que pueda estar. En una tarde de verano, cuando recorremos la hilera de montañas en el horizonte o una rama que nos cobija con su sombra, eso significa el aura de esas montañas, de esa rama. Esta imagen puede hacernos comprender fácilmente las bases sociales del decaimiento del aura. Permanece en dos circunstancias, ambas relacionadas con la significación creciente de las masas en la vida contemporánea: el deseo de las masas actuales de acercarse espacial y humanamente las cosas, que es tan intenso como su tendencia a superar el carácter único de cada realidad mediante la aceptación de su reproducción. Cada día aumenta con fuerza la urgencia de agarrarse a un objeto muy de cerca a través de su parecido, de su reproducción. Sin duda algu-

¹² Por eso me llamó la atención que en un reciente entrevista (*Le Monde*, noviembre 1994) Gadamer cita como profecía no cumplida la de la desaparición del aura en la reproductibilidad mecánica: la gente hace colas ante el *Guernica* –dice el venerable hermeneuta– precisamente porque sabe que es *el auténtico*, luego el aura no ha desaparecido. Lo que Benjamin anuncia es una nueva representación, un nuevo lugar de la autenticidad.

na, la reproducción tal como se da en las revistas ilustradas y en los semanarios es diferente de la de la imagen vista por una mirada desarmada. El carácter único y la permanencia están vinculados a esta última como lo están la transitoriedad y la reproductibilidad a la primera»¹³.

La expresa referencia a las bases sociales de estos procesos puede eximir, si uno lee con atención, de todo naturalismo místico. Como lo hace también la misma operación intencionada de utilizar el analogatum del sueño, que Freud había explorado, en cercanía con la noción de ensoñación diurna, para completar –superando su lógica pertenencia a la teoría de la conciencia– la de sueño falsificador tomada de la expresiva de Marx.

La incorporación del sueño tiene, desde los primeros tanteos, un claro valor de herramienta, pero también de síntoma, en orden a la exploración. El psicoanálisis, o mejor, el hallazgo de la relación con el sueño, forma parte del mismo paisaje de la cultura que genera nuevos relatos para representar su crisis. No es sólo, como diría Lévi-Strauss, que la última variante del mito de Edipo es la de Freud. Es que la intuición del trabajo del sueño viene y va al cúmulo de experiencias de prohibición de escenas que la nueva cultura trae consigo.

Por eso es importante situar, siquiera como apunte, el lugar que ocupa en el esquema estratégico de Benjamin, en su cerco al paisaje primitivo del consumo, otra escena alegorizada.

En el apéndice, del *Proyecto* de 1935 (GS, 5, 2, p. 1216) hay un cuadro en el que se puede observar el punto de llegada de lo que eran primeras intuiciones (la ensoñación infantil) en los fragmentos ya aludidos. Con el esquema de desarrollo: *Imagen y destrucción en la historia/Anámnesis histórica/El saber aún no consciente*, apunta a una relación original no entre disciplinas o corrientes, sino entre los modos concretos de configurarse, en el contexto de los pasajes, historia, memoria y preconsciente. Es precisamente el momento en que se acerca la redacción del libro el que le lleva a organizar los que llama *esquemas dialécticos*, en los que aparece el intento de imbricación que sigue:

«Hay que reunir la tesis y la antítesis en la imagen de variaciones oníricas (*Traum-Wandel-Bild*). Los aspectos contrastados de los pasajes –esplendor y miseria– son una visión de sueño. La inversión dialéctica que hace la síntesis es el despertar¹⁴. Su mecánica. Cómo nos despegamos por la astucia del mundo de nuestros padres. Antinomia de lo sentimen-

¹³ *La obra de arte...*, Zeitschrift für Sozialforschung, V, 1, 1936. G.S.I., 2, pp. 479 y ss.

¹⁴ Es interesante el uso intuitivo y sugerente de un punto de vista que antecede a la noción clodiana de sueño diurno como fuente de utopías. El bastidor de fondo es el trabajo del sueño que facilita Freud en la *Traumdeutung*. Benjamin prefiere el despertar como experiencia y marco discursivo (la diferencia de conceptos entre los dos colegas tiene seguramente otros anclajes biográficos: Benjamin madruga, Bloch gustaba de dar clases a la caída de la tarde. Tras estas banalidades puede darse una relación entre concepto y biografía).

tal. Sobre la función alucinatoria de la arquitectura. Imágenes del sueño que se ponen de pie en el mundo de la vigilia» (Apéndice N° 9).

Y en el cuadro de la página siguiente, hay un esquema triádico (tesis-antítesis-síntesis) en el que este último lugar está configurado en tres pisos: *Descubrimiento de los pasajes. El saber inconsciente del Otrora se hace consciente/ Teoría del despertar/ Dialéctica del despertar, dialéctica de la moda, dialéctica de la sentimentalidad.*

En esta misma perspectiva, podemos señalar, como ejemplo, el uso que apunta no de la experiencia del sueño sino de su categorización freudiana. Y el intento de servirse de ambas (experiencia y categorías) para seguir nombrando la otra escena, la que emerge en el paisaje primitivo del consumo.

«Uno de los presupuestos implícitos del psicoanálisis es que la oposición tajante del sueño y la vigilia no tiene ningún valor para el hombre o las impresiones empíricas de la conciencia en general, y que cede el sitio a una variedad infinita de estados de conciencia concretos condicionados por todos los grados imaginables del estado de vigilia en los diferentes centros psíquicos. Hay que transferir del individuo a la colectividad este estado completamente fluctuante de una conciencia siempre repartida de múltiples maneras entre el sueño y la vigilia. Si uno lo hace para el siglo XIX se pone de manifiesto que los inmuebles son las creaciones de sueño de la capa más profundamente dormida de su psiquismo» (G°, 27).

La materialización, la concreción en los espacios urbanos, la visión de la ciudad como «morada del colectivo que sueña» (H°, 1), dan otra dimensión más abierta y más rica de la mera transposición analógica de conceptos y de experiencias de un exterior al universo del consumo. El uso alegórico es posible porque la alegoría está en acción en las diversas experiencias de lo cotidiano. Con la misma riqueza que la noción de umbral —de los pasajes son expulsados los *flâneurs* sin recursos, que quedan precisamente en el quicio— permite en su proceso de elaboración, desde que es recogida como visión inmediata: componiendo en esa noción lo que hay de práctica social, lo que hay de experiencia fundante (paso a más conciencia) y la potencia alegórica de concepto que trata de dar cuenta del nuevo principio organizador del universo del mercado.

«Ritos de paso: así se llaman en el folklore las ceremonias que se relacionan con la muerte, el nacimiento, el matrimonio, la pubertad, etc. En la vida moderna esas transiciones se han vuelto desconocidas y no experimentables. Nos hemos vuelto muy pobres en experiencias de umbral. El adormecerse es tal vez la única que nos queda (pero también el despertarse). Y finalmente a la manera en que varían según umbrales las metamorfosis del sueño, fluctúa el vaivén de la conversación y las variaciones sexuales del amor. “¿Cómo le gusta al hombre

—dice Aragon (*Le paysan*, p. 74)— mantenerse en el quicio (le pas) de las puertas de la imaginación!” No sólo de los umbrales de esas puertas fantásticas, sino de los umbrales en sí, gustan los amantes, los amigos sacar fuerzas. Las prostitutas, en cambio, aman los umbrales de esas puertas de sueño. El umbral hay que diferenciarlo totalmente de la frontera. El umbral es una zona. En la palabra *schwellen* está cambio, transformación y flujo y esos significados la etimología no debe dejarlos de lado. Por lo demás, hay que establecer el significado inmediatamente tectónico y ceremonial que ha dado a la palabra su significación. (ver: casa de sueño)» (O, 2a 1)¹⁵.

El punto de llegada tiene que ver con la reconstrucción de un espacio social que se convierte, si se me permite la expresión, en *analogatum princeps*. En soporte o, por decirlo de nuevo, en base, explorada con más complejidad, echando mano precisamente de la intuición de las retóricas de la ensoñación (el fetiche, la fantasmagoría). Por eso exhibe Benjamin la analogía entre Marx (sacar a la humanidad del sueño que ha producido sobre sí misma) y las modificaciones que la práctica del intercambio produce ya no sólo sobre los modos de cambiar sino de ver.

«Sacar el objeto de su concha, destruir su aura, es la marca de una percepción cuyo sentido de la equivalencia universal de las cosas se ha incrementado hasta tal grado que lo extrae por medio de la reproducción incluso de un objeto único. Así se manifiesta en el campo de la percepción lo que en la esfera teórica se nota por la importancia creciente de la estadística. El ajuste de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso de perspectivas ilimitadas, tanto para el pensamiento como para la percepción» (G.S. I, 2, p. cit.).

Para cambiar de pasaje

La publicidad es la astucia que logra que el sueño se superponga a la industria (G. 1,1).

Se ha dicho que Benjamin era ante todo sensible a las anomalías que iban a la contra del cierre de los nuevos equivalentes generales (Hörisch, en Wissmann [eds], 354). Por eso su morosidad en la descripción de las figuras que decaen, que son analogías vivas de la prohibición de otro espacio, prometido en inicio como posible. Estas consideraciones, en las que se pueden apreciar resonancias del Simmel que reflexiona —más cerca de los acontecimientos narra-

¹⁵ Debo a Zoltan Szankay, de la Universidad de Bremen, su llamada de atención sobre este concepto de *umbral*, y su posible fecundidad en el análisis de los nuevos movimientos sociales.

dos por los *Pasajes*¹⁶— sobre la configuración tecnocrática y monetarista de la «cultura» europea, las sigue apuntando Benjamin en su reflexión sobre la reproductividad mecánica (del arte, de la vida). Pero eso empezó —infancia, ensoñación primera, paisaje primigenio— con la intención de esclarecer un proceso, siguiendo una iluminación no domesticable, aunque acotada en el tiempo. Porque, como dice en las primeras palabras del Prefacio a *La obra de arte...*:

«Cuando Marx emprendió su crítica del modo capitalista de producción, este modo estaba en su infancia.»

Así podemos ver la faceta de crítico de la cultura pegado a las cosas mismas que ilustra, y ancla, al Benjamin supuestamente místico. La analogía es, a pesar de todo, por efecto de una lectura mística, testarudamente eficaz. Por eso no extrañará demasiado que haya quien reduzca la potencia de invención de la alegoría a la sumisión repetitiva de la analogía. Los paisajes del consumo, desde su entramado primigenio, *pueden* ser vistos como alegoría (en realidad analogía) de una conceptualización que dejaría todo claro: la de las *Tesis sobre la historia*.

¿Cómo trabaja la analogía que se disfraza de alegoría? Con enunciados de este tipo: *como* el ángel de la historia tiene dos caras, *así* es la fantasmagoría del XIX: tiene un rostro decadente y otro contenedor de un ensueño de formas de vida más plenas. E incluso, estirando la analogía, se podría decir que la cultura del consumo viene a sustituir —progresivamente: por razones de su misma necesidad de reproducción social— la de la producción, aunque esta tensionada cultura del consumo exhibe la profunda crisis, el poderoso y sordo troquelado que aquélla necesitó causar para causarse a sí misma. Pero esta manera de entender parece apoyar una sospecha: la decepción de Adorno abona, a su pesar, la recepción mística (para empezar de este trabajo) de Benjamin.

Sin embargo, el espacio que abre el trabajo de la alegoría es mayor, va más allá de las correlaciones o contraposiciones entre líneas textuales, e incluso entre fragmentos: es una búsqueda incesante que no reduce, que no descansa en analogía alguna, hasta lograr componer el otro relato, el de la otra escena que se traba en la realidad, por debajo de los sueños, aunque necesite de éstos para salir a flote, para salir a los significantes del mercado que la hacen inteligible y al tiempo la domesticar.

Por eso mismo, ¿por qué no leer la alegoría en el otro sentido: de la ficción de la teología de la historia a sus paisajes materiales, al gran laboratorio de las metrópolis, que produjo aquella fábula por necesidad de suturar los desgarrones que pronto estallarían? ¿Por qué no poner sobre sus pies la fábula mística desde el suelo de la fábula del bazar?

¹⁶ Simmel, G. «Tendencias en la vida y el pensamiento alemanes desde 1870», en *The International Monthly*, 1902, vol. 5, pp. 93-111.

LOS RIESGOS DE LA AUTENTICIDAD

José M. González García

1. Un paseo benjaminiano por Berlín

Si una noche de invierno un viajero, acordándose de sus lecturas de Benjamin sobre el mundo de las mercancías y sobre la vida agitada de las metrópolis, quisiera revivir en Berlín las experiencias descritas por él acerca de los pasajes comerciales, debería bajarse del metro en la estación Wittenberplatz –por cierto, tal vez la estación de metro *art-decó* o *Jugendstil* más impresionante– y se encontraría frente al edificio de «KaDeWe», abreviatura de *Kaufhaus des Westens*, el primer templo del consumo dedicado en su totalidad a la diosa mercancía e inaugurado en 1907, curiosamente algunos años más tarde de que Georg Simmel escribiera su *Filosofía del dinero*. El edificio de «KaDeWe», pionero de tantos otros «grandes almacenes» de Berlín, destruido en la segunda gran guerra por un avión que cayó abatido sobre su patio de luces y reconstruido en el año cincuenta, se convirtió en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta en el símbolo del capitalismo de consumo occidental frente a la economía socialista de los «Ossis».

El viajero comienza su paseo recordando los análisis de Simmel, Benjamin y Krakauer sobre la moda y el mundo de la mercancía, teniendo en mente también los poemas de Baudelaire sobre la fugacidad de la moda o acerca de la modernidad como «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable» o sobre los cambios de la gran ciudad:

«Murió el viejo (Cambia de una ciudad la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón de un hombre)»¹.

Gran ciudad, mundo de las mercancías, «flâneur» como contrapartida necesaria. Y dentro de Alemania cabe señalar la herencia simmeliana contenida en los análisis de Walter Benjamin y también en los de Siegfried Krakauer². Tanto la descripción benjaminiana del «flâneur» o paseante solitario de la gran ciudad en la que florecen las mercancías y los pasajes comerciales, como la contrapartida de Krakauer en su descripción del «ornamento de las masas» tienen una marcada impronta de Simmel. Ciertamente no es la única influencia, pues también habría que tener en cuenta la vivencia directa de la gran ciudad de Berlín tanto para explicar la obra de Benjamín como la de Krakauer, así como, por otro lado, el influjo de la tradición literaria que comienza en Poe («El hombre de la multitud»), continúa en Baudelaire (*Pequeños poemas en prosa*) y culmina en Benjamin (el «flâneur», en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*). En esta última tradición, la ciudad es vista como un gran conglomerado de individuos resultado de la descomposición provisional o permanente de los grupos y de las clases. Y la figura más importante en este contexto –literaria y sociológicamente hablando– es el paseante solitario o «flâneur», atraído por la multitud y por el mundo de las mercancías, de los escaparates de las tiendas y de los anuncios luminosos. Sirvan como ejemplo de este camuflarse del indivi-

¹ Ch. Baudelaire, «El cisne», poema LXXXIX de *Las flores del mal*, en la edición bilingüe de A. Verjat y L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 341. Tanto esta obra como los *Pequeños poemas en prosa* sólo son entendibles desde una perspectiva que considere a Baudelaire como el poeta de la ciudad moderna. En él, como dirá Benjamin, «París se hace por vez primera tema de poesía lírica». Véase también la interpretación sociológica hecha por M. Berman en «Baudelaire: El modernismo en la calle», cap. 3 de su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 129-173.

² S. Krakauer, uno de los más brillantes analistas de la cultura de masas de los años treinta se sitúa en la «puerta abierta a la realidad» por G. Simmel. Cfr. el capítulo sobre Simmel contenido en la colección de ensayos de Krakauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pp. 209-248. Una buena interpretación de Krakauer en el contexto teórico de Simmel y Benjamin puede verse en el libro de D. Frisby, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en las obras de Simmel, Krakauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992. Sobre Benjamin y los pasajes comerciales véase su *Das Passagen-Werk*, en los *Gesammelte Schriften*, vol. V, 1 y 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, así como el libro de S. Buck-Morss, *Dialéctica del mirar. Ensayos sobre W. Benjamin*, Madrid, Visor, 1995. Los siguientes párrafos los retomo de mi análisis de Simmel en el capítulo 11 del libro colectivo E. Lamo de Espinosa/J. M. González García/C. Torres Albero, *La sociología del conocimiento y de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1994, p. 259.

José M. González García (1950) es Investigador Científico en el Instituto de Filosofía del CSIC. Entre sus publicaciones: *La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)* (Visor, 1989) y *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber* (Tecnos, 1992).



Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

duo en la colectividad, del «arte de gozar de la muchedumbre», las palabras de Baudelaire:

«El pensativo y solitario paseante obtiene una singular embriaguez de esta comunión universal. Quien se desposa fácilmente con la multitud, conoce gozos febriles, de los que quedarían eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, metido en su interior como un molusco»³.

Walter Benjamin prosigue con esta percepción del individuo en la multitud, conectándola, además, con el tema de las mercancías y de los pasajes comerciales:

«La multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores»⁴.

Con estas ideas en la cabeza, nuestro viajero prosigue su caminar, su «flanear» benjaminiano a lo largo del mundo de las mercancías y los centros comerciales de la gran ciudad y llega a la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, pero lo que le llama la atención no son tanto las dos iglesias símbolo de la destrucción del viejo Berlín y de la reconstrucción, sino la multitud, la muchedumbre en un aspecto que pasó desapercibido para Benjamin y que refleja la pluralidad de la metrópoli contemporánea y su multiculturalismo. Los alrededores de las dos iglesias son el punto de encuentro no sólo de todas las tribus urbanas que conviven en Berlín, sino también y de una manera especial, de todas las «nuevas» culturas procedentes de los antiguos países del este –polacos, checos, rusos de diversas procedencias, rumanos, croatas, bosnios, serbios huidos de la gue-

³ Ch. Baudelaire, «Las multitudes», en *Pequeños poemas en prosa*, ed. de J. A. Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1986, p. 66.

⁴ W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, ed. cit., p. 71. Desde el contexto español no estaría de más recordar la descripción que Mesonero Romanos hace de su viaje a París en *Memorias de un setentón* (1880). Mesonero destaca entre sus recuerdos de París la impresión de las mercancías, los pasajes comerciales y el «flanear» que no sabe cómo traducir y que define como «andar curioseando de calle en calle y de tienda en tienda», contraponiéndolo además con Madrid, pues «ya se ve que el que tratara de *flanear* largo rato por la calle Mayor o la de la Montera, muy luego daría por satisfecha su curiosidad, porque en un pueblo sin industria propia y que tiene que importar del extranjero la mayor parte de los objetos, debe ser reducido el acopio de ellos, y no dar materia a una prolongada contemplación». (Mesonero: *Memorias de un setentón*, B.A.E., tomo CCIII, Madrid, Atlas, 1967, p. 304.)

rra de la antigua Yugoslavia— y también de los movimientos migratorios del sur hacia el norte —africanos y sudamericanos de múltiples países— y representantes de los turcos que, como *Gastarbeiter* conviven en Berlín desde hace tiempo especialmente en el barrio de *Kreuzberg*. Berlín, punto de encuentro: babel de lenguas, crisol multicultural, mezcla de músicas «étnicas» y también reconversión de la mercancía, pues muchos de estos grupos sobreviven a base de vender sus propios productos artesanales, restos reales o pintados del muro, o *souvenirs* del ejército soviético como galones, medallas, gorros de oficiales o abrigos para el duro invierno siberiano. De esta forma, resucitan los viejos zocos o bazares en el corazón mismo de los templos de la mercancía moderna.

Nuestro viajero prosigue su flanear por la gran avenida del *Ku'damm*, entre las luces de neón de los grandes comercios de lujo, restaurantes de todo tipo, cines..., pensando en la ciudad como gran laberinto y en la metáfora también benjaminiana de los nombres de las calles como mundos, cosmos o universos lingüísticos:

«La ciudad ha hecho posible a todas las palabras, o al menos a un gran número de ellas, lo que estaba reservado a una mínima parte o a una clase privilegiada de palabras: ser ensalzadas a la aristocracia del nombre. Esta revolución del lenguaje habría sido realizada por lo más vulgar: la calle. La ciudad, merced a los nombres de las calles, es un cosmos lingüístico»⁵.

Benjaminianamente, el viajero va leyendo los rótulos de las calles que cruza en su camino (*Uhlandstrasse*, *Knesebeckstrasse*) hasta que una llama poderosamente su atención y le obliga a detenerse: *Bleibtreustrasse*. Si tuviera a mano un libro sobre las calles de Berlín, o si fuese alemán de nacimiento, podría entender que la calle está dedicada a un nombre propio, pues *Bleibtreu* es un típico apellido judío-alemán y quizá también sabría que Carl Bleibtreu fue un importante escritor nacido en Berlín en 1859, propulsor de una síntesis entre romanticismo y naturalismo, colaborador en revistas de vanguardia y en la creación de la *Freie Bühne* berlinesa, el primer teatro que representó dramas naturalistas. Todo esto lo ignora nuestro viajero y en su alemán aprendido —a veces la distancia respecto a un lenguaje o a una cultura distinta a la propia es productiva— interpreta el nombre de la calle literalmente: calle del sé fiel, permanece fiel o, más abstractamente, calle de la fidelidad. Pero —se pregunta— ¿fidelidad a qué o

⁵ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, vol. V.1, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 650. José Miguel Marinas, viejo amigo con quien comparto afinidades benjaminianas, ha llamado mi atención hacia esta cita en uno de sus paseos por las palabras. De este excelente «compañero de viaje» véanse sus artículos «La fábula del bazar: relatos y estrategias narrativas en la cultura del consumo», de próxima publicación, así como «Las tres heridas de Benjamin: sobre identidad y relato», en el Coloquio Internacional sobre «Walter Benjamin: del texto a la política», Barcelona, Anthropos, en prensa.

a quién en este mundo fantasmagórico de las mercancías, en este universo de lo efímero, de lo cambiante, de la moda, del consumo?

El viajero, desconcertado, consulta en la guía que le acompaña siempre con la divisa «sólo se ve lo que se sabe», lee en su mapa a dónde lleva la calle *Bleibtreu* y descubre una respuesta: fidelidad a la gran cultura alemana, pues no puede ser una mera casualidad que la *Bleibtreu* se dirija hacia las calles de Kant, de Goethe y de Schiller, que sea paralela a a calle de Herder y que conduzca al teatro de Schiller o a la ópera alemana. Hay que ser extranjero en Berlín para percibir la realidad de la ciudad de manera distinta.

Pero el viajero no se queda satisfecho con esta respuesta porque, siendo como es un lector de Charles Taylor, el *treu* alemán le resulta demasiado cercano al *true* inglés y traduce: calle de la autenticidad. Con esto Taylor se quedaría satisfecho: *You must be true to yourself* elevado a la dignidad de calle berlinesa en un barrio aristocrático.

Y, sin embargo, nuestro viajero sigue insatisfecho. Pues, habiéndose aficionado también a la lectura de Norbert Elias, comprende el sentido autoritario oculto en la tradicional versión alemana de la fidelidad o autenticidad. No en vano, según documenta Elias en sus *Studien über die Deutschen*⁶ a partir de las cartas de los soldados en los frentes de batalla de la primera guerra mundial —y en parte también de la segunda—, miles de jóvenes fueron llevados a la muerte segura en las trincheras con los dos principios básicos del viejo código moral autoritario: honor y juramento de fidelidad, *Ehre und Treueid*. Fidelidad que era interpretada en tantas cartas de la familia recibidas por los soldados en las que el cumplimiento del deber militar se les exigía como fidelidad a sí mismos, como autenticidad.

Sumido en la perplejidad de las múltiples interpretaciones posibles del rótulo de la calle, el viajero echa a andar por ella y se encuentra con otra posibilidad en la que no había pensado todavía: la reconversión multicultural de la fidelidad, ya que cada cultura es fiel a cosas distintas. En efecto, pocos metros más adelante, el viajero se encuentra con un restaurante francés que ha reinterpretado la idea alemana de *Bleibtreu* a su manera en el rótulo de su establecimiento: *Restez fidèle, sé fiel* —se supone que en el amor y en el gusto de la alta cocina francesa—. A continuación, el viajero pasa al lado de otro restaurante —esta vez español— que basa su fidelidad a las esencias patrias en la exhibición de botijos, paelleras, carteles de flamenco y un solitario D. Quijote. E inmediatamente hace su aparición un café típicamente berlinés llamado, no podía ser de otra maera, *BleibtreuKaffee*, esta vez ya no en honor del viejo escritor sino por mimesis del *restez fidèle* francés.

Pero dejemos descansar a nuestro paseante-viajero sentado en el fondo del café pasando de las reconversiones reales de la fidelidad a las posibles o imagi-

⁶ Cfr. N. Elias, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, editado por M. Schröter, Frankfurt, Suhrkamp, 4.^a ed., 1990.



Wittenbergplatz, 1905.

narias y vayamos a nuestro debate sobre Taylor, el multiculturalismo y la política del reconocimiento de las identidades ajenas.

2. Romanticismo, identidad y autenticidad en Taylor

Charles Taylor viene repitiendo machaconamente en sus últimos libros –*The Sources of the Self, The Malaise of Modernity*– y en el artículo «The Politics of Recognition»⁷ el mismo análisis de las fuentes y del desarrollo de lo que él considera el núcleo de la identidad moderna y de la actual ética de la autenticidad. Dicho en sus propias palabras:

La ética de la autenticidad supone algo relativamente nuevo y peculiar para la cultura moderna. Nacida a finales del siglo XVIII, se erige sobre formas anteriores de individualismo, tales como el individualismo de la racionalidad no comprometida, de la que fue pionero Descartes, cuya exigencia consiste en que cada persona piense por sí misma de forma autorresponsable, o el individualismo político de Locke, que trataba de hacer a la persona y a su voluntad anteriores a la obligación social. Pero la autenticidad también ha entrado en conflicto en algunos aspectos con estas formas anteriores. Es hija del período romántico, que se mostraba crítico con la racionalidad no comprometida y con un atomismo que no reconocía los lazos de la comunidad⁸.

Taylor describe el desarrollo de la autenticidad a partir del romanticismo como la búsqueda de la voz interior de la conciencia o de un sentimiento intuitivo que nos dice lo que está bien y lo que está mal. Y en su análisis histórico se basa en dos «héroes»: Rousseau y Herder. Rousseau por su reivindicación de la libertad del individuo para decidir por sí mismo y por su insistencia en recuperar la autenticidad y la transparencia del yo, basando las decisiones morales en el descubrimiento de la voz de la naturaleza que surge en nuestro interior y que frecuentemente es ahogada bien por nuestras pasiones o bien por la artificiosidad de la vida social. Y Herder es reivindicado por su idea de que cada ser humano es único, original e irremplazable y debe realizar su vida de una manera original y propia, sin imitar a los demás:

⁷ Citaré por la versión inglesa de *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (Cambridge University Press, 1989) y del artículo «The Politics of Recognition» (en A. Gutmann, ed., *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, 1994, pp. 25-73). El segundo libro citado de Taylor ha aparecido en castellano con el título *La ética de la autenticidad*, con introducción de C. Thiebaut y traducción de P. Carbajosa, Barcelona, Paidós, 1994. Una interpretación de Taylor mejor elaborada y más equilibrada que la mía puede verse en la introducción citada de C. Thiebaut, así como en el capítulo segundo de su libro *Los límites de la comunidad*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992, pp. 65-102.

⁸ Ch. Taylor, *La ética de la autenticidad*, ed. cit., p. 61.

«Existe cierta forma de ser humano que constituye *mi* propia forma. Estoy destinado a vivir mi vida de esta forma, y no a imitación de la de ningún otro. Pero con ello se concede nueva importancia al hecho de ser fiel a uno mismo. Si no lo soy pierdo de vista la clave de mi vida, y lo que significa ser humano para *mi*»⁹.

Pero no se trata sólo de que cada individuo sea fiel o auténtico consigo mismo en medio de otros individuos, sino también de que cada pueblo lo sea entre los demás pueblos: «Just like individuals, a *Volk* should be true to itself, that is, its own culture»¹⁰. O expresado en las palabras de *Sources of the Self*:

«Además, esta noción de originalidad como una vocación no se refiere sólo a los individuos. Herder también la usó para formular un concepto de cultura nacional. Diferentes *Völker* tienen su propia forma de ser humanos y no deben traicionarla imitando a otros. (En particular, los alemanes no deberían imitar a los franceses. Pero Herder fue también un apasionado y pionero anticolonialista). Esta fue una de las ideas que originaron el nacionalismo moderno»¹¹.

Taylor recupera acríticamente ciertos postulados de Herder sin estudiar demasiado lo que ha llovido desde entonces en el análisis del nacimiento y efectúa esta recuperación como una forma de justificar la nueva «política del reconocimiento» dirigida a comprender y a preservar las diferencias culturales. Pero resultan excesivamente problemáticos tanto la traslación de la autenticidad individual a la colectiva como el lenguaje de Herder y Taylor acerca de una misión colectiva del propio pueblo, o la idea de *Volk* o de *Volkgeist*, de originalidad de la propia colectividad, etc., por todas las connotaciones que la historia de los nacionalismos en los dos últimos siglos han ido superponiendo sobre dichos conceptos. Si la política del reconocimiento de la pluralidad cultural tiene algo importante que decir hoy, ha de saber expresarlo racionalmente y no recurriendo una vez más al lenguaje del sentimiento de pertenencia al propio pueblo o de la especial vocación que ha de cumplir en el conjunto de la humanidad.

Taylor está ciertamente en su derecho de mantener una visión teísta de la realidad moral, de las fuentes del yo o incluso de las fuentes de la convivencia social. Pero lo que no se puede admitir es la traslación de sus creencias religio-

⁹ *Ibidem*, pp. 64-65. Taylor repite exactamente el mismo texto en el artículo citado más arriba «The Politics of Recognition»: «There is a certain way of being human that is *my* way. I am called upon to live my life in this way and, and not in imitation of anyone else's life. But this notion gives a new importance to being true to myself. If I am not, I miss the point of my life; I miss what being human means for *me*» (p. 30).

¹⁰ Ch. Taylor, «The Politics of Recognition», *op. cit.*, p. 31.

¹¹ Ch. Taylor, *Sources of the Self*, ed. cit., p. 376.

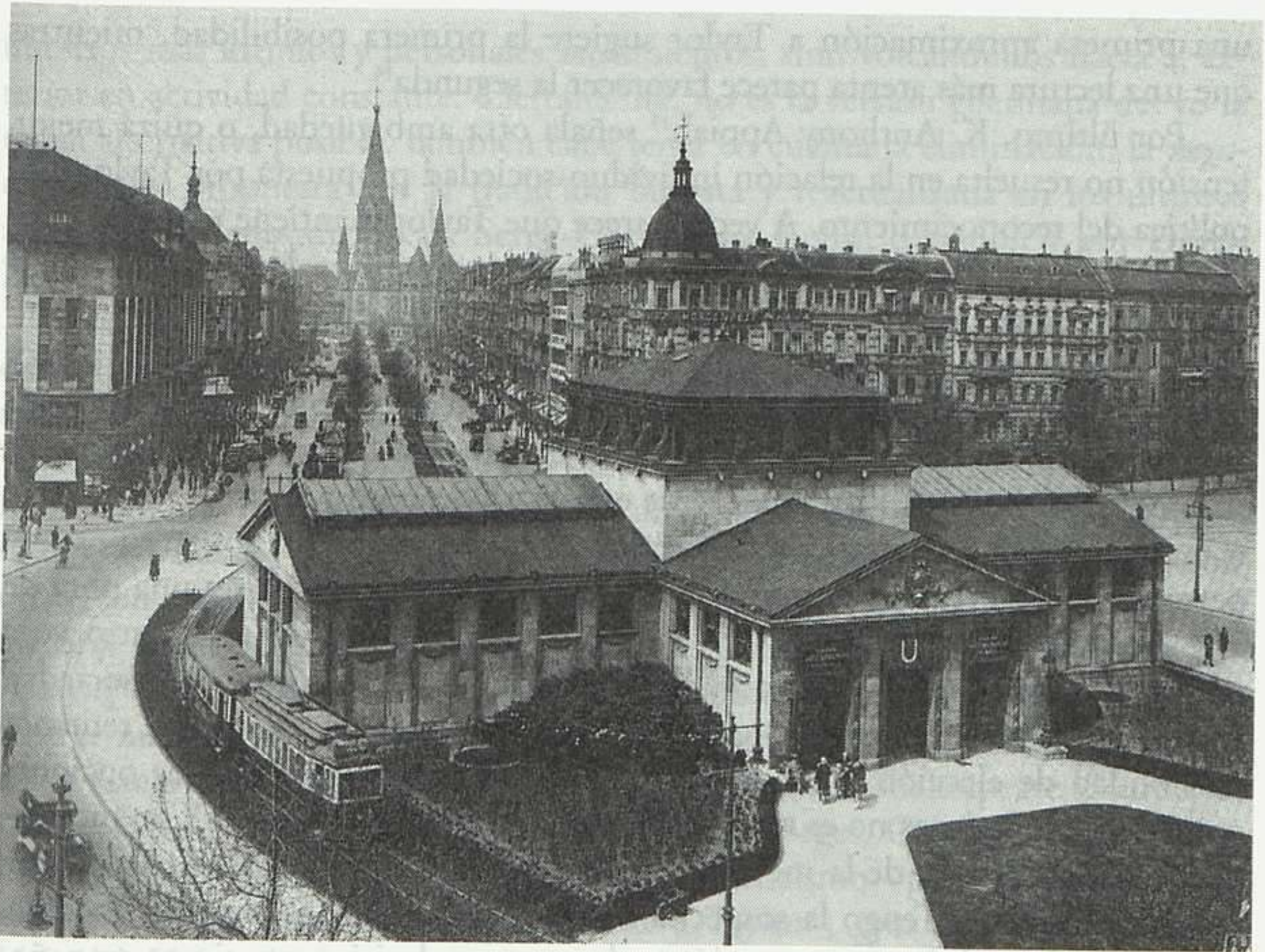
sas a la descripción de la modernidad, como si el proceso de secularización no hubiera tenido lugar o sea un mero paréntesis que debiera ser borrado. El lenguaje típicamente religioso que usa Taylor no sólo para describir las posturas de Rousseau o Herder, sino la suya propia, no puede menos que resultar extraño a un oído moderno, a no ser que entendamos dicho lenguaje metafóricamente, lo cual no es la intención del autor. La búsqueda de mi propio camino, de mi llamada interior, de la voz interna de la moralidad, de mi propio y auténtico sentimiento... nos suenan hoy cargados de connotaciones religiosas premodernas o del lenguaje del «alma bella» romántica que ya no es posible revivir¹².

Por otro lado, creo que es importante ser conscientes de las reinterpretaciones autoritarias de la autenticidad tanto individual como colectiva. Ya se ha señalado más arriba lo que significaba la autenticidad en la Alemania guillermina como fidelidad al propio yo, a la familia y a la nación como si fuera una nueva versión del viejo adagio latino *Dulce et decorum est pro patria mori*. En la cultura alemana —y no sólo en la Alemania imperial de Guillermo II— la búsqueda de la interioridad del yo ha sido una buena compañera de viaje del autoritarismo político, porque ha considerado como algo ajeno el campo de lo público, encerrándose en el caracol del propio yo y haciendo oídos sordos a los problemas políticos considerados como externos. Pero esto tal vez no haya sido sólo una exclusividad alemana. Quizá también, y a pesar de la dificultad de interpretar a Rousseau de una manera unívoca, tenga razón Richard Sennet al afirmar que la tiranía política de la pequeña ciudad de Ginebra y la búsqueda rousseauiana de la autenticidad individual hayan ido de la mano¹³.

Parece que un lugar común de las críticas dirigidas a Taylor radican en la ambigüedad de los planteamientos de su teoría. Como ya se ha hecho referencia a la ambigüedad de su lenguaje y a la ambigüedad que históricamente cabe achacar a los usos de la autenticidad, apuntaremos brevemente otros dos ambigüedades. Habermas, en su comentario crítico al artículo de Taylor sobre la política del reconocimiento, señala que éste permanece ambiguo en el punto decisivo de su pensamiento: ¿Está realmente proponiendo sólo una modificación desde dentro de los principios liberales —es decir, el paso en la terminología de Michael Walzer desde un Liberalismo 1, basado en la preeminencia de los derechos individuales a un Liberalismo 2, que permite la actuación estatal favorecedora de la supervivencia de una determinada nacionalidad, cultura o religión— o está, más bien, atacando directamente los principios liberales y el núcleo individualista de la concepción moderna de la libertad? Para Habermas,

¹² Al surgimiento, desarrollo y ocaso del tema del «alma bella» como símbolo de la transición entre los siglos XVIII y XIX he dedicado el capítulo 3, «Del mundo de la belleza al mundo del trabajo», de mi libro *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 87-142.

¹³ Cfr. R. Sennet, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978, pp. 146-175.



U-Bahnhof Wittenbergplatz, 1927.

Como es bien sabido, parte de la polémica contemporánea sobre el abandono del culturalismo y la política del reconocimiento tiene lugar en los ámbitos académicos de Estados Unidos y Canadá, con el objeto de modificar el canon tradicional de las lecturas obligatorias de los estudiantes universitarios. Por un lado, se ve hoy por muchos como excesivamente unilateral, como producto de una visión que se aparta demasiado de la tradición de la cultura clásica. Por otro lado, se cuestiona por ser demasiado unilateral el ya mencionado canon. Y es en este punto donde la polémica se vuelve más interesante. En primer lugar, se trata de un asunto que afecta a la formación de los estudiantes universitarios, y por lo tanto a la cultura de la ciudad. En segundo lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En tercer lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En cuarto lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En quinto lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En sexto lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En séptimo lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En octavo lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En noveno lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios. En décimo lugar, se trata de un asunto que afecta a la cultura de la ciudad, y por lo tanto a la formación de los estudiantes universitarios.

una primera aproximación a Taylor sugiere la primera posibilidad, mientras que una lectura más atenta parece favorecer la segunda¹⁴.

Por último, K. Anthony Appiah¹⁵ señala otra ambigüedad, o quizá mejor, tensión no resuelta en la relación individuo-sociedad propuesta por Taylor y su política del reconocimiento. A veces parece que Taylor mantiene una idea anti-liberal de individuo y explica los componentes sociales en la configuración y realización de la identidad individual. En este sentido, la sociedad o la comunidad son las *creadoras* del individuo. Pero en la ética de la autenticidad, parece más bien que el individuo debe realizar su yo auténtico contra todas las coerciones institucionales, comunitarias y sociales: contra la familia, la escuela, la religión organizada o el Estado. Desde este segundo punto de vista, la sociedad o la comunidad aparecen como *limitadoras* del yo. Y Taylor apuesta por esta personalidad romántica, creadora del propio y auténtico yo como una obra de arte frente al mundo. Como señala Appiah, podemos construir nuestro yo a partir de las opciones puestas a nuestra disposición por la cultura y la sociedad en que vivimos en un momento histórico determinado; es cierto que tenemos posibilidad de elección, pero nuestra capacidad para determinar las opciones entre las que elegimos no es tan grande como Taylor parece creer. Y yo me permito dudar, además, de la metáfora de un yo constructor consciente y deliberado de sí mismo. Tengo la sospecha de que la identidad es, en gran medida, un proceso lateral de nuestra acción y de nuestras decisiones y si nos empeñamos en construir románticamente nuestro yo como una obra de arte estamos abocados al fracaso.

3. Defensa de un «yo múltiple»

La tesis que se quiere defender aquí respecto a Taylor es doble. Por un lado, considero que su descripción de las fuentes del yo es unilateral en el diagnóstico de lo romántico y lo expresivo como el núcleo del yo moderno. Y, en segundo lugar, sugiero que, una vez hecha esta reducción del yo moderno a la versión romántica, Taylor procede a la invención de una tradición, a un recorrido histórico que le conduce al sitio donde quería llegar de antemano.

Mi primera crítica no pretende negar la importancia del yo romántico, sino a relativizarlo, teniendo en cuenta otras posibilidades de la identidad moderna: el *yo «clásico»* postulado por el Goethe maduro y según el cual no podemos conocernos a nosotros mismos por introspección, buceando en nuestro interior a la búsqueda de la voz interna de la conciencia o a la búsqueda de

¹⁴ Cfr. J. Habermas, «Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State», en el libro ya citado de A. Gutmann (ed.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, p. 109.

¹⁵ K. A. Appiah, «Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Reproduction», en *ibidem*, pp. 149-163.

nuestros más íntimos y personales sentimientos, sino volcándonos hacia el exterior en actividad constante. Ciertamente, no es la versión goethiana del yo la única alternativa posible. también cabe tener en cuenta la eliminación, la *negación del yo* propuesta por la tradición budista y reactualizada en los últimos años por el neobudismo de Serge-Christophe Kolm, o también por Derek Parfit¹⁶.

Pero en este contexto interesa más explorar una tercera posibilidad, la ofrecida por las concepciones del *yo plural o múltiple*. Y podemos explorar esta posibilidad de un modo irónico mediante un recurso parecido al utilizado por Taylor, buscando las fuentes de este yo plural fundamentalmente en la literatura, inventando o creando otra tradición diferente a la señalada por él. Claro está que los autores que componen la tradición canónica de este yo plural son otros, son autores que en su mayor parte ni siquiera se mencionan en *Sources of the Self*. Y, sin embargo, haciendo honor al subtítulo de la obra de Taylor, *The Making of the Modern identity*, han contribuido de una manera decisiva a configurar nuestro yo moderno. ¿Cómo entendernos a nosotros mismos si no es en la estela de autores como Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Hume, el Goethe maduro —«clásico» y no «romántico»—, Borges, Calvino y Pessoa? Y si hemos de incorporar también algo del romanticismo —pues ni siquiera este campo hay que cedérselo completamente a Taylor—, ¿por qué no recuperar a Heinrich Heine desde nuestra perspectiva? Heine, un romántico también olvidado en la tradición inventada por Taylor.

Como es bien sabido, parte de la polémica contemporánea sobre el multiculturalismo y la política del reconocimiento tiene lugar en los ámbitos académicos de Estados Unidos y Canadá, con el objeto de modificar el canon tradicional de las lecturas obligatorias de los estudiantes. Este canon tradicional es visto hoy por muchos como excesivamente unilateral, como producto de una situación de poder donde la realidad es definida desde el punto de vista del varón frente a la mujer y de la cultura de origen europeo frente a otras culturas de orígenes africanos, asiáticos o de los indios americanos autóctonos. Sin ánimo de terciar en esa polémica y reconociendo el valor de ampliar el currículum hacia contenidos no tradicionales que aseguren nuestro reconocimiento del valor de otras culturas y la apertura a lo diferente, quisiera presentar tímida e irónicamente una perspectiva que no creo que pueda ser considerada como «political correct». Se trata de comprender al yo como dividido y múltiple, pues —y esto sería la tesis de fondo— sólo a través de hacer consciente esta multiplicidad

¹⁶ Cfr. de S.-Ch. Kolm, especialmente *Le Bonheur-liberté*, París, P.U.F., 1982 y de D. Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1984. Véase también la introducción de J. Elster al libro compilado por él mismo bajo el título *The multiple self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. El último capítulo de este libro recoge, ligeramente abreviado, un resumen de uno de los capítulos centrales de la obra de Kolm a la que acabo de hacer referencia. Por otro lado, el libro de Elster analiza las diversas posibilidades del tema de la multiplicidad del yo desde coordenadas filosóficas y sociológicas. En lo que sigue, me atenderé a otra perspectiva, la literaria, con la intención de responder a Taylor en su mismo terreno.

del yo podremos abrirnos a lo diferente, únicamente desde la pluralidad de yos que conviven en mí puedo reconocer la multiplicidad de yos y culturas fuera de mí. Si admitimos el multiculturalismo es precisamente porque el yo moderno es especialmente diferenciado, múltiple, abierto, reflexivo y plural. Espero también que el matiz de ironía presente en este paralelismo entre individuo múltiple y sociedad multicultural no me sea reprochado como una inconsecuencia con mi rechazo del paralelismo romántico —del peor romanticismo político añadido— trazado por Taylor entre el ideal de autenticidad del yo y el ideal colectivo de autenticidad de toda una sociedad.

Vayamos por tanto con la construcción del *canon de este yo plural*, con la invención de esta tradición alternativa a la de Taylor o con la exploración de las *fuentes del «yo múltiple»*, por usar su misma metáfora. Este nuevo canon parte de la importancia de la novela para la construcción de la identidad moderna. Frente a Taylor —que se centra más en la poesía y cuando habla de novela se refiere casi con exclusividad al desarrollo de la novela en el siglo XVIII con su hincapié en la descripción de lo cotidiano y en la exaltación de los sentimientos íntimos— pienso que es necesario recordar la concepción que Kundera tiene de la novela moderna como el «espíritu de la complejidad» que nos revela a cada uno de los lectores que las cosas y el mundo son más complicados de lo que nos creemos, más inseguros e inciertos porque ya no hay una única verdad absoluta sino, en todo caso, múltiples verdades relativas encarnadas en cada personaje:

«Cuando Dios abandona lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo»¹⁷.

Aunque sólo fuera por este descubrimiento de la ambigüedad y complejidad del mundo ya tendríamos suficiente motivo para incorporar a Cervantes a nuestro canon. Pero también habría que tener en cuenta la pluralidad del yo —simbolizada en el desdoblamiento de Alonso Quijano— y la ironía cervantina, en cuyo mundo plural y ambiguo sólo D. Quijote, en su locura, puede afirmar: «yo sé quien soy». Y por último, quisiera destacar la riqueza de Cervantes en su utilización de las metáforas del yo. Cualquier teoría de la identidad y de la subjetividad no puede prescindir de enfrentarse con la interpretación de algunas metáforas esenciales: aquellas que pueden reunirse bajo la rúbrica gene-

¹⁷ M. Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 16.

ral de la máscara y las que se concentran bajo la imagen del espejo¹⁸. Por ello está bien recordar aquel texto de Cervantes en *Don Quijote*, en el que las dos metáforas se unifican bajo la perspectiva de la identidad: la máscara nos pone un espejo delante para que veamos quiénes somos, para que nos hagamos conscientes de nuestra identidad. Recordemos brevemente el texto. La conversación de D. Quijote y Sancho se sitúa entre el encuentro con la máscara –representada por los comediantes de la compañía de Angulo el Malo– y el encuentro con el bravo caballero de los espejos, que no es otro sino el bachiller Carrasco quien, disfrazado de espejos –de nuevo la combinación entre espejo y máscara–, intenta hacer que Don Quijote vuelva a su pueblo en aquel lugar de la Mancha. La noche siguiente al encuentro con el carro o carreta de Las Cortes de la Muerte, en la que los cómicos se trasladan de un pueblo a otro ya disfrazados de sus papeles de Muerte, Ángel, Reina, Soldado, Emperador y Demonio, principales papeles del auto que han de representar en la octava del Corpus, D. Quijote, que ha afirmado la necesidad de «tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño» y deja ir en paz a la compañía debido a que desde muchacho fue aficionado a la carátula y en su mocedad se le iban los ojos tras la farándula, todavía se queja a Sancho de que no le dejara acometer como él quería, en cuyo caso le hubieran cabido en despojos, al menos, la corona de oro de la emperatriz y las pintadas alas de Cupido:

«–Nunca los cetros y coronas de los emperadores farsantes –respondió Sancho Panza– fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata.

–Así es verdad –replicó don Quijote–; porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que tenemos de ser como la comedia y los comediantes»¹⁹.

No es este el lugar más apropiado para analizar la profusión de espejos y máscaras en el *Quijote*²⁰, sino más bien de tomar este texto como emblema de

¹⁸ R. Konersmann ha llamado la atención sobre esta necesidad de estudiar las metáforas para todo aquel que quiera hablar de subjetividad. Véase su artículo «Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher», en *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band XXX, 1986-87, pp. 84-137, y su libro *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt, Fischer, 1991.

¹⁹ M. de Cervantes, *Don Quijote*, 2.^a parte, cap. XII.

²⁰ Sin embargo, no quiero dejar de recordar las palabras del pintor Antonio Saura en la nota a sus ilustraciones de la obra de Cervantes: «La proliferación de espejos que percibimos en la lectura de *Don Quijote de la Mancha*, en cierto modo relacionada con la que hallamos en *Las Meninas* de

un núcleo de reflexiones común a la literatura, la filosofía y las ciencias sociales. Las dos metáforas como imágenes del yo tienen una larga historia en la filosofía occidental, historia que no es posible aquí reconstruir.

De la compleja discusión de Hume sobre la identidad personal sólo quisiera retener aquí dos cosas: el sano escepticismo que le lleva a desconfiar de su interioridad, de sus opiniones, a dar cada nuevo paso dudando y temiendo un error y un absurdo en el razonamiento en cada nueva reflexión: «Cuando dirijo la vista a mi interior, no encuentro sino duda e ignorancia»²¹. En segundo lugar, interesa destacar sus metáforas de la identidad personal: el ser humano no es más que «un haz o colección de percepciones diferentes, que se suceden entre sí con rapidez inconcebible y están en un perpetuo flujo y movimiento»²²; la «mente es una especie de teatro en el que las distintas percepciones se presentan en forma sucesiva»²³; y la identidad es comparada a un barco sometido a continuas reparaciones que afectan a su estructura o a una iglesia derrumbada y reconstruida de nuevo. Pero la imagen más importante es la del yo como república:

«No puedo comparar al alma con nada mejor que con una república o estado en que los distintos miembros están unidos por lazos recíprocos de gobierno y subordinación, y que dan origen a otras personas, que propagan la misma república en los cambios incesantes de sus partes. Y del mismo modo que una misma república particular no solamente puede cambiar sus miembros, sino también sus leyes y constituciones, de forma similar puede una misma persona variar su carácter y disposición al igual que sus impresiones e ideas, sin perder su identidad»²⁴.

En cuanto a Goethe, habría que rescatar su idea de la división interna del yo expresada de manera magistral por Fausto («Dos almas hay en mi pecho y una de ellas pugna por separarse de la otra») y la realización del individuo no en la búsqueda de interioridad, sino en la exterioridad, en el continuo volcarse

Velázquez, aparece no solamente en el elogio de la contradicción que comprende o en la justificación de la paradoja que entraña, sino también, y en el camino de la estructura, en la yuxtaposición de géneros –el cuadro dentro del cuadro, la novela en la novela–, así como la inclusión de *tempos* diferentes dentro de una acción en la que el espejismo de la mente se fructifica en dos centros, diversos y complementarios, bajo la presencia de un escenario omnipresente». (A. Saura, Nota del ilustrador, en la edición del *Quijote* debida a Martín de Riquer, Madrid, Círculo de Lectores, 1987, vol. II, p. 355).

²¹ D. Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, ed. de F. Duque, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 416.

²² *Ibidem*, p. 400.

²³ *Ibidem*, p. 401.

²⁴ *Ibidem*, pp. 411-412. Véase la discusión de las idas de Hume sobre la identidad en la tesis doctoral de Antonio Valdecantos, *El mito del contexto. Tres argumentos sobre el ideal contextualista en la filosofía moral contemporánea*, Universidad Autónoma de Madrid, 1994, especialmente las pp. 91-102.

en la acción, idea esta última a la que ya me he referido más arriba. Es importante el correctivo de Goethe a la «teoría de la interioridad» a ese «noli foras ire» de cuño agustiniano y que fuera en su momento profundizado por Lutero, pues ese abandono del mundo externo supone una inhibición respecto al mundo de la política como algo que contamina la dedicación de la persona al cultivo de su mundo interior y que –repito una vea más– es perfectamente compatible con soluciones políticas autoritarias.

Y de Goethe pasamos a Heinrich Heine, el romántico que tiene cabida en este nuevo canon que estoy intentando esbozar. Un Heine múltiple y multicultural en quien podemos aprender que la identidad se configura también en términos políticos de lucha y reconocimiento. Heine es otra de las grandes lagunas del libro de Taylor: resulta sorprendente que un profesor de filosofía política no dedique ni una sola página de su voluminoso libro a hablar de la conformación política de la identidad personal. Ciertamente la fuente del yo explorada por él es importante, la fuente religiosa, la del sentimiento y la formación de la interioridad, pero no es menos importante la fuente política del yo, el surgimiento de la identidad en la lucha política. A menos en este país y para varias generaciones –entre la que se encuentra la mía– la identidad se ha conformado en una clave religiosa por educación y en una clave política por devoción. Pero no sé, tal vez en Canadá y para la generación de Taylor, haya sido de otra manera.

Un Heine, pues, múltiple y multicultural. Alemán de nacimiento y cultura, francés de adopción, cosmopolita antes que patriota, partidario del progreso y no de las añejas tradiciones del romanticismo político, luchador por la causa de la libertad y la emancipación de los pueblos. Un Heine crítico de la tradición autoritaria alemana en su poema «Alemania. Un cuento de invierno», amigo de los franceses y de las libertades conseguidas en la revolución y un Heine que se atreve a hablar sobre Polonia como nación en un momento histórico en que se encuentra dividida entre Prusia, Austria y Rusia, un momento en que lo «políticamente correcto» hubiera sido hablar de las «provincias prusianas al este del río Elba». Un Heine, en fin, defensor de un pluralismo valorativo y de la multiplicidad de los viejos dioses que vuelven de nuevo de su exilio cuando el monopolio del monoteísmo cristiano parece haber llegado a su fin. A este Heine se refiere críticamente Max Weber en su diagnóstico de la situación moderna en la que el monopolio interpretativo del grandioso *pathos* de la ética cristiana termina y es sustituido por la resurrección de los viejos dioses, plurales y diversos, entre los que el individuo tiene que elegir personal y trágicamente:

«Los numerosos dioses antiguos, desmitificados y convertidos en poderes impersonales, salen de sus tumbas, quieren dominar nuestras vidas y recomienzan entre ellos la antigua lucha»²⁵.

²⁵ M. Weber, «Ciencia como vocación», en la edición de Alianza *El político y el científico*, Madrid, 1984, p. 218. Sobre las formulaciones de Heine acerca de la transformación de las anti-

Y ya en nuestro siglo nos encontramos con los tres grandes defensores de la pluralidad del yo en claves diferentes: Fernando Pessoa, Jorge Luis Borge e Ítalo Calvino.

En cuanto a Pessoa, recuérdese que ya bajo su nombre o sus nombres se ocultan dos cosas: Pessoa significa en portugués «persona», la palabra derivada de la que usaban los griegos para nombrar las máscaras en el teatro; y «per-sonare» designaba la acción de hablar o sonar a través de dicho objeto que tenía la finalidad de amplificar la voz del actor. En segundo lugar, recuérdese también que Pessoa utilizó diferentes nombres y personalidades para firmar sus escritos como Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Coelho Pacheco, Bernardo Soares o Alexander Search. El juego de máscaras y espejos ocultan una personalidad múltiple o también, a veces, pueden revelar una total identificación entre el personaje y su máscara, de manera que no se la puede uno quitar para mirarse en el espejo sin arrancarse el rostro a jirones: la máscara se nos acaba pegando e identificando con nosotros mismos. De los muchos textos de Pessoa relacionados con este tema he seleccionado dos aunque, en realidad, el segundo sea de Ricardo Reis. En el primer texto, Pessoa reflexiona sobre la pluralidad del yo, pluralidad ante la cual no cabe otra actitud que la de distancia, la de emplear activamente la ironía con el objeto de desconocernos conscientemente, invirtiendo la famosa frase del oráculo de Delfos:

«Nadie me conoció bajo la máscara de la identidad ni supo nunca que era una máscara, porque nadie sabía que en este mundo hay enmascarados. Nadie supo que junto a mí estuviera otro que, al fin, era yo. Siempre me juzgaron idéntico a mí.

Vivimos todos lejanos y anónimos; y disfrazados sufrimos, desconocidos. Para unos esta distancia entre un ser y ellos mismos jamás se revela; para otros resulta de cuando en cuando iluminada, con horror o dolor, por un relámpago sin límites; para algunos ésta es la penosa constancia y cotidianidad de la vida.

Saber bien que quien somos no nos atañe, que lo que pensamos o sentimos es siempre una traducción [...], saber todo eso a cada minuto, sentir todo eso en cada sentimiento, ¿no será ser extranjero en la propia alma, exiliado en las propias sensaciones?»²⁶

¿Y no será esa manera de ser extranjero para uno mismo –podemos concluir volviendo a nuestro tema– el mejor modo de comprender otros exilios y otras extranjerías? El segundo texto, el poema de Ricardo Reis, reza así:

guas divinidades grecorromanas al avanzar la cristianización en centroeuropa en el siglo III y sobre la vuelta de los antiguos dioses con el retraimiento del monoteísmo cristiano, véanse especialmente sus relatos *Espíritus elementales* y *Los dioses en el exilio*. (Recogidos en castellano en la edición de obras de H. Heine a cargo de P. Gálvez y titulada precisamente *Los dioses en el exilio*, Barcelona, Bruguera, 1983).

²⁶ F. Pessoa, *Poesía*, selección, traducción y notas de J. A. Llardent, Madrid, Alianza, 1989, p. 21.

«Viven en nosotros innúmeros;
Si pienso o siento, ignoro
Quien es que piensa o siente.
Soy tan sólo el lugar
Donde se siente o piensa.

Tengo más almas que una.
Hay más yos que yo mismo
No obstante, existo.
Indiferente a todos.
Los hago callar: yo hablo.

Los impulsos cruzados
De cuanto siento o no siento
Disputan en quien soy.
Los ignoro. Nada dictan
A quien me sé: yo escribo»²⁷.

Como Borges es, tal vez, más conocido —¿quién puede conocer a Borges?— me voy a detener poco en él. Ya en un breve escrito de 1925, titulado precisamente «La nadería de la personalidad» y publicado en su primer volumen en prosa *Inquisiciones*, que nunca quiso volver a reeditar en vida, insiste machaconamente en que «no hay tal yo de conjunto», ese yo es un producto de la «egolatría romántica» y del «vociñero individualismo» y, además, desbarata las artes. Su intención es muy explícita:

«Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engrimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos legó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy»²⁸.

Esa nadería del yo se traduce a veces en su desdoblamiento, como en el relato «El otro», de *El libro de arena* (1975) en el que, a pesar de la distancia, pues uno está en Cambridge y el otro en Ginebra, el viejo Borges se encuentra y con-

²⁷ *Ibidem*, pp. 170-171.

²⁸ J. L. Borges, «La nadería de la personalidad», en *Inquisiciones*, vuelto a publicar recientemente en Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 93.

versa consigo mismo o, mejor, con su otro, su *alter ego* cincuenta años más joven y no se entienden, no pueden entenderse. Y el viejo yo de Borges concluye:

«Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era hartamente anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy»²⁹.

Y por último, Italo Calvino. Concluiremos con él ya que con una referencia a su obra empezaban también estas páginas. En la quinta de sus propuestas para el próximo milenio, Calvino hace una defensa apasionada de la multiplicidad, de «la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo»³⁰. Una enciclopedia abierta —dice más adelante— que no encierra todo el conocimiento, contradiciendo su propia etimología, porque hoy no hay ya una totalidad del conocimiento que no sea potencial, conjetural y múltiple. Entre los modelos de multiplicidad y complejidad de la novela contemporánea enumerados por Calvino —el *texto unitario* que parece el discurso de una sola voz y resulta interpretable en varios niveles, el *texto múltiple*, el *texto inconcluso* en su ambición de abarcar todo lo posible y el texto no sistemático— quiero aquí destacar el segundo:

«Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado «dialógico» o «carnavalesco», y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoievski»³¹.

A pesar de que Calvino termina abogando por la posibilidad de escribir una obra fuera del *self*, que permitiese salir de la limitada perspectiva de un yo individual para dar la palabra no sólo a los otros yoes, sino también a la naturaleza, para hacer hablar a todo lo que no tiene palabra, prefiero quedarme con su propuesta de que la complejidad del mundo, de los infinitos universos contemporáneos, de la multiplicidad potencial de lo narrable que se desdoble en la pluralidad del yo de cada una de las vidas humanas:

²⁹ J. L. Borges, «El otro», en *El libro de arena*. Cito por el volumen II de las *Obras Completas* publicadas en Madrid, Círculo de Lectores, 1993, p. 317.

³⁰ I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 121.

³¹ *Ibidem*, p. 132.

«He llegado al término de esta apología de la novela como una gran red. Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del *unicum* que es el *self* de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles»³².

Así pues, el yo plural como libro y como biblioteca. Y con esta metáfora del yo entre la identidad y la diferencia, entre la unidad del sí mismo y la pluralidad de elementos que contiene, quiero concluir. El libro como metáfora tiene en nuestra tradición una larga historia y, al menos, tres elementos distintos: la *naturaleza* como gran libro, el *autor* como libro y el *lector* también como libro. Se trata de metáforas relacionadas con la construcción textual y discursiva de nuestra identidad. Nos construimos como sujetos leyendo y –también a veces– escribiendo libros. Nos abrimos a otros mundos a través del lenguaje, a través de la lectura no sólo de obras literarias sino también filosóficas o de ciencia política. No en vano somos herederos de una de las grandes culturas del libro y la visión de la naturaleza como un gran libro ha sido un tópico, al menos desde Bacon y Galileo, como bien nos recuerda Borges. Galileo pensaba que la filosofía estaba escrita con caracteres matemáticos en el gran libro del universo que siempre se encuentra abierto ante nuestros ojos. «El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; o, según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es lo único que existe en el mundo: es, mejor dicho, el mundo»³³.

También el autor –o los autores– como libros individuales o colectivos. Pues también es un lugar común que cada autor escribe a lo largo de su vida una única obra, de la que se van desgajando los diversos libros como frutos más o menos maduros que ayudan a configurar toda la vida del escritor como capítulos plurales y diversos de un único libro.

Y, por último, el lector como libro. Y no sólo don Quijote con su peculiar manera de leer y poner en práctica lo leído, sino todos y cada uno de nosotros, que configuramos nuestra vida leyendo. Necesitamos buenos lectores. Como ese hipotético lector del que habla Ítalo Calvino casi al final de *Si una noche de invierno un viajero...*:

³² *Ibidem*, pp. 137-138.

³³ J. L. Borges, «Del culto de los libros», en *Otras inquisiciones*. En el vol. II de las *Obras completas* publicadas en Madrid, Círculo de Lectores, 1992, p. 309. La metaforología en torno al mundo como libro ha sido ampliamente desarrollada en el libro de H. Blumenberg *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981.

«Cada nuevo libro que leo entra a formar parte de ese libro total y unitario que es la suma de mis lecturas. Esto no ocurre sin esfuerzo: para componer ese libro general, cada libro particular debe transformarse, entrar en relación con los libros que he leído anteriormente, convertirse en su corolario o su desarrollo o refutación o glosa o texto de referencia. Hace años que frecuento esta biblioteca y la exploro libro a libro, estante a estante, pero podría demostrarles que no he hecho sino avanzar en la lectura de un único libro»³⁴.

Con Calvino concluye, pues, este intento de construcción de un canon del yo múltiple, elaborado como alternativa irónica a la propuesta tayloriana de rehabilitación del yo romántico. Toda reconstrucción de tradiciones es inevitablemente selectiva, pero las lagunas literarias de *Sources of the Self* son demasiado evidentes. Mi propuesta es conscientemente parcial y tentativa, pero, en cualquier caso, una respuesta a Taylor hay que establecerla en los terrenos que él transita: el de la política y, sobre todo, el de la literatura.

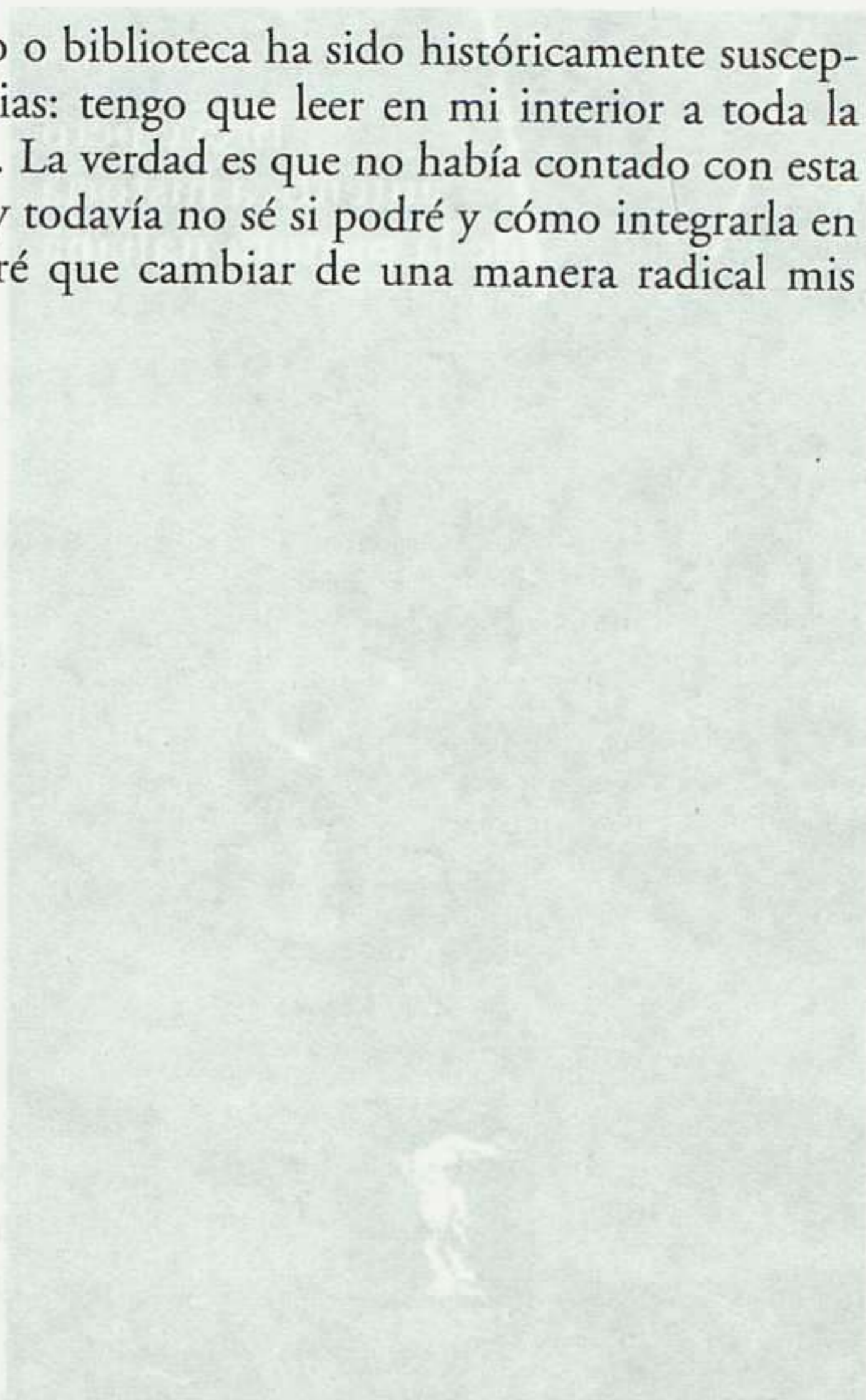
5. *Postscriptum: Sobre la ambigüedad de las metáforas*

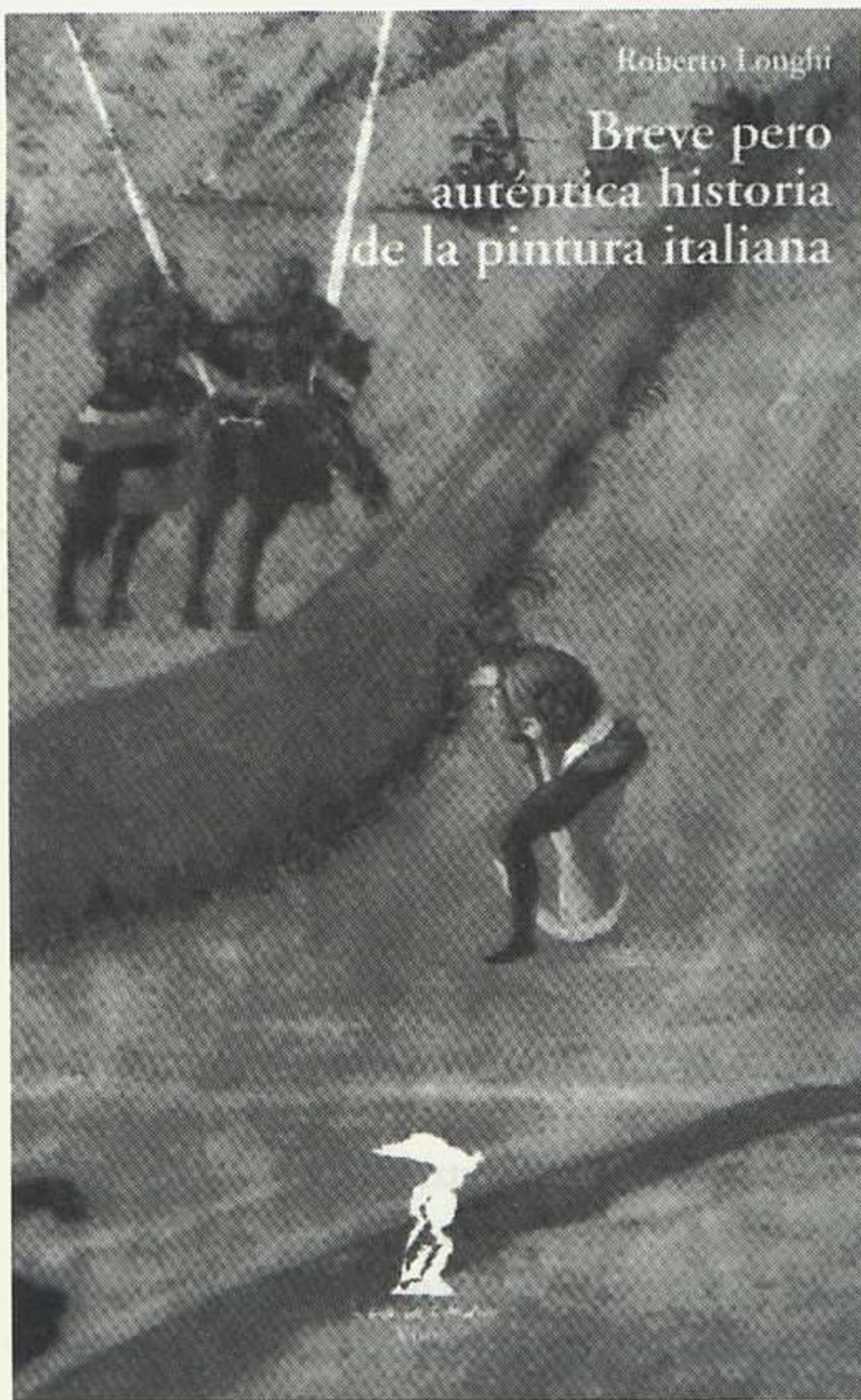
Una vez escrito este texto –y sin tiempo ya para rehacerlo– me encuentro, releendo a Hobbes, con la versión autoritaria de la metáfora del yo como libro. En efecto, al final de la Introducción a *El Leviatán* –tal vez el texto más plagado de metáforas en toda la filosofía política occidental a pesar de que su autor considera que la metáfora es una fuente de errores y malentendidos que impiden el conocimiento y nos descarrían hacia conclusiones absurdas– recupera Hobbes el dicho de que la sabiduría no se adquiere leyendo libros, sino leyendo a los hombres. Y complementa esta sentencia con una peculiar interpretación del viejo adagio *Nosce teipsum*, que traduce intencionadamente como *Léete a ti mismo*, lee el libro que tú eres o que está en tu interior, pues debido a la semejanza de los pensamientos y pasiones de los hombres, quien mire dentro de sí considerando qué hace cuando piensa, opina, razona, teme, etc., podrá leer y conocer cuáles son las pasiones o los pensamientos de los demás individuos en ocasiones similares. Pero en el caso del gobernante esa lectura interior será más compleja, porque «quien ha de gobernar a toda una nación debe leer en sí mismo no a este o a aquel hombre particular, sino a toda la Humanidad»³⁵. Y a esta tarea difícil y ardua, más complicada que aprender cualquier ciencia o lengua, dedica explícitamente Hobbes su *Leviatán*, para que, una vez desbrozado por él el camino y hecha su lectura de manera clara y ordenada, pueda el gobernante realizar con menor esfuerzo la suya. Así pues, inclu-

³⁴ I. Calvino, *Si una noche de invierno un viajero...*, Madrid, Siruela, 1989, p. 284.

³⁵ Thomas Hobbes, *Leviathan*, edición e introducción de C. B. Macpherson, Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 83.

so esta metáfora del yo como libro o biblioteca ha sido históricamente susceptible de interpretaciones autoritarias: tengo que leer en mi interior a toda la humanidad para poder gobernarla. La verdad es que no había contado con esta versión autoritaria de la metáfora y todavía no sé si podré y cómo integrarla en mi discurso o si, más bien, tendré que cambiar de una manera radical mis planteamientos.





Roberto Longhi
*Breve pero auténtica historia
 de la pintura italiana.*

156 págs., ISBN: 84-7774-569-2.

Indice: Introducción, Cesare Garboli. Presentación, Anna Banti. PRIMERA PARTE: Ideas. Estilo lineal. Estilo plástico. Estilo plástico-lineal. Estilo perspectivo de forma. Estilo colorista puro. Estilo de síntesis, perspectiva de forma y color. La escultura. La arquitectura. SEGUNDA PARTE: Historia. Desarrollo de la pintura italiana. El estilo plástico de los mosaicos romanos. El estilo colorista bizantino. El estilo lineal greco-bizantino. Escasa continuidad de estas corrientes estilísticas en el período románico. Duccio (1260-1339) y la línea floral. Giotto (1260-1336) y el estilo plástico. Difusión y empobrecimiento realista de la línea floral hacia el final del Trecento y en la

primera mitad del Quattrocento. El último estilo floral y el primero plástico en Florencia: Masolino y Masaccio. Andrea del Castagno y la creación de la línea funcional. Paolo Uccello y la creación de la síntesis perspectiva de forma y color. Domenico Veneziano. Tanteos artísticos de la primera mitad del Quattrocento en Florencia: Beato Angélico, Francesco Pesellino, Filippo Lippi. Desarrollo del estilo plástico. Desarrollo de la línea funcional: Baldovinetti, Pollaiuolo, Mantegna, Tura, Crivelli y Botticelli. Empobrecimiento científico de la línea funcional y su fusión con la plasticidad epidérmica: Leonardo da Vinci (1451-1519) y los intentos psicológicos y sentimentales. Sometimiento sensualista de la línea funcional y del claroscuro: Antonio Allegri, conocido como Correggio (1450-1534). Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Evolución del sintetismo perspectivo de forma-color. Suerte del estilo de Piero en Italia central. Perugino y la transformación con fines sentimentales del sentido espacial de Piero. Alternativas en Ferrara. Decadencia sentimental de la escuela de Ferrara. Antonello da Messina (1430-1499) y la evolución del estilo perspectivo respecto a la pura forma monumental. Tintoretto y la continuación de la contraposición entre dibujo y color y la personalísima resolución de El Greco (Domenico Theotokòpuli). Caravaggio y el estilo luminoso (1569-1610). Conclusión. Notas al texto. Índice de artistas. Índice de ilustraciones.

DEL «COLOQUIO SOBRE DANTE»

Osip Mandelstam

Volveremos otra vez a la cuestión sobre el colorido de Dante.

El interior del cristal de roca, el espacio de Aladino oculto en él, las linternas, lámparas, candelabros de araña y las peceras alojadas en él, constituyen las mejores claves para comprender el colorido de la *Commedia*.

Una colección de minerales es un maravilloso comentario orgánico de Dante.

Me permitiré una pequeña confesión autobiográfica: los guijarros del Mar Negro arrojados por la marea fueron de gran ayuda para mí cuando preparaba la concepción de este coloquio. Pedía abiertamente consejo a la calcedonia, las cornalinas, el yeso cristalizado, el espato, el cuarzo, etc. Allí comprendí que una piedra es como un diario del tiempo, un coágulo meteorológico. Una piedra no es otra cosa que el tiempo mismo, sacado del espacio atmosférico y puesto en el espacio funcional. Para comprender esto, hace falta imaginar que todos los cambios geológicos y desplazamientos pueden descomponerse completamente en elementos meteorológicos. En este sentido, la meteorología es anterior a la mineralogía, la recubre y le da vigor y significado.

Las brillantes páginas que Novalis¹ consagró a la minería y a los mineros concretan la conexión entre piedra y cultura, cultivando a la cultura como una roca, la iluminan desde la piedra-tiempo.

¹ Novalis, pseudónimo de Friedrich von Herdenberg (1772-1801). Poeta alemán que era también ingeniero de minas. Mandelstam se refiere a su novela *Oferdingen*, en la que trata aspectos de la geología y de la minería.

Una piedra es un diario impresionista del tiempo atmosférico acumulado por millones de años de desastres; pero no sólo del pasado, sino también del futuro; en ella está la periodicidad. Es la lámpara de Aladino que penetra en las tinieblas geológicas de los tiempos futuros.

Al combinar lo incombible, Dante alteró la estructura del tiempo y puede que al contrario: se vio obligado a acudir a una glosolalia de hechos, a un sincronismo de acontecimientos, nombres y tradiciones separados durante siglos precisamente porque él había oído la armonía del tiempo.

El método elegido por Dante es anacrónico, y Homero (que aparece con una espada escoltado por Virgilio, Horacio y Lucano, desde la sombra apegada de los agradables coros de Orfeo, donde los cuatro pasan una eternidad sin lágrimas, en discusiones literarias), es su mejor expresión.

Lo que para él prueba la detención del tiempo no son sólo los cuerpos astronómicos esféricos, sino, decididamente, todas las cosas y caracteres. Todo lo mecánico le es ajeno. Desdeña la causalidad causal: las profecías son adecuadas para una piara de cerdos:

Faccian le bestie Fiesolane strame
Di lor medesme, e non tocchin la pianta,
S'alcuna surge ancor nel lor letame...

(Las bestias fiesolanas su basura
hagan de sí, mas no toquen la planta
si alguna nace aún en su aradura...)

(*Inferno*, XV, 73-75)

A la pregunta directa de qué es una metáfora dantesca, contestaría: no lo sé, porque una metáfora sólo puede definirse metafóricamente, y eso sólo es posible verificarlo científicamente. Pero me parece que la metáfora de Dante designa la detención del tiempo. No tiene su raíz en la palabra «cómo», sino en la palabra «cuándo». Su *quando* suena como *come*.

El alboroto de Ovidio está más cerca de él que la elocuencia francesa de Virgilio.

Una y otra vez me dirijo al lector y le ruego que «imagine» algo, es decir, recurro a la analogía, que se convierte en un único objetivo: suplir las insuficiencias de nuestro sistema de definiciones.

Osip Mandelstam (1891-1938) es uno de los grandes poetas rusos. Publicamos aquí la última sección de su trabajo en prosa «Coloquio sobre Dante», dictado a Nadezhda Mandelstam en 1933, en circunstancias aterradoras, y no publicado hasta 1967. La traducción y las notas son de Jesús García Gabaldón, profesor de Filología Eslava en la Universidad Complutense.

Imaginen que en el sonoro y rumoroso órgano entraron, como en una casa entreabierta, y se encerraron en ella, el patriarca Abraham, el rey David, todo Israel, con Isaac, Jacob y todos sus descendientes y Raquel, por quien tanto soportó Jacob.

Pero antes habían entrado en él nuestro primer padre, Adán, con su hijo Abel y el viejo Noé, y Moisés, el promulgador y cumplidor de la ley:

Trasseci l'ombra del primo parente,
D'Abel suo figlio, e guella di Noè,
Di Moisé legista e ubbidiente;
Abraam patriarca, e David re,
Israel con lo padre, e co'suoi nati,
E con Rachele, per cui tanto fe'...

(Sacó al padre primero de este foso
y a las sombras de Abel y de Noé
y a Moisés, de las leyes tan celoso;
el patriarca Abraham con él se fue;
David, rey; Israel, sus allegados
y Raquel, y otros más que no conté...)

(*Inferno*, IV, 55-60)

Después de esto, el órgano adquiere la capacidad de moverse: todos los cañones y fuelles alcanzan una extraordinaria agitación y, frenético y furioso, el órgano comienza a moverse hacia atrás.

Si las salas de Ermitage se volvieran locas de repente; si los cuadros de todas las escuelas y maestros de repente se desprendieran de sus clavos y se mezclaran y fundieran y llenaran el aire de las galerías con los aullidos futuristas y con la agitación frenética de los colores, obtendríamos algo semejante a la *Comedia* de Dante.

Arrancar a Dante de la retórica escolar significa prestar un servicio de no poca importancia a toda la civilización europea. Confío en que no se necesitarán trabajos de siglos, sino que sólo los esfuerzos internacionales conjuntos lograrán un auténtico anticomentario al trabajo de toda una serie de generaciones de escoliastas, filólogos aprovechados y pseudobiógrafos. La falta de respeto hacia la materia poética, que sólo se comprende mediante la ejecución, mediante el vuelo del director de orquesta, causó una ceguera general hacia Dante, el más grande maestro y ordenador de esta materia, el más grande director de orquesta del arte europeo, que se anticipó muchos siglos a la formación de la orquesta, adecuada —¿para qué?— para la integral de la batuta del director.

La composición caligráfica, llevada a cabo por medio de la improvisación; esa es la fórmula aproximativa del impulso de Dante, considerado simultáneamente como vuelo y como algo preparado. Las comparaciones son impulsos bien articulados.

Las partes más complejas de la construcción del poema están ejecutadas con ayuda de un caramillo, con un reclamo. A cada paso se anticipa el caramillo.

Me refiero a las introducciones de Dante, soltadas por él como por azar, como si fueran globos sondas:

Quando si parte il giuoco della zara,
Colui che perde si riman dolente,
Ripetendo le volte, e tristo impara:
Con l'altro se ne va tutta la gente:
Qual va dinanzi, e qual di retro il prende,
E qual da lato gli si reca a mente.
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;
A cui porge la man più non fa pressa;
E cose dalla calca si difende.

(Cuando se parte el juego de los dados,
aquel que pierde aprende tristemente
repitiendo los lances ya jugados:
con el otro se va toda la gente;
cuál va delante, cuál detrás la emprende,
y cuál al lado suyo está presente;
él no se para y a uno y a otro atiende;
si a uno alarga la mano, ya no aprieta;
y así de aquel gentío se defiende.)

(*Purgatorio*, VI, 1-9)

El canto «callejero» del *Purgatorio*, con sus apreturas de importunas almas florentinas que desean, en primer lugar, «chismes»; en segundo lugar, intercesión, y, en tercero, charla, acude al reclamo del género, al típico caramillo flamenco que se convirtió en pintura sólo trescientos años más tarde.

Me viene a la cabeza todavía una curiosa reflexión: el comentario (explicativo) es una parte estructural imprescindible de la *Commedia*. La nave de los milagros abandonó el astillero con valvas incrustadas en su casco.

El comentario procede del habla callejera, del rumor, de la maledicencia florentina de muchas bocas. Es inevitable, como el alción que revolotea detrás de la nave de Batiushkov².

... Mire, mire...: por ahí va el viejo Mazurco... ¡Qué bien se ha portado en el entierro de su hijo! —Es un viejo lleno de coraje... Y, sabe, de nada ha valido que le cortaran la cabeza a Pietro della Broccia... Con eso tiene que ver la mano de una mujer... Sí, a propósito, ahí está él. Vamos, preguntemos...

² Konstantín Batiushkov (1787-1855), poeta y ensayista ruso. En 1932 Mandelstam escribió un poema sobre él, titulado «Batiushkov», en el que le elogia como poeta elegíaco.

La materia poética no tiene voz. No escribe con colores y no se expresa con palabras. No tiene forma y carece, igualmente, de contenido, por la sencilla razón de que sólo existe en la ejecución. La cosa preparada no es más que un producto caligráfico, lo que queda inevitablemente como resultado del impulso ejecutor. Si mojamos una pluma en un tintero, lo que queda no es más que un conjunto de letras comparable con el tintero.

Al hablar de Dante, es más correcto tener en cuenta la generación de los impulsos que la generación de las formas: textiles, veleras, escolares, meteorológicas, de ingeniería, municipales, artesano-industriales y otros impulsos, cuya lista se podría continuar hasta el infinito.

Con otras palabras, la sintaxis nos confunde. Hay que reemplazar todos los casos nominativos por los dativos de dirección. Esta es la regla de la materia poética mutable y reversible, que existe sólo en el impulso ejecutor.

... Todo aquí se vuelve del revés: el sustantivo es el objetivo y no el sujeto de la frase. El objeto de la ciencia sobre Dante llegará a ser, como yo espero, el estudio de la subordinación mutua entre impulso y texto.

Carlos Piera

Contrariedades del sujeto



Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto*.

143 págs., I.S.B.N.: 84-7774-560-9.

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

EL CUBISMO BIEN TEMPERADO*

Valeriano Bozal

1

Entre los años de la Gran Guerra y 1936, fecha en la que estalla la Guerra Civil, se produjo en el seno del arte español un proceso de modernización que tuvo en París, Barcelona y Madrid sus focos principales. Este proceso tiene en el cubismo su eje central, aunque no exclusivo, y afectó de modo singular a los principales artistas del momento. En su desarrollo, la Guerra Civil tuvo un efecto traumático y cuando, algunos años después de su final, algunos artistas intentaron enlazar con lo acontecido hasta 1936, se encontraron con dificultades de diverso tipo que frustraron sus intenciones. Aparte de la debilidad de la actividad artística y de las suspicacias y cautelas suscitadas por todo lo que implicara, de modo más o menos expreso, vanguardia, el horizonte artístico en el que se había gestado aquella modernización estaba transformándose profundamente. No me refiero sólo ni principalmente al horizonte español, sino, de una forma más general, al europeo: si en los años veinte y treinta uno de sus puntos de referencia era París y la herencia de los pintores cubistas, que cambiaron la fisonomía artística parisina –y europea– en la segunda década del siglo, ahora, en los últimos años cuarenta y en los cincuenta, el punto obligado de referencia era Nueva York y la perspectiva del expresionismo abstracto. Este punto de

* Una primera versión de este texto fue conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes (Madrid), el 13 de diciembre de 1994.

vista tuvo una fuerte repercusión sobre el arte europeo y de modo especial sobre el que se hacía en nuestro país: de la misma manera que se contemplaba la fuerza del arte norteamericano —y aquí es preciso subrayar el calificativo—, parecía posible y adecuado enfatizar también que «lo español» había sido manipulado políticamente en la ideología y la práctica cultural del franquismo.

Esta es, por el momento, una historia que no toca analizar aquí. Volvamos a la primera, al período comprendido entre la Gran Guerra y la Guerra Civil. Desde un punto de vista más estrictamente histórico artístico, los orígenes del movimiento renovador pueden situarse en la confluencia de varios acontecimientos: la llegada a España y la estancia en Barcelona y Madrid de Rafael Barradas; el abandono del *noucentisme* por parte de J. Torres García y su relación con Barradas y J. Salvat-Papasseit y su viaje a París; el viaje a París de diversos artistas españoles, como Francisco Bores, Joaquín Peinado, Pancho Cossio, Benjamín Palencia..., viaje que se hizo en fechas diferentes, pero dentro del período señalado y en el límite de los años veinte¹; los dos viajes de Dalí a París, en abril de 1926 el primero, en el que conoce a Picasso, al que le presenta M. Ángeles Ortiz, y se reúne con algunos de los artistas españoles que allí se habían trasladado², y en 1929 el segundo y definitivo para su incorporación al surrealismo; la renovación cultural y artística que tiene lugar en focos concretos de la Península, uno de los cuales es la Residencia de Estudiantes. Todos éstos son algunos de los hechos —fundamentales para la hipótesis que aquí se expone— que determinan un horizonte de modernización, un horizonte colectivo, más allá de la genialidad individual de este o aquel artista, llámense Miró o Dalí.

En 1923 Dalí realiza dos autorretratos que se han hecho famosos: *Autorretrato con l'Humanité* (Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí) y *Autorretrato cubis-*

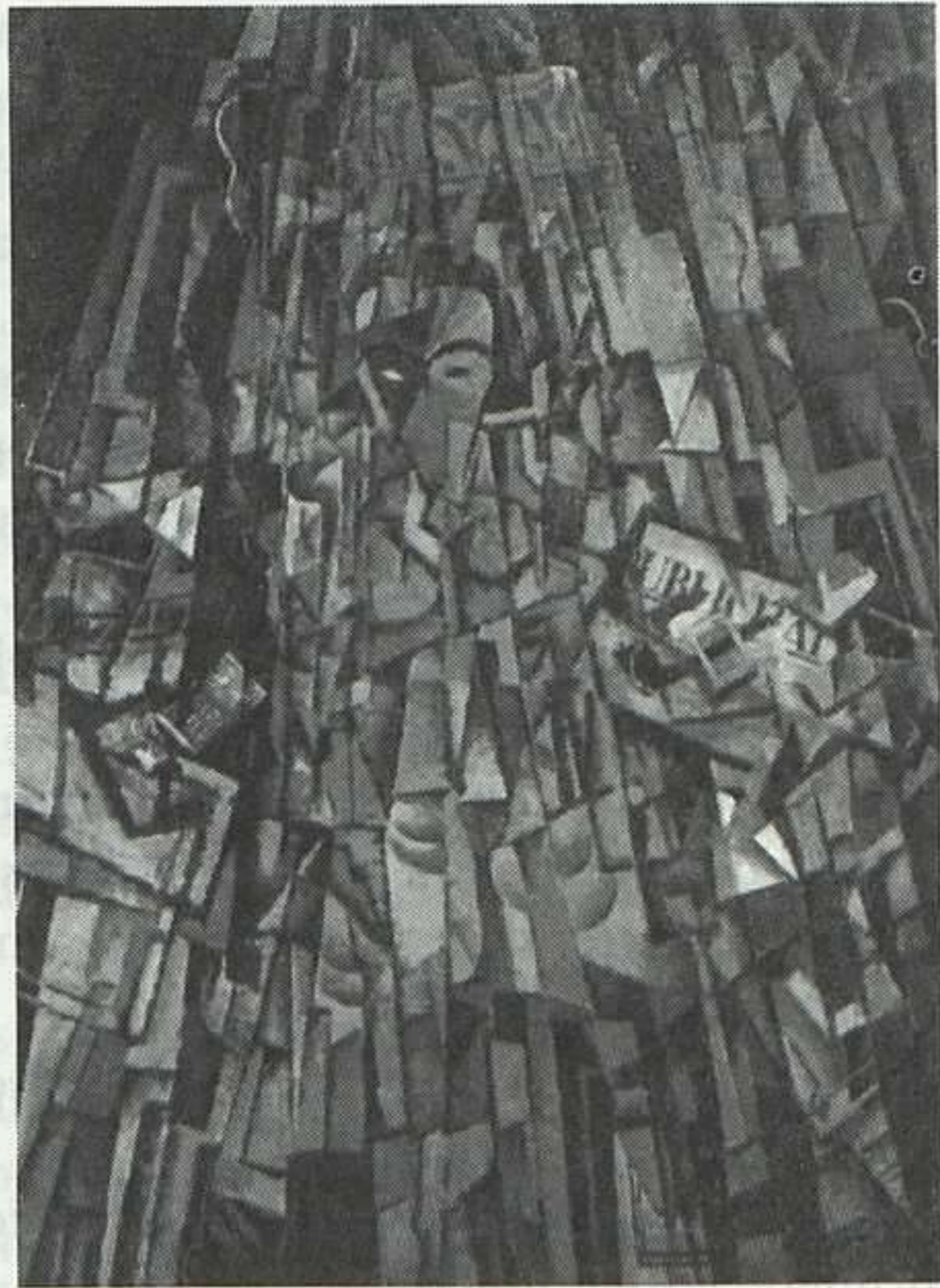
¹ Francisco Bores marchó a París tras la exposición de los Artistas Ibéricos en 1925. Manolo Ángeles Ortiz estaba allí desde 1922, Joaquín Peinado, Alfonso Olivares y Pancho Cossío desde 1923. Antes había llegado Celso Lagar, en 1914, y Hernando Viñes había nacido en París, su familia vino a Madrid en 1915, pero en 1918 volvió a la capital francesa. Luis Fernández fue a París en 1924. Torres García viajó a Nueva York en 1920, volvió después a Europa y se instaló en París en 1926. Benjamín Palencia fue a París por primera vez en 1925. Daniel Vázquez Díaz vino a la capital francesa, adonde fue en 1906, en 1918.

² Hasta qué punto su viaje a París, conocer a Picasso y entrar en relación con los artistas españoles allí afincados, pudo contribuir a su actitud frente al tribunal que debía examinarle en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, es asunto sobre el que sólo pueden hacerse presunciones. Parece plausible pensar que el viaje a París le permitió conocer unos horizontes para los que el examen en la Escuela no era especialmente pertinente.

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones: *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo* (Visor, 1991, 1993) y *Goya y el gusto moderno* (Alianza, 1994).



1



2



3

1. S. Dalí, *Autorretrato con l'Humanité*, 1923. Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí.

2. S. Dalí, *Autorretrato cubista*, 1923. Madrid, Museo Nacional C. de Arte Reina Sofía.

3. J. Torres-García, *Figura con paisaje de ciudad*, 1917. Buenos Aires, Col. Gradowczyk.

ta (Madrid, MNCARS). Son dos obras que difieren notablemente de lo que había venido haciendo hasta ahora y que ocupan un lugar central en la que empieza a llamarse «época de Madrid»³. No son, sin embargo, dos obras aisladas. En el «fondo» de la primera podemos ver una composición que era propia de los cubistas parisinos; en la segunda, el análisis que oscila entre el cubismo y el futurismo. Son rasgos que están presentes desde hace tiempo en las pinturas de algunos de los artistas citados, especialmente en las de Barradas, que fue amigo de Dalí, y, en menor medida, en algunas de Torres García, por ejemplo, en *Figura con paisaje de ciudad* (1917, Buenos Aires, col. Gradowczyk), cuyo «fondo» adelanta en algunos aspectos el del primer autorretrato de Dalí. Ahora bien, a juzgar por ésta y otras pinturas, no desconocía Torres García la actividad de los pintores italianos que participarían en *Valori Plastici* a partir de 1918, su sentido de la definición de las cosas, y ello permite llamar la atención sobre el carácter de su cubismo, que en modo alguno podemos identificar con el que hicieron Braque o Picasso entre 1910 y 1914, pero sí con el que resulta de la difusión e influencia en Europa del cubismo parisino poco antes y después de la Gran Guerra.

En cualquier caso, como se ha indicado, las pinturas de Dalí, en especial la primera, tienen mucho que ver con Barradas, un artista muy próximo a los futuristas italianos, tal como ponen de manifiesto su *Café de París* (1913, Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales) o su excelente *Composición vibracionista* (1918, Buenos Aires, col. part.), en la que también se respiran los aires de Delaunay —si no en el cromatismo, sí, al menos, en la organización de la imagen—, lo que permite establecer cierto paralelismo entre el vibracionismo barradiano y el vorticismo inglés y, en este marco, el cosmopolitismo en el que se inserta la pintura del artista uruguayo y, por ello mismo, de manera mucho más tímida, la de Dalí.

Pero los puntos de contacto entre el Dalí de 1923 y Barradas no se limitan a las afinidades del vibracionismo cubista, es más intenso: la figura del artista de Figueres en *Autorretrato con l'Humanité* posee, dentro de su elementalidad, la definida presencia que alcanzan las figuras de Barradas, desde *Pilar* (1919, Barcelona, col. Riera) hasta *Pilar y Antoñita* (1921, Madrid, col. part.), una obra por su fecha bien próxima a la de Dalí. La de éste es más sencilla y más torpe que la de Barradas, pero se ajusta a un concepto similar. El artista catalán ha respetado la posición de la figura, la sencillez de su linealidad, incluso el tratamiento de las facciones, si bien no ha resuelto de la misma manera tanto la concreta ordenación del cuerpo como la de los motivos que constituyen el fondo⁴.

³ Rafael Santos Torroella, *Dalí. Época de Madrid*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994.

⁴ La relación entre Barradas y Dalí no termina aquí ni éstas son las únicas obras del uruguayo que influyen de forma decisiva sobre las de Dalí. El artista catalán pinta en 1923 un *Gitano de Figueres* (Madrid, MNCARS), que guarda un estrecho contacto con algunos de los dibujos de tipos

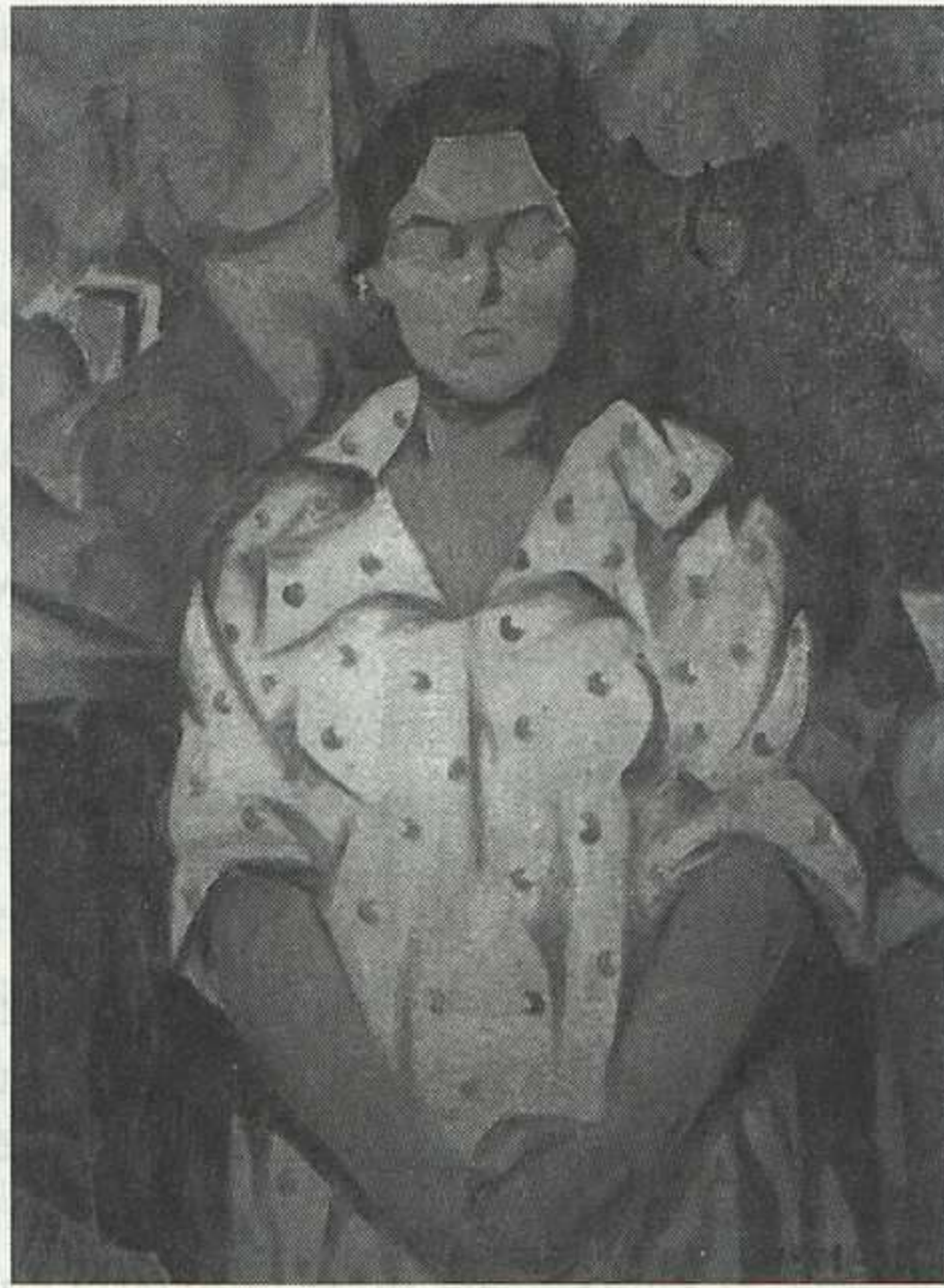
La de Dalí es en 1923, comparada con la de Barradas, una obra hasta cierto punto vieja, como viejo es el remedo futurista, de un Severini ingenuo, del segundo autorretrato, el *Autorretrato cubista*. No son los únicos cuadros que realiza este año. A modo de ejemplo pueden mencionarse otros dos, de muy diferente empeño: *Los primeros días de primavera* (1923, col. Estalella) es una pequeña tinta china y acuarela que suele relacionarse con una serie de dibujos relativos a su estancia en Madrid, en la Residencia, a su amistad con Lorca, Buñuel, Pepín Bello, Barradas y Maruja Mallo, desahogos y recuerdos de días alegres en un ámbito urbano que tienen en su desenfado –cromático, compositivo, iconográfico– su mayor valor. El segundo ejemplo, *Naturaleza muerta* (1923, Madrid, MNCARS), es una pintura de mayor empeño profesional, en la estela del cubismo, un cubismo que enlaza directamente con Juan Gris y, de nuevo, con Barradas –*Bodegón* (1922, Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales).

Interesa destacar que en estos años se asiste a una verdadera ruptura. No hay continuidad entre lo que se pinta ahora y lo que se pintaba en España antes de la Gran Guerra, pero no ha sido el conflicto bélico el motivo del cambio, posee causas más estrictamente artísticas. Llama la atención que, a pesar de su carácter cosmopolita, el *noucentisme* no se convierta en prólogo de la modernización del arte peninsular. Bien al contrario, ésta empieza a tener lugar cuando se abandona el *noucentisme*⁵, enquistado en una propuesta nacionalista limitada, a la que se enfrenta Joan Salvat-Papasseit con su *Un enemic del Poble* (1917), una hoja, casi un pasquín: «Fulla de Subversió Espiritual»⁶. Muchos años después, Dalí coprotagonizaría un nuevo enfrentamiento con la tradición al firmar con Lluís Montanyà y Sebastià Gasch el *Manifest Groc*. Pero en este momento, en 1928, la tradición es ya muy distinta, incluso pretende pasar por moderna.

rurales que había hecho Barradas y los óleos que con esos temas realiza en 1922 y 1923: *Hombre en la taberna* (1922, Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales), *Retrato de Gil Bel* (1923, Montevideo, col. part.), *Calixto* (1923, Montevideo, col. part.), etc. Estos dibujos y pinturas abren, a su vez, una vía nueva para el desarrollo de un clasicismo que enlazará con el propio de Benjamín Palencia, también con temas rurales, en los años treinta.

⁵ El abandono del *noucentisme* no implica ni el olvido de lo que con él se ha aprendido, ni su desaparición, pues aparte de que continúa presente en la obra de importantes artistas catalanes, muchos de sus rasgos se mantienen en obras que en estricto sentido no pueden calificarse ya de noucentistas. El *noucentisme* alienta, por ejemplo, en algunas de las pinturas que realiza el joven Dalí en 1923 y 1924: *Mujer amamantando a su hijo* (1923, Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí), *Paisaje del Ampurdán, con figuras* (1923-24, Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí), *Port Alguer* (1923-24, Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí), etc. Aquí el *noucentisme* enlaza con la vuelta al orden de los pintores italianos y abrepaso a una pintura que tiene en el *Retrato de Luis Buñuel* (1924, Madrid, MNCARS) una de sus mejores manifestaciones. Esta orientación no debe, sin embargo, reducirse a la obra de Dalí: la pintura de José de Togores es también testimonio de su vigencia –*Retrato de Alejo de Togores* (1920, Madrid, Colección Arte Contemporáneo).

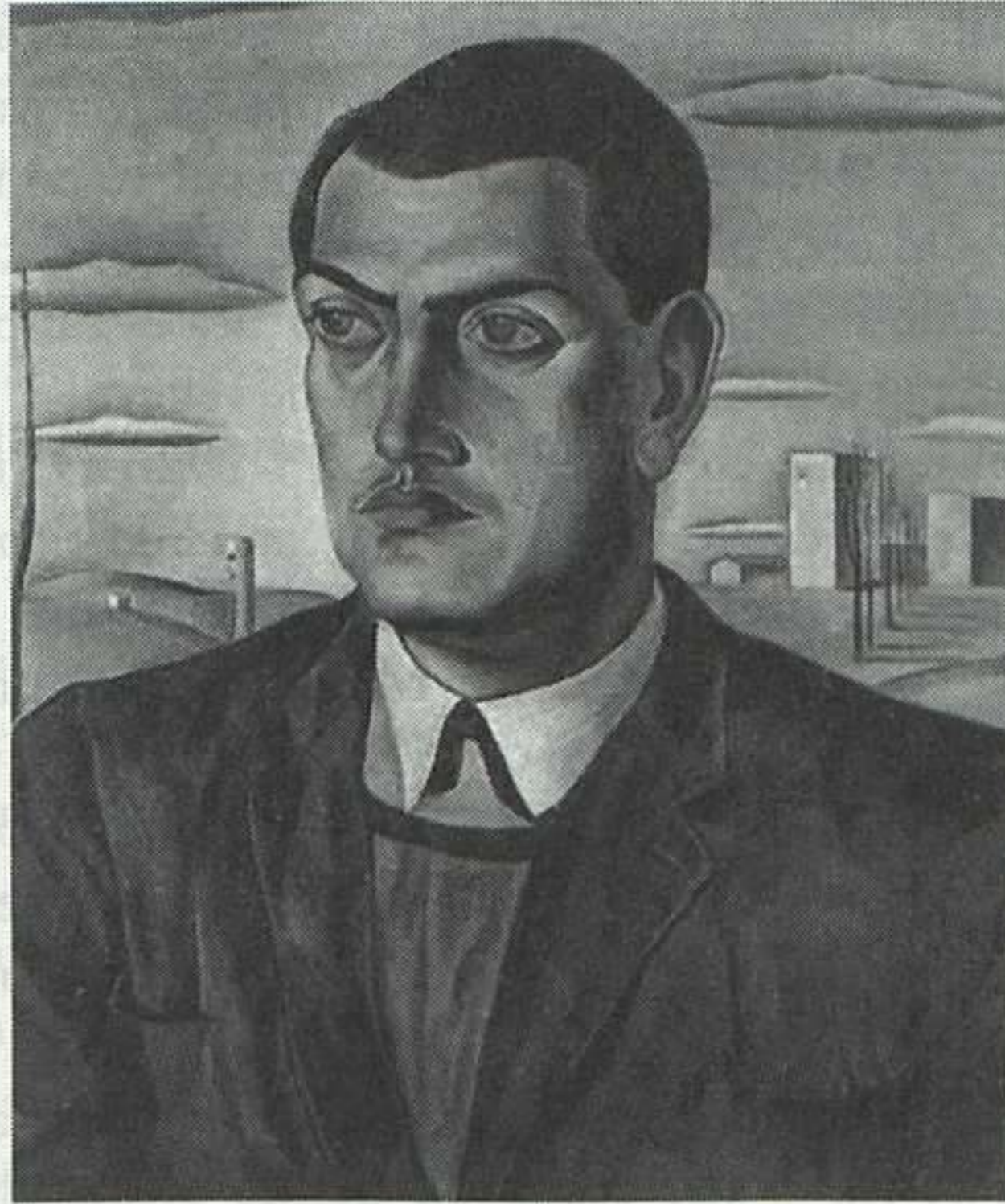
⁶ Cfr., J. V. Gavalda Roca, *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit*, Barcelona, Pub. de l'Abadi de Montserrat, 1988, 110 y ss.



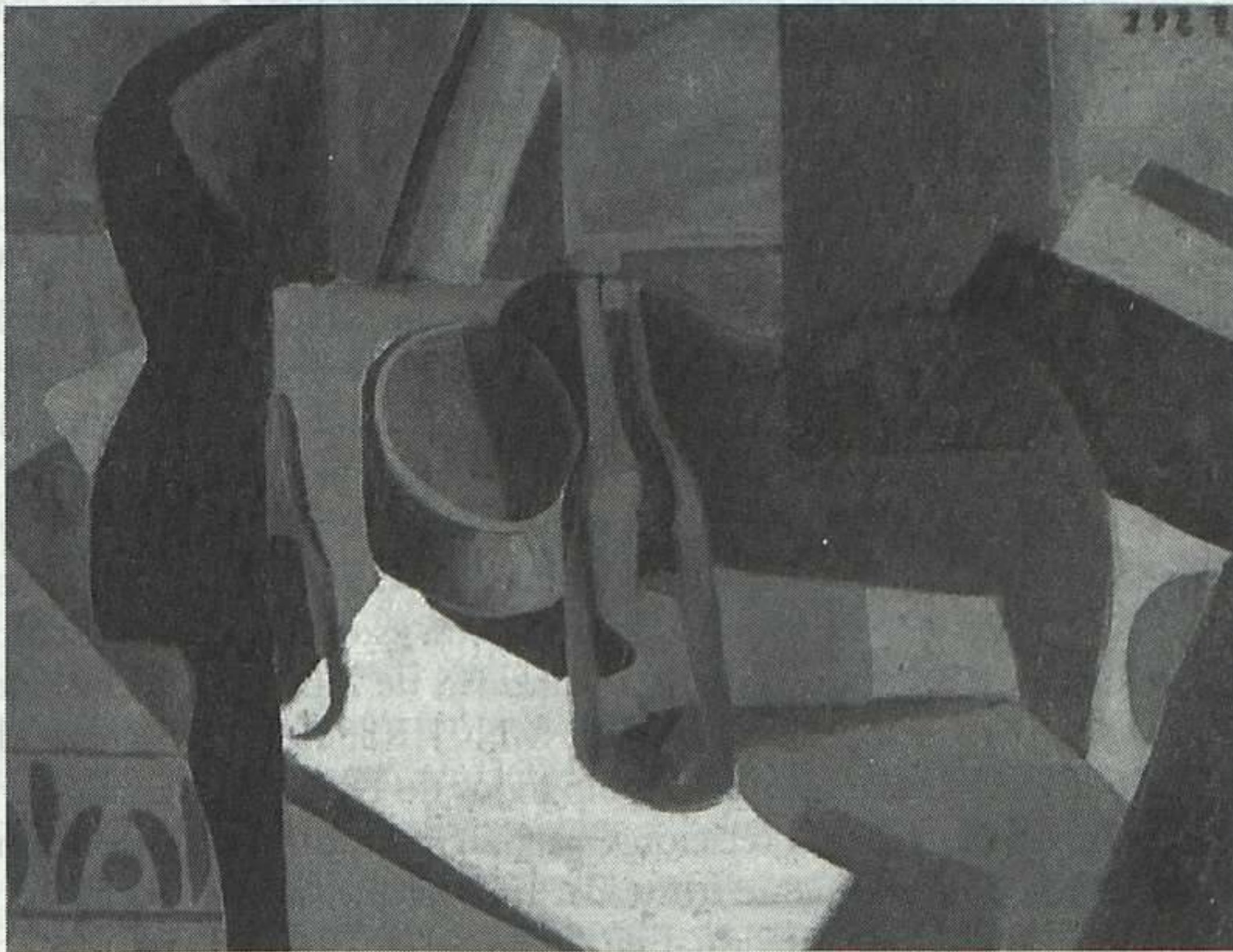
R. Barradas, *Pilar*, 1919. Barcelona, Col. Riera.



R. Barradas, *Composición vibracionista*, 1918. Buenos Aires, Col. part.



S. Dalí, *Retrato de Luis Buñuel*, 1924. Madrid, Museo Nacional C. de Arte Reina Sofía.



S. Dalí, *Naturaleza muerta*, 1923. Madrid, Museo Nacional C. de Arte Reina Sofía.

Ahora bien, nadie piense que ruptura dice aquí cambio rápido, cesura inmediata. Ni en Barcelona ni en Madrid, y menos en Madrid que en Barcelona, se produce una cesura rápida y contundente. Sucede lo contrario, y por eso *Un enemig del poble* es sólo uno de los elementos de la trama, casi un síntoma, que en modo alguno puede ser magnificado. La ruptura es un proceso lento y complejo, como la misma evolución de Dalí pone de relieve.

Da la sensación de que en el período 1923-1926 Dalí tantea en el marco del lenguaje. Se inclina por un cubismo más parisino o más italiano: a aquél pertenecerían muchos de los cuadros mencionados, a éste naturalezas muertas –*Pierrot y guitarra* (h. 1924, Madrid, M. Thyssen-Bornemisza), *Bodegón* (1924-25, Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí)– o retratos –*Retrato de Luis Buñuel* (1924, Madrid, MNCARS)–, que, a su vez, enlazan con otro tipo de lenguaje que el artista no ha llegado a abandonar, de carácter más oníricamente realista, que tiene su manifestación mejor en la serie sobre su hermana Ana María.

A lo largo de 1925, 1926 y 1927 se produce en la obra daliana, en el seno de estas «contradicciones» –que continúa siendo efectivas–, una espectacular evolución, que ha suscitado vacilaciones importantes de datación todavía no resueltas satisfactoriamente. Pinturas plenamente surrealistas, como *Aparato y mano* (1927, St. Petersburg, The Salvador Dalí Museum), *La miel es más dulce que la sangre* (1927, paradero desconocido) o *Cenicitas* (1927 ó 1928, Madrid, MNCARS), en el límite de esos años. En el medio, obras de ese realismo casi metafísico y onírico, propio de la serie de Ana María, pero también pinturas que recuerdan, remedándolo torpemente, el clasicismo de Picasso –*Figura sobre las rocas* (1926, St. Petersburg, The Salvador Dalí Museum)–, y obras de un cubismo nuevo, de gran interés y notable calidad, entre las que destacan *Maniquí barcelonés* (1926, Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí), *Naturaleza muerta al claro de luna* (1926-27, Madrid, MNCARS), *Mesa delante del mar (Homenaje a Erik Satie)* (1926, Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí), o *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926, Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí).

¿Cuáles son las razones de tan drástica y compleja evolución? ¿Por qué se ha truncado, en una dirección quizá inesperada, el camino de las obras «cubistas» de 1926 y 1926-27? La evolución de Dalí en estos años ha suscitado una abundante literatura y una considerable cantidad de hipótesis. La reciente exposición *Dalí joven [1918-1930]* (Madrid, MNCARS, 1994) ha acentuado ese interés⁷. Son años interesantes para los biógrafos de Dalí, pues en ellos se establece, consolida y deteriora la relación con García Lorca, se afirma la amistad con Luis Buñuel, posteriormente frustrada; Dalí hace el servicio militar y realiza su segunda exposición individual en las Galerías Dalmau. En 1927, Dalí publica «San Sebastián» (*L'Amic de les Arts*, núm. 16, 31-7-1927), que ha sido

⁷ En el catálogo de esta exposición conviene destacar el artículo de Félix Fanés, «La primera imagen. Dalí ante la crítica, 1919-1929», que reconstruye con rigor la recepción de Dalí joven y los problemas de su evolución tal como los percibía la crítica en ese momento.

considerado el escrito más importante de su pensamiento presurrealista⁸, dedicado al poeta granadino.

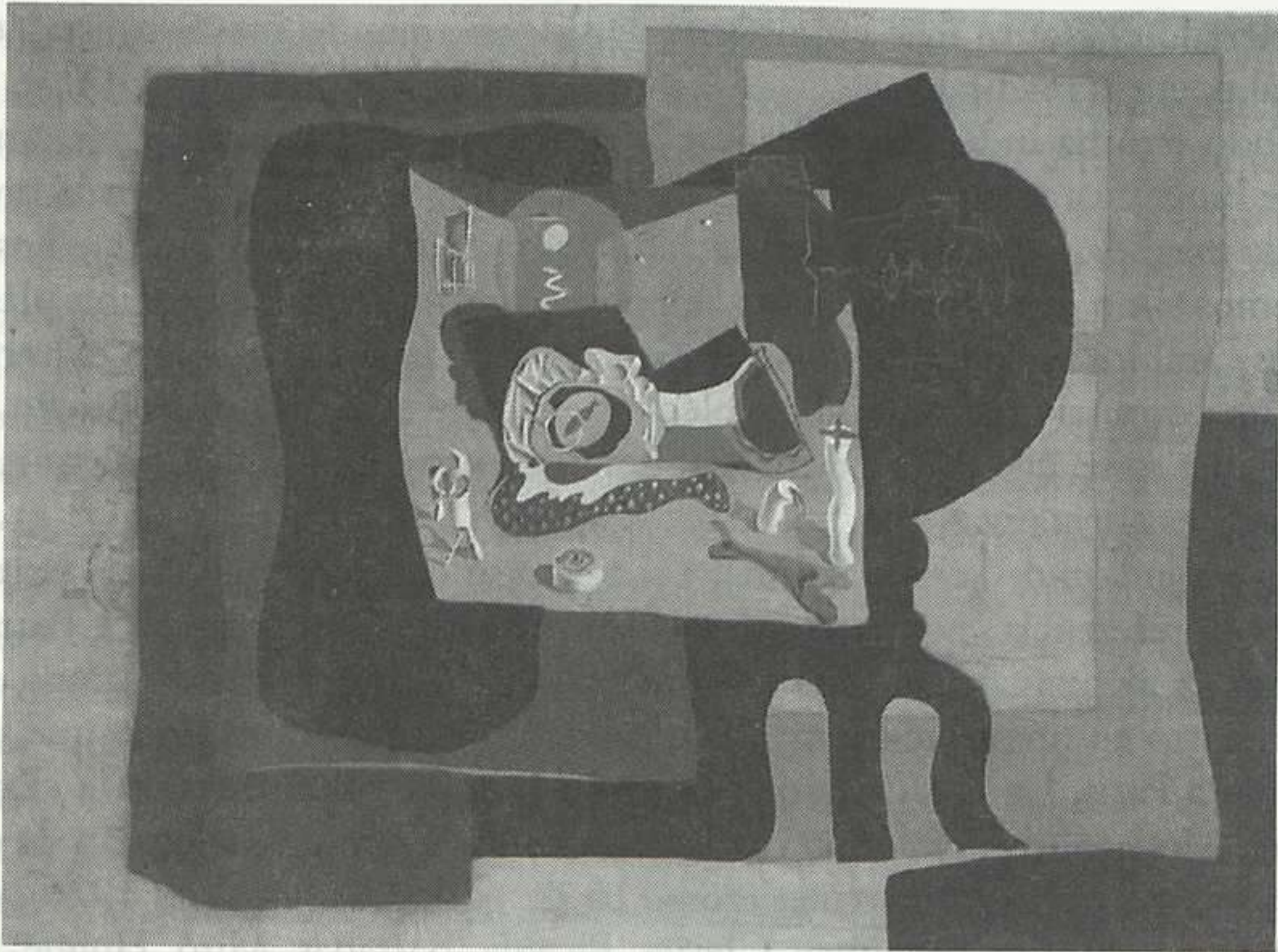
Todo esto ha inducido a explicar la evolución del artista en clave estrictamente biográfica y, en buena parte, en relación a García Lorca. Sin la pretensión de invalidar semejante interpretación, sí me parece oportuno que nos preguntemos si no existen otras claves, en el seno mismo de su evolución plástica, y si los cambios en la trayectoria daliniana no se pueden insertar en el horizonte de una evolución más amplia, colectiva, del arte español del momento, evolución que toma en cada caso direcciones diferentes. Para ambas preguntas, mi respuesta es afirmativa.

La evolución de la obra daliniana tiene en su relación con García Lorca un punto de referencia, pero éste no es el único. En 1926 conoció a Picasso y conocía ya algunas de las obras «clasicistas» de Picasso; a su vez, como se ha dicho, entró en una relación más personal con los artistas españoles que se habían ido a París. En una carta que escribe a Dalmau poco antes de la «Exposición de Modernismo pictórico catalán confrontada con una selección de obras de artistas de vanguardia extranjeros» (16 de oct. al 6 e nov. de 1926), en la que participa junto a Delaunay, Gleizes, Picabia, Barradas, Miró, Hugué, entre otros, mantiene una posición ambivalente sobre el cubismo, pues si, por una parte, le dice al galerista que recibirá «tres pinturas donde mi cubismo se libera de toda la aridez y sequedad de las épocas de disciplina y de estudio que culminan en las últimas consecuencias del “purismo” de Ozenfant y Jeanneret y el cubismo italiano», por otra, afirma estar «convencido de las infinitas posibilidades del cubismo, que sólo ha muerto para los que, por comodidad, prefieren pintar árboles torcidos y bellos reflejos»⁹. Esas «infinitas posibilidades del cubismo» liberado de la «aridez y sequedad de las épocas de disciplina» tenía sus mejores ejemplos tanto en las obras que envía a la exposición colectiva como las que presenta inmediatamente después en su segunda individual (Galerías Dalmau, 31-12-1926 al 14-1-1927), en la portada de cuyo catálogo ofrece la reproducción de una cabeza cubista. Al año siguiente, el decorado que hace para *Mariana Pineda* retoma muchos de esos elementos cubistas. La obra se estrena en Barcelona el 24 de junio de 1927, y en esa fecha Dalí está haciendo ya —o proyectando— un tipo de pintura diferente, surrealista, pues cuando en septiembre recibe en Figueras la visita de Miró y Pierre Loeb, les enseña *Aparato y mano* y *La miel es más dulce que la sangre*.

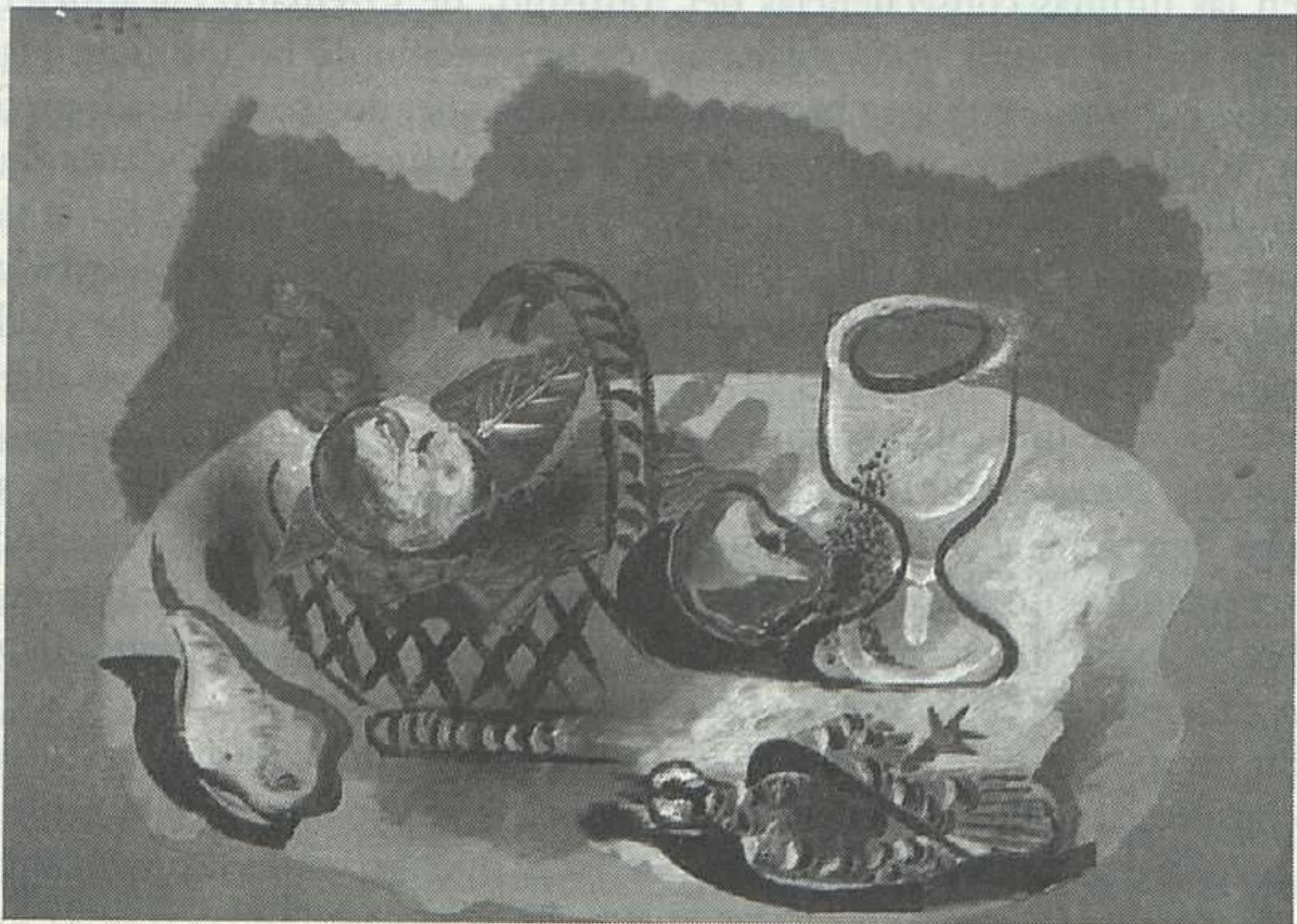
En resumen, por tanto, en 1926 Dalí se separa del cubismo árido y seco que consiste en «pintar árboles torcidos y bellos reflejos», pero ello no le conduce a apartarse totalmente del cubismo, en el que introduce elementos iconográficos claramente picassianos —los bustos de escayola—, tampoco de la figuración más oníricamente realista, de la que se servirá después en el desarrollo de

⁸ Cfr., Salvador Dalí, *¿Por qué se ataca a La Gioconda?*, Madrid, Siruela, 1994, edic. de María J. Vela, XVI.

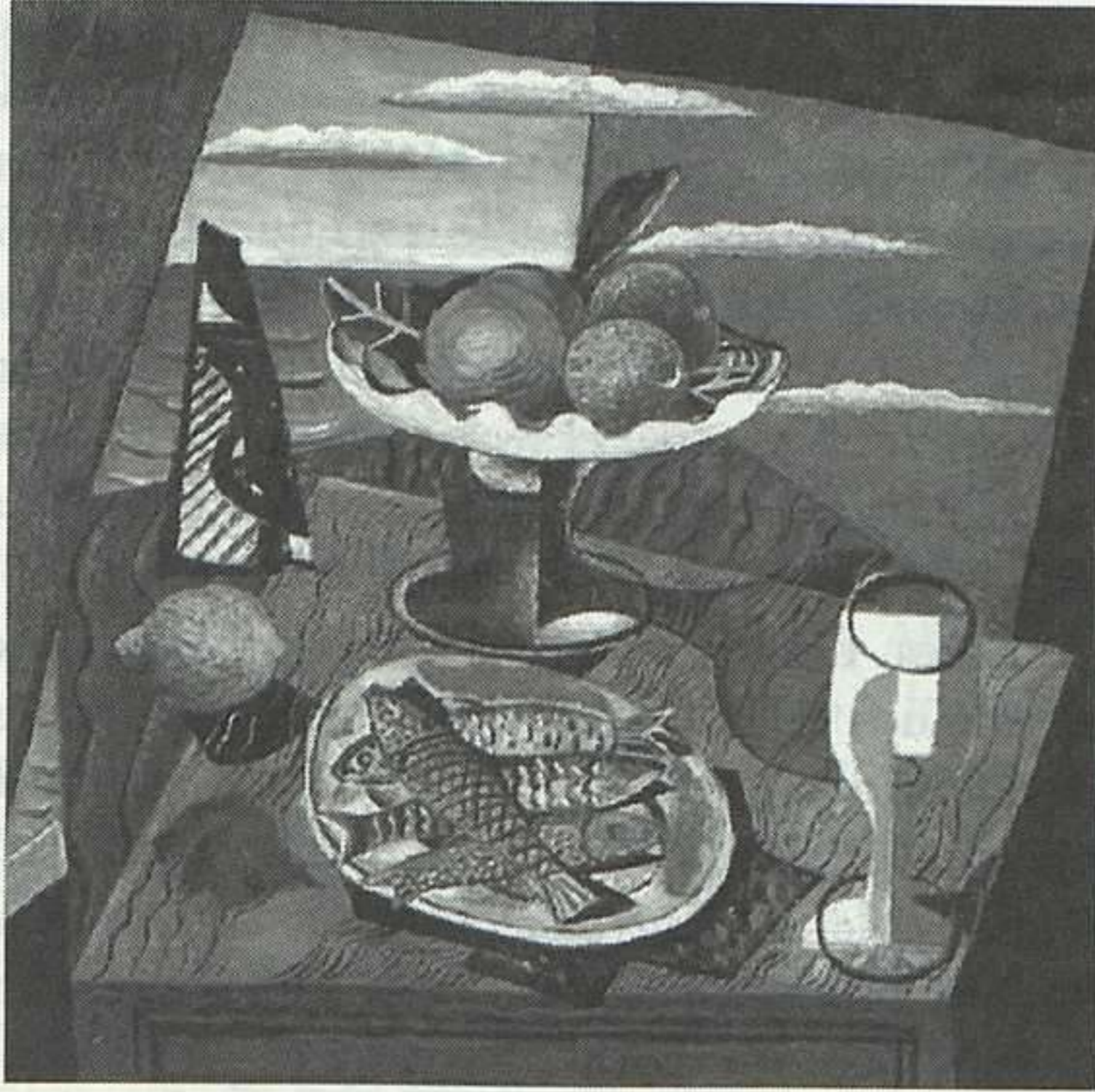
⁹ Cfr., R. Santos Torroella, *Dalí. Época de Madrid*, cit., 77.



S. Dalí, *Naturaleza muerta al claro de luna malva*, 1926.
Figueres, Fund. Gala-Salvador Dalí.



B. Palencia, *Bodegón cubista*, 1923. Col. J. Abelló.



B. Palencia, *Bodegón cubista*, 1925. Museo de Albacete.



B. Palencia, *Altea*, 1927. Museo de Albacete.

su surrealismo. Pero en 1927, su pintura adquiere un rumbo distinto y su reflexión se encamina por un sendero nuevo, que tiene en el artículo sobre «San Sebastián» la manifestación mejor, en el *Manifest Groc* o *Manifest Antiartistic Catalá* su declaración más polémica y en la carta que dirige a García Lorca con motivo de la publicación del *Romancero gitano* su afirmación personal más dramática. Entre el manifiesto y la carta existen muchos puntos de contacto, muchas ideas comunes, en especial el rechazo de lo artísticamente tradicional y la afirmación de un arte propio del tiempo, un arte no (tradicionalmente) artístico¹⁰.

En su carta a Lorca, Dalí no sólo lleva a cabo un análisis del *Romancero gitano*, también perfila una poética propia. Lo que más le interesa del poema de Lorca es aquello que se aparta del costumbrismo y lo anecdótico; lo que critica, el sentido tradicional de la poesía: «Tu poesía actual cae de lleno dentro de la tradicional, en ella atvierto la *substancia poetica mas gorda que ha existido*: pero! ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarme ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales –Tu poesía esta ligada de piez i brazos [*al arte*] a la poesía vieja – Tu quizás creeras atrevidas ciertas imagenes, o encontraras una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la *ilustracion* de los lugares comunes mas estereotipados i mas conformistas –[*o gran Federico Tu*]– Precisamente estoy convencido que el esfuerzo oy en poesía solo tiene sentido por la evasión de las ideas que nuestra inteligencia a ido forjando [*sobre la realidad deseando una irrealidad*] artificialmente, hasta dotar a *estas* de su exacto sentido real»¹¹.

Lorca fue muy consciente del alcance de la carta de Dalí, pues en una posterior suya a Gasch dice que «plantea un pleito poético interesante»¹². Por su parte, Buñuel le comenta a Pepín Bello el 14 de septiembre de 1928: «*El romancero gitano* me parece... muy malo. Es una poesía que participa de lo fino y aproximadamente moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas y a los poetas maricones y cernudos de Sevilla»¹³. Estas últimas palabras de Buñuel podrían entenderse sólo como un exabrupto si no fuera porque enlazan con otras de Dalí en la carta a Lorca, aque-

¹⁰ Las referencias a los intelectuales catalanes en el *Manifest Groc*, y en concreto a la Fundació Bernat Metge y su concepción del clasicismo, se prolongarán posteriormente en el artículo que publica en el núm. 2 de *Le surréalisme au service de la révolution* (1930), sobre el que llamó la atención Juan Antonio Ramírez, «Dalí: lo crudo y lo podrido. El cuerpo desgarrado y la matanza», *La balsa de la Medusa*, núm. 12, 1989. En paralelo, la tinta sobre lienzo *El Sagrado Corazón (Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère)* (1929, París, Pompidou), que determinó la expulsión por parte del padre. ¿Hasta qué punto le permitieron estos escupitaos conjurar los demonios familiares?

¹¹ Cfr., Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1985, I, 567. Gibson señala que los textos entre corchetes están tachados en el original.

¹² *Ibid.*, I, 569.

¹³ *Ibid.*, I, 570. Gibson supone que Dalí y Buñuel pudieron comentar juntos el libro de Lorca.

llas en las que pide al poeta que pierda el miedo a Salinas, abandone la rima, «en fin el arte tal como se entiende entre los puercos»¹⁴.

Las palabras de Buñuel y Dalí, recordemos que de 1928, ponen en el tapete una cuestión sobre la que suele pasarse de puntillas: ambos rechazan la que consideran falsa modernidad, la de los poetas de la Generación del 27 y la renovación formal ligada a la Generación. No interesa debatir ahora sobre lo adecuado o inadecuado de cada consideración particular –Salinas, Cernuda, Baeza...–, pero sí sobre la idea de conjunto: ya no parece posible continuar manteniendo un esquema simplista según el cual hay, por un lado, académicos y tradicionales, y, por otro, renovadores y modernos. Ahora, a tenor de aquellas palabras, el asunto es más complejo, pues junto a los académicos y tradicionales, aunque parezcan estar frente a ellos, se encuentran los falsos modernos o, como decía Buñuel, los *aproximadamente* modernos, de los que hay que separarse totalmente a fin de ser actuales.

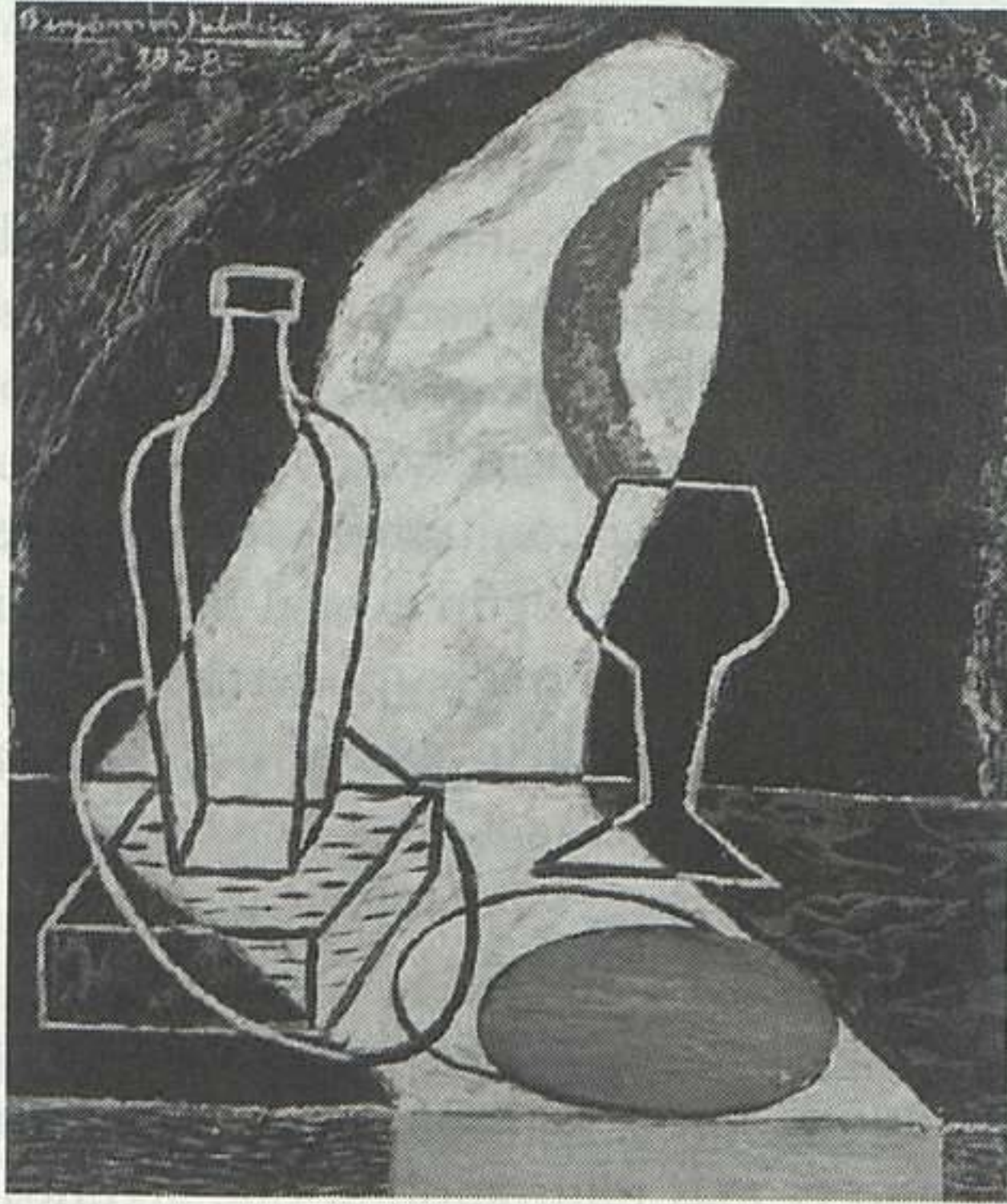
La perspectiva que abren Dalí y Buñuel obliga a repensar, con parámetros más radicales, el arte que se hacía en España en aquellos momentos, no ya el de corte académico, sino el más renovador, al que algunos se obstinan en llamar vanguardia. Semejante replanteamiento no tiene por qué ser ahora polémico –como lo era para el pintor y el cineasta– y de él no se desprenden certificados de calidad –de la calidad de «los cernudos» poco es lo que en la actualidad se duda–, se limita, y es mucho, a trazar una figura más compleja de un panorama que fue complejo él mismo¹⁵.

2

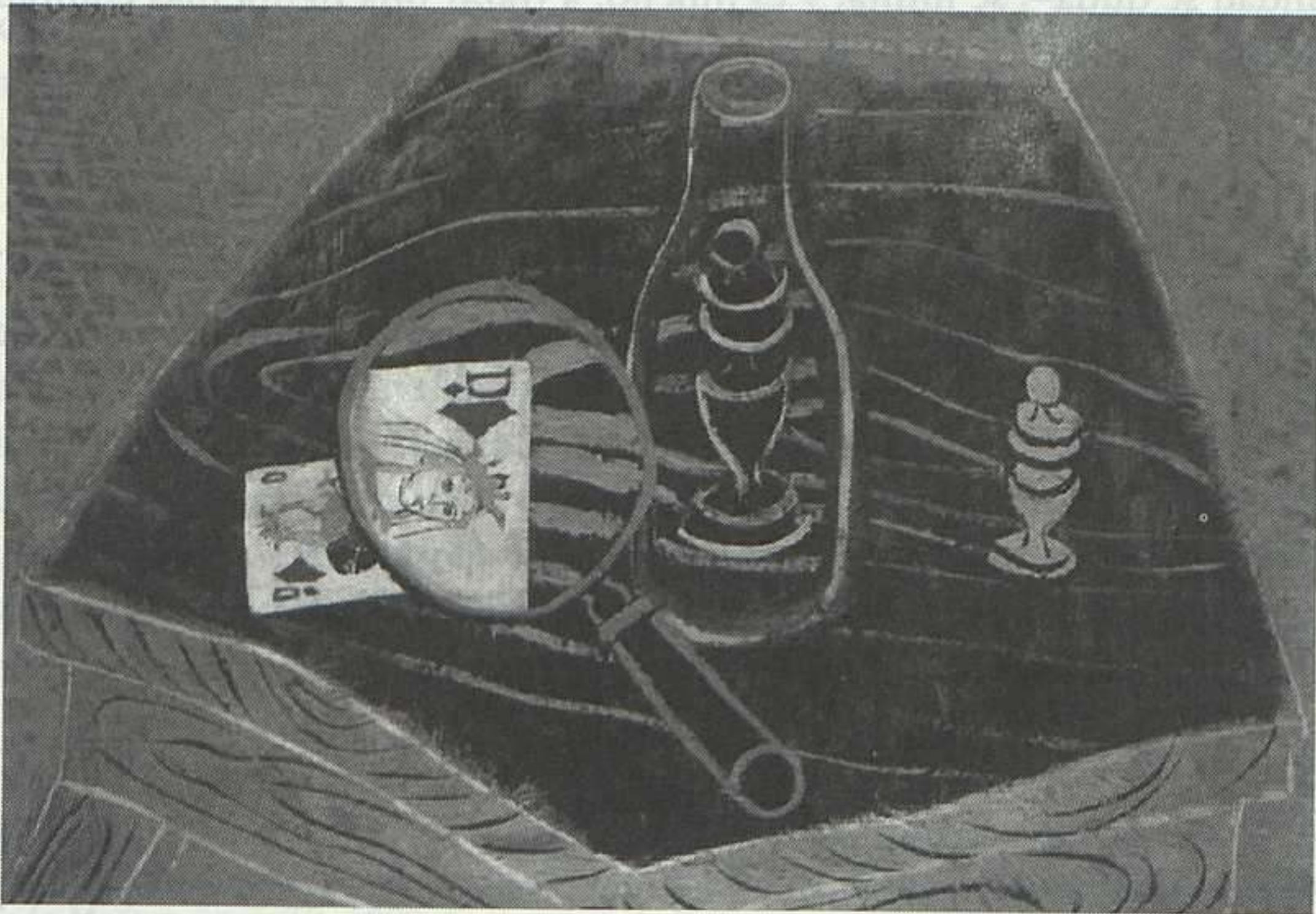
Si nos atenemos al punto de vista de Dalí y Buñuel, entonces quizá deberíamos pensar en los pintores españoles que viven en París o que con París se relacionan –Bores, Peinado, Viñes, Palencia, Cossío...– en términos similares a los «poetas cernudos», ellos son los «cernudos» de la pintura –al margen de las diferencias obvias entre unos y otros y de todos ellos con los poetas–, equiparables, por su papel, a los poetas de la Generación del 27. En ese caso, serían los «aproximadamente modernos», a los que el surrealismo daliniano se enfrenta-

¹⁴ *Ibid.*, I, 568.

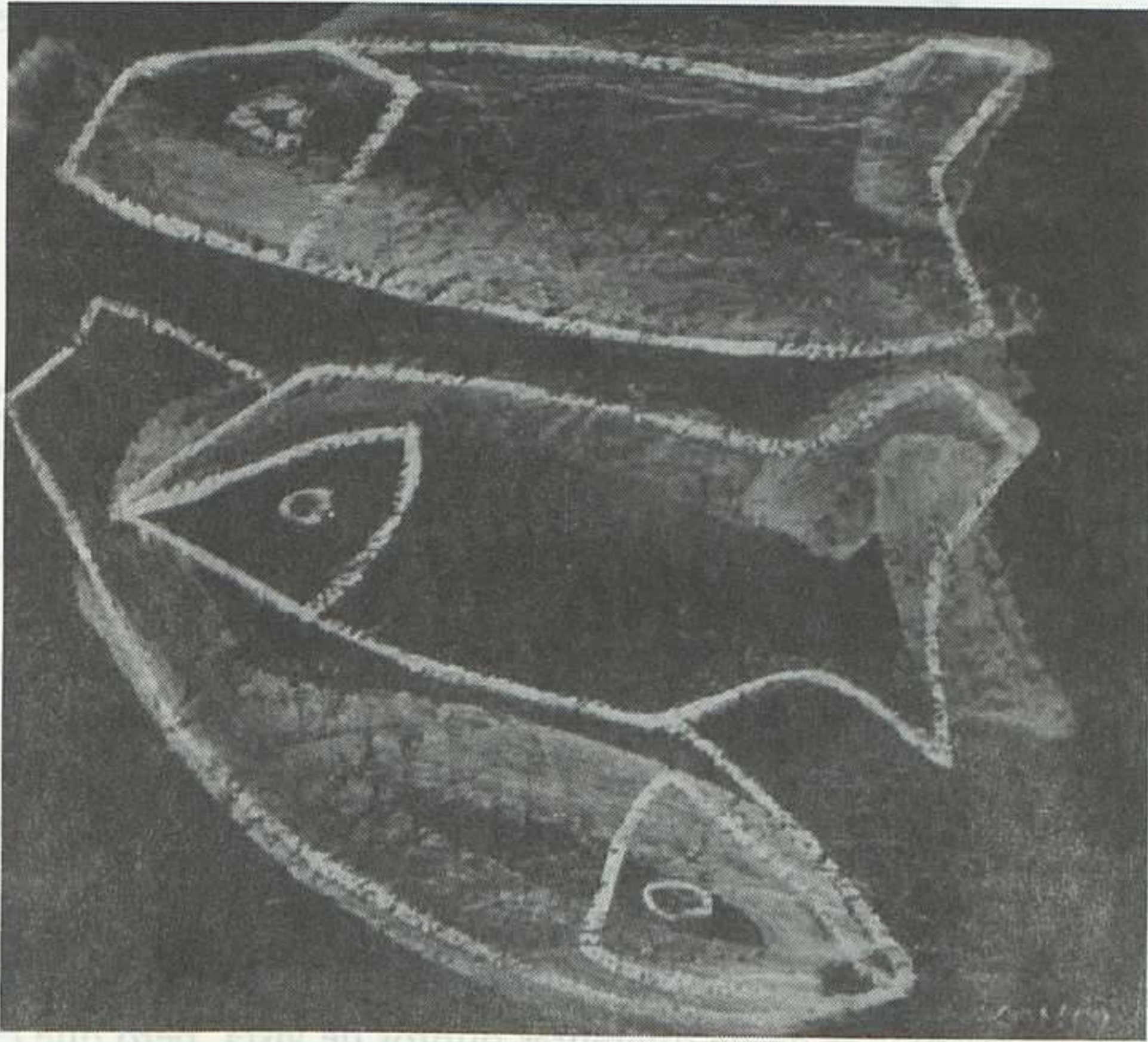
¹⁵ La modernidad daliniana, en este cambio que experimenta, conjura el pasado de una formación represiva mediante la exhibición de los traumas que ha producido, una exhibición impúdica que llegó a asustar, por su violencia, a los propios surrealistas. De alguna manera, cabe pensar que Dalí sacaba a luz el negativo de ese costumbrismo que despreciaba a fin de eliminar sus efectos: cuando los historiadores explican las pinturas surrealistas que realiza a partir de 1927, es a la realidad peninsular más brutalmente española a la que se vuelven, familiar y educacional, pero también social y cultural, incluso geográfica: el paisaje de burros muertos y putrefactos, al que se refiere Ramírez en su artículo citado, es un paisaje bien nuestro. El cosmopolitismo surrealista, su internacionalismo, se nutría en la pintura de Dalí de los ingredientes más españoles que podían encontrarse, la represión sexual en primer lugar.



B. Palencia, *Bodegón cubista*, 1928. Colección particular.



P. Cossío, *Nature morte à la Dame da Carrot*, 1927. Bilbao, Col. Zorrilla Lequerica.



P. Cossío, *Los peces*, 1928. Bilbao, Col. Zorrilla Lequerica.



H. Viñes, *Desnudo de mujer*, 1927. Madrid, Colección Arte Contemporáneo.

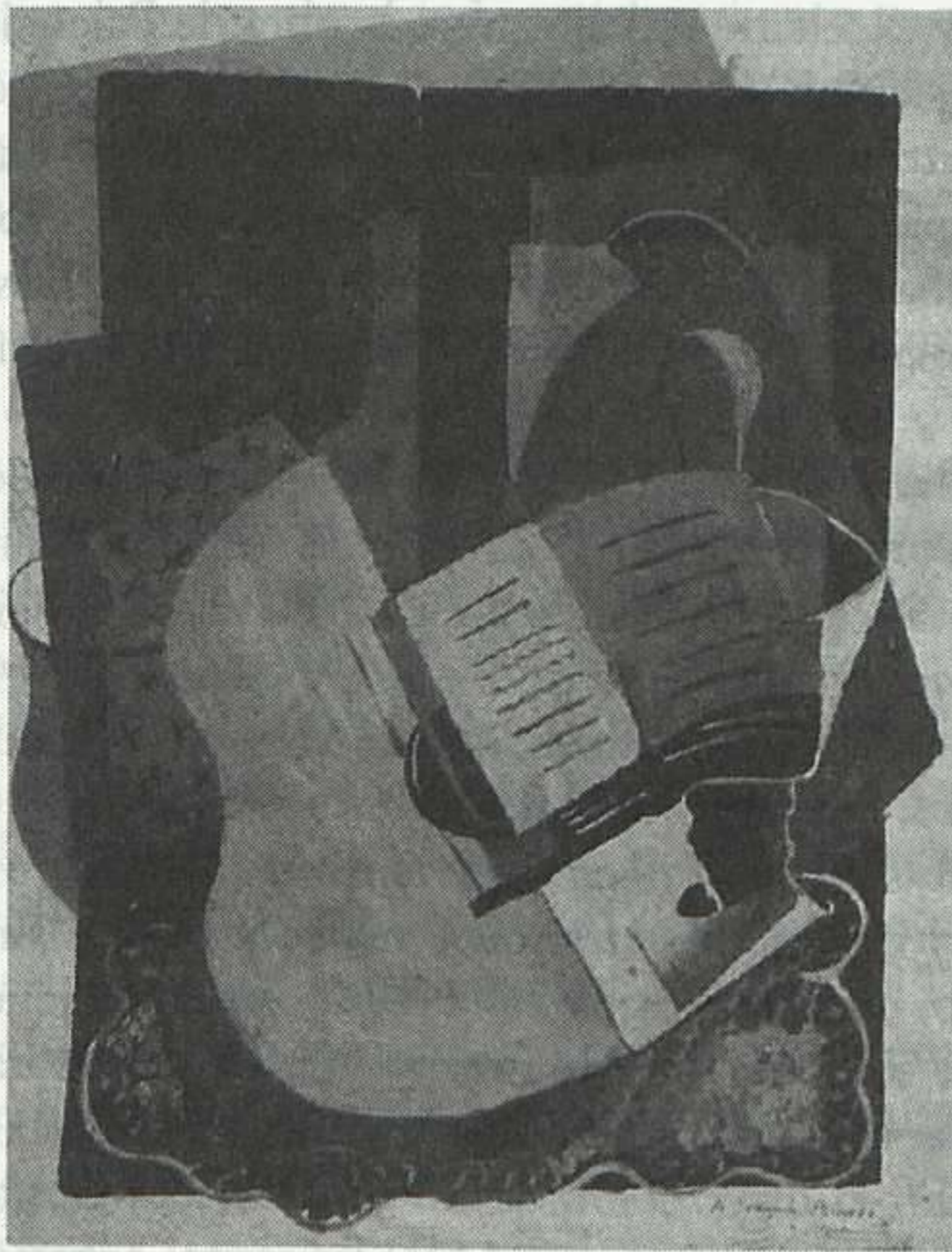
ría como lo «actual», como la pintura capaz de «satisfacer nuestros deseos actuales», en parangón con lo que escribió a Lorca. El cubismo de 1926 y 1926-27 sería el punto de contacto entre Dalí y todos estos pintores, y esa la razón por la que ahora lo abandona.

Esta hipótesis permitiría, a su vez, establecer un juicio paralelo sobre lo que sucede en París: frente a los «aproximadamente modernos» que se mueven en la estela del cubismo, y que configuran el centro de la Escuela de París, el surrealismo bretoniano se configuraría como lo efectivamente nuevo y actual. Sin embargo, el asunto no parece tan simple, a poco que analicemos lo que sucede con aquellos pintores y con el propio Dalí.

No es Dalí el único artista que en estos años emprende una dirección de cambio radical, aunque sí el que lo hace de una forma más personal y contundente. El horizonte estilístico de los artistas españoles de los años veinte atraviesa por momentos de una evolución similar, en la que el cubismo bien temperado juega un papel determinante. Ahora bien, a diferencia de lo que sucede en la obra de Dalí, ese cubismo continúa manteniendo en este giro un protagonismo notable.

En 1923, Benjamín Palencia ofrecía una particular interpretación del cubismo en su *Bodegón cubista* (col. J. Abelló), un óleo en el que puede ofrecer los motivos representados desde diferentes puntos de vista, pero que carece del sentido constructivo que era propio de los cubistas más ortodoxos, y que, desde luego, tiene poco que ver con la «vuelta al orden». Bien al contrario, su desenfado constructivo —que nos hace pensar en alguna de las naturalezas muertas que había realizado Juan Miró en la década anterior—, abre, casi en un presentimiento, un camino que culminaría al final de los años veinte en la «pintura poética», que tiene con Benjamín Palencia, Moreno Villa, Olivares, etcétera, sus mejores manifestaciones. En 1925, otro *Bodegón cubista* (Museo de Albacete) de Palencia se explaya sobre el «eclecticismo» de la tendencia: el recuerdo de Juan Gris en la naturaleza muerta sobre la mesa ante el mar se matiza con el modo de tratar cada uno de los motivos, históricamente cubista la descomposición de la mesa e incluso el juego analítico del paisaje, pero escasamente cubista las cosas que se encuentran sobre ella, las frutas esféricas, los pescados, el limón, no así la copa, la botella y el frutero, como si Palencia hubiera querido establecer claras diferencias entre unos motivos y otros, entre los productos naturales y los objetos artificiales.

Palencia rompe esta trayectoria con unos paisajes excepcionales de Altea —*Altea* (1926, Museo de Albacete), *Altea* (1927, Museo de Albacete)—, que tienen algo de daliniano, quizá su condición cristalina, pero no olvida el cubismo, que vuelve a estar presente de nuevo, ahora de una forma mucho más original, en el *Bodegón cubista* (col. part.) de 1928. Una pintura que, si bien introduce rasgos bien poco cubistas, como es precisamente la preocupación por la materia de la pintura en la pincelada, sin embargo, destaca la que es aportación fundamental del cubismo, la valoración del plano pictórico, sobre el que, sin eliminarlo, se dibuja.



J. Moreno Villa, *Bodegón con guitarra*, 1927. París, Col. J. Peinado.

En un extenso y excelente trabajo sobre la obra de Palencia publicado en el catálogo de su exposición (Valencia, Bancaixa, 1944), Eugenio Carmona llama la atención sobre este aspecto y habla de los fondos planos a propósito de las pinturas de 1930 a 1932. Carmona señala la creación de «fondos planos abstractos que, sin embargo, mediante puros recursos pictóricos no descriptivos, transmiten certeramente la sensación del espacio físico específico de cada animal –tierra o agua– y las huellas de su desenvolverse»¹⁶.

Estos fondos planos abstractos, que se hacen presentes en el Palencia de 1930, empiezan a configurarse en 1927 y 1928 –lo que, por otra parte, también señala Carmona–, pero no estaban en el «cubismo ornamental» de la Escuela de París, *aunque sí* en la obra de Picasso y Braque de 1910 a 1914 (y en especial de 1912 a 1914). La sustitución del espacio figurado tridimensional por un espacio plano, bidimensional, el espacio pictórico, es, en mi opinión, el rasgo central del cubismo –por encima de la diversidad de puntos de vista para un mismo objeto– y cuando los cubistas y neocubistas parisinos lo relegaron a un papel secundario, dando prioridad a la composición, se encontraron con serias dificultades que solucionaron de formas diferentes: valorar la línea de arabesco, desencajar las masas cromáticas y la línea del dibujo que representaba los motivos, desplazar la disposición de los objetos representados sobre planos que «componían» un espacio tridimensional figurado, acentuar la importancia física y material, pictórica de las superficies cromáticas, etcétera.

Palencia no escapa, como ninguno de los pintores españoles en París, a estas dificultades. Al dar cada vez más densidad material a las superficies el «fondo», sobre el que finalmente, en los años treinta, dispondrá los motivos icónicos, elige una solución que parece apartarse por completo el cubismo, pero que tiene sus orígenes en su manipulación¹⁷.

Este interés por la materia y el plano no es exclusivo de Palencia y, aunque no posee un carácter general, lo encontramos en otros artistas del momento. Por ejemplo, en Pancho Cossío, que si en 1924 pinta paisajes que ofrecen cierta familiaridad con los posteriores de Palencia –*Paisaje* (1924, Madrid, col. part.)–, aunque sin la claridad cristalina del pintor de Albacete, poco después se inclina por las naturalezas muertas de carácter cubista en las que el cubismo sólo es un recurso que permite un tipo de imágenes absolutamente nuevas: *Nature morte à la Damme de Carrot* (1927, Bilbao, col. Zorrilla de Lequerica) o *Bodegón con bonito, pan y manzana* (1927, Santander, col. part.) pueden ser buenos ejemplos de este proceder. Los objetos se desajustan respecto de las ma-

¹⁶ «Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el “Arte Nuevo” (1919-1936)», en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, Valencia, Bancaixa, 1994, 119.

¹⁷ La ruptura de Dalí con el cubismo es, a este respecto, total, pues si bien las pinturas que presenta en la segunda exposición individual de Dalmau tratan de ofrecer soluciones a la cuestión planteada –y creo que con resultados óptimos, en la línea del Picasso de 1925–, los cuadros surrealistas que inicia a continuación abandonan cualquier pretensión de un espacio plano y se acogen a la convención del espacio tridimensional figurado: *La miel es más dulce que la sangre* o *Cenicitas* son inmejorables ejemplos a este respecto.

sas cromáticas, que parecen tener vida independiente y, quizá más llamativo, adquieren un tono terroso y enfatizan la importancia de la pincelada, de su ritmo, intensidad, pastosidad, presión, etcétera.

El paso siguiente viene dado por el uso de tierras y arenas incorporadas al plano pictórico, como si fuera el soporte, plano, de los motivos, reducidos, a su vez, a simples y elementales grafías, como dibujos de tiza sobre una superficie: *Los peces* (1928, Bilbao, col. Zorrilla de Lequerica). Que Cossío, como antes Palencia, no tiene una decisión absoluta sobre el camino que debe tomar, es algo que ponen de manifiesto sus pinturas de la época, su vacilación: otros cuadros reducen el protagonismo de la materia y tratan el óleo como si fuera acuarela o gouache, a la vez que insisten en la importancia del arabesco o de la repetición rítmica del dibujo: *Peras y copas* (1929, Santander, col. part.).

Estamos en las antípodas de Salvador Dalí. Frente a la pintura iconológica-mente cargada del pintor catalán, aquí un profundo rechazo de todo lo que pueda implicar énfasis simbólico; frente a su complejidad narrativa, un especial cuidado en la eliminación de la complejidad e incluso en la búsqueda de lo ornamental. En similar sentido, en parecido contraste, en estos pintores ligados a la pintura que se hacía en París, ninguna referencia dramática a aspectos que puedan situarse en el ámbito de «lo español» (aunque después aparecerán en Palencia y, ya durante y tras la Guerra Civil, en otros artistas del «grupo»).

La pintura de Cossío y Palencia en los últimos años veinte enlaza con la que habían hecho Francisco Bores, Joaquín Peinado –*Couples de danseurs* (1926, Madrid, Colección Arte Contemporáneo)– o con la que tiene en Hernando Viñes algunas de sus manifestaciones más brillantes –*Desnudo de mujer* (1927, Madrid, Colección Arte Contemporáneo), de influencia nítidamente picassiana y propia de ese «cubismo ornamental» que es propio de la Escuela de París–, también en la de J. Moreno Villa –*Bodegón con guitarra* (1927, col. J. Peinado)–, una figura central, tanto por su pintura cuanto por su reflexión teórica para todo este período.

La «figura lírica» o la «pintura plástico-poética», pues de diversas maneras fue denominada, se perfilaba como una alternativa al surrealismo. Una alternativa pictórica a lo que se consideraban inclinaciones literarias del surrealismo –alimentadas en ocasiones por los mismos surrealistas–. Los rasgos valorados por esta «figuración» lírica son los que ofrecen un componente literario menor e incluso aquellos que resultan proclives a la narración, tal como sucede con el arabesco y el dibujo, se reconducen hacia el dominio de la evocación y la sugerencia¹⁸. El efecto resultante es por completo opuesto al del surrealismo: una

¹⁸ Carmona ha resumido los aspectos principales de esta figuración lírica: «la nueva “pintura pura” debía partir de una clara actitud recuperadora de los valores del “instinto” entendido como “lirismo”. Siendo ésta la actitud, Tériade afirmaba que los pintores implicados en la tendencia partían de la “idea plástica” en sí misma. El sentido del equilibrio plástico intuitivo reemplazaba a la idea de construcción. El cuadro era una elaboración sensible. Mejor aún, la noción de “cuadro” es sustituida por la de “pintura”, y “pintar” es desarrollar las posibilidades del contraste y oposición de dos o más elementos plásticos alógenos que diferían entre sí por el color o por el contraste de

plasticidad sin trasfondo y la eliminación de todo aquello que pueda suscitar algún tipo de dramatismo. La «figuración lírica» encuentra su ámbito propio en el placer de la visualidad —si se quiere, en el placer de la pintura y de aquello que la pintura evoca por sus propios medios—, que se acaba en sí misma, que no pretende transcendencia de otro orden.

A pesar del apoyo internacional, de Zervos, Tériade y *Cahiers d'Art* esta «figuración lírica» encontraba a la larga un ambiente hostil, tanto por el espesor dramático que iban adquiriendo los acontecimientos políticos y culturales europeos —que se acentuaría a lo largo de los años treinta—, cuanto por la misma radicalidad de los movimientos vanguardistas o la diversa evolución de los pintores franceses —y no franceses (Torres García es el caso más importante)— de la Escuela de París. Su recuperación sólo ha sido posible a partir de la revisión de la historiografía ya tradicional del arte del siglo XX y la más precisa delimitación del arte de vanguardia. Sólo en este marco podemos acercarnos a la figuración lírica y al surrealismo con una actitud más matizada, y sólo en este horizonte parece posible advertir el alcance del cubismo y de las diferentes orientaciones de su difusión.

sensaciones sólidas y fluidas. El color y el arabesco se consideraban independientes y eran entendidos como “sensaciones físicas”. Desde luego para todos estos pintores fue muy importante sacar partido a las materias, sobre todo a las materias consideradas extrapictóricas, ya que se consideraba que entre color, materia y forma no existían diferencias sustanciales.

«A pesar de querer ser una “pintura pura”, no se renunciaba al encuentro con lo figurativo. Ahora bien lo figurativo surgía de las telas por “azar plástico”, en el propio proceso de la realización. Estos pintores son conscientes de que la realidad sólo puede ser restituida en su esencialidad: para “presentar” algo no hay que copiarlo, sino evocarlo. La realidad sólo puede ser restituida mediante la poesía de la abstracción y lo que interesa es resaltar la analogía entre la cualidad poética y el sentimiento pictórico. El pintor se sitúa ante el lienzo libre y espontáneo y realiza sin mediaciones. Para Tériade el pintor que actúa así está en “actitud lírica”, siente la emoción natural e indeleble de la creación, llegando a estar poseído de *l'élan vital* y del entusiasmo», ob. cit., 91.

ORTEGA ENTRE LAS «FIERAS»: ARTE, VIDA Y DESHUMANIZACIÓN

Juan Ángel López Manzanares

Los pintores modernos en sus blancos estudios, cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada. En las aguas del Sena un *ice-berg* de mármol enfría las ventanas y disipa las yedras.

...

Pero ante todo canto un común pensamiento que nos une en las horas oscuras y doradas. No es el Arte la luz que nos ciega los ojos. Es primero el amor, la amistad o la esgrima.

Federico García Lorca¹

A mediados de 1933 el crítico madrileño Manuel Abril realizaba el siguiente balance de la recepción crítica de «la deshumanización del arte»: «El término “humanización” parece, efectivamente, de comprensión facilísima; por eso ha tenido aceptación y rápida circulación entre el vulgo. Pero nada, sin embargo, tan terrible para la comprensión de una doctrina como la excesiva facilidad de su etiqueta. Cada cual cree que ha entendido la doctrina porque creyó entender el rótulo, y no se detiene nadie a precisar y a analizar un poco despacio y por orden.

»Así ocurre lo que ocurre: que el término humanización está sirviendo para aplicaciones impropias, sin que en ello –y aquí está lo peor– tenga parte el creador del vocablo, porque lo que Ortega propone e insinúa, con reservas y

¹ F. García Lorca: «Oda a Salvador Dalí», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 34, IV-1926.

no pocos matices va luego a ser usado por otros con un simplismo que tiene de erróneo y de confusionario lo que tiene de cómodo y brillante»².

En efecto, al poco tiempo de su aparición³, *la deshumanización del arte* fue objeto de críticas muy diversas. Su riqueza y abundancia, en el período anterior al fin de la Guerra Civil, es el motivo que nos ha llevado a abordar el presente estudio (enfocado a valorar la repercusión de las ideas de Ortega en el seno de la renovación plástica española). Ahora bien, a poco que avancemos en el análisis de los hechos nos encontramos con la siguiente contratación: si, como veremos más adelante, la mayor parte de los críticos españoles efectuaron una lectura ajena a los planteamientos del ensayo orteguiano⁴, no por ello dejaron de poner de manifiesto, en algunos casos, las contradicciones en las que incurrió el filósofo madrileño. La historia de esta pequeña paradoja constituye el objeto de este artículo.

* * *

Ortega dedicó a los problemas de estética gran parte de su producción filosófica⁵. Sin embargo, es bien sabido que resulta imposible hacer de to-

² M. Abril: «Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano», *Arte*, Madrid, n.º 2, VI-1933.

³ *La deshumanización del arte* hizo su aparición, en forma de entregas del diario *El Sol*, en enero-febrero de 1924. Su versión definitiva se publicó en forma de libro en septiembre de 1925, conservando el texto original y añadiendo los capítulos finales dedicados a la intrascendencia artística, ya anunciados en la edición en prensa. Ha sido frecuente en la historiografía española desatender este hecho y enlazar el ensayo de Ortega con la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, de mayo de 1925. Se trata de un pequeño error cronológico que es preciso corregir, pues supone una alteración de casi dos años respecto a la fecha correcta y, lo que es más importante, la alusión a contextos artísticos diferentes.

⁴ Ello resulta claro si efectuamos un análisis comparativo de los niveles de argumentación que emplea Ortega, y los de sus críticos. En aquél, cabe establecer al menos tres: el primero, relativo a los hechos artísticos concretos; el segundo, ligado al «formalismo», en sus vertientes teórico-artística (M. Denis, Cézanne, Apollinaire, etc.), e historiográfica (Fiedler, Riegl, Worringer, Wölfflin, etc.); y, por último, un tercer nivel que enlaza con la fenomenología de Husserl y sus discípulos (entre ellos, M. Geiger, autor de importantes estudios de estética). Salvo el caso de Luis Araquistain [«José Ortega y Gasset: profeta del fracaso de las masas», *Leviatán*, Madrid, n.º 9, I-1935], el resto de los críticos españoles, se movieron exclusivamente en los dos primeros, sin alcanzar el tercero, verdadero eje de todo el ensayo y fundamento del término «deshumanización».

⁵ No en vano, el filósofo madrileño alude en varias ocasiones a la metáfora como solución epistemológica al problema del acceso a la intimidad del sujeto pensante. La metáfora lograría, por lo

Juan Ángel López Manzanares es licenciado en Historia del Arte. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre los problemas de la renovación artística en Madrid después de 1940.

dos ellos un texto unitario. Su pensamiento fue evolucionando desde planteamientos tardo-románticos y noventayochistas, hasta la crítica de la estética del XIX (recurriendo al formalismo y la fenomenología). El propio término de «deshumanización» fue adoptado por Ortega en 1924, como respuesta al arte «humano, demasiado humano» del XIX; y más concretamente, al principal defensor del psicologismo estético de fines de siglo: T. Lipps. Las primeras críticas de Ortega hacia la «Einfühlung» (o proyección sentimental) de Lipps ya habían aparecido en 1912, en «Arte de este mundo y del otro», donde el filósofo madrileño recoge las tesis formalistas de Worringer. Sin abandonar el formalismo –siempre presente en sus posteriores acercamientos a la obra de arte⁶– Ortega propugna ahora –en *La deshumanización del arte*–, el alejamiento sentimental como fundamento de la experiencia estética.

Ya Kant, al asignar al arte la esfera de los sentimientos, había distinguido entre el mero agrado –en el que el sujeto goza de la existencia del objeto–, y el placer desinteresado, propio de lo estético. Ortega enlaza esta diferenciación con la «epojé» fenomenológica de Husserl⁷, si bien, adoptando una postura crítica ante el pensador alemán⁸. Un ejemplo de esto aparece referido en el párrafo tercero –titulado «Unas gotas de fenomenología»– de *La deshumanización del arte*. En él, se describe una escena de un hombre a punto de morir, rodeado de su esposa, el médico, un periodista y un pintor. Todos participan del trágico suceso, pero el artista lo hace como simple espectador. Su implicación sentimental es mínima⁹.

Vista desde esta óptica, *La deshumanización del arte* no es ni un acto de terrorismo en honor del nuevo arte, ni una condena del antiguo, sino más bien una pura descripción fenomenológica del arte de vanguardia en España [...] Para expresarlo en los términos más rigurosos del programa filosófico de Ortega: el arte moderno divide al público en la minoría selecta capaz de la accessus necesaria para poner entre paréntesis la existencia (“los amigos del mirar”) y los

tanto, superar la disyuntiva creada entre «sujeto trascendental» y «realidad exterior» [J. Molinuevo: *El idealismo de Ortega*, Madrid, Narcea, 1984, pp. 75-76].

⁶ V. Bozal: «Prólogo», en J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 16 y ss.

⁷ Nos referimos a la reducción «trascendental», en la que el objeto cognoscible queda convertido en fenómeno dado a la consciencia de sujeto –al margen de su posible, o no, existencia–, con vistas a lograr una inmediatez absoluta entre acto de conocimiento y contenido del mismo.

⁸ En su libro *Ortega y sus fuentes germánicas* (Madrid, Gredos, 1979), N. Orringer señala cómo, a diferencia de M. Geiger y de Husserl, Ortega nunca aceptó la «autoconsciencia» husserliana –entendida como unidad e evidencia de la «cosa en sí» y reflexión, en un solo acto–, al tiempo que puso en duda la viabilidad de una «epojé» llevada hasta sus últimas consecuencias, abogando, por contra, en favor de la realidad ontológica del mundo exterior.

⁹ J. Ortega y Gasset: «La deshumanización del arte», *Obras Completas*, t. III, Madrid, Revista de Occidente, 1947, pp. 360 y ss.

otros («los utilitarios») que se dejan arrastrar por las inquietudes vitales y biológicas de la vida cotidiana»¹⁰.

Artista y filósofo, pintor cubista y fenomenólogo, coinciden de este modo en su actitud de meros espectadores, tal como aparece señalado al final de «Sobre el punto de vista en el arte» (1924). Ahora bien, descontento con el idealismo trascendental de Husserl y defensor de una «razón vital», Ortega caerá en la propia contradicción de su pensamiento —que «nos urge a que a la vez, nos distanciamos de la vida en la contemplación (theoría) y participemos del apoteosis de la vida como valor en sí»¹¹—, al verse obligado a cortar definitivamente los nexos entre el arte y la vida. La vida es una cosa y el arte otra muy distinta que no debe aspirar a suplantar a aquélla —nos dice Ortega en los últimos capítulos de *La deshumanización del arte*—. El pintor, consciente de ello, se debe limitar a pintar ideas, en tanto que abstracciones: «El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando, en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección, caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro - una irrealidad»¹².

Una vez rotos sus vínculos con la vida, el arte deviene intrascendente, precipitándose en un rígido formalismo, al no estar más que el propio lenguaje artístico. Una última cuestión queda sin respuesta: un lenguaje para expresar ¿qué?

* * *

Remitiéndonos ya a las críticas y comentarios del ensayo de Ortega, hallamos en 1925 —al tiempo que *La deshumanización del arte* veía su edición definitiva—, una primera e importante alusión al término en cuestión: «a mi juicio [...] la desrealización [señala Guillermo de Torre], por regla general, no implica fatalmente deshumanización. Suprimir del arte, eliminar escrupulosamente de su ámbito, como materia inestética, todos los elementos reales, ya sean naturales o humanos es, ciertamente, lo que se proponen indirectamente, en numerosos casos, los poetas, pintores y músicos de este siglo. Ahora bien, ha de reconocerse acto seguido que este propósito es demasiado ambicioso, imposible, casi quimérico en su segundo postulado —deshumanización—, desde el momen-

¹⁰ Ph. W. Silver: «On misreading Ortega: La deshumanización del arte», *Point of Contact*, n.º 4, VIII-1977; cfr. F. Rico: *Historia y crítica de la literatura española* (t. VIII, Época contemporánea: 1914-1939), Barcelona, Crítica, 1984, p. 37.

¹¹ Ph. W. Silver: *Fenomenología y razón vital: Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza, 1978, p. 125.

¹² J. Ortega y Gasset: «La deshumanización del arte», *op. cit.*, p. 376.

to en que aún no ha sido lograda la incubación de una obra radicalmente desposeída de sus cualidades humanas generadoras. El artista podrá metamorfosear los elementos orgánicos, estilizar las almas y los paisajes, dar una proyección inesperada a sus sentimientos, situando el todo en un marco irreal, pero nunca podrá prescindir de lo específicamente humano, es decir, de lo que es por esencia sensibilidad e inteligencia. En los casos más heroicos, el poeta, pintor o músico suprarrealista se limitará a llevar a cabo una gesta taumátúrgica, a realizar bellas trasposiciones, porque el arte en sus mejores ejemplos es sencillamente esto: *metamorfosis, transformación, sublimación de la realidad*. Mas no podrá rehuir [...] la utilización de los primeros e indispensables elementos cósmicos que se necesitan para basar sobre ellos el edificio de una realidad estética. Y por lo tanto, siempre su obra tendrá un residuo inmaterial, aunque latente de elemento *humano* o, más bien, real, personal»¹³.

Mala fortuna tuvo, como vemos, el término «deshumanización», que nada más salir a la luz se encontró con las críticas de uno de los libros más importantes del momento. Pero, ante todo, este hecho no puede dejar de sorprendernos, ya que en adelante, tal rechazo será secundado por los críticos españoles defensores de una concepción «purista» del arte, afín, en gran medida, a los planteamientos de Ortega¹⁴. El caso de Guillermo de Torre es particularmente interesante porque nos permite rastrear su origen hasta llegar a su oposición respecto al concepto de arte autónomo y de creación absoluta difundida por el poeta chileno Vicente Huidobro. Para G. de Torre, el arte debe estilizar la realidad, desrealizarla, pero sin renunciar a ella. «Deshumanización» y «no-figuración» son para él una misma cosa, tal y como se desprende de un texto posterior en el que G. de Torre admite, en última instancia, la «deshumanización» pictórica, pero no literaria¹⁵. Vemos así cómo en este caso es el formalismo –implícito, pero desbordado en el ensayo de Ortega– el que funciona como horizonte teórico que impide una correcta interpretación del concepto de «arte deshumanizado».

Pero aún es posible extraer una segunda lectura del texto arriba citado –tal vez ajena a su autor, pero justificada históricamente, y de gran importancia en lo que respecta a la recepción del pensamiento orteguiano–¹⁶. Nos referimos a la crítica a su intelectualismo. Expresiones como «ártica deshumanización», o la misma frase ya apuntada –«... y por lo tanto, siempre su obra tendrá un resi-

¹³ G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, R. Caro Raggio editor, 1925, páginas 279-280.

¹⁴ Esta distinción entre «desrealización» y «deshumanización» la volvemos a hallar en numerosos textos posteriores, como: J. Gaspar Simones: «Realidade e humanidade na arte», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 55, 1-IV-1929; S. Gasch: «Abstracción», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 60, 15-VI-1929; T. Ortega: «Arte de hoy», *Nueva España*, Madrid, n.º 48, 10-VI-1931; y, C. y P. Caba: «La rehumanización del arte», *Eco. Revista de España*, Madrid, n.º 9, X-1934.

¹⁵ G. de Torre: *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 50-51.

¹⁶ Esta lectura se ve confirmada por textos como el ya citado: «La rehumanización del arte», de C. y P. Caba [ver nota n.º 11].

duo inmaterial, aunque latente, de elemento *humano* o, más bien, real, personal»—, parecen señalar, más un problema de emotividad, que los grados posibles de estilización. Esta doble vía de interpretación del ensayo de Ortega —contradictoria, en gran medida, con su desestimación de la posibilidad de un arte completamente abstracto, y su defensa de los *sentimientos* específicamente estéticos—, se va a repetir en los años posteriores, dando lugar a planteamientos dispares. Ahora bien, el segundo presupuesto —relativo al intelectualismo orteguiano— perfilará, en lo sucesivo, una certeza crítica a la fractura teórica del pensamiento del filósofo madrileño: aquella existente entre un arte entendido como alejamiento sentimental y la exaltación de lo «vital» como realidad suprema. Frente al esteticismo de Ortega, que establecía una neta frontera entre arte y vida, los teóricos españoles abogarán por su síntesis reconciliadora.

Así, ya en 1927, frente al concepto orteguiano, nos encontramos con la llamada a «rehumanizar el arte». Este concepto, opuesto al de Ortega, alcanzará gran difusión conforme nos acercamos a los años treinta. El autor en el que este asunto aparece tratado por primera vez es el importante crítico catalán, Sebastià Gasch. Gasch no duda en recordarnos, en varios de sus artículos, nuestra «condición de humanos», instándonos —en lo que respecta al arte— a no «romper rotundamente con el hecho natural»¹⁷. Sus críticas más duras van dirigidas hacia el arte abstracto, heredero del cubismo, al tiempo que saluda, no sin cierta reticencia, la llegada del «retorno al orden» de comienzos de los años veinte: «Talladas las leyes pictóricas, que muchos años de abyección artística habían enterrado hasta hacerlas desaparecer, era preciso convertirlas, de cosa árida y seca, en cosa viva. Era preciso humanizar la abstracción...»¹⁸.

Gasch participa de la estética psicológica que el propio Ortega había criticado en su ensayo¹⁹. En función de ello, su concepto de «rehumanización», supondrá el primer intento de acercar el ámbito vital y artístico, tan tajantemente separados por Ortega. En efecto, S. Gasch propone la síntesis de las experiencias formales del cubismo —a las que jamás renunciará frente a algunos teóricos de los treinta—, con un nuevo lirismo, derivado del surrealismo. Se trata, del regreso a la realidad —frente a la supuesta abstracción del «arte deshumanizado»; pero no a aquella exterior y fría plasmada por nuevos realismos —Nueva Objetividad, etc.— de los años veinte, sino a la realidad interior, espiritual, del poeta²⁰. Como vemos, en Gasch, la citada reunificación tiene por nexo un ente tan cargado de resonancias románticas como la «realidad interior del artista».

¹⁷ S. Gasch: «Naturaleza y arte», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 25, 1-I-1928. Aparecido originalmente en *La Nova Revista*, Barcelona, n.º 5, V-1927.

¹⁸ S. Gasch: «La pintura moderna francesa. Del cubismo al superrealismo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 20, 15-X-1927. Aparecido originalmente en *La Nova Revista*, n.º 7, VII-1927.

¹⁹ S. Gasch: «Cosas vivas», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 75, 1-II-1930.

²⁰ S. Gasch: «Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern», *L'Amic de les Arts*, Sitges, n.º 18, 30-IX-1927. Esta síntesis de cubismo y surrealismo viene a coincidir, no gratuitamente, con la elaborada en estos años por artistas españoles como Bories, Cossío, A. Olivares, S. Pelegrín, R. Gaya, Moreno Villa, etc.

Desde la aparición de las experiencias cubiertas, futuristas y expresionistas del ultraísmo, a las que parece referirse Ortega²¹, han cambiado bastantes cosas en el panorama artístico español (entre ellas, la ya citada aparición del «retorno al orden» y del surrealismo). Si bien Ortega, en 1924 había hablado de la «deshumanización» como una característica extensible al conjunto del arte nuevo, ahora —a fines de la década de los veinte—, al tomarse consciencia de la oposición —más que de la diversidad formal— de los «ismos» de principios de siglo, la expresión orteguiana quedará restringida a la designación de los movimientos más normativos, al tiempo que el concepto de «rehumanización del arte» adquiere entidad propia²².

Este hecho se hará manifiesto, principalmente, en los años treinta, en los que el realismo social alcanza notable importancia en el panorama artístico español. España vive entonces una creciente politización. Al tiempo que el gobierno progresista de la República ve frenados sus intentos de reforma agraria, la tensión social aumenta con rapidez. La brecha abierta entre el plano socioeconómico y político abocará finalmente a la contienda civil. Surge entonces, al igual que sucedió en el resto de Europa, el debate entre los defensores de un arte comprometido —social o políticamente— y aquellos que propugnan su autonomía. Este debate, en el que ninguno de los dos bandos enfrentados alcanzará una victoria definitiva, es el marco donde vuelve a aparecer la «deshumanización» orteguiana, con una riqueza de planteamientos hasta entonces desconocida.

Si Sebastián Gasch había exigido lo que podemos denominar una «rehumanización lírica del arte», ahora, dicho término —esgrimido por los defensores del arte comprometido, al grito de «¡basta ya de deshumanización!»²³ —adquiere un contenido social. El divulgador de esta nueva acepción del término será el

²¹ Es difícil determinar con seguridad los movimientos artísticos que sirvieron de base al ensayo de Ortega, por lo que a la plástica se refiere. Las alusiones del texto son escasas y demasiado generales. Además, el problema se agrava si tenemos en cuenta que en 1922 se extingue el ultraísmo y R. Barradas, adelantado al arte español, gira hacia los presupuestos formales de la «vuelta al orden». Ortega tuvo que conocer este cambio de sensibilidad, pues en 1923 el pintor uruguayo aparece como ilustrador de la *Revista de Occidente* (donde también Eugenio d'Ors publica su artículo «Bodegones asépticos» en noviembre del mismo año). Sin embargo, creemos que apenas pudo ser consciente —carente de la perspectiva histórica adecuada— de lo que el nuevo estilo suponía como superación del radicalismo formal anterior. Prueba de ello es no sólo la intención del filósofo madrileño de tratar el Arte Nuevo como un «todo», uniforme en sus características esenciales, sino también el hecho de que uno de sus colaboradores en la *Revista de Occidente*, C. Barga, no dudase en marzo de 1924 de ligar la «deshumanización» con los diseños simultaneístas de Sonia Delaunay [C. Barga: «Venus novísima. Ilustraciones de la desnaturalización del arte», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 9, III-1924].

²² A este proceso contribuyó en gran medida el libro de F. Roh, *Realismo mágico* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1927), al narrar la historia de la vanguardia en virtud de un esquema dialéctico, dando pie a una interpretación del arte contemporáneo en términos de «arte deshumanizado» - «arte humano», como podemos leer en: J. Díaz Fernández: *El nuevo realismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, 1930, pp. 114-115.

²³ M. González Fernández: «Volviendo a lo humano», *Post-Guerra*, Madrid, n.º 10, V-1928.

novelista José Díaz Fernández. Realismo –frente a abstracción– y preocupación social –frente a separación de arte y vida–, siguiendo la doble crítica al ensayo de Ortega arriba apuntada, aparecen aquí unidos en un estilo coherente, que se plantea como alternativa al «arte deshumanizado» anterior. En palabras del citado autor, esta «rehumanización» supone la vuelta a un «nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte»²⁴. De nuevo hallamos la apelación a la estética del siglo XIX para refutar el concepto de «deshumanización». En este caso se trata de la hegeliana supeditación de la forma al contenido –frente a los formalismos al uso–, pero, sobre todo –siguiendo algunas tesis de Plejanov–, la defensa del arte como «reflejo» de la realidad social²⁵. Frente al Esteticismo y su exaltación del arte como ámbito privilegiado de la vida, Díaz Fernández aboga aquí por un arte fertilizado por la representación del «drama contemporáneo de la conciencia universal»²⁶. (El ejemplo a seguir es, en este caso, el de la Nueva Objetividad alemana, tal como fue expuesta por F. Roh en su libro: *Realismo mágico* [1927]; es decir, en su síntesis de renovación formal, vuelta a la apariencia real de los objetos y crítica social de la república de Weimar).

Pero, además, el escritor salmantino no duda en recurrir a la orteguiana «razón vital» como fundamento de su propia defensa de un arte realista: «La época anterior a la nuestra –escribe Ortega y Gasset en ‘El tema de nuestro tiempo’– se entregaba de una manera exclusiva y unilateral a la estimación de la cultura, olvidando la vida”. Es verdad. Al hombre actual le interesa preferentemente la vida, el ejercicio de la vida, que es una cualidad nueva y embriagadora de la presente humanidad»²⁷. ¿Cómo entender entonces la «deshumanización»? El mismo problema se repite una y otra vez. Si en un artículo anterior Díaz Fernández había efectuado un fracasado intento por hacer del «arte deshumanizado» el estilo de la nueva sociedad proletaria en ascenso –ganándose para sí al filósofo madrileño–²⁸, ahora optará por dar al ensayo de 1924 un sentido eminentemente crítico: «Cuando Ortega y Gasset habla de la deshumanización no la propugna. Pero unos cuantos han tomado el rábano por las hojas y...»²⁹.

En vano pugnó Díaz Fernández por salvar a Ortega, pues en los años posteriores el filósofo madrileño fue objeto de las más duras críticas por parte de los intelectuales marxistas³⁰. En igual medida, el llamado «arte puro» –ya por entonces popularizado como «arte deshumanizado»– era condenado por su

²⁴ J. Díaz Fernández, *op. cit.*, p. 50.

²⁵ La influencia del ensayo de Plejanov, *Arte y vida social*, traducido al castellano en 1929 (Ed. Cenit), es patente en muchos de los críticos de la época.

²⁶ J. Díaz Fernández, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ *Ibidem*, p. 60.

²⁸ J. Díaz Fernández: «Acerca del arte nuevo», *Post-Guerra*, Madrid, n.º 4, IX-1927.

²⁹ J. Díaz Fernández: *El nuevo romanticismo...*, *op. cit.*, p. 73.

³⁰ L. Araquistain: «José Ortega y Gasset: profeta el fracaso de las masas», *Leviatán*, Madrid, n.º 8 (XII-1934) y 9 (I-1935).

conservadurismo social: «Cuando en estas horas universales de crisis y decadencia de la sociedad y de la cultura, todos los problemas humanos adquieren un vigor dramático y elevan la vida a tono agudo de intensidad y de energía, el desentenderse de ella, el recluirse en la soledad para producir una literatura y un arte puros y deshumanizados, es una cobarde deserción y crimen de lesa cultura»³¹.

Lo que no consiguiera Ortega la década anterior –en la que se mantuvo vigente la diferenciación entre «deshumanización» y «desrealización»–, lo hallará ahora, lejos ya del formalismo de las primeras vanguardias que constituyeron el referente plástico del término. En efecto, es precisamente en estos momentos cuando las tesis del filósofo madrileño referentes al arte nuevo son aceptadas en su totalidad, si bien reutilizándolas como arma para atacar a los defensores del «arte por el arte» (la inherente carga negativa del concepto de «deshumanización» –causa, en gran medida, de la polémica a la que dio lugar– no hizo sino facilitar esta relectura crítica que ya se apuntaba en Díaz Fernández). Sin embargo, frente al novelista salmantino, esta vez Ortega será condenado junto al arte nuevo, como uno de sus principales teóricos: a Ortega «le gusta “deshumanizarlo” todo, o sea despojarlo de cualquier dolor o dramatismo. Es la actitud fenomenológica, a quien sólo le interesa el “ser” y la “forma” de las cosas, no los accidentes y contingencias. Esto le lleva también, claro está, a *La deshumanización del arte*. El arte debe ser juego, cosa subalterna; no debe tomarse en serio, como hace ahora el arte “nuevo”. Pero más interesante que explicarnos lo que *debe* ser el arte, sería saber por qué este arte “nuevo”, que en realidad es tan viejo como el hombre, se produce así *ahora* y no hace unos cuantos años, y si ello, su elemento cómico, no coincidirá con la descomposición de la sociedad burguesa...»³².

Paralelamente, conforme los acontecimientos políticos se precipitan a fines de la República, el concepto de «arte humano» adquiere un matiz ya claramente político, y no sólo social: «El arte tiene que ser un concepto de actualidad. Hay que hacer [...] un arte humano. ¿Pero hay algo más humano que el movimiento obrero revolucionario mundial? ¡No! Porque el hecho más humano que se ha planteado la humanidad, a través de su penosa marcha, es el de su liberación social; hecho que tanta sangre ha costado y que en nuestro tiempo es realizable, gracias a la fuerza creadora del proletariado.

»Decir un arte humano en los momentos actuales, es decir, pues, arte revolucionario, ligado estrechamente a la causa proletaria»³³.

³¹ Anónimo: «Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios», *El Pueblo*, Valencia, 7-V-1933; cfr. J. Brihuega: *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 321 y ss.

³² L. Araquistain, *op. cit.*, n.º 9, I-1935.

³³ Anónimo: «Los artistas y “Nueva Cultura”», *Nueva Cultura*, n.º 5, VI/VII-1935. El realismo político de los treinta, no conforme con crear una conciencia de clase entre los estamentos más bajos de la sociedad –empresa llevada a cabo por el realismo social–, representará en sus óleos la lucha política del proletariado contra la burguesía [V. Bozal: *El realismo plástico en España. 1900-1936*, Madrid, Península, 1966, pp. 130 y ss.].

La antigua unión de Bien, Verdad y Belleza –tomada en este caso de la estética marxista de Plejanov³⁴–, reaparece aquí con motivo de la defensa de un arte nutrido de verdad histórica y humanismo social. Es difícil hallar una concepción estética más radicalmente opuesta al distanciamiento sentimental orteguiano; arte y vida se interpenetran ahora, haciéndose una y la misma cosa. La creación artística adquiere dos funciones complementarias –pedagógica y propagandística–, que le hacen influir en el curso de los acontecimientos³⁵. Estilísticamente, se apela de nuevo al «realismo» como forma de evitar el elitismo artístico³⁶. No en vano, ¿qué es el «realismo» sino la manera más perfecta de unir arte y vida?, tal y como se desprende de las siguientes palabras de F. Carreño (portadoras, además, de una verdadera jerarquía de las artes): «A las masas les es dificultoso llegar a recoger los mensajes ardientes que les envía un cuadro o un dibujo. La atención se les dispersa y se diluye entre la cantidad de cuadros que su mirada abarca en el local de una exposición, donde los visitantes dialogan, se le cruzan, le distraen. El cuadro y la escultura llegan a ser para él algo estático, inanimado, como el adorno de la alfombra que pisa, el de la cortina que prende de la pared.

»La decoración [teatral] es también un cuadro, pero cuyos personajes son de carne y hueso, se mueven en él, dando un mayor aspecto de realidad al espectador. El diálogo, el ambiente de la obra son estímulos para la comprensión de su complemento: la decoración»³⁷.

Sin embargo, no todos los críticos españoles de los años treinta participaron de estos planteamientos. A fines de 1931 la Sociedad de Artistas Ibéricos reaparecía en San Sebastián con una exposición que conmemoraba aquella que tuvo lugar en 1925, en el Retiro madrileño. Poco después nace su principal órgano de expresión teórica, la revista *Arte*, en un claro intento de hacer de la S. A. I. «la alternativa», históricamente legitimada, frente al academicismo triunfante. Las críticas de los teóricos marxistas no se hicieron esperar³⁸. Frente a ellas, Manuel Abril, director de *Arte*, no dudará en recurrir a Ortega –instrumentalizando su discurso–, para dar fundamento teórico a su propia defensa del «arte puro»³⁹.

³⁴ J. Plejanov: *El arte y la vida social*, Madrid, Cenit, 1934 (2.ª ed.), p. 78.

³⁵ J. Renau: «Función social del cartel publicitario», *Nueva Cultura*, Valencia, año III, n.º 2 (IV-1937) y 3 (V-1937).

³⁶ T. Pérez Rubio: «En defensa de la realidad artística española», *Nueva Cultura*, Valencia, año III, n.º 3, V-1937.

³⁷ F. Carreño: «Elementos para una plástica teatral española», *Nueva Cultura*, Valencia, año III, n.º 2, IV-1937.

³⁸ Anónimo: «Situación y horizontes de la plástica española», *Nueva Cultura*, Valencia, n.º 2, II-1935.

³⁹ El artículo de M. Abril titulado «Sobre la deshumanización del arte» (*Cruz y Raya*, Madrid, n.º 2, 15-V-1933) hizo su aparición ocho días después del citado manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios arriba citado.

El esteticismo de corte formalista el crítico madrileño podría parecer, a primera vista, coincidente con las tesis del filósofo madrileño. Ahora bien, M. Abril —como ya lo hiciera S. Gasch en la década anterior— participa de cierto psicologismo estético propio de gran parte de la vanguardia noreuropea⁴⁰. Ello dará lugar a una relectura exclusivamente formalista del ensayo de Ortega. Ahora bien, ya vimos las dificultades que ésta implicaba: al interpretar la «deshumanización del arte» como «desrealización» —por fin ha desaparecido el malentendido que iniciara Guillermo de Torre al establecer diferencias entre los distintos grados de estilización—, M. Abril se verá obligado a revisar la propia utilidad del término orteguiano —sin duda cargado de una excesiva amplitud semántica—. ¿Para qué hacer uso de una expresión que sólo conduce a malos entendidos? ¿No es mejor abandonarla? «Lejos de ser, pues, el arte nuevo deshumanizador [señala el crítico madrileño], es, por el contrario, el intento más rotundo y coherente de patentizar que el arte —lo mismo el de hoy que el de siempre— cuando es arte verdadero, es humano, y cuando es humano de veras no se parece a nada: produce unos fenómenos inéditos; a saber, sin antecedentes naturales»⁴¹.

Esta renuncia a la utilización del concepto de «deshumanización» —singularmente clara en un segundo artículo («Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano»), en el que, comenzando por el mismo título, se evita sistemáticamente el uso de la polémica expresión⁴²—, señala un importante distanciamiento teórico entre Ortega y M. Abril. Frente a la crítica de G. de Torre —enfocada hacia la relación entre «deshumanización» y abstracción—, en este caso se trata más bien de la reticencia a aceptar la tajante separación de esferas del filósofo. Así, pese al intento de mantenerse fiel a Ortega, también la relectura de «La deshumanización del arte» llevada a cabo por M. Abril, pone en evidencia, tal vez más claramente que ninguna otra, las contradicciones internas del texto orteguiano.

Para terminar, es preciso aludir a aquellos autores que, inmersos en el debate acerca del compromiso artístico de los años treinta, se mantuvieron equidistantes, tanto de los defensores del arte político, como de los que, como M. Abril, abogaban por su autonomía. Fue Eduardo Westerdahl, director de la revista *Gaceta de Arte*, el primero en abrir el camino de una posible conciliación al abogar por un arte «revolucionario» en sus planteamientos formales y socialmente progresista —en su búsqueda de un individuo nuevo y global (surrealismo); o bien en su carácter constructivo y funcional (constructivismo)⁴³. Este planteamiento repercutirá inmediatamente en el acercamiento crítico al término «deshumanización».

⁴⁰ M. Abril: «Sobre la deshumanización del arte», *Cruz y Raya*, Madrid, n.º 2, 15-V-1933.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² M. Abril: «Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano», *Arte*, Madrid, n.º 2, VI-1933.

⁴³ E. Westerdahl: «Croquis conciliador de arte puro y social», *Gaceta de Arte*, Tenerife, n.º 25, IV-1934.

También en esta ocasión volvemos a encontrar una fuerte reticencia a la utilización del concepto de Ortega: «Nadie ha creído en tal “deshumanización”», señalan Carlos y Pedro Caba en alusión al arte de los veinte, tras criticar, siguiendo los planteamientos orteguianos, su intrascendencia; incluso sin proponérselo los artistas más jóvenes «eran humanos, sólo que de una humanidad parcial, alícuota, de intelectuales...»⁴⁴. He aquí el verdadero carácter del arte nuevo –su intelectualismo–, que Ortega habría definido desafortunadamente con un término tan confuso como el de «deshumanización». Pero el tiempo de este arte intrascendente y vanal ya ha pasado, y ahora es preciso dotarlo de «un nuevo sentido *humanista* de la vida»⁴⁵. Se trata, una vez más, de la crítica al Esteticismo de fines del XIX y principios del XX, oculta bajo la reivindicación de una mayor flexibilidad en la demarcación de fronteras: que «la vida fecunde el arte y el arte irrigue y fertilice la vida»⁴⁶.

Según los firmantes de la «Ponencia Colectiva» –leída con motivo del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia, en junio de 1937– el «arte puro» suponía un alejamiento de todo lo vital que difícilmente podía satisfacer a ningún artista; a su vez, era preciso preservar la calidad de las obras de imposiciones políticas determinadas⁴⁷. Surge así la necesidad de un arte socialmente comprendido, pero formalmente independiente: «Se comprende ya de sobra [señala el pintor Ramón Gaya en plena Guerra Civil] que en esta tremenda sacudida de España, los artistas todos, aun aquellos tachados –¡ay!, casi siempre por estupidez del tachador– de más puros, fuesen íntimamente movidos de un interés muy hondo por lo social. Y esto, que, si se mantiene dentro sólo del terreno que de verdad designa esta palabra, viene, claro, a enriquecer, a llenar el arte de contenidos, en cambio, si, atravesando lo social, penetra –más o menos conscientemente– en esa otra zona que se llama política, todo se enturbia y cae. Porque arte y artista sólo pueden moverse en un espacio rigurosamente humanos. Y si lo social es precisamente eso, está impregnado de eso, de humanidad, lo político no, es otra cosa, y aunque lo político se mueva, actúe, exista para conseguir aquello, es decir, algo humanísimo, su movimiento, su actuación, su existencia misma no lo es, no lo puede ser»⁴⁸.

Apenas cinco meses después del arriba mencionado artículo de F. Carreño –«Elementos para una plástica teatral española»–, en el que se abogaba por un arte de tipo populista, R. Gaya no dudará, por contra, en hacer del «Guernica» de Picasso el ejemplo de sus propias palabras⁴⁹.

⁴⁴ C. y P. Caba: «La rehumanización del arte», *Eco. Revista de España*, Madrid, n.º 9, X-1934.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ AA.VV.: «Ponencia Colectiva», *Hora de España*, Valencia, n.º 8, VII-1937.

⁴⁸ R. Gaya: «Cartas bajo un mismo techo», *Hora de España*, Valencia, n.º 6, VI-1937.

⁴⁹ R. Gaya: «España, toreadores, Picasso», *Hora de España*, Valencia, n.º 10, X-1937.

Este breve análisis de la recepción de *La deshumanización del arte* en el seno de la renovación artística española nos ha mostrado, más allá de los datos concretos, el esfuerzo casi unánime llevado a cabo por críticos y artistas para restablecer los vínculos entre la esfera vital y la artística tan tajantemente separadas por Ortega. Fue la rigidez de las tesis del filósofo madrileño —encubridora de la propia contradicción existente entre su defensa de un arte de pura contemplación, y la exaltación de la «vida» como realidad radical—, lo que propició, en última instancia, las críticas de teóricos como S. Gasch, J. Díaz Fernández, J. Renau, C. y P. Caba, y R. Gaya, propugnadores de una «rehumanización del arte»; y, lo que es más paradójico, la que dio lugar a que incluso los críticos más cercanos al filósofo madrileño, como M. Abril, se distanciasen de su ensayo. Por qué Ortega no dio respuesta a estas críticas, es algo que desconocemos. Tal vez el término de «deshumanización» no tuviese para el filósofo la importancia que le han concedido los estudiosos de su obra —haciendo de ella el centro de su pensamiento estético—, tal y como parece confirmarlo su renuncia a volver a hacer uso de él en sus textos posteriores⁵⁰. Ello no impide, sin embargo, que *La deshumanización del arte* siga atrayéndonos como uno de los más importantes esfuerzos por unir en un solo texto niveles teóricos tan dispares como el estético y el historiográfico.

Ahora bien, es preciso obtener una última consecuencia de todo lo anterior: es erróneo hablar de «arte deshumanizado» para denominar el arte español de los veinte —confusión motivada por una lectura acrítica de los textos de los teóricos marxistas de los años treinta—, como ha sido frecuente hasta hace unos años. Si, como creemos haber mostrado, Ortega fue superficialmente comprendido —como en el caso de Guillermo de Torre— y unánimemente criticado, resulta difícil sostener que sus palabras funcionasen como credo estético para artista alguno.

⁵⁰ En este sentido es significativo el texto leído por Ortega en 1926, con motivo de la clausura de la exposición «Arte Catalán Moderno», patrocinada por el *Heraldo de Madrid*. El filósofo madrileño ironiza sobre los artistas que dicen no reconocerse en la definición de sus críticos —en posible alusión a la recepción de su ensayo—, y aborda el tema de la incompreensión del arte nuevo desde parámetros perspectivistas, sin aludir a la «deshumanización»: «no hay ningún cuadro pintado en absoluto; todo cuadro es pintado desde ciertos supuestos, propuestos, convenciones y preferencias, los cuales, por lo mismo, quedan ocultos; quedan fuera del cuadro, como el bastidor, el marco y el lienzo mismo. Las razones para que ello sea así son muchas: pero una de ellas muy clara. El número de cualidades bellas, de valores estéticos que existen, es naturalmente infinito; pero una obra sólo puede realizar algunos, y es forzoso que cada época, cada grupo de artistas, cada artista individual seleccione de esa innumerable riqueza un breve repertorio de delicias para instalarlas en su obra.

...
 »Cada estilo es no más que un sistema de ocultas preferencias, y a él tenemos que descender, a esa trastierra tenemos que emigrar si queremos entender al artista» [J. Ortega y Gasset: «Arte Catalán Moderno», *Heraldo de Madrid*, 9-II-1926].

José L. Villacañas Berlanga

Tragedia y teodicea de la historia

El destino de los ideales en Lessing y Schiller



José L. Villacañas Berlanga, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller.*

368 págs., I.S.B.N.: 84-7774-555-2.

Indice: Introducción. I. Géneros literarios y teoría de la modernidad. II. Tres variaciones sobre la teoría del teatro de Lessing y el proyecto burgués.—A. Tragedia y Carácter: Lessing entre Aristóteles y Leibniz.—B. La construcción del sujeto burgués.—C. Lessing y Diderot. III. Mal y providencia: Tres variaciones sobre la ilustración en la escena.—A. Valores nobles y sujetos burgueses.—B. La representación del drama en Alemania: La comedia de Minna.—C. ¿La tragedia estoica de Lessing? Emilia Gallotti.—D. Conclusión. El nuevo rumbo de la Ontología y de la idea de arte. IV. *Los bandidos* de Schiller y la genealogía del mal universal.—A. Las claves de *Los bandidos*.—B. El carácter cainita de la sociedad civil.—C. Karl Moor.—D. Nostalgia y experiencia del amor. V. Tragedia y Teodicea: El final de la cultura del idilio.—A. Schiller en el horizonte de Kant y de la Historia.—B. Historia y drama en las primeras obras.—C. Libertad y Europa.—D. Reflexión sobre *D. Carlos, Príncipe de España*.—E. La centralidad de la Estética en la Filosofía de la Historia.—F. De la estética a la Filosofía de la Historia.—G. *Wallenstein* y el final de la Teodicea de la Historia.—H. *Guillermo Tell* y el idilio como gran elegía del origen burgués.—I. Conclusión. Índice de nombres.

LA IMAGEN DEL MOVIMIENTO: DANZA FOTOGRAFIADA

Inma Álvarez Puente

Ha sido señalada y explicada con frecuencia la conmoción que produjo el mundo de la pintura la invención y posterior desarrollo técnico de la fotografía. A partir de 1839, la disposición de este nuevo medio visual facilitaba una imagen mucho más realista que la que el pintor podía ofrecer y que acabará consiguiendo algo más importante: mostrar ciertos detalles imperceptibles al ojo humano. La vista artificial de la cámara adquiere así un papel especial ante la danza. Su capacidad única para captar la ocurrencia de cualquier instante en el transcurso del tiempo vuelve su aplicación en el contexto dancístico, caracterizado por lo evanescente del fluir de su acción, de una ayuda inestimable. Sin embargo, las repercusiones y el valor concretos de la revolución fotográfica en el arte de la danza no han sido todavía contemplados como lo han sido en los ámbitos de algunas otras artes.

La relación disfrutada entre la danza y su imagen fotográfica ha variado considerablemente desde que se produjera el primer momento de contacto entre ambas, principalmente debido a los grandes cambios ocurridos en las capacidades técnicas de cada una. Es en el siglo XX cuando tanto la una como la otra adquiere una madurez técnica y, con ella, un reconocimiento artístico¹ que

¹ La fotografía entra en el nuevo siglo en las exposiciones de arte. A la temprana aprobación en Munich le siguieron inmediatamente la de Glasgow y Viena. Poco después Alfred Stieglitz y

las lleva a una sólida y fructífera unión, sobre todo en la grabación cinematográfica, aunque en ésta no quiere entretenerme aquí.

Un examen histórico de las fotografías dancísticas evidencia de inmediato dos tipos fundamentales de situaciones en las que éstas se han producido. Por un lado, las realizadas ante cuerpos inmóviles posando para el objetivo y, por otro, las tomadas ante cuerpos en movimiento. Las primeras recogen una determinada pose mantenida por el bailarín durante el tiempo necesario. Las segundas apresan un momento concreto durante el transcurso de la secuencia coreográfica, con lo cual, o bien aprovechan los instantes de pausa o bien buscan los momentos de acción.

Fotografía y litografía

Las instantáneas de danza más primitivas se limitan a la congelación de una pose, reflejando, en consecuencia, aspectos no tanto coreográficos y dinámicos como decorativos o estilísticos personales. Tomadas en su mayoría en el estudio del fotógrafo, normalmente sin ninguna ambientación, son, en general, más bien el documento de un vestuario concreto, el retrato de bailarines particulares y la demostración de una posición específica perteneciente a un determinado vocabulario dancístico según la entiende su intérprete, aunque ésta no necesariamente atribuible a una coreografía particular. Imágenes fotográficas de este tipo son, por ejemplo, las que nos han quedado de la estancia en St. Petersburgo de la fantástica bailarina Pierina Legnani (1893-1901, n. 1). En la instantánea aquí mostrada es posible reconocer de inmediato su género ballético, su primitivo academicismo y el personaje encarnado reflejados a través del tutú y las puntas, una singular pose de corte blasiano² en la que las piernas se ajustan en un bajo *attitude* abierto y los brazos equilibran en un primer *arabesque*, así como el plumaje blanco y la corona (a pesar de aparecer sin la característica diadema de plumas) que nos da la clave de la dulce Odette. Por otra parte, se vuelve más problemático aceptar la gran calidad interpretativa y

Charles H. Caffin serán los pioneros más destacados de esta admisión artística en los Estados Unidos. La danza consigue también ser aceptada como manifestación artística en la sociedad contemporánea, logrando así su independencia completa de la disciplina gimnástica y de otros espectáculos menores.

² Al estilo de Carlo Blasis. Véase nota 14 de este artículo.

Inma Álvarez Puente es doctora en filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis doctoral sobre los problemas de la notación de la danza.



1. Pierina Legnani en el papel de Odette en *El lago de los cisne*. Coreografía de Marius Petipa y Lev Ivanov, decorados de Ivan Andreev, Mikhail Bocharov y Henryk Levgot, 1985. Fotógrafo desconocido, c. 1985.

el brillante virtuosismo técnico achacados a la artista, asumir la mano coreográfica de Petipa e Ivanov en tan peculiar pose o descubrir el pincel de Andreiev, Bocharov y Levogt en el bosque de fondo. Para conocer estos detalles es preciso acudir a otras fuentes descriptivas como la crítica rusa de la época³.

En este tipo de fotografías, en las que los bailarines son sometidos en un estudio a una rigidez artificial en pos de la nitidez y la calidad del encuadre, queda especialmente marcada la estaticidad y bidimensionalidad propia del medio fotográfico y, de esta manera, eliminada por completo la propia naturaleza cinética y multidimensional de la danza, lo que, a su vez, produce la pérdida de toda excelencia dramática aportada por el intérprete en cuestión. Existe en tales imágenes, por tanto, un desequilibrio entre el carácter de lo que representan y cómo son capaces de representarlo.

La moda de la inevitable pose estática fotográfica surgía poco después y convivía armoniosamente con la no menos popular litografía⁴ en los programas, carteles y álbumes de los ballets del período romántico, desplazando, como veremos, las técnicas tradicionales de dibujo y grabado. Una armonía tal fue posible ya que las funciones de cada una eran muy diferentes y, en varios sentidos, complementarias. La contundencia de la fotografía proporcionaba a los balletómanos una imagen realista y, por ello, más próxima, más humana, de sus adoradas estrellas, incluso cuando había sido retocada o a pesar de la evidencia de los artificios empleados en el estudio para mantener el equilibrio deseado. Toda falta de expresividad y forzamiento del gesto en la larga espera inmóvil, ayudada con soportes metálicos⁵, era perdonada por la impresionante literalidad y la vertiginosa rapidez reproductiva de la novedad fotográfica. La litografía, por su parte, era pura poesía visual, constituía la idealización de los artistas, aumentaba la distancia y el mundo fantástico que el espectador experimentaba en el teatro. En la imagen litográfica, el bailarín no era él mismo como en la foto, sino que desaparecía convertido en el personaje que encarnaba; su gesto no era hierático, soso y pesado, sino elocuente, gracioso y dinámico; el entorno que le rodeaba no era aquel hueco del estudio, sino un bosque, un palacio o un cementerio en donde se desarrollaba su aventura. No obstante, al igual que la fotografía, la litografía sigue sin captar fielmente los detalles de la danza representada. A pesar de la acción que envuelven, poca información fiable de naturaleza coreográfica puede hallarse en las litografías de Alfred E. Chalon, John Brandard o Joseph Bouvier, por mencionar algunos nombres de

³ En las revistas *Novoe Vremya* y *Novosti* se pueden encontrar algunos artículos que mencionan estos detalles en la producción de la pieza y su interpretación.

⁴ En 1798, el alemán Alois Senefelder descubrió el método litográfico, aunque no será hasta 1818 cuando publique su nuevo método de grabado en *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey*.

⁵ En especial en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, estas estructuras de apoyo para el mantenimiento de la pose en la producción del retrato fotográfico eran empleadas por todo profesional. La patente de dicha invención figura a nombre del americano Alexander S. Wolcott en mayo de 1840. Un dibujo de este odiado «instrumento de tortura» puede verse en *Philadelphia Photographer*, vol. 5, 1868.



2. Marie Taglioni y Antonio Guerra en el papel de amantes en *L'ombre*.
Coreografía de Filippo Taglioni, decorados de Fedorov, Serkov, Shenian y Roller,
vestuario de Mathieu, 1839. Litografía coloreada de Joseph Bouvier
basada en su propio dibujo, c. 1840.

dicho período. El litógrafo exageraba las capacidades aéreas y los delicados equilibrios en minúsculas puntas de las artistas exponiendo, con frecuencia, gestos físicamente imposibles, inventaba escenas, contextos; es decir, su labor era precisamente la de cualquier otro artista, basada en su propia interpretación de una determinada obra⁶. Por consiguiente, lo que su trabajo hacía debe identificarse como una extensión de la fantasía del mundo del ballet más allá de lo que la realidad teatral permitía, en un juego de su imaginación personal. La visión de Bouvier del famoso *pas de fleurs* del ballet *L'ombre* muestra a la perfección estas licencias artísticas del medio litográfico (n. 2). La Taglioni, en el espíritu de la joven envenenada por el perfume de las flores, baila etérea sobre un arbusto de rosas para hacer compañía a su amado cada vez que la evoca. En el grabado, el ideal de ligereza física y lirismo gestual envuelto en la neblina de una cascada se reúnen para exaltar la belleza de la escena más que para proyectar su auténtica ocurrencia teatral.

Además de esta flexibilidad artística, otra de las facetas propias de la litografía, ajena y complementaria a las de la fotografía, fue la producción de imágenes humorísticas. La caricatura de los artistas bailarines y sus circunstancias no fue mucho menos explotada que aquella imagen que los idealizaba. Es posible encontrar grabados de este tipo en las publicaciones más variadas. La bailarina espárrago de Caboche Gregoire ridiculizando la poco apreciada delgadez de Louise Fitzjames⁷ o la escandalosa imagen de Henry R. Robinson en la que aparece la bailarina Eugénie LeCompte en *topless* en el papel de la abadesa Helena en el ballet oprístico *Robert le diable*⁸ son ejemplos bien conocidos de esta clase de representación litográfica burlesca.

Vemos así que la satisfactoria articulación que se establece entre las dos técnicas reproductoras se debe fundamentalmente a potenciales individuales que se complementan. La litografía elabora imágenes subjetivas o bien idealizando o bien deformando con sarcasmo el mundo teatral dancístico, mientras que la fotografía se encarga de proporcionar un reflejo objetivo de este ambiente, es decir, de reproducir fielmente el aspecto de la escenografía y de los intérpretes⁹.

⁶ En realidad, el litógrafo partía o, si se prefiere, interpretaba sus propias representaciones dancísticas o las ajenas procedentes de dibujos, acuarelas, óleos e incluso de fotos, desde las cuales trazar sus características imágenes. En concreto, los grabadores empezaron a realizar dos tipos de uso de las fotografías para conseguir un mayor realismo visual en sus imágenes. Uno de ellos consistía en tomar las instantáneas fotográficas, en vez de pinturas reputadas, como modelo para el diseño de sus dibujos. El otro uso era la transferencia directa de las imágenes de un medio a otro. Los primeros experimentos de la fotografía a la litografía fueron los realizados por Edward I. Asser en Holanda en 1857 y por Henry James en Inglaterra en 1859.

⁷ Publicada en *Le Figaro*, París, 7 de abril de 1839.

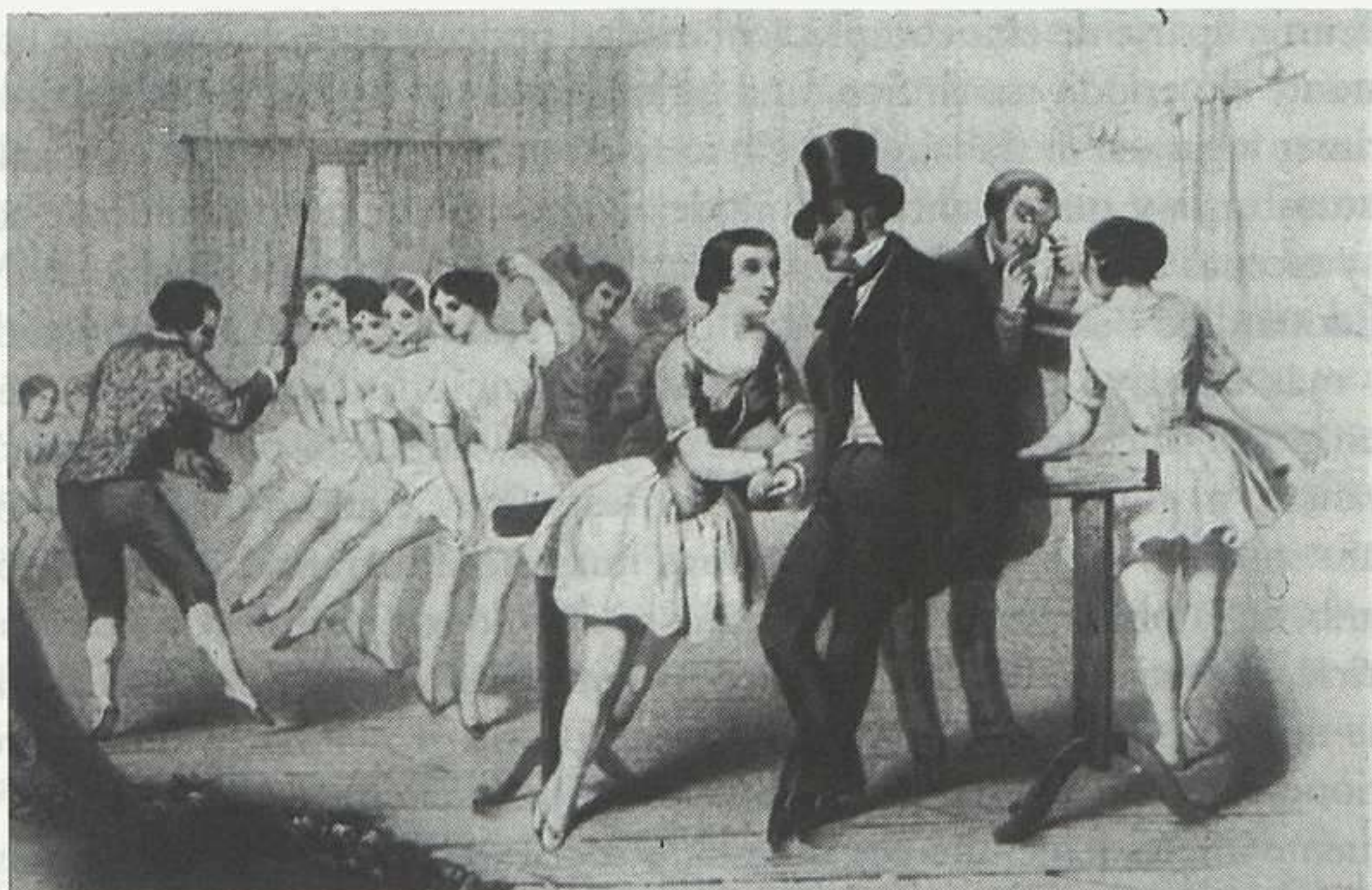
⁸ Hoy en posesión de la New York Public Library Dance Collection, dentro de la colección de George Chaffee.

⁹ Excelentes colecciones litográficas y fotográficas pueden encontrarse en la Bibliothèque de l'Opera y la Bibliothèque de París, la New York Public Library, el Theatre Museum y la Colección de Marie Rambert en el Victoria and Albert Museum de Londres. Reproducciones frecuentes de ambas pueden contemplarse en revistas de la época como *L'Illustration*, *Le Monde Illustré*, *La Vie Parisienne*, *L'Artiste* e *Illustrated London News*.

Ocurre, aparte de esta complementariedad perfecta entre fotografía y litografía durante el período romántico, una influencia de ésta sobre aquélla a destacar. En primer lugar, en el trabajo litográfico se da una perspectiva que cabe calificar de costumbrista y que es anticipadora de algunos ejercicios fotográficos. Los retratos y escenas balléticas adquieren, en las litografías realizadas por Henry Monnier, Édouard de Beaumont o Gustave Doré un realismo social anecdótico de carácter más objetivo que las otras prácticas mencionadas¹⁰. El ambiente que recogen no es ni el de la pose descontextualizada, impuesta por las limitaciones fotográficas, ni el del marco fantástico del teatro, exagerado o deformado por el litógrafo soñador. El interés en estas otras imágenes litográficas se centra, por el contrario, en la plasmación de los aspectos cotidianos de la profesión: los ensayos, el vestirse, el relajarse, etc. Los momentos anteriores y posteriores a la danza en los que no existe la exhibición rígida o ideal constituyen el marco de estas representaciones alternativas en donde se aprovecha para reflejar, de una forma u otra, el frecuente interés femenino por un estatus social y el entusiasmo sexual masculino por las jóvenes artistas; momentos que la fotografía acabará buscando también. Por ejemplo, en la ilustración creada por los hermanos Bettamier se recoge la rutina del entrenamiento dancístico en la barra durante una clase (n. 3). Los aspectos más desagradables y bajos de la profesión aparecen sin reservas. Las bailarinas no tienen calidad de estrellas, son cuerpos sudados sometidos a las instrucciones de un maestro y que esperan que, gracias a la elección de este oficio, les sea fácil establecer contacto con caballeros de buena posición social y económica, actitud que las hizo ganarse el apelativo social de «ratas». Siguiendo con las influencias del grabado encontramos, en segundo lugar, que el color usado en la litografía, por equipararse a la pintura, primero manualmente y luego mecánicamente, pronto fue exigido en la fotografía por su consumidor. El fotógrafo comenzó a aprovechar la aplicación del color para realizar las correcciones o retoques necesarios con fines puramente estéticos. Aunque los rasgos físicos se variaban con cierta frecuencia en pos de la belleza, el colorido empleado normalmente correspondía con el real. En tercer lugar, el lápiz grasiento sobre la piedra permitía al litógrafo la manipulación de distintos grados de nitidez, por lo general detalle absoluto en las figuras centrales sobre un entorno fantasmagórico, un recurso técnico que contribuía sobre todo a crear ambientes y niveles de profundidad y que la fotografía también aspirará y logrará controlar. En cuarto lugar, la exhibición escénica de gran número de bailarines que permite la técnica de grabado, impuso la moda de la foto de conjunto en el teatro, tan popular a finales del siglo pasado y principios de éste; a cambio, la pose fotográfica fue copiada especialmente en los figurines de vestuario y en los retratos individuales litográficos¹¹. En quinto y últi-

¹⁰ Línea en la que trabajará posteriormente Edgar Degas, aunque éste tenderá al uso del óleo y del pastel.

¹¹ Los grabados dancísticos del siglo XVII, en especial con estos dos tipos de propósito, muestran mucho más dinamismo escénico que los producidos en el siglo XVIII y, sobre todo, que los inmediatamente posteriores al nacimiento de la fotografía.



3. *A Room of Rats*, litografía de los hermanos Bettanier basada en un dibujo de Albert Teichel, c. 1860.

mo lugar, es interesante notar cómo la litografía, seguida de la fotografía, introduce fondos decorativos en sus retratos. La figura del bailarín se acaba embelleciendo y resaltando en ambos medios sobre un ambiente estético convencional más que uno propio del carácter del personaje representado. Los motivos arquitectónicos, en particular las columnas, y la vegetación silvestre, en concreto la floral, se vuelven los adornos favoritos; más tarde se incluirán las telas.

La importancia de la disponibilidad de estos dos tipos de representación de imágenes es enorme para el mundo de la danza. En concreto, la facilidad con que ambos medios permiten la producción de múltiples copias hace cobrar una popularidad sin precedentes a los artistas y las obras exhibidos, hecho que ha sido normalmente identificado como un proceso a la inversa en el que la imagen dancística se crea a partir de una exigencia popular. Sin embargo, es en realidad la posibilidad de una fácil reproducción de imágenes la que presiona creando una necesidad social visual de la que hoy en día seguimos dependiendo. En el siglo XIX aumentó considerablemente el número de lectores ante un mercado de precios mucho más asequibles y también ante unos libros más atractivos visualmente. A partir de entonces, con las imágenes litográficas y fotográficas, el público tiene al alcance de su mano un conocimiento visual ausente en épocas anteriores que fue el causante, sin duda, del boom que experimenta el mundo del ballet y sus artistas. Esto significa que ahora el ciudadano puede disfrutar de la ayuda de las ilustraciones para la recreación memorística o incluso para la figuración de lo no experimentado en el teatro. También para los bailarines publicidad eficaz, así como el acceso gráfico a modelos académicos de los que aprender. La imagen, en particular la fotográfica, cobra un gran poder de control sobre la fama. El retrato fotográfico es el nuevo fetiche social, al que va unido el tan necesario reconocimiento y, por ello, el artista pasa a depender de él. La adquisición de una *carte de visite* constituyó durante varias décadas la mejor presentación social para una bailarina¹².

En realidad, la descripción dancística había detectado ya hace tiempo la necesidad de un complemento visual tanto con fines fantásticos como educativos y propagandísticos. Una explicación razonable a esta exigencia de una imagen acompañando el texto de danza puede hallarse en el hecho de que, por su naturaleza, la transmisión de este arte haya dependido tradicionalmente de un factor visual. En la formación de los artistas, la demostración física de maestro a aprendiz es esencial; en la apreciación del público, la contemplación de las piezas y la familiaridad con sus intérpretes en el teatro no puede sustituirse exclusivamente con palabras¹³. Los dibujos en el tratado de Carlo Blasis, de

¹² Estas pequeñas tarjetas de origen italiano, pero puestas de moda por Francia a mediados del siglo XIX, supusieron toda una revolución en el negocio fotográfico. Actrices de todo tipo, cantantes y bailarinas acudían a retratarse en una gran diversidad de autendos y poses.

¹³ Kendall L. Walton ha comentado este hecho a un nivel más general en su artículo «Transparent Pictures: On the Nature of Photographie Realism», *Critical Inquiry* 11, diciembre 1984, p. 270: «Investigar cosas a través de sus imágenes (ya sean fotos o dibujos) es muy parecido a investigarlas mirándolas directamente y muy distinto a investigarlas examinando descripciones de ellas».



4. Posición adoptada por el bailarín durante la ejecución de una pirueta *en dedans*.
 Carlo Blasis, *Traité élémentaire, theoretique et pratique de l'art de la danse* (figura 54),
 Milán, 1820.

1820¹⁴, por poner algún ejemplo, delatan no sólo la utilidad de la correlación de las imágenes con el texto, sino también la expresividad propia que éstas encierran (n. 4). La diferencia más destacada entre dibujos como éstos y las dos nuevas técnicas de ilustración radica en el anonimato común de los primeros. En sus figuras no existe la presentación particular de un artista, sino más bien un patrón artístico sin identidad alguna. Antes de la litografía, las diferentes prácticas de dibujo y grabado dejaron escasas instancias de personalidades dancísticas concretas. Por tanto, se puede afirmar que es la litografía, seguida inevitablemente de la fotografía, la que lanza primero y con firmeza claros reflejos físicos de personajes particulares, marcando así una nueva línea en la imagen dancística. Los modelos anónimos tradicionales desaparecen ante una cultura ansiosa por la representación de sujetos que posean una correspondencia directa con individuos reales; algo que enlaza muy bien con el espíritu del Realismo y se aleja del universalismo romántico y de la consideración artística de la imagen fotográfica. Dicho requisito de identidad de las figuras representadas produjo una auténtica revolución de la imagen de la danza y de sus creadores que ha perdurado hasta nuestros días. Los medios que reflejan fielmente a las personalidades de este y otros ámbitos han conseguido imponer un gusto que valora la exhibición de talentos específicos sobre la abstracción sin un reflejo material identificable. El fotógrafo busca la plasmación de individuos conocidos para un mercado que reclama la producción masiva de retratos reales que alimenten la ensoñación. A su vez, el artista va al encuentro del fotógrafo, quien tiene el poder de distribuir y popularizar su imagen y su arte.

Como se verá a continuación, a pesar de la intensa y exitosa productividad, durante los años compartidos por la representación dancística litográfica y fotográfica, la primera acabará por quedar relegada a un segundo plano en cuanto las posibilidades de la segunda empiezan a superar los problemas de iluminación y los retos de las imágenes en movimiento. A partir de la década de los ochenta decae espectacularmente su práctica en todos los ámbitos¹⁵.

Los desafíos del movimiento

En el siglo XX la fotografía es, sin duda, el medio visual por excelencia para la danza. Se pueden señalar dos tipos de presiones que terminan imponiendo una nueva dinámica en la manera de llevar a cabo la producción de instantáneas fotográficas en este contexto. Por un lado, la mentalidad de los jóvenes artistas bailarines fuerza el nacimiento de la danza moderna, la cual considera

¹⁴ *Traité élémentaire, theoretique et pratique de l'arte de la danse*, Beati et Tenenti, Milán. Este libro contiene 58 figuras destinadas al aprendizaje de la danza clásica académica.

¹⁵ «Apenas se interesa ya nadie por la litografía» comentaba entonces Philip G. Hamerton en *The Graphis Arts. A Treatise on the Varieties of Drawing, Painting, and Engraving*, Seeley, Jackson and Halliday, Londres, 1882, p. 376.

esencial el fluir rítmico del movimiento del cuerpo en el tiempo y el espacio, e insiste en un uso completo de su multidinamismo. La actitud ante la cámara variaba considerablemente de un artista a otro, pero empezó a ser común el rechazo a la visita al estudio del fotógrafo para producir la consabida pose. El bailarín moderno prefería una mayor libertad física e insistía en la inversión de papeles, es decir, en el seguimiento de su danza por la cámara en vez de someterse él a la absurda y poco natural exigencia estática acostumbrada. Por otro lado, los nuevos avances técnicos fotográficos, en gran parte gracias a la disposición de la luz eléctrica, mostraban una mayor agilidad para cumplir este tipo de funciones, con lo cual, se produce un cambio estético que desfasa automáticamente la rutina impuesta por las viejas restricciones. La fotografía, por sí sola, era capaz, por fin, de captar a los artistas en cualquier contexto, ya fuera el estudio de baile, el teatro o al aire libre, incluso cuando sus cuerpos se hallaban en movimiento¹⁶.

Aun con medios más capaces a su alcance, el fotógrafo seguía encontrando todavía algunos desafíos ante el movimiento dancístico. Para la fotógrafa Charlotte Rudolf el problema que surgía entonces era el de calcular la acción por anticipado: «[e]l fotógrafo no sólo tiene que ponerse en el papel del bailarín, sino que debe saber *anticipar*, ya que, debido a la mediación del cerebro, el ojo ve el momento después que la cámara»¹⁷. Algo similar ya había sido apuntado con anterioridad por Paul Soriau¹⁸ en lo que respecta a la percepción del movimiento en general, aunque él no aludía tanto a la existencia de una sensibilidad que nos ayuda a prever por anticipado, sino más bien a un conocimiento previo de la acción para capturar los momentos de arresto. Esta nueva actitud fotográfica que apunta la importancia que tiene la anticipación necesaria (de la manera que sea, intuitiva o cognitiva) demanda, por vez primera de los observadores/captadores la comprensión de cómo se articula el vocabulario gestual de cada expresión dancística. El fotógrafo se especializa ahora en un medio que intenta dominar y, para ello, no puede ignorar por más tiempo las características del objeto que desea plasmar. En concreto, la preocupación básica detrás de esta necesidad impuesta en las primeras fases del registro fotográfico del movimiento era la captación de lo que se concebía como «la esencia». Por eso, el captador de la danza trata de aprender a distinguir los momentos

¹⁶ La imposibilidad de captar el movimiento fotográficamente fue detectada de inmediato. Especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX comienzan a resolverse algunos problemas en esta dirección, pero la técnica no se aplica en el ámbito de la danza artística hasta mucho más tarde. La famosa obra fotográfica de Eadweard Muybridge publicada por primera vez en 1901, *The Human Figure in Motion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions*, Chapman & Hall, Londres (1919), muestra algunas de las primeras series dancísticas y anticipa las imágenes filmicas.

¹⁷ «Dance Photography» en *Schriftanz*, Dance Books, Londres, 1990 (declaraciones de 1929), p. 80.

¹⁸ *L'esthétique du mouvement*, Félix Alcan, Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie, París, 1889, cap. IV.



5. Anna Pavlova en *Réveil de Flore*. Fotografía de Arnold Genthe, Estados Unidos, 1916.

relevantes o de mayor expresividad en la acción dancística de los momentos intermedios. Lo no perceptible y transitorio en la observación del movimiento no constituye en este punto material de interés y es automáticamente rechazado¹⁹.

La mentalidad estética que se esconde detrás de esta concepción no está, sin embargo, muy lejos de su predecesora, pues su concepto de esencialidad yace en la pose que adopta el cuerpo durante las pausas que ocurren en el movimiento o en los momentos más sublimes de las elevaciones, y nunca en el gesto rápido e intermedio que, en realidad, no es captable para el ojo humano. Su mérito principal se reduce a la aceptación de la continuidad gestual ante la cámara, la cual da fruto a la fotografía en serie, aunque todavía no son series coreográficas fidedignas, sino fragmentos espontáneos improvisados, descontextualizados o adaptaciones de conveniencia. Además, sus resultados suponen todavía el sacrificio de la nitidez absoluta, esto es, la difuminación de las líneas que tanto había preocupado anteriormente. De hecho, debido a este problema técnico, su representación fotográfica adquiere, sin pretenderlo, una textura mucho más pictórica y, por tanto, más irreal. La imagen cobra una apariencia menos literal que nos recuerda de inmediato a la ilusión de la desterrada práctica del grabado y que se acerca a la tan debatida línea fotográfica con pretensiones pictóricas desarrollada a finales de siglo. La práctica fotográfica había conseguido, sin duda, perder la rigidez de las viejas poses y eliminar así el énfasis en la estaticidad del medio fotográfico, pero todavía continuaba sin recoger momentos auténticos ni poder hacer desaparecer en su resultado la consciencia de la limitación dimensional del papel.

Una muestra excelente de este tipo de imágenes fotográficas tempranas del movimiento dancístico es la obra de Arnold Genthe. Sus borrosas y oscuras imágenes de Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Anna Pavlova, entre otras, pretenden «registrar permanentemente algo del encanto fugitivo del movimiento rítmico, gesto significativo y brillante color»²⁰ de la danza (n. 5). Pero sólo esa fugitividad llega a ser comunicada en estas instantáneas. Los tiempos de exposición manejados entonces quedan delatados por la sensible película en la presentación nebulosa de los cuerpos. El fluir del movimiento y la identidad del artista se escapa también al ojo de la primitiva cámara. Únicamente la estela de su desvanecerse es inmortalizada en el papel fotográfico. La actitud fotográfica de Genthe parece estar directamente influida por el fotodinamismo de los futuris-

¹⁹ Véanse los comentarios, en favor de la captación de los momentos climáticos y en contra del apresamiento de la gesticulación intermedia, del crítico Lincoln Kirstein en «On Ballet Photographers» en *Ballet Bias and Belief. Three Pamphlets Collected and Other Dance Writings*, Dance Horizons, Nueva York, 1983 (declaraciones de 1937), p. 225. Véase también Merlyn Severn, *Ballet in Action*, John Lane the Bodley Head, Londres, 1938, p. xxvi, en donde declara: «Una foto que muestra a un bailarín principal en una posición rara debe ser implacablemente desechada [...]».

²⁰ *The Book of the Dance*, International Publishers, Boston, 1916, xvii, 227 p. Otra interesante muestra de su trabajo puede hallarse en *Isadora Duncan*, Mitchell Kennerley (ed.), Nueva York y Londres, 1929, 24 p.

tas italianos, el cual produce «fotografías transcendentales del movimiento». Sus manifiestos invitan a la captación del movimiento alejado de toda condición humana, al registro de imágenes transformadas por la velocidad²¹. No mucho más nítidas, pero sí algo más expresivas y de composición más creativa, demuestran ser las instantáneas del Baron Adolf de Meyer. Sus series más importantes retratan a los artistas de los Ballets Rusos de Diaghilev. Son particularmente llamativas las múltiples instantáneas dedicadas a Vaslav Nijinsky (n. 6).

La diferencia fundamental entre las fotos producidas por un fotógrafo y otro radica en lo que nos ofrecen como interesante de la realidad dancística. Comparemos a los nombrados. Mientras que Genthe se concentra en atrapar el carácter de la danza y el de sus personajes, es decir, en mostrar el lado ficticio, de Meyer recoge ante todo al artista exaltando su maestría interpretativa a la vez que su belleza personal, llevando a cabo así una aproximación en un plano más real. Ante la cámara de Genthe, Isadora Duncan se convierte en el símbolo de lo heroico; Anna Paulova, en el éxtasis de un momento descontrolado, y Ruth St. Denis, en un poema oriental. En cambio, el deseo de de Meyer no se halla en esa dirección, ya que no teme la ausencia de fidelidad respecto a la producción dancística, sus fotografías son ante todo retratos expresivos del estilo individual de cada artista. En especial las series tomadas a Nijinsky en diversos papeles así lo demuestran. Sus poses y movimiento no corresponden tanto a momentos coreográficos ni a personalidades ficticias de la obra como a una comprensión artística del intérprete del espíritu implicado en ella. Nijinsky no es un esclavo, un fauno o el espectro de una rosa en las instantáneas de de Meyer. Nijinsky es en ellas un bailarín magistral, atlético, creativo, sugerente, entregado a un determinado papel sobre el cual improvisa y fantasea. Haciendo esto, Adolf de Meyer recupera el carácter más primitivo de la fotografía en donde el retrato de las capacidades de una estrella es el objetivo primordial.

Por otra parte, es interesante observar que la generación de Genthe y de de Meyer acepta la condición móvil de su objeto pero no deja de trabajar, siempre que se lo permiten, en el viejo marco estático en donde la pose es capaz de dar resultados mucho más confortantes. La preferencia social de que sigue gozando en las primeras décadas del siglo la quietud de la imagen y la preparación artificial de la pose dancística puede apreciarse en estas palabras del crítico y cronista Lincoln Kirstein: «Cualquier foto de una pose estática de un ballet, si ha sido dispuesta por un fotógrafo sensible o por el propio coreógrafo del ballet, dice mucho más del espíritu, ambiente y esencia que una foto casual y accidental de la representación. Carece de importancia si las poses mostradas están incluidas en el ballet o no»²². Vemos así como la concentración fotográfica en la danza no había alcanzado todavía deseos coreográficos.

²¹ Sobre este tema destaca los escritos de Anton Giulio Bragaglia y Umberto Boccioni publicados en la revista *Lacerba*, Florencia, julio y diciembre de 1913 y marzo de 1914.

²² *Ibid.*, p. 225.



6. Valsav Nijinsky en el papel de esclavo en *Schéhérezade*. Coreografía de Mikhail Fokine, decorados y vestuario de Léon Bakst, 1910.

Fotografía del Baron Adolf de Meyer, Londres, 1911.

En el esfuerzo fotográfico de unos pocos esa decisión ineludible entre el dinamismo borroso del movimiento y la rigidez clara de la pose desaparece mágicamente en una combinación de ambos efectos. Las ocurrencias efectistas más inocentes son realizadas tratando de evitar la práctica frustrante de una de las dos alternativas. El truco del hilo invisible puede detectarse en las instantáneas dancísticas de Arthur Kales o de Parkers, en donde la pose corporal queda animada por la preparación de la suspensión aérea artificial de los trajes. Las telas pendientes proporcionan una impresión aérea que sin duda anima el gesto pausado del cuerpo, pero su resultado no es en absoluto convincente, la evidencia rotunda del arreglo destruye toda su pretensión de naturalidad dinámica espacial.

La relevancia de las primeras fotos que se enfrentan con la captación del movimiento radica en que exponen rasgos verdaderos (excepto en los casos en los que se emplean trucos) del fluir de cuerpos específicos y en que lo comienzan a hacer de una manera crítica. El reto que suponía el movimiento era el material ideal para una generación de fotógrafos ansiosa por la experimentación en una época en la que la danza estaba desarrollando una multiplicidad de nuevos vocabularios. El espíritu de la danza moderna de principios de este siglo encierra toda una filosofía del movimiento, de la composición coreográfica, que se nutre fundamentalmente de imágenes arcaicas y lejanas, pero que necesita también la contemplación de las más próximas en el tiempo. Era la responsabilidad del fotógrafo, en un mundo carente aún de cinematografía sofisticada y sin otro poder gráfico de posibilidades equivalentes, registrar las innovaciones dancísticas y a sus creadores. La imagen fotográfica era un arma esencial en la comunicación social de las nuevas propuestas y la presentación, ya subjetivizada, de los nuevos mitos, pero también es hoy en día el testimonio que nos habla con voz propia de aquellos desvanecidos méritos y capacidades. La fotografía empezaba a aportar, con todas sus limitaciones, no sólo información puramente técnica respecto a los bailarines, sino también dramática²³.

Una cuestión de velocidad

Hoy en día encontramos que la práctica fotográfica en el mundo de la danza de las últimas décadas se ha liberado de la estética de la pausa aludida y ha buscado plasmar todos los momentos, así como experimentar con la fantasía interpretativa. Ahora, la pretensión última, por un lado, no es ofrecernos una imagen plana congelada, sino más bien hacernos olvidar que lo es, llamando la atención sobre los rasgos de continuidad, la condición móvil, el fluir espacio-temporal del gesto captado. Por otro lado, ha encontrado los medios pa-

²³ R. G. Collingwood ha señalado que la fotografía, obviamente, no puede contener el efecto emocional de cierto tipo de danzas en las que éste no depende tanto de las posturas como del dibujo trazado en el plano del suelo; *The Principles of Art*, Oxford University Press, Nueva York, 1938, p. 55.

ra recrear el mismo ambiente fantástico o incluso la calidad abstracta de que goza la magia del dibujo o grabado. El control de distintos grados de nitidez en una misma instantánea, la elección de la velocidad de apertura del obturador, las superposiciones o los ángulos distorsionadores son algunos de los avances que permiten al fotógrafo actual la adopción de una visión personal de la danza, esto es, ofrecen la posibilidad de realizar una interpretación artística de ella en vez de limitarse a funcionar como un mero espejo de su realidad. Los progresos en el mundo de la fotografía incitan a su controlador a la reflexión subjetiva ante cualquier escena, a la adopción de un punto de vista individual evidente sin necesidad de ocultarse.

La primera auténtica liberación técnica en la fotografía produjo algunos intentos dirigidos hacia el descubrimiento del carácter de todo instante en una secuencia de movimiento dada, hacia la captación de toda clase de gestos envueltos ya fueran principales o transitorios. En particular, el interés se ha centrado en dos puntos fundamentales: las secciones de transición y las de mayor velocidad, con el fin de desvelar la cara más desconocida de la danza²⁴. La transición, instante en el que se pasa de un movimiento a otro, considerada anteriormente por el fotógrafo como «un mal momento», atrae ahora la atención por su singularidad gestual. Es en ella en donde se pueden mostrar detalles que se nos escapan durante nuestra observación de la danza pero que pueden descubrirnos algunos de los secretos de la técnica empleada por el bailarín. Para conseguir una imagen de los instantes más veloces y, por tanto, también imperceptibles, es de vital importancia no sólo la determinación del tiempo de exposición, sino también la decisión del momento preciso en el que la máquina debe recibir la orden.

Es de destacar en esta línea fotográfica el trabajo de Barbara Morgan en los Estados Unidos, gracias a quien hemos heredado bellísimas imágenes de los principales coreógrafos y compañías de la danza moderna y contemporánea en este país. El empeño de Morgan por dotar de valor no sólo artístico sino también documental a la producción fotográfica especializada en danza la lleva a la experimentación lumínica con resultados únicos en este ámbito. La obra de Barbara Morgan se concentró en particular en la creación coreográfica de la americana Martha Graham (n. 7). En la ilustración mostrada podemos contemplar claramente la brillante resolución que ha conseguido, aplicando unas fracciones de luz focalizada, en la presentación dinámica de volúmenes, de texturas materiales y de velocidad rítmicas. Las instantáneas de Morgan ya no son retratos de artistas ni de los personajes que encarnan, sino más bien retratos del movimiento, del movimiento que constituye una danza. Su obra exalta al máximo la majestuosidad y la fuerza dramática que puede adquirir un gesto a la vez que refleja una gran admiración por los individuos que son capaces de producirlo. También hay que mencionar el proyecto llevado a cabo por Merlyn

²⁴ Esto es precisamente lo que practicará y predicará Henri Cartier-Bresson en otros contextos. Véase su texto *The Decisive Moment*, Simon & Schuster, Nueva York, 1952.



7. Martha Graham en el papel de danzante en *Letter to the World*. Coreografía de Graham, decorados de Arch Lauterer, vestuario de Edythe Gilfond, 1940. Fotografía de Barbara Morgan, Estados Unidos, 1940.

Severn en Inglaterra, quien se propuso «un estudio sistemático de la coreografía y del estilo de los bailarines individuales»²⁵. Sus tomas, al igual que las de la anterior, ocurren durante la actuación continua e ininterrumpida, aunque se diferencian en que no cuentan con el aditivo de unos flashes, sólo aprovechan la luz escénica por mantener la naturalidad del momento. Severn se sitúa en una posición de espectador privilegiado, siempre ante la auténtica representación, pero interpretándola, tanto para los que vieron la actuación como para los que no la vieron. Coreografía, vestuario y escenografía tratan de captarse, como vemos en la ilustración (n. 8), en un todo artístico. La obra de danza en su conjunto y durante los momentos principales se vuelve el objeto fundamental en las series de Severn, la maestría personal del artista pasa a un segundo plano y se rehúye la presentación de lo transitorio.

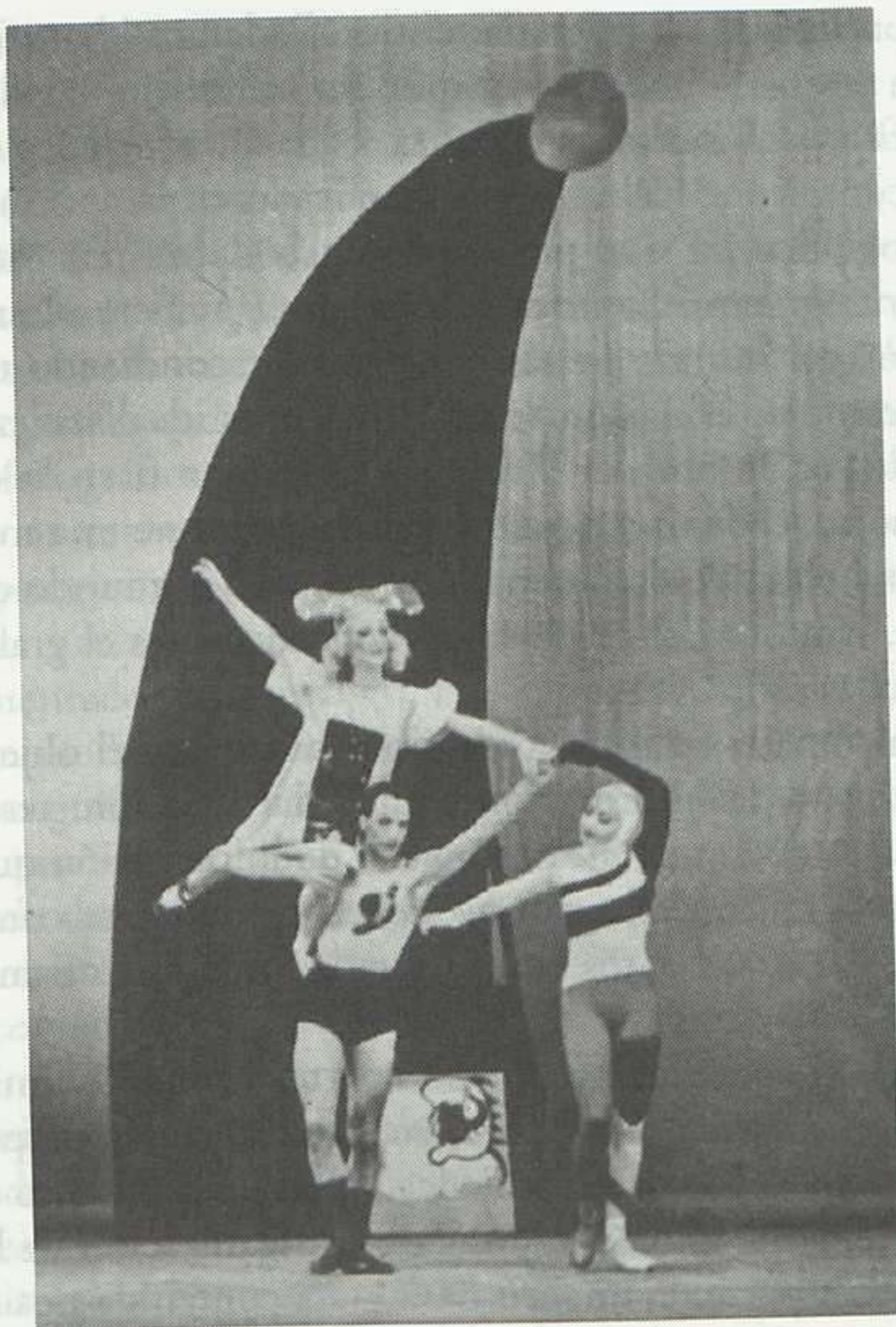
Más recientemente, una de las corrientes desarrollada en la fotografía de danza se ha concentrado en deshacerse de la necesidad de comprender la mecánica de los cuerpos en movimiento o el mundo modelado por ellos. Esta línea lo único que busca es la pura plástica visual de la imagen que contempla. Su sensibilidad no está enfocada tanto hacia la anticipación gestual como hacia la predicción del comportamiento de su máquina. Tras la superación de lo imperceptible y el dominio de la presentación multidimensional se ha buscado la fuerza de una imagen dancística en la que el objeto no es ni el sujeto que realiza la acción ni el gesto que manipula, sino el equilibrio entre la pura forma adquirida y las tonalidades alcanzadas en su presentación plana. La actitud más radical dentro de esta posición ha explotado lo que se ha identificado como fotografía abstracta, la cual no es relevante aquí, ya que, su interés radica en la independencia visual que cobra respecto al objeto captado.

La fotografía como documento

Excepto en la presentación abstracta aludida, la imagen fotográfica de una danza posee siempre en algún sentido un carácter documental, ya que registra mejor o peor, con más o menos calidad artística, algunos aspectos descriptivos de ella. Poses, gestos, vestuario, decorados, bailarines, todos son reflejo de una época y, como tal, colabora a la conservación y valoración de una tradición dancística concreta. En algunos casos, desgraciadamente, las colecciones fotográficas son la única fuente de la que disponemos para hacernos una idea de la naturaleza de las composiciones y artistas del pasado.

Como hemos visto, la información ofrecida en las instantáneas de danza pueden aparecer desde puntos de vista muy diferentes que dependen enteramente de las preferencias particulares del ojo que controla el obturador. Es posible distinguir a grandes rasgos dos marcos, uno realista y otro idealista, a tra-

²⁵ *Ibid.*, p. xxv. Véase también su reportaje fotográfico de *Sadler's Wells Ballet At Covent Garden*, John Lane the Bodley Head, Londres, 1947, 80 p.



8. De Basil Company en *Jeux d'enfants*. Coreografía de Léonide Massine, decorados y vestuario de Joan Miró, 1932. Fotografía de Merlyn Severn (fragmento), Monte Carlo, 1932.

vés de los cuales presentar la imagen dancística. Podemos identificar como foto realista aquella en la que la imagen pretende ser un reflejo detallado y auténtico de la realidad física subyacente a la danza, es decir, aquella en la que su contenido nos hace conscientes del esfuerzo implicado en la acción representada. Este realismo fotográfico ha sido practicado en la danza por fotógrafos como Zoë Dominic e Irving Penn. La línea más idealista prefiere plasmar ante todo las sonrisas y gozos del mundo fantástico creado, escondiendo toda mecánica para mostrar, en cambio, la ilusión teatral. Imágenes idealistas pueden encontrarse, por ejemplo, en la obra de Anthony Crickman o en la de Peter Rose Pulham. Por supuesto, cada uno de estos marcos propone una mirada muy diferente, ya no a una pieza de danza en concreto, sino al mundo de la danza en general. Algo que, hemos visto, ya había practicado antes el grabado con bastante eficacia en sus múltiples facetas.

La perspectiva tomada (realista o idealista) junto con el objeto perseguido varía irremediabilmente la información contenida en la foto resultante y, por consiguiente, su valor documental. Los niveles de información que puede contener la imagen fotográfica de la danza pueden reconocerse como *contextual, artístico y personal*, y aportan datos tanto sobre la fotografía misma como sobre la danza.

El primer nivel, el contextual, por una parte, refleja las limitaciones (ausencia de color, problemas de exposición, etc.) y avances (superposición, velocidad, etc.) en las técnicas fotográficas al alcance en un momento determinado, así como la moda reinante en la composición u organización de los elementos fotografiados. Por otra parte, la imagen dancística contenida nos comunica aspectos como, por ejemplo, un cierto gusto en cuanto al vestuario artístico o al tipo de constitución física del bailarín en un período concreto. A través de las fotografías podemos apreciar el contraste entre los más tradicionales tutús del ballet ruso, encorsetando las redondeces de las míticas Carlotta Brianza, Mathilde Kshessinskaya y Olga Preobajenska, los característicos vestidos largos marcando la esbeltez americana de Doris Humphrey o Martha Graham, y las túnicas griegas ocultando el torso libre de la Duncan y sus seguidoras.

A un nivel artístico la fotografía es un arte que muestra otro arte. La foto misma tiene capacidad para exponer la creatividad de su autor en cuanto al enfoque, el ángulo, los tonos, etc., pero además también para informarnos sobre el género expuesto, los detalles estilísticos que lo caracterizan, la emoción proyectada y los personajes representados en la danza. El grado con que consigue plasmar cada una de estas cosas depende, como ya he señalado, del punto de vista adoptado y del objetivo determinado por el fotógrafo. Admitir este contenido artístico significa aceptar que la fotografía ilumina el ejercicio crítico de la comparación estilística y de la potencialidad artística. Y dicho contenido se halla asegurado en la medida en que una gran parte de las fotos de danza que disfrutamos corresponden a elecciones particulares de sus intérpretes. Ya no sólo que éstos han pasado a determinar muchas veces los momentos que deben capturarse, sino que también han regulado su destrucción, publicación o altera-

ción. Existe una creencia popular en el mundo del ballet que refleja la importancia de este hecho. Se dice que cuando un bailarín francés mira una foto suya, lo primero en que se fija es en la expresión de su cara, un ruso en sus brazos, un americano en sus piernas y un británico en sus pies. Los énfasis técnicos de cada escuela quedan patentes en estas tópicas preferencias. Montones de historias, con distintos grados de verosimilitud, sobre la actitud determinante de las estrellas a este respecto constan en las biografías y anecdotarios de danza. Pero, independientemente de este tipo de intervención controladora de la imagen fotográfica que nos llega, es posible admitir que una observación minuciosa de su contenido puede proporcionar al investigador pistas importantes sobre, por ejemplo, las tendencias estilísticas de un determinado período histórico o los méritos interpretativos de un bailarín. A este respecto Deborah Jowitt ha comentado, por ejemplo, la elocuencia de las instantáneas de finales de siglo: «Aunque las cámaras de la época no eran capaces de captar el movimiento, las fotografías reflejan fielmente el hecho de que el equilibrio, más que la cualidad etérea y el incesante vuelo, se había convertido en la imagen principal del estilo de danza así como del conjunto escénico»²⁶. Por otro lado, existen peligros en las asunciones a partir de una imagen fotográfica. J. Adshead y J. Layson han comentado la existencia de algunos problemas relacionados con la interpretación, autenticidad y valor del material fotográfico de danza²⁷. En efecto, cualquier tipo de información que éstas proporcionan no es siempre verídica, depende mucho de las circunstancias bajo las cuales se hayan producido las instantáneas. Pero quizás la misma cautela debe tenerse frente a otras fuentes visuales históricas como los grabados en los que, como ya se ha comentado, la posible carencia de veracidad se debe fundamentalmente a libertades artísticas tomadas por el autor del dibujo. Por ejemplo, es curioso observar en muchas de las ilustraciones románticas la convencional representación de bailarinas descalzas, algo totalmente ajeno al ballet de la época. En ocasiones se ha descubierto a posteriori que la información contenida en ciertas imágenes fotográficas no era fidedigna. Por ello, éstas no pueden tomarse sin más como testimonio de elementos verdaderos de un diseño coreográfico, y, a veces, incluso será erróneo aceptarlas como el reflejo de alguno de los otros elementos (diseño de los trajes, intérpretes, decorados) de una danza. Es prudente, por consiguiente, contrastar siempre el producto fotográfico con otras fuentes visuales, textuales o notacionales que corroboren su valor testimonial y lo objetivicen al máximo.

²⁶ *The and the Dancing Image*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1988, p. 249.

²⁷ *Dance History. A Methodology for Study*, Dance Books, Londres, 1983, p. 75. Anteriormente, Rudolf Arnheim había señalado la importancia de preguntarse ante una foto si es un imagen auténtica, correcta y verdadera para atribuirle valor documental: «On the Nature of Photography», *Critical Inquiry* 1, septiembre 1974, p. 157. A estas preguntas Joel Snyder y Neil W. Allen han añadido otras preguntas por el significado de la foto, su autor, el público al que va dirigida y por qué ha sido hecha de la manera en que lo ha sido; «Photography, Vision, and Representation», *Critical Inquiry*, otoño 1975, p. 169.

En último lugar, a un nivel personal, la imagen fotográfica es capaz de proyectar, a la vez y en distintos grados, el dominio técnico particular y la personalidad del fotógrafo y la del fotografiado. Edwin Denby, por ejemplo, ha apuntado la riqueza informativa de algunas fotos del afamado Nijinsky gracias al singular poder de actuación del bailarín²⁸.

Como acabamos de ver, la primitiva objetividad de la fotografía desaparece en el tipo de imágenes que se dan posteriormente, las cuales ofrecen más o menos abiertamente la opinión sobre el tema de su realizador. Todos los niveles informativos quedan, por consiguiente, de alguna manera, mediados por la visión particular del fotógrafo. Aún se puede reconocer la instantánea como un signo capaz de mandar un doble mensaje que habla sobre su propia naturaleza y sobre la del objeto que reproduce, es decir, que tiene un valor simultáneo como documento y como foto, algo que Merlyn Severn ha relacionado directamente con el éxito verdadero de una fotografía²⁹. Es innegable que, a pesar de la problemática veracidad y la mediación del autor de la instantánea, la foto posee siempre un punto de realidad importante. Las imágenes de Legnani, Paulova, Nijinsky o Graham testimonian que posaron o bailaron delante de la cámara. Sus poses o pasos ocurrieron realmente, sus cuerpos y sus vestidos existieron tal y como los podemos contemplar aunque sea en blanco y negro. La fotografía nos asegura la existencia de los individuos mostrados y nos confirma que lo que vemos pasó, independientemente de que esta información refleje una realidad dancística concreta.

Para terminar sólo apuntar que el estudio de una fotografía dancística además de revelar información importante a varios niveles también es capaz de estimular de muchas maneras a su observador. Esta capacidad es, en realidad, otro nivel informativo menos directo y veraz que los ya descritos. La contemplación de la foto provoca un ejercicio imaginativo personal en el cual se completan aquellos elementos ausentes en la imagen. Esto significa que incita a recrear no sólo la tridimensionalidad física junto con la dimensionalidad dinámica, sino también el carácter inmediatamente anterior, posterior, e incluso el general, de la acción danzada.

²⁸ «Notes on Nijinsky Photographs», *Dance Index*, marzo, 1943.

²⁹ *Ibid.*, p. xxviii.



QUE EL PAPA VIENE A VERTE

Estrella de Diego

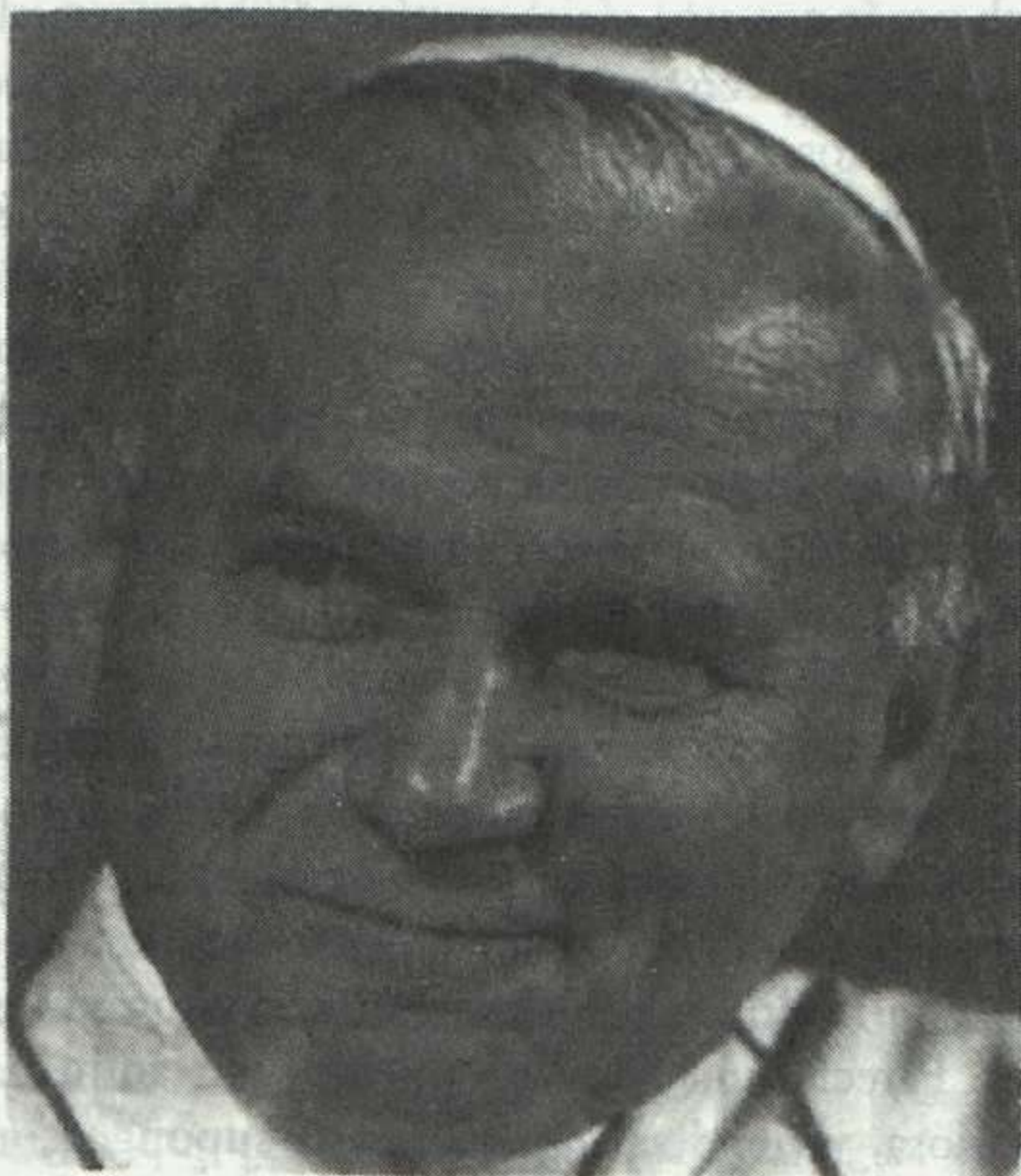
Hay veces que, repentinamente, me vuelve a la memoria el recurso de ese día y siento cómo la cabeza me da vueltas cada vez más deprisa y un calor extraño se apodera de mí, como si estuviera ardiendo. Me llevo la mano a la frente, automáticamente, para comprobar si tengo fiebre, y noto el contacto de mi mano helada. Las piernas empiezan a temblarme y un sudor frío me recorre el cuerpo a intervalos regulares. Todo gira inestable y pienso que, una vez más, cerca de nuestro segundo aniversario, recibo una visita que de algún modo se parece mucho a la de la sensualidad, aunque no es lo mismo. Entonces, recuerdo cómo hace dos años que vi al Papa.

Hubiera podido evitarse, pienso. Hubiera podido ahorrarse tanta desazón, tanto desconcierto. Porque estaba anunciado por todas partes, lo decían en cada rincón de la ciudad. «El Papa viene a verte». A verte, a verte a ti, especialmente a ti desde tan lejos, desde su torre ebúrnea, el Papa. Lo comentaban unos carteles enormes colocados en todas las esquinas, en todas las paredes: viene a verte. Estaba escrito en cada rincón, en cada agenda: el Papa viene a verte. Me había llegado incluso en forma de anónimo metido en el buzón, pero no hice caso: va a venir, va a venir a verte, así que huye ahora que aún tienes tiempo. Pero no les creí. No creí los presagios, los anuncios. Tantas veces a lo largo de la vida avisan que vienen y no llegan que he aprendido a no huir con el paso de los años.

Su cara lo gritaba en la propaganda desde unos ojos invitantes: voy a verte.

La Balsa de la Medusa, 34, 1995.

EL PAPA VIENE A VERTE



ENCUENTRO EN LA PLAZA DE COLON

**Miércoles 16 de junio
a las 6 de la tarde**

Iba a venir, irremediablemente, próximamente, y los vaticinios se sucedían con una exactitud asombrosa: en la televisión, en la radio, en el trabajo, al salir del Karaoke ya de madrugada. El Papa estaba cerca, venía, iba a llegar. Estaba ahí, a la vuelta de una esquina.

Yo bromeé incluso: arranqué un cartel de la pared y se lo di a alguien. «Toma, que el Papa viene a verte.» Pero resultó que venía a verme a mí. Y en sus planes había mucho más que una visita: venía a desbaratarme la existencia.

No recuerdo cómo empezó, supongo que por puro azar, como siempre pasa con los acontecimientos. Quería llevar un regalo a mi amiga el día que debía visitarla en su casa; quería llevarle unos bombones, que suelen ser los regalos asépticos que uno hace cuando va de visita.

Salí del portal sin pensar en nada, como se sale normalmente, y vi asombrada la calle vallada por gente, gente entusiasta que me impedía cruzarla. «El Papa, el Papa va a pasar porque viene a vernos. Viene desde allí arriba, desde la Nunciatura. Le esperamos en cualquier momento. Va a pasar.»

Cuando fallan los bombones, siempre quedan las flores y me fui andando, fascinada ante la actitud de los congregados, por una acera desierta, con un sol de junio que daba esa impresión rara que siempre tiene los días de sol en Madrid hacia las cinco: hoy no puede pasar nada relevante.

Una esquina vacía acordonada por la policía para evitar tumultos, justo la esquina donde estaba la tienda de las flores. Yo salía de vez en cuando y miraba la calle sin tráfico y la multitud agolpada cantando con guitarras y disfrazada con ropas rituales. Parecía una fiesta de pueblo, tan animada, tan rebosante. Salía a la acera curiosa, viviendo peligrosamente, supongo como siempre, asomada mientras preparaban el ramo.

Un ramo precioso, por cierto, todo rosa, con flores silvestres de esas que se encuentran sólo en las tiendas elegantes. Y no era grande, porque sería de mal tono para una visita tan corta. Parecía casi un ramo de novia: pequeño, discreto. Lo llevaba abrazado, y de pronto se hacía inmenso y al tiempo muy ligero. Parecía un cuadro de Magritte, yo, la mitad del cuerpo sólo flores en ramo.

Se oían aplausos cada vez más fuertes y gritos y algo desconocido me paralizaba, me detenía allí, en la esquina vacía, tontamente abrazada a mi ramo de improvisada esposa. Me faltó capacidad de reacción, si no lo hubiera evitado, de verdad, fue mi eterna manía a llegar hasta el fondo de las situaciones embarazosas. Sin que pudiera entender lo que estaba pasando, ante mí aminoraba la marcha un momento su coche blanco, un coche de bodas, una nave espacial venida de muy lejos. A menos de dos metros aparecía la figura del Papa mirán-

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).

dome fijamente con sus ojos de hielo, divisando mi ramo detrás del cristal blindado de su taxi ortopédico, y yo pensaba: era cierto, ha venido por fin.

Sin que nadie se interpusiera entre nosotros, nos quedamos así, un momento, el Papa y yo. El Papa, que viene a verte. El Papa, más impresionante que el Presidente de los Estados Unidos o un rey. El Papa, que, de tan poderoso, sólo con mirarte te entretiene. Te entretiene sencillamente con estar allí, frente a frente a tu ramo de flores, vestido de blanco, como una novia inmaculada que guarda celosamente un ligüero rojo bajo sus faldas como en esas postales humorísticas.

Así que era verdad, ha venido y ha venido a verme a mí, como me decía el anónimo del buzón. Ha venido a hacer que la tarde pase un poco más deprisa, tan lenta como la presentía. Entre todos los que le esperaban, ha decidido pararse justo en esta esquina mía, porque ha venido a verme. Ha optado por amirar la marcha y mirarme a la cara y malinterpretar mi ramo que era para una amiga y que ahora siento impulsos de tirarle, aunque sólo sea por el rato tan entretenido que estoy pasando con su visita. Un gesto teatral el mío, como el suyo, al levantar la mano en lo que yo interpreto como un saludo. Corresponder su visita con mi ramo, una solución adecuada.

Presiento que podríamos pasar así el resto de la tarde —él en su coche, yo en mi acera—, viendo simplemente cómo atardece, cómo se va vaciando el día despacio y el cielo se pone primero rojizo y luego amarillo y luego nada, como un cuadro de Malevich. Siento haber mencionado el nombre de un ruso revolucionario.

¿Cómo has dicho que te llamas? Podríamos pasar así el resto de la tarde, podrías quedarte ya que has venido. Sabes cuánto me cuesta despedirme de la gente, sobre todo en la primera cita. Me pasa, por ejemplo, mucho con los taxistas, me encariño con ellos durante los trayectos y cuando dicen «ya vamos llegando» siento un dolor inmenso, como si me resultara imposible salir de su vehículo. Suelen saludarme con la mano, igual que tú ahora, antes de ver cómo desaparezco engullida por el portal, fuera de sus vidas para siempre. Hasta la próxima, nos decimos. Pero sabemos que no habrá próxima.

Aunque quizá es mejor que te vayas de una vez y no volver a vernos nunca. Empiezas a aburrirme con ese gesto reiterado que no acaba de saludar, que va de arriba a abajo y de un lado a otro como si solfearas desmañadamente. Mejor no vernos más si tenemos que vernos así, sin gana, como pura rutina, como estamos mirándonos ya en este momento, sin que verse sea el acontecimiento de la tarde.

Más vale no volver a encontrarse porque quiero recordarte exactamente como te veía hace un instante, como el milagro que te entretiene por inesperado. Aunque no sé, lo que siento debe ser un estado de gracia porque me fascina todo aquello de ti que no comprendo. Me encanta cómo me saludas —de un modo tan raro— y quiero tirarte el ramo y saludarte a mi vez. Ha venido a verte el Papa. Me han contado que el Papa vino a verte, dirán luego mis amigos.

Ese gesto tuyo de la mayo empieza a darme vértigo. Qué me quieres decir, qué tratas de desvelarme desde tu torre ebúrnea y por qué me produce esta sensación dulce e intensa, este fuego que me consume y me pierde por los siglos de los siglos, este desfallecimiento físico que se parece mucho a la visita de la sensualidad, aunque no es lo mismo. Me cuesta respirar, siento un dolor punzante.

¿Se tratará de un ataque de éxtasis? Objetivamente, eso es más de lo que puedo soportar una tarde tan calurosa. ¿Qué me estará pasando? ¿Por qué querré tan sólo mirarte, contemplar tu luminoso poder y limitarme a adivinar lo que podría haber sido? Ese gesto tuyo de la mano me produce un vértigo infinito y siento que me abrasa. La cabeza me da vueltas cada vez más deprisa y un calor extraño se apodera de mí, como si estuviera ardiendo en unas llamas que no consigo descifrar. Las piernas empiezan a temblarme y un sudor frío me recorre el cuerpo a intervalos regulares. Mi boca entreabierta no consigue articular tu nombre, ningún nombre. Todo gira inestable y entonces me doy cuenta que me estás bendiciendo.

Me bendice; el Papa me bendice sin que, presa de mis deseos encendidos, pueda o quiera al menos remediarlo. Y confieso que no acaba de disgustarme, pese a que desde entonces nada me haya salido bien. Es lo más excitante que me ha pasado nunca, aunque cuando lo cuente nadie vaya a creérselo. ¿A que no adivinas quién me ha bendecido esta tarde?

No, espera, siento haber sido frívola, no te vayas. Es más que eso, es más que una aventura. No puedes irte. No puedes traicionar una fe que hasta ahora no sabía siquiera nombrar. Entre otras cosas, has venido, que es más de lo que se puede decir de la mayoría de los hombres. El Papa siempre cumple sus promesas y viene a verte, el Papa.

El coche blanco se aleja por la calle sin tráfico y yo me quedo abrazada al ramo —un cuadro de Magritte, cuerpo de flores—, un poco ridícula porque es verdad que ha venido a verme, pero, caramba, qué poco se ha quedado.

DE LENGUAJE Y PODER: SACERDOTES Y LETRADOS

Aurelio de Prada García

«Todos los hombres creen que cualquiera participa de la justicia y de la virtud política en general.»

Platón, Protágoras

«Art. 63. Renta regular.

El resultado de las operaciones previstas en el artículo 61, sumado al saldo positivo que, en su caso, arroje la prevista en el apartado uno del artículo anterior y al cociente a que se refiere el párrafo segundo del artículo siguiente y minorando en el importe de los rendimientos irregulares negativos a que se refiere la letra b) del apartado dos del artículo 59, constituirá el importe de la renta regular del sujeto pasivo.

El importe de la renta regular establecido en el párrafo anterior constituirá la parte regular de la base imponible del impuesto.»

Ley 18/1991, de 6 de junio, del IRPF.

Las palabras que Platón pone en boca de Protágoras expresan el fundamento de la teoría democrática: la igual capacidad política de todos. Un mítico regalo de Zeus que, para hacer posible la existencia de las ciudades, infundió a todos los hombres la idea de la justicia y el sentido moral¹. Parece, sin embargo, que el padre de los dioses se olvidó de otorgar, al mismo tiempo, la facul-

¹ Platón: *Protágoras*, 322c-d. Madrid, Gredos, 1981, p. 527. Trad. de C. García Gual.

tad de descifrar el lenguaje en que esa capacidad política se plasma. Olvido que ha propiciado el que veinticinco siglos más tarde, cuando por fin parecen superadas las principales trabas antidemocráticas², la prodigiosa complejidad del lenguaje jurídico siga alzándose como una de las mayores barreras que impide el acercamiento real del ciudadano a su supuesta capacidad de autogobierno, hasta el punto de que para un ejercicio tan personal como el de la propia declaración de la renta no sean pocos los que se ven obligados a acudir a los auxilios de un gestor.

Pero la necesidad de recurrir a sujetos especialmente cualificados para entender el lenguaje jurídico no es nueva. Todo lo contrario, la distinción entre los detentadores del lenguaje en el que se expresa la capacidad política y el resto de los mortales, entre juristas y profanos, parece consustancial a la aparición y el desarrollo mismos del derecho³. Desde un primer momento se hace evidente, al menos para una minoría privilegiada, que el dominio el lenguaje del poder se convierte casi automáticamente en el poder mismo.

En efecto, concebidas en un principio como revelaciones de la voluntad divina, las leyes eran cuasi-oraciones que había que entonar literalmente y en el momento justo para que surtieran efecto, hasta el punto de que la más mínima variación las hacía inútiles. El conocimiento de esas fórmulas no era general, sino que, ya en los albores del derecho romano, aparece monopolizado por pontífices reclutados a perpetuidad entre los patricios más insignes. Los primeros juristas fueron, pues, sacerdotes, individuos revestidos de especial autoridad, lo que marcará la historia posterior.

En el siglo V a.C., con las XII Tablas, cambia formalmente la concepción de la ley, que, de inmutable y divina, pasa a ser concebida como obra humana. La ley, antes una parte de la religión y, en consecuencia, patrimonio de las fa-

² Por poner dos ejemplos: la democracia fue considerada hasta la Revolución Francesa una de las peores formas de gobierno. Cfr. Arblaster, A.: *Democracia*. Madrid, Alianza, 1992, pp. 16 y 17. Trad. de A. Sandoval. Hans Kelsen, por su parte, pudo escribir en 1929: «Es característico que en la ideología democrática quepan las mayores restricciones del pueblo como conjunto de los partícipes en el poder. La exclusión de los esclavos y la que hoy subsiste todavía para las mujeres en el disfrute de los derechos políticos no impide que se considere democrática la ordenación política.» Cfr. *Esencia y valor de la democracia*, Barcelona, Labor, 1977, p. 33. Trad. de R. Luengo.

³ «Precisamente uno de los primeros hechos de la historia del derecho que la tradición nos ha transmitido es la diferencia entre juristas y profanos, tan notoria que los primeros terminaron por hacerse indispensables al pueblo porque el derecho había llegado a ser una ciencia de misterios.» Ihering, R. von: *El espíritu del Derecho Romano*. Abreviatura por Fernando Vela. Buenos Aires, Revista de Occidente, 1947, p. 252.

Aurelio de Prada García. Zamora, 1955. Profesor de Filosofía del Derecho. Escritos sobre J. J. Rousseau, legitimidad democrática, económica y ecologismo, derecho ambiental, cuestiones y textos de Teoría y Filosofía del Derecho...

milias sagradas, se convertía en propiedad común de todos los ciudadanos⁴. El plebeyo pudo invocarla y obrar en justicia, si bien el calendario de las actuaciones procesales y las fórmulas del procedimiento permanecieron en poder de los pontífices, hasta que, hacia el 300 a.C., Cneo Flavio, un liberto, los robó entregándolos al pueblo⁵. Este hecho, que consumó el paso de la jurisprudencia pontifical a la laica, no significó, con todo, un cambio sustancial, dado que los nuevos juristas seguían perteneciendo en general a los patricios y que, en su labor de interpretar las XII Tablas y el *ius honorarium*, el edicto que el pretor fijaba anualmente, siguieron depurando un lenguaje técnico, que, en la época imperial, hizo sentirse «iletrados» incluso a los que en rigor sabían leer y escribir, hasta el punto de tener que recurrir a escribanos públicos para redactar un documento, un placet o simple contrato⁶.

En esa época, la llamada «edad de oro» de la ciencia jurídica romana, el papel de los juristas como monopolizadores del lenguaje jurídico se hizo todavía más acusado, pues desde el siglo I d.C. a mediados del siglo III, la fuente principal del Derecho no eran normas generales y abstractas, sino que estaba en las respuestas de aquellos juristas a quienes el príncipe concedía autoridad (*ius respondendi ex auctoritate principis*) respuestas que tenían valor vinculante para los jueces y que los demás juristas se limitaban a recitar en los juicios. Un nuevo cambio, pues, en la concepción de la ley, y otra vez el esbozo de una jerarquía de juristas, de una jerarquía sacerdotal, como en la antigua Roma. De entonces datan las definiciones de Ulpiano de la jurisprudencia como conocimiento de las cosas divinas y humanas (*divinarum atque humanarum rerum notitia*) y de los juristas como «sacerdotes de la justicia», tal como recoge el Digesto⁷.

La caída del imperio romano de Occidente y la ausencia de un núcleo de poder centralizado durante la Alta Edad Media, así como la influencia de los pueblos bárbaros, suponen un modelo de derecho en el que no cabía la figura del jurista. El derecho emergía de la comunidad por un proceso básicamente espontáneo, por medio de la costumbre, accesible para todos en cuanto presente en el uso común de aquellos a quienes afectaba⁸. Pero esta pérdida de la figura del jurista configurada bajo el modelo romano no fue muy duradera para Occidente, pues el descubrimiento del Digesto a partir del siglo XI y la consiguiente renovación del Derecho romano que supuso, generaron la profesión

⁴ Fustel de Coulanges, N. M.: *La Ciudad Antigua*. Barcelona, Iberia, 1979, p. 393. Trad. de C. A. Martín.

⁵ «Cicerón insinúa que después de la publicación del calendario por Cneo Flavio, los pontífices redactaron las fórmulas procesales con el fin de tener todavía un secreto que guardar.» Vid. García Garrido, M. J., y Eugenio, F.: *Estudios de Derecho y Formación de Juristas*. Madrid, Dykinson, 1988, p. 38.

⁶ Veyne, P.: *El imperio romano en Historia de la vida privada*, Tomo I, Madrid, Taurus, 1992, página 32. Trad. de F. Pérez Gutiérrez.

⁷ Digesto, 1,1,10,2 y 1,1,1,1.

⁸ García Pelayo, M.: *La Idea Medieval del Derecho en Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, pp. 1087 y ss.

del jurista que llega a nuestros días, la profesionalización de una actividad que, durante la Alta Edad Media, no necesitaba ni de conocimientos ni de dedicación especiales y que ahora exige «letrados», pues se trata de un derecho de difícil técnica y escrito en una lengua culta.

Una nueva profesión que reclama inmediatamente reconocimiento social basándose en la definición de Ulpiano, suscrita por los más insignes juristas bajomedievales, como Baldo o Azo, para quien los doctores en Derecho debían ser incluidos entre las altas dignidades, «puesto que desempeñan el oficio del sacerdocio»⁹; y, en efecto, junto a las dos especies de milicias hasta entonces conocidas: la *militia armata* de los caballeros y la *militia inermis* o *celestis* del clero, surge la milicia de los juristas (*militia legum*) que se extiende pronto a las letras en general (*militia litterata* o *doctrinale* o *doctoralis*). Una nueva nobleza, con los privilegios correspondientes como los que, por ejemplo, reflejan las Partidas:

«La ciencia de las leyes es como fuente de justicia y aprovéchase de ella el mundo más que de otra ciencia»... por eso sus maestros o «señores de las leyes» deben gozar de privilegios equivalentes a la nobleza e incluso a la alta nobleza, y así ha de considerárseles como caballeros exentos de tributo y tras de enseñar durante veinte años «deben haber honra de condes»¹⁰.

Una nobleza que llega a ser hereditaria y que cuenta entre sus ejemplos más señeros a Charles Louis de Secondat, el padre de la división de poderes, a quien su tío legó el cargo de presidente de Sala a condición de que tomara su nombre, Montesquieu, con el que efectivamente ha pasado a la posteridad¹¹.

La vuelta al formalismo que supuso esa recuperación el derecho romano —plasmada todavía en 1558 en casos como el de un pobre aldeano sajón que, teniendo derecho y aun citando bien el texto, perdió el pleito por equivocarse en el lugar del Corpus Iuris en que se encontraba¹²—, el apartamiento del lenguaje común o la complejidad de las leyes empieza a ser, sin embargo, blanco habitual de la crítica en la literatura del XVI y del XVII y así escribe Montaigne en los *Essais*:

«¿Por qué nuestro lenguaje común, tan fácil en los demás usos, se torna oscuro e ininteligible en contratos y testamentos? ¿Por qué lo que se expresa tan claramente cuando se habla o se escribe no encuentra en

⁹ Cfr. Kantorowick, E. H.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985, p. 126. Trad. de S. Aikin Araluce y R. Blázquez Godoy.

¹⁰ García Pelayo, M.: *La idea medieval...*, cit. pp. 1097 y 1098.

¹¹ Truyol y Serra, A.: *Historia de la Filosofía del Derecho y del Estado*. Vol. II, Madrid, Revista de Occidente, 1975, pp. 218 y 219.

¹² García Pelayo, M.: *La idea medieval...*, cit. p. 1114.

estilo leguleyo manera de declararse sin caer en contradicciones y dudas? Porque los principios de ese arte se aplican con particular atención a elegir palabras solemnes y formar cláusulas compuestas con arte, y así tanto pesan cada sílaba y de tal manera retuercen las conexiones, que se enmarañan y abisman en la infinidad de sus figuras y particiones, con lo que ya no pueden entrar en regla ni prescripción alguna, ni en ninguna inteligencia cierta. *Confusum est, quoquid usque in pulverum sectum est...* Subdividiendo las sutilezas, se enseña a los hombres a aumentar las dudas, a extender y diversificar las dificultades y a alejarlas y dispersarlas. Sembrando y ahondando las discusiones se las hace fructificar y se hace creer en el mundo la mies de la incertidumbre y de la rencilla, al modo que la tierra se torna más fértil cuanto más y más profundamente se la remueve: *Difficultatem facit doctrina*. Dudamos acerca de Ulpiano y aun vacilamos sobre Bartolo y Baldo. Sería menester borrar las huellas de esta innúmera diversidad de opiniones en vez de engalanarnos con ellas y transmitir las, reforzadas, a la posteridad»¹³.

La aparición del género utópico permite reflejar ya de forma muy concreta ese anhelo de un mundo sin abogados, con pocas leyes, sencillas y de fácil comprensión que dibuja T. Moro en su Utopía:

«Tienen muy pocas leyes, pero suficientes para su gobierno. Censuran en los demás pueblos, más que nada, el que no les basten tantos volúmenes de glosas e interpretaciones. Igualmente opinan que es injusticia grande obligar a los ciudadanos con leyes, o demasiado numerosas para ser leídas en su integridad, o tan oscuras que sólo son entendidas por unos pocos. Han suprimido en absoluto a los abogados, hábiles defensores de las causas y sagaces intérpretes de las leyes, pues la experiencia les ha enseñado que es preferible que cada cual defienda sus propios pleitos y exponga ante el juez lo que habría confiado a su abogado. De esta manera se evitan rodeos y se va derecho a la verdad, pues como el interesado se produce sin retórica alguna, pesa solícito el juez sus argumentos y protege a los ingenios sencillos contra las argucias de los intrigantes. En otras naciones es difícil observar normas semejantes, atendida la enorme abundancia de sus complicadísimas leyes.

En Utopía, por el contrario, todos conocen las leyes, pues éstas, como he dicho, son muy pocas y su interpretación más simple pasa por la más equitativa. La ley, dicen, se promulga para que todos sepan cuál es su deber; si se la interpretase demasiado sutilmente sólo serviría, en realidad, para unos pocos capaces de entenderla, mientras que siendo clara y sencilla, estará al alcance de cualquiera. Y si se tiene consideración al vul-

¹³ Montaigne: *De la experiencia*, en *Ensayos*, Tomo III, Barcelona, Orbis, 1984, p. 233. Trad. de J. G. de Luaces.

go, que constituye la mayoría y es el más necesitado de tutela, ¿no daría lo mismo no dictarle ley alguna que hacerlo por modo tan complicado que sólo serían comprensibles a fuerza de ingeligencia y de prolijas controversias? ¿Qué significarían tales disposiciones a los ojos del vulgo y de los que viven preocupados por el diario sustento?¹⁴.

A este ideal parecé responder precisamente la Revolución Francesa al suprimir, en 1793, las Universidades y las Facultades de Derecho, así como los dos primeros proyectos del Código civil que emanaron de ella con la intención expresa de ser sencillos y de fácil comprensión para hacer innecesarios definitivamente a los juristas¹⁵.

Pero, «al igual que Lutero y los reformadores no pudieron evitar que volvieran a surgir los sacerdotes, que surgiese de nuevo el privilegio de interpretar la Biblia, reservado a los teólogos...», tampoco la Revolución Francesa consiguió suprimir la *militia doctoralis*, y así, el tercer proyecto de código, de 1796, señala la vuelta a la jurisprudencia y al Derecho romano, y el cuarto, de 1800, que había de ser ley más tarde, abandona ya completamente la idea de código sencillo y comprensible para todo el mundo y vuelve al jurista-sacerdote, tal como señala Portalis en el Discurso Preliminar:

«Pero, incluso el código más sencillo, ¿estaría al alcance de todos los sectores sociales? ¿No estarían perpetuamente ocupadas las pasiones en deformar su verdadero sentido? ¿No se precisa cierta experiencia para aplicar sabiamente las leyes? ¿Cuál es, por lo demás, la nación a la que hayan bastado durante largo tiempo leyes simples y poco numerosas? Sería un error, pues, pensar en la existencia de un cuerpo de leyes que hubiera proveído por anticipado a todos los casos posibles y que, sin embargo, estuviese al alcance del vulgo...

En el estado de nuestras sociedades, harta fortuna es que la Jurisprudencia constituya una ciencia que pueda atraer al talento, lisonjear al amor propio y despertar la emulación. Por todo ello, una clase entera de hombres se dedica a tal ciencia, y esta clase, consagrada al estudio de las leyes, ofrece consejos y defensores a los ciudadanos que no pueden dirigirse y defenderse por sí mismos, y se convierte en algo así como el seminario de la magistratura»¹⁶.

¹⁴ Moro, T.: *Utopía*. En Moro, Campanella, Bacon: *Utopías del Renacimiento*, México, FCE, 1985, pp. 113 y 114. Trad. de A. Millares Carlo.

¹⁵ Koschaker, P.: *Europa y el Derecho Romano*, Madrid, Ed. Revista de Derecho Privado, 1955, página 291. Trad. de J. Santa Cruz Teijeiro.

¹⁶ Portalis, J. E. M.: *Discurso preliminar del proyecto de código civil francés*, Valparaíso, Edeval, 1978, pp. 38 y 39. Trad. de M. Rivacoba.

Y en éstas, al parecer, aún estamos, pues, pese al reconocimiento formal de la común capacidad política, pese al aumento de los índices de alfabetización, al número creciente de letrados y la extensión de la enseñanza del derecho fuera del ámbito tradicional de las facultades de Derecho¹⁷..., el lenguaje jurídico sigue siendo, a menudo, ininteligible para sus presuntos autores/destinatarios, hasta el punto de hacer precisas guías que faciliten al «ciudadano» «el correcto entendimiento de las leyes y los complejos mecanismos a través de los cuales se hacen manejables y útiles para quienes las invocan»¹⁸.

Ciudadanos a los que, efectivamente, aún hoy, se considera incapaces de defenderse por sí mismos civil o penalmente, pues, como en la antigua Roma, en ambos ámbitos siguen siendo obligados los entendidos en las fórmulas y calendarios procesales...¹⁹. Casi dos siglos después tienen aún validez las palabras de Hegel:

«Si el conocimiento del Derecho, mediante la naturaleza de lo que constituye las leyes en su ámbito, además del procedimiento de las discusiones judiciales, y la posibilidad de proseguir el Derecho, es propiedad de una clase, la que se hace también exclusiva por medio de la terminología, que, para aquellos de cuyo derecho se trata constituye un lenguaje extraño; los miembros de la sociedad civil que son dirigidos para la subsistencia, a su actividad, a su particular saber y querer, son, no solamente con respecto a lo más propio y personal, sino también a lo que aquí es lo sustancial y racional, esto es, al Derecho, juzgados extraños y puestos bajo tutela, más bien como una especie de servidumbre frente a tal clase.

Si, ciertamente, esos miembros tienen el derecho de estar presentes en el juicio, personalmente con las propias piernas (*in iudicio stare*), esto es poco, si no pueden estar presentes espiritualmente, con su propio saber; y el Derecho, que obtienen, permanece para ellos una vicisitud exterior»²⁰.

¹⁷ Por ejemplo, en las Facultades de Ciencias de la Información.

¹⁸ Por decirlo con los términos de la *Guía Jurídicas del Ciudadano*, Madrid, Ministerio de Justicia, 1985, p. 6.

¹⁹ Art. 3 Ley de enjuiciamiento civil: «La comparecencia en juicio será por medio de Procurador legalmente habilitado para funcionar en el Juzgado o Tribunal que conozca de los autos, y con poder declarado bastante por un Letrado.»

Art. 10 Ley de enjuiciamiento civil: «Los litigantes serán dirigidos por Abogado habilitado legalmente para ejercer su profesión en el Juzgado o Tribunal que conozca del proceso. No podrá proveerse a ninguna solicitud que no lleve la firma del Abogado.»

Art. 118 Ley de enjuiciamiento criminal: «Toda persona a quien se impute un acto punible podrá ejercitar el derecho de defensa...»

Para ejercitar el derecho concedido en el párrafo primero, las personas interesadas deberán ser representadas por Procurador y defendidas por Letrado...»

²⁰ Hegel, G. F.: *Filosofía del Derecho*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, pp. 228 y 229.

¿Pero ha de ser realmente así? ¿Es hoy, a fines del siglo XX, inevitable un lenguaje de esa complejidad? ¿Lo son los «expertos jurídicos que prueban su condición de tales a base de producir complicadas normas que sólo ellos pueden comprender e interpretar...», o más bien «complejidades como las el lenguaje fiscal son abusos que con nada se justifican»²¹ y se trata de aproximar, en lo posible, el lenguaje jurídico al de sus destinatarios y hoy, en teoría, también autores? Parece que este es el camino obligado y parece, asimismo, que los juristas están llamados a desempeñar un papel fundamental en esa tarea de aproximar un lenguaje de tan refinada técnica al de sus destinatarios.

²¹ Haft, F.: *Derecho y Lenguaje*. En Kaufmann, A., y Hassemer, W. (eds.), *El pensamiento jurídico contemporáneo*, Madrid, Debate, 1992, p. 225. Trad. de J. A. García Amado.



*Naufragio con
historiador*
(Acotaciones a un libro
de Blumenberg)

José Luis Molinuevo

La oportuna traducción de un libro de Blumenberg al castellano¹ nos plantea hoy una pregunta: ¿cómo se lee en 1995 un (este) libro de 1979? La pregunta se puede calificar de retórica porque, dejando aparte otras consideraciones, pretende serlo en el pleno sentido de la palabra. Se trata de un libro cuya lectura, al menos en España, tuvo en su momento una gran carga empática, constituyendo uno de los mejores ejemplos de la teoría de la recepción de textos. Para decirlo en términos del propio Blumenberg: se convirtió él también en una «metáfora absoluta». Sólo así se explica la paradoja de que un autor moderno tuviera una lectura posmoderna. A ello contribuyó lo fragmentario del texto, las expectativas del contexto epocal y cierto desconocimiento de una sólida obra en el campo de esa historia a la que se pretendía poner fin.

Se trataba de encontrar en una nueva lectura de la historia una visión distinta del presente. Y para ello el retorno a las tradiciones exigía romper con su tradición más inmediata. En la

¹ *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995.

La Balsa de la Medusa, 34, 1995.

era de la hermenéutica se cometía el parricidio hermenéutico pero, como suele suceder en la vida, esta muerte era el precio ritual a pagar para comprobar cuánto nos parecíamos al padre. Pues en ese retorno y recepción había un componente generacional decisivo: desde la seguridad vital recién adquirida se experimentaba el estremecimiento estético ante pretendidos naufragios culturales de la modernidad. En este contexto, el título del libro conoció una fortuna más amplia que su contenido, reservado a los conocedores de la lengua alemana. Un libro erudito en su presentación se convirtió en un libro mediático por los intermediarios. El esteticismo vital acudió a la historia para mirar el presente desde la distancia del pasado, lo que se tenía desde lo que nunca se tuvo. Porque, al menos en España, se lloró la pérdida de lo nunca tenido, ignorando la existencia de lo que siempre había habido y que el libro, irónicamente, venía a recordar.

Todo ello confirma lo que ya apuntara Horkheimer: que una obra en una época histórica distinta es otra obra. Pero esas dos lecturas acaban conformando la obra, y a ellas nos atenderemos. Se trata, ciertamente, de subrayar el *veritas filia temporis* de Bacon, pero en el sentido del programa humanista. En el Renacimiento se puso de manifiesto que la palabra es la apertura al mundo social e histórico, y que su evolución es la narrativa del tiempo humano. Este libro es un ejemplo privilegiado de ello. Porque, en cierto modo, indica que debe leerse al revés: desde el capítulo final donde expone los supuestos que conforman toda una trayectoria de años.

El mundo de la metáfora es para Blumenberg el mundo de la vida, es decir, de la esperanza, en el que lo imposible, en que lo contrario y la contradicción misma, que forman parte de ella, pueden ser reflejados. Pero, y esta es la pregunta, ¿dónde puede ser expuesta la metáfora? En mayo de 1958, Blumenberg presentó por primera vez el proyecto de lo que luego serían los *Paradigmas para una metaforología*. La pregunta que le hizo Bruno Snell, por un posible sistema de todas las metáforas, se nos aparece a la distancia como algo más que la incompreensión del viejo paradigma. Porque es cierto que el mundo de las metáforas no puede reducirse a ser la cantera de lo claro y distinto. Tampoco el fundamento retórico del decisionismo, sino la forma de lucidez que no renuncia a la vida. Una revisión del papel de la metáfora en la historia del pensamiento pasa por el diálogo detenido con uno de los interlocutores de Blumenberg, con Kant. Se trataría de realizar una crítica de la razón pura como crítica de la imaginación pura, de esa «raíz desconocida» que se hunde y en que consiste nuestra subjetividad. Es una lectura distinta de la heideggeriana, común en España, y tendría en cuenta una *dialéctica trascendental* como el campo de una metaforología en el que la razón sólo se limita en la medida en que se extralimita, dando como resultado que el terreno de la verdad no es otro que el ganado al mar de la apariencia. Al fin y al cabo, es el propio Blumenberg quien observa que durante mucho tiempo la metáfora del naufragio va asociado a la convicción de que se han sobrepasado los límites.

Teniendo en cuenta esto, se puede apreciar la otra cara de la sugerencia de Snell. Como reconoce el propio Blumenberg en *Beobachtungen an Metaphern*, la historia en singular es una «metáfora absoluta». Y, de acuerdo con ello, en sus libros ha defendido que todas las totalidades englobantes —mundo, vida, historia...— tienen una estructura que corresponde a la de la metáfora. Pero, como recuerda oportunamente Simmel, no tenemos ninguna relación para con la totalidad del Ser. Es decir, que falta ese suelo de experiencia, de sabiduría de la vida, propio de las metáforas no enajenadas en relaciones abstractas. Si esto es así, ¿cuál es la relación de la metáfora con los conceptos? ¿Es su referente inmediato, o un condicionamiento histórico? Esto obliga a replantear el problema apuntando antes. En 1971, Blumenberg comenta la aparición del primer tomo del *Diccionario histórico de la filosofía* de Ritter. Éste deja fuera las metáforas y giros metafóricos, por la inestabilidad del tema en cuanto contenido y lo reciente e inmaduro en sus niveles de estudio, pero también por la sombra del antecedente que se encuentra en el clásico *Diccionario de los conceptos filosóficos* (1899) de Eisler. ¿Qué problemas se plantean entre la metaforología y la historia conceptual? ¿Son dos modelos distintos, o fragmentos del mismo?

En *Paradigmas para una metaforología* (1960), Blumenberg sentó las bases de su Paradigmática desde la génesis de la modernidad misma: las exigencias del ideal cartesiano de la claridad y la distinción y la «lógica de la fantasía» de Vico. Blumenberg ha intentado que sean dos ideales com-

plementarios, más allá de las exageraciones de los conceptualistas o de lo que él llama «los metafísicos». ¿Es esto suficiente? Acaso cabría dar hoy un paso más, precisamente desde resultados como los suyos, y es el no considerar la metaforología sólo como una parte de la historia de los conceptos. Serían dos modelos distintos, aunque complementarios, y pertenecientes ambos a ámbitos interdisciplinarios de la filosofía misma. Como Blumenberg afirma, hay también un paso del concepto a la metáfora, y viceversa, aunque sea este último el más enfatizado. La Paradigmática explora ese campo de las «metáforas absolutas» que son irreducibles a la Lógica, que no son mero tránsito del «mito al logos», y tampoco a lo conceptual. Esas «metáforas absolutas» tienen historia, pero quizá es demasiado modesto el papel que les concede Blumenberg, de que la «metaforología» esté al «servicio» de la historia conceptual, de búsqueda del substrato del pensamiento. Por otra parte, tampoco es siempre tan clara la delimitación que hace entre mito y «metáfora absoluta», pues, al final, éstas acaban buscando un tipo de legitimación en lo arcaico parecida a la de aquél. Un ejemplo privilegiado sería precisamente ese que él mismo analiza: el mito de la caverna, que otros identifican con una historia del ser, en la que, ciertamente, ya no hay tiempo ni cronología.

En *Die Lesbarkeit der Welt*, Blumenberg ha recordado su propósito de andar ese camino inverso de las metáforas «absolutas», y de su extrapolación existencial: el giro copernicano, que no se toma como una hipó-

tesis astronómica, sino como una «metáfora absoluta» del puesto del hombre en el cosmos. La metáfora del «libro de la naturaleza», como metáfora de la «legibilidad del mundo», y también la del «naufragio con espectador» como metáfora de una cierta forma de existencia.

* * *

Desde estos supuestos, el libro *Naufragio con espectador* pone de relieve el sentido del retorno, no ya a un determinado modelo, sino, en general, del retorno a la historia hoy. Se trata del modelo de una historia que no sólo transmite hechos, sino que también produce conocimiento. Es una información sobre el presente en forma de encuentros y ausencias. Pero la forma de hacerlo tiene lugar en eso que se ha llamado la «fusión de horizontes» y no en la confusión de los mismos. Es decir, que tenemos el referente histórico del texto situado en su época.

El subtítulo de la obra, «paradigma de una metáfora de la existencia», da la pauta hermenéutica: cabría preguntarse si no es *el* paradigma de la metáfora de la existencia. Como señala el autor, «el aspecto decisivo a que tiende la historia de la recepción del naufragio con espectador radica en su desvinculación respecto de su original referencia a la naturaleza» (p. 81). El núcleo del libro consiste precisamente en eso, en la historia, a grandes rasgos, de la recepción de esa metáfora. El punto decisivo tiene lugar, precisamente, en el momento en que historia y vida entran en una relación íntima. El naufragio como elemento de la

imagen de la vida concebida como travesía marítima pasa de ser un accidente a ser una esencia. Va asociado al tiempo, pero no a uno de los tiempos. Va ligado a la vida concebida como tiempo, como historia, y es en el relato de la misma cuando se pueden armonizar, como en un mosaico póstumo, las contradicciones de la existencia, sin eliminarlas.

Burckhardt, en uno de sus comentarios a la metáfora del naufragio con espectador, quiere naturalizar la historia, en aras de una mayor objetividad, y observa «... *desearíamos conocer la ola sobre la que vamos a la deriva en el océano; sólo que esa ola somos nosotros mismos*» (p. 83). La metáfora del historiador observando desde tierra firme las tormentas y ruinas de la historia, de la realidad histórica, se revela como insuficiente: no hay tierra firme. Blumenberg anota muy bien sobre Nietzsche que «la tierra firme no es la posición del espectador, sino la del naufrago salvado; su firmeza se siente a partir de la improbabilidad de que sea algo que puede alcanzarse» (p. 32). Pero, ¿existe esa tierra firme? Dando un paso más allá del «nihilismo heroico», para el que sólo es segura la inseguridad, la metáfora del naufragio alcanza uno de sus máximos desarrollos en Ortega, en su concepción de la vida como radical naufragio y la teoría, la filosofía, como la tabla del naufrago en demanda de seguridad. La situación actual consistiría en que esa tabla, o las tablas con las que se fabrica la balsa, son el resto de naufragios anteriores de la cultura y de la vida. Pero en esta postura hay lugar a un sentimiento dramático y a un sentimiento trágico de la vida.

Muy oportunamente recuerda Blumenberg que el mundo de la metáfora es el regido por el «principio de razón insuficiente». Pero esto no debería significar que sea el de lo místico o de lo inefable. Hay campos, «territorios intermedios», situados más allá de la antinomia de Kleist, «metáforas o fórmulas», y uno de ellos puede ser precisamente el de la metáfora. Efectivamente, «el enigma de la metáfora no puede comprenderse sólo por la insuficiencia del concepto» (p. 98). Y nos da la clave: «En este sentido las metáforas son fósiles guía de un estrato arcaico del proceso de la curiosidad teórica; el hecho de que no haya retorno a la plenitud de sus estimulaciones y expectativas de verdad no quiere decir que sea anacrónico» (Ibid). Se trata de remitir a la metáfora al mundo de la vida, en el que está radicado el concepto.

El libro de Blumenberg es una muestra de en qué medida la exposición de una metáfora como paradigma de la existencia significa acudir a la historia, al relato que se hace eco de esos latidos que están en el fósil de la metáfora. Dar cuenta de un paradigma existencial en el análisis de textos puede entenderse como que la vida se ha hecho textual. Y esto como una renuncia a ese «ir a las cosas mismas». Pero también cabe otro sentido: el ir a las cosas mismas como unir a los textos mismos... del libro del mundo. Lo imposible de la metáfora como relación de disonancias sólo es posible si las respeta en los individuos, en lugar de identificarlas, destruyéndolos. La imprecisión de la metáfora corresponde al perfil inacabado de las cosas que mientras «son», están inacabadas. Ca-

bría decir más: la metáfora corresponde a lo que dice la vida, esa ambigüedad de que todo ser es un estar. Tomado así me parece una de las mejores caracterizaciones de la metáfora esa que se cita de Montaigne, «el rostro del mundo». El cómo miramos y son miradas las cosas. Y así, «por ello, una metaforología que no se limite a las prestaciones de la metáfora en la formación de conceptos sino que la tome como hilo conductor hacia el mundo de la vida no dejará de insertarse en el más amplio horizonte de una teoría de la inconceptualidad» (p. 104).

Si el naufragio es la metáfora del drama de la existencia —el estar embarcados pascaliano, la lucha existencial—, también lo es de su tragedia. Se trata del naufragio como experiencia abisal, ese irse a pique como posibilidad de ir al fondo de las cosas. No necesariamente es este un nihilismo heroico. Se trata de una concepción histórica de la vida como naufragio, como historia misma, es decir, sujeta al tiempo. Es una lástima que, al ligar el naufragio con espectador con el sentimiento de lo sublime, Blumenberg no lo haya puesto en relación más explícita con Kant. Esta ausencia, junto a la de Burke, son significativas, porque permiten dos actitudes estéticas distintas. Y a este respecto la importancia de la presencia o ausencia del paradigma de lo divino, ya que, como muy bien subraya Blumenberg, el verdadero espectador sólo podrá ser un dios... que lo es porque puede dedicarse sólo a sí mismo.

La metáfora del «naufragio con espectador», presentada en el *De rerum natura* de Lucrecio, incide en su

recepción sobre la naturaleza moral de ese espectador-Dios. Forma parte de lo que Blumenberg llama la «moral» de la historia. Tiene una cadencia especial en la «evocación» de Goethe, en el contraste entre el «patriota comprometido» y el «espectador olímpico de cuño arcaizante»; también en la inflexión de Voltaire: «j'étais curieux et sensible». El dios que observa el teatro del mundo y ese espectador curioso y sensible parecen sustraerse así a la acusación de indiferencia y crueldad esteticista.

Sin embargo, y en uno de los mejores análisis del libro, Blumenberg nos pone ante ese dios que nos ha creado para observar complacido como un demonio nuestras desgracias. Esta sería la temprana intuición del joven Schopenhauer: la existencia en éste de una doble conciencia, y también del desdoblamiento, que permite apreciar el carácter negativo de la felicidad y el positivo del dolor. En Schopenhauer el desdoblamiento es magistral, ya que el «naufragio con espectador» no se refiere al sentimiento suscitado por el ajeno sino por el propio como ajeno, verdadero fundamento de un sentimiento de piedad y compasión por el otro. Esta modificación del espectador permite ir más lejos, permite enlazar con la Teoría Crítica, en el sentido de una solidaridad humana en lo verdaderamente humano: el dolor compartido. Y confrontarlo con una *Estética de la resistencia*, como la de Peter Weiss. Pero la distancia de otro tipo de visiones de la historia, como la «historia del ser» de Heidegger. La afirmación de Blumenberg de que el lenguaje de la historia del ser es incompatible con la metáfo-

ra existencial, además de ser exacta, demuestra una gran lucidez en la comprensión de conjunto de Heidegger, con el que mantiene un diálogo permanente en sus libros, en particular en *Die Sorge geht über den*.

* * *

La metáfora del «naufragio con espectador», desde la perspectiva de este último, tiene un puesto importante en la obra de Blumenberg. Por dos motivos: el primero, la importancia que tiene en la metáfora el espectador, pues lo que se analizan son los sentimientos del espectador y no del naufrago. La metamorfosis tiene lugar cuando el espectador se descubre a sí mismo como naufrago en la vida como naufragio. Pero también el papel de la teoría como desdoblamiento, como remedio o como paréntesis. El segundo motivo es la relación del espectador con el mundo de la vida.

Para la comprensión de este paradigma metafórico es esencial la comparación que hace Blumenberg en otro libro suyo entre este modelo de espectador y el de la criada tracia de Tales de Mileto. Me refiero a su obra *Das Lachen der Trakerin (Eine Urgeschichte der Theorie)*. Blumenberg pone en relación el espectador de Epicuro y Lucrecio, que no ríe, pero que está satisfecho en su seguridad, ante el naufragio en (de) el mundo, con esta criada, que se ríe de la caída de Tales en un pozo. Según Blumenberg, no ha sido éste quien ha acuñado la figura del sabio, sino aquella. Y Blumenberg reivindica una visión menos lamentable de Tales, que le entronque con el mundo de la vida.

Evidentemente, hay una tensión dialéctica en la doble recepción de este paradigma. Blumenberg declara que la recepción de la anécdota y su éxito entre los filósofos desde Platón hasta Heidegger le parece «penosa» y, en cuanto legitimación de la filosofía, un ejercicio de «masoquismo». Por una parte estaría el epicúreo, para el que la teoría no es una exposición inútil al mundo: el espectador, el teórico, goza en la orilla de su prudencia, de no caer, porque no se mete en lo que no le llaman. El mensaje de la criada es, pues, equívoco: quien va al fondo de las cosas se va a pique. Pero, ¿es necesario irse a pique para ir al fondo de las cosas?

Blumenberg cree que el nihilismo heideggeriano toma esta anécdota como un *fatum*. La filosofía sería aquello con lo que no se puede hacer nada, y que provocará siempre la risa burlona de la criada. A través de varios textos en que alude a la anécdota, concluye en esa caracterización heideggeriana de la metafísica como «aquel proceder en el que se corre especial peligro de caer en el pozo». El ejercicio de la filosofía parece que llevaría consustancialmente el peligro y el desprecio. Y también una oscuridad e ininteligibilidad preciosas. La anécdota que recoge Blumenberg sobre la observación de Weizsäcker a la salida de un curso de Heidegger, recuerda las oídas en estos pagos con motivo de algún otro semejante de Zubiri: «Esto es filosofía. No he entendido una palabra. Pero esto es filosofía».

Para Blumenberg esto representa cavar un abismo intolerable entre el mundo de la vida y la filosofía, y el corte con la modernidad significaría

una consecuencia del mismo. ¿Qué tiene que ver una cosa con otra, la vida con la historia? Observa agudamente Blumenberg que el final de la filosofía se anuncia en el modo en que cada uno quiere ver tratado su origen. Y precisa en *Mattäuspasion*: «al final no vendrá el juicio sino la crítica». Y en este sentido, de unión entre teoría e historia, la crítica es certera: «hay que andar los caminos y no pegar saltos». Por otra parte: «las criadas no se ríen de los fenomenólogos».

Estas dos afirmaciones de Blumenberg tienen su raíz en una convicción repetidamente expuesta: «La recepción de las fuentes crea las fuentes de la recepción». No es un problema meramente historiográfico. El modo como vamos al pasado es el modo como nos enfrentamos al presente. En *Arbeit am Mythos*, observa Blumenberg cómo hay un desvío de la mirada profesional y también profesoral de los acontecimientos negativos y horrores del presente hacia el pasado en busca de una salida. Hay una extrapolación del origen en lo originario, del pasado en lo arcaico. Con ello, la historia deja de ser una historia humana, y se sobreentiende, cuando no se confiesa paladinamente, que el hombre no tiene en sus manos ni su presente, ni su destino, que se hace provenir de poderes sobrehumanos, de lo Otro, cualquiera que sea su nombre.

A esta extrapolación la llama Blumenberg «absolutismo de la realidad

(actualidad)», en una fórmula que recuerda las críticas de Adorno. Es una forma de mitología. Lo que propone Blumenberg con la expresión «Arbeit am Mythos» es el aprender el «arte de la vida» que consiste en ser capaces de tener un mundo. Ese arte de la vida tiene uno de sus referentes importantes en el diálogo con Nietzsche, pero va más allá incluso, pues para Blumenberg esa afirmación de la vida, presente en la autoconservación, excluye y es una negativa a la vuelta a lo originario. La «historia del ser» en Heidegger sería un «mito último», un «proyecto total», elaborado excluyendo los caracteres del ente, un tipo de legitimación con historias que no pueden ser confrontadas con la realidad y que, en la falta de respuestas, excluyen de hecho la pregunta.

Pero lo más interesante del mundo de la vida está para Blumenberg en esos restos, que conforma su experiencia. Así en *Lebenszeit und Weltzeit*, cree que aquello que nos da la experiencia del mundo en su cotidianidad no puede ser reducido a puente que cruza y abandona para llegar a la «auténtica» comprensión del ser. De ahí su propuesta y su esperanza en que una fenomenología genética lleve al mundo de la vida como comienzo, como concepto límite, que ha hecho falta aprender desde las transformaciones sufridas a comienzos del siglo XX y que permanece todavía como reto en sus postrimerías.

*Aragon: El estilo de la subversión*¹

J. Ignacio Velázquez

Inducir al error es una forma de subversión, quizá de las más eficaces por cuanto suele producir irritación —es decir, energía susceptible de transformar materia y espíritu— en el sujeto. Ignoro cuántos lectores se dejarán engañar por un título que quizá les atraiga por cuanto pueda evocarles de orden, claridad, análisis y rigor. Porque, aparentemente, nada de ello encontrarán en una obra cuya voluntad de provocación impregna desde el propio título hasta cada una de las propuestas, de las imágenes de un autor que buscaba precisamente alterar conciencias y entibiar certezas a cambio de sugerir respuestas volcánicas y poco ortodoxas.

Es curioso, sin embargo, cómo pueden alterarse los conceptos en función de la óptica, de la estrategia escogidas. Porque resulta que si adoptamos los postulados de Aragon, el *Tratado* responde a una voluntad analítica —cierto es que con un modelo de análisis que no se estructura en torno a la lógica— cierta, que nos aparece como una obra rigurosa en su voluntad de transgresión y en su desarrollo interno —ni sombra de contra-

¹ Louis Aragon: *Tratado de Estilo*, Madrid, Ardora Ediciones, 1994, 150 págs. Introducción, traducción y notas de Loreto Casado.

La Balsa de la Medusa, 34, 1995.

dicción en las propuestas, los vituperios y las invectivas de Aragon, aunque sea fácil encontrarle abundantes desmesuras—, clara en su voluntad de desarticular los postulados de la economía comunicativa y ordenada en su exaltación del desorden como materia energética. Queda claro, por todo ello, que de ninguna manera se trata de una obra ante la que el lector pueda quedar indiferente.

Aragon habla de redactarla en un período en el que él mismo se encuentra en busca de una nueva escritura sin que por ello, como sí había de hacerlo años después, sintiera la necesidad de renunciar a cuanto había constituido sus fórmulas de expresión más personales. Ciertamente es que la biografía literaria del creador se caracteriza precisamente por esa búsqueda permanente de nuevos horizontes: desde sus comienzos vanguardistas hasta ese lirismo que indiferencia géneros en la emanación de un intimismo a menudo espiritualista de sus últimos textos, pasando por los períodos dadaísta y surrealista, épico o de lleno en el realismo socialista, cada etapa le supone puntos de ruptura y desarrollos nuevos. En el verano de 1927, época de su redacción, no nos encontramos ya lejos de aquellos episodios —su intento de suicidio en Venecia, su destrucción, afortunadamente no completa, del manuscrito de *La Défense de l'Infini* en Madrid— que prefiguran ese giro en la escritura y su función que le conducirán hacia las obras del «mundo real». Época de crisis en lo personal —su relación con Nancy Cunard es determinante al respecto—, en lo político —Aragon se encuentra en la encrucijada militante

que tantas polémicas había de crear en el grupo surrealista— y también, como se ha dicho, creadora. Descubrimos en el título el mismo sarcasmo que había de hacerle añadir «novela» al título de *Anicet ou le Panorama, roman*, la misma furia directamente inspirada por Lautréamont o por Rimbaud con la que Dada y los creadores surrealistas supieron afrontar lo adquirido, lo evidente —¿para todos?—, lo establecido, esa furia con la que en sus mejores momentos supieron, algunos, también poner en cuestión lo evidente para ellos mismos. En último término, se trata de una obra que no concede respiro ni tregua no ya al lector, sino, sobre todo, a su propio creador. Obra desgarrada en consecuencia, que, por cuestionar buena parte de las claves de la escritura anterior de Aragon y por situar en unos márgenes muy exigentes y restrictivos lo que el autor piensa que puede ser su escritura posterior, resulta ser tanto un balance sin contemplaciones como una pregunta sin respuesta aparente.

Su tono es, cuando menos, tan brusco como su intención. Las construcciones, en ocasiones artificialmente alambicadas, saben también contrastar con giros entrecortados, de una sencillez casi respiratoria que busca el desconcierto del lector mediante efectos de sorpresa —de nuevo a un paso de la provocación—. Sería un error considerar unas y otros si no es en su interactividad: nada en Aragon carece de propósito, nada es gratuito, tampoco su recurso a la intertextualidad, a su manifiesta herencia ducasiana o a sus juegos conceptuales en torno a la fantasía o al humor —más bien la irrisión—. Nos encontramos le-

jos de ese pretendido fluir de la escritura con el que el creador parece querer engañarnos; quizá para debilitar nuestras defensas. Es preciso, por ello, desconfiar de confesiones aparentemente inocentes el tipo: «*Sí leo. Soy así de ridículo. Me gustan los bellos poemas...*»; que en el fondo son otras tantas trampas para inducir al lector a una ingenuidad que siempre, tratándose de Aragon, es preciso evitar.

¿Quiere esto decir que *Tratado de Estilo* no es un tratado de estilo? Creo que tampoco es una interpretación acertada. No se puede concebir la oscuridad sin la experiencia de la luz y los conceptos binarios a los que tan aficionada resulta nuestra cultura (vertical-horizontal, materia-espíritu, angélico-diabólico y tantos otros más), si bien resultan a menudo tan engañosos como cualquier simplificación abusiva, pueden facilitar en este caso la comprensión de un estilo «otro». No se trata de decir que un anti-estilo es también un estilo: todo es más complicado que esta reducción. Porque sabemos que todo estilo se apoya sobre los rasgos diferenciales —el «*écart*» es uno de los conceptos claves, y de los más eficaces, en nuestra identidad cultural—, podemos concebir un tratado que postule criterios distintos a los convencionales a la hora de exponer un concepto de creación. En último término, quedamos emplazados por el autor a jugar su juego, a adoptar como únicas fórmulas válidas las que él nos propone y hasta a dar por buena la ironía de un título que, como bien pudo imaginar en su momento, iba a resultar incómodo para el lector, cualquiera que fuera la lectura que éste hiciera de la obra.

El *Tratado* es, en sí mismo, una explosión, un grito que pretende traspasar barreras de conformismo, a mitad de camino, como se señala en la Introducción, entre un tono panfletario y otro poemático. Pero también manifiesta un virtuosismo, un dominio de los recursos expresivos hasta en las violaciones lingüísticas, a través de cuyo contraste se pretende no conceder reposo al lector, propios de quien tenía conciencia de disponer, mediante la escritura, de un útil –eficaz y de calidad– para crear universos distintos, más *poiéticos*, menos *miméticos*. Y también en la Introducción se vincula el lenguaje del autor con los postulados acerca del mismo del *II Manifiesto del Surrealismo*, y se insiste acerca de esa «*proeza verbab*», fundada sobre una estrategia, al servicio de una preocupación revolucionaria.

El intento de Aragon, como puede suponerse, no se restringe al ámbito literario: la creación literaria no tiene entidad, para el autor, si no es como manifestación de una apuesta vital que le compromete por entero. Se hace así necesario traspasar los niveles aparentes de sus tomas de partido, al objeto de encarar las *estructuras de convención* contra las que reacciona. Las invectivas contra Gide o Claudel, que en su momento supusieron un obstáculo para la publicación de la obra, no hacen, en el fondo, sino tomarles como signos aparentes de un estado cultural más amplio: sería, por ello, un error considerarlas en sí mismas. Los objetivos de Aragon son mucho más ambiciosos y la obra resulta, en el fondo, un ajuste de cuentas con una sociedad, con un modelo de civilización, de reflexión, de expre-

sión que ya no se trataría de encauzar, sino de demoler, menos de modificar que de redefinir. Tal es el sentido de un *estilo* que, como puede observarse, al ignorar distinciones entre signos, significantes y significados, compromete al acto a través de la escritura.

Resultan evidentes, por todo ello, las dificultades con las que se enfrentan una versión del *Tratado* en cualquier idioma que no sea el original. A los problemas habituales de cualquier traducción es preciso añadir, en este caso, los derivados de un uso de la sintaxis, de un estilo a menudo desarticulado, hasta de prácticas ortográficas poco nítidas. Valga como ejemplo anotar la advertencia del autor en su primera edición: «*El autor ha renunciado a incluir en este libro la lista de errores tipográficos que contiene... Lamenta únicamente que con ello resulten inapreciables al lector las faltas de ortografía y las faltas de francés cometidas deliberadamente esperando obtener de dicho lector los placenteros aullidos que justifican su existencia*». La traductora ha optado, muy acertadamente, por mantener esa intencionada torpeza, así como los recursos próximos a la parodia expresiva. Pero es evidente que los juegos de polisemia, las combinaciones de ambigüedad, las desarticulaciones de todo tipo sólo pueden ser abordadas a partir de un conocimiento de especialistas y una disciplina en el trabajo –que puede perjudicar la brillantez en beneficio del rigor– como los que se manifiestan en esta versión que resulta, en cualquier caso, definitiva.

Pero no se trata únicamente del acierto de una versión que sabe restituir el original en las riquezas, en las

torpezas y en los recursos de creador, desde los registros más sensibles hasta los más violentos. Está también el acierto, la oportunidad de su edición. Señala L. Casado su valor por una parte documental —es, siempre, un texto clave para valorar el desarrollo surrealista—, y, por otra, como invitación a la reflexión acerca de las contradicciones de un fin de siglo con dificultades de identidad cultural. Es,

por ello, un texto actual, con propuestas que, casi setenta años después, distan de haber sido exploradas, con criterios de cuestionamiento e interrogantes que siguen siendo válidos. Obra oportuna para los especialistas, lo es aún más si cabe para quienes entienden que el deseo y la materia, sustentados en la escritura, pueden crearse vínculos más reales que los que figura el orden aparente.

*Ocasiones perdidas: Las pinturas de pequeño formato de Goya y su presentación en el catálogo de la exposición «El Capricho y la Invención»**

Gerlinde Volland

Con un grado único de especialización, se ha mostrado en Europa (Madrid, Londres) y los Estados Unidos (Chicago) una parte extraordinaria de la amplia obra de Goya: los bocetos y cuadros de gabinete de pequeño formato, que, concebidos en gran parte como obras de arte «autónomas», independientes de los condicionantes de los comitentes, nacen de la imaginación subjetiva del artista y, por consiguiente, se han hecho merecedores de ser contemplados por separado. La inclusión en el plan de la exposición de bocetos al óleo de cartones para tapices, retratos y temas religiosos está justificada por cuanto en estas piezas también se manifiesta la marca individual y directa del artista. Estos bocetos tienen en común con las pinturas de gabinete ese estilo tras-

* Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena, *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*. Madrid, Museo del Prado, 1994. *Goya: Truth and Fantasy. The small paintings*, New Haven, Londres, 1994.

La Balsa de la Medusa, 34, 1995.

cidental y poco convencional, que aparece casi eliminado en los productos finales ya concluidos, pues había que tener en cuenta lo esperado por los comitentes. Además, a través de estos bocetos se puede seguir bien la génesis de las composiciones correspondientes. Con frecuencia pasan de lo convencional a la simplificación clasicista, como, por ejemplo, al eliminar al final en algunas pinturas religiosas los putti barrocos existentes en el diseño previo.

La idea de este proyecto expositivo, sugerida en 1989 por Norman Rosenthal (Royal Academy of Arts) a Alfonso E. Pérez Sánchez, entonces director del Prado, habría podido suscitar muchas expectativas en cuanto a nuevos resultados e interpretaciones, pues precisamente las pinturas de gabinete presentan preferencias temáticas, como, por ejemplo, en lo referente a la representación de la violencia. Sin embargo, la realización de las conservadoras Juliet Wilson-Bareau y Manuela B. Mena, que firman el catálogo y el estudio que acompaña a la exposición, deja bastante que desear. Sobre todo, cuando se había esperado que se proporcionarían resultados que podrían dar nuevos impulsos a la investigación sobre Goya desde el punto de vista de la historia de las ideas.

Juliet Wilson-Bareau, una versada experta en Goya, que ya había elaborado hace más de veinte años junto con Pierre Gassier un catálogo fundamental de su obra¹, se sirve de una

¹ Pierre Gassier, Juliet Wilson, *Francisco Goya. Leben und Werk*, Fribourg, Frankfurt/M., 1971. (Trad. cast.: *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud, 1974.)

aproximación convencional a la producción de este eminente artista:

De ahí que, por una parte, el mérito de la exposición esté en la cuidadosa restauración previa de muchas de las piezas expuestas, mientras, por otra, el estudio adjunto presenta novedades importantes en cuestiones de atribución, datación y descubrimiento de nuevos modelos iconográficos. Sobre todo es enriquecedora la inclusión de obras que se creían perdidas desde hace mucho tiempo, como la contribución de Goya a un certamen de la Academia de Parma (*Aníbal cruzando los Alpes*, 1771) y su cuaderno italiano de dibujos.

No obstante y por lo que se refiere a los contenidos de los «Goyas de Goya» (Symmons), las aportaciones del catálogo en cuanto a nuevas interpretaciones, valoraciones y otras cuestiones de estudio son más bien decepcionantes. Los tres trabajos —de Mena Márquez, Wilson-Bareau y Werner Hofmann— proporcionan una visión global de la creación de Goya, con acentos diferentes en cada caso, pero dejan echar en falta planteamientos de problemas más específicos.

En el caso de Mena Márquez y Wilson-Bareau, se pone de manifiesto en algunos lugares un culto al genio que ya se creía superado y al que Wilson-Bareau también dio rienda suelta en un artículo de *El País* (15 de noviembre de 1993), al hablar sólo con superlativos del artista, que era supuestamente incapaz de hacer una obra mala. De esto se diferencia agradablemente el estilo más desapasionado de un Werner Hofmann, que, sin disminuir la importancia y originalidad de Goya, también puede admitir

en determinadas circunstancias pinceladas menos afortunadas y diferencias cualitativas entre los cuadros. Ve a Goya en conexión con la historia europea de las ideas de la Ilustración y el Romanticismo, mientras que las dos autoras se concentran más en cuestiones estético-formales, estilísticas y técnicas, que consideran desatendidas hasta la fecha.

En general, llama la atención que la independencia y originalidad de la creación de Goya se encuentren en primer plano frente a aspectos de la adaptación y la «conciencia de carrera» del artista. Un autor como, por ejemplo, Ortega y Gasset, que los estudia desde un punto de vista crítico y sitúa a Goya en un campo de tensiones sociales e intelectuales que conducía a una profunda ambivalencia en su personalidad y obra, no aparece en la bibliografía del catálogo. También falta el conocido ensayo de André Malraux². Tan sólo se puede especular sobre si esta omisión está motivada por el hecho de que, en el caso de estos autores, no se trata de historiadores del arte, es decir, especialistas en sentido estricto. Si esto fuera así, se está infravalorando el valor científico de un texto ensayístico. Quizás algunos poetas y pensadores, que, sobre la base de un conocimiento amplio, están en condiciones de salvar la distancia de una visión de conjunto histórico-cultural que supera sus límites con intuición y capacidad de asociación y comprensión, pueden acercarse al «ser» de un determinado artista y/o a

² André Malraux, *Goya. Ein Essay*, Colonia, 1957; José Ortega y Gasset, *Velázquez und Goya*, Stuttgart, 1955; Fred Licht, *Goya. Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf, 1985.

su obra más que los historiadores del arte, que hacen concienzudas listas de fuentes iconográficas y características estilísticas.

La otra posibilidad para esta ausencia de determinados autores en la bibliografía sería la incomodidad frente a sus opiniones y a su valoración del arte de Goya, como, por ejemplo, cuando se ponen en tela de juicio las cualidades psicológicas y enfáticas de sus retratos. Como Malraux o, más tarde, Fred Licht y otros, Ortega y Gasset ya había constatado la frialdad y el distanciamiento, el carácter de marioneta de los mismos. Por el contrario, las autora del catálogo tienden únicamente a calificar de superadas y falsas las interpretaciones discrepantes, sin apoyar con argumentos esta afirmación (pp. 40 s., 247).

Mientras, de una parte, las autoras ensalzan las cualidades discutiblemente psicológicas y enfáticas de los retratos y representaciones de niños, de otra, «lo malo» del hombre, los abismos humanos, que Goya tematiza constantemente, tan sólo se constatan, pero no se analizan, como importante parte integrante de su obra (pp. 24, 35, 214 s.). También en este punto la valoración de Hofmann es más diferenciada y crítica, cuando, por ejemplo, establece relaciones con Hobbes o Sade. Hofmann también observa que la mujer en Goya aparece frecuentemente como objeto sexual, mientras a las dos investigadoras femeninas no se les ocurre polemizar críticamente sobre este aspecto. En conjunto, en su valoración más bien idealista del artista apenas asoma la ambivalencia de su obra.

En el mundo de las imágenes de Goya hay miedo y amenaza, sexualidad y violencia, también admiración e idealización de figuras-símbolo sobredimensionadas, como, por ejemplo, *La aguadora* (1802/12; cfr. pp. 308 s.); pero no hay amor, empatía, ni entre los sexos, ni como referencia general entre los hombres. Dedicación, ternura, compasión, piedad o sentimientos similares (tal como, por ejemplo, están presentes en la obra de un Rembrandt) son ajenos a Goya, no se encuentran en él. Su obra es la obra de un hombre turbado, desconcertado. Sin embargo, esta turbación o desconcierto apenas es percibida por Wilson-Bareau y Mena Márquez. Las contradicciones son tendenciosamente limadas y aminoradas, tanto en la valoración global de la obra de Goya como en aspectos de detalle. Así, por ejemplo, en el catálogo se fijan para determinadas obras nuevas fuentes iconográficas, tomadas sobre todo del repertorio de formas del mundo antiguo. Entre otras cosas, esto ha sido posible gracias al redescubrimiento del libro de dibujos de su viaje a Italia (1770/71). Estos nuevos hallazgos referentes a sus fuentes de inspiración resultan tan esclarecedores, como incompleta se vuelve la imagen de Goya, si, a consecuencia de ello, se le estiliza como clasicista. En cualquier caso, Wilson-Bareau aprovecha este esporádico apoyo en la iconografía antigua como ocasión para negar los componentes románticos de Goya. De forma más clara que en el catálogo lo dice en el mencionado artículo de *El País*: «Cada obra tiene una geometría interna, muy clásica, ya que es un gran clasicista, no romántico, que se

basa en el gran arte italiano y el arte antiguo» (*El País*, 15 de noviembre de 1993, p. 30).

Esta valoración del artista tiene su origen en o conduce a descuidar su lenguaje formal y simbolismo individuales, que, como Warnke, Hofmann, Held³ y otros han mostrado, juega un papel central en la comprensión de su muy personal obra. Se pierde la ocasión de plantear nuevas preguntas, que hubieran podido llevar a nuevas respuestas, si se hubieran empleado otros métodos de análisis e interpretación. Por ejemplo, si se hubiera podido hacer un análisis sistemático del lenguaje corporal de Goya, de su concepto de los papeles genéricos, del papel e importancia de la sexualidad y la violencia, etc., temas que se entremezclan en sus obras «autónomas» y que aún aportan cosas a la investigación. Pero estas cuestiones de contenido sólo pueden conducir a resultados fructíferos, si no se convierten en tabú teorías e instrumentos de otras disciplinas que están más allá de la Historia del Arte: ya sea la psicología o el psicoanálisis, la teoría crítica (pues aún no se ha agotado la discusión sobre la relación de Goya con la Ilustración), la categoría de lo otro o la crítica del moderno concepto de sujeto. Por último, un plantea-

³ Por ejemplo, Jutta Held, «Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur», en *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. IV, 1985, pp. 107-131; Werner Hofmann, «Goyas negative Morphologie», en *íd.*, Edith Helman, Martin Warnke, *Goya. «Alle werden fallen»*, Frankfurt/M., 1987, pp. 15-69; Martin Warnke, «Goyas Gesten», en *ibidem*, pp. 115-177; catálogo de la exposición *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. Kunst um 1800*, Hamburgo, 1980/81.

miento feminista, que puede servirse de estas distintas teorías con una valoración diferente y que también se está estableciendo en España, hubiera podido conducir a nuevas perspectivas, ya que un tema que salta a la vista en las pinturas de gabinete de Goya —así como en su obra gráfica— es la relación entre los sexos⁴. Pero todo esto no se hace. Sintomático del acercamiento conservador de las autoras responsables es el tratamiento del tema del patriotismo. De la mano de los cuadros del *Afilador* y la *Aguadora* o de dos pinturas que representan la producción de munición de los rebeldes españoles en lucha contra la ocupación francesa (pp. 303 s.) se confirme el patriotismo de Goya, hasta ahora cuestionado. Sin embargo, Wilson-Bareau se detiene ante este asunto, sin polemizar sobre la ambivalencia del nacionalismo que surge en el transcurso de las guerras napoleónicas. Quedan al margen las consecuencias que trajo consigo para la historia de la guerra y de la paz el establecimiento de estados nacionales, porque son consideradas por la autora irrelevantes para la Historia del Arte, proporcionando implícitamente una concepción tradicional de la misma, en la que no tienen cabida la crítica

⁴ Véase a este respecto, por ejemplo, Gerlinde Volland, *Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya*, Berlín, 1993. Al aspecto de la violencia, que tanto se encuentra en los «Goyas de Goya», aunque rara vez se tematiza de forma explícita, se le concedió algo más de atención de la habitual en el catálogo: *Goya*, Musée des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 1985. El primer texto feminista sobre Goya es, que yo sepa, Françoise d'Eaubonne, «Les femmes chez Goya», en *íd.*, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, París, 1977, pp. 113-127.

ideológica ni la interdisciplinaridad. Esto es lamentable, pues se ha desperdiciado la oportunidad de utilizar las obras de Goya, tan ricas en estos asuntos, para realizar estudios innovadores. Centrar en los problemas artísticos las fichas del catálogo no hubiera

tenido que excluir una profundización de cuestiones de contenido en los estudios previos. En su lugar, se podrían haber evitado repeticiones en estos artículos de conjunto. Con ello el catálogo, con sus excelentes ilustraciones, habría salido ganando.

PRIMERA PARTE
DEL
INGENIO

Madrid, 1985.

Capítulo primero y segundo: Introducción y ejercicio del famoso *folio de la Mancha*.



CORRESPONDENCIAS: Roman Gubern, Rosa Bertrán, Sergio

Sergio Bertrán

Sergio Bertrán

Suscripción 6 números:

España: 3.000 pes.
Europa: 4.150 pes.
América: 7.500 pes.
Precio de suscripción por un año (4 números): España: 12.000 pes.
Europa: 16.400 pes.
América: 30.000 pes.

Forma de pago: talón bancario o giro postal.
Instituto de Cooperación Iberoamericana, Agencia Española de Cooperación Internacional, Avda. de los Reyes Católicos, 4, 28040 Madrid (España). Tel.: 91 585 1851. Fax: 91 585 1852.

Redacción y Administración: Madrid, España, 30 Z. decha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 310 45 85 - 28010 Madrid

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 Molinero (Albert Camus); Miguel Sáenz (Elias Canetti); Ramón Irigoyen (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

*Miguel de Cervantes
Saavedra*

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



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

Juana Inés de la Cruz

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

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

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

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:

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

Dirección:

Contra reembolso

Cod. Postal:

Visa

Diners

Eurocard

Población:

Mastercard

American Express

Provincia:

N.º Tarjeta:

Tel.: /

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



SUSCRIPCIÓN

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.

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 Dinero Efectivo
- Mastercard American Express

N.º Tarjeta: _____
Válidez del _____ al _____
Institución: _____

Transferencia (N.º de copia: _____)

Fecha: a _____ de _____ de 1993

Firma obligatoria

