

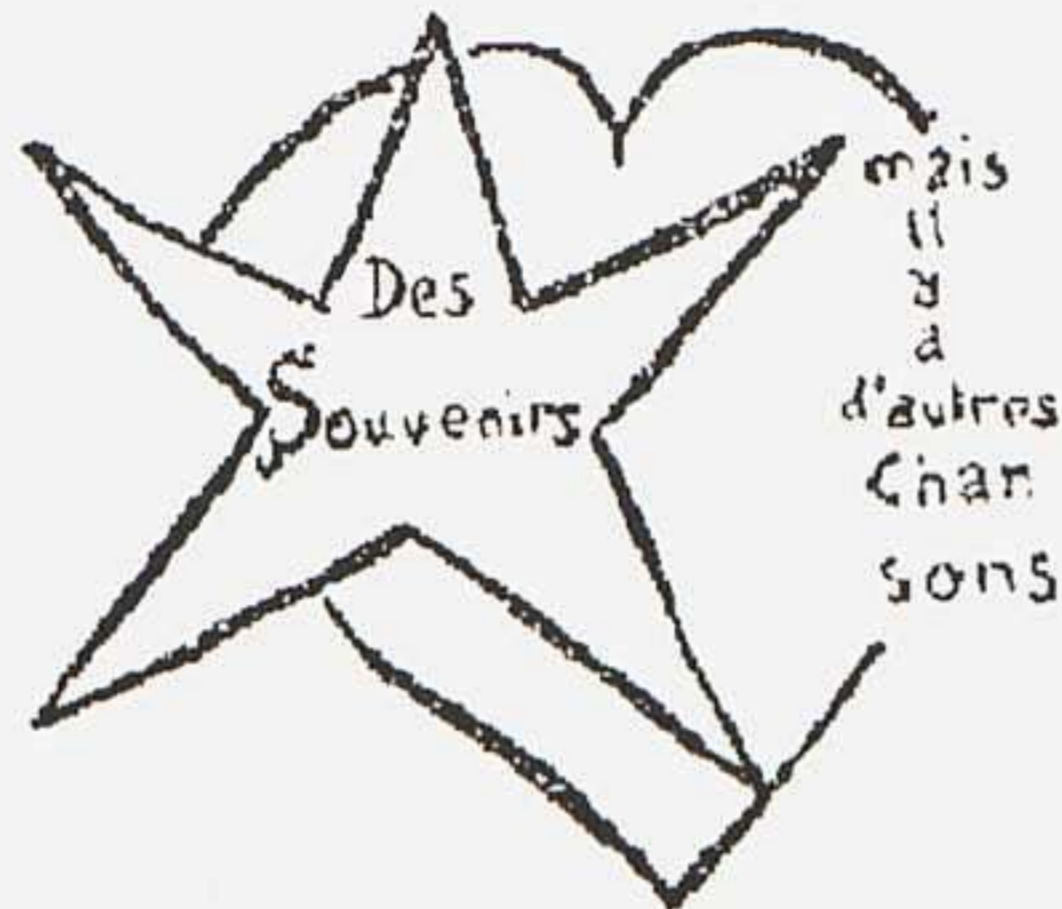
La balsa de la Medusa

Número 35

1995

Z-649

Dans le village arabe



Bonjour mon poète

Je me souviens de votre voix

Vo-tre pu-ti-te fée

de votre voix

Photographie
tant attendue



LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 35, 1995



Juan Antonio Ramírez	3	<i>El asunto de la dama falsa</i>
Stella Wittenberg	21	<i>La mirada que pinta</i>
M. ^a Teresa López de la Vieja	35	<i>La imagen reflexionante</i>
Eugenio Fernández G.	53	<i>El otro que nos habita</i>
Pere Fabra	69	<i>En torno a la racionalidad comunicativa y sus presupuestos lingüísticos</i>
M. ^a Elena Bravo	87	<i>La Revolución de 1868 y el feminismo español</i>
Michel Foucault	107	<i>Pierre Boulez: A pantalla través</i>
NOTAS		
Carlos Thiebaut	112	<i>La argumentación bien temperada</i>
Carlos Pereda	120	<i>Vértigos argumentales, pasiones y audacias</i>
LIBROS		
Javier Herrera	124	<i>La fotografía desde la historia del arte</i>
Fernando Castanedo	127	<i>La ficción más consagrada</i>

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

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, Gillaume Apollinaire, Poesía visual, s.a.

Nota:

En el número 34 no apareció mencionado el traductor de la reseña de G. Volland del catálogo de la exposición de Goya (pp. 141 ss.): Jesús Espino.



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

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

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

Depósito legal: M. 5.125-1989.

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

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

EL ASUNTO DE LA DAMA FALSA

Juan Antonio Ramírez

(Para Jack Moffitt
y para Pilar Vázquez, obviamente)

Nota preliminar

Este cuento tiene su propia historia, llena de incidencias. Lo escribí en 1986, poco después de que el profesor John F. Moffitt impartiera unas conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM. Yo había tenido noticias de su libro sobre la *Dama de Elche* unos años antes, e hice incluso algunas gestiones para que lo publicase en español la Universidad de Málaga, donde enseñé un par de años. También escribí un pequeño informe, a requerimiento del autor, para recabar el patrocinio de una reticente institución americana. Fue entonces cuando me di cuenta de las ampollas que levantaba la simple idea de que la famosa escultura ibérica pudiera ser una falsificación de finales del siglo XIX. No hacía falta leer el libro: nadie quería saber nada del asunto. Dadas las circunstancias, pareció providencial encontrar a un editor independiente como Antonio Huerga, de Ediciones Libertarias, que hizo un contrato al autor para publicar en España su atrevida obra.

Así estaban las cosas cuando redacté «El asunto de la dama falsa», una broma privada que mandé a Moffitt como parte de nuestro extravagante intercambio epistolar. ¿Cómo iba yo a sospechar que el contrato con Libertarias llegaría a ser papel mojado y que habrían de pasar nueve años más (¡nueve!) antes de que apareciera impresa la obra en cuestión? Pero el libro ya está en la calle. Leo la portada: John F. Moffitt, *Art Forgery. The Case of the Lady of Elche*. Lo ha publicado la University Press of Florida en 1994 (pero me llega en febrero de 1995), tiene 324 páginas, y lleva como prólogo la traducción inglesa de aquel informe que escribí hace más de una década. Todo esto me pone un poco melancólico. No es sólo por la constatación de los brutales estragos del tiempo, o del poder omnímodo del azar, sino porque las pasiones son otras. Los personajes de mi cuento pertenecen al pasado: se nota que coleaba «la movida», y no andaba tan lejano el susto espantoso del 23-F. Reconozco haber simpatizado mucho entonces con la idea de que la Dama fuera falsa, pero ahora soy algo más escéptico, o indiferente. ¿De verdad hemos de trasladar esta obra desde el Museo Arqueológico al Reina Sofía?

El asunto es importante, obviamente, y el libro del profesor Moffitt debiera, por fin, traducirse y discutirse entre nosotros como merece. Yo cumplo con mi parte al dar a conocer esta conjurilla de la España postfranquista. Y ojalá pueda convencerme completamente de que mi cuento era sólo una inocente fantasía.

14 de febrero de 1995

La Balsa de la Medusa, 35, 1995.

Supongo que debería empezar mi historia hablando del Museo Arqueológico, pero no lo voy a hacer. La verdad es que el asunto empezó en otro lugar. Yo había quedado con Antonio Huelma para ir al cine y luego tomarnos unas copas por ahí. Después me propuso que fuéramos a su apartamento y, bueno, ¿por qué no? La verdad es que Antonio llevaba una buena temporada tratando de llevarme a la cama. Aunque no era el hombre de mi vida pensé que, total, menos da una piedra, y me dejé llevar. Lo de la piedra, lo juro, no va con segundas. Ya veréis por qué lo digo. La casa era vieja y tuvimos que subir cuatro pisos con peldaños de madera muy desgastados. La luz debilucha de la escalera hacía que destacase mucho más la intensa raya luminosa procedente del quicio de una puerta. Antonio se paró en seco.

—Qué raro —dijo—, no suelo dejarme las luces encendidas, ¿habrá alguien ahí dentro?

—¡Oye! —repliqué yo—. No estará tu mujer, ¿verdad?

—Sabes que me divorcié hace dos años. Además ella no tiene la llave de mi apartamento. Bueno, un despiste lo tiene cualquiera. Vamos a ver. Seguro que no apagué al salir.

Confieso que mientras Antonio manipulaba la cerradura yo me aparté ligeramente y me puse algo más cerca de la escalera por si había que salir jalandlo. No se oía nada. Mi amigo pasó adentro pero yo remoloneé más de la cuenta de modo que pude oír, desde fuera, su primera exclamación.

—¡Hostia! ¿Qué es esto? ¡Parece un terremoto!

Durante un minuto o así le oí jurar y lamentarse. Entré cuando estuve segura de que no había nadie más en la casa. En el recibidor vi varios botijos rotos. Debían ser parte de la colección de cerámica extremeña que tantas veces mencionaba orgulloso el buen Antonio. El salón estaba revuelto, con un sofá patas arriba, libros por el suelo, la alfombra levantada, y armarios abiertos con la ropa desordenada. Un buen lío, sí señor. El dormitorio estaba por el estilo. Lo raro es que el saqueo también parecía haber llegado a la cocina. Yo estaba un poco asustada pero también tenía ganas de reírme. Pobre Antonio, pensé, esperando tanto tiempo para traerme aquí y ahora unos ladronzuelos le estropean la fiesta. Al verle examinando su propia desolación me cayó mejor, de verdad. Su expresión abatida y furiosa me gustó, así que me puse cariñosona.

Juan Antonio Ramírez (1948) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones recientes destacan *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante* (Visor, La balsa de la Medusa, 1992), *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (Siruela, 1993) y *Ecosistema y explosión de las artes* (Anagrama, 1994).

M. Gómez Zia es pintor y restaurador. Vive y trabaja en El Escorial.

—Olvídate de todo esto. No pensarás ir a la policía ahora mismo, ¿verdad? Veo que han dejado libre al menos esta botella. ¿Me invitas a una copa o te la robo para invitarte yo a ti?

Busqué unos vasos, bebimos algo más de la cuenta e hicimos el amor entre los papeles tirados por el suelo, encima de la alfombra mal estirada. Recuerdo que me di algunos coscorrónes con el sofá volcado, pero no me importó mucho. Antonio tenía estilo, se notaba. No fue perfecto, pero podía destacarse entre los polvos chungos de aquella temporada. La verdad es que con la casa en aquel estado resultaba bastante original. Después nos quedamos adormilados. Un extraño ruido en la puerta nos despertó repentinamente.

—¡Eh! ¿Quién hay ahí? ¡Ladrones! ¡Ladrones! ¡Fuera de aquí o disparo!

Antonio había cerrado el puño y con el dedo índice curvado parecía presionar sobre un gatillo imaginario. Ese truco infantil me hizo soltar una carcajada. El ladrón, o lo que fuera, se debió asustar más de mi risa que de la voz temblorosa de mi amigo y oímos estruendosas zancadas bajando a toda prisa los escalones de madera. A juzgar por el ruido eran dos o más. Estaba claro que, después de eso, no podíamos seguir allí. Descendimos al portal con mucha precaución, pero no tuvimos incidentes. Estaba lloviendo. Debían ser las dos o las tres de la mañana. En la calle desierta sólo se oía el débil chapoteo de las gotas cayendo sobre los charcos. Antonio tenía su viejo «Diane 6» aparcado en una calle paralela. Cuando logró ponerlo en marcha nos dimos cuenta de que se encendían los faros de otro vehículo, a unos doscientos metros detrás de nosotros. Arrancó al mismo tiempo que el diane.

—¿Has visto ese coche? —me preguntó Antonio—. Estaba parado ahí, como esperándonos, ¿no? Estoy empezando a mosquearme.

Miré hacia atrás. Al volver de nuevo la cabeza vi que mi amigo tenía los pelos de punta. Creía que eso se daba sólo en los personajes de los tebeos. Me hizo tanta gracia que empecé a reírme de nuevo. Bueno, aunque quería parecer tranquila, la verdad es que estaba poniéndome como un flan. Dije lo que no pensaba:

—No seas paranoico, tío. Ha dado la puñetera casualidad de que un coche arranca al mismo tiempo, eso es todo. Por que tú..., tú no estás metido en ningún lío, ¿verdad?

—¿A qué te refieres? —me respondió con cierta angustia.

—Hombre, no sé. Cuando hay drogas, política o esas cosas por medio...

—Pero Marta, tú me conoces de sobra y sabes que voy a lo mío y no me meto con nadie. Sí, lo mejor es que no me ponga nervioso. No te molesta que vayamos ahora a la comisaría, ¿eh?

Fuimos. Los faros del coche misterioso no se despegaron de nuestra espalda hasta que nos detuvimos frente al cuartelillo. Un policía con metralleta nos preguntó qué queríamos, el nombre, y luego nos señaló una sala de espera. Dos mujeres, frente a frente, se llamaban putas con una voz baja y rabiosa. Había un viejo llorando junto a un chaval de unos catorce años; los dos tenían la camisa y los pantalones manchados de sangre. Vi también un tipo, con gafas,

que leía un libro de Céline. Era una cosa que nos había recomendado el profesor de literatura de la Facultad. A mí me habría gustado hablar con él, pero no levantaba la vista del volumen. Bueno, había mucha más gente, pero eso no viene al caso. Pasaron un par de minutos. En el pasillo oímos una voz gangosa pero autoritaria.

—Martínez, ¿dónde está? Le tengo dicho que si venía lo pasara inmediatamente a mi despacho.

—Perdone, mi teniente, pero es que como venía con la chica no sabía que...

—¿La chica? ¿Qué chica?

Las voces penetraron en la sala de espera. El agente de la puerta venía acompañado de un hombre calvo, con un traje oscuro. Llevaba el típico bigotito recortado a lo Alfredo Mayo. No me sorprendió nada. Sí me extrañó, en cambio, que llamaran en seguida a Antonio. Entramos a una habitación con techos muy altos. Aunque no hacía mucho calor, pude ver un enorme ventilador suspendido, moviendo sus aspas lenta pero inexorablemente. El retrato del Rey colgaba de la mesa, en el centro de un rectángulo vertical, mucho más grande, que destacaba por su blancura relativa en el empapelado mugriento de la pared. Pensé que la efigie del Caudillo ocupaba ahora clandestinamente el honorable sitio de antaño. ¿Dónde lo escondería durante las horas de servicio? Sobre la mesa había un mástil pequeñito sosteniendo una banderita española. Otra, gigantesca, ocupaba el rincón, a la derecha de la butaca del inspector. Se presentó como el teniente Sebastián Cerezo. A mí me miró de arriba a abajo, como si fuera el regalo incomprensible que acompaña alguna adquisición. Antonio contó como pudo lo que había pasado. Un tipo insignificante, a la izquierda del policía, rellenaba la declaración con una enorme máquina de escribir.

—Dice usted que todo estaba revuelto, pero que no ha echado en falta ninguno de sus efectos personales. ¿No le parece un poco extraño?

El policía carraspeó y luego sacó una cajetilla de Ducados. Me pidió permiso para fumar. Yo le contesté sacando mi paquete de Fortuna y preguntándole:

—¿No le importa a usted que fume, señor inspector?

Frunció el entrecejo y asintió con una sonrisa forzada. Me pareció una mueca muy fea. Continuó su interrogatorio.

—Lo que quiero decir, señor... —miró descaradamente una hoja que tenía sobre su mesa y continuó— ... señor Huerga es que...

—Huelma —corrigió Antonio—. Me llamo Huelma.

—Gracias. No se ofenda, pero todo esto no se explica a menos que se trate de algún asunto turbio. Una venganza, algún ajuste de cuentas, usted ya me entiende...

—No, no le entiendo. Nadie tiene cuentas que ajustar conmigo. Yo he venido aquí a denunciar un atropello, no a que me acusen de un modo gratuito.

Antonio se estaba poniendo nervioso. Mientras hablaba, el policía corregía tan tranquilo el error de apellido que, al parecer, figuraba en su papel. Sus la-

bios se movieron ligeramente pronunciando para sus adentros la palabra «Huelma».

—No se excite, joven —respondió—. Nadie le está acusando, pero mi obligación es esclarecer asuntos mucho peores que éste. Perdón pero ¿qué hacía usted en su domicilio con la señorita..., la señorita...?

Me miró descaradamente.

—Marta Greco —respondí yo—. No creo que esto sea asunto de su incumbencia. En todo caso, no tiene nada que ver con el objeto de la denuncia.

El poli se puso rojo y luego morado. Se me ocurrió que si reventaba moriríamos apestados. Afortunadamente no lo hizo. Sólo gritó.

—¡Estoy harto de degenerados! ¿Me oye? ¡Sí, claro, este es un país libre y cada uno hace lo que quiere! ¡Viva la democracia! Primero se montan una juer-ga por todo lo alto, beben, se drogan, rompen los muebles, tiran los papeles. ¡Qué divertido! Y después a la policía a que les resuelva el caso. ¿Se han creído que somos gilipollas?

Pensé que se había vuelto loco, pero la mirada indiferente del esbirro que tenía a su lado me hizo pensar que aquello podía ser habitual. Bueno, no quiero aburrir con todos los pormenores de aquella triste conversación. El tío se serenó pronto y, muy suavemente, pidió disculpas. Dijo que decía aquellas cosas para poner a prueba a los denunciantes, pero que en seguida se había dado cuenta de que nosotros éramos gente legal. Preguntó algunas cosas de nuestro trabajo. Antonio habló de la editorial. Los ojos del comisario brillaron ligeramente.

—¿Cómo ha dicho que se llama su editorial?

—No lo he dicho. Se llama Ediciones Liberales y no es mía. Pertenece a un holding internacional con capital norteamericano. Yo sólo soy un corrector de pruebas...

Dudo que oyera la última parte de la respuesta de Antonio, pues dirigiéndose a su lacayo dijo muy autoritario:

—Apúntalo bien, López, «Ediciones Li-be-ra-les».

Yo tuve que decirle que estudiaba Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma y asintió con una beatífica sonrisa cuando afirmé que vivía con mis padres. Meneaba suavemente la cabeza como un cura de los años cincuenta. La denuncia estaba redactada en términos muy correctos y Antonio la firmó. Le temblaba la mano. Yo estaba tan cabreada que no podía ni hablar. El teniente Cerezo nos acompañó a la salida diciéndonos que no nos preocupáramos, que el asunto estaba en buenas manos. Por supuesto, si algo volvía a suceder, debíamos comunicárselo inmediatamente. «¿Me oyen? Inmediatamente.» Tuve que estrecharle la mano. Pringaba. Me la estuve limpiando con un kleenex durante media hora, mientras me desahogaba, en el coche, con el pobre Antonio. Conducía bajo la lluvia sin saber a dónde ir. No quería preguntarle nada. Cuando pasó un buen rato dije que no me apetecía volver a mi casa. Además, era tan tarde ya, que parecía mejor esperar al amanecer. Había que pensar un poco. A



Ilustración de M. Gómez Zia.

fin de cuentas no era para tanto, y solté la famosa originalidad de «mañana será otro día».

Amanecimos cerca de Chamartín. Me acordé de mi amiga Mercedes, que vivía por allí cerca, y le pedí a Antonio que me llevara. Mercedes compartía el piso con otras dos amigas que estudiaban Derecho y Medicina. Me abrieron de mal humor porque era todavía muy temprano para ir a clase. Conté algo de lo sucedido y luego llamé a mis padres para decirles que había estado estudiando en casa de Mercedes, que no se preocuparan, que me iba a clase y que volvería a casa a la hora de comer. Antonio se marchó cabizbajo a la Editorial y nosotras cogimos el tren para Cantoblanco. El día amaneció muy bueno. En casi todos los árboles habían brotado ya las hojas. Entre la hierba del campus había muchas florecillas. Yo sentía sueño y una inexplicable felicidad. Me reía para mí misma cuando pensaba en Antonio con su pistola imaginaria, o en sus graciosos pelos de punta cuando agarraba el volante del Diane. Fuimos a la cafetería del pabellón B. Mientras desayunábamos le dije a Mercedes que me gustaría enamorarme de verdad aquella primavera. Hablando y hablando pasó la hora de las dos primeras clases.

—¡Qué horror! Se nos está yendo la mañana casi sin darnos cuenta —dijo mi amiga mirando su reloj.

—Ay no —respondí—. Es delicioso estar aquí, contigo, charlando de la vida y del amor. Mercedes, no tendremos más *esta* primavera. Recuerda la «Ballade des dames du temps jadis». ¡Ay!, «Mais ou sont les neiges d'antan?»

—No seas pedante, anda, y resérvate las citas para el examen de literatura francesa. Vamos a hacer algo. ¿Por qué no nos metemos en esa conferencia que anuncian ahí? Es de arte. Pondrán diapositivas y, por lo menos, pasaremos bien el rato.

Según el cartel hablaría un tal John F. Moffitt, de la Universidad de New México. La sala estaba medio llena. Presentó al conferenciante un profesor de historia del arte, con gafas, que parecía una caricatura de Woody Allen y de Adriano Celentano. No me enteré de casi nada de lo que dijo, pero me hizo mucha gracia y tuve que contenerme para no soltar la carcajada. Una cosa me llamó la atención: el americano aquel, al parecer, había escrito un libro demostrando que la Dama de Elche era una escultura falsa. El libro estaba siendo traducido al castellano y pronto vería la luz en una editorial comercial. Pero el conferenciante no habló de eso, sino de unas pinturas de Goya, muy negras, que no pegaban nada con el sol. maravilloso que había fuera. Me estaba quedando dormida y Mercedes me dio un codazo.

—Eh, mira con disimulo, dos filas detrás de ti. ¿Te acuerdas todavía de él?

Era Gonzalo Herreros, el profesor ayudante de Historia Antigua. Yo estuve saliendo con él una temporada, pero de eso hacía ya dos o tres años. Parecía cambiadísimo, con el pelo engominado y aquella chaqueta posmoderna. Me sonrió y, bueno, lo cortés no quita lo valiente, hice lo mismo y esboqué un tímido saludo con la mano. Cuando acabó la conferencia se acercó a nosotras y preguntó qué tal va esa vida, etcétera, etcétera. Le vi más guapo. Luego hablamos un poco del conferenciante.

—Está loco —aseguró Gonzalo—. ¿A quién se le ocurre pretender probar ahora que la Dama de Elche es falsa? Eso sí, simpático es, lo reconozco. ¿Queréis que os lo presente?

Yo dije que bueno, y nos acercamos. Qué tipo más raro. Parecía una mezcla de Hemingway y de campesino de Soria, con ramalazos de gurú jipi de San Francisco. Le pregunté cómo era posible que nadie se hubiese dado cuenta, hasta ahora, de aquella falsificación.

—Bueno —respondió—, ahí está todo en un librote policiesco que he escrito. ¿Se dice policiesco?

—Policíaco —dijo el Woody Allen disfrazado de profesor que había a su lado—. Ya veréis, os vais a divertir cuando salga. Pero no vayáis a pensar que es una novela o algo por el estilo. Se trata de una obra académica muy rigurosa, lo cual no excluye la amenidad. Yo diría que se trata de un género nuevo...

Allí todos se enrollaban como las persianas. Fuimos al bar y estuvimos tomando unos vinos. Ya sólo se hablaba de cachondeo. El profesor de arte español le preguntó al yanqui:

—Jack, ¿es la Dama de Elche la madre simbólica de todas las españolas?

—Sí, tiene que serlo —respondió—. Franco se la cambió al Mariscal Petain por pinturas de grande importancia. Franco se trajo del Museo del Louvre el origen mitológico de España, la esencia de la España eterna.

—¿Sabías —terció Gonzalo— que, según una famosa canción, «la española cuando besa // es que besa de verdad // y a ninguna le interesa // besar por frivolidad»? Y ahora dime, si la madre mítica de la española es falsa, ¿lo serán también las hijas? ¿No supondrá tu libro, Jack, una apuesta por la frivolidad?

Gonzalo me miró a mí más que al americano. Yo sabía por qué. Afortunadamente, el tono zumbón de la pregunta permitía suponer un olvido relativo de nuestras pasadas trifulcas. Moffitt se reía.

—Ja, ja, ja... Sí, a mí me gustan más las chicas que no dicen la verdad de qué grande feo yo soy. Ja, ja...

Cuando nos íbamos del bar oí al Woody Allen-Celentano hablar en inglés con el visitante ilustre. No me enteré de todo, pero parece que el español no podía devolver la copia mecanográfica de «La Dama» porque no la encontraba.

—It was in my desk, I am certain.

—Do you think someone stole it?

—Why? There is no reason. Perhaps it is in my home. We'll see...

No pude oír el resto. Gonzalo me cogió del hombro con simpatía y dijo suavemente:

—Tenemos que quedar un día de éstos. Enterremos a la vieja Dama y al no menos viejo Guerrero.

—¿Por qué? —reliqué sin pensarlo—. No enterremos nada. Descubramos, simplemente, que la vieja Dama era falsa. ¿Y el Guerrero?

Gonzalo palideció. Prometimos llamarnos nuevamente. Teníamos que hablar. Cogí el tren y volví a casa de mis viejos.

Intenté contener el rapapolvos de mi padre diciéndole que el teléfono de Mercedes se había estropeado. De todos modos estaban medio acostumbrados a cosas parecidas. Cuando al ambiente se serenó un poco llamó Antonio. Quería verme. Había «novedades» y, según él, necesitaba mi consejo. Notamos unos ruidos raros en el teléfono pero pudimos oírnos lo suficiente y quedamos en el café Comercial. Mi amigo estaba sentado en el asiento corrido del fondo. En la mesa de su derecha, una pareja miraba los apuntes de una carpeta. A la izquierda un tipo, con una chaqueta de espiguilla, tenía la cara medio cubierta por un ejemplar de *El País*. Antonio me lo soltó de sopetón:

—Me han registrado el coche. También, en la editorial, han removido los cajones de mi mesa.

—¿Te han quitado algo?

—No lo sé. No creo. Tengo la impresión de que buscan... no sé. Cualquiera adivina lo que puede ser.

Antonio miró de reojo a derecha e izquierda. Bajó la voz. El tipo de *El País* se removió y tuve la impresión de que, simulando un cambio de páginas, se acercaba un poco más hacia nosotros. Entonces le vi la cara. Tenía una barba negra, muy recortada. A su lado, en el asiento, había una gabardina beige con otro periódico doblado medio metido en un bolsillo. Reconocí la cabecera y la tipografía de *El Alcázar*. Señalé a Antonio este descubrimiento con una mirada significativa. Hablamos entonces del tiempo y nos marchamos en seguida. Damos una vuelta a la manzana y luego volvimos al café. El tipo de los dos periódicos seguía sentado en la misma mesa, pero no estaba solo. Frente a él, de espaldas al salón, había otro individuo con aspecto joven. Llevaba una chaqueta posmoderna igual que la de Gonzalo. ¿Era él? No le dije nada a Antonio y traté de quitar hierro.

—No creo que ese barbudo tenga nada que ver con el asunto. Sí, podría ser un policía, pero ¿por qué no un periodista?

—¿Periodista de *El País* o periodista de *El Alcázar*? —preguntó Antonio con sorna.

—De los dos, ¿qué mas da? ¡Te estás poniendo histérico! —repliqué yo simulando rabia.

Decidimos que lo mejor era hablar en el coche y bajamos a buscarlo al aparcamiento subterráneo. Antonio no recordaba bien dónde lo había dejado, así que empezamos a dar vueltas entre las filas de automóviles. Parecían extraños animales durmiendo en la penumbra de aquellos sótanos. O muertos, en silenciosas catacumbas. Un hombre alto, con cazadora de cuero, estaba junto al Diane. Dejó algo en el limpiaparabrisas y, cuando nos divisó a lo lejos, echó a correr. Antonio lo cogió temblando. Yo, siguiendo mi costumbre, me había quedado un poco retrasada. Era un sobre y no parecía tener nada peligroso. Salimos de allí. Cerca ya de la Plaza de Colón nos decidimos a abrirlo. Había una nota escrita a máquina y dos billetes de ferrocarril. El escrito decía:

«Señor Huelma, está usted perfectamente controlado, pero no se asuste. Nuestra misión es estrictamente patriótica. Si sigue nuestras instrucciones no

le pasará nada. Si las desobedece pasaremos a la acción. Utilice estos billetes de tren. Son de ida y vuelta. Es imprescindible este pequeño viaje para que podamos mantener una entrevista provechosa. Le estaremos esperando en la estación de destino.»

El billete, una litera hasta Linares-Baeza, era para el día siguiente por la noche.

—No voy —dijo Antonio—. Esto debe ser una trampa. Ahora mismo le cuento todo al teniente del bigotito.

—¿Seguro? —pregunté yo—. ¿No habrá sacado los billetes él personalmente?

Me convencí irracionalmente de que aquel viaje era la única solución. No se perdía gran cosa. En todo caso, ¿a dónde iba a ir si no Antonio con garantías de una mínima tranquilidad? Bueno, la verdad es que aquello me excitaba. Casi tenía gracia. Era como una película de espías, pero sin muertos ni nada de eso. Me había entrado tanta curiosidad que tracé mi propio plan. Utilicé mis trucos para convencer a Antonio, y llegué a decir que le quería, creo, mientras repetíamos lo mejor del día precedente. Me prometió que cogería el maldito tren. Yo necesitaba algún dinero, y como no podía pedirselo a nadie sin dar explicaciones, recurrí al sistema de la esquinilla ocasional. No era la primera vez que lo hacía, desde luego. En unas horas saqué lo suficiente. Pedí prestada a Mercedes su peluca rubia y le di instrucciones por si llamaban mis padres. Había que simular otra escapada momentánea, una especie de represalia por la injusta regañina del día anterior.

Creo que mi disfraz fue convincente. Vi a Antonio, de lejos, en el andén. Fumaba mucho y no me reconoció. Yo iba ahora en plan rubia explosiva. Subí a un vagón de primera. Las tonterías que me dijo un revisor me dieron seguridad. Sonreí con picardía y le di suavemente con el bolso en las narices: parece que nadie dudaría del carácter «profesional» de mi viaje. Las luces de Madrid empezaron a quedarse atrás. No me atrevía a acercarme a los vagones de literas y me decidí por el bar. Pedí una cerveza. Había varios soldados con destino Córdoba. Un tipo gordo, con pinta de viajante de salchichón pamplonica, no me quitaba el ojo de encima. Evidentemente, dudaba antes de acercarse. Por si acaso, decidí marcharme del bar. En ese momento entraban ellos. Me refiero al tipo de la barba recortada que habíamos visto en el café Comercial. Ahora sí iba con Gonzalo. Era él, no cabía duda. Me miraron con los mismos ojos del pamplonica y de ahí deduje que no me habían reconocido. Mi corazón latía con fuerza y casi temí que me fuera a delatar. ¿Otra coincidencia? ¿Qué pinta-ba Gonzalo en todo ese asunto? Y, sobre todo, ¿cuál era el asunto? Comprenderéis que no tenía elección, así que, tras una corta vuelta de disimulo, volví de nuevo al bar. Otra cerveza. Ahora era yo quien trataba de escuchar. Saqué un pitillo. Desgraciadamente el gordo aquel y Gonzalo encendieron sus mecheros antes que yo.

—Gracias —dije con voz aguardentosa. Cogí las manos de los dos, junté las llamas y encendí mi cigarrillo. Temblaba. Pensé que Gonzalo me reconocería, pero no lo hizo. Los ojos del viajante (o lo que fuera) echaron chispas cuando

miraron a su «hermano de llama». Luego, con poco disimulo, le pegó un codazo. Empezaron a discutir. El gordo dijo que él me había visto primero y no sé cuántas estupideces más. Entonces el de la barba sacó un carnet del bolsillo y dijo:

—Policía. A ver, documentación.

El pamplonica se desinfló. Yo me puse a temblar, pero un guiño significativo de la autoridad me vino a comunicar: «No te preocupes, nena, ya sé que tú eres *legal*.» Cuando el gordo se fue, lo dijo en voz alta. Tal cual.

—No te preocupes, nena, ya sé que tú eres legal.

Respiré momentáneamente, pero ahí empezó lo peor. Gonzalo y su acompañante bebieron de lo lindo y empezaron a ponerse pulpos. Yo estaba muy preocupada, con cuidado para que no me tocaran la peluca, ni se me cayeran las pestañas postizas. Propusieron pedirle al revisor un apartamento vacío, pero abandonaron en seguida la idea. El de la barba dijo:

—No podemos perder de vista al pollo ése. Además, Linares-Baeza va a llegar en seguida.

Yo estaba furiosa. El cerdo de Gonzalo, manoseando a una furcia. ¿O se había dado cuenta de mi disfraz y disimulaba como yo? Y si era así, ¿lo hacía para engañarme o para seguir mi juego y traicionar al policía? Al cabo de un buen rato me propusieron dar un paseo por el tren. Sabía que iríamos hacia el compartimento de Antonio y acepté. Todas las ventanillas estaban cerradas. Llovía de nuevo. Al ver las gotas exteriores resbalar por los cristales sentí una tenue melancolía. Creo que tenía sueño. Lo que vi me despertó. En medio del pasillo desierto Antonio, de pie, besaba a una chica.

—¡Vaya! —dijo el policía—. Este tío no pierde el tiempo. ¡Qué rapidez! El otro día también estaba con otra en el piso, je, je, je...

Gonzalo se rió también. Yo miré de nuevo, sin verlas, las gotas de lluvia golpeando en el cristal. No me hacía gracia. Pedimos paso y dejaron de besarse. Antonio tampoco me reconoció. Podrá haberme olido al menos, ¿no? Me pareció tan perfecto el disfraz que me pregunté entonces por mi verdadero yo. ¿Era una estudiante que se disfrazaba de furcia para echar una mano a un amigo, o era una fulana que se vestía de estudiante en los ratos libres?

Pasaron, tal vez, un par de horas más. Habíamos atravesado Despeñaperros. El tren se paró y sonó una campanilla. Procuré pisar tierra en Linares-Baeza con el pie derecho. El poli y Gonzalo ya habían bajado. Era todavía de noche pero ya no llovía. La estación estaba vacía. Había un aroma penetrante de jazmines o azahar; también olía intensamente a olivas partidas y a tierra mojada. Pasaron unos minutos pero Antonio no descendía. ¿Qué pasaba? El tren volvió a arrancar, lentamente primero, luego más deprisa, No pude evitarlo y corrí por el andén gritando sin darme cuenta:

—¡Antonio! ¡Antonio! ¡Esto es Linares-Baeza! ¡Tienes que bajarte aquí!

¿Para qué quería ya la peluca? Gonzalo y el de la barba oyeron mis gritos hasta que el tren se perdió en la oscuridad de la madrugada. El poli se me acercó.

—Así es que tú eres también otra amiguita de ése, ¿eh? ¿Por qué no ha bajado?



Ilustración de M. Gómez Zia.

Me enconguí de hombros. La situación me pareció de pronto muy divertida, así que me dio por reír. Gonzalo pasó unos minutos boquiabierto y silencioso. Luego pareció reponerse y dijo con una ironía que sólo yo podía percibir:

—Vaya, vaya, de modo que esta «dama» era una compinche del editor. ¡Quién lo iba a decir! Nunca pensé, al verla en el tren, que tuviera algún interés por la cultura...

Los tres estábamos desconcertados. Yo no sabía por qué estaba allí, en una estación ferroviaria perdida en el campo andaluz, y los otros dos no se explicaban por qué había bajado yo y Antonio no. Al final, parece que aceptaron la sustitución como algo natural, me vendaron los ojos y me metieron en un coche. El camino parecía llano al principio, luego tenía muchas curvas, después baches, luego cuestas... Yo olía la tierra mojada y sentía el cuerpo tibio de Gonzalo, a mi lado, diciéndome sin hablar que no me preocupara, que todo aquello era un juego que acabaría en un beso prolongado, ¿o no? El coche se paró. Cuando me quitaron la venda el sol se levantaba detrás de un olivar. Estábamos ante una casa de campo bien encalada. Vi una higuera, un pozo, macetas de geranios, claveles, y varias gallinas picoteando por los alrededores. Un perro ladró escandalosamente.

—¡Quieto León! —gritó una voz masculina desde el portal.

Salió un hombre de mediana edad con chaqueta de pana y una escopeta de dos cañones en la espalda. Pensé que sería el guarda o algo por el estilo. El poli le dijo:

—Somos nosotros, Emilio, ¿dónde está don Lorenzo?

—Está esperando en la biblioteca. Me ha dicho que entren en cuanto lleguen.

Pasamos al zaguán. En las paredes había cuadros antiguos. Luego torcimos por un pasillo lateral, atravesamos varias puertas, y desembocamos en una habitación amplia y luminosa. Las paredes estaban cubiertas por estanterías de madera oscura, repletas de libros. Al fondo, detrás de una mesa, un hombre, con el pelo y mostacho canosos, se había puesto en pie. Tenía un cierto aire militar. A mí me pareció que no encajaba bien en aquel lugar. Primero saludó con firme cortesía y luego preguntó:

—¿Dónde..., dónde está?

—Bueno, don Lorenzo... —balbuceó el policía—. Hemos tenido una complicación. El tipo que esperábamos iba en el tren, pero no ha bajado en la estación. A estas horas puede estar tal vez en Málaga. Hemos traído a esta chica que iba con él. Se encontraba en su piso la otra noche y le acompañó a la Comisaría. Ya sabe...

El caballero del mostacho contuvo su evidente cólera y no perdió compostura ni amabilidad.

—Así que usted, señorita, está perfectamente enterada de todo este asunto y...

¿Qué podía decir? No, no tenía idea del asunto. Con una leve sonrisa me indicó que no me creía y que podía ahorrarme cualquier falsa indignación. A

decir verdad, no estaba enfadada. Mi curiosidad era tan grande, tenía tantas ganas de preguntar, que temí echarlo todo a perder y acabar sin saber nada. Sonreí abiertamente y los otros tres me imitaron.

—Así está mejor —dijo el tal don Lorenzo—. Creo, señorita, que debemos ir al grano. Estamos buscando el ejemplar de su... de su novio Antonio.

Me puse colorada. Por lo de *novio*, naturalmente, pues del resto seguía sin tener ni idea. Respondí poco menos que al azar.

—Bueno, en primer lugar, Antonio Huelma no es mi novio, es sólo un amigo. Y en segundo lugar..., ¿para qué quiere ese ejemplar?

—Seamos francos —respondió con voz autoritaria—. Esa obra no se debe publicar y no se va a publicar. Voy a enseñarle algo. Sígame, por favor.

Se levantó. Por un bamboleo inesperado hacia el costado derecho supuse que se caía. Me adelanté instintivamente, como para sostenerlo, pero él fue más veloz en buscar el apoyo de un bastón y erguirse completamente. Cojeaba de un modo ostentoso. Murmuró entre dientes una explicación:

—Gracias, no se preocupe. Un pequeño incidente, hace ya mucho tiempo. ¿Ha oído hablar de Brunete?

Se acercó a un cuadro colgado en la pared. Era un bodegón muy oscuro que representaba a una calavera entre libros polvorientos. Un jarro de cristal transparente contenía algunas flores, completamente secas.

—¿Le gusta la pintura? —me preguntó el mutilado—. Es una «vanitas» del siglo diecisiete. Pero no es eso lo que quiero enseñarle.

Levantó el cuadro. Detrás, como en las películas, había una caja fuerte. Manipuló en ella, la abrió, y sacó tres volúmenes de fotocopias, pobremente encuadernadas. Me los entregó. Eran idénticos.

Leía la portada del primero: «John F. Moffitt. *In Pursuit of the Lady of Elche: A Detective Story in Early Iberan Art and Archaeology.*» Mi sorpresa fue mayúscula. Miré a Gonzalo, pero sólo vi una cara inexpresiva. El anciano fue más explícito.

—Aquí están *casi* todas las copias españolas de ese libro absurdo. No nos pregunte cómo las hemos conseguido porque no tiene mucho mérito. En realidad ha sido bastante fácil. Sólo nos falta la de su... su amigo. ¿Está usted autorizada para hacer un trato?

Empezaba a comprender. Gonzalo, en la Facultad, podía haber cogido la copia de aquel profesor de arte, pero en el caso de que Antonio poseyera otra yo no sabía, desde luego, dónde podía haberla escondido. Esto no lo dije. Quería saber más.

—Perdone, pero no veo por qué tanto interés en impedir que ese libro salga a la luz. A fin de cuentas —añadí— se publican muchos libros malos...

—Pero no tan dañinos como éste —atajó el cojo con sequedad—. Piénselo por un momento. Destruir el significado de la Dama de Elche es atacar un símbolo importante de España. Los pueblos necesitan himnos y banderas. Y también raíces, emblemas culturales. Si un extranjero nos dice que la Dama de

Elche es una falsificación del siglo diecinueve, ¿dónde anclaremos nuestra protohistoria?

En aquel momento *sí* me sentí como hija legítima de la Dama: petrificada. Diablos, lo que había oído en broma en el bar de la Facultad, lo estaba repitiendo en serio aquel adusto excombatiente. Si no fuera porque las estatuas no se ríen, lo habría hecho de buena gana.

—Debe usted considerar —continuó— la coincidencia de las fechas. La Dama de Elche fue descubierta casi al mismo tiempo que el desastre del noventa y ocho. Es un movimiento lógico: lo que entonces perdimos los españoles en extensión lo ganamos, gracias a la Dama, en intensidad intrahistórica. Y ahora, piense quién viene de nuevo a destruirnos. ¡Un yanqui! No se conformaron con Cuba y Filipinas. Sueñan con nuestra aniquilación. Créame, señorita, es mejor que usted y su amigo nos den el ejemplar que quieren publicar. Renuncien al proyecto. Nosotros, en fin, estaríamos dispuestos a compensar... Quiero decir que podemos llegar a un acuerdo económico satisfactorio. ¿Qué me responde?

¿Y qué podía responder? Como conocía la línea temática de las Ediciones Liberales, me extrañaba mucho que quisieran publicar un libro sobre cualquier aspecto relacionado con la Dama de Elche. Dije vaguedades. El viejo insistió en los mismos argumentos. Debí pensar que me resistía porque quería sacar más dinero, o tal vez por razones ideológicas. Al cabo de un breve escarceo verbal, cambió repentinamente de tema y dijo suavemente:

—Venga, por favor. Quiero enseñarle mis colecciones arqueológicas. Salimos de la casa y atravesamos unos cien metros de olivar. Entramos a lo que parecía un almacén de labranza, custodiado por varios perros y protegido por una valla poderosa. El interior estaba lleno de vitrinas y anaqueles.

—Observe —me dijo— aquellas puntas de flecha neolíticas. Ese armamento alcanzó en España una perfección superior a la de cualquier otro lugar de Europa.

Me mostró algunas cosas más. El comentario resultaba siempre muy parecido: los bronce hispanorromanos eran mejores que los galos, la cerámica ibérica más expresiva que la de la Grecia arcaica, las fibulas celtas españolas incomparablemente más graciosas que las de Irlanda o Normandía. Así, hasta que se paró ante un cortinaje de terciopelo verdoso.

—Espero —añadió con énfasis teatral— que le interese lo que hay detrás. Tiró de un cordelito y se abrió el telón. Sobre una peana rectangular estaba la Dama de Elche. Repetida. Eran dos, lo juro, idénticas entre sí. Yo no estaba borracha. Las pequeñas irregularidades de la piedra, los tenues restos de pintura... en todo eran absolutamente semejantes.

—Un buen trabajo, ¿verdad? ¿Podría usted adivinar cuál es la verdadera y cuál es la falsa? Es más —continuó con seguridad—, ¿qué dirían los «especialistas» si las pusiéramos junto a la que hay expuesta en el Museo Arqueológico Nacional? ¿Cómo reconocerían el original? Y ahora, señorita, le voy a hacer una revelación. Habíamos temido que algo así pasaría, que la democracia ju-

deo-liberal intentaría destruir a España una vez más. Previendo esto, ¿cree usted que, a la muerte del Caudillo, íbamos a dejar en el Museo a la Dama de verdad?

Mientras decía esto último, un teléfono había empezado a sonar. Lo cogió el policía.

—Sí... Sí..., está aquí. Don Lorenzo, es muy urgente —dijo volviéndose hacia nosotros—. Le llaman desde Madrid, ya sabe a quién me refiero.

El anciano se puso al aparato. Todos nos callamos, escuchando sin disimulo la mitad de aquella conversación.

—Camarada Lorenzo... ¿Qué pasa?... Sí... ¿Cómo?... ¡Pues claro que no es lo mismo «liberales» que «libertarias»! ¿A qué viene eso ahora?... ¡El error es vuestro, imbéciles! Mi pierna distingue bien, desde la guerra, quiénes son los libertarios... ¡Esto es el colmo! ¡Qué pandilla de imbéciles! ¡No! ¡No es una excusa el parecido de los hombres!... Sí... La chica... ¿Que nos ha traicionado Perales? No... No es necesario contactar con nadie en Málaga... ¡Déjalo todo en mis manos! No hagas nada, ¿me oyes? ¡Nada! Te llamaré luego.

Colgó. Tenía una expresión sombría. Sus ojos, repentinamente acerados, parecían lanzar cuchilladas asesinas al policía. La cara bobalicona de éste demostró, sin embargo, que no le habían herido. La voz del anciano, al hablarme, era cansada y dura.

—Lo siento señorita. Parece que los nuestros se han confundido de nombre y de editorial. Creo, en efecto, que ni su... ni su amigo ni usted tienen la otra copia de ese libro. Créame que lo siento. Esto es... es otra derrota.

El sonido se hizo ronco, casi inaudible. Me pareció que cojeaba todavía más mientras caminábamos, nuevamente, desde su museo hasta la casa. Dijo todavía, con esa voz patética que imaginamos en los héroes de opereta:

—Lo más duro de soportar es la incompetencia de muchos camaradas, su cobardía y mediocridad. Algún día, señorita, lo comprenderá. La auténtica España se esfuma, se hunde en la anarquía. ¿Cómo reconocer, en este caso, quiénes son los nuestros de verdad?

Pensé en su fábrica de damas de Elche, o en la de quien fuera y, esta vez sí, no pude aguantar la carcajada.

—Perdóneme —le dije cuando paré de reírme—, ¿por qué no regala una Dama de Elche auténticamente falsa o falsamente auténtica al museo nacional de cada autonomía?

Me arrepentí en seguida de mi osadía y, por un momento, temí que me fueran a matar. Afortunadamente no pasó nada. Noté un brillo acuoso en los ojos del mutilado y, rápidamente, desapareció. Me volvieron a poner la venda. El coche circuló por caminos y carreteras sin nombre. Yo notaba los mismos olores que a la llegada. A veces me llegaban vaharadas de pan recién cocido o de migas con aceite de oliva. Me di cuenta de que tenía mucha hambre y mucho sueño. Me dormí sobre el hombro de Gonzalo.

Cuando desperté estaba en el asiento trasero de otro coche. Ya no tenía los ojos vendados. Gonzalo conducía.

—¿Y el policía de la barba? —pregunté.

—¿El que iba conmigo? Cualquiera sabe si es o no es policía. Ha desaparecido. Como ves, me han dado mi coche y nos han dejado marchar.

—¿Nos han dejado? ¿También estabas tú secuestrado?

—Bueno, casi. Yo me metí en esto por razones profesionales. Si ese libro del americano se publica antes de que yo presente mi tesis doctoral, me echa por tierra cinco años de trabajo. Ya la tengo acabada y pienso leerla dentro de tres meses. El curso que viene me sacan una plaza de profesor titular. Como puedes comprender, es mi oportunidad. No la puedo desaprovechar. El caso es que yo he cumplido con mi trabajo. Le he traído al loco ese la copia que tenía en su despacho el profesor Ramírez. Espero que ellos hagan su parte.

Sonreí. Gonzalo me pareció entonces un tramposo encantador. Comimos en el Hostal Juanito de Baeza. Yo bebí bastante y rocé, bajo la mesa, mis piernas con las suyas, ¿para qué disimular? Pedimos una habitación, hicimos el amor, dormimos, hicimos el amor, dormimos... ¿De verdad o soñando? ¿Verdadero o falso? A la mañana siguiente regresamos a Madrid.

Los cabos sueltos de este asunto fueron fáciles de aclarar. En un pasillo de la Facultad vi al profesor Ramírez y le pregunté, como estudiante inocente, qué editorial iba a publicar la obra de John F. Moffitt.

—Ediciones libertarias —dijo.

—¿Cómo se llama el editor? Es una simple curiosidad —volví a preguntar.

—Vaya. A ver si me acuerdo. ¡Ah, sí! Antonio... Antonio Huerga, eso es. Pero ese dato no es necesario. Cuando salga «La Dama» basta con que le digas al librero que lo publica Ediciones Libertarias.

Guiñé un ojo y le di las gracias. Ese mismo día me llamó «mi amigo» Antonio Huelma. Quedamos para dar una vuelta. Me dijo que llegó a Linares-Baeza pero nadie le estaba esperando. Sin duda, todo había sido una broma. Yo le di la razón: había sido una broma, seguro. Valiente cuentista. Llevaba la camisa muy abotonada pero no podía tapar del todo un moratón muy significativo en su cuello. Me hizo gracia y me dieron ganas de morderle suavemente allí, en el mismo lugar que la otra. Se resistió un poco pero lo conseguí. Su casa ya estaba ordenada y, como nos habíamos estado entrenando por separado, la cosa salió mucho mejor.

Al domingo siguiente fui al Museo Arqueológico Nacional. La Dama de Elche estaba en su peana, sonriéndome suavemente. La muy zorra, ¿o era yo quién la sonreía a ella? ¿Verdadera o falsa? Allí, sentada en una banca, me reí tanto que me dolió el estómago cuando me quise levantar.

LETRA

INTERNACIONAL

NUMERO 40 (Septiembre-Octubre 1995)

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE: ¿Y España, cuándo?

ABDELWAHAB MEDDEB: La mancha blanca

MICHAEL WALZER: Las razones para intervenir
FRANCISCO AYALA: La creación imaginaria

ANDRE GAURON: Identidad y cultura en Europa

SUSAN SONTAG: Danilo Kis

CIEN AÑOS DE IMAGENES

DAVID W. GRIFFITH: El cine dentro de cien años

ALEXANDRE ASTRUC: ¿Qué es la puesta en escena?

JUAN COBOS: Peldaños de la edad de oro

JACQUES RIVETTE: Carta sobre Rosellini

MIGUEL RUBIO: El malentendido del cine clásico

JOS OLIVER: El cine cumple su ciclo

RAMON GOMEZ REDONDO: La década prodigiosa

JUAN IGNACIO MACUA: Cine y pintura. Una historia de amor y desamor

JOSE LUIS JOVER: Cuatro poemas. Dos postales

MARIA RAMIREZ RIBES: El mundo y lenguaje de Juan Nuño

LIBROS: J. M. Caballero Bonald (Paul Bowles); José Monleón (Max Aub);

M. A. Molinero (Jorge Semprún); Salvador Clotas (Juan Goytisolo);

Lourdes Ortiz (Milan Kundera); Roberto Blatt (R. García Alonso);

Rosa Pereda (Martin Amis)

CORRESPONDENCIA: Juan Villoro, Barbara Probst Solomon, Mariano Navarro, Juan Carlos Vidal, Victoria Combalía, Sergi Pàmies, Rosa Pereda

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: 319 45 85 - 28010 Madrid

LA MIRADA QUE PINTA. ESCRITURA Y PINTURA EN PETER HANDKE

Stella Wittenberg

«Él estaba contemplando una obra de arte y un amor olvidado volvió de nuevo a la vida. Él se puso en camino»¹.

La contemplación de una obra de arte dispone al poeta para iniciar el camino de retorno hacia la fuente originaria. Peter Handke versus V. Sorger protagonista de *Lento Regreso*, emprende el viaje hacia lo utópico, lugar nunca coronado por el escritor nómada, que se pregunta, en la figura de Sorger, por la existencia. Los lugares donde reposará su mirada serán los ámbitos de la Naturaleza y el Arte. A sabiendas del riesgo que entraña su aventura, el escritor/personaje se adentra por los territorios del alma, del paisaje y de la pintura, tratando de descubrir sus misterios y el secreto de la comunicación entre los humanos. P. Handke es un escritor erudito cuyo interés no solamente aborda todos los rincones de la literatura universal, sino que también se introduce en las diferentes expresiones artísticas, observando minuciosamente sus manifestaciones e incorporándolas a su bagaje de conocimientos. Es así como la pintura será el arte que Handke ha dejado más explícitamente plasmado en la Tetralogía llamada *Lento retreso*. En *La doctrina del Sainte-Victoire* el escritor se refiere directamente a la pintura con nombres concretos de artistas cuya producción

¹ Handke, Peter: *Historia del lápiz*. Barcelona, Península, 1991, p. 87.

le ha impresionado; incluso el último capítulo de esta obra «El gran bosque» está inspirado en un cuadro de Ruisdael, última obra del pintor. *Lento regreso* está igualmente impregnada de imágenes plásticas con referencias concretas a cuadros. Esta obra la escribió P. Handke en Nueva York a finales de la década de los ochenta. Sus itinerarios urbanos, como él mismo manifestara en diversas ocasiones, dibujaban un triángulo mágico entre los museos Guggenheim, Metropolitan y Whitney, donde ejercitaba el mirar, el contemplar, una actividad primordial soporte de su escritura. Esta mirada escudriñadora tanto sobre los cuadros minuciosamente estudiados, vivenciados e interiorizados a sus experiencias vitales aflorando en cualquier quiebro de su pluma, sin que se note, como espíritus recobrados para la vida y plasmados en su ductus narrativo. Nos encontramos, por tanto, en la tradición de la polémica respecto a la imbricación de la pintura y la poesía mantenida vida desde los tiempos en que Lessing la planteara en su *Laocoonte*.

Es a partir de la publicación del ensayo de G. E. Lessing, donde se propone aclarar los rasgos diferenciales de las artes plásticas y la poesía, cuando el grupo escultórico Laocoonte se convierte en un signo que recoge el lema horaciano –ut pictura poesis– (como la pintura es la poesía) y que se refiere a la obra de arte total: esto es, «ars una species mille»; en definitiva, la correspondencia de los distintos lenguajes artísticos. Este debate de valoración estética se ha mantenido vivo durante los últimos tiempos y el contenido de su problemática sigue en pie: es decir, las relaciones analógicas que se establecen entre los lenguajes poético y pictórico. La unión entre poesía y pintura seguirá hasta los venecianos y Poussin, que llegaba a denominar a sus cuadros «poemas». Esto no significaba que ellos, como pintores, quisieran imitar a los poetas, sino más bien, destacar la existencia de un principio creativo único y común.

Precisamente el concepto de «mímesis» griego, por el que pintores y poetas eran imitadores de la naturaleza adquiere una doble dimensión. Por un lado tiene una enorme actualidad en estos tiempos de postmodernismo, donde la imitación se ha apoderado de la falsa creación artística, es decir, se ha impuesto el poder del simulacro. Por otro lado, hay escritores, como es el caso de P. Handke, que se alejan del concepto griego de «mímesis» para aproximarse al planteamiento de Cézanne, padre de la pintura moderna, que postulaba la huida de la imitación y «hacer construcciones paralelas a la naturaleza». En el arte moderno se constata, por tanto, que aspira a tener un carácter polidimensional, herencia del romanticismo.

Stella Wittenberg (Madrid, 1949) es profesora de lengua alemana en la Universidad Complutense. Traductora de Schwitters y Hesse, alterna la actividad académica con la pintura. Próximamente publicará el libro *Experiencia y existencia en Peter Handke*.



Figura 1
C. David Friedrich, *Der Grosse Wald*, 1832.

El paisaje en el Romanticismo alemán se caracterizó por la búsqueda de lo sublime y lo grandioso en la naturaleza. Carl David Friedrich Friedrich, en su obra *Der Grosse Wald* (1832), muestra un paisaje vasto y solitario, con una gran extensión de terreno que se pierde en la distancia. La obra refleja el espíritu del Romanticismo, que buscaba en la naturaleza una fuente de inspiración y una conexión con lo divino. El uso de la luz y el color en esta obra es característico del estilo del Romanticismo alemán, que buscaba crear una atmósfera de misterio y emoción. La obra también refleja la idea de lo sublime, que se refiere a la belleza que trasciende lo ordinario y que inspira un sentimiento de asombro y admiración. En este sentido, *Der Grosse Wald* es una obra maestra del Romanticismo alemán que ha sido admirada por generaciones de artistas y críticos de arte.

¹ Ibidem, p. 552.
² Handke Peter. La escritura del mundo. Visión. Madrid, Alianza, 1982, pp. 70-71.

Los románticos plantean la imbricación de las Artes y establecen su fundamento en las misteriosas correspondencias de lo fugaz y lo eterno. La versión romántica de *ut pictura poesis* surgió de la aceptación de que tanto el poeta como el pintor inspiran sus imágenes en un mismo centro espiritual. En esta época, muchos poetas se aproximan a la pintura como continuación de su propio «entusiasmo» creativo. Por ejemplo, Blake o Victor Hugo; incluso Goethe quiso también ser poeta y pintor, pues en sus comienzos literarios participaba de la idea de un principio común en las Artes. Sin embargo, él mismo, después de su viaje a Italia, reconoció su incapacidad para la plástica y, al final de sus divagaciones pictóricas, llegará a aceptar las tesis de Lessing. La influencia de Goethe sobre Handke es evidente. En numerosas ocasiones el escritor ha dejado constancia de ello, sintiéndole como «maestro».

«No abandonar a Goethe (insistir en él)»².

En *La doctrina del Sainte-Victoire* P. Handke deja patente su presencia en el recuerdo al tratar de incorporar en esta obra *La teoría de los colores* de Goethe y formular con su aprendizaje una nueva estética del color y de la forma. Se hace necesario destacar cómo los dos escritores han hecho del acto perceptivo, de la experiencia sensorial, el núcleo central de su creación poética.

«Luego, por la noche, desde el puente que cruzaba la carretera, en el extremo de la ciudad, miraba la autopista de circunvalación que se mostraba en colores dorados móviles, y ahora me parece todavía sensato lo que pensé en aquella ocasión: Que alguien como Goethe tendría que envidiarme porque yo vivía a finales del siglo XX»³.

El Romanticismo, como ya se ha mencionado, se niega a aceptar la «compartimentación» de las Artes. Para los románticos, por la propia concepción intrínseca de la existencia, «el límite» como tal no existe ni en el arte ni en la vida. La ensoñación que inunda al romántico, bajo el lema de la unión de las artes, se mantiene viva en el tiempo. Gracias a este sueño, que embargó a estos artistas, han sido posibles las vanguardias artísticas del siglo XX. Sin embargo, este proyecto, hermanar el Arte y la vida, tenía objetivos más allá de la realidad y en consecuencia utópicos: la mutación del universo a través de los poderes de la imagen y de la palabra poética. En este sueño utópico es donde se entronca la figura de Peter Handke, que participa con el entusiasmo de un creador en este proyecto prodigioso de conferir al arte la gracia extraordinaria para regenerar al hombre escindido en la sociedad moderna y permitir la recuperación de la moral perdida. Para Handke la ética se circunscribe al ámbito más inmediato de la

² *Ibidem*, p. 222.

³ Handke, Peter: *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid, Alianza, 1985, pp. 70-71.

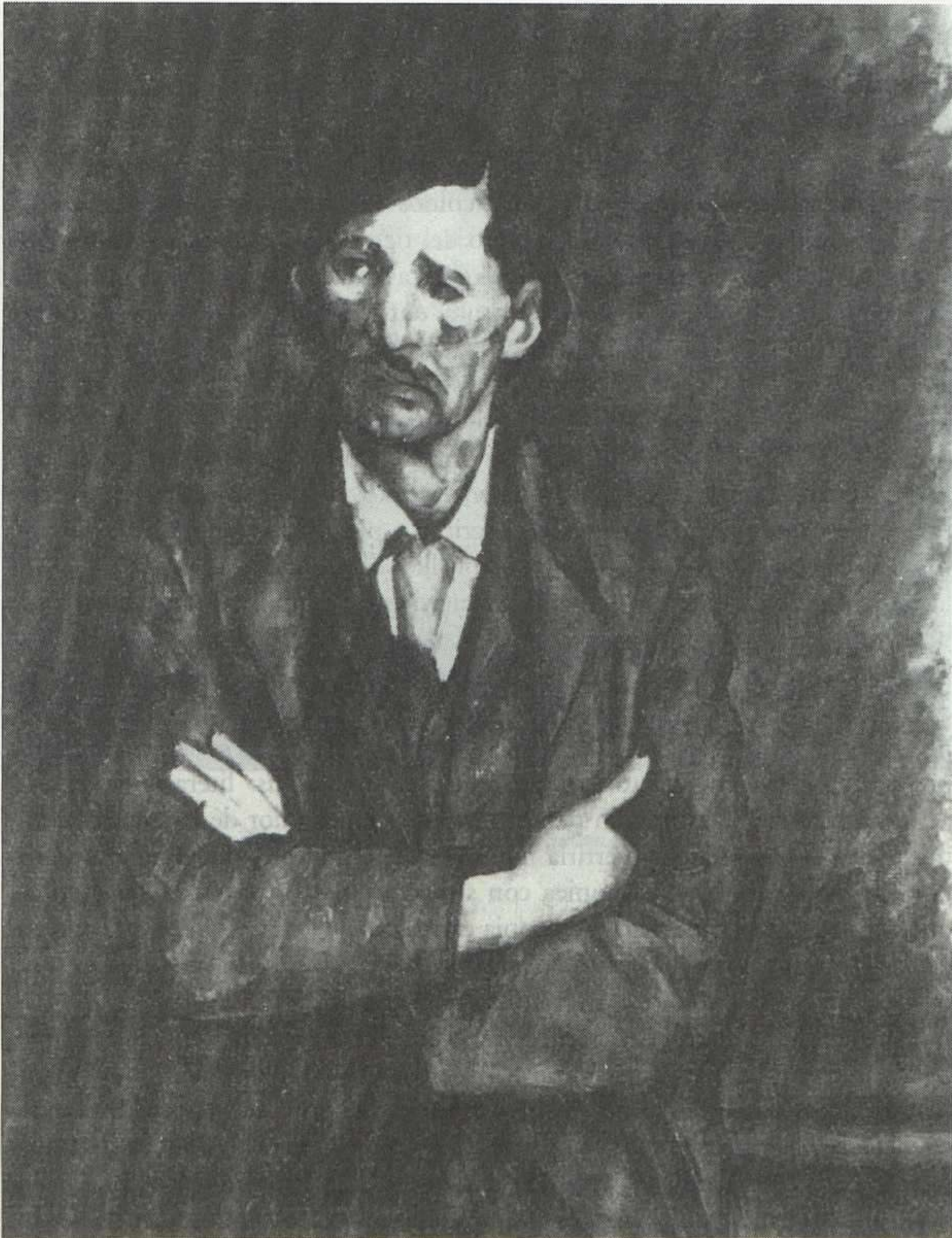


Figura 2
Paul Cézanne, *L'homme aux bras croisés*, 1889.

en Francia, junto con el poeta René Char donde comentó que entendía su pensamiento filosófico como una evolución del pensamiento de Cézanne. De la misma manera Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte* define la creación como lo bello, porque procede de una necesidad del alma, así Kandinsky en *Historia del lápiz* se refiere también al Arte como aquello que duele y satisface al alma.

* Historia del lápiz op. cit. p. 206.

existencia y tiene una importancia primordial en su obra. Para este escritor una manifestación del éxito personal es precisamente el hecho de que el individuo lleve una vida que sea digna de ser narrada. Para P. Handke esto es ya ética. Las existencias humanas que no constituyen modelo alguno para el prójimo no son objeto narrativo de su escritura. Esta actitud del artista que establece en su mensaje la reformulación entre los contenidos éticos y estéticos del hombre es la resonancia que se mantiene a lo largo del tiempo hasta nuestros días, y que confiere al creador un carácter profético. Estas relaciones y estrechos vínculos que se establecen entre literatura y pintura, entre escritores y pintores, se van a incrementar en el período de las vanguardias. Al igual que Rilke, cuyo contacto con la obra de pintores como Klee, Picasso, Cézanne, Rodin, el Greco, por los que sentía una gran admiración, imprime una huella cromático-plástica a su creación literaria, sucede con Handke y pintores como Caspar David Friedrich, Ruisdael, Cézanne, de Chirico, Hopper, Rothko, relación a la que hago referencia en este escrito. Rilke y Klee, escritor y pintor de sensibilidades afines, inician su escisión en el punto de el que Rilke se inclina por aceptar las formulaciones estéticas del *Laocoonte*. Las vanguardias del siglo XX se desarrollarán en una actitud antilaocoontiana, ya que, por su carácter de ruptura, huyen de toda sistematización o codificación. En este sentido Klee, como artista consecuente con la vanguardia utópica, defiende la intercomunicación de las artes. En esta misma línea se encuentra la actitud de Handke. Su obra *Lento regreso* está impregnada de imágenes pictóricas que sostienen el «ductus» literario-emocional de la narración y le estimulan para profundizar en el valor de la palabra, restituirla en sus contenidos y vertirla renovada. Este hombre, que ama el silencio por encima de todo, se comunica con sus semejantes a través de sus escritos, que constituyen el soporte de su propia existencia y la expresión de su conciencia. Así lo asegura en el aforismo de *Historia del lápiz*, donde manifiesta que él no hace propuestas con otras propuestas, sino con obras⁴.

P. Handke es, pues, un escritor respetuoso con la tradición; sin embargo, condena rotundamente toda imposición alienante y en este sentido se manifiestan rasgos comunes con la postura del arte moderno en general. En consecuencia, se hace patente que las barreras, los límites entre las Artes, han desaparecido. El pensamiento y la creación artística se hermanan incluso con la filosofía. Así lo manifestó Heidegger en uno de los «Cuatro Seminarios» realizados en Francia, junto con el poeta René Char, donde comentó que entendía su pensamiento filosófico como una prolongación del camino de Cézanne. De la misma manera Kandinsky, en su obra *De lo espiritual en el Arte*, define la creación como lo bello, porque procede de una necesidad del alma, así Handke en *Historia del lápiz* se refiere también al Arte como aquello que duele y satisface al alma.

³ *Ibidem*, p. 122.

⁴ *Historia del lápiz, op. cit.*, p. 206. *Historia del lápiz*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 70/71.

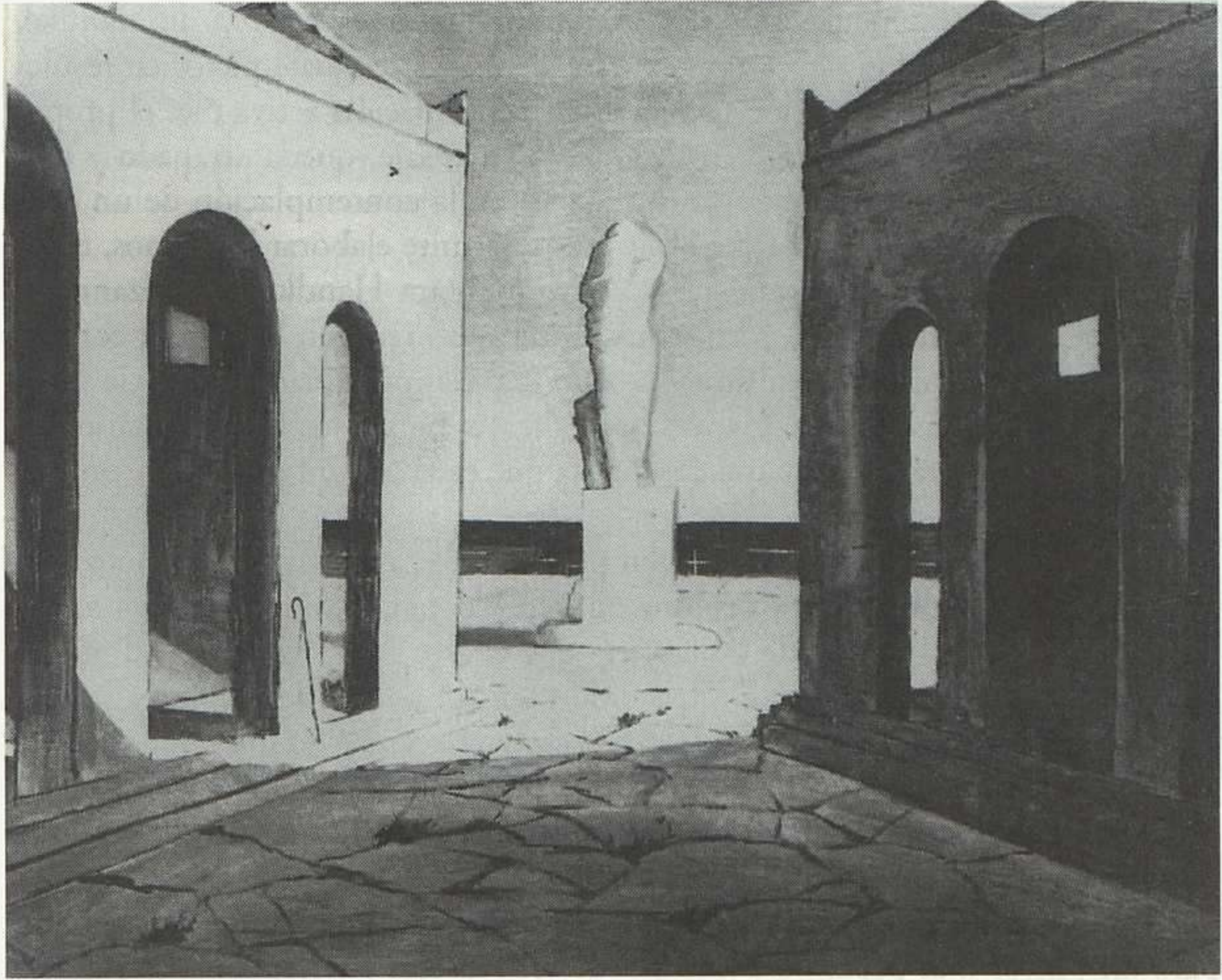


Figura 3
Giorgio de Chirico, *Meditation autumnale*, 1912.

El paisaje.
cas por ejemplo:
nes descubriras en las que se pueden vislumbrar descripciones de obras plásti-
nua directa, cuando títulos de los cuadros de Cézanne, o bien como particio-
en múltiples pasajes narrativos a las referencias pictóricas, en ocasiones de ma-
figura la abstracción por medio de la imagen. Händke, en *Y una vez más*, recurre
que, de modo metafórico, se resalta que pintar y su percepción externa con-
de encontrar la conexión entre la percepción y abstracción. Händke trata
Kierke, debe hallar el equilibrio entre la percepción y abstracción. Händke trata

que discuta hacia el Oeste.
también en torno a las nubes, podía seguir siendo también la corriente
inundada por las aguas, y la última claridad del cielo, que allí arriba se
allí las nubes podían ser también las islas más extremas de aquella tierra
modo de símbolo del círculo polar; las líneas curvas negras que formaban
franja del cielo, una franja que abarcaba toda la lejanía el horizonte y
posible distinguir la línea divisoria alguna, se fundía con la luminosa
tudo en ella, tampoco descartaba ya en sí misma, sino que, sin que fuera
«Pero esta superficie, con los bancos de arena que se habían deposi-

Händke, Peter. *Y una vez más*. Madrid, Alianza, 1985, p. 26.

Los vínculos estético-plásticos que se manifiestan en la obra de Handke, surgen de la convicción del propio escritor de que el lenguaje pictórico resulta más libre y es más puro para establecer una participación activa con el propio receptor. Handke sostiene que en lenguaje, el mensaje, queda atrapado y mediatizado por la propia palabra; no sucede así en la contemplación de un cuadro, donde el mundo interior del observador permite elaborar los signos, colores y líneas que observa. No resulta casual que para Handke sea Cézanne el «maestro de la humanidad», porque sus pinturas no recogen la crónica concreta de un acontecimiento determinado, sino la intemporalidad, la esencia fuera del tiempo. Los paisajes de Cézanne están ahí y el pintor los refleja en su pureza, tal como son, transmiten una enseñanza que es vivida interiormente en forma de apaciguamiento.

Los cuadros de Cézanne adquieren para Handke el valor de una nueva escritura, donde los objetos y los colores allí representados configuran una nueva forma de expresión escrita, de tal manera que el arte cobra carácter casi mítico de auténtica regeneración, y en este sentido tanto las relaciones con los individuos como con los objetos con los que se convive reciben su dignidad y su ley a través de la obra de arte y comienzan así a brillar en su existencia y en su reciprocidad. Este escritor define este proceso como «transfiguración divina» que es propio a la obra de arte.

Para Handke, la literatura es un «ir alrededor», lo mismo que lo es el arte para un pintor más próximo como puede ser Anselm Kiefer; el artista, señala Kiefer, debe hallar «el equilibrio entre concreción y abstracción». Handke trata de encontrar la concreción en ese deambular por el paisaje interior, mirada que, de modo metafórico, he reseñado que pinta, y su percepción externa configura la abstracción por medio de la imagen. Handke, en *Lento regreso*, recurre en múltiples pasajes narrativos a las referencias pictóricas, en ocasiones de manera directa, citando títulos de los cuadros de Cézanne, o bien como narraciones encubiertas en las que se pueden vislumbrar descripciones de obras plásticas, por ejemplo:

El paisaje.

«Pero esta superficie, con los bancos de arena que se habían depositado en ella, tampoco descansaba ya en sí misma, sino que, sin que fuera posible distinguir la línea divisoria alguna, se fundía con la luminosa franja del cielo, una franja que abarcaba toda la lejanía el horizonte a modo de símbolo del círculo polar: las finas cintas negras que formaban allí las nubes podían ser también las islas más extremas de aquella tierra inundada por las aguas, y la última claridad del cielo, que allí arriba se ramificaba en torno a las nubes, podía seguir siendo también la corriente que discurría hacia el Oeste»⁵.

⁵ Handke, Peter: *Lento regreso*. Madrid, Alianza, 1985, p. 25.



Figura 4
Eduard Hopper, *Solitude*, 1930.

La obra de Hopper, como ya he referido, parece abierta a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda naturaleza técnica. Como si de una descripción literal de un cuadro de Hopper se tratara, sosteniendo los rasgos de la pintura de los románticos, el paisaje, en el que habita el personaje, no representa únicamente un espacio físico, sino que es el espacio de la segunda naturaleza técnica que de realidad abandona. Uno puede encontrar a la luz del día diferencias entre las calles de las ciudades que se encuentran en la ciudad y de la zona en el lugar donde están y cuando hace unos años fue un lugar donde había un pueblo. Como es sabido, el espacio de la segunda naturaleza técnica es un espacio de la segunda naturaleza técnica que se ve en la ciudad, pero que está en el espacio de la segunda naturaleza técnica. La obra de Hopper, como ya he referido, parece abierta a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda naturaleza técnica. Como si de una descripción literal de un cuadro de Hopper se tratara, sosteniendo los rasgos de la pintura de los románticos, el paisaje, en el que habita el personaje, no representa únicamente un espacio físico, sino que es el espacio de la segunda naturaleza técnica que de realidad abandona. Uno puede encontrar a la luz del día diferencias entre las calles de las ciudades que se encuentran en la ciudad y de la zona en el lugar donde están y cuando hace unos años fue un lugar donde había un pueblo. Como es sabido, el espacio de la segunda naturaleza técnica es un espacio de la segunda naturaleza técnica que se ve en la ciudad, pero que está en el espacio de la segunda naturaleza técnica.

De modo más directo, esta vinculación con la mirada que mira la parte de la naturaleza humana, el carácter renovador de la obra de Hopper, que se refiere al dibujo establecido un paralelismo entre el y Caspar en su obra, se refleja en la voluntad de negar una identificación de las relaciones culturales del hombre moderno con la naturaleza, y donde manifiesta sus de estas pasajes en diferentes pasajes de sus obras. De modo más directo, esta vinculación con la mirada que mira la parte de la naturaleza humana, el carácter renovador de la obra de Hopper, que se refiere al dibujo establecido un paralelismo entre el y Caspar en su obra, se refleja en la voluntad de negar una identificación de las relaciones culturales del hombre moderno con la naturaleza, y donde manifiesta sus de estas pasajes en diferentes pasajes de sus obras.

¹ Ibidem, p. 93.
² Ibidem, p. 97.
³ Ibidem, p. 73.
⁴ La doctrina del Zaim-Vitov, op. cit., p. 18.
⁵ *Letra negra*, op. cit., p. 35.
⁶ *Historia del léxico*, op. cit., p. 193.

La referencia concreta a un cuadro:

«Al apartar la vista era como si, una vez más, mirara a una lejanía que él a menudo sólo simulaba, quería impedir que los demás le vieran (...) como “el hombre del vaso de vino”; o bien se encontraba con otros desconocidos en un cine porno como “el hombre en los brazos cruzados”»⁶ (Fig. 2).

El espacio metafísico de la ciudad:

«A veces, cuando Sorger se imaginaba la ciudad, veía emerger de ella el puerto, irreal, deshabitado e incluso sin vegetación, hundido en el granito gris oscuro de una montaña rocosa; y al final de su estancia allí se le hizo igualmente irreal su propia persona»⁷ (Fig. 3).

La casa de «tejado a doble vertiente», que habita el geólogo Sorger junto con su compañero Lauffer:

«La casa de Sorger, con otros edificios parecidos de pequeño tamaño, estaba en un bosque de pinos, en una franja costera llana junto al Océano Pacífico. Entre el mar y las casas ya no había carretera, sólo matorrales y dunas bajas cubiertas de hierba. Las calles, que dividían el bosque, llevaban al mar en ángulo recto y terminaban ante las dunas en forma de calles sin salida; (...)»⁸ (Fig. 4).

Como si de una descripción literal de un cuadro de Hopper se tratara:

«Sin embargo, los paisajes de Hopper tienen menos de amenaza onírica que de realidad abandonada. Uno puede encontrarlos a la luz del día y de la razón en el lugar donde están; y cuando hace unos años fui a Cape Cod, adonde tenía ganas de ir desde hacía tiempo, y busqué allí sus cuadros, por primera vez, dondequiera que estuviera en aquella franja de tierra, sentí que estaba en el reino de un pintor»⁹ (Fig. 5).

De modo más directo, esta vinculación con «la mirada que pinta» la hará refiriéndose al dibujo, estableciéndose un paralelismo entre él y Cézanne, en cuanto que los dos van al «motivo», objeto de la creación:

⁶ *Ibidem*, p. 93.

⁷ *Ibidem*, p. 97.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁹ *La doctrina del Sainte-Victoire*, *op. cit.*, p. 18.

«Durante el día, gracias a su trabajo, él y el paisaje se convertían casi siempre en una sola cosa; estaba “ante el lugar”»¹⁰.

La referencia a los colores es un medio expresivo que Handke descubre a través de la pintura para dar contenido plástico a sus imágenes descritas. En este aspecto, Handke se encuentra dentro de la tradición clásica de un Goethe con su *Teoría de los colores*:

«Un niño me instruyó en la teoría de los colores: el azul de los granos de adormidera no se ve en el plato; en él los granos de adormidera son negros»¹¹.

Y en esta misma línea la obra *Lento regreso* se transforma en una paleta de rico cromatismo que despierta la atención perceptiva del lector: color pálido, neblina gris, brillo metálico, de un magnetismo azul, amarillo rojizo, color de aragonita, puntos amarillentos, blancos surtidores, color marfil, vientre blanco, color gris roca, un fulgor de gris azulado, etc. La estética en la obra de Handke se presenta como una vía alternativa que comparte la dimensión de una nueva ética, postulando el escritor una regeneración del individuo a través de lo estético. La subjetividad del hombre moderno, acosado por la soledad en la que vive, requiere una mirada interiorizada de las cosas que contempla, la percepción reveladora de la belleza última que constituye la existencia; de este conocimiento Handke postula, por medio de la percepción sensible, una función mediadora entre sensibilidad y razón, entre lo sensible y lo formal, y vislumbra una posibilidad de regeneración ética del individuo a través de lo estético.

La obra de Handke, como ya he referido, parece abierta a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda naturaleza técnica que le rodea. Para Handke, como ocurría en la pintura de los románticos, el paisaje, en el que habita el discurrir de sus personajes, no representa únicamente el escenario narrativo, sino que es el marco físico cargado de tensiones y diferencias entre las raíces de las dos naturalezas que se enfrentan en la civilización contemporánea y en la propia existencia humana. Como bien es sabido, el paisaje moderno se caracteriza por un cierto abandono de los objetos en la naturaleza: de ahí, su carácter de *lejanía*, de penumbra y silencio en que se ven envueltos los artefactos que constituyen la segunda naturaleza, y que, de alguna manera, con este carácter distanciador, rompe y se aleja definitivamente de la herencia romántica. El carácter renovador de la obra de Handke, que parte de esta herencia, se refleja en la voluntad de indagar una reformulación de las *relaciones culturales del hombre moderno con la naturaleza*. Handke manifiesta poéticamente la coexistencia de las dos naturalezas en diferentes pasajes de sus

¹⁰ *Lento regreso*, op. cit., p. 35.

¹¹ *Historia del lápiz*, op. cit., p. 193.

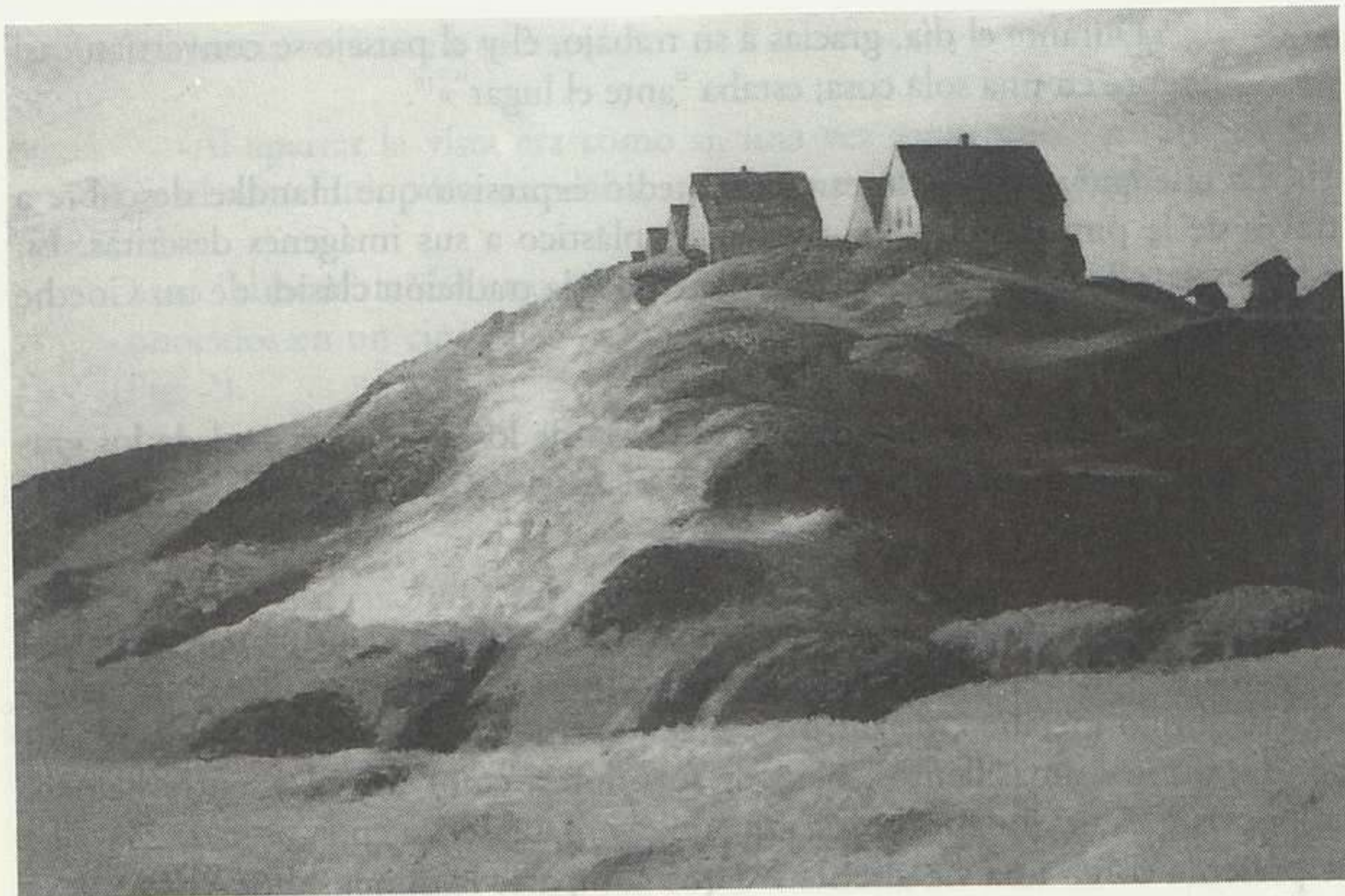


Figura 5
Eduard Hopper, *Corn Hill*, 1930.

La obra de Hopper, como ya he referido, parece abrirse a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda pintura. Para Hopper, como ocurre en la pintura de los románticos, el paisaje, en el que había el discurrir de sus personajes, no representaba única y exclusivamente un escenario narrativo, sino que es el marco físico cargado de tensiones y diferencias entre las raíces de las dos naturalezas que se encuentran en la civilización contemporánea y en la propia existencia humana. Como dije ya sabido, el paisaje moderno se caracteriza por un cierto abandono de los objetos en la naturaleza, de ahí su carácter de espacio de penumbra y silencio en el que se ven envueltos los arbolitos que constituyen la segunda naturaleza. Y que, de alguna manera, con este carácter disociador rompe y se aleja definitivamente de la tradición romántica. El carácter renovador de la obra de Hopper, por parte de esta tradición, se refleja en la voluntad de indicar una revaloración de las relaciones culturales del hombre moderno con la naturaleza. Hopper muestra cómo poco a poco la coexistencia de las dos naturalezas en diferentes pasajes de sus

¹ Ibidem, p. 93.
² Ibidem, p. 97.
³ Ibidem, p. 73.
⁴ La doctrina del Santo-Victor, op. cit., p. 11.
⁵ El mundo negro, op. cit., p. 55.
⁶ El mundo del lípico, op. cit., p. 107.

obras. Podemos observar acotaciones analógicas entre texto y pintura: la cueva, por ejemplo, desde donde contempla Caspar David Friedrich la airada naturaleza en tarde de tormenta, es sustituida, en una versión de la segunda naturaleza, por los perfiles de la ventana de los cuadros de Hopper, envuelta en una bruma de grises desde donde se contempla un paisaje urbano amenazador. El argumento geográfico y los fenómenos atmosféricos, que con tan impenitente obsesión preocupan al pintor romántico, se restituyen en Hopper por medio de la liberación de la luz o la uniformidad en el color, a través de los elementos industriales que requiere la arquitectura de la ciudad; también quedan patentes en la nitidez y en la delimitación que proporciona la lectura de la geometría metafísica en el paisaje urbano de un Giorgio de Chirico. El paisaje plástico que acompaña a los presupuestos narrativos de la obra de Handke se vincula con el sentido de pérdida, de ruptura, suscitando el abandono de la naturaleza un vínculo melancólico en el protagonista. El escritor va a encontrar, precisamente en el manifiesto plástico de estos pintores, esas imágenes que sobrevuelan el inconsciente y que, familiarizado con ellas, le suministran los estímulos metafísicos para desarrollar el trabajo de escritor, con unos materiales elaborados en el ejercicio perceptivo sobre la lectura del cuadro desde una mirada interior. Esta relación resulta elocuente, a nuestro juicio, en los trabajos ya mencionados de C. D. Friedrich, Cézanne, de Chirico y Hopper. Será precisamente este caudal narrativo expuesto ante el lector el que permite su renovación como individuo. De nuevo, el arte por medio de la percepción handkiana está verificando una tarea educadora de la dimensión interior del hombre. Lo decisivo en la percepción es, para Handke, la *vivencia* del tiempo que transmite el arte, y no tanto la conciencia de su medida. En consecuencia, la pintura viene a ser un pretexto privilegiado que le permite bucear en los reductos de su intimidad lírica. La pintura se entiende pues como visión, pero no en un sentido naturalista u óptico: más bien como visión reveladora del ser, visión originaria, poética, mítica, capaz de descubrir al hombre el sentido de las cosas, del mundo.

Es desde esta visión originaria, poética y mítica desde donde los textos handkianos desean soldar la escisión entre la naturaleza y el hombre que ya enunciaron los manieristas y confirmaron los románticos. Handke pretende que su protagonista, Sorger, retorne a esa naturaleza primigenia donde acontece la plenitud, naturaleza liberadora. A este escritor, como le ocurría a Piranesi, sólo la imaginación y la capacidad de ensoñación le permiten introducirse más allá de la apariencia de las cosas. «Estar de nuevo en el juego del mundo», menciona en *Lento regreso*, para poder describir mejor el paisaje del hombre moderno.

Handke con su escritura, como el cuadro de G. de Chirico «El enigma de una jornada» (1914), pretende iluminar lo cotidiano, extrapolando la percepción hacia las cosas y los objetos en su desierta soledad, haciendo elocuente el gesto de libertad que encierran, pero también el grado de distanciamiento. Handke trata de salvar, con todos los recursos literarios, tan significativo aleja-

miento instalando al hombre en una nueva topografía, donde los objetos que le rodean y el paisaje que los sustentan puedan adquirir mayor precisión espiritual. Los objetos, al situarse en una especialidad a la que no pertenecían, se transforman en irreales y extraños. El distanciamiento en Handke no se presenta como una modalidad retórica, sino como animación, renovación de una nueva realidad: otorgar un aspecto mágico a lo más vulgar, la gravedad de lo desconocido a lo ya conocido, y un sentido elevado a lo cotidiano.

Escribir, para Handke, es *existir*, es «preservar la esencia de las cosas y los hombres», es descender al abismo de la vida para conocer su fondo y desvelar su enigma:

«Como un hombre de los orígenes del mundo ser marchó para, en algún otro sitio, participar también en la luz del sol que empezaba de nuevo en cada objeto»¹².

¹² *Lento regreso, op. cit.*, p. 128.

LA IMAGEN REFLEXIONANTE

M. Teresa López de la Vieja de la Torre

La Teoría fregeana del significado dio estabilidad a una clasificación de verdad, belleza, bondad, que cerraba el paso a la actividad artística como representación con significado. El valor de la actividad científica era incomparablemente más alto que el valor de lo artístico, una vez éste quedó definido como capacidad de representar con sentido, sí, pero sin significado. La representación no iba más allá de la imagen interior, de sus coloraciones e impregnaciones afectivas. Objetividad, valor de verdad, significado, sólo podían atribuirse a aquello de lo cual se quiere hablar. La actividad pictórica plantea, no obstante, algunas preguntas nuevas en torno a aquella versión estricta sobre la ausencia de significado. La obra de Stella Wittenberg ejemplifica algunas de estas preguntas. ¿De qué habla o qué pretende decir su pintura? Representa, expresa, contextualiza. Representa casi siempre los instrumentos del conocer como actividad a punto de ser iniciada: libros, gafas, cartas, mapas. Expresa el momento de conocer, como un estadio de conciencia que deja huella en el sujeto, pues ha pasado también a través de su sensibilidad. Contextualiza ese saber adquirido desde textos literarios y textos filosóficos.

Un cuadro, titulado *Nunc stans* (Fig. 1) representa algunos objetos. *Nunc stans* es también la cita de un texto literario –de P. Handke– en el cual se refiere un momento singular, *nunc stans* o «ahora estático», que es y ha sido argumento principal de la Filosofía. La ampliación de la distancia, la distancia estética, es uno de los motivos que se encuentran en la pintura de Stella Wittenberg. Su carácter reflexivo o, mejor, de «imagen reflexionante» tiene que ver

con la simultaneidad de distintos discursos, *dentro* del discurso pictórico. El estilo de esta pintora se reconoce por ser una doble apropiación de pintura y escritura. Muestra, primero, que el ámbito del arte puede traducir la pluralidad de valores, multiplicados por una conciencia de presente dilatado o *nunc stans*. Pero *no* tiene por qué hacerlo desde dentro de repertorios limitados, autorreferidos. Muestra, en segundo lugar, que la tarea de la actividad artística no consiste en hacer visible lo invisible, sino en una operación más compleja, «meditar lo visto» –según la expresión de Handke– y meditar lo leído.

¿Qué función desempeña ese elemento reflexivo dentro de la representación? Un *Lento regreso* (Fig. 3) del conocimiento. La síntesis de imagen y escritura ejemplifica, pues, cómo la autonomía de cada espacio y de cada ámbito se construye con sus propios medios y con sus propios criterios. Pero hace esto sin declinar prácticas de reflexión recíproca, de evaluación; y, en cierto modo, con la propia densidad a la cual no puede sustraerse el momento presente. Stella Wittenberg practica un estilo denso, pues pone entre paréntesis algunas consecuencias de la definición más vulnerable, por trivial, del arte diversificado y autónomo. Su amplio conocimiento de la Literatura –ella es especialista en la obra de P. Handke– y de la Filosofía –sobre todo de Heidegger y Wittgenstein– se ha trasladado con naturalidad a un estilo pictórico, en el que forma y concepto se complementan. Y confirman que la *distancia estética* desplaza el significado de las formas, en fecho, pero no llega a abolirlo: sirve precisamente para expresar *propósitos*. Ese desplazamiento es el tema de las siguientes páginas.

Debido a la mención expresa de categorías filosóficas, se denominará aquí «imagen reflexionante» al tipo de comunicación que tiene lugar en la obra de Stella Wittenberg. Esta segunda parte sobre significación y pintura requerirá por un momento el atender a las tres estrategias conceptuales, que Kant presentó en su *Crítica del juicio*. Aquí se sugerirá cierta aproximación teórica a fin de explicar, en parte, una operación estética con fuertes compromisos en lo reflexivo, con las tradiciones de la Literatura y la Filosofía. Ya se ha dicho que Stella Wittenberg se ha ocupado con anterioridad a la obra de P. Handke. Esta aproximación sigue también su lectura de filósofos contemporáneos; pero no sigue la línea de fuga de «puesta en obra de la verdad», al modo de Heidegger, ni siquiera en la línea de Derrida, aunque sí hay iterabilidad en esta pintura. Se orienta hacia la dirección opuesta, de «juicio reflexionante». Porque la estructura de su obra está más acorde con la operación de «meditar lo visto» y meditar lo leído, que ejemplifica este cuadro tan explícito sobre la intencionalidad de lo estético, *La revelación de la palabra escrita* (Fig. 3). Lo mismo sucede con

M. Teresa López de la Vieja de la Torre, profesora en la Universidad de Salamanca, ha trabajado sobre ética y filosofía contemporánea. Entre sus publicaciones: *Ética. Procedimientos razonables* (Novo Seculo, Iria Flavia, 1994). Es la editora de *Las figuras del logos* (FCE, 1994).



Figura 1
Nunc Stans.

re esta preparación minuciosa a la lengua. Como mantiene intacto su potencial de comunicación, la versión de la representación no deja otra posibilidad que entregar a la actividad artística la meta expresiva de emociones. La presencia, la omnipresencia del texto escrito en el cuadro sugiere otra posibilidad, a fin de ir más allá del mundo privado, aún sin dejarse guiar por el criterio de la verdad como verdad de los hechos. Y por eso son tan interesantes, desde la perspectiva esteticamente filosófica.

Mientras el significado dependió de aquello de lo cual se pretendía hablar la pintura tenía que afirmar o negar un universo de objetos. Figuración y abstracción marchaban la par. La teoría freudiana del significado halló una alternativa importante, en la teoría del significado como uso. La primera teoría pudo ser matizada tras Wittgenstein, el Wittgenstein de las investigaciones filosóficas. Pues el lenguaje apareció desde entonces como un instrumento versátil. En el arte, las tendencias siguieron una trayectoria paralela, como prueba de la multiplicidad en los juegos del lenguaje. En este caso, el juego es el juego del conocimiento, en una tradición y dentro de ciertas cláusulas, que según Wittgenstein representaba en modo sistemático. El cuadro *Como regresa* (Fig. 3) — en el que de nuevo se cita y homenajea a Handke, que, a su vez, cita a Heidegger — recupera el valor de la expresividad, en ese momento preciso en que ésta deja atrás la parra el objeto, como respaldo del significado y la verdad. El objeto le es ajeno, excede el marco de la representación cuando no pertenece a una esfera, a una forma de vida. Por tanto, la presencia de objetos nada tiene que ver con la medida externa, objetiva, verdadera en grado eminente y por eso, subli-

Carta al padre: memoria viva (Fig. 4): en el ángulo derecho, en el periódico pintado –*Die Zeit* precisamente–, se lee «Kafka ist klar». Así, ese mecanismo de visión o representación «reflexionante» halla lo universal, pero sólo cuando le es dado lo particular sin ninguna ley *a priori*. Kant y Kafka, filosofía y tradiciones literarias forman, pues, parte de un lento proceso de reflexión que Stella Wittenberg ha llevado hasta sus cuadros.

1. De lo que se quiere hablar

Nunc stans (Fig. 1) significa momento dilatado, ahora estático. Es también o sobre todo la cita del texto de P. Handke, a propósito de Cézanne, recogiendo las consideraciones heideggerianas, benjaminianas, e incluso wittgensteinianas, en torno al tiempo, la representación estética y la naturaleza de las cosas... Y, sin embargo, el tema más inmediato del cuadro es también una recomposición de la memoria personal, la conciencia de lo vivido, la meditación sobre lo visto de cerca y, luego, sometido a la imperceptible distancia de lo artístico. El tema explícito son los utensilios del conocimiento: un diario, fotografías de un pasado, pluma con plumilla, gafas de aro, texto borroso. No es ya tan evidente su tema implícito. El libro, la carta, la anotación caligrafiada ocupan la mayor superficie de los cuadros de Stella Wittenberg. ¿Qué quieren decir? ¿Qué sugiere esa preparación minuciosa a la lectura? ¿Cómo mantiene intacto su potencial de comunicación? La versión estricta sobre el valor de la representación no dejaría otra posibilidad que entregar a la actividad artística la mera expresión de emociones. La presencia, la omnipresencia del texto escrito en el cuadro sugiere otra posibilidad, a fin de ir más allá del mundo privado, aún sin dejarse guiar por el criterio de la verdad como verdad de los hechos. Y por eso son tan interesantes, desde la perspectiva estrictamente filosófica.

Mientras el significado dependió de aquello de lo cual se pretendía hablar, la pintura tenía que afirmar o negar un universo de objetos. Figuración y abstracción marcaban la pauta. La teoría fregeana del significado halló una alternativa importante, en la teoría del significado como uso. La primera teoría pudo ser matizada tras Wittgenstein, el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*. Pues el lenguaje apareció desde entonces como un instrumento versátil. En el arte, las tendencias siguieron una trayectoria paralela, como prueba de la multiplicidad en los juegos del lenguaje. En este caso, el juego es el juego del conocimiento, en una tradición y dentro de ciertas cláusulas, que Stella Wittenberg representa en modo sistemático. El cuadro *Lento regreso* (Fig. 3) –en el que de nuevo se cita y homenaja a Handke, que, a su vez, cita a Heidegger– recupera el valor de la expresividad, en ese momento preciso en que ésta deja atrás la pauta del objeto, como respaldo del significado y la verdad. El objeto le es ajeno, excede el marco de la representación cuando no pertenece a una escena, a una forma de vida. Por tanto, la presencia de objetos nada tiene que ver con la medida externa, objetiva, verdadera en grado eminente y, por eso, subli-



Figura 2
La revelación de la palabra escrita.

me. Tiene que ver con las acciones, con la propia subjetividad. Pero no con un universo privado, cerrado al observador. De ahí la identificación entre la experiencia narrada desde el cuadro y la experiencia del observador que pertenezca a un contexto similar. Por ejemplo, en un extremo del cuadro *Lento regreso* (Fig. 3), el fragmento del texto es literalmente eso, un fragmento, apenas recompuesto. Tampoco necesitaría el observador de una información más explícita. Pues el universo, incluso el universo de las emociones, ha sido ya caligrafiado en todos los libros, las anotaciones, los comentarios, citas, versiones. Esto dice también la disposición gradual de los objetos, en *Lento regreso*. Si esto es así, si la emoción y la sensibilidad no pueden ser presentados como hechos brutos, si la mediación es el rasgo definitorio de la actividad pictórica, literaria y filosófica, entonces, ¿a qué proseguir con la idea de que el arte es *mimesis*, representación? ¿A qué negar sistemáticamente la función de representar, como hace el arte abstracto? *El mundo y la vida son uno* (Fig. 5) dibuja —literalmente— el libro, al autor (L. Wittgenstein), el texto (*Tractatus logico-philosophicus*), junto al objeto con que se dibuja y los objetos de una actividad habitual, interrumpida en ese momento. La escena cita expresamente la teoría wittgensteiniana del significado. Stella Wittenberg alude a la teoría pragmática, en la cual el empleo metafísico de las palabras tiene que ser sustituido por su empleo cotidiano. Su pintura marca así las distancias con respecto a la tesis platonizante, que siempre regresa al ámbito de la crítica; esto es, la tesis de que el arte, la pintura en especial, debería hacer visible lo invisible. Esta otra pintura no sigue la interpretación platónica, sino el análisis del universo cotidiano. Entre la figuración sometida al canon de la realidad y, de otro lado, la negación de lo real desde la abstracción, *El mundo y la vida son uno* no pinta ideas, sino que muestra algo más complejo: cómo tiene lugar la reflexión sobre lo visto. Y en esa actividad de representar como reflexionar, el sujeto se implica a sí mismo como parte esencial de un proceso que no ha terminado todavía; porque su vida y su mundo serán uno, pero ambos no concluyen en un uno determinado.

Otros pintores, como Paul Klee, definieron en otros términos, en términos de visión, las funciones de la pintura como grafismo de condición esquemática. Por el contrario. La pintura de Stella Wittenberg no pretende ser esquemática, pues sugiere que la actividad pictórica pudiera consistir también en una actividad de signo distinto. Una actividad con pretensiones menos fuertes que la abstracción del grafismo, aunque más complejas: mostrar tanto como preterir o hacer invisible lo demasiado visible, a fin de conocer otros aspectos de los objetos y de quien los mira. *El mundo y la vida son uno* difumina los contornos de la escena cotidiana, sitúa a un mismo nivel el texto escrito y las acciones más comunes —el vaso de agua, el lápiz, las anotaciones—, para ver mejor qué dice el conjunto de los objetos. Esto es, para ver lo cotidiano como algo digno de ser interpretado, no sólo para ser representado en sus propios términos. Por eso, este cuadro ejemplifica la operación de posponer el momento del significado, preterir, hacer menos visible lo que se ha visto —lo que se interpreta—. Meditar lo visto supone, pues, algo así como entornar los ojos para percibir de

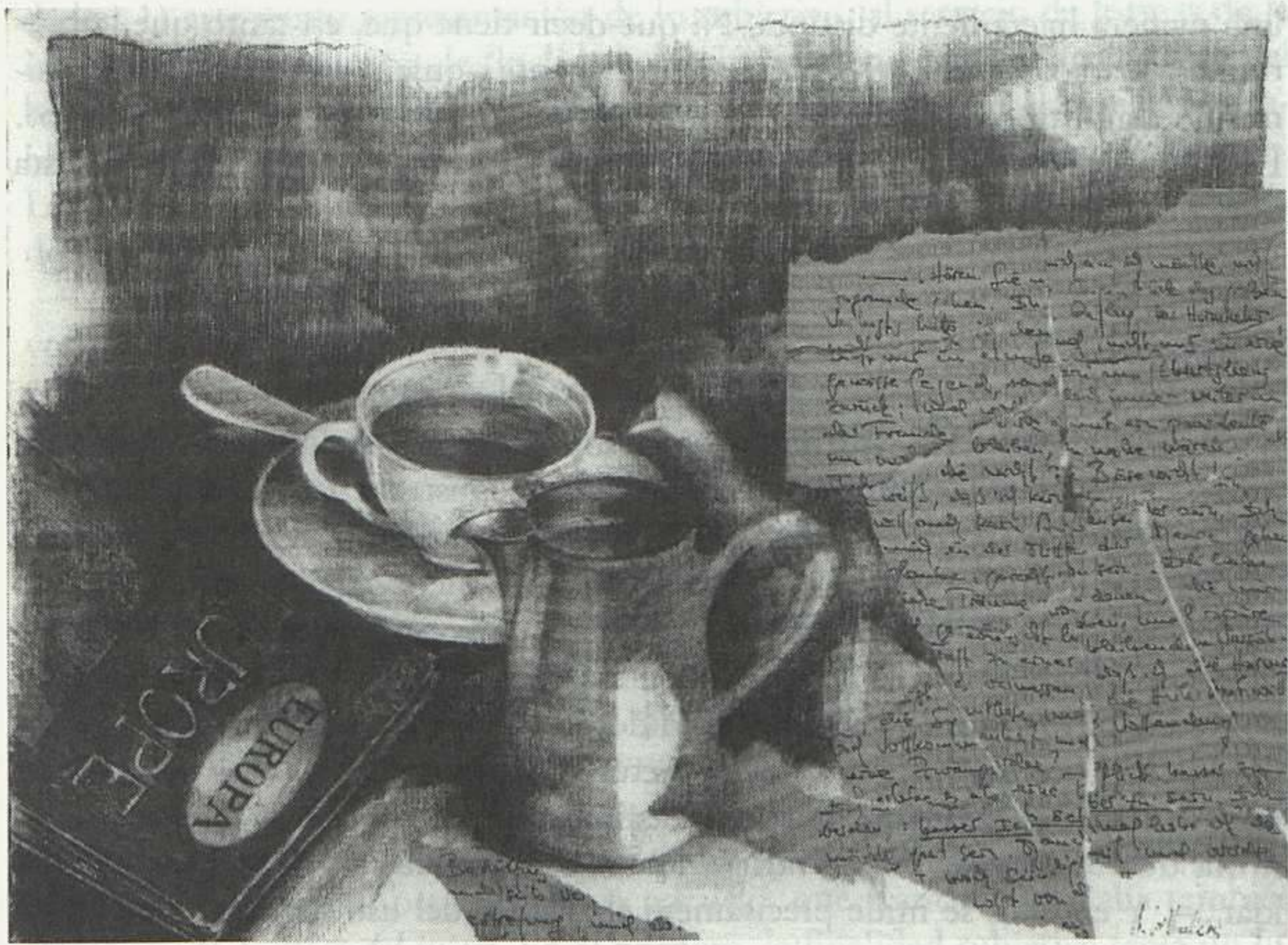


Figura 3
Lento regreso.

una manera ligeramente distinta. Ni qué decir tiene que, en tanto que la pintura es una actividad que depende de un agente –quien interpreta–, tiene asimismo algún tipo de finalidad, de propósito; es siempre «a propósito de algo». Desde tal perspectiva, se insistirá ahora sobre el carácter reflexionante de esta obra pictórica.

2. Reflexionante

La visibilidad y las evidencias parece sometidas por Stella Wittenberg a un proceso intencional, en el cual se construye o reconstruye la imagen percibida; pero a otro nivel. Nivel que tendría que verse en modo indirecto. Esto es: *a través de* las formas. Estructura que la filosofía de Kant ya había definido como «reflexionante». ¿Puede definirse la pintura en estos términos? El cuadro *Carta al padre: memoria viva* (Fig. 4) dice de esa capacidad de mediar y meditar al ponerse a reconstruir lo visto, lo sucedido, lo leído: una experiencia es mostrada desde claves que proceden de la lectura antecedente de Kafka –«Kafka ist klar»–. Pero «reflexionante», juicio reflexionante, pertenece más bien a otra familia de conceptos, no literarios, los conceptos de la Filosofía –Kant ist klar...–. Y en ellos se mide precisamente el alcance del uso teórico y de un uso hipotético, subjetivo, «como si».

¿En qué consiste ese uso hipotético? Kant consideraba al juicio como la facultad de pensar lo particular, contenido en lo universal. Luego denominó «juicio determinante» a aquella modalidad que, desde lo universal, subsume lo particular. Corresponde al «juicio reflexionante», por el contrario, la función de hallar lo universal, cuando sólo es dado lo particular y, a cambio, no le es dada ninguna ley *a priori*. En la *Crítica del juicio*, esta segunda modalidad de juicio carecía, en fin, de un principio procedente de la experiencia. Y, por lo mismo carecía también de un auténtico uso teórico. Sin base en lo real, su base se representaba entonces mediante el concepto de «finalidad». Consistía ésta en una operación hipotética, «como si», en la cual habría de aparecer un principio para pensar la diversidad o hacer un sistema. Pero no dejaba de ser un principio contingente; es decir, unificaba lo diverso, pero no correspondía a un principio conocido. Kant añadía que tal finalidad formal carecerá incluso de fin práctico. Porque se trata en efecto de un *principio subjetivo*.

La reflexividad sobre lo universal pertenece, pues, a lo subjetivo del juicio. En este mismo programa teórico, la cualidad estética hacía referencia tanto a la subjetividad –el placer de la representación–, como a la finalidad formal. Con sus afirmaciones de que el juicio estético se ubica del lado de lo subjetivo –lo valedero para cada uno–, sin contribuir en modo significativo al conocimiento, Kant dejaba abierta una cuestión importante para el arte posterior, la indagación por su aportación cognitiva, su «verdad». Ahora bien, junto a esta cuestión de índole general, puso en marcha asimismo *tres* estrategias conceptuales, de amplias consecuencias para la posterior definición del arte y de sus posibili-

dades: 1) arte como representación de lo subjetivo, al servicio de formas de la imaginación; 2) ausencia de finalidad objetiva e intenciones; 3) analogía con el bien moral, que sólo podría aparecer más allá de lo bello, en el nivel de lo sublime. La primera de ellas conforma el marco del arte autónomo, moderno. Las otras dos marcan la pauta para una versión «negativa» —e incluso sublime—, de interferencia, entre el arte y otras esferas de valor.

Considérese ahora que, en el caso de introducir los propósitos —subjetivos—, para explicar parcialmente qué dice o qué pretende decir la pintura, no se podría seguir sin más una de las estrategias sin contar con la existencia de otras dos. A menos de sustraerse del todo a algún propósito afirmativo. Es decir: sin extraer para la actividad artística consecuencias inapropiadas, en el orden de lo sublime, tal vez sugeridas también en aquel ejemplo de Wittgenstein: «Aquí hay una mancha roja» y «Aquí no hay una mancha roja»... En ambas aparece la palabra «roja»; por tanto, esta palabra no puede indicar la presencia de algo rojo» (*Investigaciones filosóficas*, 443). La cuestión tiene que ver con el modo en que se define la distancia estética. En general, las tesis kantianas sobre la no necesidad de lo estético situaron, por mucho tiempo, al juicio del gusto en el reverso de los principios teóricos e intereses prácticos —«aquí no hay...»—. Por el contrario, el primado de la realidad o de los principios *a priori* —«aquí hay...»— sirvió de trasfondo al otro programa paralelo, que Kant desarrollaba también dentro de la *Crítica del juicio*. En el primero, la finalidad subjetiva tenía un lugar insoslayable; en el segundo se definía precisamente por la *ausencia* de intenciones objetivas —«no hay...»—, en la satisfacción desinteresada del gusto (& 2, & 5). Y esta línea, kantiana, perduró durante mucho tiempo en la teoría estética como «aquí no hay...». Ahora bien, estaba también la finalidad subjetiva del arte. La pregunta es, ¿puede definirse la finalidad subjetiva con independencia de la finalidad objetiva?

La cuestión es si esta línea, de finalidad subjetiva, tiene que llevar por necesidad a una definición negativa de la distancia estética. En el siguiente apartado se sugiere que existe una notable diferencia entre ambos objetivos, la *autonomía* del arte y la carencia de *propósitos*. En los cuadros de Stella Wittenberg se advierte el valor de lo pictórico, el dibujo, la forma, el color, junto al valor de la actividad pictórica como actividad intencional. De hecho, su tratamiento de las cosas corrientes se traduce en representación sinóptica sí, pero de indicios del conocimiento. *Nunc stans* compone un sistema denso que sólo anticipa los significados. *Lento regreso* introduce la perspectiva del sujeto consciente de sí; *La revelación de la palabra escrita* recuerda los instrumentos que permiten agudizar la visión donde hace más falta, en la corta distancia. *Carta al padre: memoria viva* aproxima la experiencia a la experiencia contada y, al final, *La verdad intuita* (Fig. 6) sugiere que ese conocimiento buscado entre libros, mapas, fotografías, será también un conocimiento práctico, de transformación. Los cuadros muestran entonces que la cita de segundo nivel no rompe con el contexto en pos de la forma depurada —«no hay...»—, sino que, muy al contrario, apoya una reflexión intensiva sobre lo ya visto de cerca, en el contexto de

una forma de vivir. El elemento «reflexionante» de la pintura induce, al menos en este caso, a replantear la relación entre los distintos términos en que se hablaba de la representación de lo subjetivo, tal como la puso en marcha la Teoría kantiana.

3. *Expresividad como autonomía*

Con el interludio que ejemplifica F. Schiller, en su pretensión de reunificar procesos a la manera de una *paideia* estética, quedaron interrumpidas las vías que podrían identificar todavía la belleza con un camino privilegiado hacia la libertad. ¿Puede hablarse entonces de una o de *La verdad intuitiva* (Fig. 6)? ¿Qué papel le corresponde al arte en la búsqueda de conocimientos? La ruptura abierta con la educación de la sensibilidad y, de otro lado, el final de toda posible síntesis llegó hasta el pluralismo de valores. Hoy la Teoría compensatoria del arte, por ejemplo, sólo contribuye a acentuar un final de etapa: la profundidad de la escisión de sentidos, prevista en sus primeros pasos desde el esquema kantiano. No parece posible, *ya* no es posible rehacer un universo en el cual confluyesen sin tensión valores y sentidos. Ahora bien, convendría recordar que lo incierto del arte, tal y como fue reseñado oportunamente por Th. Adorno, ha supuesto una efectiva liquidación de las pretensiones formativas o educativas con respecto a la sensibilidad. Pero se ha definido repetidamente desde un solo modelo, desde el modelo veritativo. Esto es, desde la preocupación por el arte en cuanto al grado de separación que incluya, o excluya, con respecto a la realidad empírica. Y esto limita otras opciones, como muestran los cuadros de Stelle Wittenberg, *Nunc stans* (Fig. 1), *Lento regreso* (Fig. 3) o este último, *La verdad intuitiva* (Fig. 6).

Con aquel criterio, veritativo, la autonomía de lo estético era sinónimo de aportaciones críticas, negativas. En fin, parecía del todo inapropiado para hacerse cargo de algo de signo distinto, tal como definir nuevos proyectos de integración, o un programa de necesidades. En otros términos: era inadecuado para reconstruir alguna cosmovisión del mundo, caso de haberla y, de paso, inutilizaba la «finalidad formal» para reconstruir una Teoría de las necesidades. Por ello resultaron impecables las deducciones adornianas sobre la pérdida de evidencias en el arte, sobre su fugacidad, sobre la incapacidad de lo artístico para concretar la utopía, el rechazo del modelo de reconciliación, etc. Ahora bien, la absoluta negatividad del arte describe principalmente los efectos causados por las dos últimas estrategias teóricas de Kant; es decir, la ausencia de finalidad objetiva y la analogía entre bien moral y lo sublime. ¿Qué sucede con el arte, en tanto representación de lo subjetivo, al servicio de formas de la imaginación? Veamos de nuevo el cuadro *Nunc stans* (Fig. 1). El potencial comunicativo no se limita ahí al lenguaje de la representación. Porque las imágenes no pretenden ser una «superfiguración» —en el sentido que usa el término Wittgenstein—, sino que representan algo y, al mismo tiempo, indican un pro-

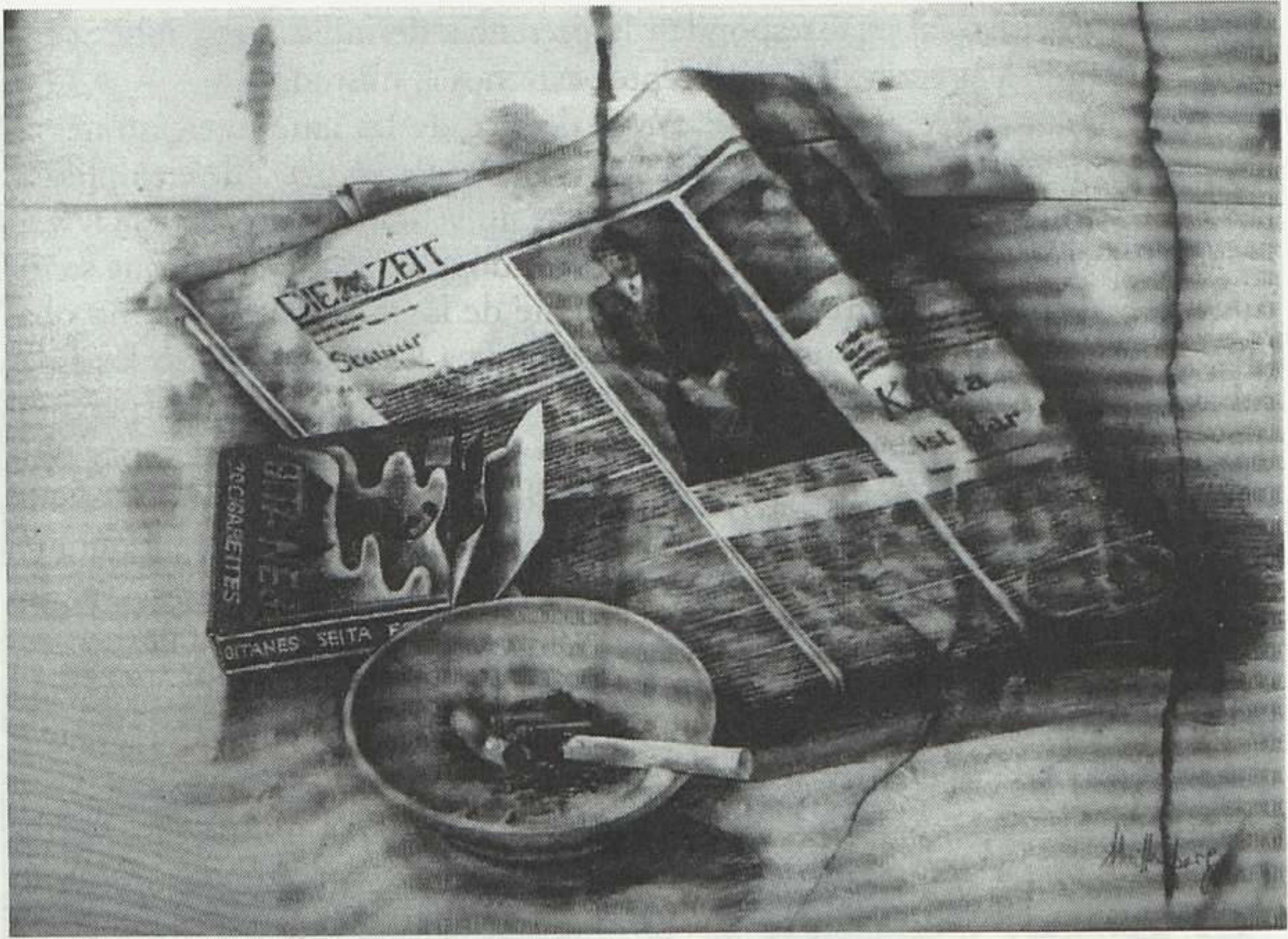


Figura 4
Carta al padre: memoria viva.

¿Qué criterios son, pues, válidos en la obra de arte autónoma? Decimo de las teorías verdaderas se han ensayado en las respuestas, que se mantienen en términos cognitivos. De una parte, la teoría funcional acepta implícitamente la tesis kantiana de que los principios subjetivos pierden contacto con lo real; pero no le niega el aporte cognitivo. La versión radical, por ejemplo, abandona la vía de la negatividad, definiendo el arte de una forma bastante predictiva. Otra de arte es un «artefacto», cuya condición y valor son conferidos por una sociedad o un subgrupo de ésta. Para determinar qué es artístico y qué no lo es, no hay, pues, un criterio interno. En cambio, la Teoría de las necesidades concede una mayor entidad al arte en el mismo considerado, dentro de un marco cognitivo, no emotivo. Considera a lo estético como auténtico medio de autorreflexión sobre las necesidades. Pero las necesidades, a las cuales sirve el arte, no se definen desde otros parámetros o ámbitos de conocimiento, sino mediante la misma diferencia estética. Porque aquellas necesidades se expresan también en un tipo específico de discurso.

Esto significa, en principio, dos cosas: rechazar la tesis de una verdad reducida para el arte y, además, asumir la separación entre discurso espontáneo y «condicionado». Durante bastante tiempo, la tradición veritativa ha jugado con el binomio verdad-apariencia, atribuyendo siempre el valor de mera apariencia a la actividad artística. Pero ésta no puede ser definida tan sólo como una versión distorsionada de lo real, sino que corresponde a algo que no es sólo un espejo de realidad, sino un constructivo. En el medio estético se expresan, pues, aquellas experiencias que, por no existir en lo real, dicen cuál ha de ser el motivo, el para qué de la «diferencia estética». ¿Por qué razón, si no,

pósito cognoscitivo, al cual responden la presencia de indicadores internos al cuadro, citando a la vez textos y conceptos externos al mismo.

¿Qué muestra este *Nunc stans*? No se deduce de las anteriores estrategias kantianas que el arte, como representación de lo subjetivo, haya de ejemplificar la visión de un universo en forma de mónadas sin ventanas. La experiencia singular ha dejado de ser parte de un mundo privado, pues expresa más que sentimientos. Aquella vía negativa seguía pendiente de la objetividad; hay, no obstante, otra forma de representar, que corresponde a las necesidades o los fines subjetivos. En esta línea, F. Koppe ha hecho ver las distancias que separan al discurso «apofántico» del discurso «endeético» (*endeetische Rede*), de fines últimos. Por tanto, si bien en la época moderna la situación de lo estético, como valor y como producto, en el lado de la subjetividad garantizaba la autonomía de la actividad artística —como valor y como producción—, no obstante, ésta se definía exclusivamente por oposición a lo real, a lo objetivo. Lo cual llevó a restringir la actividad artística en cuanto a su finalidad, sus intenciones. Pues bien, *Carta al padre: memoria viva* (Fig. 4) quiere decir en modo superlativo que existen diferencias entre ambos objetivos, *autonomía* y carencia de *propósitos*. La cita literaria —Kafka en este caso— demuestra que el mundo de objetos puede presentarse desde un principio como un universo de cultura, como un cuerpo de conocimientos buscados durante mucho tiempo y por distintas vías.

¿Qué criterios son, pues, válidos en la obra de arte autónomo? Dentro de las Teorías veritativas se han ensayado tipos de respuesta, que se mantienen en términos cognitivos. De una parte, la Teoría institucional acepta implícitamente la tesis kantiana de que los principios subjetivos pierden contacto con lo real; pero no le niega el aporte cognitivo. La versión radical, por ejemplo, abandona la vía de la negatividad, definiendo el arte de una forma bastante expeditiva. Obra de arte es un «artefacto», cuya condición y valor son conferidas por una sociedad o un subgrupo de ésta. Para determinar qué es artístico y qué no lo es, no hay, pues, un criterio interno. En cambio, la Teoría de las necesidades concede una mayor entidad al arte en sí mismo considerado, dentro de un marco cognitivo, no emotivista. Considera a lo estético como auténtico medio de autorreflexión sobre las necesidades. Pero las necesidades, a las cuales sirve el arte, no se definen desde otros parámetros o ámbitos de conocimiento, sino mediante la misma diferencia estética. Porque aquellas necesidades se expresan también en un tipo específico de discurso.

Esto significa, en principio, dos cosas: rechazar la tesis de una verdad reducida para el arte y, además, asumir la separación entre discurso apofántico y «endeético». Durante bastante tiempo, la tradición veritativa ha jugado con el binomio verdad-apariencia, atribuyendo siempre el *status* de mera apariencia a la actividad artística. Pero ésta no puede ser definida tan sólo como una versión desfigurada de lo real, sino que corresponde a algo que no es sólo un grado rebajado de realidad, sino un contrafáctico. En el medio estético se expresan, pues, aquellas experiencias que, por no existir en lo real, dicen cuál ha de ser el motivo, el para qué de la «diferencia estética». ¿Por qué razón, si no,



Figura 5
El mundo y la vida son uno.

mantener activa la distancia con respecto a las presiones de la vida práctica? ¿Por qué el arte lo es cuando marca esta distancia? La vida cotidiana pone sus limitaciones a la comunicación y realización de necesidades. No así la obra de arte, que es contrafáctica. Klee denominó a ese universo de segundo nivel el «país del mejor conocimiento», a cuya realización habría de contribuir el arte.

Sin embargo, el arte puede ofrecer también otra contribución; una contribución cognitiva propia, no limitada a los términos de mera apariencia y la función de representar (*Nunc stans*, Fig. 1, *Lento regreso*, Fig. 3). Tal vez el conocimiento tampoco tenga como único objetivo la realidad perceptiva, sino otro tipo de realidad, de la acción y sus motivos (*La revelación de la palabra escrita*, Fig. 2). Esto es, la finalidad subjetiva o formal como tema estético (*Carta al padre: la memoria viva*, Fig. 4), a pesar de su no coincidencia con la finalidad objetiva, tal y como se definieron en la *Crítica del juicio*. En este sentido hay que entender, posiblemente, el cuadro *La verdad intuitiva* (Fig. 6), en el cual desaparece la cita literaria, pero tampoco regresa la representación, ni sus anteriores pretensiones de objetividad. Tal vez la pintura no tenga que volver sobre las alternativas de figuración o abstracción. La imagen que lleva a, o que es ella misma parte de un proceso reflexivo, deja abierta la posibilidad de construir formas, pero sin asumir el constructivismo más estricto (*El mundo y la vida son uno*, Fig. 5). La pintura de Stella Wittenberg «medita lo visto», si bien en dirección distinta al minimalismo sin referencias figurativas, como hace Frank Stella, por ejemplo. El modo parecido a cómo son también distintos en filosofía el análisis del lenguaje cotidiano y, de otro lado, la construcción de un lenguaje ideal.

4. De Stella (Frank) a Wittenberg (Stella)

Las Teorías representacionistas no explican del todo qué ha estado ocurriendo en el arte contemporáneo. Detrás del pluralismo, de la aparente falta de compromisos y de su misma falta de estabilidad, la actividad artística sí ha seguido ciertas líneas básicas en su evolución. Tanto el constructivismo más innovador para la pintura de principios de siglo como los movimientos minimalistas más recientes han puesto su acento en la liberación de la forma, con respecto a los contenidos figurativos. Su tema ha sido, sin duda, la autonomía. Incluso la ruptura con lo externo, ha de haber apostado con fuerza por la reflexividad, desde y sobre la actividad pictórica como interrelación de elementos internos. Los elementos inventados, así como una visión ordenada, cuasi científica del universo pictórico —construido, en sentido literal— negaron en modo sistemático *cualquier efecto* de realidad, a cargo de la pintura. La economía de medios expresivos, que suele ser una característica suya, sirve para confirmar que el «efecto estético» ha de proceder de las mismas relaciones formales, y no de cualesquiera técnicas representativas.

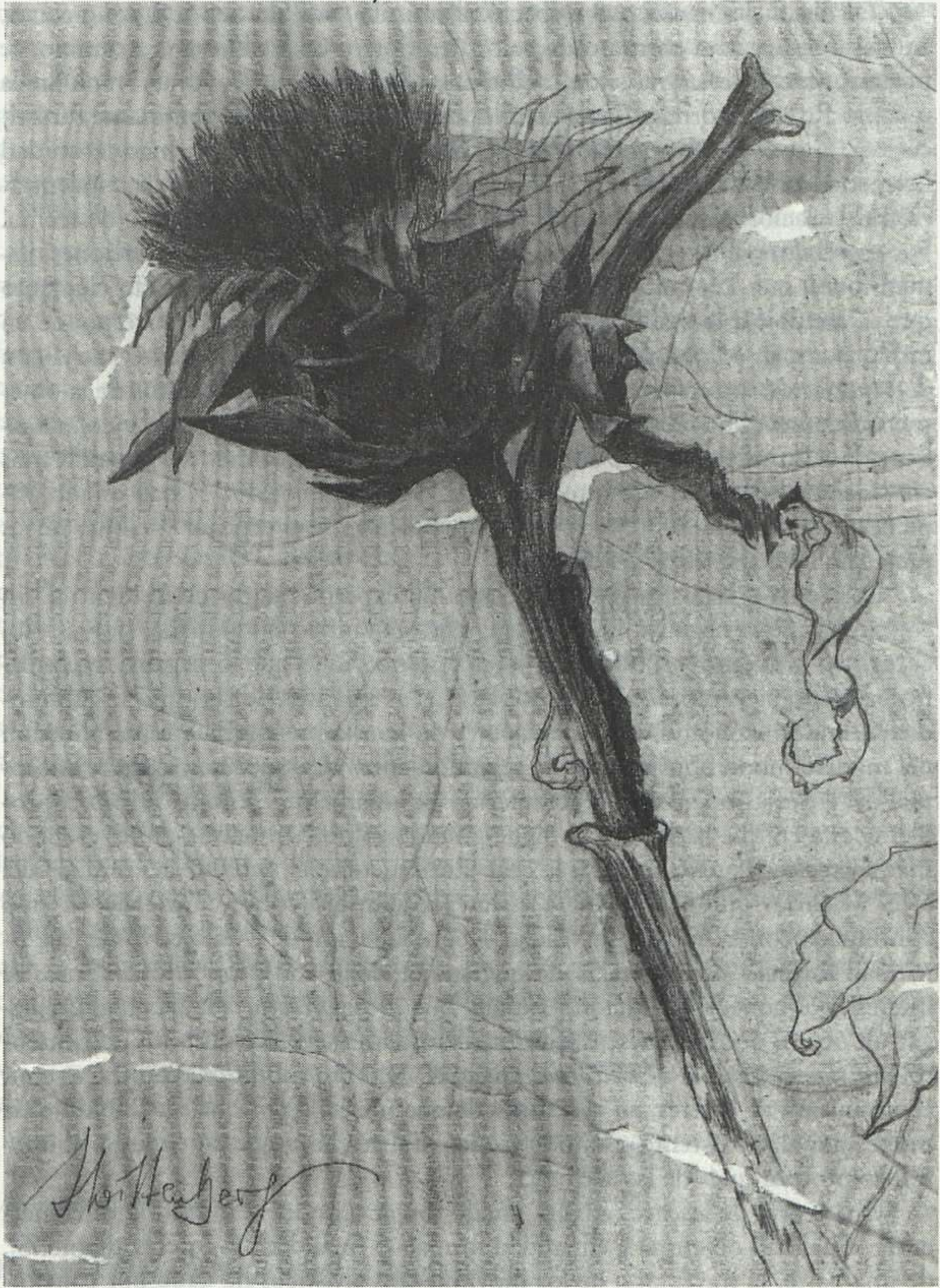


Figura 6
La verdad intuida.

Tal distanciamiento con respecto al mundo sensible tiende a concretarse, además, en negativa contra todo valor descriptivo en las líneas y, a cambio, se preocupa por la jerarquía entre las formas. Los minimalistas, como Frank Stella o como Robert Morris y Donald Judd, restringen en modo terminante, drásticamente casi, el uso de línea y color en la pintura. En escultura, afirman la unidad hermética de la forma. En general, rompen con la referencia, con la concentración de relaciones con las cosas y con sus compromisos, no siempre de recibo. Por eso cuenta ahí la calidad concreta de la obra, su forma, proporciones, dimensiones, etc. Los minimalismos despojan a las imágenes de todo elemento que se asemeje a la realidad perceptual. Por tanto, la abstracción responde en modo ejemplar a la búsqueda de autonomía. En modo consecuente, tacha con determinación la perspectiva en el cuadro y, en fin, todos los rastros de la objetividad como valor pictórico. El sucesivo despojamiento de forma y color reafirma la autosuficiencia del objeto y del acto pictórico, dando su respaldo a las consideraciones que desde otros ámbitos, como la Filosofía, se han estado poniendo en cuestión. Sobre todo por lo que concierne al carácter y validez de las pretensiones semánticas del discurso.

La acedia contra los grandes relatos ha experimentado desde dentro, sin embargo, que la negativa hacia el lenguaje apofántico no anulaba, por sí solo, el registro moderno y sublime del juicio estético, sino que lo negaba; lo identificaba como algo propio, de hecho. Pese a los intentos de ruptura, la sublimidad, al modo kantiano, no ha desaparecido con la pretendida desmembración del modelo moderno, sino que ha seguido dentro de aquella estrategia conceptual del entusiasmo, al cual se ha referido expresamente Lyotard. Tal vez el problema está en que la disyuntiva sigue girando sobre cuál habría de ser el modo más correcto de aproximarse a lo real. En fin, sobre el tema de la «verdad» del arte. Mientras tanto, la primera estrategia kantiana sobre el arte no ha sido continuada con la misma intensidad —representación de lo subjetivo de una finalidad formal—. La estrategia de una subjetividad con propósitos internos se interesa por aquella definición kantiana que dice: «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*» (*Crítica del juicio*, & 5). Pero modifica también el concepto mismo de interés, en el sentido de que no tiene por qué ser sinónimo de interés por algo existente en modo fáctico. Tal vez haya que entenderlo, el interés, como «por qué» de las acciones.

Una teoría de las necesidades puede tomar entonces en serio la diferencia entre «finalidad objetiva» y «finalidad formal» o finalidad sin interés alguno. Si, de una parte, la trayectoria de los movimientos artísticos ha dado por concluidas las expectativas de objetividad, de otro lado, la finalidad subjetiva o formal —por no dejar atrás la terminología kantiana— está aún por explorar en todas sus posibilidades. Sin embargo, la expresión de propósitos y necesidades no podría volver sobre los pasos ya recorridos por un tipo de discurso, conectado al mundo o a la medida superior del mismo, lo sublime. Habla de la acción y no de lo que excede a la acción. El criterio de Stella Wittenberg ha sido el co-

recto, pues opta por el despojamiento del *stilus humilis* en los cuadros, aquí comentados, *Nunc stans*, *Lento regreso*, *La revelación de la palabra escrita*, *Carta al padre: memoria viva*. *La verdad intuida*. En su estética, los objetos forman parte de escenas cotidianas fragmentarias; porque expresan una instantaneidad poco estable, dañada. La intención crítica se efectúa, pues, desde un tipo de preterición o visión selectiva —«zurda», según la expresión de P. Handke.

Puede decirse que los temas de esta pintora comunican con otras indagaciones de la cultura contemporánea, por lo que se refiere a sus elementos cognitivos. Dentro de este contexto, de interpretaciones generales con una intención cognitiva, la obra de Stella Wittenberg muestra hasta qué punto hay formas de conocimiento —o al menos formas de cuestionamiento con impacto teórico— dentro de la expresión artística; y de qué tipo de conocimiento podría tratarse ahí. En *Lento regreso* (Fig. 2), la imagen de objetos cotidianos y el texto caligrafiado remiten a la síntesis entre expresividad y representación; pero a otro nivel, el de la subjetividad consciente y con propósitos definidos, como subjetividad activa. Tal punto de vista transforma en invisible lo visible, como trivial. En este sentido, parece exagerada la pretensión de una Estética feminista. Por el momento, baste con recordar que la *diferencia* es propicia a la mirada crítica, al estar forjada en una percepción periférica. Stella Wittenberg expresa qué se ha de ver todavía entre fragmentos de un texto, en retazos de una escena cotidiana. Se trata de una realidad en parte preterida, aplazada por haberse presentado antes en la forma de lo meramente banal. Sobre este tipo de realidad se superponen los instrumentos de la visión y del conocimiento.

Así obtiene Stella Wittenberg una pintura que apela no sólo a la coordenada vital, emocionante, de las propias experiencias, sino a la coordenada de las lecturas y a los sistemas de interpretación que se comparten. En cada uno de sus cuadros el texto caligrafiado es parte sustantiva de esos indicadores internos —libros, gafas, diario, cartas, mapas, notas— cuya función consiste en mostrar que la expresividad tiene propósitos y, por qué no decirlo también, mantiene compromisos menos privados. Los cuadros pretenden representar que *El mundo y la vida son uno* (Fig. 5), si bien desde una forma de vida práctica y reflexiva, como pretende decir la extensa cita de L. Feuerbach en *La revelación de la palabra escrita* (Fig. 2).

Referencias bibliográficas

- Kant, I.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
Adorno, Th.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.
Frege, G.: *Escritos lógico-semánticos*, Madrid, Tecnos, 1974.
Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973.
— *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.
Ascombe, G. E. M.: *Intención*, Barcelona, Paidós, 1991.
Danto, A.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

- Wellmer, A.: *Endspiele: die unversöhnliche Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1993.
- Oelmüller, W.: *Aesthetische Erfahrung*, Paderborn, Schöningh, 1981.
- Edker, G.: *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Handke, P.: *La mujer zurda*, Madrid, Alianza, 1983.
- *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid, Alianza, 1985.
- *Lento regreso*, Madrid, Alianza, 1985.
- Cohen, T.: «The Possibility of Arts: Remarks on a Proposal by Dickie», *The Philosophical Review*, 1973, pp. 69-82.
- Morris, R.: «Notas sobre escultura», *Revista de Occidente*, 165, 1995, pp. 93-101.
- López de la Vieja, M. T.: «Una Ética no sublime», *Estudios filosóficos*, 123, 1994, pp. 187-206.
- Catálogo: *P. Klee*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.
- Catálogo: *P. Cézanne*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1984.

EL OTRO QUE NOS HABITA

Eugenio Fernández G.

Extranjero es por definición, por prejuicio, por decisión, por desgracia..., el extranjero, el otro. El que tiene otra patria, otro color, otra lengua, otras costumbres... Hasta aquí cada uno en su sitio y todo en orden. El problema comienza cuando el extranjero abandona su lugar y se introduce en el nuestro, cuando el de fuera se nos mete dentro.

1. Inquietante extranjería

Aquí y ahora hay dos prototipos de extranjero: Los exilados políticos y los emigrantes. Los primeros, normalmente pocos, no generan grandes problemas porque son considerados víctimas que suscitan compasión o solidaridad y porque, agradecidos a la nueva patria de la libertad, se integran fácilmente. Los emigrantes, normalmente procedentes de países pobres, irrumpen masivamente en países desarrollados, para salir de su miseria, y son considerados como amenaza para el orden y la tranquilidad de sus habitantes naturales. También entre extranjeros hay diferencias; y muy significativas.

Según la explicación dominante el problema deriva de la inmigración misma y consiste llanamente en un conflicto de intereses, que se agrava en épocas de crisis a medida que disminuyen los puestos de trabajo y los recursos soiales y aumenta la competencia (desleal) en el mercado de la mano de obra. Se trata de un problema ajeno que nos sobreviene y agrava los nuestros. En consecuen-

cia, el rechazo y la hostilidad hacia los extranjeros no es una manifestación de xenofobia, menos aún de racismo, sino una reacción lógica ante un competidor, ante una amenaza. Se trata, además, de un fenómeno marginal, que se produce puntualmente en épocas de crisis, pasajero como ellas, y que afecta sólo a unos pocos individuos o grupos. Pueden producirse hechos graves que requieren soluciones urgentes, pero son circunstanciales y no ponen en peligro la salud del cuerpo social ni cuestionan su integridad ética. Son excepciones que confirman la regla del universalismo y la tolerancia propios de nuestras sociedades desarrolladas.

Si la gravedad de esos hechos no es suficiente para hacer reflexionar, una explicación tan bienpensante y cargada de datos y razones como ésta, bien puede inquietarnos. Su coherencia y su carácter tranquilizador no disminuyen la violencia del conflicto, sino que la elevan al rango de principio. Integrar hechos sangrientos en el tejido, las reacciones lógicas, justificadas por la lucha por el puesto de trabajo, la calidad de vida..., es una conducta extendida y normalizada que levanta una gran interrogación sobre nuestra sensibilidad y sobre el sistema de valoraciones de nuestra elevada cultura.

Sin duda esa explicación estructural en clave económica, es decir, en el código hoy dominante, tiene mucho de cierto. Pero parece también claro que normaliza el problema a costa de minimizarlo, desplazarlo a los márgenes y, en definitiva, desproblematizarlo. Además, como sus causas vienen de fuera, puede permitirse el lujo de afirmar que su remedio inmediato depende de otros, y que su solución estable llegará cuando se den las condiciones objetivas. No da cuenta, sin embargo, de aspectos básicos: ¿Por qué el extranjero no permanece extraño e indiferente para quienes y cuando no es un competidor? ¿Por qué sigue siendo sospechoso y marginado cuando es un trabajador útil, no conflictivo y con manifiesta voluntad de integración? ¿Por qué su figura está sobredeterminada, de manera que la mayoría, a pesar de las evidencias, asociamos emigrante a probable delincuente y en situaciones críticas lo criminalizamos y lo convertimos en chivo expiatorio, culpable y víctima purificadora de los males de la colectividad?

Tales comportamientos hacen pensar en una construcción imaginaria y pasional de la figura del extranjero. La concentración y condensación de cargas y signos negativos, económicos y psíquicos, en torno a él, y la agresividad de nuestras reacciones, inducen a pensar que en esta relación cristalizan conflictos duraderos y profundos que afectan a la constitución de nuestro mundo vital, cultural y social, a nuestra misma identidad como sujetos. En esa hipótesis, el

Eugenio Fernández G. es Profesor Titular de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid.

interés en minimizar el problema y justificarnos suena a racionalización, y la insistencia en la solidez de la sutura habla de la gravedad de la herida.

Ciertamente el extranjero no es hoy el buen salvaje originario y puro, ni el romántico «otro» misterioso y seductor, sino un intruso, perturbador e incluso siniestro. Extraño, no nos es, sin embargo, ajeno, sino que nos afecta vitalmente. Próximo, pero enfrentado, parece nuestra sombra, nuestra otra cara. Moviliza tantos resortes en nosotros que se diría que nos reconocemos en él y sentimos que algo nuestro corre su misma suerte. Como ha escrito J. Kristeva: «Extrañamente el extranjero nos habita»¹. La línea que nos separa de él se corresponde bien con otras marcas inscritas en los pliegues de nuestra identidad singular y colectiva que, a la vez que nos dividen, nos estructuran y ordenan nuestro mundo. Paradójicamente el extranjero que viene de fuera y es marginado, representa nuestro otro más íntimo, pero negado y excluido. Relación especular que pasa no sólo por la inversión de la imagen, sino también por la represión y la explotación. La relación con los extranjeros es «metáfora del funcionamiento psíquico»². Somos extranjeros a nosotros mismos. ¡Inquietante extranjería!

No se trata de extrapolaciones y analogías, sino de estructuras, dispositivos y procesos, es decir, de tópicos y «economías» comunes. Esta correspondencia vehicula energías y produce sintonías, complicidades. En efecto, la constitución de la identidad de los sujetos individuales y colectivos se realiza marcando fronteras exteriores e interiores, excluyendo hacia adentro y hacia afuera, convirtiendo una parte de sí mismos en otro, en «ello», objeto de rechazo, de silencio, de explotación. (Mal)tratamos a los extranjeros como nos (mal)tratamos; pero con el descaro que permite su condición de extraños y lo aceptan. La xenofobia no es sólo un aspecto de la lucha por la vida, ni es sólo el fruto de nuestro egoísmo e insolidaridad como supone la interpretación moralista. Sus raíces forman parte del rizoma que somos. Eso no justifica nada, pero explica algo más del problema y anticipa que no cambiaremos la relación con los extraños sino en la medida en que cambiemos nuestra propia estructuración. Y, a la inversa, reconocer en su rostro la verdad del nuestro, es el primer don de su amenaza y el primer paso para no detestarnos y destruirnos rechazándolos y destruyéndolos. Porque estamos divididos y enajenados, no nos son ajenos. Su verdad es transversal, nos atraviesa. Extraños familiares, son el síntoma de nuestro malestar, de la patología del «nosotros».

Analizar esa correspondencia básica, interiorizar y universalizar la condición de extranjero, puede convertirse, sin embargo, en una manera de diluir la crudeza propia de la xenofobia, una forma refinada de aprovecharse de ellos, explotando hasta el significado de su exclusión para nuestro beneficio. Para evitarlo es preciso no olvidar la diferencia, ni desentenderse de los elementos y

¹ Kristeva, J.: *Etrangers à nous mêmes*, París, Fayard, 1988, p. 9. Trad. Barcelona, Plaza y Janés, 1991, p. 9.

² Kristeva, J., *op. cit.*, p. 272; trad. p. 224.

aspectos concretos de la condición de extranjeros. Todos somos extranjeros, pero no de la misma manera. Algunos lo sufren doblemente: son extranjeros para sí y para los demás. Este planteamiento pone justamente de relieve que cada conflicto es singular, irreductible a un patrón común. Cada extranjero y cada extrañamiento es único, requiere ser considerado en sí mismo. Además, problemas como estos que marcan, hacen sufrir e incluso matan, reclaman soluciones prácticas efectivas y no sólo análisis.

Tenerlo en cuenta desde el principio es una exigencia del deseo de verdad y de la ética, además de una advertencia necesaria para no desvirtuar el enfoque. Plantear la relación con el extranjero como un problema que implica nuestra propia constitución psíquica, no es maniobra para diluir sus dimensiones económicas, limar sus aristas sociales y volverlo inofensivo, sino un intento de acceder a su génesis profunda y, en virtud de su conocimiento, poder hacer algo más que calmar los síntomas y castigar los excesos. Precisamente porque se trata de un complejo problema económico, cultural, político..., su solución no está en el control policial y la impermeabilización de las fronteras, ni bastan medidas económicas, sociales y legales más justas, ni se puede dejar en manos de la buena voluntad de los defensores de los derechos humanos o de asociaciones benéficas. Por su sobredeterminación necesita el análisis de las series de nudos que lo componen, la reapertura de los cortocircuitos que lo electrizan, la resignificación de las señales que lo estigmatizan, la liberación de las energías que en él son sacrificadas.

2. Paradojas de la integración

Observemos lo que sucede a la vista: Los extranjeros están aquí, en nuestras plazas. Se reúnen, se hacen notar, no pasan desapercibidos. Son elementos de nuestro paisaje social. Su piel, su acento, sus costumbres... desentonan, nos molestan; hieren nuestra sensibilidad y perturban nuestra armonía. Son manchas en nuestro imaginario colectivo, pulido durante generaciones de limpieza de sangre, de unificación de la lengua, la religión, la cultura... Su misma diferencia y su distancia representan una amenaza. Su mera presencia pone en peligro nuestro delicado y próspero modo de vida, conseguido con tanto esfuerzo. Son cuerpos extraños.

Según una interpretación común, los extranjeros vienen porque les interesa, porque quieren, porque nos prefieren. Su recorrido se inicia con una decisión propia y discurre en el plano de la conciencia guiado por cálculos racionales. Por su propia lógica la dinámica de su desplazamiento conduce a la integración, fin último que le da pleno sentido. Eso implica, aunque les cueste reconocerlo, el abandono de su patria, la renuncia al uso de su lengua, el olvido de sus señas de identidad...; y la asimilación de las características de aquellos otros cuya prosperidad, libertad... admiran y desean para sí. Es la condición objetiva para conseguir esos beneficios, y el precio que tienen que pagar

por ellos. Todo el proceso, desde la iniciativa al resultado, depende de ellos. Su situación es cosa suya. Se establece, así, una lógica pura y absoluta de la extranjería. Además, en virtud de la necesidad que está en su raíz, ella misma se esfuerza por disolverse y desaparecer. Todo hace que la solución para el extranjero sea dejar de serlo.

La realidad no es, sin embargo, tan simple ni tan unilateral. No todo el que viene de fuera resulta automáticamente extranjero, ni se lleva ese estigma por el hecho de haber cruzado una frontera. Depende de su procedencia, preparación, porte..., o mejor de la falta de suficiente distinción en ellos como para hacerse reconocer. La condición de extranjero no es una propiedad connatural, una denominación de origen, sino el resultado y la marca de una inversión y una exclusión. Nadie es extranjero solo, por sí mismo y por gusto. Se deviene tal como consecuencia de un mal encuentro, de una relación que implica dos partes, de un enfrentamiento y de la consiguiente división de atributos entre fuertes y débiles.

La emigración tiene causas y tiene historia, tiene una génesis que produce y explica su complicada trama. En concreto la actual se produce después del colonialismo, cuando el mercado sin fronteras realiza el sueño ilustrado del cosmopolitismo, en un mundo «uno» y «homogéneo» en virtud de la técnica y la comunicación, en el que individuos cada vez más remotos interesan como trabajadores y consumidores a los que la publicidad informa de cómo se vive en otras partes, de manera que pueden sentirse ciudadanos del universo, invitados a moverse por él y conseguir lo que se les ofrece. Esa mezcla de desigualdad y universalismo está a la base del problema. La virulencia actual de la extranjería deriva de las desigualdades entre países ricos y pobres, de la necesidad de mano de obra barata y de expansión del mercado, de las estrategias de inclusión sin igualación, de las obsesiones, miedos y fantasmas del individuo moderno, celoso protector de sus diferencias y privilegios, mientras predica la libertad de movimiento, ¡para las mercancías y el dinero! no para las personas.

Esas contradicciones no las producen los emigrantes, las padecen; y con tal intensidad que determinan su propia condición. Su diferencia, es decir, su pobreza, su escaso conocimiento de la lengua y la cultura, su aislamiento..., es su condición y su condena. Experimentan hasta qué punto la marginalidad que les permite vivir, actúa negativamente y destruye. No tiene espacio, ni tiempo, ni raíces, ni símbolos propios. Su lugar es el desplazamiento, una patera en el estrecho, un tren en marcha, un suburbio; y su tiempo la huida hacia adelante, el plazo de un permiso de residencia, el futuro incierto. Uno y otro fragmentarios, descompuestos. Ellos mismos están divididos, rotos. Su estatuto es, con frecuencia, el de ilegales o clandestinos. Su verdad la escisión y sus señas de identidad recuerdos, fetiches, heridas, sueños silenciados. No son de donde están, ni pueden sobrevivir allí de donde son. Se identifican con lo que han abandonado y necesitan lo extraño hasta el punto de quemar su vida para conseguirlo. Su presencia, ausente y rechazada, dibuja un doble desajuste: el suyo y el nuestro. Sufren dos heridas, encarnan un conflicto doble.

Los trabajadores inmigrantes que se esfuerzan por resultar útiles e incluso necesarios, que se hacen valer sin hacerse notar y sin crear problemas, que cumplen las condiciones impuestas y, por tanto, están en las mejores condiciones para lograr la integración, muestran, sin embargo, crudamente la gravedad de un conflicto «preferido»: Hacerse a sí mismos a fuerza de negación de sí, de renuncia y de olvido; reconstruir su futuro relegando su pasado. Actúan movidos por la necesidad, real o imaginariamente inducida, y no tienen alternativa deseable. Sólo los más afortunados pueden elegir el país de destino. Y el integrarse, o no, tampoco depende sólo de ellos. Si lo intentan dependen de la otra parte. Si se resisten, se condenan a no pasar de ser huéspedes, *Gastarbeiter*, habitantes de la provisionalidad y la melancolía, que con su negativa consolidan en su debilidad su extranjería.

Tampoco el extranjero empeñado en dejar de serlo, cómplice de la lógica de la asimilación, tiene el problema resuelto como se le prometía. Al contrario, se convierte en huérfano en busca de nueva patria y nuevo nombre. Si, como decía Rimbaud, yo soy siempre otro, olvidado, abandonado; el extranjero tiene que dejar morir a su yo para ser otro. Herido por esa muerte y prohibido el duelo, trata obsesivamente de llenar el hueco, mientras cultiva la negación de sí y refuerza al otro que es su ideal y su señor. El extranjero en proceso de integración encarna el amor al amo. Busca su aprobación, defiende sus intereses, cultiva sus ideales, sueña sus sueños. Confía ser reconocido haciendo lo que se espera de él, lo que le mandan. Espera ser alguien siendo como los otros, pero subordinado. Es, paradójicamente, un ciudadano modelo. Construye su identidad en la enajenación. Proceso dramático, cargado de ilusiones y frustraciones: No hay reciprocidad con los sumisos y humillados; al contrario, cuanto mayor es la subordinación, más sacrificios exigen los amos. El desarraigo no es liberación y la integración implica nuevos nudos, pero no suprime la soledad.

No es excepcional ni atípico que los extranjeros semiintegrados se conviertan en nacionalistas militantes, dispuestos a dar su sangre por su nueva patria, guardianes de sus esencias puras, perpetuadores de la exclusión de las nuevas oleadas de extranjeros y reproductores de la cadena jerárquica: sudacas, moros, negros... Al mismo tiempo ellos se convierten en extranjeros para los suyos, extraños en su propio país de origen, extraños para sus padres y para sus hijos. Con frecuencia los hijos de extranjeros se vuelven fanáticos de la identidad dominante, la fetichizan, mientras se avergüenzan de sus padres e intentan eliminarlos simbólicamente borrando las marcas de su origen. Esperan contar porque sus padres ya no cuentan. Su comportamiento es cruel, pero no hacen más que copiar la conducta de aquellos a quienes deben asimilarse.

Resultados tan negativos no son fruto de errores de cálculo, expresión de fracaso, sino efectos de la estructura y la lógica real del proceso. Responden a la alternativa impuesta: integración o exclusión. En todo caso, eliminación de la diferencia. Quien intenta sostenerla y se afirma en ella, concita todos los males

del extranjero. Quizá el mejor ejemplo histórico sea el judío errante. Se trata del extranjero intensivo y permanente, que encarna la diferencia libre e irreductible... Tiene otra religión, constituye otro pueblo, viene de otra parte..., pero no tiene otra patria a la que devolverlo, se siente ciudadano del país donde vive, asume su lengua y su cultura hasta destacar en su cultivo. Es de aquí y está para quedarse, pero no se deja asimilar, como mostraron en forma extrema los «marranos», verdaderos exilados interiores, que a fuerza de integración terminaron siendo extraños para todos, incluso para sí mismos, identificados por la *Spaltung*, el desagarramiento y la doble vida³. Se convierte así en figura de lo extraño familiar, de lo siniestro. Catalizador de los peores fantasmas y víctimas de expulsiones o de exterminio cuando llega la hora de las patrias unas y grandes y de las razas puras. El judío encarna la desgracia del extranjero y nuestro malestar ante lo otro. Pone en evidencia nuestra compulsión a someter todo lo que no dominamos a la exclusión y finalmente a la omnipotencia de la muerte⁴. La relación con él expresa nuestra estructura profunda: somos extranjeros para otros, y en primer término para nosotros mismos.

No es difícil reconocer en estos conflictos las señas de nuestra propia identidad. No nos identificamos del todo con nada, somos de aquí y de otras partes, podemos estar integrados pero permanecemos divididos, nunca estamos enteros. Somos extraños, extranjeros para nosotros mismos y a fuerza de serlo esperamos ser aceptados y reconocidos. Las mismas fronteras que nos agrupan, nos dividen. Las de fuera y las de dentro. Es un espejismo creer que a fuerza de identificación se logra la propia identidad, como lo es esperar la propia integridad de la integración. Tales operaciones están atravesadas por conflictos y exclusiones que nos constituyen.

De ahí el interés, por economía vital antes que por altruismo o benevolencia, del análisis de la condición del extranjero, del extraño que habita entre/en nosotros, y de sus posibilidades. Hacer posible la difícil experiencia del extranjero nos sostiene su diferencia, que aviva en la carencia y la distancia su memoria y sus deseos, sin huida hacia atrás ni hacia adelante, que construye su identidad con materiales heterogéneos y multiplica sus nombres y sus símbolos, es tarea que nos implica porque es también una alternativa para el extraño que hay en nosotros. La inquietante extranjería nos es familiar. Podemos seguir renegando de ella en aras de nuestra pura y segura unidad y explotándola. Pero de esa manera nos condenamos a la destrucción. Los pueblos y los individuos lúcidos intentan desanudar sus conflictos en vez de bañarlos/ahogarlos en lágrimas o en sangre. Para ello es preciso que si una parte del otro inconsciente es cómplice de la construcción imaginaria y pasional del extranjero y goza con su desgracia, la otra parte colabore en su potenciación.

³ Gebhardt, C.: *Die Schriften des Uriels da Costa*, Heidelberg, C. Winters, 1922, pp. 19-21. Cfr. Albiac, G.: *La sinagoga vacía*, Madrid, Hiperion, 1987, pp. 44-45, 52-60, 71.

⁴ Blanchot, M.: *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970, pp. 211-220.

3. *La constitución del sujeto-ciudadano: exclusión y mestizaje*

El funcionamiento de la extranjería forma parte del sistema de relaciones e identidades de cada época configurado históricamente. Importa por ello tener en cuenta esa dimensión.

La construcción moderna de la propia identidad se articula en torno a las categorías de sujeto y ciudadano. Ser sujeto consiste en ser uno mismo, autónomo, libre. El fundamento de su identidad y solidez, la fortaleza en la que nunca es extranjero y de la que no puede ser expulsado, es la conciencia inmediata y transparente. El yo consciente, a imagen de Dios, es el que es, idéntico a sí mismo, sustantivo. En el orden ontológico es una mónada para quien la existencia es un atributo, un elemento intransitivo. Se constituye en la soledad, sin relaciones ni diferencias, y en virtud de esa constitución es señor de sí y aspira a ser señor del mundo.

La condición de ciudadano implica la pertenencia «natural» a un pueblo. Pero la sociabilidad natural es tan insociable que se caracteriza por la guerra y produce miseria. Curiosamente es el poder de esa amenaza, condensado en el miedo a la muerte, lo que lleva al reconocimiento de los demás como iguales y al establecimiento de un pacto que funda el orden político. Al transferir su poder a uno solo y comprometer su palabra, los individuos constituyen el Estado y a la vez se constituyen como súbditos. La palabra dada los vincula y los sujeta. Asistimos así no sólo al paralelismo entre la determinación de la identidad de una nación por sus fronteras y la determinación de la identidad de cada individuo por sus exclusiones, sino también a la simbiosis entre la constitución del Estado y del súbdito en un mismo acto. En ambos casos la diferencia es considerada negativa y excluida. Sólo los conciudadanos son iguales y tienen los mismos derechos. La constitución misma del Estado-nación convierte a todos los demás en extranjeros, objeto de conquista y de explotación. Su exclusión/sometimiento es exigencia del sujeto y cuestión de Estado. Son un problema «sobrevenido» porque son un problema de origen.

En la configuración moderna predominante se anudan y se refuerzan la gnoseología de la conciencia y la asimilación, la ontología de la identidad y la política de la sumisión y dominación.

Sin embargo, ese proyecto no se ha realizado de manera tan uniforme y generalizada como le hubiera gustado a sus promotores. En España, por ejemplo, la «modernidad» se inició con la expulsión de los judíos, por exigencia de la construcción de un gran Estado moderno, es decir, unificado. Pero ese hecho coincide —¡ironías de la historia!— con el descubrimiento de un nuevo mundo completamente extraño y con el inicio de un amplio mestizaje. El hombre moderno, justamente en virtud de su afán de conocer, explorar, conquistar, dominar..., se encontró, sin quererlo, con lo que no esperaba, con lo extraño, con los extranjeros de forma extrema, los indios. Y reaccionó poniendo en práctica la dominación o el exterminio, o ambos a la vez. No pudo evitar, con todo, que el choque le provocara desconcierto y autocuestionamiento. Trabajosa-

mente se abrieron camino actitudes de defensa de los indios y operaciones de idealización-integración de su diferencia transformándola en encarnación del hombre natural, del «buen salvaje». En buena medida esa operación, entonces como ahora, falsea la identidad de lo extraño, pero al mismo tiempo lo defiende en el extranjero y en nosotros mismos. En efecto, el indio, el negro... se convierten así en expresión viva de lo más natural y originario del ser humano. El hombre natural, no corrompido y autodidacta, pasa a ser el alter ego del filósofo⁵. Al mismo tiempo, colocarse en la posición del extraño permite ejercer el distanciamiento, la ironía y el espíritu crítico característicos también del hombre moderno.

Tanto el descubrimiento de los otros como la reacción ante ellos expresa bien la tensión del hombre moderno, narcisista y explotador a la vez. Su identidad se articula, siguiendo el modelo clásico, sobre la trama de un viaje (Odiseo). Idealmente se trata de un viaje de ida y vuelta, consistente en alejarse, arriesgarse... y retornar al lugar de origen, a los suyos, enriquecido. De hecho, el que retorna es ya otro, es un «indiano». Y muchos no regresan; unos porque han sucumbido, otros porque necesitan olvidar un origen que empaña su figura en el momento del triunfo. En cualquier caso, nada sigue siendo igual. La experiencia de los límites de la propia patria está ya dada, y con ella la posibilidad de reírse de los propios prejuicios.

También la clara conciencia de la diferencia interna, constitutiva de la propia identidad, acompaña al proyecto moderno. Lo expresa bien un personaje paradigmáticamente reflexivo y cultivador de la propia vida como es Montaigne. Según él, la verdadera ciencia es el conocimiento de sí mismo, porque cada hombre lleva en sí la forma entera de la condición humana. Pero eso no significa que el yo sea uno y todo. Al contrario, «todos nosotros somos pedazos y de una textura tan informe y diversa, que cada pieza y cada momento hace su juego. Y se encuentra tanta diferencia entre nosotros y nosotros mismos, como entre nosotros y otros»⁶. Diferencia que en el orden práctico se traduce en incoherencia y conflicto: «Somos, no sé cómo, dobles en nosotros mismos; al que hace lo que nosotros creemos, no le creemos, y no nos podemos deshacer de lo que condenamos»⁷. Un defensor de la soledad como él, reconoce que el yo se sostiene y se acredita a través de los otros.

Así, la subversión del individualismo moderno en virtud de su propia experiencia, el descubrimiento de que el individuo-ciudadano no es unitario, el reconocimiento de sus fisuras, su abismo y sus exclusiones, plantea el problema no sólo de la acogida del extranjero en un sistema que lo margina, sino ante todo la posibilidad de cohabitación de los extranjeros que somos nosotros mismos. Nuestra sensibilidad, nuestra ética, nuestra metafísica, la dignidad o vergüenza de lo infinito y absoluto, se juegan en la relación social, especialmente

⁵ Cfr. Kristeva, J., *op. cit.*, pp. 196-197; trad. p. 153.

⁶ Montaigne, M.: *Essais*, II/1, París, Garnier-Flammarion, 1969, vol. II, p. 11.

⁷ Montaigne, M.: *Essais*, II/16, vol. II, p. 283.

en la relación con los extraños y marginales. La apertura o cerrazón de nuestro mundo vital y cultural dependen de la relación con la exterioridad y diferencia que el extranjero encarna.

Para potenciar el análisis lúcido y las soluciones de este problema me parecen especialmente significativas dos aportaciones muy distintas; ambas, quizá no por casualidad, obra de judíos. Levinas ha elaborado una ontología y una ética de la alteridad radical. Freud ha iniciado una exploración de lo otro en nosotros mismos, guiada por la verdad del conflicto y basada en la afirmación del carácter constituyente e irreductible de esa diferencia. Recogeré brevemente alguna de sus indicaciones.

4. *El rostro del otro*

Dada la trama moderna, la solución no está en salir de la reclusión en sí mismos, ampliar el círculo y admitir a otros, sino en cambiar radicalmente el modo de ser, de pensar y de actuar, caracterizados por la absorción de lo otro en lo mismo, cuyo modelo es la verdad, el saber que es poder. No se trata de ser de otra manera dentro de las opciones que ofrece ese patrón, sino de hallar «otro modo de ser»⁸. Y no por reclamo de alguna extraña trascendencia, sino por el estallido de lo diferencial y problemático en el hombre, por efecto de la brecha misma del sujeto humano, que produce deshechizamiento y abre una brecha en el saber y en el ser. Eso implica deponer la soberanía absoluta del yo como se depone a un déspota. En efecto, el yo pretende abarcarlo y dominarlo todo mediante el conocimiento, pretende ser totalidad y poseer la identidad como su contenido. Su ideal es la omnisciencia y la omnipotencia. Pero su verdad es la angustia. Porque su salir de sí termina en asimilación, aprobación y supresión de la alteridad, permanece envuelto en su soledad, «cautivo de sí»⁹.

Es preciso que el viaje, metáfora histórica de la formación de la identidad compleja hecha de desplazamientos y diferencias, deje de ser un modo de conquista para poder convertirse en descubrimiento, reconocimiento de lo que está a la vista, pero pasamos por alto, de la alteridad tan inmediata y próxima que no podemos manejarla a gusto ni se pliega a nuestros esquemas e intereses, tan familiar que resulta inquietante. Resulta sintomático que en esta época de comunicaciones fáciles, el interés por lo desconocido se satisfaga masivamente con el turismo, viaje con gafas que pasa de largo por lo que pisa y no aumenta la atención a los extranjeros que están aquí procedentes, a veces, de los mismos países visitados. Es un ejemplo de la opacidad de nuestra mirada en una sociedad supuestamente transparente. La exclusión del extranjero llega hasta no verlo, hacerlo invisible.

⁸ Levinas, E.: *Ética e infinito*, Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1991, pp. 95, 108, 113; *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme, 1987, pp. 51-52.

⁹ Levinas, E.: *Le temps et l'autre*, París, P.U.F., 1985, pp. 47-48; *Ética e infinito*, pp. 57-59.

Levinas ha destacado alguno de los elementos más significativos que permiten reconocer a los otros. Ante todo el rostro. La expresión más clara de la propia identidad, es también la expresión de su radical alteridad, el lugar de su presencia-ausencia. No se trata sólo de un objeto a la vista, digno de nuestra atención y observación, sino sobre todo del punto de partida de otra mirada. Como decía A. Machado, «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve»¹⁰. A través de esa hendidura en la superficie del rostro se abre, más allá de la objetividad, el espacio de la verdad. En la mirada emerge ante nosotros, cara a cara, la posición del otro. Se constituye, así, el principio de la ética. Hay una estrecha relación entre óptica y ética: el ver y escrutar ha sido el principio no sólo del saber, sino también del vigilar, controlar, dominar, es decir, del poder, como ha mostrado M. Foucault; el cruce y el reconocimiento de miradas puede ser principio de una ética de la alteridad. El rostro del otro expresa su misterio, su vulnerabilidad y, a la vez, su fuerza, su resistencia al dominio. El rostro es la piel más desnuda, más desprotegida, más expuesta a la violencia. En él se plasma también la expresión última, incondicional y categórica de la diferencia absoluta: ¡No matarás!¹¹. Exclamación dramática en boca de los marginados y oprimidos, que no es una llamada a la compasión, sino a la lucidez y a la afirmación del ser.

Además de mirar, el rostro habla. La palabra es su expresión más diferencial y articulada; la más colectiva. Ahora bien, el lenguaje implica desarraigo, sustituye al territorio natural, al suelo firme de cada uno, y se convierte en la verdadera patria de los hombres. Además, la palabra es plural, relacional en su estructura, refiere a lo otro y a los otros, entraña la distinción entre el decir y lo dicho. De ahí su desajuste, su extrañamiento constitutivo, su dimensión de silencio imposible eliminar. La palabra es vínculo y frontera con los otros y con lo otro en nosotros mismos, con lo inconsciente. Dramáticamente lo experimentan los extranjeros, con frecuencia bilingües, pero habitantes del silencio porque no disponen de palabra propia ni se les concede. Maestros en el arte de hablar indirectamente, a medias, mezclando elementos heterogéneos, expresan una dimensión profunda del lenguaje de todos.

En la mirada y la palabra emerge un deseo que no se deja explicar en términos de carencia, nostalgia y trabajo de conquista-dominio, posesión-destrucción, es decir, que no es un instrumento de la astucia de la naturaleza o la razón, sino que instauro el espacio abierto e infinito de la diferencia y la multiplicación. No se trata de un deseo insatisfecho que termina imaginándose un objeto.

¹⁰ Machado, A.: *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 197. Es uno de los proverbios dedicados a J. Ortega y Gasset y va acompañado con otros tan significativos como éstos: «Los ojos por que suspiras, / sábelo bien, / los ojos en que te miras / son ojos porque te ven» (p. 202). «Todo narcisismo / es un vicio feo, / y ya viejo vicio / / Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo» (p. 198). «No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial» (p. 201). «... Busca el tú que nunca es tuyo / ni puede serlo jamás» (p. 202).

¹¹ Cfr. Levinas, E.: *Ética e infinito*, pp. 79-83; *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 201 ss.

infinito, de un deseo de algo infinito, sino de un deseo que es exceso más que carencia y que, por tanto, no puede ser colmado ni apaciguado y constituye la infinitud como expresión de la diferencia activa que no se puede abarcar, unificar ni dominar. «Pienso que la relación con el Infinito no es un saber, sino un Deseo. He intentado describir la diferencia entre el Deseo y la necesidad por el hecho de que el Deseo no puede ser satisfecho; que el Deseo, de alguna manera, se alimenta de sus propias hambres y aumenta con su satisfacción; que el Deseo es como un pensamiento que piensa más de lo que piensa. Estructura paradójica, sin duda, pero que no lo es más que esa presencia del Infinito en un acto finito», afirma Levinas¹². Este deseo sin objeto, que afirma lo que no tiene cabida en la idea, que nunca es todo y siempre está partido, impide convertir la infinitud en totalidad, lo otro en lo mismo; y, a la vez, es capaz de excederse, de hacer regalos. Este deseo, que nunca es uno y todo, instaura un comportamiento ético, no teológico¹³. Lo absoluto es para él familiar y extraño siempre.

Rostro, palabra, deseo... anudan las relaciones con los otros y lo otro que somos. Ese nudo constituye la estructura de la colectividad y del sujeto, es psíquico y social a la vez. La forma radical de ese vínculo es una responsabilidad que ya no es exigencia de un deber o una ley, sino efecto de la relación constitutiva e incondicional con los otros. Responsabilidad más allá de la igualdad y la reciprocidad: que no sólo reacciona y responde, sino que hace ser. Su expresión básica es dar la vida a otro, su forma extrema perder la propia vida por otro, ponerse en su lugar hasta en el momento de su/mi muerte¹⁴. La acción de dar la vida por otro, sobrecogedoramente desmedida, ajena a la lógica del intercambio y a la esperanza de recuperación, nos instaura, libres de miedo, en la herida sin sutura que es la muerte¹⁵. Afirma, realiza el valor de la alteridad, y muestra la aberración que hay siempre en quitar la vida y la miseria ética que anida en el desprecio y la explotación de los otros, incluido el otro que soy yo mismo. La responsabilidad con todos los otros consiste ante todo en sostener despejada y activa la pregunta más solidaria, la decisiva, la del «juicio final»: ¿qué haces con los deseos que te habitan?¹⁶. Los deseos son tan extraños, peligrosos y frágiles como los extranjeros, y es tan fácil marginar, silenciar y explotar a unos como a otros. Pero son también, como ellos, insistentes, arriesgados, perentorios.

La reflexión de Levinas sobre la alteridad pura, su humanismo del otro hombre, en su afán de ser radical, corre el riesgo de quedar absorta, perdida en la contemplación de lo totalmente otro, dejando de lado lo más concreto e hiriente del problema, que no se cura con bálsamos o salmodias¹⁷. Como él mis-

¹² Levinas, E.: *Ética e infinito*, p. 87; cfr. *Totalidad e infinito*, p. 74.

¹³ Levinas, E.: *Totalidad e infinito*, p. 101.

¹⁴ Cfr. Levinas, E.: *Ética e infinito*, pp. 89 ss.

¹⁵ Cfr. Levinas, E.: *Humanisme de l'autre homme*, París, Fata Morgana, 1972, pp. 10-13.

¹⁶ Cfr. Lacan, J.: *L'éthique de la psychanalyse*, París, Seuil, 1986, pp. 359 ss.

¹⁷ Marinas, J. M.: «El decir y lo dicho en E. Levinas», pp. 108-109, en *La balsa de la Medusa*, 9 (1989), 107-112.

mo reconoce, absolutamente otro es cada otro, antes que Dios. Problemático es lo extraño parcial, el extranjero presente. En los otros y en lo otro que somos habita lo extraño inasimilable, insubordinable y, al mismo tiempo, más propio. La trascendencia de la diferencia es inmanente, actúa en la escisión de cada sujeto y en las tensiones de cada sociedad, en el desamparo y el estremecimiento de cada ser humano. En esos conflictos internos y externos, sin síntesis o solución satisfactoria, emerge o es reprimido lo radicalmente humano. En ellos se abre o se cierra el paso a otras posibilidades que la exclusión o la asimilación-disolución.

5. Extranjeros para nosotros mismos

Freud, judío integrado y a pesar de ello exilado por el nazismo, apenas se ocupó directamente del problema social y político de los extranjeros y, sin embargo, ha contribuido significativamente al análisis del problema. Su aportación radica en descubrir el extranjero que hay en nosotros y en mostrar los estrechos vínculos existentes entre la represión de lo otro en nosotros mismos y la marginación de los extranjeros. El psicoanálisis es un viaje por lo extraño que nos habita, una exploración de la extranjería constitutiva de nuestra identidad: extrañeza entre naturaleza y símbolos, pulsiones y lenguaje, placer y realidad... Planteamiento sorprendente, pero operativo porque una de las claves de la relación con los extranjeros está en su inversión inconsciente, encubierta y negada por la misma exterioridad manifiesta. Reunificar la extranjería es consolidarla y, a la vez, lavarse las manos. Por el contrario, vincularla a nuestra constitución significa descubrir parte de su genealogía y devolver al problema su cercanía y su crudeza.

Es significativa la trayectoria del escrito de 1919 titulado *Das Unheimliche*: Parte de una cuestión estética, analiza un proceso psíquico y se abre a una lectura política como la hecha por J. Kristeva¹⁸. El análisis de cómo el yo narcisista expulsa fuera de sí lo familiar y entrañable que percibe como inquietante (sexualidad femenina, pulsión, muerte) y lo convierte así en siniestro, explica también la construcción psíquica de la extranjería, inquietante y siniestra por ser inmanente. Extranjero es lo familiar rechazado hacia fuera o hacia adentro, reprimido y proyectado. Radicalmente otro es mi propio inconsciente, que de esa manera deviene impropio, angustioso, irreconocible, imposible.

Tal operación se articula sobre la división yo / no-yo y sigue el curso pulsional consistente en la «conversión en su contrario»¹⁹. En ella cristaliza la división y conflictividad inherente al sujeto que pretende ser centro de unión. El yo consciente que se cree núcleo y organizador de los procesos psíquicos, es en realidad un efecto en la superficie del aparato psíquico. Queriendo controlarlo

¹⁸ Cfr. Kristeva, J., *op. cit.*, pp. 270 ss.; trad. pp. 221 ss.

¹⁹ Freud, S.: *Triebe und Triebchicksale*, Studienausgabe, Frankfurt, Fischer Verlag, 1969-1975, Band III, pp. 90 ss. Trad. *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, vol. XIV, pp. 122 ss.

todo reprime y divide. La represión construye al otro y provoca la guerra civil. Lejos de ser, así, señor absoluto, una parte de él es inconsciente y «se comporta exactamente como lo reprimido»²⁰. Y no sólo su parte oscura escapa a su control consciente y se vuelve contra él, también lo hace la más alta. En concreto, el ideal del yo, heredero del complejo de Edipo, tiene, como la figura paterna, una doble dimensión. Para fortalecerlo le exige satisfacer las exigencias más elevadas, que se expresan en la religión, la moral y el sentido social, y actúa como instancia crítica que se abate con particular severidad y crueldad sobre el yo. Se abre así una brecha, un abismo en su propia dinámica. Freud sintetiza el conflicto en estas palabras: «El ello es totalmente amoral, el yo se empeña por ser moral, el superyó puede ser hipermoral y, entonces, volverse tan cruel como únicamente puede serlo el ello. Es asombroso que el ser humano, mientras más limita su agresión hacia afuera, tanto más severo –y por ende más agresivo– se torna en su ideal del yo»²¹. Exigencias como el respeto y la tolerancia, en las que se ha cifrado el remedio contra la agresión, el desprecio y la marginación, lejos de curar el mal, lo agravan en cuanto son parte del «cruel imperio del deber ser». El yo, supuesto señor, se caracteriza por sus vasallajes. Es un «siervo sumiso que corteja el amor de su amo»²².

El conflicto se da también en el orden social y cultural. La sociedad que, guiada por la ciencia y ayudada por la técnica, trabaja colectivamente por la dicha de todos, es fuente de sufrimiento; impone la frustración en aras de sus ideales culturales en los que la felicidad apenas cuenta. Algo tan vital como la sexualidad es sometido y explotado como un extranjero. «La cultura se comporta respecto de la sexualidad como un pueblo o un estrato de la población que ha sometido a otro para explotarlos. La angustia ante una eventual rebelión de los oprimidos impulsa a adoptar severas medidas preventivas»²³. El superyó, protagonista de la ordenación racional de la vida, construye un panóptico en el que nada escapa a su vigilancia, excepto lo que él mismo pone en sombra. La cultura exige sacrificios y produce víctimas. Crea vínculos y a la vez divide, nos hace víctimas y verdugos. En su afán de controlar la agresividad, la hace circular. «La agresión es introyectada, interiorizada, pero en verdad reenviada a su punto de partida; vale decir: vuelta hacia el yo propio. Ahí es recogida por una parte del yo, que se contrapone al resto como superyó y entonces, como conciencia moral, está pronta a ejercer contra el yo la misma severidad agresiva que el yo habría satisfecho de buena gana en otros individuos, ajenos a él»²⁴. El superyó, que deriva de la división del yo, trata a éste como a un extraño. La moral, encargada de reconciliar y unir, hace suya la lógica perversa de la

²⁰ Freud, S.: *Das Ich und das Es*, Studienausgabe III, p. 287. *Obras Completas*, vol. XIX, p. 19.

²¹ Freud, S., *op. cit.*, III, p. 320; vol. XIX, pp. 54-55.

²² Freud, S., *op. cit.*, III, p. 322; vol. XIX, p. 56.

²³ Freud, S.: *Das Unbehagen in der Kultur*, Studienausgabe IX, p. 233. *Obras completas*, vol. XXI, p. 102.

²⁴ Freud, S., *op. cit.*, III, p. 250; vol. XXI, p. 119.

explotación: exige más renuncias cuanto más virtuoso es el individuo. Se produce así la universalización de la igualdad en la negación. Y se intensifica el conflicto entre individuo y colectividad.

El análisis de Freud, lúcidamente desolador, no propone soluciones inmediatas ni globales; al contrario, las rechaza por falsas y contraproducentes. Pero pone de relieve la importancia de la ética de la alteridad y de la política que implica. J. Kristeva la cifra en el cosmopolitismo transversal, en la solidaridad basada en la escucha de los deseos inconscientes, en la fraternidad tras la muerte del padre, que afirman la diferencia en sus formas más desamparadas e irreductibles²⁵. Reconocer que nosotros mismos estamos escindidos, cuestiona la pretensión de integrar a los extranjeros. Ese reconocimiento tiene efectos nada desdeñables: en la medida en que todos somos extranjeros a nosotros mismos, nadie es extranjero. Los extranjeros no son los otros. Quienes se saben extranjeros pueden intentar formar sociedades pluralistas, heterogéneas, paradójicas..., humanamente habitables.

El análisis de la brecha del sujeto trabaja en favor del despertar del sueño diurno de la unidad y la totalización, y libra de sus monstruos. Desactiva los crueles rituales de división, exclusión y purificación que cristalizan en la figura siniestra del extranjero. Esa herida ya no estigmatiza, sino que reconoce y afirma la diferencia, lo otro que nos constituye. Reivindica al extranjero que somos todos. Nos devuelve, escindidos, a nosotros mismos, aquí y ahora. Hace florecer en las heridas los deseos desnudos, ni uno, ni todo, partidos, comunicables. Ellos expresan y encarnan la verdad de lo que somos.

W. Benjamin, judío/alemán, habitante de diversos países y lenguas, muerto en la frontera franco-española, ha expresado a través del deseo de un extraño viajero, lleno de ironía con el sueño del sujeto cargado de atributos, la fuerza y el calor de ese despojamiento:

«Una tarde, al finalizar el *sabbat*, los judíos de una aldea chasídica estaban unidos a una mísera taberna. Todos eran vecinos de la localidad, salvo uno al que nadie conocía, triste y andrajoso, que permanecía en cuclillas junto a la estufa. Los temas de conversación habían ido languideciendo, cuando surgió la cuestión de lo que cada cual pediría si le fuese concedido un único deseo. Este de acá quería dinero; aquél, un buen yerno; el tercero, un nuevo banco de carpintero, y así sucesivamente.

Todos habían manifestado ya sus deseos y el mendigo seguía acurrucado al calor de la estufa. De mala gana y pausadamente dio también su respuesta: —Querría ser un poderoso rey, señor de un gran país, y que una noche, mientras durmiese en palacio, los enemigos cruzasen la frontera y, antes de que alboreara, sus huestes se abrieran paso hasta el castillo sin encontrar resistencia, que me arrancaran del sueño, no me dieran tiempo ni para vestirme y, en camión, tuviese que emprender la fuga. Me acosasen sin piedad por montes y

²⁵ Kristeva, J., *op. cit.*, pp. 284 ss.; trad. 233 ss.

valles, a través de bosques y peñascales, sin darme respiro, día y noche, hasta verme a salvo sentado en este banco junto a vosotros. Esto pediría.

Los demás se miraron unos a otros sin entender.

—Y, en resumidas cuentas, ¿qué conseguirías?

—¡Un camisón! —fue la respuesta»²⁶.

²⁶ Benjamin, W.: *Historias y relatos*, Barcelona, Península, 1991, pp. 55-56.

EN TORNO A LA RACIONALIDAD COMUNICATIVA Y SUS PRESUPUESTOS LINGÜÍSTICOS

Pere Fabra

I. «Hoy en día cualquier teoría de la racionalidad debe encontrar su fundamento en una filosofía del lenguaje»¹. Con esta fórmula sucinta está dando cuenta Schnädelbach del resultado que ha tenido la evolución del pensamiento filosófico occidental desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Estos dos siglos han sido testigos de un cambio de paradigma tanto o más revolucionario que el inaugurado por el «Cogito» de Descartes. La sistemática duda cartesiana puso en primer plano la cuestión relativa a qué podemos saber y descabalgó así de su lugar de honor a la que hasta aquel entonces había sido la pregunta filosófica por antonomasia —¿qué es el ser?—. A su vez, la paulatina toma de conciencia de la dependencia de la razón respecto del medio lingüístico vendría a remover de nuevo hasta lo más hondo los cimientos de la filosofía; las cuestiones básicas girarán ahora en torno al lenguaje: qué podemos entender, cómo llega a producirse —si es que se produce— esta comprensión, este entendimiento y qué consecuencias tiene ello para el conocimiento. Así, de la misma forma que el paradigma ontológico se había visto superado por el paradigma de la

¹ H. Schnädelbach, *Philosophie. Ein Grundkurs*. Vol. I, Hamburgo, 1991, p. 110.

consciencia (mentalista o epistemológico), este último entrará también en una crisis radical con la aparición de la crítica lingüística.

Sobre este transfondo cobra todo su sentido no sólo la mencionada frase de Schnädelbach, sino en particular la expresión habermasiana de «racionalidad comunicativa». Con esta expresión nos estamos remitiendo a una teoría de la racionalidad que, consciente de aquella evolución sustancial en el dominio de la filosofía, se construye efectivamente sobre una determinada teoría del lenguaje. Y en tanto que esta teoría pone su acento, principalmente, en la aptitud del lenguaje para lograr la comunicación y el entendimiento —en el sentido enfático de entenderse: «el telos del lenguaje es el entendimiento»— puede decirse que la expresión «racionalidad comunicativa» no sólo compendia el requerimiento de Schnädelbach, sino que indirectamente nos indica ya qué tipo de teoría lingüística se halla en la base de dicho concepto de racionalidad: una filosofía del lenguaje que, realzando el componente pragmático del mismo, buscará reconstruir aquel núcleo formal que, en tanto que constituido por el conjunto de presuposiciones generales de la comunicación —o, en términos de su autor, «condiciones universales del entendimiento posible»—, está ya inscrito en todo lenguaje natural. Éste y no otro es el programa de la pragmática formal.

Antes de entrar en el análisis de algunos aspectos relativos a la implementación de este programa debe destacarse que el tratamiento dado por Habermas a su teoría de la racionalidad sólo puede entenderse correctamente si se le sitúa en el proyecto más amplio de elaborar una teoría de la sociedad con potencialidades críticas. Pues ha sido efectivamente en el contexto de la teoría social donde se ha hecho patente que racionalidad y racionalización no son dos conceptos que se superpongan fácilmente. Lo cual es un síntoma y a la vez una advertencia, ya que —y en eso es fácil coincidir con Habermas— difícilmente podremos pretender haber desarrollado una teoría de la racionalidad si con ella no ofrecemos los criterios de su propia autocrítica. En este sentido Habermas continúa fiel al motivo que ha guiado sus preocupaciones teóricas desde buen principio: la teoría de la racionalidad remite a la teoría crítica y viceversa. De modo que el proyecto *filosófico* habermasiano solamente cobra todo su sentido en el marco de un interés *sociológico* más amplio. Movido por este interés y enfrentado a problemas metodológicos de envergadura Habermas se vio obligado a reconstruir en su momento una teoría de la racionalidad que diera cuenta de la revolución filosófica que supuso el giro lingüístico y cumpliera con aquellos estándares críticos mínimos; este intento le obligó a su vez, como decíamos, a

Pere Fabra (Valls, 1958), licenciado en filosofía y derecho por la Universidad de Barcelona. Ha cursado estudios de doctorado en la Universidad de Frankfurt y escribe su tesis sobre la teoría del Derecho de Jürgen Habermas.

elaborar una concepción del lenguaje propia. Y, hoy en día, por exigencias derivadas de esta misma concepción del lenguaje, debería enfrentarse al proyecto de desarrollar una teoría de la argumentación.

II. La idea de la racionalidad comunicativa se apoya en el modelo, elaborado durante los años 70 y culminado en *Teoría de la acción comunicativa*, de una teoría formal-pragmática del significado que se entiende a sí misma como una ampliación de la semántica formal en términos pragmáticos. En este sentido, como apuntábamos, resulta difícil comprender cuál es el alcance y contenido de la teoría de la acción orientada al entendimiento si no se acepta o no se comprende esta teoría del significado que constituye sin duda la piedra de toque de toda la teoría de la acción comunicativa².

Habermas intenta con ella integrar de alguna forma los distintos enfoques que, en relación a teorías del significado, fueron ya señalados por Strawson en 1969³. Éste distinguía, por un lado, a los teóricos de la semántica formal –Frege, el primer Wittgenstein, Tarski, Davidson o el mismo Chomsky– y, por otro, a aquellos que ponen el acento en el acto de la comunicación (Strawson los llama teóricos de la «intención comunicativa»), entre los que encontramos nombres tan ilustres como los anteriores: el segundo Wittgenstein, Austin o Grice. En este segundo grupo Habermas establece una distinción más pormenorizada, de forma que, desde su punto de vista, debería hablarse más bien de tres grandes estrategias teóricas: la semántica formal, la semántica intencional y la teoría del significado como uso⁴. La primera se centra en las condiciones bajo las que una oración es verdadera, la segunda parte de lo que el hablante quiere decir con la emisión de un enunciado concreto en una situación dada y la última se fija en los contextos de interacción dentro de los cuales las expresiones lingüísticas cumplen determinadas funciones prácticas.

² Véase en este sentido los siguientes textos de J. Habermas: «Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz», en Habermas/Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt, 1971, pp. 101-141; «Was heißt Universalpragmatik?», in *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, 1984, pp. 353-440; *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, 1981; «Entgegnung», en A. Honneth und H. Joas (eds.), *Kommunikatives Handeln*, Frankfurt, 1986, pp. 327-405; *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt, 1988. Este proyecto ha dado lugar, desde sus inicios, a una amplia discusión. Entre las aportaciones más recientes cabe destacar especialmente los libros de Cristina Lafont, *La razón como lenguaje. Una revisión del giro lingüístico en la filosofía alemana del lenguaje*. Madrid, 1993, y de Maeve Cooke, *Language and Reason. A Study of Habermas's Pragmatics*. Cambridge, 1994.

³ P. F. Strawson, «Meaning and Truth», en *Logico-Linguistic Papers*, Londres, 1971, pp. 170-189. (Versión española en *Ensayos lógico-lingüísticos*, Madrid, Tecnos, 1983, pp. 194-215.)

⁴ Cf. «Entgegnung», *op. cit.*, especialmente pp. 353-377, y «Zur Kritik der Bedeutungstheorie», en *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, pp. 105-135 (para este último texto puede verse la versión española en *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 108-138).

Para Habermas los tres planteamientos adolecen de problemas y, por tanto, resultan insatisfactorios en distintos grados. En cuanto a la semántica formal, el hecho que ésta considere que el análisis de los significados lingüísticos se puede limitar al análisis de las oraciones dejando de lado las reglas pragmáticas que afectan al uso de las mismas en enunciados concretos supone caer en una **abstracción semántica** que, a su vez, implica por un lado una **abstracción cognitivista** —ya que reduce todo significado al contenido proposicional y, de forma mediata, al significado de las oraciones asertóricas— y, por otro, una **abstracción objetivista**, puesto que estaría presa de un concepto objetivista de verdad. El verificacionismo de Dummett habría intentado solventar alguno de estos problemas mediante la estrategia de abandonar el concepto objetivista de verdad y vincular las condiciones de verdad con el conocimiento que hablante y oyente tienen de ellas —puesto que, en otro caso, las condiciones de verdad, si no fueran conocidas como tales, no tendrían ningún efecto para la comprensión del significado de la oración. De esta forma, si las razones que el hablante está en disposición de aportar para la posible verdad de la oración son constitutivas para su significado puede entonces decirse que el significado de una oración está ligado a su valor de verdad por medio de un potencial de justificación que opera mediante razones. Habermas considera acertada esta epistemologización de las condiciones de verdad, ya que ello permite investigar en términos semánticos un conjunto más amplio de enunciados (por ejemplo, enunciados modales, contrafácticos, con índices temporales, etc.) a los que no es posible acceder con el planteamiento clásico de la semántica formal. Sin embargo, su objeción es que tal estrategia continúa siendo víctima de la abstracción cognitivista, en tanto que se concibe monológicamente y se centra exclusivamente en las condiciones de verdad de los enunciados asertóricos: «la verificación no es todavía equiparable con la actividad intersubjetiva de un desempeño discursivo de diferentes pretensiones de validez»⁵.

Habermas ha sometido a una crítica igualmente detallada tanto la semántica intencionalista (Grice, Bennett, Schiffer) como el planteamiento de los post-wittgensteinianos (Stenius, Kenny). Estos últimos han buscado evitar la abstracción cognitivista por la vía de someter las fuerzas ilocucionarias a un análisis semántico a partir del modelo de la doble «direction of fit» de Austin, pero siempre en base a «condiciones de satisfacción»: en los enunciados asertóricos la fuerza ilocucionaria asegura la coincidencia de lo que se afirma con estados de cosas, mientras que en los imperativos, ruegos, mandatos, etc., la fuerza ilocucionaria asegura el «ajuste» de los estados de cosas con el contenido de la oración. La principal objeción de Habermas a este planteamiento es su dependencia de un modelo «representacionista», para el cual la relación básica se encuentra establecida entre las oraciones y los estados de cosas, de forma que no hace falta que las fuerzas ilocucionarias se entiendan en sentido pragmático.

⁵ J. Habermas, «Entgegnung», *op. cit.*, p. 356. La cursiva es suya.

La crítica al intencionalismo⁶ viene motivada ante todo por su anclaje en una concepción meramente instrumental del lenguaje que acepta todavía como buenas las premisas de la filosofía de la consciencia. Para Habermas el intento griceano de desarrollar una teoría del significado partiendo de las intenciones **prelingüísticas** del hablante no solamente resulta circular, sino que en última instancia atenta incluso contra la autonomía del mismo lenguaje. La semántica intencional no distingue entre actos ilocucionarios y actos perlocucionarios, de tal forma que intenta explicar los actos de entendimiento directo sobre la base del entendimiento indirecto o del «querer dar a entender algo». Para Habermas, Grice «ha reconstruido *algo bien distinto* de lo que pretende reconstruir : no reconstruye el significado de una emisión con la que hablante y oyente en el caso normal se entienden directamente sobre algo, sino el significado de una emisión que, en el caso extremo en que resulta imposible un entendimiento directo, puede llevar al oyente a pensar algo determinado o a concebir la intención de hacer algo determinado, es decir, a entender indirectamente algo mediante inferencia»⁷.

Finalmente, respecto a la teoría del significado como uso inaugurada por el segundo Wittgenstein, destaca Habermas la superación que ésta representa respecto a la concepción meramente instrumental del lenguaje. Tras esta teoría se encuentra una idea del lenguaje como práctica interactiva «en la que se refleja, al tiempo que se reproduce, una forma de vida . (...) Con la gramática de los juegos de lenguaje queda abierta la dimensión de un saber de fondo intersubjetivamente compartido, constitutivo de un mundo de la vida, que es portador de las ahora multiplicadas funciones del lenguaje»⁸. Sin embargo, de la misma forma que el intencionalismo peca de la unilateralidad que supone centrarse en la perspectiva de «lo que quiere decirse» (significado pretendido), y la semántica formal de la unilateralidad de la perspectiva de «lo dicho» (significado literal), el planteamiento estrictamente wittgensteiniano, al limitarse a la perspectiva del uso, pierde también el necesario equilibrio que debería mantenerse entre las tres perspectivas (que quedarían ejemplificadas en las tres funciones de Bühler) y, en particular, el necesario equilibrio entre el planteamiento semántico y el pragmático. La objeción es clara: la teoría del significado como uso no lograría poner en conexión las reglas del significado de las palabras con la validez veritativa de las oraciones. La relación interna entre significado y validez se establece dentro de cada juego de lenguaje con independencia de la re-

⁶ Cf. J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987, T. I, pp. 353-354; «Intentionalistische Semantik», en *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, pp. 332-350. (Versión española en «Semántica intencional», *Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 281-295.)

⁷ J. Habermas, «Intentionalistische Semantik», *op. cit.*, pp. 337 y s./285. Habermas hace uso aquí de una objeción avanzada ya por Searle en su *Speech Acts*, Nueva York, Cambridge Univ. Press, 1969, p. 46.

⁸ Habermas, «Zur Kritik der Bedeutungstheorie», *op. cit.*, pp. 112-115.

ferencia que el lenguaje hace al mundo, lo que a su vez implica que «se pierde la referencia que el habla constata de hechos hace a la verdad»⁹.

Según la reconstrucción del propio Habermas, será Austin quien, consciente del peligro contextualista o relativista que comportaba el planteamiento del último Wittgenstein, tratará de aunar sus resultados con los de la semántica veritativa. El análisis de los actos de habla iniciado por Austin ofrece una vía para superar tanto la mencionada abstracción semántica como el extrañamiento del mundo objetivo al que lleva la pragmática de los juegos del lenguaje. Habermas, que había quedado impresionado en su día por el aspecto universalista del programa de Chomsky¹⁰, cree que en el intento de Austin, proseguido por Searle, de establecer una clasificación sistemática de los distintos tipos de actos de habla a partir de las reglas universales para la aplicación de oraciones en enunciados concretos se halla un fundamento sobre el que construir su pragmática formal. Pero ni Austin ni Searle consiguen dar una solución satisfactoria, a juicio de Habermas, a la cuestión de la validez de los actos de habla. El primero porque no consigue identificar las pretensiones de validez básicas: una vez superada la dicotomía entre actos locucionarios (oraciones asertóricas: pretensión verdad/falsedad) y actos ilocucionarios (oraciones realizativas: pretensión logro/no logro) que caracteriza al primer Austin, el elemento ilocucionario pasa a primer plano y todos los actos de habla se ven entonces desde el punto de vista de su «corrección», que se convierte en una especie de macropretensión de validez bajo cuyo manto pueden acogerse todos los tipos de actos de habla. Con ello, no sólo la idea de validez veritativa pierde su exigencia, sino que resulta prácticamente imposible hacerse con criterios claros de evaluación para todos y cada uno de los actos de habla si no es por vía de descripción caso por caso. A Searle se le imputará en cambio su recaída en los errores de la semántica veritativa, en tanto que interpreta las distintas pretensiones de validez en base al modelo de la verdad proposicional. Recaída, por otro lado, perfectamente comprensible si nos atenemos a la indicada dificultad que Austin mismo no supo resolver: la teoría de los actos de habla necesitaba asegurarse un punto de referencia objetivo al menos tan seguro como el que la semántica formal había encontrado en el vínculo entre significado y valor de verdad. La solución se nos ofrece, en palabras del propio Habermas, «retomando la concepción del lenguaje —en términos constitutivos— de Humboldt, la cual mantiene ya la relación de las distintas visiones del mundo lingüísticamente constituidas con un mundo objetivo. Este núcleo universalista lo ha hecho valer enérgicamente Karl-Otto Apel con su pragmática trascendental frente al pluralismo de los juegos del lenguaje de Wittgenstein»¹¹.

⁹ *Op. cit.* p. 118 (121). Curiosamente Habermas se verá en cierto sentido acusado también de esta insuficiencia en su teoría del lenguaje: vid. C. Lafont, *op. cit.*, caps. IV y V.

¹⁰ Cf. «Vorbereitende Bemerkungen...», *op. cit.*

¹¹ J. Habermas, «Entgegnung», *op. cit.*, p. 358.

III. Partiendo efectivamente de esta idea Habermas retomará el núcleo del planteamiento de Austin y los desarrollos del mismo por parte del primer Searle con el cuádruple propósito de 1) fundamentar en términos de validez las funciones lingüísticas de Bühler; 2) generalizar el planteamiento verificacionista (por el que se definen las condiciones de verdad en el sentido de condiciones de validez) a los ámbitos de la corrección normativa y de la veracidad subjetiva, lo que permite abandonar la ontología de un solo mundo (el mundo objetivo); 3) conectar estas pretensiones de validez con un concepto intersubjetivo de «fundamentación» (*Begründung*) mediante el proceso de argumentación (lo que confiere al programa su carácter cognitivista o epistémico); y 4) todo ello con el fin de poder situar el elemento ilocucionario del acto de habla como expresión lingüística del planteamiento de pretensiones de validez que pueden desempeñarse discursivamente. En realidad se trataba de llevar hasta las últimas consecuencias el «descubrimiento» de Austin del elemento ilocucionario presente en todo acto de habla –a partir del cual puede hablarse de la «doble estructura del habla»–, completando así la semántica veritativa con una teoría del significado como uso –lo que debía contribuir a evitar, según Habermas, las estrecheces de ambas concepciones– y, en definitiva, hacer accesible al análisis lingüístico no sólo los enunciados asertóricos, sino «todo el espectro del habla». La cuestión, sin embargo, es ver si efectivamente se ha conseguido este equilibrio o más bien, como ha argumentado C. Lafont¹², la carga conceptual que se asume al recuperar la concepción humboldtiana del lenguaje invierte tanto el signo de la balanza hacia el lado del aspecto intersubjetivo o pragmático que se difumina la dimensión cognitiva sobre la que se centra la semántica (a la que Habermas, como hemos visto en su crítica a la teoría del significado como uso, no quiere renunciar).

La estrategia básica para dar cuenta, en una sola teoría, de las ventajas de la semántica formal, del intencionalismo y de la teoría del significado como uso mediante la reinterpretación en términos humboldtianos de las tres funciones del lenguaje descritas por Bühler (representación de estados de cosas, función apelativa y función expresiva) consiste en poner estas funciones en relación con tres dimensiones analíticas del mundo: el mundo objetivo de los objetos y los estados de cosas representables a los que uno se puede referir, el mundo social de la interacción regulada por normas y el mundo interno de la subjetividad individual. A partir de ahí se estaría en disposición de conseguir aquello que le faltó a Searle, esto es, diferenciar las tres pretensiones específicas y **universales** de validez a la luz de las cuales debería ser posible analizar el significado (o fuerza) ilocucionario de todo acto de habla: una pretensión de **verdad** –referida a hechos y estados de cosas en el mundo objetivo– para las proposiciones que se afirman en actos de habla constatativos o asertóricos; una pretensión de **corrección** –referida a las normas que regulan el mundo social– que subyace a

¹² *Op. cit., passim.*

todo acto de habla directivo; y una pretensión de **veracidad** –referida al mundo subjetivo del hablante– que es propia de todos aquellos actos de habla por los que el hablante expresa vivencias o estados interiores. Las pretensiones de validez deben, pues, identificarse inicialmente en el contexto del entendimiento lingüístico en términos de una teoría general de los actos de habla, a fin de explicarlas después en términos de una teoría de la argumentación en el plano de los modos de fundamentación discursiva¹³; una teoría de la argumentación que, como apuntábamos al principio, está todavía pendiente de desarrollo.

La ventaja clara que tendría que comportar este planteamiento, según su autor, sería la posibilidad de superar las estrecheces planteadas por una explicación semántico-formal del significado lingüístico en términos de condiciones de verdad. Con la pragmática-formal y sus tres conceptos de mundo debería ser posible dar cuenta de la relación del lenguaje no solamente con el mundo objetivo, sino simultáneamente con un mundo social regulado a partir de normas y con el mundo interno del hablante, de modo que se conseguiría rescatar los enunciados normativos, evaluativos y expresivos para el ámbito de la racionalidad compartida y no dejarlos al destino fatal del intuicionismo, el sensualismo o el simple escepticismo. La peculiar asimetría que se da entre la explicación del significado de los actos de habla asertóricos y el resto se resuelve ampliando la perspectiva semántica hacia la perspectiva pragmática y analizando los actos de habla en función de la respectiva pretensión de validez reflejada en el elemento ilocucionario: «válido» se convierte así en un predicado que permite englobar todo tipo de enunciado lingüístico, tanto si se refiere al mundo objetivo, al mundo social o al mundo interior del hablante.

El objetivo perseguido por Habermas con esta generalización del planteamiento verificacionista no es otro que el asegurarse una base fuerte para su posición cognitivista en la esfera de los enunciados práctico-morales. Después de la larga y áspera disputa filosófica –que se remonta a los orígenes de la filosofía– sobre la pretendida “verdad” de los enunciados morales, Habermas intenta superar las aporías mostradas tanto por los planteamientos cognitivistas clásicos como por los planteamientos emotivistas o relativistas rompiendo la dicotomía verdad-falsedad y recurriendo a un concepto como el de «validez» que, supuestamente, debería permitir recuperar los enunciados morales –que encuentran difícil acomodo bajo el concepto más exigente y restringido de «verdad»– como objeto de conocimiento.

Esta estrategia teórica no está, sin embargo, carente de dificultades. Apuntaremos solamente dos de ellas y desarrollaremos una tercera:

1) Por un lado, al reformularse el concepto de verdad desde el de la validez, aquél sufre una dislocación que pone en peligro o al menos difumina la intuición realista a la que Habermas, a pesar de todo, nunca ha renunciado

¹³ «Entgegnung», *op. cit.*, p. 344.

(como queda patente en las críticas que, como hemos visto someramente, dirige al último Wittgenstein y a Austin).

2) A lo anterior debe añadirse un problema –también pendiente de solución– derivado de la estructura de los «tres mundos»: así como para cerciorarnos de las condiciones de validez de un acto de habla asertórico –que pretende verdad para aquello que afirma– podemos recurrir a la presuposición de un solo mundo objetivo **independiente** del lenguaje, esto no es así en el caso de actos de habla regulativos, donde nos referimos siempre a un mundo de normas intersubjetivamente reconocidas que se constituye **precisamente** en el medio de lo lingüístico (por lo que desaparece aquella presuposición de unidad). Aunque sea cierto que aquel mundo objetivo se constituye «para nosotros» **también** en el medio del lenguaje –«horizonte común de significados compartidos»–, la diferencia de grado con el mundo social salta a la vista. Habermas está buscando una estrategia que le solvante el problema de la incondicionalidad de las pretensiones de validez de los enunciados morales y pretende construir un esquema que permita explicar esta incondicionalidad en los mismos términos que la incondicionalidad de la verdad. Sin embargo, este camino resultaba bastante estrecho ya que, o bien se tiende a una ontologización de lo social o, en el extremo contrario, se cae en brazos del contextualismo.

3) La tercera cuestión en torno a la cual se han centrado gran parte de las discusiones sobre los fundamentos de la teoría de la acción comunicativa, es la relativa a los distintos «usos» del lenguaje; cuestión que remite directamente a problemas de articulación de una teoría general de los actos de habla y, en último término, a una teoría formal-pragmática del significado que no han sido suficientemente desarrolladas.

Como sabemos, la idea nuclear de la teoría formal-pragmática del significado de Habermas se condensa en la siguiente fórmula: «**entendemos un acto de habla cuando conocemos las condiciones que lo hacen aceptable**»¹⁴. A la vista de tal formulación parece sugerirse que las “condiciones de aceptabilidad” –o de validez– del acto de habla deben converger o solaparse con lo que podríamos llamar sus “condiciones de inteligibilidad”. Habermas juega continuamente con dos versiones de la idea de comprensión lingüística, lo que le causará serios problemas a su intento de desarrollar una teoría del significado convincente: por un lado la versión “fuerte” (*Verständigung*) como “entendimiento” o comprensión en sentido enfático y, por otro, la versión “débil” (*Verständnis*) como “mera” (!) comprensión del significado de la oración; es precisamente esta duplicidad lo que le permite afirmar que es perfectamente

¹⁴ Para una discusión “in extenso” de este planteamiento, véase A. Wellmer, «Was ist eine pragmatische Bedeutungstheorie? Variationen über den Satz «Wir verstehen einen Sprechakt, wenn wir wissen, was ihn akzeptabel macht»», en: A. Honneth *et al.* (eds.), *Zwischenbetrachtungen. Im Prozeß der Aufklärung*, Frankfurt, 1989, pp. 318-370, así como el detallado análisis de C. Lafont en la obra ya citada

posible que «no entend[a]mos lo que se está diciendo, aun cuando entendamos las distintas palabras por haber aparecido ya a menudo en otras oraciones»¹⁵. Pero, a pesar de su empeño, no ha logrado ofrecer una explicación plausible del fenómeno de la comprensión lingüística, objetivo final de toda teoría del significado. Veamos el siguiente fragmento extraído de la «Entgegnung»:

«[L]a misma comprensión [*Verständnis*] de expresiones lingüísticas exige ya una orientación por pretensiones de validez y [...] al entendimiento [*Verständigung*] lingüístico como tal le es inherente ya una fuerza racionalmente motivadora. Si la comprensión [*Verständnis*] de un acto de habla depende de las condiciones de su aceptabilidad, entonces el objetivo ilocucionario del hablante de ser entendido remite al objetivo de más alcance de que el oyente acepte su oferta de acto de habla»¹⁶.

El texto está intentando explicitar el vínculo entre significado y validez, fundamental para la teoría formal-pragmática del significado. Habermas intenta aclarar la relación entre la comprensión lingüística (*Verstehen*) y el entendimiento intersubjetivo (*Verständigung*) en base a distinguir dos supuestos objetivos ilocucionarios distintos: por un lado el objetivo ilocucionario (i1) que persigue el hablante de que se entienda «aquello que dice», o sea, que su expresión sea comprendida desde el punto de vista de lo que Searle y el mismo Habermas sintomáticamente califican de “significado literal” y, por otro, el objetivo ilocucionario (i2) “de más alcance” (*weitergehende*) –objetivo ilocucionario “pleno” o genuino– consistente en que el oyente, en cuanto conocedor de las condiciones que justifican o respaldan el acto de habla en cuestión, acepte la oferta que mediante el mismo le hace el hablante¹⁷. Esta distinción parecería trivial si no fuera porque, como se desprende de la primera parte de la cita, Habermas liga el éxito del objetivo ilocucionario 1 (o inmediato) del entender (*Verstehen*) al éxito del objetivo ilocucionario 2 (o mediado) del entendimiento (*Verständigung*). Aunque Habermas es cuidadoso en no afirmar que la comprensión dependa de la aceptación, sí que afirma explícitamente que la misma depende «del conocimiento de las condiciones de aceptabilidad del acto de ha-

¹⁵ «Zur Kritik der Bedeutungstheorie», *op. cit.*, p. 128 (130).

¹⁶ «Entgegnung», *op. cit.*, p. 359.

¹⁷ Este planteamiento muestra ya claramente la idea que se hace Habermas de cuál debe ser la tarea de una teoría del significado. En una línea próxima a Dummett rechaza la estrategia objetivista de la semántica que a fin de garantizar la “autonomía del significado” pretende analizar el significado de la oración al margen de lo que los hablantes saben o hacen. Habermas considera, en cambio, que la teoría del significado debe dar cuenta de la triple relación entre el significado de una expresión lingüística y a) lo que con ella el hablante quiere decir (*das Gemeintes*), b) lo que en ella realmente se dice (*das Gesagtes*), y c) la forma de su utilización en el acto de habla (Vid. «Zur Kritik der Bedeutungstheorie», *op. cit.*, p. 106 [109]). Sobre la diferencia en los objetivos que persiguen distintas teorías del significado, vid. E. Lepore, ed., *Truth and Interpretation*, Nueva York, Blackwell, 1986.

bla». Pero la objeción salta a la vista: difícilmente podrá el oyente valorar las condiciones de aceptabilidad de lo dicho si previamente no lo ha comprendido. Por eso resulta complicado justificar la afirmación transcrita según la cual «el objetivo ilocucionario del hablante de ser entendido» remite al «objetivo [ilocucionario] más amplio de que el oyente acepte la oferta del acto de habla». No es por ello extraño que la objeción más recalcitrante con la que ha tenido que enfrentarse Habermas (hasta el momento ha ensayado ya al menos tres respuestas) sea la que se deriva del caso de los imperativos no autorizados normativamente del tipo «¡Manos arriba!», en los que, según Habermas, faltaría la fuerza ilocucinaria propiamente dicha (aquella que se orienta a la *Verständigung* o aceptación del acto de habla en base a las razones que lo respaldan), la cual es sustituida por un potencial de sanción que vela por el mantenimiento del vínculo. Pero con este mismo ejemplo se está aportando una razón en contra de su propia teoría del significado, dado que muestra que es perfectamente posible entender el contenido de una expresión lingüística como la citada al margen de todo entendimiento libre y racional. Sin duda, nos encontramos ante una teoría del significado excesivamente exigente.

El motivo de esta insistencia en intentar vincular *Verstehen* y *Verständigung*, comprensión lingüística con entendimiento (o, en términos más autóctonos, el «entender» con el «entenderse»)¹⁸ debe buscarse sin duda en el objetivo teórico último de Habermas, que no es tanto el hacerse con una teoría del significado como explicar por qué los actos de habla («actos de entendimiento lingüístico») pueden ejercer —como ejercen— funciones de coordinación de la acción. Y lo cierto es que en el plano estricto de una teoría del significado el propio Habermas ha dado muestras de ser consciente de la dificultad que entraña la defensa de dicho vínculo. Un ejemplo paradigmático puede hallarse en el artículo «Rekonstruktive vs. verstehende Sozialwissenschaften»¹⁹ donde, a fin de dar cuenta de la dimensión estrictamente cognitiva del lenguaje, defiende la existencia de «dos modos distintos de uso del lenguaje», que remiten precisamente a aquellos dos supuestos objetivos ilocucionarios distintos que representarían el *Verstehen* y la *Verständigung*:

«O bien se dice lo que es el caso o lo que no es el caso, o bien se dice algo a alguien de forma que éste entienda lo que se dice. Sólo el segundo modo de uso del lenguaje está vinculado interna o conceptualmente a las condiciones de la comunicación. Decir cómo se comportan las cosas no depende necesariamente del tipo de comunicación realmente producida o, al menos, imaginada; uno no tiene que hacer ningún enunciado, es de-

¹⁸ «Lo que separa la pragmática formal del planteamiento de la semántica formal es la convicción en el nexo interno entre el entender (*Verstehen*) y el entendimiento (*Verständigung*). «Entgegnung», *op. cit.*, p. 359.

¹⁹ En *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt, 1983, pp. 29-52. El artículo en cuestión es de 1980.

cir, no tiene que ejecutar ningún acto de habla. En lugar de ello uno puede decirse a sí mismo “p” o, simplemente, pensar “que p”. En cambio, entender lo que a uno se le dice exige la participación en una acción comunicativa; debe darse una situación de habla (o al menos ha de imaginarse) en la que un hablante, en la comunicación *con* un oyente *sobre* algo, expresa *aquello que quiere decir* [*das von ihm Gemeinte*]. De modo que en el caso del uso no comunicativo, puramente cognitivo, del lenguaje solamente está implícita *una* relación fundamental; llamémosla relación entre oraciones y algo en el mundo “sobre” lo cual las oraciones enuncian algo. Por el contrario, si se emplea el lenguaje con la finalidad de entenderse con alguien (aunque sólo sea para, en definitiva, constatar un desacuerdo) se dan entonces tres de estas relaciones: en tanto que el hablante expresa algo *de* su opinión, comunica *con* otro miembro de su comunidad de lenguaje *sobre* algo en el mundo. La epistemología se ocupa sólo de esta última relación entre lenguaje y realidad, mientras que la hermenéutica tiene que ocuparse simultáneamente de la triple relación de una emisión que sirve a) como expresión de la intención de un hablante, b) como expresión para el establecimiento de una relación interpersonal entre hablante y oyente y c) como expresión sobre algo en el mundo. (...) Así pues, mientras que el uso no comunicativo o cognitivo exige la clarificación de la relación entre oración y estado de cosas —ya sea en términos de las correspondientes intenciones, de las actitudes proposicionales, de las “directions of fit” o de las condiciones de satisfacción—, el uso comunicativo del lenguaje nos sitúa ante el problema de cómo esta relación se encuentra ligada con las otras dos (la de “ser expresión *de* algo” y la de “compartir algo *con* alguien”)»²⁰.

Si ponemos en perspectiva el contenido de esta cita con la extraída de la «Entgegnung», aparece una misma estrategia: el uso no comunicativo del lenguaje sería aquel que aparecería en la prosecución del objetivo ilocucionario «débil» consistente en obtener la comprensión (*Verstehen*) del contenido proposicional, mientras que el uso comunicativo supone entender todo el acto de habla en su complejidad (contenido proposicional más el modo). De forma que la supuesta diferencia entre uso comunicativo y uso no-comunicativo radicaría en que en este último caso no se apela a ninguna pretensión de validez. Pero entonces, si la comprensión del contenido proposicional puede tener éxito simplemente mediante el mencionado uso no-comunicativo del lenguaje, se está aceptando que la comprensión (*Verstehen*) no se halla vinculada a ninguna pretensión de validez. De modo que para entender “p” bastaría conocer sus condiciones de verdad o de satisfacción. ¿Significaría ello que un oyente podría comprender el contenido de una determinada proposición expresada por un

²⁰ *Ibíd.* pp. 32 y ss.

hablante sin que éste haya pretendido afirmarla. La imposibilidad de tal supuesto resulta clara, pues incluso en el caso extremo de la mera cita de una oración, por ejemplo en una clase de gramática, no podrá comprenderse “p” si no se conocen ya no tan sólo sus condiciones de verdad o de éxito, sino sus **condiciones de validez de las que aquella dependen**.

La prueba de la dificultad de una diferenciación de este tipo (uso comunicativo/uso no-comunicativo) se ve fácilmente con el ejemplo de los mandatos o imperativos, los cuales no pueden formularse en absoluto en un uso no-comunicativo. Fue precisamente la constatación de la naturaleza eminentemente pragmática de determinados enunciados lo que en su día puso a Austin en la pista de los ilocucionarios; aunque él mismo creyó en principio que se trataba de una diferencia estructural entre actos de habla asertóricos y actos realizativos²¹, pronto se dio cuenta de que el modelo realizativo podía hacerse extensivo, explícita o implícitamente, a todo tipo de enunciados.

Teniendo en cuenta las críticas, más arriba referidas, que Habermas ha dirigido tanto a la semántica formal como al primer Austin, resulta ciertamente sorprendente encontrarse con esta formulación, sobre todo si tenemos en cuenta que procede de las mismas fechas en que se redactaba *Teoría de la acción comunicativa*, donde se sostienen claramente las tesis a) que entender una expresión lingüística significa saber cómo se utiliza para entenderse con alguien sobre algo en el mundo, y b) que existe un nexo interno entre el significado de un acto de habla y su validez, de tal modo que sólo es posible entender el acto de habla si se conocen las condiciones bajo las cuales puede aceptarse como válido. Tesis que constituyen el núcleo de la pragmática formal y que mal se compaginan con las consecuencias derivadas de esta idea de los dos usos (comunicativo *vs.* no-comunicativo) del lenguaje. Aunque resulta claro que esta distinción está intentando solventar la dificultad que Habermas tiene planteada de dar cuenta, con los medios de su pragmática formal, del fenómeno de la comprensión (*Verstehen*), la estrategia no parece muy adecuada, pues, con independencia de lo contraintuitivo o paradójico que pueda resultar un uso no-comunicativo del lenguaje, con su aceptación estaríamos retrocediendo a planteamientos monológico-semantistas que, como vimos, el mismo Habermas no se ha cansado de criticar. Por otra parte, este supuesto uso diferenciado del lenguaje (comunicativo/no-comunicativo) comportaría que el análisis de cualquier emisión quedase remitido a la intención, comunicativa o no, del hablante. Y, lo que es más grave, tal planteamiento parece situar la potencia cognitiva del lenguaje, es decir, su aptitud para referirse al mundo, al margen del entendimiento (*Verständigung*), esto es, al margen del desempeño discursivo de pretensiones de validez susceptibles de crítica. Algo que, sin embargo, Habermas nunca estaría dispuesto a aceptar.

²¹ J. L. Austin, «Performatif-Constatatif», *Cahiers de Royaumont, Philosophie (IV)*. *La Philosophie Analytique*, París, 1962, pp. 271-304.

IV. La solución a este problema que tiene planteado la teoría formal-pragmática del significado no parece ser fácil²². Pero atendida la reconstrucción crítica hecha por el mismo Habermas –y de la que hemos dado cuenta en páginas anteriores– de las diferentes líneas por la que ha discurrido la teoría del significado en el presente siglo, no parece que pueda llevarse a cabo ni volviendo al planteamiento puramente semántico, ni acotando campos totalmente separados para cada una de las funciones del lenguaje (cognitiva y comunicativa). Quizá sería más atinado intentar dar una nueva vuelta de tuerca al programa pragmático. Nuestra intuición es que para ello sería necesario desarrollar una teoría del entendimiento lingüístico –que incluya una teoría de la referencia– que no partiera tanto de la posición del hablante que pretende que su acto de habla sea comprendido y/o aceptado por un oyente –cuya función según este planteamiento, se limita a tomar postura ante aquella pretensión del hablante–, sino que se centrara en el acto mismo de la «comunicación lograda» y tomando como punto de partida «aquello que hablante y oyente están de acuerdo que se ha dicho» reconstruyera el proceso de este entendimiento. Con esta expresión un poco idiosincrásica pretendemos apuntar al hecho, no siempre suficientemente subrayado, de que sólo puede hablarse de «referencia» en el sentido de «referencia perfeccionada». Para establecer con éxito una comunicación no basta con que el hablante pretenda referirse a algo en el mundo –en alguna de las tres dimensiones analíticas del mundo–, sino que hablante y oyente deben partir de la base de que cuando utilizan una misma expresión simbólica se están refiriendo a algo que es igual para los dos, es decir, que este «algo» es «lo mismo» para ambos. Sólo a partir de este momento podemos hablar propiamente de «referencia»; pues para analizar la cuestión de si *dos* personas *hablan sobre lo mismo*, no basta por preguntarse por las *denotaciones* de los signos (cuestión semántica-monológica) y la forma de identificarlos (cuestión epistémico-monológica). Más bien se trata de explicar qué supone que determinados signos utilizados por el hablante y «entendidos» por el oyente sean interpretados como «lo mismo» por ambos («identidad del significado»). Parece que una teoría de este tipo no sería precisamente una teoría sustancial del significado de los símbolos de un lenguaje determinado, sino más bien una **estructura formal** que uno debe suponer en la situación de comunicación²³. Por ello resulta a menudo confu-

²² Cristina Lafont ha apuntado para ello una estrategia basada en la recuperación de la dimensión designativa del lenguaje en el marco de la teoría de la referencia directa. Vid. C. Lafont, *op. cit.*, en especial cap. V.

²³ Esta estructura remite, sin duda, al concepto de regla. Algo que Wittgenstein vio claramente, aunque su análisis se vea lastrado por el peso excesivo que concede a los sistemas de reglas «cerrados» o «completos» (Vid. *infra*). El mismo Habermas tomó en un determinado momento esta dirección en sus estudios preparatorios para su teoría de la acción comunicativa. Véase en este sentido el planteamiento que hace en «**Handlungen, Operationen, körperliche Bewegungen**», en los *Vorstudien...*, pp. 273-306 (pp. 233-261 de la versión española) y más en concreto el apartado 3.º, donde intenta dar cuenta de la «inteligibilidad» de las oraciones en base al cumplimiento de lo que llama «reglas operacionales». En el contexto de la presente discusión este artículo merecería un análisis más a fondo del que ahora podemos dar.

so —y las largas discusiones en teoría de la referencia dan fe de ello— hablar de «la» referencia de los términos lingüísticos, como si se tratara de una cualidad (exclusivamente semántica) que adherimos a los mismos. Si se abandona el planteamiento ontologizante y en lugar de entender la referencia como una relación binaria entre palabras y cosas, la entendemos como una relación ternaria que permite que 1) hablante y 2) oyente hablen 3) de lo mismo, podremos dar cuenta quizá de los aspectos lógico-semánticos del lenguaje sin tener que acudir al monologismo de un supuesto uso no comunicativo del mismo. A ello nos referíamos al decir que había que acentuar el planteamiento pragmático. En el programa de Habermas tal como hasta ahora lo tenía planteado se hallan suficientes puntos de apoyo para hacer este giro.

Este planteamiento, eminentemente pragmático, supone aceptar que la referencia de los términos lingüísticos no es algo «dado» una vez para siempre, sino que se renueva continuamente en el acto de la comunicación. Es en este sentido como creemos hay que entender a Føllesdal cuando afirma que la identidad de la referencia no está nunca garantizada: «There is always a risk that in spite of the best of our efforts, a name comes to change its reference. A name does not always continue to refer to the object on which it was bestowed at the original “baptism”»²⁴. Esta posibilidad permanente de cambio no está tan alejada de aquella idea habermasiana del riesgo continuo de disenso como precisamente aquello que nos obliga a renovar constantemente el acuerdo en el marco del habla argumentativa. Y, en definitiva, en tanto que representa con toda seguridad (al menos) una de las **condiciones de posibilidad del aprendizaje**, nos permite superar la facticidad de los significados establecidos y aproblemáticamente aceptados.

Se objetará, a primera vista, que un planteamiento de tal tipo introduce una fuente de inestabilidad de tal calibre en la estructura de la comunicación que resulta difícil entender cómo ésta puede llegar a buen fin. Sin embargo, hay que te-

²⁴ Dagfinn Føllesdal, «Essentialism and Reference», en: Schilpp, P./Hahn, L. (eds.): *The Philosophy of W. V. Quine*, La Salle, 1988, pp. 97-113 (aquí p. 110). Føllesdal recurre al siguiente ejemplo que creo suficientemente ilustrativo: «Let us consider an example: I learn a name from another. I want to keep on using it with the same reference, and in order to ensure this, I try to learn as much as possible about its reference, i.e. I observe what sentences containing the name the other assents to and dissents from, what he points to, etc.

Nevertheless, I may go wrong and by mistake come to apply the name to another object that is similar to but distinct from the original. When this happens I clearly go wrong. My term still refers to the object it referred to before, because of its rigidity. It does not change its reference just because my associated beliefs happen to fit another object. I may then go on and find out more about this object, and express my findings using the old name. Later a third person —say my student— may pick up the name from me and go on using it for the second object. This new usage may spread to the whole community.

In such cases I would say that a change of reference has taken place between the first and the third speaker. As for myself I am obviously mistaken and confused. However, I would hold that the name as used by my student and his generation refers to another object than what it referred to when my teacher used it. So a reference change has taken place without a new “baptism”, i.e. without an introduction of the word with the intention of using it with a new reference». *Ibíd.*

ner en cuenta que este riesgo queda siempre compensado por la presuposición que inevitablemente siempre hacemos de que hablamos **de lo mismo** cuando utilizamos los mismos términos. Esta presuposición tiene una **doble lectura**: 1) **respecto al lenguaje**, consiste en atribuir determinada «rigidez» referencial a los términos que utilizamos y, 2) **respecto al mundo**, consiste en que necesariamente debemos suponerlo idéntico para todos aquellos que participan en el proceso comunicativo. Lo importante es ver que aquella suposición de «rigidez» o de univocidad referencial de los términos lingüísticos no es incompatible con la posibilidad efectiva de que la misma sufra cambios o se desplace. En este sentido señala Föllesdal: «Instead, I look upon rigidity as an *ideal*, something like a Kantian regulative idea, that prescribes the way we use language to speak about the world. There is in our use of names and other genuine singular terms a *normative pull* towards always doing our best to keep track of the reference and keep on referring to it. Sometimes we go wrong and it is unclear both what we believe and what our beliefs are about **until a new usage has been established**»²⁵ (negritas P. F.). Esta presuposición normativa (que naturalmente asumen hablante y oyente cuando conversan) ejerce pues de **contrapeso** a aquella posibilidad siempre presente de variación. Ello nos da una imagen del lenguaje como un sistema en equilibrio inestable o, para utilizar otra figura, como un sistema normativo **abierto**. Subrayo el adjetivo porque podría ser que la causa principal de muchos de los problemas que se han derivado de la comprensión wittgensteiniana del lenguaje como un sistema de reglas —en particular el del relativismo que lleva aparejado— fuera su concepción del mismo como un sistema de reglas **cerrado** (ejemplos de lo cual son las reglas del juego del ajedrez, las de la aritmética o, en general, las de cualquier lenguaje formal). Los sistemas normativos cerrados no admiten la variación ni la introducción de nuevas reglas, dado que ello cambiaría las características de todo el sistema: jugaríamos a otro juego. En este sentido sí que puede hablarse aquí con toda propiedad de sistemas holistas, en los que realmente la posibilidad de aprender «algo nuevo» está cerrada. Pero en los sistemas normativos abiertos, de los que son ejemplo la vida en sociedad y el mismo lenguaje, pueden producirse variaciones nada triviales, introducción de nuevas normas —e incluso supresión de las mismas— como resultado de los procesos de aprendizaje mediados por la experiencia, sin que la totalidad del sistema como tal pase a tener un carácter radicalmente distinto. En tales casos el holismo que se detecta en estos sistemas podría calificarse como «dinámico» —o débil—, en tanto que las variaciones introducidas comportan normalmente una reestructuración general de los distintos campos semánticos a fin de mantener su **coherencia**²⁶.

²⁵ *Ibíd.* Véase también: Axel Müller, «Referenz und Projizierbarkeit», Manuscrito, 1994.

²⁶ Cuando las cosas se plantean de esta forma, tanto la introducción de nuevos términos (el «baptism» del que habla Föllesdal) como las variaciones referencial-semánticas producidas en virtud de nuevas interpretaciones no tienen por qué quedar remitidas al reino de lo irracional y ni tan sólo de lo a-racional. Tanto el gesto individual del científico que propone un nombre o crea una teoría para denominar o explicar un nuevo fenómeno, como el gesto del poeta que «jugando» con

En definitiva, creemos que el conjunto de presuposiciones sobre las que se asienta la pragmática formal ofrece suficientes puntos de apoyo para conseguir formular una teoría satisfactoria sobre lo que implica la idea de «hablar sobre lo mismo». Tal teoría debería discurrir no tanto por la vía de una vuelta a la división del trabajo entre la semántica y la pragmática —como parece apuntar la diferenciación entre uso comunicativo y uso no-comunicativo del lenguaje—, pues ya se han visto las aporías que esta estrategia lleva consigo; más bien debería apuntar hacia una **ampliación** del análisis formal-pragmático tal como lo ha venido desarrollando Habermas, en términos de una teoría general de los actos de habla que no se limite a ser una teoría de la comunicación, sino que incluya una teoría (en los indicados términos pragmáticos) que permita dar cuenta de cómo se produce la comprensión del «contenido proposicional».

Lo cierto es que nos vemos obligados a dar una respuesta a tales cuestiones si, frente a la presión creciente de los planteamientos sistémicos, estratégicos y teleológicos, queremos continuar defendiendo la primacía de la racionalidad comunicativa y queremos mantener el proyecto global de poner en pie un concepto de razón «postmetafísico, suficientemente escéptico, pero no derrotista»²⁷.

el lenguaje da a luz una nueva metáfora se quedan en eso, en simples gestos idiosincrásicos, si no son «entendidos» y aceptados por una audiencia que pueda dar razones del por qué de esta aceptación. Sólo después de haberse producido este entendimiento aquellos gestos —derivados de la fantasía del científico o del artista— superan la frontera del mero idiolecto y pasan a formar parte del lenguaje compartido. De forma que entonces resulta factible reimplantar este fenómeno en el ámbito de lo racional.

²⁷ Cf. J. Habermas, «Die Einheit der Vernunft in der Vielfalt ihrer Stimmen», en *Nachmetaphysisches Denken*, pp. 153-186.

Angel Llorente

Arte e ideología en el franquismo

(1936-1951)

GRUP EDITORIAL



M. HSP. CDR.



La Editorial del Ministerio de Educación
Vizcaya

Angel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*.
352 págs., I.S.B.N.: 84-7774-573-0.

Indice: Prólogo. Introducción. I. Teoría, retórica del arte, fascismo. 1. Antecedentes: La República. La Guerra Civil. 2. La teoría fascista del arte: entre la utopía, la banalidad y el libelo. La postguerra (1939-1951). II. La teoría fascista de la arquitectura. 1. Discursos para un Estilo. 2. La influencia de las arquitecturas nazi y fascista. 3. Clasicismo y casticismo. III. La política artística del franquismo. 1. Legislación sobre artes plásticas e imagen. 2. Las exposiciones del franquismo. 3. La participación en las Bienales de Venecia. 4. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. 5. El Museo Nacional de Arte Moderno. 6. Las enseñanzas artísticas. Las Escuelas Superiores de Bellas Artes. IV. Arte franquista, arte falangista. 1. Arte militante. 2. Arte instrumental. V. La crítica de arte en la postguerra (1939-1951). 1. Panorámica de la crítica. 2. El predominio de la crítica conservadora y la irrupción de la fascista (1939-1947). 3. El afianzamiento de la nueva crítica (1947-1951). 4. La Academia Breve de Crítica de Arte. Apéndice: Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista. Publicaciones periódicas consultadas como fuentes (1936-1951). Bibliografía. Índice de ilustraciones. Índice onomástico.

LA REVOLUCIÓN DE 1868 Y EL FEMINISMO ESPAÑOL; UNA ESCRITORA AL MARGEN

María-Elena Bravo

Una obra frecuentemente aludida entre la bibliografía feminista del primer tercio del siglo XX es *Un episodio nacional que no escribió Pérez Galdós. La Revolución del 68 y la cultura femenina. (Apuntes del natural.)* Este escrito autobiográfico de Concepción Saiz constituye el testimonio de la vida de una mujer en el que, sorprendentemente, se reivindican los efectos de una revolución que parecía haberse olvidado por completo cuando el libro apareció, en 1929, es decir, en el último año de la dictadura de Primo de Rivera¹. Las presentes reflexiones se proponen examinar el valor de la obra de Concepción Saiz como argumentación personal escrita para aclarar una posiblemente controvertida actuación profesional como pedagoga, pero también como exponente de los conflictos de un emergente feminismo enraizado en la ideología liberal, motor de la Revolución del 68, y cargado de ambigüedades. Al mismo tiempo la línea

¹ Es importante recordar los avatares políticos que siguieron al efímero triunfo de la Revolución Liberal: la regencia de Prim, el breve reinado de Amadeo de Saboya, la Primera República Española, y finalmente la Restauración seguida por el período constitucional del reinado de Alfonso XIII y la Dictadura de Primo de Rivera, todo ello mediando entre La Gloriosa y el momento en que se publica este libro, es decir, entre 1868 y 1929.

de investigación que se propone permite apreciar el actual interés de la relación entre literatura e historia desde una perspectiva epistemológica.

Dados sus borrosos límites genéricos, toda autobiografía es en principio proteica y juega con muchas de las convenciones literarias propias de géneros más definidos como son la novela, el ensayo y la historia. Se puede así aceptar como práctico para el análisis de este tipo de escritura el juicio de Philippe Lejeune de que el relato autobiográfico se compone de elementos que pertenecen a la novela y al ensayo (Lejeune, 21). Al mismo tiempo el elemento histórico/social forma la trama y la urdimbre del tejido narrativo, si tenemos en cuenta que lo que se expresa a través de esta combinación de novela y ensayo es la vida personal de quien escribe. En efecto, según Avrom Fleishman, la autobiografía carece como género de historia pero está empapada en ella y su continuidad está entrelazada con el proceso histórico de la cultura (Fleishman, 36). Al mismo tiempo la autobiografía depende no sólo del factor de la memoria sino del uso que quien escribe quiere hacer de ese acervo², selección que tiene un objetivo claro: la proyección de una imagen coherente de la persona que escribe, en la que se muestren las líneas maestras de una personalidad. Ahora bien, no sólo una posición deconstructiva incita a desconfiar del mensaje explícito del texto, el cuestionamiento y el escrutinio se propician desde una variedad de lecturas críticas que confirman la naturaleza sibilina de la autobiografía y más aún si ésta tiene de entrada un carácter argumentativo.

Por otra parte, es hecho cada vez mejor conocido que el género autobiográfico ha sido uno de los más cultivados históricamente por las mujeres; los resultados de las actuales investigaciones sobre los efectos de la genericidad o construcción social de los papeles sexuales, permiten profundizar la comprensión del proceso que supone de la proyección de la propia imagen en la escritura. Se ha observado que, con frecuencia, las escritoras sentían una necesidad de justificación al transgredir las limitaciones generalmente impuestas a su actividad intelectual, que las desanimaban a penetrar en el terreno de lo público y lo cultural, coto propio de los varones³. Así, sus escrituras en principio buscan exponer una imagen verídica y

² «L'autobiographie repose sur des séries de choix: celui déja fait par la mémoire, et celui que fait l'écrivain sur ce que la mémoire lui livre» (Lejeune, 22).

³ El conflicto que supone la entrada de las mujeres, receptáculos y vehículos de lo privado, en el dominio de lo público, reservado de manera exclusiva a los varones, aparece estudiado desde un ángulo de historia de la filosofía por Mary Lyndon Shanley y Carole Pateman en *Feminist Interpretation and Political Theory*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1991; véanse especialmente las páginas introductorias a la colección de ensayos que componen el cuerpo del libro, pp. 1-10.

María-Elena Bravo (Salamanca) es profesora en Rosary College (Illinois, Estados Unidos). Trabaja sobre literatura comparada y las relaciones entre teoría literaria y genericidad. Entre sus publicaciones están *Faulkner en España* y la edición crítica de la novela *A instancia de parte*, de Mercedes Fórmica, en la editorial Castalia.

una identidad coherente pero de hecho ponen de manifiesto, aun de manera involuntaria, los múltiples conflictos interiores y exteriores que movieron a sus autoras a tomar la pluma. La investigadora estadounidense Molly Hite reflexiona así sobre tales condicionamientos:

Ser marginal en una cultura dominante es pertenecer a la alteridad de ésta, lo que significa ser portadora de sus atributos menos apreciados. Ser marginal en una cultura dominante es también haber tenido muy poco o nada que decir en la construcción de la identidad que le ha sido asignada socialmente. Esto sugiere que para el sujeto marginal el acto de "escribirse" es con poca probabilidad un acto de mera transcripción, de fiel reproducción del "yo" que en principio era pre-existente al discurso. Para tal sujeto el autoescribirse es..., sin duda, una actividad revisionista en cuanto se reinscribe la subjetividad asignada en otro registro, interviniendo en la construcción social de la identidad para hacer aparecer una identidad modificada⁴.

La imagen provista en este tipo de texto es, así pues, aún más compleja que en el caso de que el escritor sea un hombre, ya que involucra tanto los conflictos personales como sociales de las escritoras, y al mismo tiempo, los supuestos culturales de la época en lo que a la genericidad se refiere⁵.

Estos planteamientos son comprobables en *Un episodio nacional que no escribió Pérez Galdós. La revolución del 68 y la cultura femenina. (Apuntes del natural.)* El detallado título quiere dar cumplida cuenta de lo que se ha llamado el pacto autobiográfico. Quien lea la narración de Concepción Saiz no debería llamarse a engaño, el texto se propone constituir una enmienda a la visión incompleta de la Restauración tal como la presenta Pérez-Galdós. El título también indica que lo que falta a

⁴ «To be marginal to a dominant culture is to have been denominated by its other, which means to carry its least prized attributes. To be marginal to a dominant culture is also to have had little or no say in the construction of one's own socially acknowledged identity. All this suggests that for the marginal subject, the act of "writing oneself" is unlikely to be perceived as a process of simple transcription, the faithful replication of a "self" presumed to exist prior to all discourse. For such a subject, self-writing tends to be a participation in the multiple discourses that establish and reestablish this "self". It is by definition a revisionary activity, inasmuch as it reinscribes a prescribed subjectivity in another register, intervening in the social construction of identity to bring a somewhat different self into being.» Molly Hite «Foreword» en Janice Morgan and Colette T. Hall, *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction. An Essay Collection*. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1991, p. xv.

⁵Ruth El Saffar se refiere a alguno de estos conflictos que resultan en características autojustificativas de la escritura autobiográfica femenina en la Edad Media y en el Renacimiento en «The I of the Beholder: Self and Other in Some Spanish Golden Age Text», *Hispania*, vol. 75, n.º 4 (octubre 1992), 862-874. Otros aspectos de la proyección del yo y sus relaciones con la alteridad para las autobiografías contemporáneas son expuestos por Janice Morgan «Subject to Subject, Voice to Voice» en *Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction. An Essay Collection (op. cit.)*, pp. 3-19.

los *Episodios Nacionales* es una perspectiva expresa del feminismo precisamente en unos años en los que se iniciaba en España la concienciación de la mujer. Kate Millet, en su clásico *Sexual Politics* (1969, 86-88), define dos clases de feminismo, el constitucional y el militante. El primero tiene como objetivo educar al público tanto hombres como mujeres; el segundo representa la lucha activa contra la resistencia al cambio. Estos conceptos son aplicables también al caso español, la primera etapa cubre, en efecto, la educación de las mujeres, y coincide cronológicamente con la Revolución del 68 y con la Restauración, y la segunda la lucha activa por sus derechos, el resultado será el acceso al sufragio y a una nueva imagen en 1931.

Es comúnmente aceptado, así pues, que el libro de Concepción Saiz provee una perspectiva esencial para la comprensión de esa primera fase de la emancipación de la mujer en España, es decir, desde 1868 (fecha de la publicación de *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal) hasta el comienzo del siglo, que marcaría, aproximadamente, la segunda época en la que se inicia la posición militante en pro del sufragio de las mujeres. El objetivo de esta obra es feminista si bien marcado por el liberalismo y, por tanto, en muchos sentidos contemporizador y distante de la militancia mucho más radical de 1929 cuando fue publicado el libro. Concepción Saiz escribió estas memorias o autobiografía profesional sólo tres años antes de que, en 1931, las Cortes Constituyentes accediesen a conceder a las mujeres las credenciales de su mayoría de edad como ciudadanas. No hacía aún mucho que Miguel Primo de Rivera, en 1927, había nombrado su Asamblea Nacional Consultiva. Las trece mujeres que formaron parte de esta cámara constituían un porcentaje modesto (un 12,5 %) pero que, sin duda, respondía a la demanda formulada insistentemente desde los estamentos comprometidos con los intereses feministas.

De modo que Concepción Saiz presenta, en principio, una obra sencilla de testimonio, aunque su planteamiento es complicado en incluso contradictorio; mientras que por un lado reclama para sí la defensa de unos principios revolucionarios (la «Gloriosa» del 68), el texto ofrece explícitamente una visión muy moderada de la mujer española; un visión propia de la primera etapa de la emancipación y no de la época en que se escribió el libro. No obstante, y al margen de lo que Saiz se propone aclarar, emerge de la narración el valioso retrato de una mujer intelectual, independiente y luchadora, lejos del conformismo que propugna la visión conservadora que en principio predica desde la propia escritura. La obra es compleja, así pues, y constituye un exponente de las dudas y ansiedades por las que atravesaba (y aún en el momento presente sigue atravesando) la genericidad como concepto y las mujeres como individuos autónomos en la vida profesional.

Autobiografía, vindicación e historia

Concepción Saiz arrancó firmemente del principio que preconizaba la educación de las mujeres, siendo como era maestra nacional. Para 1929 llevaba algunos años jubilada de su larga labor decente, pero ese fue el momento en

que se dispuso a recordar los años de su comienzo como estudiante y educadora en la lejana fecha de 1875, año que marcó el comienzo de lo que reiteradamente llama el narrador del último Episodio Nacional, *Cánovas*, años bobos y años de atonía; años de modorra para la musa Clío, también aludida como Mariclío. Son estos los años de la Restauración en los que continuaron delineándose los inicios de la liberación de la mujer española de la mano del magisterio y siguiendo una tradición liberal que había tenido su origen en las Cortes de Cádiz⁶, y que recobró impulso con la Gloriosa, marcando con un ritmo lento pero inexorable la incorporación de las mujeres a la educación estatal⁷. La educación había constituido desde antiguo una necesidad tan inminente que, según las estadísticas de la época, en 1860 solamente un 9,58 % de las mujeres sabían leer y escribir, a pesar del impresionante número de escritoras que aparecen en el siglo XIX, como se constata en la recopilación bio-bibliográfica de María del Carmen Simón Palmer⁸.

Esta empresa de educación que empezó a prosperar a raíz de las oportunidades que se ofrecían con la apertura de 1868 fue un aspecto del panorama nacional que el narrador del episodio *Cánovas* no vio o no quiso ver. Así, mientras el sistema de escuelas primarias y de normales⁹ iba configurándose y preparando la transformación social en las que las mujeres jugarían un papel muy importante y cuyas aspiraciones se expresan de forma categórica a partir del co-

⁶ Según el artículo 36 de la Constitución de Cádiz todos los ciudadanos tenían derecho a la educación, las mujeres lo mismo que los hombres. Hasta que en 1825 Calomarde no introdujo el Plan y Reglamento de Escuelas de Primeras Letras en el Reino, no se tomaron medidas para hacer realidad aquella aspiración. Cf. «La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860) de María-Victoria López-Cordón Cortezo, pp. 47-95, en María-Rosa Capel (ed.), *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

⁷ Según María Victoria López-Cordón y Manuel Tuñón de Lara, las etapas que a partir de la Constitución de 1812 contribuyeron a regular la educación elemental general fueron la Ley de 21 de julio de 1838 que reorganizaba los estudios elementales y superiores y que animó sobre todo a prosperar a las escuelas privadas, el plan Pidal de 1845 y el plan Pastor Díaz de 1847 que exigían la separación de sexos en las escuelas, y la ley de Moyano de 1857 que regulaba el funcionamiento de las escuelas normales.

⁸ María del Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas de siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid: Castalia, 1991. Véase también una relación de las mujeres y el mundo editorial, principalmente en lo que afecta a las revistas en Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España* (Madrid: Cátedra, 1991). La especial situación de las mujeres con relación a la literatura constituye un fenómeno que debe estudiarse aparte. Las escritoras que lograron insertarse en la historia literaria aparecían a primera vista formar parte de una cultura abierta a los dos géneros, asexuada y andrógina, pero también hay escritoras que al actuar como profesionales y al escribir, lo hacen como mujeres, denunciando la cultura como androcéntrica en sí y rompiendo conscientemente lanzas en pro de la emancipación de las mujeres. Estas mujeres son feministas aunque muchas veces, como en el caso de Saiz, no se adscriban directamente a una corriente que aun en nuestros días resulta controvertida. Cf. María-Elena Bravo, «Literatura y concienciación de la mujer en España», *Sistema*, 123 (otoño 1994), pp. 124-138.

⁹ María Laffitte, Condesa de Campo Alange, dedica gran atención al tema de las escuelas en su libro *La mujer en España. Cien años de su historia*. Una perspectiva interesante se presenta también en el libro de Carmen de Zulueta *Feministas, misioneras y educadoras*, Madrid: Castalia, 1984. El

mienzo del siglo, se lee en *Cánovas*: «Los políticos se constituirán en casta, dividiéndose hipócritas en dos bandos igualmente dinásticos e igualmente estériles... Fomentarán la artillería antes que las escuelas, las pompas regias antes que las vías comerciales y los menesteres de la grande y pequeña industria» (874). El libro de Saiz fija la atención en el itinerario de uno de estos descuidados aspectos, las escuelas, y subraya el efecto de una revolución pretérita, que choca con la apreciación de la musa de la Historia en las últimas palabras del episodio: «Alarmante es la palabra Revolución. Pero si no inventáis otra menos aterrador, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu Nación» (875). Para Concepción Saiz la Revolución del 68 fue tal en lo que concernía a la educación de la mujer y aquí radica en parte la beligerancia y el desafío a la visión cultural sancionada generalmente de la época de la escritura del texto. Lo que realiza Concepción Saiz es una enmienda a la percepción de la mujer como alteridad, una enmienda a lo que Adrienne Rich ha llamado «un monólogo masculino»¹⁰, es decir, a la historia que, escrita por los hombres, no toma justa nota de los acaeceres que afectan a las mujeres.

El libro lleva una introducción, «A guisa de prólogo», escrito en primera persona, y se compone de trece capítulos de narración autobiográfica pero en tercera persona. Concepción Saiz, Pura para las personas amigas y lectoras de su libro, pasa a reflejarse a sí misma en ese personaje llamado Pura Saiz y Otero, que va a ser el vehículo de todos los recuerdos, opiniones y sentimientos de la autora. Así se informa que las razones para construir el relato autobiográfico nacen de una indignación súbita: entregada la autora a sus tareas profesionales al preparar una antología para un libro escolar, «hojeaba obras de ayer... deteniéndome en su lectura. De repente enrojecí como si un latigazo me cinglase el rostro, y, botando en el asiento, exclamé en voz alta: ¡Esto es demasiado!». El tomar conciencia en un momento dado de su responsabilidad como protagonista de la historia y de la obligación de hacer prevalecer la verdad de la propia experiencia en cuanto profesional y en cuanto mujer ante versiones difamatorias, la obligaba a coger la pluma. Se propuso construir, pues, una argumentación para exponer la dignidad de las mujeres y la dignidad de las maestras y esta argumentación sería el reflejo fidedigno de la propia vida, en consecuencia ese es el pacto autobiográfico que tácticamente ofrece la autora a sus hipotéticos lectores. El ensayo como argumenta-

libro *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*, de Varias Autoras y coordinado por María Rosa Capel Martínez dedica en sus artículos atención sostenida al tema de la educación, véanse en particular «La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860) de María-Victoria López Cortezo, p. 47-95; «La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX» de Rosa María Capel Martínez, pp. 139-145; y «La contribución de la mujer española a la política contemporánea: de la Restauración a la Guerra Civil (1876-1939)» de Gloria Ángeles Franco Rubio, pp. 239-263.

¹⁰ ... the literature hitherto described as «human» has been almost exclusively a male monologue». Adrienne Rich, «Foreword», *The Onther Voice: Twentieth-Century Women's Poetry in Translation*, ed. Joanna Bankier et al. New York & Company, Inc. 1976, pp. XIX-XX.

ción unido a la exposición de las propias experiencias le ofrecía recursos de método, ya que su objetivo primordial era la vindicación de las mujeres como responsables y protagonistas de una historia que el patriarcado historiador y fabulador no había sabido ver en su justa dimensión. Un objetivo secundario era poner de relieve el aspecto revolucionario de esta vindicación, cuando era el caso que se ignoraba la supervivencia y aun la existencia de tal revolución; queda un tercer aspecto, que se relaciona con lo que Philippe Lejeune denomina una autopercepción coherente de la propia existencia. Así pues, por medio del personaje que la representa, Concepción Saiz se propuso reivindicar tres cosas: el concepto de mujer como protagonista activa y no pasiva de la historia, la vigencia de los efectos de una pretérita revolución y, por último, justificar su propia actuación de educadora. De paso, *velis nolis*, pondrá de manifiesto las ambigüedades que como mujer marcaron su vida profesional.

Así pues, la autora reitera en las primeras páginas del texto que éste se escribe para «rectificar la inexactitud de la atrevida y denigrante afirmación [de Benito Pérez Galdós en el último de los *Episodios Nacionales*, *Cánovas*], de que la Inspección de Escuelas Femeninas tuviese como primera representante una mozuela recogida del arroyo» (7) y para contradecir: «Me permito creer que la observación [de Galdós] no es acertada y aun más, me permito afirmar que en España (y en todo el mundo civilizado) predominan las mujeres dignas. Mas tal vez porque las mujeres honradas no tienen historia (aunque contribuyan a hacer la de los hombres) el insigne autor de los *Episodios* descuidó estudiar, en algunos aspectos dedicados a la época revolucionaria, la influencia decisiva ejercida por la Revolución de 1868 sobre la cultura de la mujer y la transformación social ocasionada por esta influencia» (12).

Según Concepción Saiz, Galdós denigró a las maestras inspectoras al sugerir la posibilidad de que el cargo de primera inspectora de las escuelas madrileñas cayera en Casina Conejo, la amante del narrador Tito Liviano, una mujer que, según se lee en el texto de Galdós, al recibir el nombramiento era analfabeta, aunque estuviese aprendiendo a leer, y cuyo cargo no la obligaría a otra cosa que a ir a cobrar. Estas informaciones ponen a Concepción Saiz en el disparadero: «había echado de ver que las mujeres de diversas clases sociales [...] salvo algunas muy contadas [...] el resto de esas heroínas de los *Episodios Nacionales* convierte casi siempre el sentimiento del amor en sinónimo del olvido que del respeto que toda mujer, sea la que quiera su clase social, se debe a sí misma» (11).

El escrito se constituye desde este momento en una argumentación, y Concepción Saiz razona los motivos de su indignado rechazo a la tergiversación de los datos históricos de los que ella se consideraba verdadera y quién sabe si única depositaria. Para contradecir a Galdós, Saiz utiliza primero su propia vida pero al mismo tiempo, para mostrar su caso de forma distanciada, se esconde bajo el nombre de Pura; estos criterios son parecidos a los que la primera escuela de ginecología preconizada por Elaine Showalter puso en práctica, es decir, desafiar la versión literaria de las mujeres expuesta por escritores varones apoyándose en la propia experiencia. En este sentido, Concepción Saiz demuestra una admirable

seguridad en sí misma y es un modelo profesional claro que se aleja del feminismo incipiente surgido al amparo de la Gloriosa. Así mientras que la base evidente de su exposición está constituida por una visión de la educación como parte esencial de la formación de las mujeres que en nada daña su función primordial de esposas y madres, postura de clara estirpe liberal y moderada, su objetivo real aunque sumergido, es reivindicar su propia vida como educadora exclusivamente, no como educadora que puede ser también esposa y madre, identidades que ella no tuvo. De este modo, el trabajo en su conjunto presenta, en simetría con los tres objetivos señalados más arriba, dos tesis explícitas, la reivindicación de la Revolución Liberal del 68 y del impacto que ésta tuvo en el campo de la educación de las mujeres, y una tercera tesis también explícita: la reivindicación de su propia vida como educadora que supone una denuncia indirecta de los obstáculos que, como mujer, encontró en su camino. A partir de esta última pueden leerse las consecuencias implícitas de esta escritura.

Una constante de estos obstáculos, como se verá, la constituyeron las rivalidades profesionales que de una manera u otra involucraban a la Institución Libre de Enseñanza, con muchos de cuyos miembros nuestra autora demuestra mantener una cordial amistad. Otra constante en la obra es su objeción al concepto de feminismo militante pero su apoyo incondicional a la educación de las mujeres por medio de las maestras formadas como maestras y no como universitarias. Estos dos hilos conductores son los que sirven para poner de manifiesto el espíritu independiente y nada conformista a nivel profesional de Concepción Saiz, a la vez que exponen las contradicciones inherentes a una ideología liberal que se proclama feminista. Las contradicciones internas y el dilema de la mujer profesional, imbricados en el propio texto, resultan perfectamente discernibles al aplicar a la obra una lectura crítica en el sentido deconstructivo.

La trayectoria que iba más allá de la mera educación en las escuelas la seguirán feministas radicales muy distantes de Concepción Saiz a nivel de la lucha por la liberación de la mujer, como Clara Campoamor y las activistas de la República. Éstas seguían a sus predecesoras desde el comienzo del siglo: por un lado, las obreras militantes anarquistas, socialistas, comunistas y republicanas; por otro, las diversas asociaciones de mujeres de clase media entre las que se contaban las intelectuales universitarias de la Residencia de Señoritas. La posición de Concepción Saiz se sitúa entre estas dos vertientes y representa al esfuerzo realizado desde una plataforma pública y mantenida por el Estado para la educación general de todas las mujeres (y en esto independiente de la Institución Libre de Enseñanza), el de las escuelas normales¹¹.

¹¹ Según Scanlon la radicalización política es la que prestó características especiales al feminismo español, «fueron [...] las connotaciones políticas de las diferentes clases de feminismo las que contribuyeron en gran medida a la debilidad del movimiento español» (198). Sin duda, la dispersión de los objetivos netamente reivindicativos con respecto a la mujer, la politización y la irrupción de la lucha de clases en el conflicto condicionó el tipo de feminismo que se dio en España a partir de comienzos de siglo. La complejidad del movimiento no implica, sin embargo, tal debili-

Este relato autobiográfico necesita, al mismo tiempo, el apoyo de la novelización para prestarle viveza. Así los elementos que evocan tensión y controversia tanto como los que reviven anécdotas o emociones aparecen narrados en forma novelada. Las investigaciones en torno a la genericidad en España (Lafitte, 87-88; Campmany, 54; Bravo, 129, entre otras) apoyan la tesis de que uno de los hilos que conectan «la Gloriosa» con la cultura de la mujer es la publicación de *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal en 1868 y otro el ascenso de Fernando de Castro al rectorado de la Universidad Central en 1869. El libro de la penalista gallega puso de manifiesto la cara real de la mujer trabajadora y presenta batalla a la percepción patriarcal de clase media liberal sobre el mito del eterno femenino. Por su parte, Fernando de Castro y sus colaboradoras y colaboradores se embarcaron en la ardua tarea de la educación de las mujeres con fines profesionales para su inserción en la sociedad. Saiz relaciona estos dos acontecimientos con la formación de las maestras al detallar la metamorfosis por la que atravesaron las escuelas normales después de acusar la influencia de la Escuela de Institutrices de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Esta asociación fue fundada por Castro y era hija directa del espíritu revolucionario y liberal del 68. Concepción Saiz nos refiere que el primero de diciembre de 1869 tuvo lugar la inauguración de la Escuela de Institutrices con sesenta alumnas. Aquella promoción y las siguientes procurarían lo que Saiz denomina «savía renovadora» que en su momento pasaría a las escuelas normales (32). Galdós no registra los frutos de este injerto de origen revolucionario a los que la historia no suele referirse y que en resumen se ha echado en un olvido del que Concepción Saiz intenta rescatarlos.

Saiz rememora, como documentación primaria, sus primeros años de alumna de la Escuela Normal Central en Madrid en 1876, ocho años después de la Revolución y en los comienzos de la Restauración. Sabemos por los datos que expone María Victoria López-Cordón (73-74) que una gran parte de las maestras a cargo de las escuelas estatales de esa época carecían incluso de la más modesta titulación¹² y, en efecto, Concepción Saiz presenta en su primer capítulo un centro desorientado y pobre en el que solamente después de un año de estudios elementales en palabras de la autora, «cátate a la periquita hecha maestra» (17). Así pues, Concepción Saiz consideraba inadecuadas las credenciales otorgadas por las escuelas normales en sus primeros años, esto es en-

dad, más bien dota al feminismo ibérico de unas características originales que invitan a una investigación más profunda.

¹² La ley Moyano (1857) requería y propuso las bases para una educación elemental obligatoria y reguló la creación de escuelas normales que de hecho habían comenzado a funcionar desde 1851, fecha en que se fundó la primera Normal en Cáceres. Sin embargo, una gran mayoría de las instructoras a nivel nacional seguían careciendo de titulación. Geraldine Scanlon cita estadísticas de 1850, según las cuales 1.871 mujeres poseían algún tipo de titulación y 2.195 ninguna (con respecto a los hombres había 77.157 con titulación y 6.601 sin ella). Cf. G. Scanlon, 96.

tre 1851 y 1880, año en que con el fallecimiento de la primera educadora profesional, Ramona Aparicio, desapareció también el enfoque pre-revolucionario de la formación de las maestras en las normales del Estado. La señora Aparicio, directora de la Escuela Normal Central hasta esa fecha y directora también desde la lejana fecha de 1820 de la Escuela Lancasteriana, era ante todo profesora de labores¹³ y Pura, una intelectual post-revolucionaria ironiza sobre ella poniéndola en un lugar vacío desde el punto de vista intelectual; veamos, por ejemplo, el comienzo del narración:

En una luminosa mañana de fines de septiembre del año de gracia de 1876, el salón de exámenes de la Escuela Normal Central de Maestras rebosaba de jóvenes aspirantes a alumnas, cuyos rostros reflejaban ansiedad. Se practicaba el último y más temido ejercicio: «¡el de labores!» (11) La «respetable Sra. Dña. Ramona Aparicio [...] ante el paño de piezas [...], juntó un poco las cejas: pero ante el zurcidos dijo algo que la examinanda no oyó; pero sí oyó perfectamente la suave voz de Dña. Consuelo Calderón, diciendo a la Directora: «Señora, hace once días que han enterrado a su madre.» Dña. Ramona Aparicio levantó la cabeza; a través de sus gafas miró fijamente el rostro pálido y los ojos secos de la examinanda, y le dijo: «Recoja y retírese» (14).

Las labores aparecen así marcadas y condenadas como una enseñanza pretérita y estéril¹⁴. En 1876, seguimos leyendo, no era probable que el resto de las pruebas pusiera de igual manera nerviosas a las aspirantes al título de maestras: «El programa de estudios no corría peligro de producir anemia cerebral ni a la más estudiosa. Constituíanlo las enseñanzas de Lectura, Escritura, Gramática, Aritmética, Religión, Pedagogía y Labores, en el primer curso (grado elemental), adicionadas, en el segundo curso (grado superior), con leves nociones de Geometría, Geografía e Historia de España» (17). Con este programa se perpetuaba en España la incultura femenina aun para aquellas mujeres que, dentro de la educación estatal, quisieran aprender. Saiz expresa de esta manera su rechazo: «Las maestras de 1880 no aprendían, ni, por tanto, enseñaban, y la cultura general femenina en las clases media y alta, apenas podía representarse matemáticamente por algunas décimas sobre cero (leer, escribir, recitar al Catecismo y... sumar, no muy expeditivamente), y las de las clases bajas estaba tan bajo cero, que casi no existía»

¹³ Rafael María de Labra da como fecha de fundación de *La Escuela Lancasteriana* agosto de 1820 y explica, según datos provistos por Concepción Saiz, que desde el primer momento la directora fue la «inteligente y entusiasta Ramona Aparicio, dedicada a la enseñanza desde que tenía diecinueve años» (24). María Laffitte explica que el sistema lancasteriano, que seguía las teorías del educador británico Joseph Lancaster (1778-1832), consistía en la colaboración entre los propios estudiantes controlados por monitores (151).

¹⁴ Resulta curioso, no obstante, cómo la Sección Femenina en la postguerra vuelve a asignar a esta asignatura la antigua preponderancia.

(20). Pura demuestra que fue el injerto de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, hija, como se ha dicho, de la Revolución del 68, la que hizo crecer y fructificar la enseñanza general en España a través de las escuelas estatales:

La Asociación para la Enseñanza de la Mujer, la célula generatriz, proseguía su obra fecunda. Desde 1882 había llevado a la Normal Central, y de ésta a las Normales de provincias, las enseñanzas de Ciencias físicas y naturales, Bellas Artes, Literatura y Derecho, Francés, Música y Dibujo que tienen hoy su último retoño en la enseñanza primaria, y al levantar en 1892 el hermoso edificio donde hoy se asienta acentuó cada vez más las enseñanzas de aplicación práctica agregando a las clases de las carreras de Institutrices, Comercio, Correos y Telégrafos, las de Mecanografía y Taquigrafía, Corte, Flores, Dibujo, Idiomas y Música, amén de todo el desenvolvimiento de la escuela primaria graduada (103).

La Asociación para la Enseñanza de la Mujer, por otra parte, estaba muy próxima al krausismo, siendo, como ya se ha señalado más arriba, su fundador y primer director Fernando de Castro. Director de la Asociación fue también Martín Ruiz de Quevedo hasta 1892 y Gumersindo de Azcárate a partir de esa fecha hasta su muerte en 1917. Estos tres catedráticos y otros como Urbano González Serrano, coautor de un libro de tema pedagógico junto con Concepción Saiz, así como el abogado y catedrático de Derecho Civil, Adolfo Posada, que escribió el prólogo a dicho libro¹⁵, fueron profesores de la Escuela de Institutrices, amén de krausistas y miembros ilustres, los cuatro últimos, de la Institución Libre de Enseñanza. El influjo de la Asociación en el magisterio español será fuente de inspiración para Pura a lo largo de su trayectoria profesional: la descripción de este proceso y sus avatares constituye el núcleo del libro y, a la par que reivindica el paso dado por la cultura de la mujer, vale también para exponer y defender el ideario de la autora tal como se refleja en su vida. La construcción de este aspecto del libro le da enorme interés porque el descifrarlo hace volver a vivir la historia siguiendo en cierto modo la línea propuesta por Fredric Jameson. De modo que para calar profundamente en el mensaje del texto se puede acabar por utilizar el pacto autobiográfico en contra de las

¹⁵ *Cartas... ¿pedagógicas? Ensayo de Psicología pedagógica*, por Concepción Saiz y Urbano González Serrano. Con prólogo de Adolfo Posada. Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1895. Adolfo Posada es asimismo autor del primer libro español sobre la historia del feminismo, *Feminismo*, Madrid: [Ricardo Fe] 1899. Seis años antes había escrito, también como Concepción Saiz, en colaboración con Urbano González Serrano, *La amistad y el sexo. Cartas sobre la educación de la mujer*, Madrid: Enrique Maritón, 1893. Este catedrático se interesó por temas pedagógicos como se comprueba por publicaciones dedicadas a diversos aspectos de la educación entre las que destaca *Política y enseñanza: política pedagógica. La reforma de la primera enseñanza. La segunda enseñanza*. Madrid: Daniel Jorro, 1904.

intenciones de la escritora o, lo que es lo mismo, desmontar o deconstruir el pacto.

La Institución Libre de Enseñanza y la independencia profesional

Se han transcrito los términos admirativos con los que Saiz se refiere a la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, asociación a la que perteneció, según datos provistos por María del Carmen Simón Palmer. No obstante, abrigó también reticencias con respecto a la actuación de esta asociación con motivo de las oposiciones al puesto de Directora de la Escuela Normal Central que quedó vacante a la muerte de Ramona Aparicio en 1881. Dos de los vocales en el tribunal pertenecían tanto a la Institución como a la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, y ese era el caso de Gumersindo de Azcárate y Martín Ruiz de Quevedo. Según Saiz la plaza estaba de entrada concedida: «Se dio un nombre; la designada de antemano era la maestra del barrio de Salamanca, Srta. Carmen Rojo, que valía mucho. Luego se afirmó que si se la designaba era por ser institutriz y porque su madre había sido una persona muy legal y adpta a la familia León y Castillo¹⁶. La murmuración prosiguió avanzando. Le darían la dirección porque tenía un novio republicano: Virgilio Llanos» (57). De hecho a pesar del voto de Gumersindo de Azcárate y del sentir general de la actuación superior de Pura Saiz, el puesto fue, a Carmen Rojas quien desde ese momento se configuró en la principal antagonista de nuestra escritora. Entre líneas puede leerse que motivos políticos, ideología liberal y republicana de la candidata favorita, en los que la ILE pudo tener intereses, fueron los responsables de esa arbitrariedad. A partir de la lectura del libro que nos ocupa se percibe que la integridad de la administración académica era una virtud sagrada para Pura y debía preceder a cualquier otro tipo de interés. De modo que la Institución Libre de Enseñanza en sus relaciones con la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y la Escuela de Institutrices planea de manera un poco ambigua por la vida de Concepción Saiz:

[Pura] sufrió un enorme desencanto. En aquella época se afirmaba que detrás de la Asociación estaba la Institución Libre, y si esto era así (Pura, para quien jamás se abrieron las puertas del cenáculo, no lo sabía entonces ni lo sabe hoy) el Sr. Ruiz de Quevedo, el Profesor de Moral, había servido un sectarismo. Aquellos altos intelectos, aquellos espíritus generosos, que se esforzaban por desterrar rutinas y abrir puertas a la cultura, habían sacrificado la justicia a la aspiración de llevar a la Escuela Normal la enseñanza a-confesional. ¡Aquellas lumbreras convertidos en sectarios! ¡Qué desilusión! ¡Qué tristeza! (66-67).

¹⁶ León y Castillo formó parte del gobierno liberal de 1881 de Práxedes Sagasta, como Ministro de Ultramar, v. *La España del siglo XIX*, Manuel Tuñón de Lara, Barcelona: Laia, 1973, p. 268.

La puerta del cenáculo no se le abriría y, sin embargo, además del voto mencionado de Gumersindo Azcárate, Pura contó frecuentemente, como ya se ha señalado, con el apoyo de sus componente. A su examen acudió, por ejemplo, don Francisco Giner de los Ríos. Rafael María de Labra, también perteneciente a la Institución de Enseñanza, de la que había sido Rector, ocupa en esta autobiografía un papel menos claro. Este abogado fue nombrado por Pura defensor suyo en un pleito contencioso contra la Administración, siempre relacionado con la rival Carmen Rojo: «Seis días antes de la vista, el Sr. D. Rafael Labra, encargado del pleito, llamó a Pura y le comunicó que no podía continuar la defensa. Pura se puso seria: contra su costumbre y más tratándose de una persona a quien tanto quería y respetaba, habló con dureza, y, acorralado ya D. Rafael replicó: “Es, pues, Pura, que yo no puedo enviar a presidio a Carmen”» (97). El conflicto se solucionó finalmente por un acuerdo negociado, pero Saiz no cedió un milímetro en sus derechos, si bien nunca llegó a desbanicar a Carmen Rojo.

Universidad frente a magisterio

A pesar de la pasión de la autora por la cultura y de sus lazos con la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, en el libro se observa rivalidad y aun rechazo de los estudios universitarios ante la defensa firme del magisterio como promotor de la evolución de la mujer. Concepción Saiz fue una maestra y maestra de maestras, pero, como sabemos, no tuvo una educación universitaria propiamente dicha; su relación con la universidad sólo se realizó de manera indirecta a través de la Escuela de Institutrices. Con las mujeres universitarias antes y después del acceso directo a la universidad, es decir antes y después de 1910, tuvo Concepción Saiz conflictos; el primero de ellos con María Goiri, quien solicitó el puesto de profesora de Lengua y Literatura en la Escuela Superior de Magisterio, cuando ésta se creó en 1909 instituyendo la coeducación a nivel superior al fundir las Escuelas Normales Centrales Femenina y Masculina. Concepción describe así las funciones de esta escuela, futura Facultad de Pedagogía: «La finalidad de este nuevo centro era, en verdad, de gran trascendencia: formar profesorado apto para dar la enseñanza en las Escuelas Normales y ejercer la inspección en las primarias» (109). Los alumnos eran, pues, maestros, pero no los profesores y esto planteó muchos problemas a nuestra pedagoga: «Las eminencias científicas, los doctores y catedráticos (o aspirantes a serlo) de Universidad, que ocuparon con sobrados méritos académicos, la mayor parte de los puestos de profesores, jamás habían pensado en la escuela primaria ni en las modestas disciplinas que habían de transmitir a sus modestos alumnos» (110). De hecho, según confirma a continuación, la mayor parte de estos profesores sólo consideraban la Escuela Normal Superior como una etapa en su ascenso a la universidad.

En esta línea de conflicto se centra el enfrentamiento de Concepción con persona tan ligada a la Institución Libre de Enseñanza como fue en realidad María Goiri, esposa de Menéndez Pidal. Esta conocida intelectual solicitó el puesto que, según el escalón profesional, correspondía a Pura en la nueva institución, el de Profesora de Lengua y Literatura Española. María debía haber sido antigua alumna de Saiz, ya que poseía los títulos de Maestra Normal y de Doctora en Filosofía y Letras. Las aspiraciones profesionales de la Dra. Goiri ponían en peligro la trayectoria de Concepción Saiz: «[como] no era fácil que, presentada ella como candidata, se nombrase a obra, propusieron a Pura para la plaza de Historia» (112). La situación de Pura era a primer golpe de vista débil. Su abogado era, de nuevo, Rafael María de Labra, le escribe así sobre las perspectivas: «sospecho que están tomadas todas las posiciones en lo tocante a la Cátedra de Literatura» (112). Pura se negó a aceptar el arreglo sugerido por Labra de aceptar la oferta de la cátedra de Historia, y al Consejo de Instrucción Pública, al que envió una carta rechazando el ofrecimiento, le dijo que sería Literatura y Lengua o nada. El Consejero acusa así recibo: «Recibida su carta. Le hace honor y enaltece su carácter» (114). Añade nuestra escritora usando ya su nombre profesional y no el íntimo de Pura: «Y Concepción Saiz no sólo fue nombrada para la Cátedra a la que tenía derecho, sino que además la gratificaron con el cargo, o la carga, de Subdirectora.» Una batalla ganada para el magisterio como profesión y una afirmación de personalidad independiente frente a la piña formada por la Institución Libre de Enseñanza. Para ella una victoria, sin duda, de la mujer liberada profesionalmente.

Por otra parte, la reticencia con la que trata la figura de María de Maeztu está situada en esta misma línea de forcejeo entre la visión del magisterio estatal y de la universidad-Institución Libre de Enseñanza. Pura conoció a la Srta. Maeztu en 1905, a raíz de la visita que la primera realizó a Bilbao para formar parte del jurado de la Exposición Pedagógica. En aquella ocasión Pura «tuvo la satisfacción de ver cómo se destacó en la Exposición la labor de antiguas discípulas de la Normal Central... y de conocer y estimar en su alto valer, como maestra de párvulos, a una actual primera figura de nuestra cultura femenina, María de Maeztu, a la que se permitió aconsejar que se viniese a trabajar a la Corte» (101). En su calidad de maestras estas dos mujeres debieron tener contactos profesionales de los que el libro sólo hace breve mención. En 1908, el Ministro Faustino Rodríguez San Pedro, a propuesta de la Junta para la Ampliación de Estudios, envió a Pura a Londres para observar la exposición Franco-Británica en su sección pedagógica; también María e Maeztu, maestra aún en Bilbao, junto con otras siete personas, participó en el proyecto. Pura figuraba a la cabeza de esta delegación a pesar de que María de Maeztu, bilingüe, inglesa por parte de madre, podría haber constituido un enlace óptimo. En nuestro libro se resume así el contacto oficial: «Por suerte los nueve comisionados españoles supieron *mirar, ver, y discernir*, y después de solicitar la indispensable autorización del *London County Council*, concedida amablemente a “Miss Saiz and his friends [sic] lograron *presenciar las clases* de ocho de las más características Escuelas de Londres”» (104-105). Para

Concepción este viaje se concreta en lo que ella califica de un «librejo», *Dos meses por las escuelas de Londres*¹⁷.

María de Maeztu se trasladó, en efecto, a Madrid en 1910 para asistir a la Escuela Superior de Magisterio pero en realidad fue alumna de la Facultad de Filosofía y Letras, tomando clases con Ortega y Gasset, y pronto le fue encomendada por la Junta para la Ampliación de Estudios la tarea de dirigir la Residencia de Señoritas, sita en la calle Fortuny, 14, en los mismos edificios que habían albergado la primera Residencia de Estudiantes para varones y que en 1915 se trasladó a Pinar, 21. Muchas de aquellas primeras colegialas eran maestras que querían convertirse en profesoras de normal o inspectoras. Carmen de Zulueta resume así la situación en 1915:

El campo de la pedagogía –la enseñanza en las escuelas públicas– era uno de los pocos abiertos a la mujer desde años atrás. Se debía, en gran parte, a que los sueldos eran ínfimos y a que los hombres preferían profesiones mejor remuneradas. La proverbial pobreza del maestro de escuela se le ofrecía a la maestra. La creación, en 1909, de la escuela superior del Magisterio atrajo a Madrid a maestras que querían mejorar su situación, ya que aspiraban a ser inspectoras de primera enseñanza o a profesores de escuela normal. Cuando la Residencia abrió sus puertas en 1915 existía ya un grupo de mujeres dispuestas a ocuparla¹⁸.

Pero este grupo perdió prestigio en el centro ya que la Directora tenía los ojos más bien fijos en las otras posibilidades profesionales y se propuso empujar a las residentes hacia estudios propiamente universitarios: «Yo no puedo seguir dirigiendo este grupo si va a ser simplemente una academia preparatoria para el Magisterio, porque esa labor, tan digna como cualquier otra, no me interesa» dice María de Maeztu (Zulueta, 2006). La reticencia con respecto al ideario de Maeztu quedará clara en la conclusión del libro de Concepción Saiz, pero a partir de estas reflexiones puede muy bien comprenderse este antagonismo que arrancaba de antiguo en una relación tensa, al mismo tiempo entusiasta y reservada, con respecto a la Institución Libre de Enseñanza.

Feminismo y revolución

Un último aspecto que en la biografía de Pura queda claro es su posición conservadora con respecto al movimiento feminista militante en el que de ma-

¹⁷ Concepción Saiz Otero, *Dos meses por las escuelas de Londres*, Madrid: Suc. de Hernando, 1911. También María de Maeztu tiene una publicación sobre esta visita a Londres, *La pedagogía en Londres y las escuelas de párvulos*, Murcia: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Tomo I (s.a.).

¹⁸ Citado por Carmen de Zulueta, palabras procedentes de una carta sin fecha escrita por María de Maeztu al Secretario de la Junta para Ampliación de Estudios José Castillejo, p. 206.

nera activa participaron muchas de las mujeres que la rodearon y entre ellas María de Maeztu. La opinión expresada al principio de estas reflexiones sobre su labor, encuadrada fundamentalmente en la primera etapa feminista, se ve confirmada. La inspiración de Saiz se apoya verdaderamente en un liberalismo que halló expresión en los ideales que nacieron alrededor de la Revolución Gloriosa¹⁹. La mujer no perdería feminidad con la educación.

Si algún día un desocupado se entretiene en sacar de estos áridos apuntes elementos reales en que engarzar los ideales ensoñados por la mujer española posterior a la Revolución de 1868, pensará seguramente cómo habrán hecho su vida interior las bellas y cultas jovencitas condiscípulas de Pura desde 1876 a 1882. Con la misma idealidad y los mismos anhelos que la hubieran hecho si no hubiesen estudiado. Casi todas se crearon una familia y supieron educar a sus hijos, hacer frente a las múltiples contingencias de la vida y conllevar los defectillos de sus consortes (ninguna descubrió el hombre perfecto) con suave firmeza y callada abnegación. Ninguna ha hecho pensar a su marido en la ley del divorcio (108).

Curiosamente nada de lo dicho se le puede aplicar a ella, que ni casó, ni crió hijos, ni tuvo que soportar al marido o pensar en divorcio ni abnegación. A juzgar por los pocos datos personales que nos proporciona esta autobiografía, que lo es inminentemente de los avatares de una profesional en una sociedad cuyas mujeres se encontraban en pleno debate feminista, la familia y los aspectos netamente íntimos nada tenían que ver con las vindicaciones profesionales y quedaron ocultos de modo recoleto en lo que a la autora propiamente se refiere. Los argumentos le valen sólo como material de observación profesional y referidos a las mujeres en general, no a ella misma. La escasa información suministrada con respecto a su propia autobiografía, hace hincapié en el padre, don Raimundo Saiz Regoyo, quien era militar ya jubilado cuando comienza la narración en 1876. Las referencias a lo militar abundan en la obra, siempre a manera de modelo de conducta; es el lado liberal del ejército, que debió retirarse a partir del manifiesto de Sagunto de Martínez Campos, el que parece cuadrar mejor a nuestra narradora, quien en un momento se refiere a la pérdida de jubilaciones de los militares federalistas con los que asociaba a su futuro cuñado de su rival Carmen Rojo:

Capitán de Caballería a quien sus federales hazañas hicieron ser dado de baja en el Ejército. Tenía esposa e hijos pero no pan para ellos, y Pura recordaba haberlo visto flácido y agobiado, pidiendo auxilio, ya en casa de un primo de ella, el coronel Pons Doña, ya en la del capitán Ra-

¹⁹ Concepción Saiz menciona que su padre era militar, gallego y liberal, datos que le dan cierta afinidad con una de las personas más admiradas por ella, Concepción Arenal.

fael Pierrand, cuñado de Luis Arenas, que lo era de Pura. Tanto Pons Doña como Pierrand eran republicanos avanzados; pero su buen sentido o su mejor espíritu militar los había preservado de faltar a la disciplina, conformándolos la Restauración con dejarlos de reemplazo (62-63).

El padre de Pura, de cuya filiación política nada explícito se dice, pero que al parecer simpatizaba con los disidentes mencionados en la lista y con los que la propia Concepción parece también simpatizar, permitió que su hija tomara libremente las decisiones con respecto a su propia carrera. Este afán de independencia, esta seguridad en sí misma, este saber mantener su terreno en el ámbito profesional, este defender apasionado de la mujer a la conquista de la cultura es feminismo. Un feminismo moderado que no quiere ver comprometida la estructura familiar de la que sigue considerando pilar a la mujer en su papel tradicional. Concepción Arenal, quien juntamente con Francisco Giner de los Ríos asistió a sus exámenes de oposición, es, sin duda, un modelo para el feminismo de Pura y así se lee en este libro: «Por primera y única vez Pura contempló con devoción el firme perfil, la serena mirada, la frente espaciosa, los grises bandós, cubiertos por un modesto velo, de la excelsa autora de *El Visitador del pobre*» (63)²⁰. A pesar de todo, permítaseme repetir que curiosamente los ideales familiares y netamente «femeninos» de como si «no hubieran estudiado» permanecen ausentes de la vida de nuestra escritora, como también permanecieron ausentes de la vida de Concepción Arenal.

Por otra parte el feminismo militante de las mujeres que buscaban la franquicia como individuos sociales no entran en los esquemas de Saiz quien muestra una gran desconfianza ante el tema: «deseosa de conocer a Dña. Clara Campoamor, acudió [Pura] a una sesión en que intervino ésta, la Srta. Quirós, la Srta. Huici y el Sr. Maseda, el cual, con frase cortés y elocuente, felicitó a las oradoras; y con mayor suavidad y como quien nada dice, expuso lo que las tres habían callado: que la mujer no es sólo ser de derechos (eso se queda para los niños y los incapaces, pensó Pura), sino ser de deberes y deberes tan altos y sagrados como el de la maternidad» (120). Sabemos por María del Carmen Simón Palmer que Pura perteneció a la Unión Iberoamericana, organización fundada por Concepción Jimeno, que se autoclasificaba como «feminismo conservador» y trataba de promover diálogo y compromiso más que confrontación. En las siguientes palabras, muy cerca ya de la conclusión de esta obra, vemos unidas las reservas que la universidad y el feminismo militante inspiran a Concepción Saiz: «Malhaya a la cul-

²⁰ Coronado trabajó a favor de la ideología liberal. Cf. Margarita Nelken, *Las escritoras españolas*, Barcelona: Labor, 1930, pp. 202-203; Concepción Arenal fue profundamente independiente, sabía que denunciaba, al defender a la mujer un problema cuya solución iba más allá de la androcéntrica ideología liberal: «Más bien te preveo hostil...», dice al lector de *La mujer del porvenir*. «Concepción Arenal, según Laffitte, se enfrenta desde su independencia ideológica con la sociedad en que vive y la examina de arriba abajo.» *Concepción Arenal 1822-1893, Estudio biográfico y documental*, Madrid: Revista de Occidente, 1973, p. 266.

tura universitaria si ha de arrancar a la mujer la feminidad que las Escuelas Normal Central y Superior trataron de afirmar, Cultura que no hace a la mujer más mujer, no la educa: la desnaturaliza» (120).

Concepción Saiz, superando las reservas que hemos visto rigieron sus criterios, expresa la opinión de que a su vez la mujer del porvenir español será la que acierte a combinar plenamente las virtudes de dos de las mujeres elegidas para la Asamblea Consultiva de Primo de Rivera: opone María de Maeztu «seducida tal vez por el ostentoso y petulante utilitarismo de la ayer nacida civilización *yanki*... Director y alma de la Residencia de Señoritas» y Carmen Cuesta, «Directora, a su vez..., de la Institución Teresiana, que encarna el espíritu de la feminidad nacional. [...] Dos mujeres admirables y opuestas, ¿cuál de las dos será señora del porvenir? Aquella que, dueña de sí misma, sepa enriquecer su ideario con lo más alto, puro y nacional del ideario de la otra» (121-122). El libro escrito por Saiz, sobre el que se han ofrecido las presentes reflexiones, sintetiza también, en cierto modo, las aspiraciones de las dos vertientes si bien de una manera no del todo consciente por parte de la autora. Presenta los ideales de progreso en las mujeres cuya vida familiar y espiritual permanecerá incólume en la ideología tradicional, «como si no hubieran estudiado», pero al mismo tiempo la persona que escribe no vive más que para los estudios y la enseñanza, para su profesión. A la vista de lo hasta aquí expuesto no es arriesgado afirmar que el talante educativo de Concepción Saiz y sus discípulos dejó huella en el magisterio español de postguerra por sus características conservadoras a nivel familiar y social y su hincapié en los aspectos exclusivamente pedagógicos que nunca deberían aparecer mezclados con conflictos familiares²¹.

Por su parte, el libro tiene claramente la intención de cumplir el pacto autobiográfico pero una lectura atenta descubre a partir de lo que Concepción Saiz dice y de lo que no dice, toda una red de posibilidades, tendencias, rivalidades, ambiciones e ideales que conformaron una etapa de la historia colectiva de mujeres; todo ello reflejado en un relato que expone una visión del destino individual de la autora como mujer y como educadora y arguye una buena dosis de autonomía para el destino general de las mujeres liberadas por la cultura. Es en efecto un episodio nacional que el eminente creador Benito Pérez Galdós no podría haber escrito porque esta historia presenta la trama y el drama que sólo una mujer profesional era capaz de ofrecer.

²¹ Sería posible hallar rasgos comunes en lo que se refiere a la actitud ante la enseñanza, entre la posición de Saiz y la de la directora general de Enseñanza Media y catedrática de Pedagogía de la Universidad de Madrid en los años sesenta, Dña. Ángeles Galino, de la Institución Teresiana. Se establece así una continuidad en el esfuerzo de educar a las mujeres desde una ideología tradicional que ha sobrevivido muchos avatares históricos y, a grandes líneas, ha podido llegar hasta hoy.

Obras citadas

- Arenal, Concepción, *La mujer del porvenir* en *La emancipación de la mujer en España*, ed. Mauro Armiño. Madrid: Júcar, 1974, pp. 99-188.
- Bravo, María-Elena, «Literatura y concienciación de la mujer en España», *Sistema*, noviembre 1994, pp. 150-164.
- Capel Martínez, Rosa María, «La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX» en Varias Autoras, *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, pp. 139-145.
- Capmany, María Aurelia, *El feminismo ibérico*. Barcelona: Eikós, 1970.
- Di Febro, Giuliana, *Orígenes del debate feminista en España. La escuela Krausista y la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Sistema, 1976.
- El Saffar, Ruth Anthony, «The I of the Beholder: Self and Other in Some Spanish Golden Age Texts», *Hispania*, vol. 75, n.º 4 (octubre 1992), 862-874.
- Falcón, Lidia, *Mujer y sociedad*. Barcelona: Fontanella, 1969.
- Fleishman, Avrom, *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Franco Rubio, Gloria Ángeles, «La contribución de la mujer española a la política contemporánea: de la Restauración a la Guerra Civil (1876-1939)» en Varias Autoras, *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, cit.
- Hite, Molly, «Foreword» en Janice Morgan and Colette T. Hall. *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1991.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Kate Millet, *Sexual Politics*. New York: Ballantine Books, 1978.
- Kirkpatrick, Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Laffite y Pérez del Pulgar, María, Condesa de Campo Alange, *La mujer en España, cien años de su historia*. Madrid: Aguilar, 1963.
- Laffite y Pérez del Pulgar, María, Condesa de Campo Alange, *Concepción Arenal 1822-1893, Estudio biográfico y documental*. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*. París: Armand Colin, 1971.
- López Cortezo, María-Victoria, «La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860)» en Varias Autoras, *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, cit.
- Maeztu, María de, *La pedagogía en Londres y las escuelas de párvulos*. Murcia: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Tomo I (s.a.).
- Morgan, Janice, «Subject to Subject, Voice to Voice» en *Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction. An Essay Collection*, ed. Janice Morgan y Colette T. Hall. New York and London: Garland Publishing Inc., 1991, pp. 3-19.
- Nelken, Margarita, *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor, 1930.
- Pérez Galdós, Benito, «Cánovas», *Episodios Nacionales*, IV. Madrid: Aguilar, 1979.
- Rich, Adrienne, «Foreword», *The Other Voice: Twentieth-Century Women's in Translation*. ed. Joanna Bankier, et al. New York: Norton & Company, Inc. 1976, pp. XIX-XX.
- Saiz Otero, Concepción, *La Revolución del 69 [1868] y la cultura femenina. (Apuntes del natural)*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1929.

- Saiz Otero, Concepción, *Dos meses por las escuelas de Londres*. Madrid: Suc. de Her-
nando, 1911.
- Scanlon, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-
1979*. Madrid: Akal, 1986.
- Shanley, Mary Lyndon, y Carole Pateman, *Feminist Interpretation and Political The-
ory*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1991.
- Showalter, Elaine, «Toward a Feminist Poetics» en *The New Feminist Criticism: Es-
says on Women, Literature and Theory*. ed. Elaine Showalter. London: Virago
Press, 1986, pp. 9-36.
- Simón Palmer, María del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bio-
gráfico*. Madrid: Castalia, 1991.
- Tuñón de Lara, Manuel, *La España del siglo XIX*. Barcelona: Laia, 1973.
- Zulueta, Carmen de, *Feministas, misioneras y educadoras*. Madrid: Castalia, 1984.

PIERRE BOULEZ: A PANTALLA TRAVÉS*

Michel Foucault

¿En qué ha consistido, me pregunta, el haber presenciado, por el azar y la merced de una amistad, parte del espectáculo de la música desde hace ahora casi treinta años? No he sido sino un transeúnte retenido por el amor, cierta turbación, la curiosidad, el sentimiento extraño de asistir a algo de lo que apenas era capaz de ser contemporáneo; lo cual fue una suerte: la música entonces no se veía alanceada por discursos ajenos a su ámbito.

En esa época, la pintura inducía a hablar; al menos, la estética, la filosofía, el pensamiento, el juicio –y hasta la política, si la memoria no me falla– se creían en el derecho de decir algo, guardándolo como mandamiento: Piero della Francesca, Venecia, Cézanne o Braque, tanto daba. El silencio, empero, amparaba la música, en resguardo de su insolencia. Una de las mayores transformaciones artísticas del siglo XX se hurtaba a las formas de pensamiento que, a nuestro alrededor, habían asentado sus reales, escuela en la que se decidían nuestras costumbres.

No estoy más capacitado que entonces para hablar de música. Sólo sé que el haberme dado cabal cuenta –y por medio de otros, la mayor parte del tiempo– de lo que Boulez era, me permitió sentirme extraño en el ámbito del pensamiento en el que me educué, al que siempre he pertenecido y que, para mí como para otros, aún no revelaba su contingencia, lo que acaso fue mejor: de

* «Pierre Boulez, l'écran traversé». Colin, M./Leonardini, J. P./Markovits, J. (eds.): *Dix ans et après. Album souvenir du festival d'automne*. París, Messidor, 1982, pp. 232-236.

haber tenido que comprender esta experiencia en mi derredor, nunca hubiera encontrado la ocasión de acercarla allí de donde no era natural.

Nos complacemos en creer que la cultura está más ligada a los valores que a las formas, las cuales, con suma facilidad, puede ser alteradas, dejadas, retomadas; que sólo el sentido arraiga profundamente. Tal convicción ignora cómo las formas, al descomponerse o al delinarse, han podido causar sorpresa o concitar disfavor; ignora que obedecen más a los modos de ver, de decir, de obrar o de pensar que a lo que efectivamente se ve, se piensa, se dice o se hace. La pugna en torno a las formas ha sido en Occidente tanto o más porfiada que la de las ideas o la de los valores. Pero en el siglo XX las cosas han tomado un cariz singular; ha sido lo formal mismo, la reflexión sobre el sistema de las formas lo que ha resultado cuestión central y un reseñable objeto de enemistades morales, discusiones estéticas y disputas políticas.

En un tiempo en que se nos persuadía de la prevalencia del sentido, de lo vital, de lo corporal, de la experiencia originaria, de los contenidos objetivos y de las significaciones sociales, dar con Boulez y la música nos presentaba el siglo desde una perspectiva nueva, la de la pugna en torno a lo «formal»; suponía reconocer cómo en Rusia, Alemania, Austria, Europa central, por medio de la música, la pintura, la arquitectura o la filosofía, la lingüística y la mitología, la investigación de lo formal había desafiado los problemas antiguos y trastocado los modos de pensar. Está por hacer una historia de lo formal en el siglo XX que determine su poder de transformación, que lo presente como fuerza innovadora y sede de pensamiento, sorteando las imágenes del «formalismo» tras las cuales se ha pretendido ocultarlo y todo sin omitir sus arduas relaciones con la política. Hay que tener presente que en naciones con regímenes estalinistas o fascistas muy pronto fue tildado de ideología enemiga y de arte degenerado; que se alzó como el gran adversario de los dogmatismos de academias y partidos. Las disputas en torno a lo formal han caracterizado la cultura del siglo XX.

Boulez, para ir a Mallarmé, Klee, Char, Michaux, como más tarde para ir a Cummings, ha seguido el camino más corto, la línea recta. Con frecuencia un músico se interna en la pintura, un pintor en la poesía, un dramaturgo en la música a través de una forma globalizadora y de una estética cuya función es universalizar, caso del romanticismo, del expresionismo, etc. Boulez pasa directamente de un punto a otro, de una a otra experiencia, atendiendo a lo que parece ser menos una analogía ideal que la necesidad de una convergencia.

De repente, en un momento de su labor y porque ha sido llevado a tal concreto punto (ese tiempo y ese lugar pertenecen enteramente al interior mis-

Michel Foucault (1926-1984) es uno de los intelectuales más conocidos de nuestra época. Entre sus obras destacan *Historia de la locura en la edad clásica* (FCE, 1979) y *Las palabras y las cosas* (Planeta, 1985).

mo de la música), se da el azar de una coincidencia, el destello de una proximidad ¿A qué preguntarse por la común estética por la visión afín del mundo que han alumbrado ambos *Visage Nuptial*¹, ambos *Marteau sans Maître*², el de Char y el de Boulez? No ha habido tal. Sobre la común base inicial, comienza el trabajo del uno sobre el otro; la música elabora el poema que a su vez elaborará la música. Trabajo que, justamente, a mayor precisión y subordinación a análisis minuciosos se sustrae a toda dependencia previa.

Estos actos de correspondencia, al tiempo azarosos y deliberados, constituyen una singular impugnación de las categorías de lo universal. El ascenso a la vista más alta, a la perspectiva más cautivadora no torna la noche día. La luz más viva surge lateralmente cuando se atraviesa una pared, se traspasa un muro, se rozan dos intensidades, se salva de golpe una distancia. A las líneas generales que atenúan los perfiles y embotan los ángulos para realzar el sentido general, es de preferir el encaramiento de los matices. A otros la inquietud de que no cabe fundar nada sin un discurso común y un sistema. En el arte como en el pensamiento, la casualidad sólo encuentra justificación en la nueva necesidad que ella misma crea.

La relación de Boulez con la historia —quiero decir, con la historia de su propia práctica— ha sido intensa y pugnaz, y para muchos —yo entre ellos— fue durante mucho tiempo, me parece, enigmática. Boulez reprueba la actitud que elige en el pasado un módulo fijo y pretende modificarlo a través de la música actual, actitud clasicista, en su fraseología; reprueba igualmente la actitud «arcaizante» que toma la música actual como referencia y trata de incorporar la artificial novedad de elementos antiguos. El propósito que lo anima, con esta inteligencia de la historia, es el de intentar que nada permanezca quieto, ni en el presente ni en el pasado: su voluntad es que ambos estén en perpetuo movimiento, en incesante relación; cuando se penetra de una obra, dando con su principio dinámico tras sutil y extrema descomposición, no pretende erigirla en monumento; trata de traspasarla, de «pasar a su través», de descomponerla en una suerte de gesto que pudiera hacerla agitarse hasta el mismo presente. «Rasgarla cual pantalla», gusta decir, pensando, como en *Les Paravents* en el ademán que destruye, que muere de su mano y que nos lleva al otro lado de la muerte.

Hay algo de desconcertante en esa relación con la historia: los valores que representa nos indican una polaridad temporal —progreso o decadencia; no sacralizan ámbitos. Señalan puntos de intensidad que son, al tiempo, objetos que reclaman «reflexión». La forma adoptada por esa relación con la música ha sido el análisis musical; un análisis que persigue menos las normas de uso de la forma canónica que el hallazgo de un principio de relaciones múltiples. Vemos surgir al socaire de esta práctica una relación con la historia que desprecia los

¹ Char, R.: *Le Visage Nuptial*, in *Fureur et Mystère*, París, Gallimard, 1948; *Le Marteau sans Maître*, París, J. Corti, 1934 y 1945.

² Genet, J.: *Les Paravents*, Lyon, L'Arbalète, 1961.

acopios y se mofa de las totalidades: promulga como norma la doble transformación simultánea del pasado y del presente que separa uno y otro por medio de la elaboración de uno y otro.

Boulez niega la idea de que todo pensamiento, en la práctica del arte, estaría de más si no pasara por la reflexión sobre las reglas de una técnica y sobre su propio juego. De esta suerte, apenas aprecia a Valéry. Del pensamiento sólo aguarda que le consienta hacer algo distinto de lo que venían haciendo; le exige que apareje, por más reglamentado, por más agotado que esté, nuevos espacios libres. Unos tachan esto de gratuidad técnica; otros, de demasiada teoría. Para él, lo esencial sin embargo es concebir la práctica sin separación de sus necesidades internas no transigiendo, cuales derechos intangibles, con ninguna. Si no es mera pericia ni pura teoría, ¿cuál es la función del pensamiento en el orden de la acción? Boulez lo ha probado: comunicar la fuerza precisa para quebrar las reglas en el acto mismo que las establece.

Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno



LA ARGUMENTACIÓN BIEN TEMPERADA*

Carlos Thiebaut

Los escritos de Aristóteles, se nos dice, son de dos clases: los esotéricos, para uso interno de la academia, como textos de discusión profesional o como apuntes para la misma, y los exotéricos, productos más acabados que presentan hacia fuera de sus paredes el resultado del discurrir. Sólo en el implausible e idealizado supuesto clásico en que el público externo sea tan especialista como el interno, la distinción entre ambos tipos de escritura puede difuminarse sin banalizaciones. Puestos a soñar utopías modernas y verosímiles —si tales son posibles—, más bien habría que aspirar a que una consistente cultura académica —el saber de los especialistas— sea el otro polo, ni excluyente ni imperialista, de una cultura pública consolidada. Pero frente a esas ensoñaciones una mirada más realista descubre que han sido más sóliticas otras posibilidades y el público interno suele ser tan escolástico que el debate técnico agosta el pensar, mismo. Este caso se ve, con frecuencia, acompañado de su reflejo: el público externo demanda, y el filósofo suministra, sugerencias y generalidades sobre algo así como una «teoría del todo». No hace falta excesiva perspicacia para descubrir que el sino de la filosofía en nuestra cultura ha ido más bien por este último derrotero. Si la filosofía analítica es uno de los rótulos bajo los que hoy conocemos la escritura esotérica (lo cual no quiere decir

* Carlos Pereda, *Vértigos argumentales: Una ética de la disputa*, Barcelona, Anthropos, 1994, 334 páginas.

La Balsa de la Medusa, 35, 1995.

que no haya otras filosofías ni que en ella no sea masiva, al menos cuantitativamente hablando, fuertes dosis de escolasticismo) no será de extrañar la infrecuencia de ejercicios filosóficos analíticos en lengua hispana. Azares históricos y filosóficos —que todos conocemos y todos tendemos a callar— nos han hecho más proclives al ensayo que al sistema o al tratado y, dentro del ensayo, hemos dado en concebir la filosofía más como discurso sugerente que como análisis de ideas y conceptos de las disputas filosóficas del día, más como breve noticia que como discusión de «ciencia normal».

Así las cosas, parecería que lo mejor a lo que podemos aspirar es a que a esas sugerencias y noticias les subyazca un esfuerzo relativo de análisis conceptual, que nuestros ensayos intenten dar menos ideas del mundo y más humildes razonamientos. Viene esto al caso del libro de Carlos Pereda *Vértigos argumentales*, un buen ejemplo de cómo puede navegarse en nuestra cultura —si nuestra es— entre la precisión analítica y la presentación sugerente de la cosa. (Quizá su condición cosmopolita —el autor, uruguayo afincado en México, ha trabajado, a caballo de las culturas filosóficas germana y anglosajona, sobre teorías y prácticas de la argumentación, a la vez que ha cultivado otras formas más cercanas a la literatura hispana y a su crítica— le haya facilitado la tarea: menos provincianismo, más osadía.) El libro que comentamos presenta la reflexión más elaborada de Pereda sobre la teoría de la argumentación, de la que ya conocemos adelantos por *Conservar es humano* (Fondo de Cultura Económica, 1991) y *Razón e incertidumbre* (Siglo XXI, 1994). Este nuevo libro aporta, sobre los anteriores, un mayor esfuerzo de sistema: el lector percibe desde el comienzo que se encuentra ante un proyecto orgánico mayor que la clave discursiva en la que se presenta, ante un entramado categorial que no se agotará en la temática retórica que aborda (pues, hablando de argumentación, la retórica es ya punto de partida ineludible).

Carlos Pereda propone que el buen argumentar se percibe desde su negación, desde las formas del mal argumentar. Tales son los vértigos argumentales —un fecundo hallazgo conceptual, en sentido estricto, que da nombre al volumen—. Esos vértigos son las estrategias de la disputa o las posiciones de partida en la misma que bloquean la argumentación, que la hacen imposible como tal proceso de discutir razones y de dejarse convencer por ellas. Aparecen al comienzo, como formas de autoinmunizar la propia posición —haciendo imposible, por ejemplo, que el contrario sea ni siquiera tenido en cuenta— y, sobre todo, en el desarrollo del mismo argumentar, negándolo como proceso humano de dar razón y de responder con razón. Los vértigos no acechan sólo a la conversación argumental —al otro que no nos escucha y bloquea su atención por los prejuicios de los que parte y de

Carlos Thiebaut (Madrid, 1949). Trabaja en la Universidad Carlos III y en el Instituto de Filosofía. Es autor de *Historia del Nombrar* (Visor, 1990) y de *Los límites de la comunidad* (CEC, 1993).

los que no abdica—, que también, sino que son ante todo vértigos internos al argumentar con nosotros mismos. Más que vértigos dialógicos son vértigos tentadores que desbocan el desarrollo de la propia posición: sin pensamos A de la manera V (vertiginosamente) concluiremos en Ω y, lo peor, nos parecerá inevitable, lógico, consistente, por muy abismal $-\Omega-$ que tal resultado pudiera parecernos si diéramos o damos un paso fuera de ese peculiar proceso de fatal atracción, de seducción pasional, que en esa argumentación se ha ejercido.

¿Qué es pensar A de la manera V , vertiginosa? Si el buen argumentar se percibe por contraste con su negación, las formas del mal argumentar se diagnostican en relación con ejercicios no viciosos de argumentación. La manera V (vertiginosa) es una manera también viciosa porque, de alguna forma, podemos contrastarla con otra V , la manera virtuosa del buen argumentar, una manera que no nos conducirá, sospechamos, al *pathos* de A , B , sino laica y sobriamente a a , b , c , y además, como veremos, con minúscula. Si el mal y el buen argumentar —la manera viciosa y la manera virtuosa— se codefinen en ejercicio y maneras, pudiéramos sospechar —vertiginosamente— que determinada preeminencia del Bien-Virtuoso habría de definir y delimitar las desviaciones que constituyen los vicios vertiginosos. Pero, ¿desde qué teoría, desde qué supuestos, podemos decir que V es una forma virtuosa? Cabría, por ejemplo, adoptar alguna suerte de teoría fuerte, por ejemplo, trascendental o formal, y proponer que el buen argumentar se define por un modelo ideal y que lo otro, la otra V , son «desviaciones». Carlos Pereda, que es educada, pero militantemente, antihabermasiano, sospecha, y nos incita a sospechar con él, que tales modelos ideales de argumentación son quizá viciosos porque proyectan sobre el argumentar criterios en exceso transparentes. Son criterios externos al proceso de la argumentación; de nuevo supuestos inmunizadores, armaduras que no nos permiten atender a las táctiles texturas del conversar humano. Pero si el camino para discernir el buen y el mal argumentar, argumentos viciosos y virtuosos, no podría ser trascendental, en cualquiera de sus variantes, ¿cuál podría ser? Carlos Pereda lo llama «fenomenología de la experiencia argumental». Se trataría de mostrar *normativamente* de qué manera buenos y malos argumentos (o, mejor, buenos y malos «argumentares») operan en contextos filosóficos diversos, de identificar, desde dentro del proceso de argumentación filosófica, por qué se concluyó A , B u Ω y no, más bien, a , b , z . A esas indagaciones el autor las llama «Ejercicios» en la segunda parte del libro, tras habernos ofrecido, en la primera, una topología de los contextos de argumentación y haber precisado de qué manera determinadas virtudes epistémicas se ven frustradas en formas vertiginosas de argumentación. Hemos dicho «normativamente», porque mostrar la operación de buenas y malas maneras de argumentar no es describir, sino desentramar los supuestos reguladores de los argumentos: en último término (pero no apresuremos) qué teorías de la razón les subyacen.

Junto a la sospecha antitrascendental antes indicada aparece aquí una segunda marca de la reflexión de Carlos Pereda: que no haya modelo ideal de argumentación no quiere decir que el análisis del razonar esté libre de supuestos normativos. Pero de nuevo, ¿cuáles son esos supuestos? El libro practica una estrategia, está di-

cho, antiplatónica. Me apresuro (¿vertiginosamente?) a definirla como aristotélica: el bien se define *entre* extremos; su carácter normativo se expresa en prácticas, y en prácticas en cierto sentido tipificadas, que dan tanto razón de su objeto como del fin que persiguen. Esas prácticas son virtudes cuyo estándar normativo no le es ajeno, sino interno; no está en una teoría de lo correcto, o del Bien, a lo platónico, sino en una teoría de las buenas maneras del bien hacer, a lo aristotélico. El estándar es, pues, un estándar no sustantivo, sino adverbial. Son los adverbios (vertiginosamente, viciosamente, virtuosamente) lo que soportan la carga normativa. Y ello lo hace todo más difícil, más borroso, más precario.

No se quiere decir, con ello, que Pereda sea explícitamente aristotélico: tal vez debería, según sus supuestos, serlo más (de nuevo, un adverbio) de alguna manera. Explícitamente, por ejemplo, es todavía más kantiano. Cuando Carlos Pereda habla de Aristóteles (por ejemplo, en el capítulo primero) —y nos habla en el sentido de pensar con él— lo hace con los *Tópicos*. Nada de extraño hay en ello, pues de la teoría de la argumentación hablamos. Pero, ¿no sería aquella carga normativa de los adverbios algo que, más bien, habría que pensar en términos de la teoría aristotélica de la virtud, en términos de la *Ética*? He aquí una primera línea de fuga del libro *Vértigos argumentales*, una línea hacia donde sus reflexiones podrían haberse encaminado de forma sistemática. Si el problema del buen argumentar, antes esbozado, ha sido planteado en términos aristotélicos debería de ser también algo más aristotélica la manera de abordar el carácter ético del argumentar mismo y tendría que habérselas con una teoría ética de la virtud.

Carlos Pereda habla explícita y largamente de la virtud, de lo que denomina virtudes epistémicas (la integridad, el rigor, la atención a la complejidad de la cosa, etc.). Esas son, al cabo, virtudes dianoéticas, y tales virtudes tienen peculiares, y a veces inestables, relaciones con las virtudes del carácter, las propiamente éticas. Permítasenos sucumbir, por un momento sólo, a un vértigo argumental y proponer: a las cuestiones de la buena y la mala inteligencia les subyacen, a la larga, cuestiones de la buena y mala moral. Mellemos, inmediatamente, el aguijón en lo dicho y reconduzcámoslo: una vía de desarrollo del libro *Vértigos argumentales* es la relación de los estándares normativos del buen argumentar con los criterios que definen como deseable un modo de vida.

La defensa de este pro-aristotelismo ha de cambiar, de la mano de Carlos Pereda, de terreno. Más que contraponerle a Platón un Aristóteles, podemos pensar en contrastar a Descartes con Wittgenstein. Quizá el texto más brillante del libro sea el segundo de los «Ejercicios» antes mencionados, un ensayo titulado «Las dos ciudades». En él se nos proponen dos cartografías contrapuestas de la razón filosófica: la cartesiana y la wittgensteiniana. La ciudad axiomática de la razón moderna se contrapone y se prefiere, en el primer retrato, al palimpsesto desordenado de recovecos y callejones del pensar por figuras y por tipos, por contextos y casos, de la razón medieval y renacentista. Tal rezaría Descartes. Pero esa ciudad sucumbe a un vértigo: procede a urbanizar *ex novo* el viejo hábitat o la desordenada naturaleza: es la cuadrícula jeffersoniana, los bulevares del 19 o Brasilia. Wittgenstein —cuyas *Investigaciones filosóficas* se califi-

can sugerentemente de «nuevo libro de los *Tópicos*»— retrataría una actitud más amable: coexisten viejos y nuevos suburbios, antiguos vecindarios desordenados con barrios pretenciosos, el Madrid de los Austrias con los ensanches, éstos —parisinos devaluados— con ordenaciones viarias, como las M-30, 40, 50. Pereda nos sugiere que si la ciudad cartesiana es el emblema del saber, la wittgensteiniana conforma una manera (de nuevo adverbial) de aludir a los lenguajes, a una radical pluralidad de «juegos de lenguaje» y de «formas de vida». Wittgenstein es, pues, el lugar para pensar el contraste entre el buen y el mal argumentar huyendo de cualquier teoría de los arquetipos. Pero, también, se nos advierte, habría que huir de sus propios vértigos: el relativismo, el rasero del igual valor de todos los barrios como lugares humanos habitables.

Pero, de nuevo, la búsqueda (¿vertiginosa?) del criterio se nos impone: ¿por qué es mejor Coyoacán que La Vaguada, Tepoztlán preferible a Leganés? Si elegir un barrio para habitar es elegir una forma de vida, ¿cómo definir la más deseable, el barrio que se acerca más a nuestras aspiraciones y deseos? La cuestión del supuesto «no todo vale igual, y es mejor *a* que *b*» requiere, si no una teoría del bien absoluto, o en sí, al menos una teoría del comportamiento electivo. Comportamiento electivo —y no «elección racional»— porque habérselas con la cuestión del «no todo vale igual» indica que hay que habérselas con lo valorativo (el por qué algo es deseable) tanto como con la manera en que procedemos a elegirlo. El comportamiento electivo es muchas veces —casi siempre, en cuestiones importantes— un comportamiento tentativo, dudoso, perplejo. Refleja, precisamente, la no claridad de la cosa que se elige o se debate, su tensión misma.

Un argumentar vertiginoso nos sacaría de dudas por algún procedimiento expeditivo y adormilaría esa tensión misma de la cosa. Un argumentar vertiginoso percibe como concepto plácido lo que es un concepto tenso: adormece la política, la moral, la estética. Si no hay criterio externo, y no obstante, no todo vale por igual, el criterio de lo deseable —y más aún su ejercicio, su práctica— no está resuelto de entrada, ni probablemente de salida. Así, ya sea que contrastemos a Platón con Aristóteles, o a Descartes con Wittgenstein, lo que está en juego son dos nociones de lo que es argumentar —pero, tras ello, lo que nos jugamos son dos nociones de razón, nos dice Pereda, y cabe añadir: y dos formas de ética.

Las dos formas de razón son, «la razón austera» y la «razón enfática». Aquella es la razón axiomática, imperialistamente transparente; esta es la razón menor, precaria. Las dos formas de ética, cabe inducir en paralelo, son la ética axiomática, gratificada en su arquitectónicas de principios, y la ética menor, apegada a sus trabajos de razonamiento al despejar rumbos y acciones. Pero, ¿se oponen tanto, han de oponerse tanto, ambas razones y ambas éticas? ¿Cómo conjuntar el rechazo de la transparencia de la razón con los reclamos exigentes de la ciencia moderna y de la universalidad ética que, por ejemplo, anida en la idea de derechos del hombre y del ciudadano?

Carlos Pereda nos dice, y con ello acaba el libro, que la mejor defensa de la razón es defender una razón enfática. El párrafo final se interroga qué pasa con nosotros, con nuestras vidas cuando se acepta un concepto de razón enfática y

responde que quien apuesta por la razón enfática, y por ello, quien frente a perplejidades, conflictos y problemas está ante todo dispuesto a argumentar, no tiene otra opción que habitar esas perplejidades, esos conflictos y esos problemas, entrenándose en los ciclos de la argumentación no vertiginosa, sino virtuosa, habitando, cabe decir, una razón bien temperada. Y, sin embargo... Sin embargo, esta llamada que nos reclama a la prosa nada épica de la vida, que nos requiere a una sobria conciencia del seguir viviendo parece no dar razón del todo de nuestro mismo argumentar, de la pasión misma por el argumento, de su carácter a veces ineludible, como acontece en los casos de la ciencia y la moral antes mencionados.

¿Qué sería esa pasión del razonar imparable y del razonamiento ineludible, una pasión que no se compadece del todo con la cautela de sobriedad a la que Pereda nos invita con su idea de la razón sobria y menor? Veámoslo con Kant. Carlos Pereda analiza, bajo la rúbrica del «Dilema fatal», la tercera antinomia de la *Crítica de la razón pura*, la de la causalidad y la libertad. Reflexiona ahí sobre el riesgo que supone que por introducir en la consideración de algo un uso de la razón que acabaría por suicidarla —que acabaría por mostrarla antinómica—, detengamos arbitrariamente, desde fuera de la argumentación misma, el ejercicio de la razón. Ese riesgo, que detiene su vértigo suicida, lleva a Pereda a constatar un indicio (otro más de los diez que el libro va analizando) de la fragilidad de la razón y que reza que hay conceptos inestables (como el de la libertad) que pueden ser aprehendidos, a la vez e incompatiblemente, desde el punto de vista subjetivo y desde el punto de vista objetivo. Tales conceptos tienden con facilidad a producir un «suicidio» de la razón, pues adoptar cualquiera de esos puntos de vista excluyentes conduce inevitablemente a negarlos entrambos. Este indicio de la fragilidad de la razón nos llevaría, como el autor sugiere, a un uso prudente de los conceptos o, como una regla del razonar bien temperado reclama, a tener cuidado con las palabras.

Ciertamente, si Kant se hubiera detenido en la tercera antinomia, el suicidio sería inevitable. Pero prosiguió apasionadamente, y con meticuloso cuidado con los conceptos, evitando por su osadía y con osadía incurrir en suicidios vertiginosos, el argumento en un volumen posterior a la *Crítica de la Razón Pura*. Trató de mostrar que la postulación de la libertad era de distinto fuero al de los dictados de la naturaleza. Paralelamente, y en el extremo opuesto del espectro de las teorías del conocimiento, si Sexto Empírico se hubiera detenido, en el comienzo mismo de las *Hipotiposis*, en la crítica al pensamiento dogmático y académico y a sus aporías, no habría podido mostrar, en el desarrollo mismo de tal crítica, que «es necesario persistir en la argumentación». Siguiendo a Carlos Pereda, podemos entender la apasionada, pero sobria, postulación kantiana y la persistencia escéptica en la argumentación —y se mencionan, apostas, casos extremos— como un efecto, como un producto, del uso enfático de la razón. Pero, quizá haya algo más. Por decirlo en breve: la virtud epistémica del rigor necesita, muchas veces, cometer apasionadas audacias vertiginosas. Los vértigos no son siempre evitables, sino que son a veces, al menos en algún mo-

mento, en algún ciclo, deseables. ¿No es vertiginosa toda gran creación —el final de la Séptima Sinfonía, la deducción trascendental de las categorías— y toda creación a secas: la de un deseo, escribir el libro mismo que comentamos? ¿Cómo se relaciona el uso menor de la razón enfática con la pretensión de absoluto, al menos de absoluto intramundano, de cualquier pasión que quiera alcanzar, poseer o destruir, anular, anularse? La pasión no sólo lastra la razón y la configura como menor; también la desboca *como* razón, no como su antítesis o como su complemento. Si así es, no habría argumentar virtuoso frente a argumentar vertiginoso; tal vez sólo ejercicio de virtudes en los vértigos; aceleración a veces necesaria del uso equilibrado de las virtudes por los vértigos. Pero, claro, se emplea aquí virtud y vértigo de manera diversa, menos precisa, que en el libro que se comenta. O quizá se hayan empleado nociones de pasión y razón que son de la estirpe de Spinoza, poco wittgenstenianas. Pero, al cabo, incluso también lo clásico y su equilibrio son la virtud de un vértigo, y muchas veces se truecan en lo contrario.

Vértigos argumentales parece reclamar una sobriedad clásica, pero su acento en la provisionalidad precaria del ejercicio de la razón alejan el libro de cualquier percepción sublime de la razón clasicista. El lector fiel de esta revista puede encontrar un capítulo que tendrá especiales resonancias para él: el titulado «Lo sublime y la bajeza», el último de los «Ejercicios», ya mencionados, de la segunda parte del libro. Los vértigos argumentales que tientan a nuestros razonamientos pueden ser de diversos órdenes: hermenéuticos, a la hora de interpretar y en los que podemos tender a simplificar hasta el ridículo o, por el contrario, a complicar innecesariamente; pueden ser vértigos ontológicos en los que se da una tensión polarizada en el exceso de la objetividad o de la subjetividad; normativos, en los cuales podemos sucumbir al reclamo exigente de la descripción o, por el contrario, al afán de la prescripción y la norma; o, por último, pueden ser vértigos evaluativos, en los que lo positivo —la evaluación sublimante de la cosa— se opone a lo negativo —a su desprecio como algo bajo—. Estos últimos vértigos —el de lo sublime y el de la bajeza— tienen un peculiar sentido: acechan a nuestra actitud moral ante el mundo, definen los límites de nuestra visión moral de lo humano. Lo sublime es lo excelente y, desde Kant, el signo de la excelencia moral: expresa un límite y un absoluto referido al sujeto en el que esa excelencia se formula; es un paso de la excelencia del objeto a la cualidad del sujeto apreciador, una internalización reflexiva de la apreciación positiva de algo. Carlos Pereda no polariza lo sublime y lo bello, sino —como está dicho— lo sublime y la bajeza. En ésta se da un similar movimiento desde el objeto bajo a la bajeza de la cualidad del sujeto. La experiencia tardomoderna (ejemplificada en Brecht, en Benjamin y en Nicanor Parra) del «otro lado» de la sublimidad narrada, épica, de la gran historia y de la gran política —esos dos ámbitos en los que la modernidad quiso materializar lo sublime hecho historia— es el lugar de un vértigo de la bajeza. Esa experiencia marca la imposibilidad (la banalidad, diríamos con apropiación indebida de Arendt) de percibir la historia o la política desde la privilegiada atalaya de un sujeto sublime; nos

arrastra a la percepción negativa de los grandes relatos y nos arranca sus consuelos. Pero también esa negatividad, indisociable de la experiencia histórica del siglo XX, es vertiginosa; también puede simplificar y simplificarnos, puede herirnos y cegarnos y no darnos lucidez. «No hay pensar práctico –moral, político...– simple porque los problemas, los conflictos y las perplejidades prácticas raramente no poseen un grado de complejidad», dice Pereda como cautela. La indignación cívica, la resistencia moral que caracterizan esa negatividad de la experiencia tardomoderna –y que se contraponen a la sublimidad de la libertad moral de la Ilustración cumplida– pueden cegar y simplificar si no se dan en ejercicios de percepción virtuosa: si el sujeto moral y estético que en esa negatividad aparece pierde la lucidez a costa de la claridad de las simplificaciones. Para que esto no ocurra, la bajeza requiere el contrapeso de la libertad, la resistencia de la libertad... Y viceversa, se añade: la percepción de la excelencia humana de la libertad, el respeto, no puede ocultar la percepción de sus opuestos negadores en la vida de los hombres y de las sociedades. Este Ejercicio, teñido de las dudas y perplejidades de un intelectual liberal de hispanoamérica –de quien percibió el lado oscuro de la historia y el reclamo de sus ideales– sugiere que en los vértigos –bajos y sublimes– se da un aprendizaje, el de una manera de ver moral, el de la necesidad del coraje de ver y de desvelar, dice el autor. Ese coraje refiere, en primer lugar, a los vértigos mismos: haber aprendido en la negatividad, desde la negatividad, una manera desveladora de ver el mundo debiera arrojar el primer saldo de que incluso la negatividad refiere y practica valores: «toda resistencia “niega”, pero niega *desde* ciertos valores positivamente asumidos». Y viceversa, de nuevo.

Los conceptos densos de nuestro lenguaje moral son conceptos desgarrados, dice Pereda. La polaridad de lo sublime y la bajeza desvela el desgarramiento de los conceptos fuertes de historia, política, cultura. Pero incluso más: son desgarradas las palabras que nombran nuestras actitudes ante los objetos que esos conceptos nombran. El proceso de la argumentación bien temperada es una experiencia tentativa en el desgarramiento: el ver siempre el otro lado de la cosa al conocer cómo los diversos nombres que le damos tensan en polaridades excluyentes su identidad y su sentido. Y hay, de nuevo, culturas y lenguajes que tienden a simplificar, a restañar desgarramientos: exageran una perspectiva, se encaraman a una teoría, se «arman» de razones. Frente a estas culturas tan nuestras, Pereda –dicho está– reclama de nuevo una noción virtuosa y tentativa del razonamiento, de la argumentación, de la no claridad ni de la cosa ni del sujeto.

¿Dónde queda la pasión por el argumentar, que antes reclamaba frente a Pereda, tras lo dicho? La polaridad de lo sublime y la bajeza –la más política, la más histórica, del libro– es una polaridad pasional. No debiera reclamar, a lo estoico, el razonamiento desapasionado, sino, a lo aristotélico, el razonamiento en la pasión y de la misma. Que tal razonamiento no sea firme, sino inestable, no sea transparente, sino tentativo, habla de que la argumentación bien temperada no puede ya seguir el modelo de Bach, sino quizá aquel que persiguieran los últimos cuartetos de Beethoven.

VÉRTIGOS ARGUMENTALES, PASIONES Y AUDACIAS

Carlos Pereda

Hacia el final de su magnífica discusión de mi libro *Vértigos argumentales*, Carlos Thiebaut indica:

La virtud epistémica del rigor necesita, muchas veces, cometer apasionadas audacias vertiginosas. Los vértigos no son siempre evitables, sino que son a veces, al menos en algún momento, en algún ciclo, deseables. ¿No es vertiginosa toda gran creación –el final de la Séptima Sinfonía, la deducción trascendental de las categorías– y toda creación a secas: la de un deseo, escribir el libro mismo que comentamos? ¿Cómo se relaciona el uso menor de la razón enfática con la pretensión de absoluto, al menos de absoluto intramundano, de cualquier pasión, que quiere alcanzar, poseer o destruir, anular, anularse? La pasión no sólo lastra la razón y la configura como menor; también la desboca, a veces para bien y a veces para mal. Pero siempre la desboca *como* razón, no como antítesis o como su complemento. Si así es, no habría argumentar virtuoso frente a argumentar vertiginoso; tal vez sólo ejercicio de virtudes en los vértigos, aceleración a veces necesaria del uso equilibrado de las virtudes por los vértigos.

La Balsa de la Medusa, 35, 1995.

Cuestiones de palabras casi nunca lo son; sin embargo, comenzaré discutiendo este pasaje de Thiebaut como si se tratara, ante todo, de una cuestión de palabras. En este sentido, propongo distinguir con minucia entre:

- a) argumentación vertiginosa,
- b) argumentación apasionada, y
- c) argumentación audaz.

Según la política conceptual que busco defender a), b) y c) son lógicamente independientes. Esto es, una argumentación vertiginosa puede ser una argumentación apasionada o audaz, pero también puede no serlo. Por ejemplo, la argumentación vertiginosa generada por el desdén o por la indiferencia o por un cálculo fríamente articulado no tienen por qué ser algún ejemplo de argumentaciones apasionadas o audaces. Y una argumentación apasionada o audaz no tiene por qué ser parcial hasta el vértigo: hay pasiones adecuadas, hay audacias con justeza. A partir de este uso de las palabras «vértigo», «vertiginoso», por un lado, y «pasión» y «audacia», por el otro, se podrá concluir: hay pasiones justas, hay audacias justas, pero en ningún caso hay argumentaciones vertiginosas justas.

Sin embargo, quien tenga presente las observaciones de Thiebaut se podrá todavía preguntar: ¿en ningún caso puede haber vértigos de valor, argumentaciones vertiginosas que, aunque «desajustadas» por «desbocadas», sean, no obstante, en algún sentido, valiosas? Frente a esta tenaz inquietud estamos, por lo menos, ante dos casos diferentes.

En primer lugar, tenemos aquellas argumentaciones vertiginosas que, desde argumentaciones no vertiginosas, podrán recogerse como datos que contienen, junto a fetiches, materiales, incluso materiales que es decisivo rescatar; pero ello puede decirse de cualquier error y hasta de cualquier fetiche, lo que no les quita su carácter de error o de fetiche (aunque se trate de errores o de fetiches utilísimos y hasta indudablemente «geniales», como la Teoría de las Ideas de Platón, la interioridad inventada por el dualismo cartesiano o las célebres oposiciones kantianas generadas en torno a lo analítico y lo sintético, lo *a priori* y lo *a posteriori*, lo necesario y lo contingente).

En segundo lugar, un discurso que no tenga que ver directamente con la verdad o con el bien «naturalizados» podría tal vez ser, a la vez, vertiginoso y valioso; pienso, por ejemplo, en el vértigo simplificador que origina todo platonismo: vivimos en un mundo abigarrado, lleno de ambigüedades y complicaciones, un mundo constantemente atravesado por oscuras perplejidades y turbios conflictos entre particulares, en *este* mundo, que es *nuestro* mundo, con

Carlos Pereda (Montevideo), investigador en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM (México). Ha publicado *Debates* (FCE, 1986), *Conversar es humano* (FCE, 1989), *Razón e incertidumbre* (Siglo XXI, 1994) y *Vértigos argumentales* (Anthropos, 1994).

frecuencia deseamos la existencia de otro mundo, más simple, más puro. Este deseo no pocas veces nos empuja a un vértigo simplificador, y de su mano, a un vértigo de lo sublime que, a su vez, ha originado religiones y deslumbrantes poemas y pinturas y sinfonías. Por supuesto, no quiero quitarle valor a ninguna de esas creaciones, pero, ¿qué hacer? Por lo menos, en las creaciones del arte no nos encontramos con nada que tenga que ver *directamente* con la verdad de nuestros saberes o con el bien de nuestras prácticas, más bien, nos enfrentamos a creaciones que sólo indirectamente, y con una peculiaridad que está todavía por investigarse, iluminan los saberes y prácticas de nuestras vidas.

En cualquier caso, quien acepte la política conceptual y el correspondiente vocabulario defendido en *Vértigos argumentales* podrá, sin duda, saludar el final de la Séptima Sinfonía, o a toda ella, indicando que estamos ante un vértigo apasionado y audaz, pero no ante un «vértigo argumental», puesto que no se trata para nada de una argumentación. En cambio, quien afirme que la deducción trascendental de las categorías se origina en un vértigo argumental, no la está saludando, sino condenando en tanto argumento radicalmente parcial y, por ello, defectuoso.

Quedaría todavía por explorar la última sugerencia de Thiebaut: considerar la argumentación vertiginosa como un fenómeno argumental normativamente neutral, capaz de ser guiado por virtudes o vicios. Me gustaría poder desechar esta sugerencia simplemente diciendo: a tal fenómeno —por economía, por claridad— llamémoslo mejor «argumentación radical» o «argumentación radicalmente audaz», y reservemos la expresión «argumentación vertiginosa» para aquellas argumentaciones que, por radicalmente parciales, son necesariamente viciosas.



*La fotografía desde la historia del arte**

Javier Herrera

Warhol con una de sus series de *Marilyn*, Rauschenberg con un fragmento de su monumental *Berge*, Hamilton con *People* y el valenciano Genovés con *Rebasando el límite* de 1966, son los últimos artistas a los que Aaron Scharf, historiador del arte inglés del Courtauld Institute of Art y discípulo del maestro Gombrich, dedica sus certeros comentarios encaminados a estudiar, primero, cuáles han sido los elementos de índole fotográfica que han «influido» en su particular visión artística y, segundo, las «invenciones» de carácter técnico a que dicha visión ha dado lugar, modelo metodológico que es, sin grandes variantes, el seguido por su autor a la hora de tratar al resto de artistas y tendencias que desde 1839 (e incluso antes, pues el libro se inicia con las lógicas referencias a la cámara oscura y a los demás apartados ópticos de los siglos XVII y XVIII) han tenido algún «contacto» con el medio fotográfico. Sin embargo, el hecho de que sean los citados artistas, y no otros, quienes concluyan la investigación de Scharf no sólo se debe a que constituyen el

punto final cronológico de la misma sino a que durante la época de su génesis y desarrollo (se publica en 1968) el movimiento artístico dominante a nivel internacional fue el *pop-art* que dejó importantes secuelas en el resto de lenguajes figurativos, entre ellos el realismo de vanguardia tan bien representado en esos momentos por Genovés; en efecto, es el pop, arte de la mezcla de niveles y técnicas artísticas por antonomasia, de la falta de prejuicios estéticos, de la apropiación descarada de la vida cotidiana y de su esencial banalidad, quien propicia, creemos, un estado de pensamiento favorable para la aceptación de la fotografía (medio que en sí mismo contradice la mayor parte de sus principios fundamentales) como tema de interés para la historiografía artística; por ello no es casual que aparezcan entre 1963 y 1968 y por este orden las siguientes obras (todas ellas ya clásicas para los estudiosos del tema): *Une breve histoire de l'art de Niepce à nos jours* del francés André Vigneau, *The Painter and the Photographer* del estadounidense Van Deren Coke, *Kunst und Photographie* del alemán Otto Stelzer (editada en castellano por Gustavo Gili en 1981) y ésta de Scharf que es, con mucho, la mejor por una serie de razones.

La principal de ellas atañe a la aplicación del método propio de la escuela de Aby Warburg, fundador del Courtauld Institute, esa perspectiva en la que se funden el rigor científico en el uso de las fuentes literarias (expresión elocuente de dicha erudición es el apartado de notas que constituyen por sí solas un capítulo aparte en la estructura del libro), la

* Aaron Scharf, *Arte y fotografía*. Versión española de Jesús Pardo de Santayana. Madrid: Alianza Editorial, 1994. (Colección Alianza Forma, n.º 125), 419 p. con 262 ilustr. e índice.

precisión del corpus geográfico y cronológico del trabajo (primordialmente Francia e Inglaterra) y la claridad en las definiciones ideológicas implícitas (la «influencia», el «contacto», la «originalidad», etc.) en base a la superación del comparatismo tradicional (Berenson, Friedländer, etc.) por la vía de profundizar en el específico material visible e imaginario que está en la raíz de toda obra de arte y que el artista se encarga de ordenar y dar forma; lo que ocurre en este caso concreto es que a las fuentes literarias se añaden las icónicas, derivadas de las propias imágenes fotográficas sometidas a estudio (en este sentido las demostraciones resultan aún más concluyentes) y que la fotografía, en virtud de su peculiar naturaleza técnica (y de su manera de ser historizada), introduce aspectos inéditos que modifican los términos usuales de la comparación y que obligan a un continuo replanteamiento del análisis histórico a medida que surgen y se van imponiendo las novedades del medio joven, dialéctica que Sharf resuelve de modo irreprochable en lo que respecta al siglo XIX mediante puntuales epígrafes intercalados en el discurso analítico (es decir, mientras ambos objetos, el artístico y el fotográfico, se encuentran bien diferenciados y en franca competencia) y no tanto en lo referente a las vanguardias históricas (de hecho la extensión de esta parte es la mitad de aquella), puesto que, al variar las condiciones de inserción en la fotografía dentro del arte hacia un plano de igualdad y de menor autonomía, provoca un desajuste en la perspectiva historiográfica que resulta muy difícil salvar

si no se varía el punto de vista (esta irregularidad en el tratamiento se acentúa en el estudio del arte de los primeros años sesenta de nuestro siglo al que apenas se le dedican unas escasas páginas). No se trata, pues, de una obra de carácter histórico en sentido estricto, aunque existe un cierto apego al discurrir habitual de la historia del arte por los siglos XIX y XX (en mi opinión este último hubiera merecido otro volumen independiente), sino que más bien se trata de un conato (acaso el primero sólido) de integración de la fotografía dentro de los confines de la historia del arte en un mismo plano valorativo, con la intención de contribuir a esa «revisión total de la disciplina» que vendría después de «renunciar a la idea de que el arte es una actividad autónoma con una historia propia del todo coherente» y que no hace mucho apuntaban Rosen y Zemer¹ en el supuesto caso de que alguna vez «la historia del arte se decidiera a absorber de verdad a la fotografía en lugar de relegarla a un estatus marginal».

Algo de esa problemática debió de presentir Scharf cuando en su conclusión, dedicada a hablar de los cambios operados por la reproducción fotomecánica en el contexto artístico (abundan las citas y comentarios del «museo imaginario» de Malraux y del libro de Rosenberg *The Anxious Object*), afirma que el arte se volverá más intelectual y que por ello «la gran heterogeneidad colectiva del arte no da

¹ Charles Rosen & Henri Zemer: «La imagen reproductora y la fotografía», en *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1988 (ed. original inglesa: 1984), p. 111.

por resultado placer visual, sino conocimiento de las relaciones entre las obras, de forma que artistas menores compitan con genios y, por medio de la fotografía, se imponga al público una jerarquía nueva apuntalada por la historia del arte». Apuntalamiento, nivelación y ausencia de placer que, efectivamente, tendrían lugar después por medio de la gran eclosión *conceptual* de los años setenta y sus derivaciones, del *fotorrealismo* estadounidense de los Close, Estes, Goigns and Co., de los comportamientos anticipatorios y actitudes individuales posteriores de Beuys, Broodthaers y Nauman, y de los *mestizajes* rotundos desarrollados por Baldessari, Gilbert & George, Richter, Polke, Rainer, el mismo Rauschenberg que sigue en la brecha, Hockney, el español Darío Villalba y un sinfín de comparsas que han llevado a la absoluta indistinción de géneros en la que hoy nos movemos, hasta el punto de que puede decirse (ya) que existe un pensamiento pictórico realizado fotográficamente y un pensamiento fotográfico realizado

pictóricamente, o lo que es lo mismo: un idéntico pensamiento artístico que ya no está condicionado por medio técnico y que se orienta a la ruptura de la aún vigente concepción autonomista del arte y en favor de prácticas artísticas imbricadas y multidisciplinares. Así pues, dentro de este debate todavía no zanjado por la presencia masiva del soporte fotográfico en las más recientes manifestaciones (sólo citaré por significativas las últimas entregas de la Bienal del Whitney Museum, de Arco o del Salón de los 16) resulta en extremo oportuna esta edición que ayuda a conocer sin fisuras los orígenes históricos de un problema apasionante y, casi, de permanente actualidad. Llenar el hueco existente entre los Warhol, Rauschenberg, Hamilton, Genovés y los Baldessari, Calle, Webb, Sieverding, Burgin y un largo –y enjundioso– etcétera es un reto atractivo que Aaron Scharf dejó en su momento a los investigadores del futuro y que, ahora, más que nunca, conviene aceptar de buen grado y llevarlo por buen camino.

La ficción más consagrada*

Fernando Castanedo

Desde que en septiembre del año pasado se publicó en los Estados Unidos el último libro de Harold Bloom, *The Western Canon*, las polémicas sobre su particular canon literario occidental no han cesado. Desafortunadamente estas controversias giraron en torno a los famosos listados que cerraban el volumen, arrumbando sin tapujos la cuestión, más fértil e interesante, de los criterios utilizados por Bloom para componer el canon, para avalar la inclusión o el rechazo de un autor y una obra en el fabuloso clan de los elegidos. Los criterios en cuestión —sublimidad, capacidad representativa y figurativa, grandeza espiritual, universalidad— son de por sí bastante controvertidos, pero al parecer los destellos de infatuación y desparpajo de que hace gala Bloom han logrado eclipsar la enjundia de sus postulados.

Algo parecido sucedió con la publicación, en 1990, de la obra de Bloom que acaba de traducirse al castellano: *El libro de J.* La hipótesis de trabajo que manejó aquí el crítico de Yale deslumbró de tal manera a toda una tradición exegética que sus argu-

* David Rosenberg y Harold Bloom, *El libro de J.* Traductores, Néstor Míguez y Marcelo Cohen. Barcelona, Interzona, 1995.

La Balsa de la Medusa, 35, 1995.

mentos pasaron a segundo plano. Su insoslayable gusto por la controversia y la paradoja, que él se ocupa de hacer bien patente, no debe sustraer al lector el interés que encierran sus propuestas, y en este sentido *El libro de J.* puede ser un buen campo de pruebas.

Antes de desvelar los entresijos de esta obra conviene advertir que la componen dos partes bien delimitadas. De un lado está la traducción de la veta bíblica atribuida al Yavista (también conocido como J. por dar a Dios el nombre de *Jehová*) que corre a cargo de David Rosenberg. Del otro están la interpretación y los comentarios a esta nueva traducción, y de ellos se encarga el crítico literario norteamericano Harold Bloom.

Respecto a la traducción de David Rosenberg —estupendamente vertida al español por Marcelo Cohen— sólo cabe congratularse, y por varias razones. En primer lugar, porque aísla y transmite únicamente el sustrato original que late en los tres primeros libros del *Pentateuco* o la *Torá* —la ley revelada por Dios a Moisés—: *Génesis*, *Éxodo* y *Números*.

Este aislamiento de lo atribuible a la pluma de J. tiene sus raíces en la crítica positivista germana del XIX, y con él no sólo se da un primer paso fundamental para la interpretación, que pretende ser exclusivamente literaria, de Harold Bloom. También se recobran un tono y un estilo primitivo que hacen de su lectura una experiencia menos cargada de tintes teológicos y quizá más próxima a nuestra sensibilidad secular. Por medio de presentes narrativos —«y helos aquí»—, de apóstrofes recurrentes —«mirad», «oíd»—, de la recuperación de figuras perdidas —Isaac no amaba a Esaú

«porque gustaba comer de sus cacerías», sino porque su «nombre le sabía bien en la boca» —el libro de J. recobra una vitalidad y, al mismo tiempo, una homogeneidad que es difícil percibir en versiones tuteladas de la Biblia—. Además, gracias a la supresión de los palimpsestos introducidos por instancias religiosas que pretendían adecuarlo a sus respectivas ortodoxias, aparece un autor mucho menos hierático que Moisés.

Llegados a este punto conviene pasar a la exégesis de Bloom, cuyo propósito fundamental es precisamente desvelar la identidad del Yavista o J. —la redacción de Moisés queda descargada como una «ficción sublime», pero muy poco verosímil—. Esta preocupación de Bloom nada tiene de novedosa: el papel del autor y el proceso creativo afloran como una constante en todas sus obras, y de ahí que la suya pueda llamarse una poética de *poiesis*. Por ello la «muerte del autor», tan defendida desde el estructuralismo de cuño más formalista, fue y sigue siendo su *bête noire*. En este contexto cobran sentido sus ataques a la tradición oral, a la deconstrucción como postulante de un «lenguaje demiúrgico», al estructuralismo como heredero directo de la deshumanización propia de las vanguardias y al historicismo que niega los valores diferenciales del hecho estético, que para Bloom es el producto de una imaginación portentosa y no el de una serie de contingencias sociales e ideológicas.

Bloom hereda el discurso de la imaginación como facultad creativa de la teoría literaria romántica, y esta herencia le lleva a sostener que en el

Libro de J. Yavé es sobre todo una hipótesis de la imaginación del mismo J. La influencia de Coleridge, por mucho que Bloom apele al magisterio de Samuel Johnson, se deja sentir. En esto comparte la causa común de la ansiedad padecida por buena parte de la teoría literaria anglosajona desde comienzos del siglo pasado.

Con estos dos antecedentes a la vista, la preocupación por la imaginación creadora y el gusto por la polémica, la hipótesis de Bloom no sorprenderá a nadie: el libro de J. fue escrito por una mujer que vivió a caballo entre el reinado de Salomón y los de Roboam y Jeroboam. Se trataría de una aristócrata activa en la segunda mitad del siglo décimo antes de Cristo y contemporánea del autor de *Samuel II*. El libro es una obra literaria y no religiosa, y la preocupación de su autora fue sobre todo la de representar la realidad, y no la de sentar las bases para una religión. Por ello Harold Bloom funda su hipótesis de trabajo en cuestiones de estilo y representación, y no de coherencia doctrinal o teológica.

Blom avala la atribución a una mujer apelando a un determinado tipo de ironía que, a su parecer, también puede detectarse en Jane Austen. Esta peculiar ironía de J. se define como la «yuxtaposición de inconmensurables», pero Bloom no abunda en ella ni para observar su parecido con la de Austen ni para distinguirla de la que está presente en Pope, Swift o Sterne, por ejemplo. Por lo que se refiere a la representación, las mujeres del relato de J. aparecen dotadas de una dureza y de una sagacidad que no tienen sus personajes masculinos. Pero

personajes femeninos de estas características abundan también en obras de autoría masculina: basta echar una ojeada a nuestro teatro del Siglo de Oro o pasear la mirada por el elenco de Clitemnestras, Penélopes o Psiques que pueblan la literatura clásica.

La hipótesis, creo yo, es bastante endeble, y despierta la sospecha de que el verdadero debate que a Bloom le interesa suscitar con *El libro de J.* no es el que parece. Harold Bloom ha recordado en varias ocasiones que la crítica literaria feminista denunció su conocida tesis de la ansiedad de la influencia por ser radicalmente patriarcal y masculina y, sin embargo, en este libro paradójicamente presenta una hipótesis que quizá no se habría formulado sin la creciente presencia de quienes la censuraron. Al señalar que esta tendencia crítica tacharía su conjetura de «esencialista» la cuestión del debate se aclara, aunque no por ello quede zanjada. La crítica literaria feminista lleva largo tiempo debatiéndose respecto a esta cuestión: por una parte, su posibilidad de ser queda supeditada a la creencia en el carácter sustancialmente distinto de la escritura producida por mujeres, pero, por otra, al esencializar esta diferencia, cae en el juego de las dualidades metafísicas que anhela desechar. La conciencia de esta imposición lógica ha revitalizado el tópico del lenguaje como jaula, haciendo en algunos casos del pensar moderno un nuevo escepticismo. Harold Bloom pretende desvelar en el *Libro de J.* rasgos estilísticos y modos de representación sustancialmente femeninos y, con el «esencialismo» al que dice acogerse, se adentra en la misma antinomia diseminativa que censura con rigor.

A mi entender el gran mérito de su exégesis se cifra, más que en la hipótesis de la autoría femenina, en su tratamiento literario de un texto rodeado de tabúes. Para afianzar esta perspectiva Bloom relata el proceso que permitió hacer del *Libro de J.* un código religioso, aunque en la mente de su autora o autor no hubiera tal pretensión. Con la intención de devolver al libro su carácter original de composición poética, Bloom recupera aquella máxima de Shelley en la que se afirmaba que los poetas son los verdaderos legisladores de la humanidad. Para él esta afirmación debería puntualizarse con un «a su pesar», ya que la diferencia entre un texto secular y uno sagrado no es literaria, sino social y política.

A la luz de lo dicho, Yavé debe contemplarse como el protagonista de la ficción compuesta por J. y no como un compendio de atributos teológicos que, por lo demás, no cesa de desmentir con sus palabras y sus acciones. Entre el Yavé prenормativo de J. y el de las ortodoxias posteriores hay diferencias sustanciales: mientras el primero aparece cargado de humor, caprichoso, violento y hasta infantil, es decir, antropomórfico, los segundos son ya el Dios omnisciente y omnipotente de nuestra tradición. En cualquier caso, Dios resulta ser el principal personaje literario de Occidente.

Pero, de nuevo, en ocasiones Bloom no puede eludir la larga serie de cuestiones teológicas que plantea la interpretación de un texto sacro. En este sentido su desacralización se compone de aciertos y de fracasos y,

con ello, Bloom se convierte en el paradigma de una sociedad que se debate entre aceptar las nuevas religiones florecientes, llámense *New Age* o gnosticismo —como en el caso del propio Bloom—, o mantenerse fiel a la secularización heredada del Siglo de las Luces. En un contexto más amplio la dialéctica de Bloom puede entenderse como el choque de un respeto casi fetichista por la tradición con el prurito moderno de originalidad. Bajo esta perspectiva, y si la cuestión no se transforma banalmente en un debate remozado entre los antiguos y los modernos. *El libro de J.* muestra la capacidad integradora de Bloom, su ingenio para acomodar, renovar y

transmitir uno de los pilares literarios que sustentan la tradición. El proceso de reapropiación para la cultura secular de lo que durante dos milenios ha sido el texto sagrado de Occidente será por necesidad muy lento. Son muchos siglos de suspicacias, y más fuertes en nuestro país, frente a cualquier tratamiento de la Biblia. Se mira de lejos, con cierto reparo atávico y, por supuesto, no se toca. Un primer paso en esta desacralización sería cambiar la ubicación de este libro en los puntos de venta. Cuando fui a comprarlo me acerqué ingenuamente a la sección de literatura, y de allí me enviaron sin contemplaciones a la religión.

La cultura pasa por aquí



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



Asociación de Revistas
Culturales de España

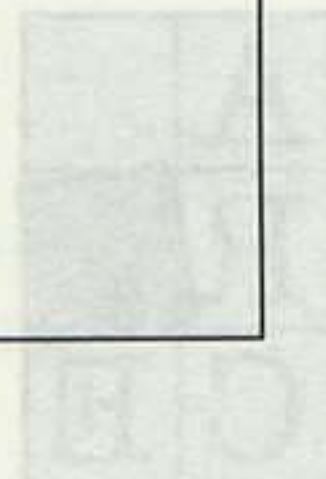
**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

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



Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. 256 págs., I.S.B.N.: 84-7774-576-5.

Indice: Prólogo. 1. Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la ilustración. 2. El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno. 3. La arqueología de la modernidad de Jean Starobinski. 4. El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789. 5. Revisión del Coloquio *Arte Social y arte industrial*. 6. El recurso de Baudelaire a la alegoría. 7. Huella y aura: observaciones sobre la *Obra de los pasajes*, de Walter Benjamin. 8. El umbral de 1912: *Zone y Lundi rue Christine*, de Guillaume Apollinaire. 9. Un Robespierre literario: ¿Paul Valéry en el comienzo de una nueva recepción? 10. Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*. Informe sobre una estética postmoderna.



Asociación de Revistas Culturales de España
C/... 78
28004 Madrid
Tel.: (91) 508 60 88
Fax: (91) 519 62 87

Nelson Goodman

De la mente y otras materias



Nelson Goodman, *De la mente y otras materias*.
320 págs., I.S.B.N.: 84-7774-575-7.

Indice: Prefacio. I. El pensamiento. II. Las cosas. III. La referencia. IV. El arte en la teoría. V. El arte en acción. Apéndice: Una conversación con Frans Boenders y Mia Gosselin. Fuentes y agradecimientos. Índice onomástico. Índice de materias.

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:
.....
Cod. Postal:
Población:
Provincia:
Tel.: /
 Contra reembolso
 Visa Diners Eurocard
 Mastercard American Express
N.º Tarjeta:
Validez: del al
Instituciones:
 Transferencia (N.º de copias:)
Fecha: a de de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

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



SUSCRIPCIÓN

Deso suscribime a LA BALSA DE LA MEDUSA... de la revista, al precio de 3 900 pas.

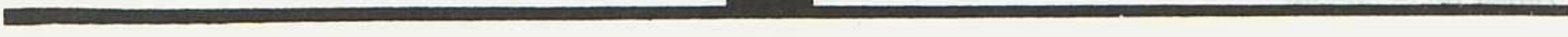
FORMA DE PAGO

TARJETA POSTAL

FRANQUEO



VISOR DIS., S. A.



Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.



SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.
 Domiciliación bancaria.

Banco: _____

Ruego se abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa.

CODIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: _____

Entidad Oficina D.C. Núm. de Cuenta

FIRMA

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cód. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____ Fecha _____

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

Dirección: _____ Contre reembolso

Cod. Postal: _____ Visa Divers Eurocard

Población: _____ Mastercard American Express

Provincia: _____ N.º Tarjeta: _____

Tel.: _____ Valores del _____ al _____

Transferencia (N.º de copias: _____)

Fecha: a _____ de _____ de 1993

Firma obligatoria

Remitir a: Editorial Anthropos
Aptado 387 - 08190 Sant Cugat del Valles
Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 35

J. A. Ramírez, *El asunto de la dama falsa*. S. Wittenberg, *La mirada que pinta*. M.^a T. López de la Vieja, *La imagen reflexionante*. E. Fernández G., *El otro que nos habita*. P. Fabra, *En torno a la racionalidad comunicativa y sus presupuestos lingüísticos*. M.^a Elena Bravo, *La Revolución de 1868 y el feminismo español*. M. Foucault, *Pierre Boulez: A pantalla través*. C. Thiebaut, *La argumentación bien temperada*. C. Pereda, *Vértigos argumentales, pasiones y audacias*. J. Herrera, *La fotografía desde la historia del arte*. F. Castanedo, *La ficción más consagrada*.