

La bassa de la Medusa

Revista trimestral

Número 37 - 1996

A. Lotha, *Del escondido deleite.*

A. Forbes, *Atrocidades: el progreso de las matanzas de civiles.*

P. Mayayo Bost, *Violencia y diferencia:
las «Massacres» de André Masson.*

J. Misch, *Mosaico contra reflejo mimético.*

En torno a los ensayos cinematográficos de S. Kracauer.

J. A. Ramírez, *Fragmentos y ruinas de utopía
(Textículos de La Habana).*

NOTAS

E. Ichikawa Morin, *¿Retornar al diálogo?
(sobre la expresión filosófica).*

M. Perniola, *Militiae sine malitia.*

LIBROS

D. Hernández Sánchez, *La creación del instante.*

V. Bozal, *Caprichos de Francisco de Goya.*

DE LA Balsa DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 37, 1996



| | | |
|----------------------|----|--|
| Andreas Lotha | 3 | <i>Del escondido deleite</i> |
| Allan Forbes | 7 | <i>Atrocidades: el progreso de las matanzas de civiles</i> |
| Patricia Mayayo Bost | 27 | <i>Violencia y diferencia: las «Massacres» de André Masson</i> |
| Jürgen Misch | 51 | <i>Mosaico contra reflejo mimético. En torno a los ensayos cinematográficos de S. Kracauer</i> |
| Juan Antonio Ramírez | 75 | <i>Fragmentos y ruinas de utopía (Textículos de La Habana)</i> |

NOTAS

| | | |
|-------------------|-----|--|
| E. Ichikawa Morin | 94 | <i>¿Retornar al diálogo? (sobre la expresión filosófica)</i> |
| Mario Perniola | 104 | <i>Militiae sine malitia</i> |

LIBROS

| | | |
|----------------------|-----|---------------------------------------|
| D. Hernández Sánchez | 114 | <i>La creación del instante</i> |
| Valeriano Bozal | 118 | <i>Caprichos de Francisco de Goya</i> |

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

Diseño, La balsa de la Medusa.



LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 37, 1996

| | | |
|--|----|----------------------|
| El escondido debate | 3 | Andreas Lohr |
| Atrocidades: el progreso de las técnicas de la civilización | 7 | Allan Fuchs |
| Violencia y diferencia: las relaciones de André Masson | 37 | Patricia Mayo Bore |
| Adornos contra reflejo mínimo. En torno a los ensayos cinematográficos de E. Kraemer | 51 | Jürgen Misch |
| Fragmentos y temas de música (Les Histoires de La Habana) | 75 | Juan Antonio Ramírez |



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

NOTAS

| | |
|-------------------|-----|
| E. Ichikawa Marín | 94 |
| Mario Periniola | 104 |

LIBROS

| | |
|----------------------|-----|
| D. Hernández Sánchez | 114 |
| Valeriano Bosal | 118 |

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).

DEL ESCONDIDO DELEITE

Andreas Lotha

PONDERA cuán placenteros son los cuidados de tu hacienda cuando no la tienes por carga sino por don. Deleita atesorar lo que nos fue dado gratuitamente y turba celar los bienes ajenos en ausencia de sus amos. Así también el conocimiento.

* * *

COMO el can, no prestes atención a quien sabes no te retornará la mirada. La equidad, que siempre ha de ser guía y objeto del anhelo, se acomoda más a la ignorancia buscada que al menosprecio no esperado o a la celebración contenida. Que pocos sepan el motivo de tal escondite no disminuirá su deleite.

* * *

TODA acitara, por basta y simple que su obra te parezca, contiene una enseñanza escondida. Rastrea cómo el alarife acomodó sus ladrillos, acecha cuáles de entre ellos alteran la simetría del adobe, inquiere las razones que tendría para hacerlo y maravíllate deleitándote en cómo su arte domeñó los descuidos de Fortuna.

La Balsa de la Medusa, 37, 1996.

QUE el afán de saber no turbe tu ánimo hasta arromarlo para la sorpresa ni su desidia te lo enerve. Sólo el preciso equilibrio entre la compulsión que ciega y la pareza que embeleña temple el anhelo y reporta a la atención el deleite de los hallazgos.

DEL ESCONDIDO DELEITE * * *

ATIENDE a que los ruines necesitan hacerte de su calaña para soportarse. No te extrañe su intento pues, como toda criatura, también ellos ansían permanecer en su ser. Maravíllate, más bien, de la lucidez que te detuvo ante el almarjal de sus argumentos, reflexiona qué habrá en ella que ellos repudian, y eso atesóralo para tu escondido deleite.

* * *

TURBAS de trujamanes encarcelan las palabras escritas. Tendrás doble deleite si tu diligencia sorprende, contra ellos, la voz allí escondida: como alfaqueque del silente y como vindicador de una estulticia. Mas, sobre todo, celebra que tu solicitud haya enquistado un ventanillo del universo.

* * *

CELEBRA o lamenta a Fortuna, la más humana de los dioses, con los ritos acostumbrados. Que nadie descubra dónde reposa en verdad tu fiducia para que no te encausen como el más insufrible de los descreídos. Por no desecarla, conviene resguardar la callada fuente interior de vientos, maledicencias y solanas.

* * *

RECELEMOS de los ojos cuando no andamos en nosotros mismos, pues ellos no ven si nosotros no nos vemos. En tal ceguera llegamos incluso a culpar al mundo de nuestra idiotez. Pongamos a resguardo la

Andreas Lotha (Metz, 1914) al parecer estudió en Frankfurt, París y Londres. Residió en México y esporádicamente en España. Es autor de *De nobis ipsis* y estudioso de la cultura clásica, con diversos trabajos sobre Hipomeno de Efeso.

torpeza, mas no por pudor, que es reacción del instinto, sino para que no desencamine también al injustamente acusado, lo que es razón del intelecto.

* * *

¿QUÉ espera el ánimo cuando anochece? ¿Que el sueño persista en las siempre incumplidas promesas o que el amanecer disipe los oscuros presagios de la tarde? Si por ambos temores parece el deleite, ¿por qué porfiamos en fiarlo a la esperanza, que de nosotros nos enajena, y no a la inteligencia que, aunque quebradiza, sólo a nosotros concierne?

* * *



La Segunda Guerra Mundial fue radicalmente distinta de las guerras

tradicionales, los ejercicios de guerra no se basaban en la estrategia

de los ejércitos, sino en la capacidad de destrucción que poseían

los aviones y los submarinos. El objetivo de la guerra ya no era

la toma de territorio, sino la destrucción del enemigo y la

destrucción de su capacidad de guerra. La guerra ya no era

un medio para conseguir un fin, sino un fin en sí mismo.

La guerra se convirtió en una actividad por sí misma, una

actividad que se hacía por hacer, una actividad que se hacía

por el placer de destruir, por el placer de matar, por el

placer de ver quemar y destruir. La guerra se convirtió en una

actividad que se hacía por el placer de hacer, por el placer de

destruir, por el placer de matar, por el placer de ver quemar

y destruir. La guerra se convirtió en una actividad que se hacía

por el placer de hacer, por el placer de destruir, por el placer de

matar, por el placer de ver quemar y destruir. La guerra se

convirtió en una actividad que se hacía por el placer de hacer,

por el placer de destruir, por el placer de matar, por el placer

de ver quemar y destruir. La guerra se convirtió en una actividad

que se hacía por el placer de hacer, por el placer de destruir,

por el placer de matar, por el placer de ver quemar y destruir.

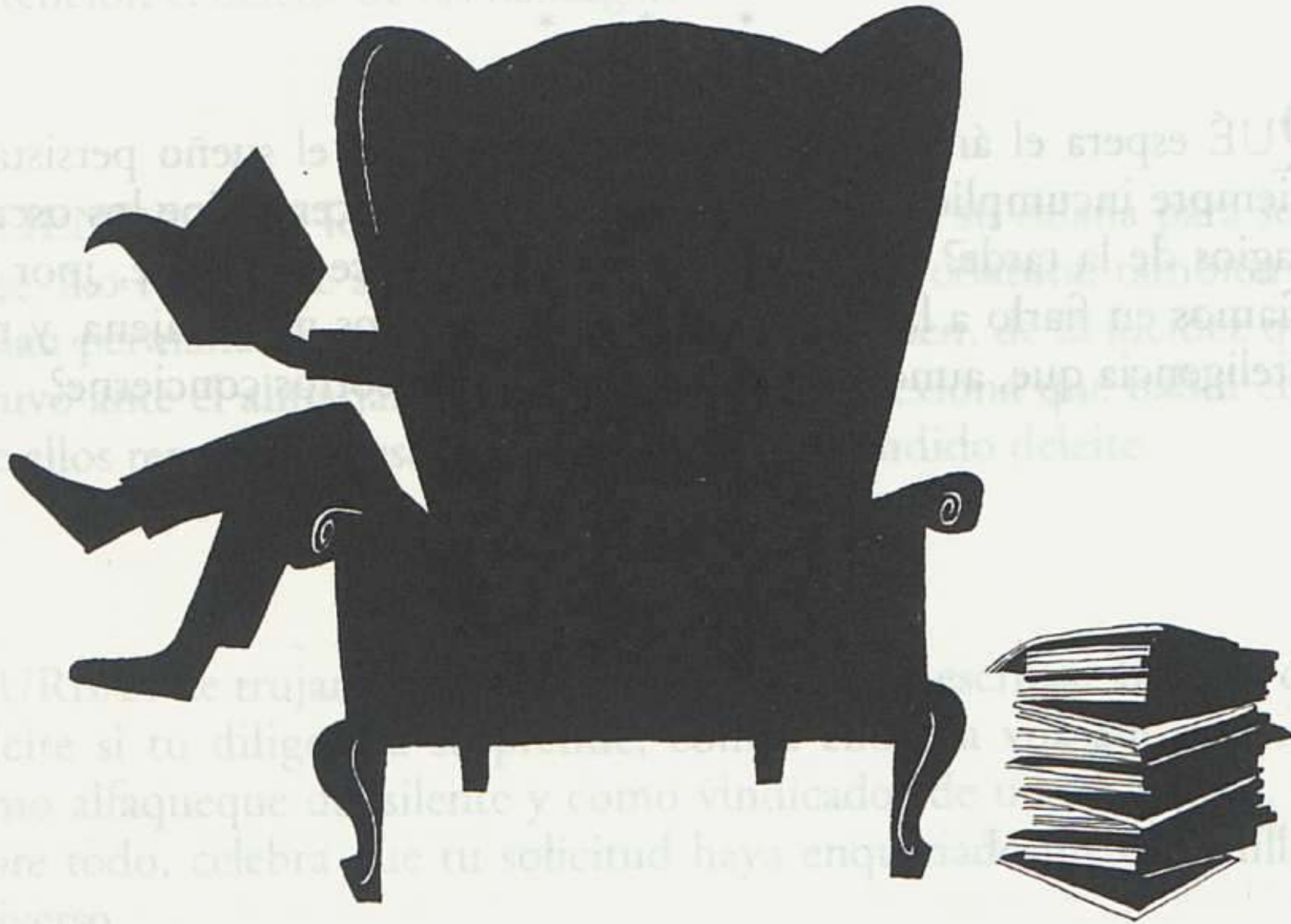
La guerra se convirtió en una actividad que se hacía por el

placer de hacer, por el placer de destruir, por el placer de

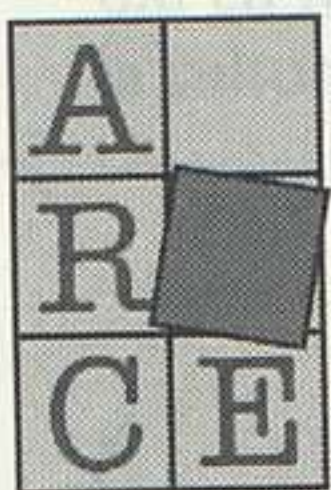
matar, por el placer de ver quemar y destruir. La guerra se



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

ATROCIDADES: EL PROGRESO DE LAS MATANZAS DE CIVILES*

Allan Forbes

La Segunda Guerra Mundial fue radicalmente distinta de las guerras europeas tradicionales. Antes, según la convención militar, los ejércitos se enfrentaban abiertamente, matando todos los enemigos que podían, salvando sus propias vidas si les era posible y regresando dificultosamente a su tierra para esperar el veredicto de la historia. Salvo en caso de situaciones de asedio, se consideraba a los civiles como no combatientes y, por tanto, no eran víctimas legítimas y normalmente no se les atacaba, ni siquiera en los más sangrientos conflictos.

Pensemos en la terrible matanza que se produjo durante la Primera Guerra Mundial. Los ejércitos contrarios tuvieron que soportar cuatro años de ataques de artillería, morteros, gas venenoso, ametralladoras, lluvia, barro, ratas, la confusión constante de una contienda armada en las trincheras. Al amanecer el 1 de julio de 1916, el primer día de la gran ofensiva británica sobre el Somme, 40.000 heridos llenaban los

* El original de este artículo ha aparecido en *The Boston Review* (vol. XX, n.º 4, octubre-noviembre de 1995), revista cuyas señas son: Boston Critic, Inc., E53-407, MIT, Cambridge, MA 02139.

puestos de socorro y quedaban 21.000 hombres muertos en el campo de batalla. En tres meses, el Somme le costó a Gran Bretaña 419.654 hombres muertos, heridos, desaparecidos o capturados. Un año después, Francia lanzó su contraofensiva desesperada en el Chemin des Dames, donde siglos antes Luis XV había construido un transporte para carruajes sobre el río Aisne, para que sus hijas pudiesen disfrutar la vista sin que quedase obstruida. El cuerpo médico francés había realizado los preparativos necesarios para atender a 15.000 heridos durante el primer día de la operación, pero para cuando cayó la noche 90.000 de ellos llenaban el lugar.

La lección de la Gran Guerra era sencilla: que los hombres no volverían a luchar más en trincheras, esa «enorme tumba ya abierta» según palabras de John Masafeld. Robert Kee, un escritor militar británico, llamaba a las trincheras «los campos de concentración de la primera guerra mundial» y en *The Face of Battle* (El rostro de la batalla) John Keegan añadía: «hay algo que efectivamente recuerda a Treblinka en casi todos los relatos del 1 de julio (de 1916), en esas colas de hombres jóvenes casi dóciles... caminando con dificultad por un paisaje sin características destacadas hasta su exterminio tras las alambradas de espinos.» Pero, a pesar de los horrores de la guerra, el exterminio no se extendió a los civiles.

Dresden

Si los dirigentes europeos querían una Segunda Guerra Mundial tendrían que inventarse una nueva manera de luchar. Francia y Alemania se dispusieron a hacer justamente eso. Alemania lo consiguió, Francia fracasó. El cuartel general alemán, revanchista, lamiéndose aún las heridas recibidas en Compiègne y Versailles, introdujo cambios radicales en las operaciones militares de tierra, reemplazando la infantería por tanques, usando artillería, aviones bombarderos y trincheras con carreteras. Para los no combatientes, estos cambios representaban una seria

Allan Forbes fue Director Nacional y luego Vicepresidente del Council for a Livable World (basado en Estados Unidos) entre 1962 y 1975. Es antropólogo, vinculado la última vez con la Brown University.

amenaza, pero el peligro principal que habría de cernirse sobre ellos procedía de un nuevo teatro de operaciones.

Al ir tocando a su fin la Primera Guerra Mundial, aparecieron los pilotos con sus gafas protectoras y sus pañuelos blancos alrededor del cuello, luchando mano a mano, de un modo semejante a como lo hicieron los caballeros mil años antes, mientras que las tripulaciones de los bombarderos mataban a cientos de personas de una sola vez. En mayo de 1917, 21 gigantescos aviones bombarderos Gotha, que iban en dirección a Londres, se encontraron con un cielo densamente cubierto y, girando hacia el sur, bombardearon el puerto de Folkestone y un campo militar canadiense, matando a 95 personas e hiriendo a 195, todas ellas civiles. Un residente de la ciudad describió «los brillantes insectos plateados flotando en el aire con el azul del cielo como fondo»; los observadores «se quedaron ensimismados por la belleza del espectáculo». El 13 de junio Alemania dejó caer 10.000 libras de explosivos sobre Londres, matando a 162 personas e hiriendo a 432, todas ellas civiles, incluyendo a 16 niños que quedaron «horriblemente mutilados». El barón de Derby, ministro de la Guerra, aseguró a la Cámara de los lores, que el bombardeo «no había tenido ningún sentido militar» porque solamente habían matado a civiles.

Para cuando hubo acabado la Primera Guerra Mundial, Alemania había dejado caer sobre Inglaterra 250.000 libras de bombas, matando e hiriendo a 4.830 personas. El significado de los bombardeos, que había escapado al barón de Derby, había quedado perfectamente claro para algunos dirigentes militares británicos y en especial para Jan Smuts, un general de África del Sur que formaba parte del gabinete de guerra británico. En un informe de 1917 para Lloyd George, Smuts preveía las guerras futuras: las operaciones convencionales probablemente consistirían en «la devastación aérea de las tierras enemigas y la destrucción de centros industriales densamente poblados a gran escala». Esa no era una propuesta totalmente nueva, pues otros defensores de la potencia aérea habían hecho predicciones semejantes. Entre ellos estaban Lord Montagu de Beaulieu, el francés Clément Ader, Giulio Douhet (un coronel del ejército italiano que no sabía volar) y el americano Billy Mitchell (que sí sabía). Según *A History of Strategic Bombing* (Historia del bombardeo estratégico), obra de Lee Kennett, estos hombres estaban convencidos de que «la manera más rápida de alcanzar la victoria era por medio del terror», insistiendo en que los civiles nunca podrían soportar el bombardeo contundente.

A fin de poder destruir ciudades «a gran escala» las fuerzas aéreas necesitaban tres cosas: una nueva bomba, un sistema que hiciese que la bomba cayese sobre su objetivo y la aprobación pública para la matanza masiva de enemigos civiles indefensos. Cuando estaba ya muy avanzada la Primera Guerra Mundial Alemania inventó una bomba incendiaria pequeña y a la vez ligera, así como un sistema para su transporte, el bombardero cuatrimotor que atacó Folkestone y Londres. La aprobación pública resultó más difícil de lograr que el armamento. Pero, bajo la presión de la propaganda y de la guerra, hasta las actitudes acabaron finalmente por ceder.

Durante la década de los 30, los europeos empezaron a sentir preocupación por que se produjese otra guerra mundial. Stanley Baldwin, anterior primer ministro, se dirigió a la Cámara de los Comunes en 1932 diciendo: «No hay poder en el mundo que proteja al hombre de la calle de los bombardeos, el bombardero siempre se las arregla para alcanzar su objetivo.» Baldwin añadió una postdata bastante sombría: «Si queréis salvaros tenéis que matar más rápidamente que el enemigo a más mujeres y niños.» En 1934 Churchill predijo que en la próxima guerra mundial Londres se convertiría en «una vaca gorda, de gran valor, que atraería a las bestias de presa».

En 1937 la *Luftwaffe* puso a prueba la técnica de sus bombarderos usándolos sobre Gernika, en el corazón del País Vasco, y matando a 1.500 civiles, acción que, según dijo Philip Knightley en 1975, «causó una ola de cólera que no se ha sofocado realmente nunca». «Gernika» escribió, «pasó a ser un hito en la guerra (civil española)». En 1938, los bombarderos atacaron Barcelona y la revista *Scientific American* dijo que con el ataque se alza «el telón sobre los dramas que habrán de tener lugar». Cordell Hull, Secretario de Estado, también condenó el bombardeo diciendo: «Ninguna teoría de guerra puede justificar semejante conducta». Ese mismo año, posteriormente, la RAF encargó 1.360 bombarderos estratégicos y luego dobló el pedido.

El 1 de septiembre de 1939, el día en que estalló la II Guerra Mundial, el presidente Roosevelt apeló a los beligerantes para que abandonasen «los inhumanos y despiadados bombardeos» que habían «causado la muerte de hombres, mujeres y niños indefensos... y... conmovido profundamente la conciencia de la humanidad entera». La Gran Bretaña, que había comenzado los bombardeos masivos sobre civiles en 1940, endosó de inmediato la petición del presidente; Alemania, que estaba muy ocupada bombardeando a civiles en Varsovia, demoró el acuerdo hasta el 18 de septiembre.

Al comienzo de la II Guerra Mundial, la RAF y la *Luftwaffe* se mostraron reacias a bombardearse la una a la otra. El ministro del Aire respondió indignado ante la sugerencia de que la RAF bombardeara la industria del Ruhr, diciendo que «las fábricas eran propiedad privada». El 4 de septiembre de 1939, Gran Bretaña atacó a la flota naval alemana en Wilhelmshafen, advirtiendo a las tripulaciones que no debían caer bombas en la orilla y que no debían dejarlas caer sobre ningún barco mercante. Goering quería lanzar un ataque contra la flota naval británica, pero Hitler le negó el permiso y Goering tuvo que conformarse con un ataque aéreo, que tuvo lugar en octubre, contra el estuario de Forth. Sus bombarderos vieron anclado el H.M.S. *Hood*, un blanco fácil, pero los pilotos no atacaron porque estaba anclado demasiado cerca de la orilla. En 1939 ni los británicos ni los alemanes estaban interesados en una guerra aérea, pero para 1940 ambos bandos la querían.

El 14 de mayo de 1940 la *Luftwaffe* bombardeó Rotterdam debido a que una avería en las comunicaciones impidió que las tripulaciones se enterasen de que el ataque había sido cancelado. El ataque mató a 1.000 civiles holandeses, aunque al mundo se le informó de que habían producido 30.000 muertes. Gran Bretaña devolvió el ataque al día siguiente, mandando al Ruhr 100 bombarderos.

Dos meses después comenzó la «batalla de Inglaterra», enfrentando a los escuadrones de combate de la RAF contra los bombarderos de la *Luftwaffe* que intentaban destruir aeropuertos y fábricas. Durante el verano de 1940 la RAF bombardeó Hamburgo, Bremen, Essen y un puñado de ciudades más. La *Luftwaffe* se mantuvo alejada de Londres hasta una noche de agosto en que una docena de aviones alemanes, buscando tanques de petróleo en Thameshaven y Rochester, y desviados por un error de navegación, bombardearon el centro de Londres. El Mando Aéreo inmediatamente aprovechó la equivocación, bombardeando repetidamente Berlín durante una semana; Churchill esperaba que la *Luftwaffe* se vengase bombardeando ciudades inglesas, lo cual, como dice R. H. Fredette en *The Sky on Fire* (El cielo en llamas), resultaría «menos peligroso» para Gran Bretaña que permitir a la *Luftwaffe* proseguir sus ataques contra el Mando Aéreo. Goering hizo exactamente eso. El 7 de septiembre más de 300 bombarderos atacaron Londres, confirmando la predicción aventurada por Churchill. Fredette insiste en que los británicos «precipitaron» el *Blitz*, provocando a Alemania a que bombardeara a los civiles, política para la que la *Luftwaffe* ni estaba preparada ni en absoluto equipada. Según Peter Fleming en

Operation Sea Lion (Operación León Marino) Alemania no planeó el ataque por adelantado.

Tras el desastre anglofrancés de Dunkerque, y mientras duraba el fragor de la batalla de Inglaterra, la supervivencia del Reino Unido parecía estar en juego. En una minuta dirigida en junio de 1940 a su ministro de Producción de Aviones, un Churchill desesperado sólo encontraba una manera de derrotar a Hitler: «mediante un ataque devastador y exterminador, efectuado por bombarderos muy pesados desde este país, a la tierra de los nazis».

El Mando Aéreo comenzó la guerra con el compromiso de efectuar ataques diarios de bombardeos de precisión contra fábricas, evitando dentro de lo posible las víctimas civiles. Pero en el mundo implacable de la artillería antiaérea, de los bombarderos enemigos, de los medios de navegación poco apropiados, del mal tiempo y los errores humanos rutinarios, los bombarderos de día resultaron mucho menos eficaces de lo que parecía sobre el tablero. Gran Bretaña había dedicado la mayor parte de sus recursos ofensivos a un *deus ex machina* y no era posible abandonarlo sin más. Los analistas del Mando Aéreo se pusieron manos a la obra y descubrieron un repertorio nuevo y casi ilimitado de objetivos que bombardear: los civiles enemigos. En lugar de pagar por alimentar, vestir y equipar a los soldados británicos, para que luego los mataran de manera masiva, matarían en masa a los civiles enemigos. Unos cuantos miles de bombas incendiarias no sólo podían demoler una fábrica, sino también destruir a los trabajadores, a sus familias y sus casas. Los bombarderos tenían una nueva misión estratégica que cumplir: ataques nocturnos contra las fábricas y las casas de los trabajadores; según dice Fredette, esta estrategia de bombardear por sectores lo que representaba en realidad era «matar la ciudad». El controvertido asesor de Churchill Frederick Lindemann informó el 30 de marzo de 1942 que si las 58 ciudades alemanas con poblaciones superiores a los 100.000 habitantes fuesen sometidas a bombardeo por sectores, un tercio de la población alemana «se quedaría sin hogar y sin casa». Lindemann, que no tardaría en convertirse en Lord Cherwell, formuló su propuesta mediante un hábil eufemismo, «*dehousing* al enemigo», literalmente des-cargarlo, des-alojarlo, lo cual suena a muy poca cosa.

Puede parecer indiscutible que son los militares y los políticos los que deciden cómo utilizar el armamento. Sin embargo, en la mayoría de los casos, son las armas las que deciden cuál va a ser su uso y cuanto más devastadora sea el arma, tanto más elevado es su precio y tanto más

importante el papel que desempeña en el proceso de toma de decisiones.

Sir Arthur Harris, un general surafricano apodado «el carnicero», posiblemente debido a que fue cazador profesional de carne en África entre las dos guerras, se hizo cargo del Mando Aéreo en enero de 1942. Anunció una nueva política: «el objetivo principal de las operaciones de ustedes debe centrarse en la moral de la población civil enemiga y, en especial, de los trabajadores industriales». Una receta para el «proletaricidio». En *The Making of the Atomic Bomb* (la fabricación de la bomba atómica), Richard Rhodes comenta que el bombardeo por sectores «fue intentado para dar a los que realizaban los bombardeos unos blancos que podían atacar», lo cual realmente significa blancos que no podían dejar sin atacar.

Lo esencial para llevar a cabo un programa de bombardeo por sectores estaba ya disponible: una nueva bomba, su sistema de transporte y uso y la aprobación general de la incineración de civiles; el escenario estaba preparado para el genocidio. Harris decidió realizar una prueba con las bombas incendiarias. Escogió Lübeck, una antigua ciudad hanseática del Báltico de gran valor cultural e histórico; era una ciudad de pintoresca arquitectura de madera, que resultaba «especialmente inflamable», como afirman Webster y Frankland en la historia oficial de la RAF. Si Lübeck no se quemaba, no habría ciudad que ardiese. Pero Lübeck despejó la duda y durante el resto de la II Guerra Mundial las bombas incendiarias fueron las escogidas. El 30 de mayo de 1942, Harris reunió a 1.000 bombarderos, una flota de un tamaño sin precedentes, para lanzar un ataque masivo sobre Colonia.

Hasta principios de 1943 la RAF no desarrolló la tecnología que le permitiese dominar lo que Max Hastings, llama, en *Bomber Command* (Mando de bombarderos), la «destrucción masiva automatizada». Para finales de mayo de 1943 todo estaba listo. El 27 de mayo, Harris emitió la *Orden de operación de máximo secreto n.º 173* que requería «la destrucción total» de Hamburgo, la segunda ciudad más grande de Alemania. La Operación *Gomorra* comenzó el 24 de julio y continuó dos días más con ataques durante las horas del día por parte de los aviones *Fortress* de la aviación norteamericana. Un ataque final, durante la noche del 27 de julio, dejó caer otras 1.200 toneladas de bombas incendiarias sobre las casas de los obreros.

En Hamburgo entró en juego un arma nueva e inesperada, la denominada «tormenta de fuego». Martin Middlebrook describe una en *The Battle of Hamburg* (La batalla de Hamburgo). Una columna termal de

viento generaba un calor de más de 1.400 grados Fahrenheit (60° C.) derritiendo las ventanillas de los tranvías y el asfalto de las carreteras, con tal fuerza que el aire arrancaba los árboles. Cuando las personas cruzaban la calle, se les quedaban los pies pegados en el asfalto derretido e intentaban librarse con las manos, para encontrarse con que también se les quedaban las manos pegadas. Se quedaban a cuatro patas gritando. Los niños pequeños se quedaban tirados sobre el pavimento «como anguilas fritas». El arma «tormenta de fuego» absorbía todo el oxígeno de la ciudad. Una niña de quince años contaba que los cerebros de las personas que se encontraban en los refugios «se les caían de las sienes, que había explotado, y los órganos internos [sobresalían] de las partes blandas de entre las costillas». Rhodes afirma que el Mando Aéreo mató por lo menos a 45.000 hombres, mujeres y niños en Hamburgo. Por contraste, el bombardeo de Coventry mató a 554 civiles y el más pesado bombardeo de Londres 1.436. Las muertes de civiles en Londres durante los nueve meses que duró el intenso bombardeo alcanzaron la cifra de 20.083.

La masacre aérea en Europa llegó a su punto álgido entre el 13 y el 14 de febrero de 1945 en Dresden. Las sesiones de información para las tripulaciones presentaban falsamente a Dresden como «una ciudad industrial de primera importancia». Dresden había sido siempre un centro de arte y artistas, una de las ciudades más magníficas de Europa, siendo la ciudad misma una obra de arte. La industria «pesada» de Dresden se dedicaba a fabricar pastorcillos y pastorcillas de porcelana. Las otras industrias, según Kurt Vonnegut, que fue prisionero de guerra cerca de Dresden, consistían principalmente en hospitales y fábricas de cigarrillos y de clarinetes. Harris realizó un ataque masivo a gran escala contra la ciudad y sus civiles, utilizando 1.400 bombarderos, que transportaban explosivos de gran potencia y bombas incendiarias. Al día siguiente, 1.350 bombarderos pesados de la aviación norteamericana atacaron el patio de maniobra con potentes explosivos. Los cazabombarderos de las fuerzas aéreas estadounidenses sobrevolaron la ciudad durante las horas del día y bombardearon a los supervivientes que buscaban refugio a la orilla del río. Los cálculos del número de muertos varían entre 35.000 y 135.000.

Hastings afirma que el impulso decisivo para el ataque a Dresden vino de Churchill, que tenía preparada una reunión en febrero con Stalin y con Roosevelt en Yalta. Estaba ansioso por mostrar al dirigente soviético que los Aliados llevaban años apoyando a la ofensiva soviética por tierra. «El antiguo marino», como Churchill se llamaba a sí mismo,

quería saber qué planes tenía el Mando Aéreo para «dar una paliza» a los alemanes en retirada. Como es natural, Stalin sabía todo lo que habría que saber del apoyo de los Aliados. Hacía falta un motivo mejor para el ataque a Dresden. Las notas tomadas durante las sesiones de información sugieren uno: entre los objetivos estaba el mostrar «a los rusos, cuando lleguen, lo que es capaz de hacer el Mando de Bombardeiros».

Hastings afirma que «el bombardeo por sectores consistió en un período de tres años durante los cuales se estuvo engañando al público británico y a la opinión mundial». Las regiones más intensamente bombardeadas eran «o bien los centros de las ciudades o los sectores residenciales, densamente poblados, que rara vez contenían industria alguna». En Gran Bretaña no hubo nada comparable a la tormenta de aire de Hamburgo o de Dresden; según la obra de Harris, *Bomber Offensive*, Alemania no construyó «bombarderos estratégicos de ninguna clase». La *Luftwaffe* construyó 1.000 bombarderos bimotor, que utilizaban para atacar a ciudades cuando «no les pedían que sirviesen de apoyo al ejército alemán». En 1944, en el momento culminante de los combates aéreos, Alemania sólo fabricó 172 bombarderos estratégicos, en comparación con el total de los Aliados, que ascendía a 7.283. Los ataques de la *Luftwaffe* sobre Gernika, Barcelona, Varsovia y Rotterdam normalmente eran para servir de apoyo a las operaciones por tierra. El bombardeo estratégico alemán se redujo a los ataques con misiles V-2 de 1944 y 1945. Los misiles habían sido diseñados para vengarse de los ataques de los Aliados, pero resultaban patéticamente inapropiados para la labor.

Tras el desastre de Dresden, la Gran Bretaña comenzó a pensarse dos veces lo de bombardear por regiones. Tanto los militares como los políticos se daban cuenta de que la historia podría juzgar la situación de un modo menos entusiasta de lo que lo habían hecho los analistas de Inteligencia de la RAF. Los 135.000 personas que se calculó que murieron en Dresden eran «más del doble que los civiles que habían perdido la vida en Gran Bretaña debido a los ataques aéreos durante los seis años que duró la guerra». Ni siquiera Churchill era inmune a los temores: «la destrucción de Dresden sigue siendo un grave interrogante contra los ataques de los Aliados» escribió en su memorándum crítico de 1945 dirigidos a los altos mandos de la aviación, memorándum que, bajo presión, acabó por retirar. Después de la guerra, Churchill se negó a ascender a Harris, a pesar de que sí concedió al ascenso a generales y oficiales de menor rango. La

RAF ya no tenía más trabajo para él y en 1945 regresó a África del Sur.

Auschwitz

La Operación *Barbarroja*, la invasión de Hitler de la Unión Soviética, comenzó el 22 de junio de 1941 cuando dos millones de tropas alemanas cruzaron la frontera rusa en un frente que iba desde el Báltico hasta el Mar Negro. Durante veinte años o más, Hitler había estado planeando destruir a la Unión Soviética, desde el punto de vista político, y convertir el Cáucaso en una colonia agrícola alemana cuya mano de obra serían los campesinos rusos. Un destacamento de 3.000 guardias de las SS y de la Alta Policía, los Asesinos Mviles de Himmler (*Einsatzgruppen*), acompañaba a los ejércitos alemanes; su misión era matar a los civiles judíos.

Barbarroja requirió una planificación preliminar, un adiestramiento y una logística de una magnitud sin precedentes, junto a los cuales los preparativos para la Solución Final parecen casi una improvisación. Martin Gilbert afirma en *The Holocaust* que antes del 22 de junio de 1941, momento en que realmente comenzó el Holocausto, los judíos de la parte occidental de Europa habían vivido «prácticamente sin que se metiesen con ellos»; en el este habían muerto unos 30.000, 10.000 de ellos en matanzas individuales o víctimas de alguna otra clase de violencia. Otros 20.000 murieron de hambre en los ghettos de Polonia. Entre 1938 y 1940, Hitler realizó «esfuerzos extraordinarios e insólitos» por enviar a los judíos de Europa a Madagascar, pero el proyecto se fue al traste cuando Alemania no concluyó un tratado de paz con Francia. A finales de 1938, autoridades alemanas consultaron con diferentes naciones para que facilitaran la emigración de los judíos. Ribbentrop, el ministro de Asuntos Exteriores, habló del tema con el ministro de Asuntos Exteriores francés, Georges Bonnet, pero solamente estuvieron de acuerdo en que «ningún país deseaba recibir [a los judíos]».

Aunque, desde el principio, los ataques a los judíos eran una de las piedras angulares del programa nazi, parece ser que el Holocausto fue más bien una decisión tomada en el último momento. El 22 de junio de 1941 no estaban aún en funcionamiento ninguno de los centros en los que las SS cometieron sus asesinatos, es decir, Auschwitz, Belzec, Chelmo, Maidanek, Sobibor o Treblinka. Chelmo fue el primero de los seis que abrieron y en él no empezaron las matanzas hasta diciembre

de 1941. Auschwitz, el peor de todos, fue un campo de internamiento para los prisioneros políticos polacos hasta junio de 1941, cuando Himmler ordenó su transformación. La orden oficial para que comenzase el holocausto es del 31 de julio de 1941. Goering la firmó y Reinhard Heydrich la recibió. La Conferencia de Wannsee, que establecía las normas y los procedimientos administrativos, no se reunió hasta enero de 1942.

¿Qué impulsó a los dirigentes nazis a comenzar el Holocausto? El 24 de agosto de 1940 los bombarderos alemanes atacaron Londres por equivocación. Churchill respondió con cuatro ataques a Berlín en una semana. Hitler explotó, dominado por una ira infantil: «Si las fuerzas aéreas británicas pueden tirar dos, tres o cuatro mil kilos de bombas, entonces nosotros tiraremos en una sola noche 150.000, 180.000, 230.000, 300.000, 400.000, un millón de kilos. ¡Destruiremos totalmente sus ciudades!». De hecho, Hitler no podía tomar represalias eficaces. Los ataques de la *Luftwaffe* durante los últimos meses de 1940 no fueron otra cosa que «una chapuza, que más tenía el aspecto de las explosiones de ira desproporcionadas de un niño». Hitler no podía arrojar en una sola noche 150.000 kilos de bombas, cuanto menos un millón. Solamente había una cosa que podía hacer: comenzar el Holocausto, cosa que hizo unos nueve meses después. El periódico *New York Times* del 13 de junio de 1942 informó que Joseph Goebbels, el más íntimo confidente y fiel seguidor de Hitler, les echó públicamente la culpa a los judíos americanos y británicos; les hizo responsables de los bombardeos contra Alemania y declaró que se avecinaba «un exterminio masivo de judíos como venganza». Goebbels pronunció este discurso unas tres semanas después de que cayesen 1.000 bombas sobre Colonia, el ataque más devastador hasta aquel momento.

Durante las primeras etapas del Holocausto, los Asesinos Móviles dieron muerte a 1,4 millones de judíos y gitanos en un año y medio. Otros 3,7 millones de judíos fueron asesinados en las cámaras de gas y en los crematorios de los centros de muerte. Parece anómalo asociar a los más de cinco millones de muertos en el Holocausto con las víctimas alemanas de los bombardeos aliados. Como es natural, ni son equivalentes ni sinónimos: muchos trabajadores alemanes participaron en el esfuerzo realizado durante la guerra y apoyaron ardientemente las políticas del gobierno, por lo que no se puede decir que fuesen exactamente inocentes. Los judíos, por otra parte, eran totalmente inocentes. El único parecido entre los dos consiste en que eran civiles y en que fueron víctimas.

¿Cómo se las arregló Alemania para matar entre cinco y seis millones de seres humanos inocentes sin que nadie se diese cuenta? Tuvieron ayuda, de sus aliados de los países satélites, de Ucrania, de los Balcanes, pero principalmente de sus enemigos: Gran Bretaña y los Estados Unidos, sus compañeros silenciosos. Un mes después de que comenzase el Holocausto, los periódicos en lengua yiddish de Nueva York publicaron relatos de testigos presenciales acerca de las atrocidades cometidas en Polonia, que la mayoría de los lectores juzgaron historias fantasiosas. El 26 de julio de 1942, el *Boston Globe* y el *Seattle Times* informaron de que en Polonia habían matado a 700.000 judíos. Después de eso, la prensa dejó de publicar relatos sobre las matanzas, posiblemente porque la División de Asuntos Europeos del Departamento de Estado (DEA) insistió en que eran «una pura fantasía» (*fantastic*) y «totalmente increíbles».

En 1946 Churchill informó a los Comunes de que hasta no acabó la guerra no supo nada de «las terribles matanzas que habían ocurrido, los millones y millones de personas que habían sido asesinadas». Lo cierto es que Churchill había enviado en 1944 una minuta a Anthony Eden, su ministro de Asuntos Exteriores, diciendo: «este (el Holocausto) es probablemente el mayor y más espantoso crimen que jamás se haya cometido en toda la historia del mundo». Ya en 1941 había dirigentes aliados, miembros del Foreign Office, del Departamento de Estado y del Vaticano que sabían lo que estaba pasando exactamente. Churchill, Franklin D. Roosevelt y Pío XII lo sabían desde luego en 1942; todas y cada una de las legaciones, consulados y embajadas tenían pleno conocimiento de lo sucedido. En febrero de 1942 el Congreso Judío Americano o AJC auspició una reunión masiva en el Madison Garden Square y acudieron 20.000 personas en el público y cientos más de pie en el exterior. El presidente del sindicato AFL, Green, el alcalde de Nueva York, LaGuardia, el rabino Wise y Chaim Weizmann tomaron la palabra. Roosevelt y Churchill enviaron mensajes de apoyo. Un programa, con un total de 11 puntos, aprobado en la reunión, se envió al presidente. Después de esta demostración, el Departamento de Estado reveló que tenía planes secretos de realizar una «investigación preliminar» acerca del asunto.

Cinco meses después de haber comenzado el Holocausto, Rumanía propuso poner en libertad a 30.000 judíos. El DEA rechazó la oferta, alegando que el aprobar la propuesta daría lugar a presiones para rescatar a los judíos húngaros y posteriormente a todos los judíos que se encontrasen sometidos a «una intensa persecución». Hablando en nom-

bre del Departamento de Estado, Cavendish Cannon, del DEA, dijo en 1941: «No estamos preparados para enfrentarnos con todo el problema judío». En 1943 el Departamento de Estado seguía sin estar preparado. Poco después de que se rindiese el Sexto Ejército alemán en Estalingrado en enero de 1943, el *New York Times* informó de que Rumanía quería poner en libertad a 70.000 judíos. Summer Wells, Subsecretario de Estado, denunció que la oferta «no tenía fundamento». En *The Abandonment of the Jews* (El abandono de los judíos), David Wyman, que ha sido catedrático de historia en la Universidad de Massachusetts, mantiene que la oferta procedía de los más altos cargos rumanos y que era auténtica. Más tarde, en la primavera de 1943, Eden se reunió con Cordell Hull, Secretario de Estado, con Sumner Welles y con el Presidente Roosevelt para hablar de una oferta búlgara para libertar a 60.000 judíos. Si sacamos a «todos los judíos de un país como Bulgaria» dijo Eden, «los judíos del mundo querrán que hagamos ofertas parecidas en Polonia y Alemania y es posible que Hitler se aproveche de cualquier oferta de esa índole».

En la primavera de 1943, Borden Reams, del DEA, explicó los motivos que tenía el Departamento de Estado para rechazar las ofertas del Eje para poner en libertad a los judíos diciendo: «siempre existió el peligro de que el gobierno alemán pudiese acordar entregar a los Estados Unidos y a la Gran Bretaña un gran número de refugiados judíos». ¿Eso se consideraba un *peligro*?

Los Estados Unidos y Gran Bretaña desoyeron repetidamente las peticiones que hacían grupos judíos del extranjero y de sus propios países para que bombardeasen las líneas férreas, las cámaras de gas y los crematorios de Auschwitz. El Departamento de Operaciones de las Fuerzas Aéreas alegó que «los aviones no podían volar tan lejos», pero los bombarderos americanos con base en Italia pasaban normalmente cerca de Auschwitz o incluso lo sobrevolaban de camino a las fábricas alemanas; de hecho lo hicieron en 19 ocasiones entre junio y diciembre de 1945. Los americanos incluso dejaron caer bombas sobre Auschwitz, por equivocación. Wyman dice que la región de Auschwitz en agosto de 1944 era «un hervidero de actividad de los bombardeos americanos». Shalom Lindenbaum describió así un ataque sobre Auschwitz: «Aparecieron en el cielo los bombarderos aliados. Resulta difícil expresar la alegría que sentimos. Teníamos la esperanza de que nos bombardearan, y habíamos rezado para ello, para escapar así a las inútiles muertes en las cámaras de gas». Lindenbaum vio un ataque aliado a una fábrica y dice: «Qué maravilloso era

ver escuadrón tras escuadrón aparecer en el cielo, tirando bombas, destruyendo los edificios, matando al mismo tiempo a miembros del *Herrenvolk*».

Comoquiera que Himmler esperaba que los aliados bombardeasen Auschwitz y que sus habitantes escapasen, ordenó que se construyese un foso alrededor de todo el campamento y que erigiesen una segunda alambrada, con perros de ataque que protegiesen el espacio entra ambas. Incluso un ataque simbólico sobre Auschwitz hubiese obligado a desviar los caza-bombarderos alemanes, e impedido a las unidades antiaéreas llevar a cabo sus operaciones habituales con el fin de proteger los centros y los principales campos de concentración; de ese modo se hubieran salvado vidas de tripulaciones tanto británicas como norteamericanas. Charles Maier, catedrático de historia de la Universidad de Harvard, afirma que la decisión de no bombardear los centros de exterminio «rivaliza en ambigüedad moral con los bombardeos de Dresden».

Además de efectuar bombardeos, existían otras posibles iniciativas para rescatar a los judíos. Los aliados podrían haber «patrocinado» ataques de comandos a los centros de muerte y los campos de concentración. La BBC podría haber retransmitido advertencias a los judíos que estaban en Polonia y en Rusia, la mayoría de los cuales creía que las SS sencillamente pretendían formar nuevas colonizaciones y darles una nueva ocupación. Los aliados podrían haber arrojado folletos desde globos o aviones sobre las ciudades polacas y soviéticas advirtiéndoles acerca de los centros de exterminio. Pero los Aliados postergaron hasta ya muy avanzada la guerra las retransmisiones y los folletos, porque semejante acción hubiese puesto de manifiesto el hecho de que las afirmaciones aliadas de que no sabían nada del Holocausto eran pura superchería.

¿Qué precio tuvo que pagar Alemania por eliminar a más de seis millones de judíos, por robarles su dinero, sus joyas, sus propiedades, sus negocios, por vender su cabello y su ropa y quitarles el oro de las muelas, a veces incluso antes de meterles en las cámaras de gas? ¿Qué castigo recibió Alemania por matar a un número indeterminado de gitanos, socialistas, Testigos de Jehová y homosexuales?

¿Qué sanciones se le impusieron a Alemania por la carnicería cometida con los prisioneros de guerra judíos en los campos de prisioneros alemanes? Alemania pagó varios millones de marcos alemanes en reparación; unos cuantos de los principales dirigentes nazis se suicidaron para evitar someterse a juicio; una docena o más de personajes secunda-

rios fueron ejecutados y algunos funcionarios de menor categoría fueron a la cárcel; otros, como sabemos, acabaron formando parte del gobierno alemán. ¿Qué precio pagaron los Estados Unidos y Gran Bretaña por su complicidad? Ninguno.

Nagasaki

El general Haywood S. Hansell, jefe de la Primera Comandancia de bombarderos en el Pacífico, se especializó en lo bombardeos de precisión, evitando producir víctimas civiles, según una política que se había iniciado años antes en Europa. Después de tres meses de enérgicos esfuerzos a finales de 1944, Hansell no había conseguido destruir ninguno de los blancos principales que le habían sido asignados. H. H. «Hap» Arnold, comandante de las Fuerzas Aéreas del ejército, mandó a Lauris Norstad, su jefe de estado mayor, a Guam para que reemplazara a Hansell. El 20 de enero el general de división Curtis Le May, que acababa de bombardear Alemania y China, ocupó el puesto de Hansell. Norstad le dio un ultimátum a LeMay: consigue resultados o te echamos. Además Norstad advirtió a LeMay que una invasión de Japón causaría medio millón de víctimas americanas. LeMay calculó que si sus B-29 se podían «ocupar» de entre 30 y 60 ciudades japonesas, los bombarderos ganarían la guerra del Pacífico por sí solos. Es una curiosa coincidencia, pero lo cierto es que LeMay «se ocupó» de 58 ciudades, precisamente el número de ciudades alemanas que Lindemann, el consejero de Churchill, había aconsejado que el Mando Aéreo «desalojase».

El 3 de febrero, diez días antes del infierno de Dresden, LeMay permitió a los japoneses trabar conocimiento con los B-29, los bombardeos por sectores y las tormentas de fuego. Arrojó 159 toneladas de bombas incendiarias sobre Kobe, dejando 1.000 edificios calcinados por el fuego, algo menos de lo que esperaba. El 23 de febrero bombardeó Tokio con 172 B-29 y quedó calcinada una milla cuadrada, pero aún no bastaba con eso. LeMay revisó sus cálculos. El 10 de marzo, 334 B-29, cada uno de ellos cargado con dos toneladas de bombas incendiarias, calcinaron 16 millas cuadradas en Tokio, matando a más de 100.000 hombres, mujeres y niños, hiriendo a un millón de personas y dejando sin hogar a otro millón.

El periodista francés Robert Guillian vio cómo «la tormenta de fuego se abría paso a través de la densa ciudad de madera... Todos los japoneses, en los jardines cerca del mío, estaban fuera de sus casas o

mirando por agujeros, dando gritos de admiración (lo cual resultaba típicamente japonés) ante este espectáculo grandioso casi teatral». LeMay recibió un telegrama de «Hap» Arnold que decía: «ENHORA-BUENA. ESTA MISIÓN DEMUESTRA QUE SUS TRIPULACIONES TIENEN REAÑOS PARA CUALQUIER COSA». «Era un bonito telegrama», dijo LeMay. Al día siguiente LeMay envió sus B-29 a Nagoya, el 13 de marzo a Osaka y el 16 a Kobe. El 18 de marzo regresaron a Nagoya. ¿Por qué se detuvo? «Nos quedamos sin bombas», escribe en su autobiografía.

LeMay estaba obteniendo por fin buenos resultados, casi demasiado buenos. El Comité Provisional para la Bomba A (*Interin Committee for the A-Bomb*) comenzó a preocuparse, pensando que si LeMay seguía a ese paso no dejaría ninguna gran ciudad sin destruir, y eso haría difícil obtener medidas exactas del poder destructivo de la bomba. LeMay comulgaba, como lo hiciera «el carnicero» Harris, con la mística del bombardero, pensando que éstos podían ganar la guerra por sí solos. Esta era para LeMay la ocasión de su vida y no quería que nada se interpusiera; pese a ello, accedió a dejar cinco ciudades «fuera de sus límites».

Tokio marcó el triunfo final del bombardeo por sectores durante la II Guerra Mundial. El Estudio del Bombardeo Estratégico (*U.S. Strategic Bombing Survey*) señaló que casi un 90% de los sectores marcados como blancos en Tokio eran residenciales: 12 millas cuadradas de casas de trabajadores en el centro de la ciudad, identificadas como tales y escogidas por LeMay y por los miembros del personal. Richard Rhodes señala que veinte años más tarde LeMay seguía fingiendo que el bombardeo de Tokio era *industrial*.

Los Estados Unidos insistían en que la rendición fuera incondicional, sabiendo de sobra que era improbable que tal cosa se aceptara. Durante el invierno y la primavera de 1945 no teníamos la bomba y no teníamos ni idea de si llegaríamos a conseguirla y cuándo. Pero las armas nucleares parecían adquirir cada vez más importancia estratégica con vistas al período posterior la guerra. No podíamos bombardear Japón *después* de que hubiese aceptado nuestros términos de rendición sin correr el riesgo de vernos condenados universalmente; de ahí nuestra carrera por desarrollar la bomba antes de que Japón aceptase nuestros términos. Tan pronto como hubiésemos lanzado las bombas, desistimos de nuestra demanda de rendición incondicional.

El 31 de mayo el Comité Provisional trató de la utilización de la bomba. Stimson, el Secretario de Guerra, resumió la reunión con las

siguientes palabras: sin advertencia alguna al Japón, sin atacar ningún sector civil y de modo que la bomba cause «una profunda impresión psicológica al mayor número posible de sus habitantes». James B. Conant, presidente de la Universidad de Harvard y miembro del Comité, fue más explícito: el «blanco más deseable sería una fábrica de armamento, de importancia vital, en la que trabaje gran número de personas y muy cerca de la cual se encuentren las viviendas de los obreros». Stimson apoyó la postura de Conant, cosa sorprendente en el Secretario, que con anterioridad se había referido a «la espeluznante falta de conciencia y compasión producida por la guerra... la complacencia, la indiferencia y el silencio con que habíamos recibido los bombardeos masivos en Europa y, sobre todo, en Japón».

El 3 de julio, Stimson envió a Truman un informe sobre la situación militar japonesa. Japón, escribía Stimson, no tenía aliados; sus fuerzas navales estaban prácticamente destruidas, era vulnerable al bloqueo por superficie y bajo el agua, así como extraordinariamente vulnerable al ataque aéreo contra las ciudades y sus recursos industriales y alimenticios. Dos semanas después del informe enviado a Truman un «dispositivo» atómico estalló con éxito en Nuevo Méjico, en lo que se llamó la prueba *Trinidad*. Habíamos ganado la carrera. Podíamos lanzar la bomba. Inmediatamente después de la prueba *Trinidad* el general Thomas Farrel, delegado del general Groves, administrador del Proyecto Manhattan, dijo exultante a su jefe: «La guerra ha terminado». Groves reprendió suavemente a su subordinado. «Sí», dijo, «después de que tiremos dos bombas en Japón».

¿Por que bombardeamos a un Japón derrotado? No fue por razones militares. Algunos justifican el uso de las armas nucleares haciendo referencia a lo cara que hubiera resultado una invasión por tierra. No cabe duda alguna de que los Estados Unidos no debían invadir un Japón mutilado y militarmente empobrecido, pero tampoco había necesidad de usar las armas nucleares. Podríamos haber bombardeado Japón a voluntad, porque ni tenían artillería ni les quedaban bombarderos. Podríamos haberles bloqueado durante una década entera o durante el tiempo que fuese necesario hasta que volviesen a sus cabales, sin perder ni un solo hombre. Farrell tenía razón y Groves estaba equivocado. A todos los efectos, la guerra había concluido el 16 de julio de 1945 con la prueba *Trinidad*. Si el presidente Truman hubiese enviado a un millón de jóvenes americanos a la muerte en una invasión insensata, hubiese cometido un grave crimen de guerra. Pero el cuento de la inva-

sión fue más que un brillante truco de relaciones públicas, con el que se «blanqueó» el lanzamiento de dos bombas atómicas.

El motivo por el que se mató a tantísimos civiles fue de carácter político. Los Estados Unidos habían salido victoriosos de guerras en Europa y en el Pacífico, y queríamos que el mundo entendiese que éramos la potencia dominante en tierra, mar y aire. Stimson puso a las bombas en perspectiva de modo conciso: fueron el «igualador que se necesitaba con desesperación», frente a la potencia soviética. Dejamos caer la bomba sobre Japón para mostrar a la Unión Soviética nuestro nuevo poder. Leo Szilard, el físico nacido en Hungría que merece tanto como el que más el título honorífico de Abuelo de la Bomba, dijo que el resultado fue «una de las mayores equivocaciones de la historia».

En el sexto volumen de su autobiografía *Triumph and Tragedy* (*Triunfo y Tragedia*), Churchill dice que el lanzamiento de la bomba atómica fue «un milagro de liberación». Es posible que las bombas nucleares nos librasen, de manera milagrosa, de una guerra, pero nos hicieron entablar una nada milagrosa Guerra Fría y una carrera armamentística. Para prevenir la derrota en esta competición termonuclear, la Unión Soviética y los Estados Unidos sembraron los océanos de submarinos lanzamisiles, montaron diariamente prácticas termonucleares «infalibles» con bombarderos B-52 y plantaron misiles balísticos intercontinentales en sus zonas áridas. La Unión Soviética y los Estados Unidos también decidieron que si fallaba la disuasión, 100 millones de muertes para cada uno (el 95% civiles) sería un precio aceptable.

Alemania saltó la barrera de los bombardeos de civiles en Folkestone y en Londres en 1917, en Gernika y Barcelona durante la Guerra Civil Española y en Varsovia y Rotterdam a principios de la II Guerra Mundial. Ya no era posible dar marcha atrás, y ahora tampoco podemos volver atrás si tenemos en cuenta Corea, Vietnam, Camboya, Somalia y Bosnia. A los civiles se les trata ya como combatientes, y eso es una razón más para evitar, como primera medida, que estallen las guerras.

Fuentes

Dresden

Fleming, P., *Operation Sea Lion*, 1957.

Fredette, R. H., *The sky on fire*, 1991.

Harris, Sir A., Marshal of the R.A.F., *Bomber offensive*, 1947.

- Hastings, M., *Bomber command*, 1979.
- Hopkins, G. H., «Bombing and the American conscience during World War II», *The Historian* 28:451, 1966.
- Jones, R. V., «Winston Leonard Spencer Churchill», *Biog. Mem. Fellows of the Royal Society*, 12:80, 1966.
- Keegan, J., *The face of battle*, 1977.
- Kennett, L., *A history of strategic bombing*, 1982.
- Knightley, P., *The first casualty*, 1975.
- Masefield, J., *Gallipoli*, 1916.
- Middlebrook, M., *The Battle of Hamburg*, 1980.
- Rhodes, R., *The making of the atom bomb*, 1988.
- Rhodes, R., et al., «Kurt Vonnegut, Jr.», 1977. En G. Plimpton, comp., *Writers at work*, 1984.
- Roosevelt, F. D., *The public papers and addresses*, VIII, 1939.

Auschwitz

- Cohen, M. J., «Churchill and the Jews», en *The Nazi Holocaust*, comp. por M. R. Marrus, 8, vol. 1, parte II.
- Gilbert, M., *The Holocaust*, 1985.
- Gilbert, M., *Auschwitz and the Allies*, 1981.
- Hilberg, R., *The destruction of the European Jews*, 1961.
- Kennett, L., *A history...*, cit.
- Wyman, D., *The abandonment of the Jews*, 1984.

Nagasaki

- Arendt, H., *Eichmann in Jerusalem*, 1956.
- Arnold, H. H., *Global mission*, 1949.
- Birdsall, S., *Saga of the superfortress*, 1980.
- Churchill, Sir W., *Triumph and tragedy*, 1953.
- Groves, L. R., *Now it can be told*, 1962.
- Guillain, R., *I saw Tokyo burning*, 1981.
- LeMay, C., *Mission with LeMay*, 1965.
- Oppenheimer, J. R., «Secretary Stimson and the atomic bomb», *Andover Bulletin*, 12, primavera de 1961.
- Overy, R. J., *The air war*, 1980.
- Rhodes, R., *The making...*, cit.
- Stimson y Bundy, *On active service in peace and war*, 1948.

Traducción de Rhode Flores

Martha C. Nussbaum

La fragilidad del bien

Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega



Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega.*

564 págs., I.S.B.N.: 84-7774-577-3.

Indice: Prefacio. Agradecimientos. Abreviaturas. 1. Fortuna y ética. PARTE I. La tragedia: fragilidad y ambición. 2. Esquilo y el conflicto práctico. 3. La *Antígona* de Sófocles: conflicto, visión y simplificación. Conclusiones de la parte I. PARTE II. Platón, ¿bien sin fragilidad? Introducción. 4. El *Protágoras*: una ciencia del razonamiento práctico. Interludio I: El teatro antitrágico de Platón. 5. La *República*: el verdadero valor y la perspectiva de la perfección. 6. El discurso de Alcibíades: una interpretación del *Banquete*. 7. «No es cierto ese decir»: locura, razón y retractación en el *Fedro*. PARTE III. Aristóteles: la fragilidad de la vida buena del ser humano. Introducción. 8. La salvación de las apariencias de Aristóteles. 9. Los animales racionales y la explicación de la acción. 10. La deliberación no científica. 11. La vulnerabilidad de la vida buena del ser humano: actividad y desastre. 12. La vulnerabilidad de la vida buena del ser humano: los bienes relacionales. Apéndice a la parte III: Lo humano y lo divino. Interludio II: La fortuna y las pasiones trágicas. Epílogo: La tragedia. 13. La convención traicionada: una interpretación de la *Hécuba* de Eurípides. Bibliografía. Nota del traductor. Índice de nombres y materias. Índice de textos.

VIOLENCIA Y DIFERENCIA: LAS *MASSACRES* DE ANDRÉ MASSON

Patricia Mayayo Bost

En 1932, el pintor francés André Masson inicia una larga serie de dibujos titulada *Massacres*. Dicha serie, afirma Xavière Gauthier en su libro *Surréalisme et Sexualité* (1971), constituye un ejemplo paradigmático de la fascinación del movimiento surrealista por las «perversiones» sado-masoquistas, fascinación que tiene su origen, según la autora, en el deseo de reducir a la mujer al papel de víctima: «En las *Massacres*, como en *La liberté ou l'amour* [de Robert Desnos], como en *L'étrange cas de Monsieur K* [de Victor Brauner] o en *Les pieds dans le plat* [de René Crevel], el sadismo es el atributo de los hombres, el masoquismo el de las mujeres»¹.

En una interpretación de raíz freudiana, Gauthier sugiere que la creación de este tipo de imagería obedece a un mecanismo inconsciente de defensa por parte de Masson (y, en general, por parte de los representantes masculinos del surrealismo) frente a la angustiada amenaza de la castración. En una línea interpretativa similar se sitúa Whitney Chadwick: la violencia erótica de las *Massacres*, sostiene la historia-

¹ Gauthier, X., *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard, 1971, p. 255.

dora americana, es un reflejo de la admiración del movimiento surrealista hacia el Marqués de Sade y responde «a la voluntad de degradar y torturar el cuerpo femenino, una filosofía esencialmente masculina que subyace (...) tras los escritos de Sade y que los surrealistas nunca pusieron en tela de juicio»².

Las observaciones de Gauthier y Chadwick se inscriben, en términos generales, dentro de lo que podríamos denominar como la lectura feminista del surrealismo, una lectura que condena insistentemente al movimiento como un instrumento esencial en «la discriminación de las mujeres dentro del sistema patriarcal» y un vehículo privilegiado de «expresión desinhibida de fantasías masculinas»³. En la última década, diversos autores han coincidido en criticar el carácter excesivamente reduccionista de este tipo de interpretación.

Así, Rosalind Krauss, en un ensayo titulado *Corpus Delicti* (1985), analiza las técnicas mediante las cuales la fotografía surrealista recrea el concepto batailliano de lo «informe», una disolución de categorías destinada, como sugiere la autora, a «concebir la eliminación de todas aquellas barreras mediante las cuales los conceptos organizan la realidad»⁴. Entre dichas categorías, se halla, por supuesto, la diferenciación sexual. Los fotógrafos surrealistas no contribuyen, pues, a reforzar un reparto tradicional de roles sexuales, sino que, al contrario, abren la puerta hacia una difuminación de los límites entre lo femenino y lo masculino. «Por esta razón», observa Krauss, «considero erróneo calificar al surrealismo de antifeminista»⁵.

Asimismo, en su libro *Compulsive Beauty* (1993), Hal Foster sostiene que las fronteras entre el sadismo y el masoquismo no se hallan tan firmemente establecidas en el arte surrealista como pretende el pen-

² Chadwick, W., *Myth in Surrealist Painting: 1929-1939*, Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 115.

³ Ambas frases proceden de Kuenzli, R., «Surrealism and Misogyny», en *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, pp. 18-19.

⁴ Krauss, R., «Corpus Delicti», en R. Krauss y J. Livingston (eds.), *Photography and Surrealism*, Nueva York, Abbeville Press, 1985, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

Patricia Mayayo Bost (1967) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó estudios de postgrado en Boston y Cleveland, su actividad investigadora se centra en estudios de género y temas de arte contemporáneo.

samiento feminista: «Infligida generalmente sobre el cuerpo femenino, la violencia sádica (...) funciona con frecuencia como un castigo por la supuesta amenaza de castración que la mujer encarna. En este sentido, las imágenes surrealistas deben ser sometidas a una crítica feminista. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que estas imágenes no son sino representaciones (...), que no sólo reflejan fantasías masculinas, sino que también reflexionan sobre ellas y que las posiciones sujeto-objeto en dichas fantasías no están tan rígidamente definidas como parece a primera vista»⁶.

Siguiendo los cauces de interpretación abiertos por los análisis de Krauss y Foster, me propongo reflexionar en este artículo sobre las implicaciones ideológicas de la diferenciación sexual en la serie *Massacres*, centrándome en particular en las modalidades de consumo o recepción de las imágenes de Masson por parte de sus espectadores potenciales. Con este objetivo, me remitiré a un modelo teórico que puede parecer en principio totalmente ajeno al surrealismo: la célebre estrategia brechtiana de distanciamiento.

Como es bien sabido, las obras de Bertold Brecht ponen en juego una serie de prácticas destinadas a coartar la identificación mimética del espectador con la ficción teatral. El dramaturgo alemán pretende, de esta suerte, presentar las injusticias sociales como hechos absolutamente indignantes y antinaturales. El empleo del montaje, la interrupción abrupta del hilo narrativo y el recurso a un método interpretativo abiertamente histriónico y declamatorio son algunas de las técnicas diseñadas por Brecht para «desnaturalizar» la ideología burguesa, esto es, para impedir que el observador se refugie en una actitud de identificación pasiva con las escenas que contempla.

La estrategia brechtiana de distanciamiento puede resultar muy útil a la hora de evaluar la problemática de la diferenciación sexual en las *Massacres*, ya que en la serie confluyen, a mi juicio, dos actitudes contrapuestas frente a la violencia erótica: por una parte, como observa Whitney Chadwick, Masson guarda fidelidad a un modelo sadiano de dominación sexual de la mujer; por otra, sin embargo, se resiste a alinearse totalmente con la posición sadiana. Dicho de otro modo, el pintor no se limita a re-presentar una fantasía patriarcal de subyugación erótica, sino que articula al mismo tiempo una serie de estrategias de distanciamiento que coartan la identificación del espectador con el violento espectáculo y, en último término, «desnaturalizan» los presump-

⁶ Foster, H., *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 13.

tos ideológicos sobre los que se asienta la subordinación sexual de la mujer.

La temática de las *Massacres* sorprende por su inusitada crueldad: hombres desnudos, armados con dagas erectas, que atacan sin piedad a víctimas indefensas, predominantemente de sexo femenino; cuerpos que se enzarzan en lucha desigual; vísceras esparcidas por campos sembrados de cadáveres apuñalados; mujeres que sollozan, suplican, se arrodillan y huyen por doquier... Brutalmente estremecedores, estos dibujos constituyen la culminación de la ola de violencia que se adueña de la obra de Masson a fines de los años veinte. Hacia esta fecha, proliferan, en efecto, en la producción massoniana, crueles escenas de combates de animales, dotadas, quizá, como sugiere William Rubin⁷, de un carácter veladamente erótico y antropomórfico.

En las *Massacres*, no obstante, lo animal ya no representa a lo humano: la mujer entra en escena como víctima casi exclusiva del sacrificio. La dimensión erótica de los dibujos se hace así claramente patente: no sólo la desnudez de las figuras confiere a las escenas un inequívoco carácter sexual, sino que la introducción de la daga en el cuerpo femenino adquiere tintes de penetración fálica. En efecto, víctima y verdugo se funden con frecuencia en una suerte de abrazo ambiguo, a caballo entre el enfrentamiento físico y la unión amorosa; en ocasiones, las matanzas parecen tener lugar en una cama (fig. 1), contribuyendo así a poner de relieve la carga sado-erótica de los dibujos.

Dotada pues de una inquietante combinación de violencia y erotismo, la serie *Massacres* entronca claramente, como observa Whitney Chadwick, con la obra del Marqués de Sade. De hecho, ya en 1930, E. Tériade, futuro director de la revista surrealista *Minotaure*, establecía un paralelismo entre Sade y Masson, al que atribuía «la sensibilidad nerviosa de un Marqués de Sade de la pintura»⁸. La fascinación que ejerce el «Divino Marqués» sobre el pintor no deja, en efecto, lugar a dudas: Masson descubre los escritos de Sade a principio de la década de los veinte y, en 1928, ilustra profusamente una edición de *Justine*. Asimismo, en un breve texto titulado «L'imagination sadique» (1947), manifiesta abiertamente sus inclinaciones sadianas: «Es necesario llegar a *Juliette* para hallar el clímax de la imaginación del “marqués divinizado”: grandes decorados italianos sobre un fondo de volcanes en erup-

⁷ Rubin, W., *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Abrams, 1968, p. 57.

⁸ Tériade, E., «Documentaire sur la jeune peinture IV: La réaction littéraire», *Cahiers d'art*, vol. 6, n.º 2, 1930, p. 76.

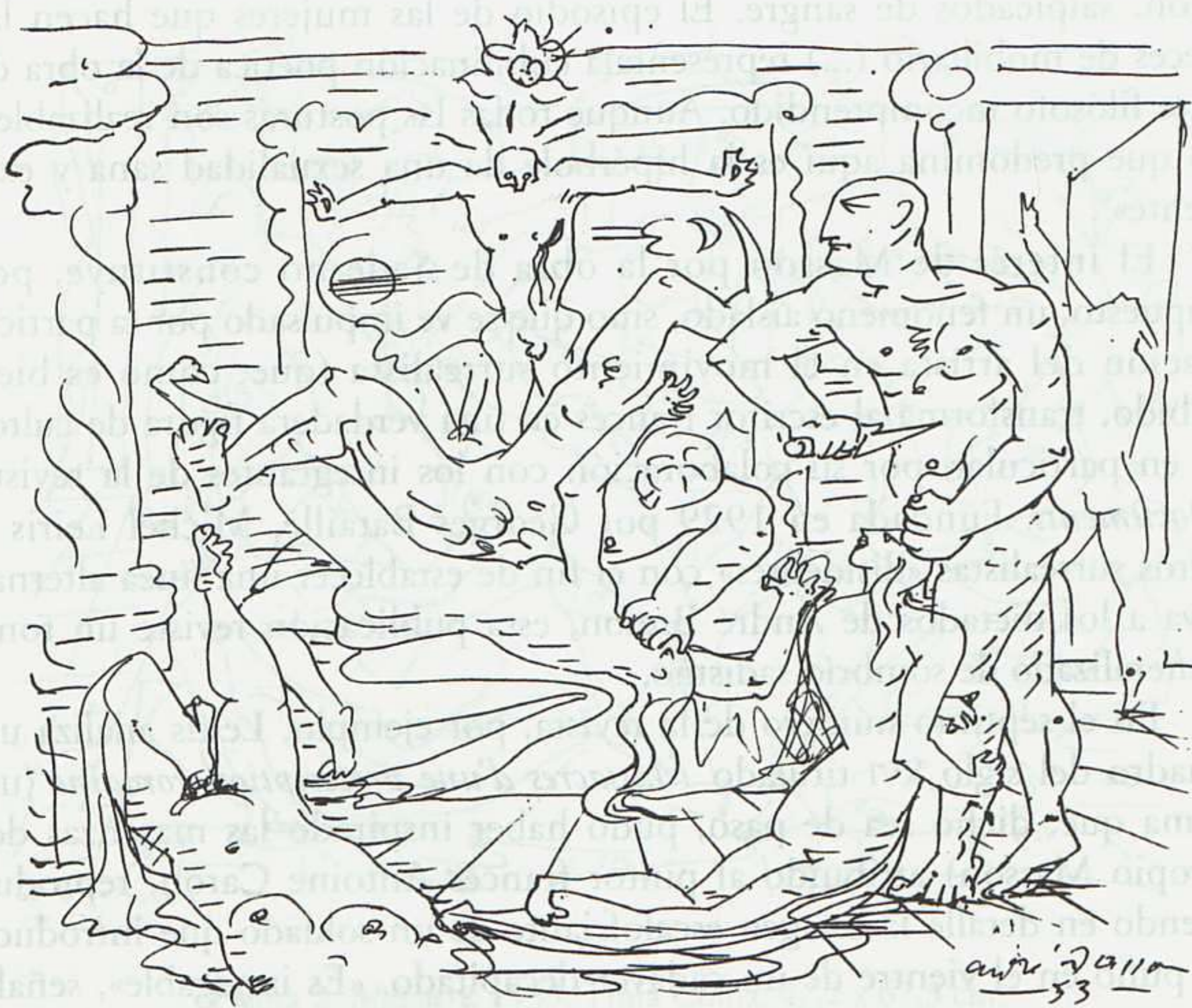


Figura 1. *Massacre*, 1933. Tinta China, 45,7 x 56,2 cm.

(...) para convencerte de que el artista debe haber poseído una sensibilidad tremendamente activa y singular de orden sádico o masoquista. Para haber creado unas imágenes tan vívidamente terribles. No es de extrañar, por tanto, que la iconografía de las Masacres se halle marcada por la huella del «Divino Marqués». Algunas de las marañas tienen lugar en interiores sombríos, decorados con flores de iris, de invocación rítmica sádana (fig. 2). Otras se desarrollan a plena luz del día (fig. 3), sobre un fondo de volcans en erupción que evoca los escenarios dramáticos, ya un tanto pre-románticos de J. M. W. Turner. Asimismo, en uno de los dibujos de la serie (fig. 4), uno de los verdugos se apresta a estrangulamiento a su víctima con una soga, empujando así una de las torturas favoritas del libertino Rodin en *Leviathan* (un episodio que Masón, sin duda, conocía bien ya que lo había incluido en sus ilustraciones de la novela).

• Masón, A., «Note sur l'imagination sádique», *Cahiers du Sud*, vol. 34, n.º 282, 1947, pp. 715-16.
 • Léris, M., «Une peinture d'Antoni Tàrradellas», *Documents*, vol. 1, n.º 7, dic. 1929, p. 324.

ción, salpicados de sangre. El episodio de las mujeres que hacen las veces de mobiliario (...) representala culminación poética de la obra de este filósofo incomprendido. Aunque todas las posturas son realizables, lo que predomina aquí es la hipérbole de una sexualidad sana y exigente»⁹.

El interés de Masson por la obra de Sade no constituye, por supuesto, un fenómeno aislado, sino que se ve impulsado por la participación del artista en el movimiento surrealista (que, como es bien sabido, transforma al escritor francés en una verdadera figura de culto) y, en particular, por su colaboración con los integrantes de la revista *Documents*. Fundada en 1929 por Georges Bataille, Michel Leiris y otros surrealistas «disidentes» con el fin de establecer una línea alternativa a los dictados de André Breton, esta publicación reviste un tono generalizado de sombrío sadismo.

En el séptimo número de la revista, por ejemplo, Leiris analiza un cuadro del siglo XVI titulado *Massacres d'une proscription romaine* (un tema que, dicho sea de paso, pudo haber inspirado las matanzas del propio Masson) atribuido al pintor francés Antoine Caron, reproduciendo en detalle la imagen escalofriante de un soldado que introduce el puño en el vientre de un cadáver decapitado. «Es innegable», señala el autor, «que Antoine Caron experimentó un placer extraño en la ejecución de esta pintura. Uno no necesita más que examinar los detalles (...) para convencerse de que el artista debe haber poseído una sensibilidad tremendamente activa y singular, de orden sádico o masoquista, para haber creado unas imágenes tan vívidamente terrofíricas»¹⁰.

No es de extrañar, por tanto, que la iconografía de las *Massacres* se halle marcada por la huella del «Divino Marqués». Algunas de las matanzas tienen lugar en interiores sombríos, decorados con flores de lis, de inequívoca raigambre sadiana (fig. 2). Otras se desarrollan a plena luz del día (fig. 3), sobre un fondo de volcanes en erupción que evoca los escenarios dramáticos, ya un tanto pre-románticos de *Juliette*. Asimismo, en uno de los dibujos de la serie (fig. 4), uno de los verdugos se apresta a estrangular a su víctima con una soga, emulando así una de las torturas favoritas del libertino Rodin en *Justine* (un episodio que Masson, sin duda, conocía bien ya que lo había incluido en sus ilustraciones de la novela).

⁹ Masson, A., «Note sur l'imagination sadique», *Cahiers du Sud*, vol. 34, n.º 285, 1947, pp. 715-16.

¹⁰ Leiris, M., «Une peinture d'Antoine Caron», *Documents*, vol. 1, n.º 7, dic. 1929, p. 354.

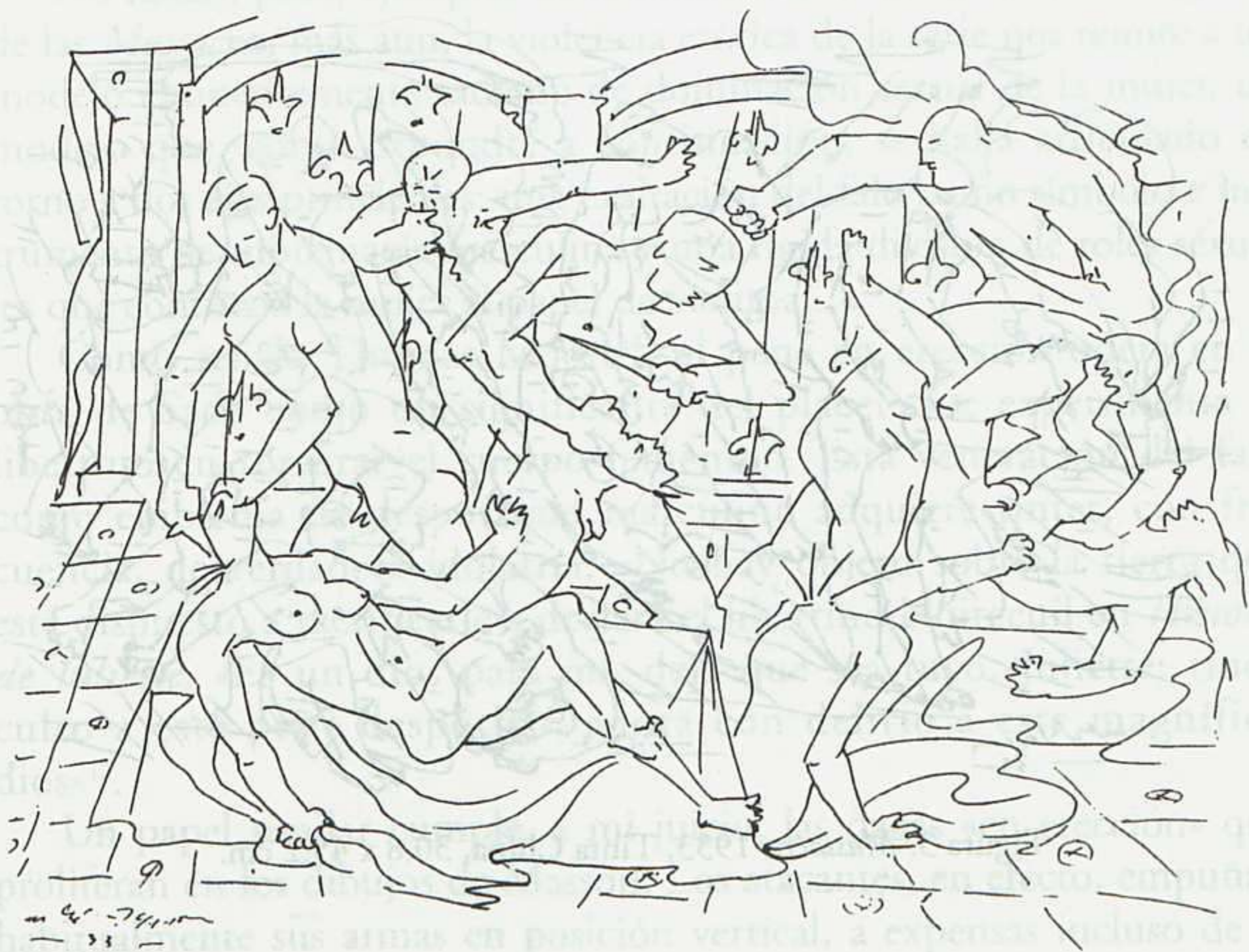


Figura 2. *Massacre*, 1933. Tinta China, 47,2 x 67,3 cm.

coherencia narrativa de las escenas en las que participan. Observemos, por ejemplo, en la parte superior derecha de la figura 5: todo parece indicar que el agresor se apresta a introducir el puñal que sostiene en la mano izquierda en el cuerpo indefenso de la víctima. El arma, sin embargo, se dirige hacia el espacio en blanco situado justo encima de la mujer, desplazando así la atención del espectador hacia un área carente de interés narrativo. De igual modo, en la esquina superior izquierda de esta misma imagen, el verdugo no apunta con su daga, como sería de esperar, hacia el cuerpo de la víctima que yace a sus pies, sino, sorprendentemente, hacia el suyo propio. Parece, pues, como si Mason se obstinase en dibujar las armas de los verdugos en posición vertical, a expensas incluso de la coherencia narrativa de las escenas en las que participan. Observemos, por ejemplo, en la parte superior derecha de la figura 5: todo parece indicar que el agresor se apresta a introducir el puñal que sostiene en la mano izquierda en el cuerpo indefenso de la víctima. El arma, sin embargo, se dirige hacia el espacio en blanco situado justo encima de la mujer, desplazando así la atención del espectador hacia un área carente de interés narrativo. De igual modo, en la esquina superior izquierda de esta misma imagen, el verdugo no apunta con su daga, como sería de esperar, hacia el cuerpo de la víctima que yace a sus pies, sino, sorprendentemente, hacia el suyo propio. Parece, pues, como si Mason se obstinase en dibujar las armas de los verdugos en posición vertical, aun a riesgo de debilitar el impacto narrativo de sus imágenes. La consecuencia es obvia: el pintor establece de esta forma una asociación metafórica directa entre daga y falo, asociación a la que retornará esta vez de forma explícita, en un dibujo más tardío titulado *Contestación Sádica* (1941; fig. 6).

¹¹ Moore, T., *Death Era: the Imagination of Sadism*, Dallas, Sprint Publications, 1990, p. 56.

¹² Sade, D. A. B. de, *Mémoire de Justine ou les prospérités du vice*, París, J.-J. Pauvert, 1967, p. 62.

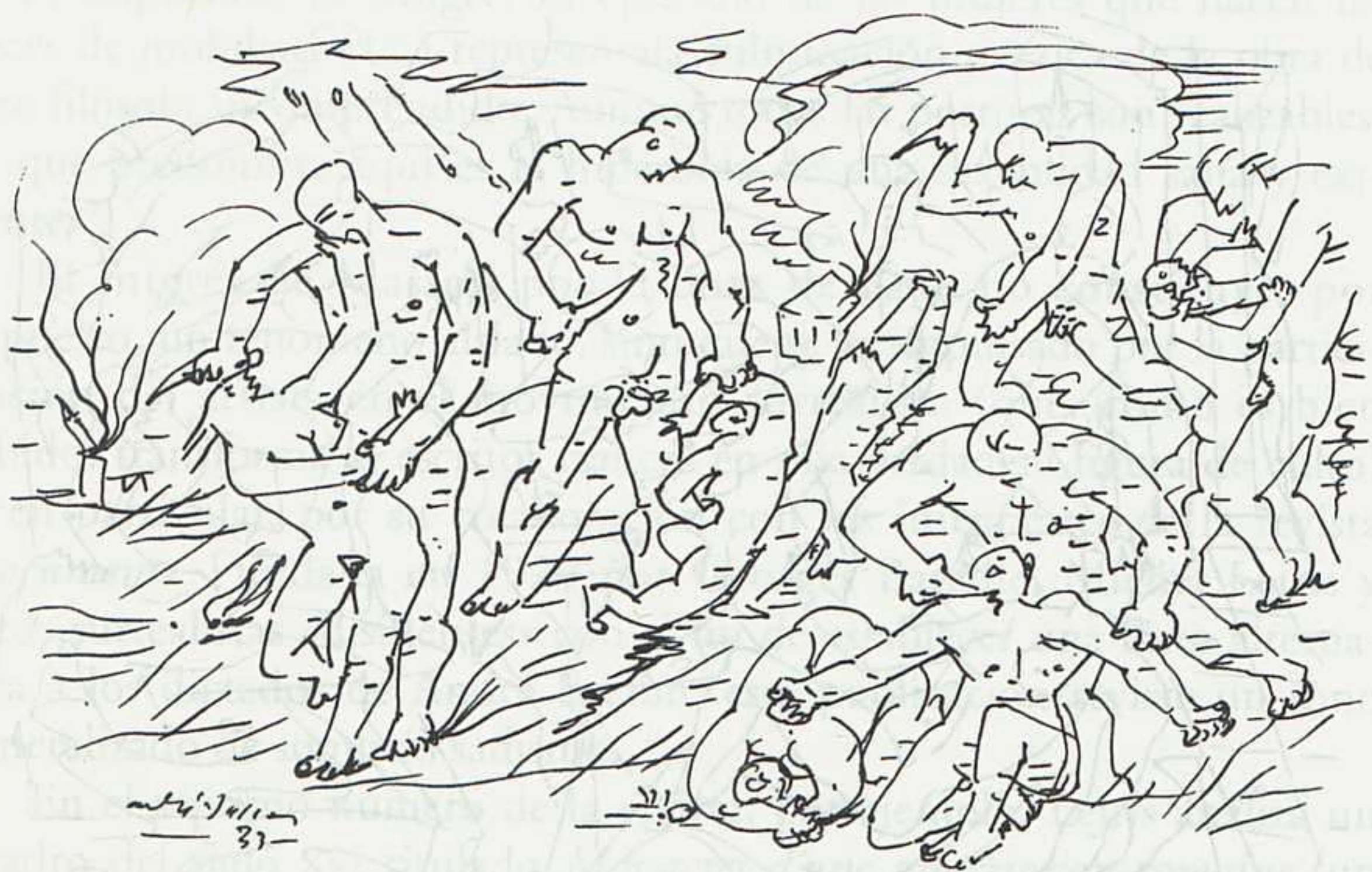


Figura 3. *Massacre*, 1933. Tinta China, 30,8 x 45,2 cm.

tema que el propio Masson eligió al pintar *Antoine Caron*, reproduciendo en detalle la imagen escalofriante de un soldado que introduce el puño en el vientre de un soldado herido, «lo más inabarcable», señala el autor, «que Antoine Caron experimentó un placer extraño en la ejecución de esta pintura. Uno no necesita más que examinar los detalles (...) para convencerse de que el artista debe haber poseído una sensibilidad tremendamente activa y singular, de orden sádico o masoquista, para haber creado unas imágenes tan vividamente terroíficas»¹⁰.

No es de extrañar, por tanto, que la iconografía de las *Massacres* se halle marcada por la huella del «Divino Marqués». Algunas de las matanzas tienen lugar en interiores sombríos, decorados con flores de lis, de inequívoca raigambre sadiana (fig. 2). Otras se desarrollan a plena luz del día (fig. 3), sobre un fondo de volcanes en erupción que evoca los escenarios dramáticos, ya un tanto pre-románticos de *Juliette*. Asimismo, en uno de los dibujos de la serie (fig. 4), uno de los verdugos se apresta a estrangular a su víctima con una soga, emulando así una de las torturas favoritas del libertino Rodin en *Justine* (un episodio que Masson, sin duda, conocía bien ya que lo había incluido en sus ilustraciones de la novela).

¹⁰ Masson, A., «Note sur l'imagination sadique», *Cahiers du Sud*, vol. 34, n.º 285, 1947, pp. 215-16.

¹¹ Leiris, M., «Une peinture d'Antoine Caron», *Documents*, vol. 1, n.º 7, dic. 1929, p. 354.

No faltan, pues, ejemplos de la influencia de Sade en la iconografía de las *Massacres*; más aún, la violencia erótica de la serie nos remite a un modelo eminentemente sadiano de dominación sexual de la mujer, un modelo que, como expondré a continuación, se halla articulado en torno a dos ejes principales: una exaltación del falo como símbolo e instrumento de supremacía masculina y una rígida división de roles sexuales que confina a la mujer al papel de víctima.

Como señala Thomas Moore¹¹, el pene en erección opera en la obra de Sade como un significante del placer que experimenta el libertino en torturar el cuerpo femenino. Esta veneración del falo como emblema de despotismo masculino adquiere tintes, con frecuencia, de verdadera idolatría: «No hay objeto sobre la tierra que esté dispuesto a sacrificarle», declara el libertino Noirceuil en *Histoire de Juliette*. «Es un dios para mí, deja que sea tuyo, Juliette: rinde culto a este pene despótico, adora con delirio a este magnífico dios»¹².

Un papel similar cumple, a mi juicio, las dagas «en erección» que proliferan en los dibujos de Masson. Los atacantes, en efecto, empuñan habitualmente sus armas en posición vertical, a expensas incluso de la coherencia narrativa de las escenas en las que participan. Observemos, por ejemplo, a la pareja situada en la esquina inferior derecha de la figura 5: todo parece indicar que el agresor se apresta a introducir el puñal que sostiene en la mano izquierda en el cuerpo indefenso de la víctima. El arma, sin embargo, se dirige hacia el espacio en blanco situado justo encima de la mujer, desplazando así la atención del espectador hacia un foco carente de interés narrativo. De igual modo, en la esquina superior izquierda de esta misma imagen, el verdugo no apunta con su daga, como sería de esperar, hacia el cuerpo de la víctima que yace a sus pies, sino, sorprendentemente, hacia el suyo propio. Parece, pues, como si Masson se obstinase en dibujar las armas de los verdugos en posición erecta, aun a riesgo de debilitar el impacto narrativo de sus imágenes. La consecuencia es obvia: el pintor establece de esta forma una asociación metafórica directa entre daga y falo, asociación a la que retornará, esta vez de forma explícita, en un dibujo más tardío titulado *Constellation Sadique* (1941; fig. 6).

¹¹ Moore, T., *Dark Eros: the Imagination of Sadism*, Dallas, Sprint Publications, 1990, p. 56.

¹² Sade, D. A. F. de, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, París, J.-J. Pauvert, 1967, p. 62.

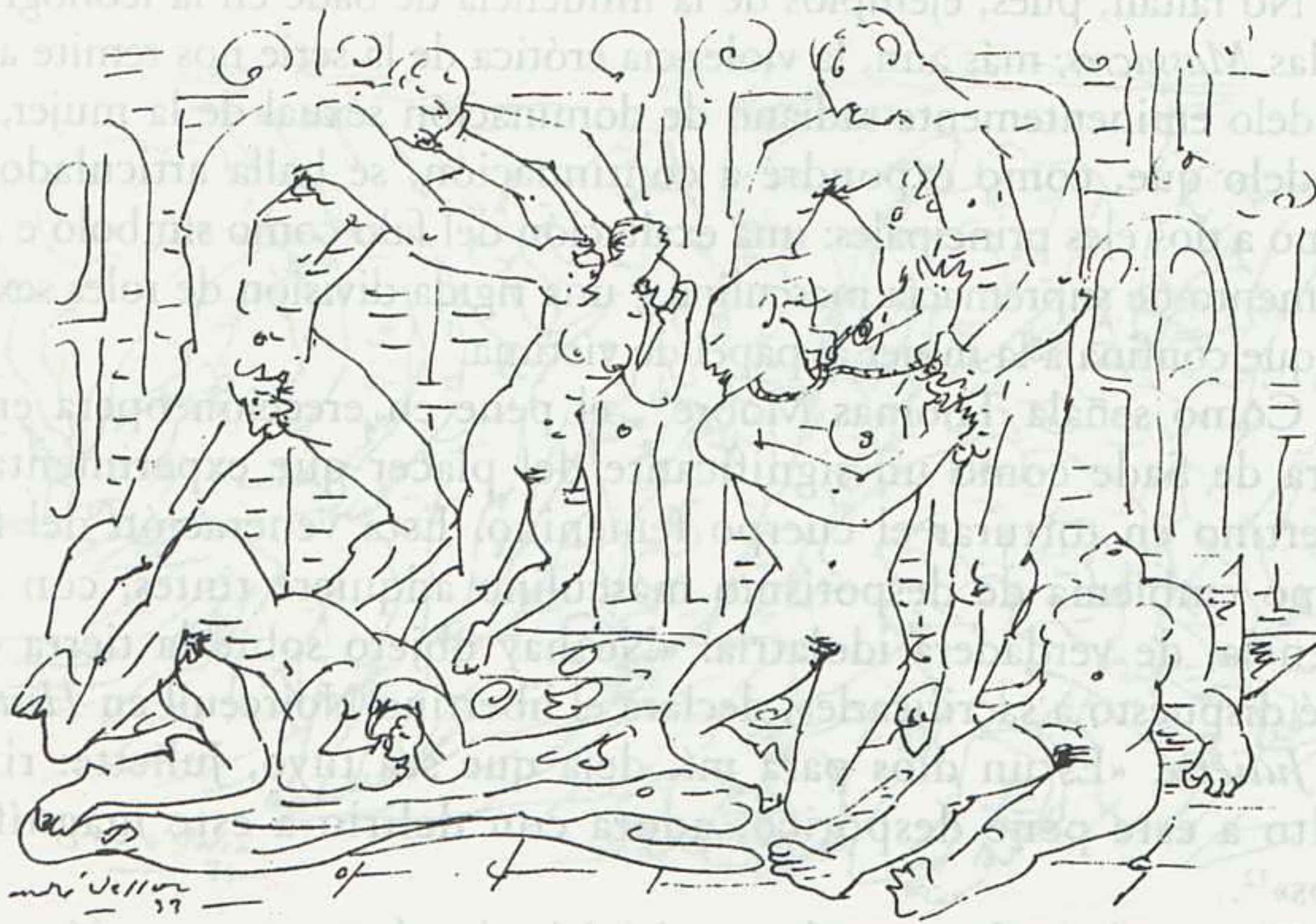


Figura 4. *Massacre*, 1933. Tinta China, 32,6 x 45,2 cm.

" Moore, T., *Dark Eyes: the Imagination of Sadiq*, Dallas, Spirit Publications, 1990, p. 26.
 " Sade, D. A. R. de, *Histoire de Juliette ou les propriétés du vice*, Paris, J.-J. Pauvert, 1967, p. 62.

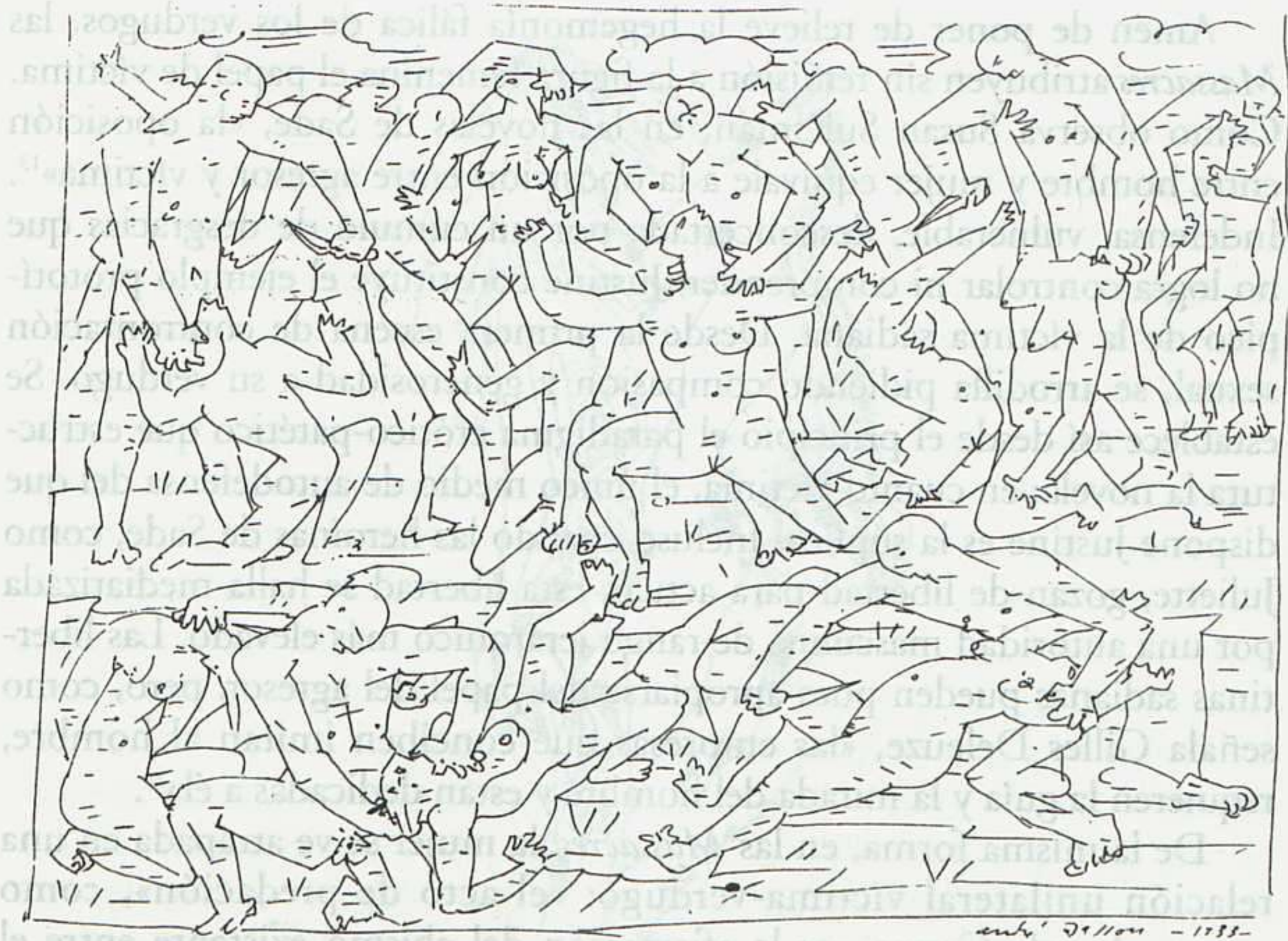


Figura 5. *Massacre*, 1933. Tinta China, 41,1 x 56,5 cm.

Es más, Masson põie de manifestar esta oposición entre agresor y
 agredida mediante el recurso a un vocabulario visual utilizado, desde la
 antigüedad clásica, para codificar los roles de víctima y asaltante en
 escenas de violencia erótica. Como señala la belicista Christiane Sou-
 vinon-Jawood¹², agarrar el cabello de la víctima (fig. 1) o asir su
 muñeca para impedir su huida (fig. 3) son gestos tradicionalmente aso-
 ciados a un acto de agresión en las representaciones de raptos y persecu-
 ciones eróticas en el mundo griego; por el contrario, elevar ambos bra-
 zos al cielo con las manos abiertas y las palmas hacia arriba o extender
 un brazo en postura de súplica (fig. 2) son convenciones iconográficas

¹² Souvinon-Jawood, C., *Thésis in Sex and Spirit: a tentative illustration of Greek
 mythological material*, London, Institute of Classical Studies, 1979, pp. 30-32.

¹³ Carrer, A., *The Sacred Woman and the Ideology of Pornography*, Nueva York, Farr-
 ar, Straus and Giroux, 1978, p. 26.

¹⁴ Deleuze, G., *Événement de Sade-Masoch*, Paris, 1018, 1967, p. 28.

¹⁵ Sulzeman, S., «Reading Robbe-Gillet: Sadism and Text in Project pour une révo-
 lution à New York», *Romanic Review*, n.º 68, ene. 1977, p. 26.

Amén de poner de relieve la hegemonía fálica de los verdugos, las *Massacres* atribuyen sin remisión a la figura femenina el papel de víctima. Como observa Susan Suleiman, en las novelas de Sade, «la oposición entre hombre y mujer equivale a la oposición entre agresor y víctima»¹³. Indefensa, vulnerable, desconcertada por un cúmulo de desgracias que no logra controlar ni comprender, Justine constituye el ejemplo prototípico de la víctima sadiana. Desde la primera escena de confrontación sexual, se arrodilla pidiendo compasión y generosidad a su verdugo. Se establece así desde el principio el paradigma erótico-patético que estructura la novela: en cuanto víctima, el único medio de autodefensa del que dispone Justine es la súplica. Incluso cuando las heroínas de Sade, como Juliette, gozan de libertad para actuar, esta libertad se halla mediatizada por una autoridad masculina de rango jerárquico más elevado. Las libertinas sadianas pueden pues apropiarse del papel del agresor, pero, como señala Gilles Deleuze, «las empresas que conciben imitan al hombre, requieren la guía y la mirada del hombre y están dedicadas a él»¹⁴.

De la misma forma, en las *Massacres*, la mujer se ve atrapada en una relación unilateral víctima-verdugo: «el acto de predación», como apunta Angela Carter, «es la afirmación del abismo existente entre el amo y su víctima»¹⁵. La violencia predatoria de los verdugos massonianos no admite, en efecto, ninguna posibilidad de reciprocidad. Huir, sollozar, suplicar, arrodillarse..., son las únicas reacciones que parecen hallarse a disposición de las víctimas.

Es más, Masson pone de manifiesto esta oposición entre agresor y agredida mediante el recurso a un vocabulario visual utilizado, desde la antigüedad clásica, para codificar los roles de víctima y asaltante en escenas de violencia erótica. Como señala la helenista Christiane Sourvinou-Inwood¹⁶, agarrar el cabello de la víctima (fig. 1) o asir su muñeca para impedir su huida (fig. 3) son gestos tradicionalmente asociados a un acto de agresión en las representaciones de raptos y persecuciones eróticas en el mundo griego; por el contrario, elevar ambos brazos al cielo con las manos abiertas y las palmas hacia arriba o extender un brazo en postura de súplica (fig. 5) son convenciones iconográficas

¹³ Suleiman, S., «Reading Robbe-Grillet: Sadism and Text in *Projet pour une révolution à New York*», *Romanic Review*, n.º 68, ene. 1977, p. 56.

¹⁴ Deleuze, G., *Présentation de Sade-Masoch*, París, 10/18, 1967, p. 58.

¹⁵ Carter, A., *The Sadean Woman and the Ideology of Pornography*, Nueva York, Pantheon Books, 1978, p. 56.

¹⁶ Sourvinou-Inwood, C., *Theseus as Son and Stepson; a tentative illustration of Greek mythological mentality*, London, Institute of Classical Studies, 1979, pp. 30-35.

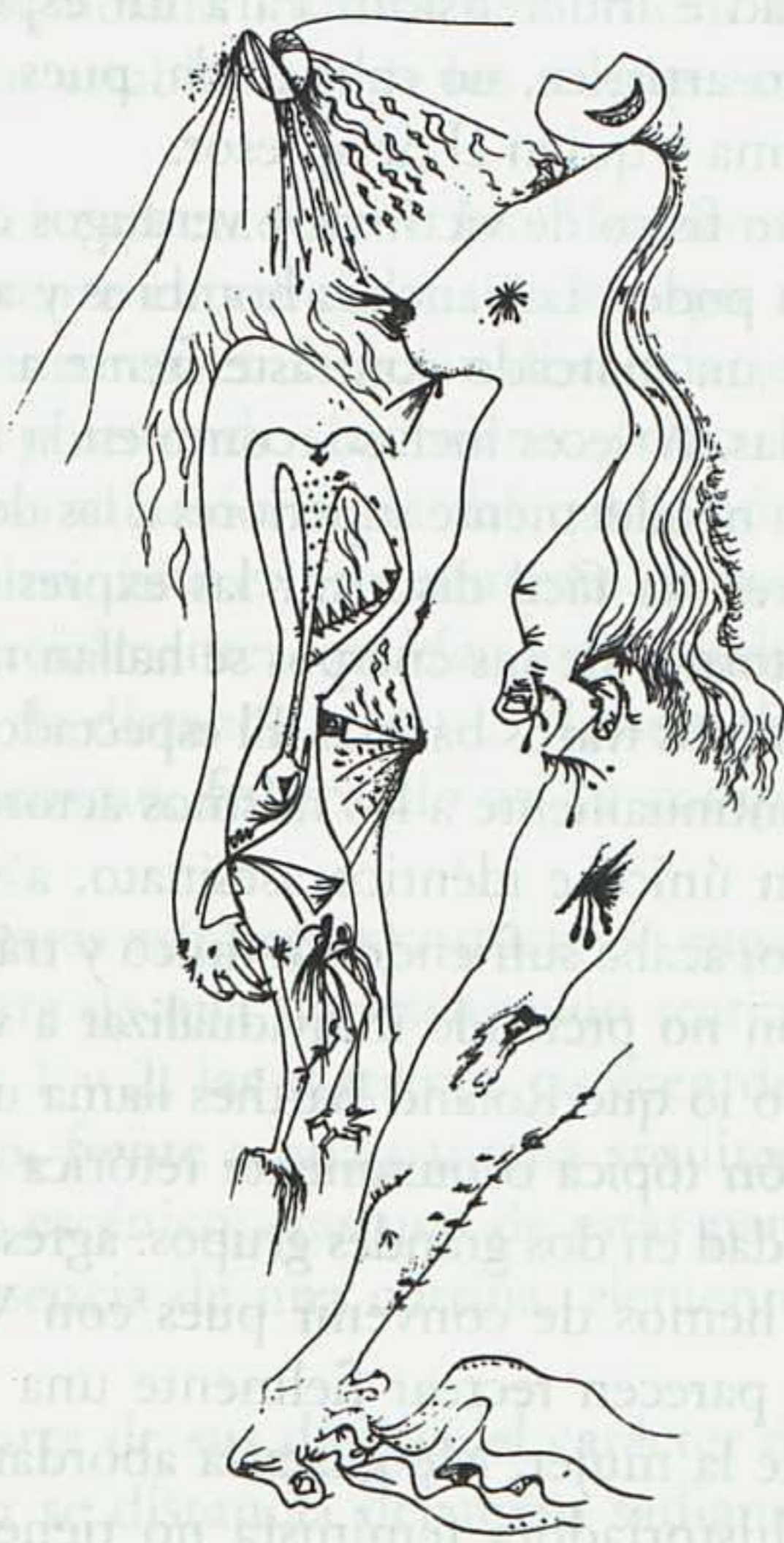


Figura 6. *Constellation sadique*, 1941.

que desearán debilidad e incluso un espectador de...
 esta el papel de víctima...
 en el...
 la vulnerabilidad...
 es de...
 relaciones de...
 siones del...
 mios...
 combates...
 los...
 con...
 que...
 de...
 de...
 mas...
 es...
 ficiente...
 A...
 en...
 dominación...
 interrogante...
 reaccionar...
 Este...
 de...
 verdugo...
 esto...
 de...
 En...
 identificación...
 escenas...
 lusiones...
 eido...
 de...
 que...
 haciendo...
 estancipar...
 No...
 (eds.)...
 p. 14.

que denotan debilidad e indefensión. Para un espectador dotado de cierta cultura histórico-artística, no cabe duda, pues, sobre quién representa el papel de víctima y quién el de agresor.

Más aún, el aspecto físico de víctimas y verdugos contribuye a reflejar su vulnerabilidad o su poder. Los anchos hombros y anatomías musculosas de éstos presentan un marcado contraste frente a las formas suaves y redondeadas de aquéllas. A veces incluso, como en la figura 4, las dimensiones del atacante son notablemente superiores a las de su víctima. En términos generales, no resulta fácil discernir las expresiones faciales de los combatientes; los contornos de sus cuerpos se hallan rápidamente esbozados mediante unos cuantos trazos básicos. El espectador tiene así la impresión de enfrentarse continuamente a los mismos actores, a un mismo atacante que perpetra un único e idéntico asesinato, a una misma víctima que, dibujo tras dibujo, acaba sufriendo un único y trágico destino. Dicho de otro modo, Masson no pretende individualizar a sus personajes, sino, más bien, llevar a cabo lo que Roland Barthes llama un «portrait-signé»¹⁷, esto es, una descripción tópica o puramente retórica que divide irremisiblemente a la humanidad en dos grandes grupos: agresores y víctimas.

A primera vista, hemos de convenir pues con Whitney Chadwick en que las *Massacres* parecen recrear fielmente una fantasía sadiana de dominación sexual de la mujer. Me gustaría abordar, sin embargo, una interrogante que la historiadora feminista no tiene en cuenta: ¿cómo reaccionará el espectador frente a la violencia erótica de los dibujos? Éste puede, en primer lugar, dejarse llevar por un sentimiento de placer de tipo sádico o masoquista, identificándose ya con la víctima ya con el verdugo. También puede, por el contrario, rechazar el placer de plano, esto es, responder con indignación, simpatizando con el trágico destino de las víctimas, al sórdido espectáculo de la matanza.

En ambos casos, no obstante, la reacción del espectador conlleva una identificación con alguno de los personajes que configuran las trágicas escenas; en ambos casos, el observador permanece atrapado en las redes ilusorias de la representación. Si, como sugiere Linda Nochlin, «la función más importante de la ideología es disfrazar las relaciones de poder que imperan en una sociedad en un particular momento histórico haciendo que aparezcan como parte del orden natural de las cosas»¹⁸,

¹⁴ Deleuze, G., *Présentation de Sade-Masoch*, Paris, 10/18, 1967, p. 58.

¹⁷ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971, p. 28.

¹⁸ Nochlin, L., «Women, Art, and Power», en N. Bryson, M. A. Holly y K. Moxey (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Nueva York, Harper Collins, 1991, p. 14.

esta actitud de complicidad mimética es crucial a la hora de perpetuar definiciones sociales establecidas de los roles y campos de actuación de la mujer.

Sin embargo, el espectador de las *Massacres* goza de una última posibilidad, consistente en rehuir cualquier tipo de participación en el espectáculo de la matanza, es decir, en distanciarse de la representación, adoptando así una postura de alejamiento crítico que puede ayudarle a desarticular una formulación de la diferenciación sexual basada en la supremacía masculina. Este es precisamente el tipo de reacción que suscitan, al menos parcialmente, las *Massacres*. Mediante el recurso a una serie de estrategias de distanciamiento, Masson aleja al espectador de la tentación del mimetismo, frustrando así su complicidad con la violencia sádica de la serie.

La primera de estas estrategias consiste en sugerir que algunas de las escenas forman parte de una representación teatral. Como indican claramente las figuras 1 y 2, las matanzas parecen desarrollarse en ocasiones en un escenario, frente a una pantalla arquitectónica configurada a modo de decorado escénico; tras una de estas pantallas (fig. 2), se adivina incluso la presencia de una cortina, elemento teatral por excelencia.

Al atribuir a parte de sus dibujos el carácter de una representación dramática, Masson se distancia del texto sadiano. Éste, como afirma Susan Suleiman, «a pesar de su apoyo militante a los valores de transgresión, exceso y antinaturalismo, permanece paradójicamente dentro de los límites formales de la novela realista: las escenas de Sade, por poco creíbles que sean en cuanto acontecimientos reales, son narradas como si realmente hubiesen ocurrido. Incluso Juliette, la narradora por antonomasia, no cuenta historias sino la historia de su vida»¹⁹. Masson, por el contrario, renuncia a provocar en el espectador esta ilusión de realidad: al presentar el espectáculo de la matanza como una representación dentro de una representación, alerta al observador de que se halla precisamente frente a una invención, a una ficción, impulsándolo así a distanciarse de las escenas que contempla.

Este efecto de distanciamiento se halla reforzado por la actitud de algunos de los personajes que toman parte en el trágico espectáculo. Aunque éste, en su mayor parte, parece obedecer a un brote espontáneo de violencia, en ciertos casos el comportamiento de los participantes resulta extrañamente calculado, como si los caracteres estuviesen reci-

¹⁹ Suleiman, S., *op. cit.*, p. 61.

tando un guión previamente elaborado. En la figura 1, por ejemplo, la matanza parece haber sido momentáneamente interrumpida a la derecha de la imagen, mientras torturador y víctima dirigen su mirada hacia la izquierda, quizá hacia otro personaje que entra en ese momento en escena. El interés de la víctima (postrada a los pies de su verdugo y bañada en un charco de sangre) en este acontecimiento paralelo no concuerda en absoluto con el dramatismo de su situación.

Un análogo efecto de extrañeza produce el observar que, en la figura 7, dos de los atacantes han cesado temporalmente su violenta tarea mientras se enfrascan en lo que parece ser una tranquila conversación. Como en las obras de Brecht, los protagonistas de las *Massacres* no pretenden, pues, representar un papel con naturalidad o verosimilitud, sino, por el contrario, poner de relieve que están actuando y evitar así que el espectador se identifique miméticamente con ellos.

Además de diluir las fronteras entre representación pictórica y teatral, Masson se recrea en un juego semántico que obliga al observador a abandonar una actitud de recepción pasiva para convertirse en un intérprete activo de las imágenes que contempla. En primer lugar, algunas de las *Massacres* establecen una relación confusa entre significante y significado. Las figuras 1 y 3, por ejemplo, suscitan varios problemas de interpretación: ¿dónde tiene lugar la matanza, en un lecho o en un altar sacrificial? ¿A qué corresponden las llamas que se divisan a lo lejos? ¿A una erupción volcánica? ¿A una ciudad o pueblo en llamas?

Proliferan así en la serie lo que se ha dado en llamar signos abiertos: es al espectador a quien corresponde, en último término, atribuirles un posible significado. En general, puede decirse que las *Massacres* se caracterizan por una marcada ambivalencia temática. Por un lado, como ya he señalado insistentemente, estos dibujos se asemejan a una sangrienta orgía de raíz sadiana; por otra, no obstante, evocan la celebración de un sacrificio ritual. El carácter repetitivo y sistemático de las matanzas dota, en efecto, a las imágenes de un componente ritualístico. En ocasiones, la sangre de las víctimas fluye abundantemente, salpicando los márgenes, inundando el espacio sacrificial (figs. 1, 4). Otras veces, la inmolación parece tener lugar en un altar (figs. 2, 4) o, a imagen de los antiguos sacrificios, bajo la poderosa presencia del sol (fig. 7). El propio Masson, de hecho, establece una asociación entre luz solar y ceremonias sacrificiales: «Todos mis dibujos se titulan *Massacres*. Uno de ellos se llama *Massacre au soleil* porque el sol parece presidir un auténtico sacrificio»²⁰.

²⁰ Clébert, J.-P., *Mythologie d'André Masson*, Ginebra, Pierre Caillier, 1971, p. 41.



Figura 7. *Massacre au soleil*, 1933. Tinta China, 42,5 x 54 cm.

Las connotaciones ritualísticas de la serie obedecen, a mi juicio, a la influencia de Georges Bataille, en cuyos escritos, como es bien sabido, ocupa un lugar preferente el sacrificio ritual. El encuentro entre Masson y Bataille en 1927 marca el inicio de una estrecha colaboración que no cesa sino con la muerte del escritor. «Bataille era solitario, chartista, y estaba fascinado por la civilización azteca. Masson pintaba, dibujaba, leía a Nietzsche, Kierkegaard y Dostojevski», señala Jacqueline Risset: «Les unía una percepción similar del mito, una misma tensión, una búsqueda febril de experiencias-límite»²¹.

En 1929, Masson visita los mataderos de La Villette en París en la compañía de Eli Lotar, que realiza una serie de fotografías destinadas a ilustrar el artículo de Bataille «Abattoir», publicado en la revista *Documents* ese mismo año. Este texto reivindica los orígenes rituales y sagrados del matadero. «Éste deriva de la religión en la medida en que los templos de antaño (por no hablar de los templos hindúes de hoy en día) desempeñaban una doble función, sirviendo al mismo tiempo como lugares de culto y espacios sacrificiales»²².

Asimismo, en otro artículo de *Documents* titulado «L'Amérique disparue» (1929), Bataille describe vívidamente la costumbre azteca de practicar sacrificios humanos, «sangrientos», como señala el propio autor, «en el sentido literal de la palabra.»²³. En la evocación batailliana de las ceremonias aztecas, el derramamiento de sangre humana marca el punto álgido del sacrificio ritual. Al aludir a las deidades solares americanas, «L'Amérique disparue» introduce además otra de las constantes del pensamiento de Bataille: la asociación entre iluminación solar y muerte sacrificial. Es, en efecto, el «tórrido sol español» el que preside la enucleación del torero Granero en la escalofriante corrida que Bataille recrea en *Histoire de l'oeil* (1928). Es asimismo la obsesión solar de Van Gogh, afirma el escritor en su artículo «La mutilación sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh» (1930), la que impulsa al pintor holandés a automutilarse cortándose una oreja.

Estos dos elementos centrales en la visión batailliana del sacrificio (la insistencia en el derramamiento de la sangre de la víctima y el protagonismo del sol en la ceremonia ritual) reaparecen, como hemos visto,

²¹ Risset, J., «Masson et Bataille: le trouble du mythe», en *André Masson: l'insurgé du XX siècle*, Roma, Carte Segrete, 1989, p. 57.

²² Bataille, G. (1929), «Abattoir», en *Oeuvres Complètes I*, París, Gallimard, 1970, p. 205.

²³ Bataille, G. (1929), «L'Amérique disparue», en *Oeuvres Complètes, I*, p. 156.

en las *Massacres*. Más aún, al atribuir a sus imágenes un carácter ambivalente, al desdibujar los límites entre erotismo transgresivo y sacrificio ritual, Masson se suma a «esa destrucción de barreras de significado, a esa desarticulación de categorías», propias, como señala Rosalind Krauss, del pensamiento de Bataille²⁴. Las *Massacres* se caracterizan por una fluidez e indefinición semánticas que impiden que el observador se refugie en una actitud de identificación pasiva con el espectáculo de la matanza. Inmerso en un constante proceso de búsqueda, atrapado en una tupida red de signos ambivalentes, el espectador cumple, por el contrario, un papel activo en la producción de significado.

Cabe aducir, no obstante, que, si bien Masson se suma en parte al proyecto batailliano de disolución de límites y categorías establecidos, hay una barrera que permanece incólume en las *Massacres*: la frontera que divide los universos femenino y masculino. En efecto, mientras los textos de Bataille tienden a eliminar o, cuando menos, a diluir dicha frontera, los dibujos de Masson contribuyen en cambio a reforzarla, atribuyendo a hombres y mujeres roles sexuales rígidamente definidos.

En el discurso batailliano, el desgarramiento, la ruptura de los límites individuales, es la condición indispensable de una comunicación plena entre los seres humanos. El acto sexual constituye un perfecto ejemplo de cómo la comunicación entre dos individuos se efectúa «a través de las partes en las que el cuerpo se quiebra, se diluye. No existe comunicación más profunda, dos seres se pierden en una convulsión que los une. Pero no se comunican sino mediante la pérdida de una parte de sí mismos (...) su unidad, su integridad se disipan en la fiebre de la unión erótica»²⁵.

Del mismo modo, durante las ceremonias sacrificiales, el sujeto se trasciende a sí mismo, perdiendo su entidad individual para fundirse con la comunidad en la experiencia compartida de la muerte. Como observa Denis Hollier, en la visión batailliana del sacrificio, se diluye de este modo la frontera entre sacrificador y sacrificado: «[En los textos de Bataille] el placer sexual se alcanza mediante la ruptura de la unidad corporal, mediante su dislocación en el sentido literal de la palabra (...). No se trata pues de reducir el juego sacrificial y erótico a un proceso en el que el pene-daga ataca sin descanso a una víctima femenina: esta versión depende en demasía de la estructura orgánica (...). La víctima del sacrificio no puede ser únicamente la mujer: en este caso no habría tal

²⁴ Krauss, R., *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 157.

²⁵ Bataille, G. (1938), «Le Collège de sociologie», *op. cit.*, II, p. 369.

sacrificio (ya que éste implica siempre una identificación entre víctima y verdugo)»²⁶.

En «Mutilation Sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», Bataille sugiere, en efecto, que todo sacrificio ritual constituye una forma más o menos directa de automutilación. A este respecto, evoca las sangrientas orgías de algunas sectas islámicas en las que los participantes, «embargados por el delirio religioso (...), terminan destrozándose el cráneo unos a otros con mazos o hachas, atravesándose a sí mismos con espadas o sacándose los ojos»²⁷.

El impulso autodestructivo que subyace tras todo sacrificio ritual conlleva, por tanto, en los textos de Bataille, una disolución de los límites entre víctima y verdugo. Las *Massacres*, por el contrario, parecen insistir en la oposición entre agresor y agredida, definiendo así las relaciones entre hombres y mujeres como una confrontación desigual entre un sujeto masculino dominante y un objeto femenino dominado. Sin embargo, a mi juicio, la serie no se limita a recrear un escenario de incontrolada hegemonía masculina; también pone de manifiesto las tensiones y problemas inherentes al deseo de dominación sexual.

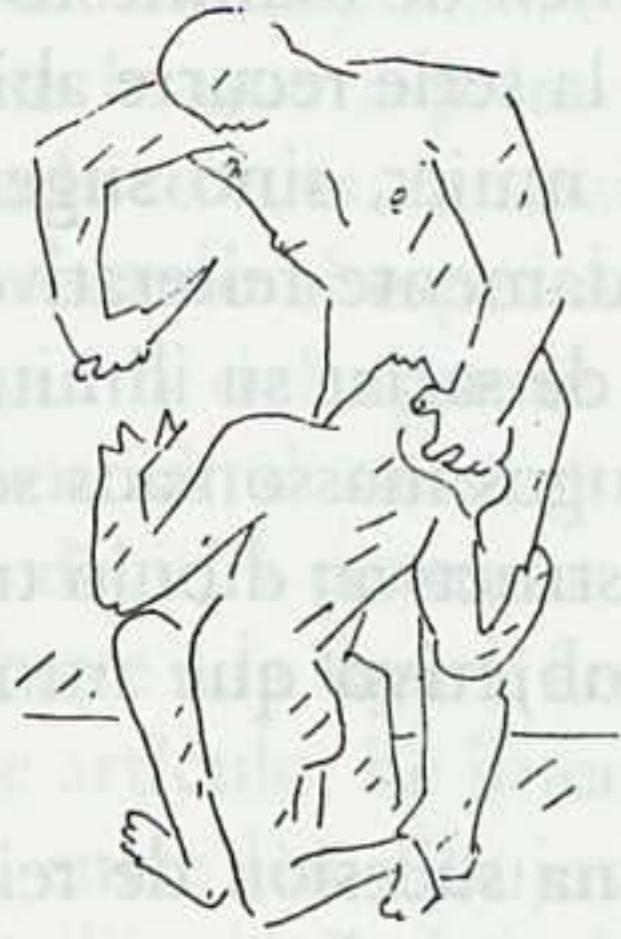
Sembradas de cadáveres, las *Massacres* reflejan la ilimitada voluntad de poder del atacante, una voluntad que conduce irreversiblemente a la total aniquilación de la víctima. No obstante, el cadáver, monumento supremo al triunfo del verdugo, marca al mismo tiempo los límites de su omnipotencia. Es, como apunta Jane Gallop, «un indicio de la imposibilidad de retención del botín de la victoria: el cadáver, prueba del triunfo, no puede dar fe de este triunfo»²⁸. En efecto, como señalara Hegel en su célebre reflexión sobre las relaciones entre amo y esclavo²⁹, todo deseo de dominación absoluta se halla marcado por una contradicción interna: por una parte, ejercer una supremacía sin límites entraña necesariamente la destrucción del oponente; por otra, al destruir al oponente, el verdugo destruye asimismo la posibilidad de que su victoria sea reconocida como tal. De ahí que la voluntad de poder absoluto desemboque, en último término, en un sentimiento de impotencia.

²⁶ Hollier, D., *Against Architecture: the Writings of Georges Bataille*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 82.

²⁷ Bataille, G. (1930), «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», *op. cit.*, I, pp. 264-65.

²⁸ Gallop, J., *Intersections: a Reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Klossowski*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981, p. 45.

²⁹ Hegel, G. W., «The Independence and Dependence of Self-Consciousness: Master and Slave», en *Phenomenology of Spirit*, Hamburgo, Felix Meiner, 1952, pp. 141-150.



MASSACRES

DESSINS PAR
ANDRÉ MASSON



Figura 8. Portada para la serie *Massacres*, *Minotaure*, n.º 1, 15 febrero 1933.

Es precisamente esta paradoja la que ponen de manifiesto las *Massacres*. No pretendo negar, por supuesto, que la serie recurre abiertamente a la temática de dominación sexual de la mujer, sino sugerir que, al dotar a las matanzas de un carácter marcadamente reiterativo, Masson pone de relieve la incapacidad del atacante de saciar su ilimitada sed de poder erótico. Dibujo tras dibujo, los verdugos massonianos se ven abocados a una misma e interminable labor destructiva; dibujo tras dibujo, parecen perseguir compulsivamente un objetivo que nunca logran alcanzar.

La serie se caracteriza, en efecto, por una sucesión de reiteraciones formales, una multiplicación incesante de ritmos, de líneas, de brazos y piernas en paralelo. Remitámonos, a título de ejemplo, a la figura 5: como puede observarse, el brazo derecho de la víctima y del verdugo situados en el centro de la imagen y el brazo izquierdo de la mujer arrodillada junto a ellos forman una ordenada sucesión de tres líneas diagonales; destaca, asimismo, el rectángulo que configuran, por una parte, el brazo de la arrodillada víctima y la daga situada justo encima de ella y, por otra, el brazo derecho del verdugo que la amenaza y el brazo extendido de la mujer que yace a los pies del atacante.

A esta serie de repeticiones formales se suma el trazado esquemático de los personajes: como señalé anteriormente, la individualidad de los protagonistas se diluye y el espectador tiene así la impresión de hallarse frente a un mismo y repetitivo crimen. De hecho, cuando fue publicada por primera vez en la revista *Minotaure* en 1933, la serie se hallaba precedida por un grupo de cuatro dibujos en los que aparecían personajes aislados (fig. 8). Concebidas quizá como dibujos preparatorios, estas imágenes definen las unidades visuales de base que, incesantemente transformadas y combinadas entre sí, forman los distintos grupos de figuras de los que consta la serie.

Las *Massacres* son así el producto de un proceso de combinaciones y permutaciones virtualmente infinitas. Algunas imágenes presentan, de hecho, una estructura marcadamente abierta: en la figura 5, por ejemplo, los personajes aparecen ordenados en dos frisos paralelos, un tipo de composición que puede ser indefinidamente prolongada hacia los lados. No resulta sorprendente, por tanto, que después de finalizar la serie *Massacres* Masson llevase a cabo un gran número de cuadros al óleo de idéntico título. A los verdugos massonianos se les niega, pues, la posibilidad de progresar en sentido lineal: al final de un ciclo de matanzas, se hallan situados en el mismo punto en el que empezaron, irremisiblemente atrapados en el círculo vicioso de su insaciable deseo de poder.

En suma, las implicaciones ideológicas de las *Massacres* son más complejas de lo que a primera vista pueda parecer. Por una parte, la serie re-produce una fantasía sadiana de dominación erótica de la mujer, impulsando al espectador a apropiarse miméticamente del papel de la víctima o del agresor. Por otra, sin embargo, los dibujos de Masson alientan al observador a distanciarse del espectáculo de la matanza, es decir, a poner en tela de juicio una división de roles sexuales que atribuye a la figura femenina el papel de víctima sacrificial. A lo largo de este artículo, he intentado subrayar los puntos de contacto y de divergencia entre los dibujos de Masson, la obra de Sade y el pensamiento baitailliano. Podría decirse, quizá, que a través de la serie tiene lugar un enfrentamiento entre dos formulaciones contrapuestas a la diferenciación sexual, entre dos voces literarias discordantes: la de Sade y la de Bataille.

En respuesta a la observación de Paul Valéry de que el cine, a raíz de su concentración en la superficie de las cosas, desorienta al espectador del «núcleo del ser», Kracauer sostiene que tal veredicto es «ahistórico y superficial» y que «no se corresponde con la situación del hombre contemporáneo». Si bien Kracauer escribía esto tras la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que se mantuvo fiel a su postura intelectual anterior al conflicto, tal como manifiesta en sus ensayos que reflejan la situación ideológica desde la segunda mitad de los años veinte hasta la instalación de los nazis en el poder.

Theodor W. Adorno escribió en 1966, con motivo del fallecimiento de Siegfried Kracauer, que «ha sido el primero en medir y palpablemente el nivel de la crítica cinematográfica».

Índice: Prefacio. I. El pensamiento. II. Las cosas. III. La historia. IV. El cine en la teoría. V. El cine en la acción. Apéndice: Una conversación con Franz Böhmer y Mia Gosselin. Fuentes y referencias. Índice onomástico. Índice de materias.

Nelson Goodman

De la mente y otras materias



La editorial de la Academia
Visor

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

Índice: 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.

MOSAICO CONTRA REFLEJO MIMÉTICO

En torno a los ensayos cinematográficos de Siegfried Kracauer*

Jürgen Misch

En respuesta a la observación de Paul Valéry de que el cine, a raíz de su concentración en la superficie de las cosas, desorienta al espectador del «núcleo del ser», Kracauer sostiene que tal veredicto es «ahistórico y superficial» y que «no se corresponde con la situación del hombre contemporáneo»¹. Si bien Kracauer opinaba esto tras la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que se mantuvo fiel a su postura intelectual anterior al conflicto, tal como manifiesta en sus ensayos que reflejan la situación cinematográfica desde la segunda mitad de los años veinte hasta la instalación de los nazis en el poder.

Theodor W. Adorno escribió en 1966, con motivo del fallecimiento de Siegfried Kracauer, que «ha sido el primero en mejorar palpablemente el nivel de la crítica cinematográfica, al interpretar las películas

* Versión ampliada de una conferencia impartida en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas –CSIC–, Madrid, diciembre 1995.

¹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Erretung der äusseren Wirklichkeit*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985, p. 13.

como cifras de tendencias sociales, de control intelectual y de dominio ideológico... Hoy en día, su manera de contemplar una película se ha convertido en un tópico, en una condición sobreentendida de cualquier reflexión sobre el medio»².

En 1932 y durante una reunión celebrada por los propietarios de cines en Hessen, Kracauer pronunció un discurso sobre la función de la crítica cinematográfica independiente. Rechazando las exigencias de este tipo de crítica, dirigidas hacia la concepción de la industria cinematográfica con un carácter artístico, Kracauer comenzó su disertación con la frase lapidaria: «El cine, dentro de la economía capitalista, es una mercancía como cualquier otra.» Con dicho análisis Kracauer profundiza en los mecanismos estructurales de una producción cinematográfica que no trabaja «en aras del arte o de la ilustración de las masas, sino para ganar dinero»³, y, de este modo, sustituye la crítica del gusto, que hasta entonces era la práctica dominante, por el concepto de crítica de la producción, capaz de analizar el cine como ámbito avanzado de lo que actualmente se denomina industria de la conciencia. Asimismo, adopta con énfasis la posición de crítico social, cuya misión consiste en descubrir las ideologías sociales que se ocultan en las películas de consumo generalizado.

Entre los años 1925 y 1926, Siegfried Kracauer comienza a apartarse de los supuestos de una crítica parcialmente conservadora, orientada hacia una concepción tradicionalista del mundo. Aunque no sea necesario entrar en detalles al respecto, es obvio que la reorientación intelectual de Kracauer refleja fielmente la situación social contemporánea. Como todo el mundo sabe, a la trascendental perturbación en que se vio sumida Alemania durante la Primera Guerra Mundial no le siguió una transformación social de dimensiones similares. Después de una revolución, una contrarrevolución y una inflación económica, a partir de 1924 se consolidó hasta cierto punto un sistema que, si bien

² Theodor W. Adorno, «Siegfried Kracauer tot». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1-12-1966.

³ Siegfried Kracauer, «Über die Aufgabe des Filmkritikers», en S. K., *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1974, pp. 9-11.

Jürgen Misch, nacido en Berlín, es doctor en Filosofía por la Univ. de Hamburgo y autor del libro *La filosofía política de Ludwig Woltmann. En el campo de tensión del kantismo, materialismo y darwinismo social*. Vive como autor libre en Sta. Cruz de Tenerife.

contaba con una Constitución republicana, seguía siendo dominado por los grupos de poder económico, militar y burocrático que ostentaban el poder antes de la guerra. En contra de la mayor parte de la burguesía liberal y también de la dirección del periódico donde trabajaba⁴, Kracauer se mostró poco proclive a acomodarse «objetivamente» dentro de las circunstancias establecidas. Esto le llevó a diagnosticar en 1925, con una claridad meridiana que supera el desconcierto ideológico de sus escritos anteriores, que la agravación de la crisis social no excluía «pensar en la posibilidad de una catástrofe» debido a los «preparativos de una nueva guerra» y a un nacionalismo cada vez más beligerante⁵.

Generalmente suele considerarse que su crítica «La Biblia en alemán» marca la ruptura definitiva con sus primeros textos. Asimismo, es en esta época cuando comienza a estudiar la teoría marxista en profundidad⁶. De cualquier forma, el marxismo *no* es para Kracauer una doctrina cerrada con consecuencias prácticas derivadas de ella, sino más bien un modelo de aclaración que le proporciona un principio heurístico fecundo y estimula la confrontación permanente entre teoría y práctica en sus análisis sociales.

La reorientación de su pensamiento y de su crítica ideológica se tradujo en un marcado interés por lo concreto y lo empírico; es decir, por el análisis de «las manifestaciones superficiales» de fenómenos insignificantes y con frecuencia ignorados de la cotidianidad social, pese a que en ellos pueden reconocerse más claramente las contradicciones y conflictos inherentes a la sociedad. Fruto de esta evolución intelectual de signo materialista son su novela autobiográfica «Ginster» (1928) y la monografía dedicada a «Los oficinistas» (1930), sin olvidar sus textos breves sobre «Calles», «Cosas» y «Gente», o sus ensayos crítico-culturales y sociológico-literarios. Es en este contexto donde debe ser encuadrada la opinión de

⁴ Desde 1921 hasta su huida, Siegfried Kracauer trabajó en el *Frankfurter Zeitung*.

⁵ Siegfried Kracauer, «Gestalt und Zerfall», en S. K., *Schriften*, tomo 5.1, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1990, pp. 324-326.

⁶ Siegfried Kracauer, «Die Bibel auf Deutsch», en S. K., *Schriften*, tomo 5.1, *op. cit.*, pp. 355-368. Las relaciones entre Ernst Bloch y Siegfried Kracauer terminaron tras la publicación de la polémica reseña que el segundo dedicó al libro de Bloch *Thomas Münzer*. La carta de Bloch a Kracauer, con fecha del 20 de mayo de 1926, marca el comienzo de una larga —y conflictiva— amistad. El principal interés de la correspondencia entre ambos radica en la interesante interpretación de Marx por parte de Kracauer. Su comprensión del marxismo está marcada decisivamente por los textos de Marx escritos a mediados de la década de 1840, especialmente «La cuestión judía», «La sagrada familia» y «La ideología alemana», en los cuales Kracauer vio formulado el pensamiento, supuestamente ilustrativo, del «joven Marx».

Adorno sobre el análisis fenomenológico desarrollado por Kracauer, pues a su juicio «demostró que la conciencia es capaz de asimilar los detalles que suelen pasar inadvertidos a quienes se pierden en abstracciones... Sólo a unos pocos elegidos les ha sido dada la facultad de expresar sus innovaciones teóricas con semejante riqueza de contenidos»⁷.

Pese a su peculiaridad, el personal y audaz método de Kracauer no puede etiquetarse de «empirismo». Surge como respuesta inmediata al fracaso de los sistemas constructivos en su análisis de la realidad. Teniendo en cuenta esta premisa, queda claro que el camino hacia el verdadero conocimiento pasa inevitablemente por el estudio de los acontecimientos ignorados por dicho sistema. Kracauer no profundiza en la realidad como tal, sino en los lugares donde se manifiesta con absoluto desdén. En su ensayo «El ornamento de las masas» explica su metodología del modo siguiente: «El lugar reservado a una época concreta en el devenir histórico, viene determinado más por el análisis de las manifestaciones que pueden resultar superfluas e insignificantes que por los juicios de valor contemporáneos. Como expresión de tendencias históricas, los últimos no definen de un modo convincente la globalidad de un período. Por el contrario, las primeras conservan su inconsciencia al procurar el acceso inmediato a la esencia de la realidad... Gracias a ello la esencia de una época y sus inadvertidos impulsos se explican mutuamente»⁸.

Este giro ideológico explica la adopción del cine como núcleo de la actividad crítica de Kracauer. Varias razones apuntan a la preferencia de nuestro autor por este medio:

- Dentro de la jerarquía estipulada por la estética dominante, el cine era un paria, carecía de valor y pasaba inadvertido.
- El cine puede captar la realidad verdadera de manera antiidealista.
- La fidelidad de la fotografía a la realidad la convierte en el medio contraproducente por excelencia, pues refleja el mundo no interpretado.
- Gracias a su inmanencia, el cine rompe con interpretaciones convencionales y desempeña una función crítica⁹.

⁷ Theodor W. Adorno, «Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer», en *Noten zur Literatur*, tomo III. Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985, pp. 83-108; p. 88. Véase también mi trabajo: «La Realidad es una Construcción». *La Página*, número 19 (Año VII, núm. 1), Santa Cruz de Tenerife, 1995, pp. 77-87.

⁸ Siegfried Kracauer, «Das Ornament der Masse», en S. K., *Schriften*, tomo 5.2, *op. cit.*, pp. 57-67; p. 57.

⁹ Véase el ensayo de Michael Schröter, «Weltzerfall und Rekonstruktion zur Physiognomik Siegfried Kracuers», en *Text Kritik, Zeitschrift für Literatur*, Heft 68, Munich, 1980, pp. 18-40.

Sin embargo, la referencia de Kracauer al cine en sus ensayos fisonómicos, donde interpreta las apariencias superficiales como cifras históricas, no vino determinada tanto por la marginalidad de esta nueva manifestación estética como por una significación teórico-social y crítica más básica, concretada en la analogía del cine con la cadena de montaje. No cabe duda de que la introducción de la cadena de montaje en los años veinte representó una auténtica revolución económico-técnica, que condicionó al mismo tiempo toda una serie de innovaciones sociales y físicas. El avance intermitente del producto sobre la cadena de montaje guarda paralelismos con la proyección equilibrada e intermitente de los fotogramas en el cine. «A través del movimiento –sostiene Kracauer– se consigue una totalidad aparentemente integral: la sugestión de realidad en el cine y la mercancía en la cadena de montaje»¹⁰.

Además de elaborar toda una serie de principios crítico-ideológicos y estético-materiales en su teoría cinematográfica¹¹, Siegfried Kracauer desarrolló una crítica de tono psicológico-social que comprendía tanto el análisis estético como el análisis social: «El análisis sociológico –sostiene Kracauer– debe compenetrarse con el análisis estético inmanente»¹². En el breve y paradigmático discurso arriba mencionado, Kracauer insiste en la importancia de los aspectos sociales de una película y vuelve a refutar el tipo de crítica que, reflejando en mayor o menor

¹⁰ Gerwin Zohlen, «Text-Strassen. Zur Theorie der Stadtlektüre bei Siegfried Kracauer», en *Text Kritik*, *op. cit.*, pp. 6-72; p. 66. Walter Benjamin también utiliza esta relación: «La percepción en forma de choque propia del cine se distingue como principio formal. Lo que determina el ritmo de producción en la cadena de montaje tiene su correspondencia en el ritmo de la recepción cinematográfica» (Walter Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire», en W. B., *Gesammelte Schriften*, tomo 1.2, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978, pp. 605-653; p. 631).

¹¹ La publicación en 1931 de los libros de Ilja Ehrenburg, *Die Traumfabrik*, y de René Fülöp-Miller, *Die Phantasiemaschine*, significa la adopción de un análisis materialista del cine en relación con la producción en serie del imperio cinematográfico de Hollywood, el cual sólo estandariza, como un sueño quimérico y evasivo, el sueño y la fantasía propios del cine en una época de fuerte crisis económica. Bela Bálazs esboza, en su libro *Der sichtbare Mensch* (1924), los principios de una cultura visual y descubre, en su *Geist des Films* (1931), que la ideología pequeñoburguesa fundamenta la producción cinematográfica. Paralelamente, Rudolf Arnheim, crítico cinematográfico de la célebre revista *Weltbühne* en Berlín, desarrolla una psicología de la percepción a partir de la teoría de la *Gestalt*, cuyo análisis de las formas abre el camino a la «ciencia» de la crítica cinematográfica (*Film als Kunst*, 1932). Véase en este contexto: Karsten Wite, Epílogo del tomo S. K., *Kino...*, *op. cit.*, pp. 265-281.

¹² Siegfried Kracauer, *Über die Aufgabe des Filmkritikers*, en: S. K., *Kino...*, *op. cit.*, pp. 9-11; p. 10.

medida los gustos del autor, se contenta con subrayar todos y cada uno de los detalles del largometraje en cuestión. Como las películas no son una «mercancía cualquiera», Kracauer cree que ningún crítico de cine que se precie debe ignorar su extraordinaria función social. «En efecto: cuanto más pobres sean los contenidos de las películas musicales, bélicas, comedias, etc., y, por tanto, resistan peor la crítica estrictamente estética, mayor será su importancia social»¹³. En otras palabras, Kracauer se preocupa de la mediatización y la influencia de las películas en un público masificado. «Aunque, en honor a la verdad, puede objetarse que algunas películas plantean cuestiones de orden político o social, la mayoría de ellas sólo persiguen el entretenimiento de calidad o la mera distracción.» Como veremos a continuación, esta objeción es correcta, pero sólo parcialmente.

Es cierto que las películas corrientes se empeñan en ignorar, al menos en apariencia, tales cuestiones; pero de ningún modo puede afirmarse que esas mismas películas no representan indirectamente determinados intereses sociales. Y no puede ser de otra manera: los productores deben desempeñar su papel en el sistema económico imperante y, si desean incrementar la facturación, han de satisfacer los deseos y las necesidades de amplios sectores de una población que mantiene a duras penas su nivel adquisitivo. Así pues, los productores deben satisfacer a los consumidores, quienes a su vez mantienen las condiciones sociales establecidas. De acuerdo con esto, Kracauer subraya que la tarea del crítico cinematográfico consiste en revelar las intenciones sociales que suelen aparecer soterradamente en las películas de consumo generalizado, pues no pocas veces temen salir a la luz. Esta idea condiciona sus reflexiones sobre la imagen social de la mayoría de las películas, en las cuales, por poner un par de ejemplos, una humilde oficinista asciende en la jerarquía social hasta límites imprevistos o todo gran señor, además de ser rico, tiene buen corazón. Asimismo, Kracauer exige que la misión del crítico de cine es la de confrontar las apariencias de éstas y otras películas con la realidad social y descubrir hasta qué punto la falsifican. «En resumen –concluye Kracauer– un crítico de cine de primera fila sólo es imaginable si además es un crítico social»¹⁴.

El rechazo de Kracauer hacia los «sistemas cerrados» queda al descubierto cuando afirma que «cualquier apariencia particular puede servir como punto de partida para la investigación filosófica, pues a partir de

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

ella pueden analizarse contextualmente todos los aspectos de la vida»¹⁵. Un ejemplo de esta actitud filosófica son las dos breves escenas de *carácter filmico* que abren el ensayo de Kracauer sobre «Los oficinistas» y que a la vez pueden entenderse como lema de la metodología y del contenido de dicho texto:

«I. Una oficinista despedida exige, ante el tribunal laboral, ser mantenida en su puesto de trabajo o una indemnización. Representando a la empresa demandada aparece un jefe de sección, antiguo superior de la oficinista. Para justificar el despido, argumenta entre otras cosas: 'La empleada no quería que se la tratase como a una oficinista, sino como a una dama'. El jefe de sección tiene seis años menos que la demandante.

II. Un caballero elegante, sin duda un alto cargo en el sector de la confección, entra de noche, acompañado por su amante, en el vestíbulo de un cabaré cosmopolita. A primera vista se reconoce que ella, en su profesión secundaria, pasa ocho horas detrás del mostrador. La guardarrropa se dirige a la amante: 'Señora, ¿desea quitarse el abrigo?'»¹⁶.

Ambos textos pueden entenderse como ejemplos de una determinada realidad; sin embargo, el lector tiene que averiguar el contexto objetivo de los mismos si quiere reconstruir dicha realidad. La oficinista del texto I, que exige a su antiguo superior que la trate como a una dama burguesa, revaloriza en su existencia económico-social unas condiciones que resultan irrelevantes en su vida privada. La dependencia que pretende rechazar con su actitud se confirma plenamente en la banalidad de su despido. Por el contrario, a la mujer del texto II se le concede con total naturalidad el trato de «dama» —e incluso «señora»— en su «profesión principal», al ocultar su «profesión secundaria» y aparecer por la noche en compañía de un «caballero» burgués, a quien podría sustituirse por el representante de la empresa demandada.

Aunque nos encontremos ante un ejemplo documental extraído de una construcción ficticia, las dos escenas se comentan mutuamente y, gracias a ello, permiten reconocer las contradicciones existenciales de los oficinistas: la contradicción entre el Ser proletarizado y su conciencia burguesa se corresponde con una inversión en la prioridad de las condiciones públicas y de las aparentemente privadas. Dicha inversión se reproduce en la separación social institucionalizada del trabajo y del

¹⁵ Siegfried Kracauer, «Georg Simmel», en S. K., *Das Ornament der Masse*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1977, pp. 209-248; p. 240.

¹⁶ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland», en: S. K., *Schriften, op. cit.*, tomo I, 1978, pp. 205-304; p. 209.

tiempo libre: el último se concibe como actividad complementaria y constituida «en oposición al trabajo», pues pone en escena, como apariencia, la existencia burguesa. Quienes se dejan deslumbrar por las apariencias, acaban convirtiéndolas en una realidad a la cual se agarran compulsivamente y conceden menor importancia a las condiciones materiales de su existencia fuera de dichas apariencias. En varias de sus obras, Kracauer habla de los burgueses proletarizados e «intelectualmente desamparados»; en este sentido comparte la opinión de Karl Marx al respecto: «... el obrero se encuentra... consigo mismo sólo cuando se halla fuera del trabajo, dentro del trabajo se siente alienado»¹⁷.

La consecuencia de este efecto estético es evidente: el lector debe colaborar activamente en la «construcción de la realidad» y, al mismo tiempo, debe contar con «libertad de movimientos para juzgar por sí mismo». Esta idea guarda paralelismos con la situación receptiva del espectador cinematográfico descrita por Boris Eichenbaum en un ensayo de 1926: «Corresponde al espectador de cine... la difícil tarea de asociar las tomas y averiguar los matices de su significado. Esta labor la he denominado discurso interior del espectador cinematográfico... sin ella, no se puede comprender ninguna película»¹⁸. Este mecanismo resulta más evidente aún en el modo en que Kracauer articula los capítulos sueltos de «Los oficinistas»: han sido montados en un sinfín de *primeros planos* que, en sus rozamientos, deben producir un «fuego de ametralladora de intuiciones lo más mínimas posible»¹⁹.

El quinto capítulo de «Los oficinistas» se abre con una imagen especialmente significativa, pues trata de la forzada «reducción de plantilla» de los oficinistas de mayor edad. Kracauer introduce su argumento con un joven que, de pie en una céntrica calle berlinesa, lleva un enorme letrero donde puede leerse «que es un comerciante desempleado de veinticinco años de edad que busca trabajo en el mercado libre»²⁰. Considerada individualmente, parece como si esta imagen no fuera más que un documento sobre el paro creciente, el cual llega a afectar a los jóvenes con formación. Sin embargo, lo realmente importante de dicha escena es lo que no puede deducirse exclusivamente de la mera observación: un hombre de veinticinco años ya es considerado como mano de

¹⁷ Karl Marx, «Ökonomisch-Philosophische Manuskripte», en: Marx-Engels, *Werke*, tomo suplementario I, Editorial Dietz, Berlín, 1968, pp. 465-588; p. 514.

¹⁸ Boris Eichenbaum, «Literatur und Film», en: B. E., *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1965, pp. 71-78; p. 73.

¹⁹ Siegfried Kracauer, Carta a Adorno, 25-5-1930.

²⁰ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten...», *op. cit.*, p. 241.

obra mayor. Esta deducción se refuerza cuando se describe a continuación un anuncio colocado en el escaparate de una tienda de confección, en el que se busca «un vendedor mayor, de unos 25 ó 26 años»²¹.

Como vemos, Kracauer establece aquí un paralelismo con las escenas citadas anteriormente. Volviendo al campo cinematográfico, resulta evidente la analogía de todas ellas con el «montaje de colisiones» de Sergei Eisenstein²². El propio Kracauer utiliza curiosamente el término cinematográfico de «primer plano»²³ en el capítulo titulado «Taller de reparaciones»²⁴. En dicho fragmento, el autor llama la atención sobre detalles que resultan insignificantes a primera vista, con lo cual se atenúa la fluidez de una narración carente de colorido. Especialmente en los pasajes dedicados a los tribunales laborales se observa que esos detalles resultan «más que visibles en la luz despiadada» de la sala de sesiones²⁵.

El capítulo «Pequeño herbario», intercalado entre el análisis de las condiciones materiales de vida de los oficinistas y el de su desamparo intelectual, está dedicado a los «rasgos, figuras y apariencias» que no se correspondan con la idea que la «conciencia general» tiene del nuevo estrato social de los oficinistas. Manifestaciones de una adaptación extrema o malograda, estos elementos pertenecen a la construcción de la realidad, ya que en ellos se revelan las deformaciones y heridas que dicha realidad causa en cada individuo²⁶. De este modo, el capítulo consta de varios retratos que explican en su totalidad las excepciones y derivaciones de dichas imágenes-tipo y las aclaran según sus causas y efectos. Teniendo esto en cuenta, Inka Mülder señala que el «Pequeño herbario» evoca la serie de artículos titulada «Las pequeñas dependien-

²¹ *Ibid.*

²² Eisenstein se resiste a añadir una secuencia tras otra, pues pretende provocar el choque encadenado de las tomas. La teoría del montaje de colisión sustituye a la del montaje de atracción, que, en opinión de Eisenstein, es una «confrontación ingenua». La oposición entre los planos debe provocar en el espectador, a modo de *choque*, la adopción de un concepto. Eisenstein evoluciona de «la esfera de la acción a la esfera intelectual» y cree que «el lenguaje cinematográfico» es capaz de expresar hasta los conceptos más abstractos. También se expresa en relación con el «cine intelectual» y concibe el montaje como materialización de la «cuarta dimensión». La teoría de Eisenstein se opone a «la estética clásica del montaje alternante de Griffith». Por su parte, W. Pudovkin habla de los personajes filmados como «materia prima» para su posterior composición; mientras que Timoschenko exigió que el director de cine debería denominarse «Ingeniero del cine» en el futuro.

²³ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 252.

²⁴ *Ibid.*, p. 250.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 258.

tas van al cine», que Kracauer concibió como una «colección de muestras» cuyos «casos ejemplares son sometidos a la casuística general»²⁷.

Para mostrar la realidad en toda su extensión, se necesita una determinada *forma de representación*: «Como el único sentido de los hilos tejidos entre las apariencias es el de hacer visibles los contextos ocultos, aquéllos pasan por ser bastante arbitrarios e irregulares; en ellos, lo no sistemático se convierte en sistema»²⁸. Por eso mismo, la realidad compleja necesita una forma de representación que se corresponda con ese «no sistemático». Kracauer cita el ejemplo de Georg Simmel, que convirtió al *ensayo* en esa forma idónea de representación. Pues el ensayo no sólo permite realizar con absoluta libertad saltos lógicos y mentales de carácter efectivo y heurístico, sino que también posibilita la aproximación concéntrica hacia las apariencias individuales y la ilación entre ellas. «El ensayo no se contenta con buscar y destilar lo eterno en lo transitorio, sino más bien inmortalizar lo transitorio»²⁹. Pero también debe, «a partir de un rasgo particular, revelar la totalidad sin afirmar su presencia»³⁰.

Georg Simmel fue uno de los primeros en relacionar la constitución psíquica del hombre moderno, su «vida espiritual», con las múltiples impresiones sensoriales que ofrecen las grandes ciudades. Simmel observó que en los habitantes de las metrópolis se producía «un incremento de la vida nerviosa; las relaciones entre los individuos en las grandes ciudades se caracterizan por una acentuación de la actividad visual en detrimento de la auditiva». La agresividad e irritabilidad de los estímulos ópticos ahoga, según Kracauer, «la capacidad receptiva hacia el mundo visible»³¹.

Kracauer precisa estas observaciones en su particular «ajuste de cuentas» con la producción cinematográfica alemana realizada en 1928. «Tanto la producción cinematográfica como el público han caído en un proceso de estabilización. Ya es hora de ajustar cuentas con una producción que resulta estúpida, mentirosa y a menudo vulgar. No debe continuarse por ese camino. En todos los tipos (de acción cinematográfica)

²⁷ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», en S. K., *Das Ornament der Masse*, op. cit., pp. 279-294; p. 282.

²⁸ Siegfried Kracauer, «Georg Simmel», en *Das Ornament...*, op. cit., p. 240.

²⁹ Theodor W. Adorno, «Der Essay als Form», en *Noten zur Literatur*, op. cit., tomo I, pp. 9-49; p. 13.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Siegfried Kracauer, «Photographiertes Berlin», en S. K., *Schriften*, op. cit., tomo 5.3, pp. 168-170; p. 169.

que han cristalizado, nuestra sociedad es infravalorada, coloreada o desfigurada de un modo inofensivo, cuando no idiota o perverso. Se suprime justamente lo que debería ser proyectado en la pantalla, mientras que ésta acapara imágenes que nos engañan, que falsifican la realidad. Los documentales no deben confrontarse con decorados, como ocurre en la mayoría de los largometrajes, sino con la realidad que deben describir. Nos gustaría creer que su máxima ambición debe ser la de mostrarnos el mundo tal como es. Pero hacen justamente lo contrario. Nos alejan de los aspectos de la vida que nos parecen importantes, pues esos documentales saturan hasta tal punto al público con observaciones indiferentes que llega a aborrecer las que resultan verdaderamente importantes. Algún día el público se quedará completamente ciego»³².

Esta opinión encuentra una correspondencia inevitable en el campo estético: «Para que el detalle óptico –sostiene Kracauer– alcance la función que tiene asignada, debe constituir una parte esencial de la acción y desempeñar un absoluto protagonismo visual... La técnica más avanzada se sirve generosamente de coches, piernas corriendo y ruedas girando... pero todos estos fragmentos tan sólo comportan un sentido *ornamental*, de modo que podría prescindirse tranquilamente de ellos sin que la película perdiese un ápice de su inteligibilidad. Como algunas configuraciones del montaje se han independizado con el tiempo, son impuestas sin piedad y por la fuerza en todas las películas»³³.

El punto en común de todas estas objeciones es la pretensión de realidad, concepto sobre el que Kracauer, en opinión de Schröter³⁴, ya se había mostrado indeciso. En las películas realizadas durante la República de Weimar, Kracauer echaba en falta la representación de la *realidad social*, de la división de clases y de la opresión. También de una realidad sustancial, compuesta como un mosaico expresivo de piezas seleccionadas con este fin, así como el tratamiento respetuoso y atento de la *realidad material*. En resumidas cuentas, mendacidad y renuncia a la interpretación, menosprecio del individuo resistente en la interpretación: todo ello forma parte de una actitud dañina que Kracauer denomina *obstinación* de la sociedad.

³² Siegfried Kracauer, «Film 1928», en: *Das Ornament...*, *op. cit.*, pp. 295-310; p. 295.

³³ *Ibid.*, p. 302.

³⁴ Véase Michael Schröter, *Weltzerfall und Rekonstruktion...*, *op. cit.*

Hemos visto cómo, en el capítulo arriba mencionado de «Los oficinistas», el procedimiento de Kracauer sirve para sacar a la luz las irregularidades sociales como problemas concretos de la vida individual, en lugar de enumerarlos de un modo abstracto. Sin embargo, en el ensayo «Las pequeñas dependientas van al cine» dicho procedimiento ofrece al «moralista» —que aparece como crítico ideológico—, la posibilidad de hacer reconocibles, durante la presentación de los típicos elementos cinematográficos, no sólo el contenido ideológico, sino también la forma específica y el envoltorio con que el público recibe dichas ideologías. «Las películas son el reflejo de la sociedad existente», dice Kracauer en el auge de la «teoría del reflejo». Y ya hemos visto cómo en su temprano ensayo de 1926 es obvio hasta qué punto el crítico de *cine* se vincula al crítico *social*³⁵.

Según Kracauer, «el público», de cuyo gusto tienen que hacerse eco los consorcios cinematográficos para conseguir ganancias, también se compone «de trabajadores y pequeñoburgueses que comentan las circunstancias de las capas sociales superiores». El productor de cine tiene que satisfacer, en interés de su negocio, las «necesidades crítico-sociales» de sus consumidores. Pero nunca llegará a tolerar las representaciones que atacan los cimientos de la sociedad, pues ello implicaría la destrucción de su propia existencia como empresario. Kracauer califica las películas destinadas a las clases bajas de ser «aún más burguesas que [las destinadas] a un público de clase alta». En tales películas se alude tímidamente a los problemas sociales. La indignación provocada por la película *El Acorazado Potemkin* le sirve a Kracauer para mantenerse en la opinión de que las películas aprueban el sistema político dominante en su totalidad. «Aunque sus diferencias con otras películas resultan notables, se la afirma estéticamente para poder reprimir su contenido social.»

Pero Kracauer se pregunta a continuación si es cierto que la sociedad se manifiesta a través de las películas de consumo generalizado. «¿Existen en verdad esas salvaciones gracias al amor, esa grandeza imposible del alma, esas gentes jóvenes e insinuantes, esos estafadores monstruosos, esos delincuentes y esos héroes, esas noches de amor morales y esas bodas inmorales? Una ojeada al [diario] *Generalanzeiger* lo confirma. Es imposible inventar ningún *kitsch* que no sea previamente superado por la vida. Las sirvientas no se dejan

³⁵ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», en: *Das Ornament...*, *op. cit.*

aconsejar por los escritores de novelas románticas sino que, a la inversa, esas novelas se inspiran en las cartas que escriben las sirvientas.» Así pues, Kracauer comprende la dialéctica entre película de consumo generalizado y vida: «Una y otra suelen corresponderse, porque las humildes secretarías se comportan como sus ídolos de la pantalla; pero quizá han tomado los ídolos más falaces de la vida misma.»

La otra cara de la moneda es la realidad social, que suele ser reprimida en la mayoría de las películas. No obstante, por más que dulcifiquen los rincones más oscuros de la vida, las películas siguen siendo un reflejo de la sociedad. «Cuanto más falsa sea representada la superficie, más auténticas llegarán a ser las películas y más claro se reflejarán en ellas los secretos mecanismos de la sociedad.» En realidad, opina Kracauer, no es habitual que una empleada de la limpieza se case con el dueño de un Rolls Royce, pero «¿acaso no disfrutaban algunos propietarios de Rolls Royce pensando que las empleadas de la limpieza sueñan con subirse a uno de ellos?» Para Kracauer, las «fantasías cinematográficas más estúpidas e irreales» encierran «los ensueños de la sociedad», pues revelan su propia realidad y materializan deseos reprimidos conscientemente. El hecho de que los miembros de las capas sociales altas se nieguen a reconocer su reflejo cinematográfico no significa necesariamente una objeción contra el parecido de la fotografía que contemplan. No puede esperarse otra cosa de ellos pues, cuanto más denuncian la falsedad de algo, más se ajusta a la verdad.

A lo largo de la introducción a «Las pequeñas dependientas...», Kracauer ataca la huida hacia el pasado de muchas películas que, pese a todo, permiten reconocer las condiciones de la sociedad actual. La «cotidianidad» no debe observarse críticamente, porque las probabilidades de que una autorrepresentación no resulte ofensiva son bastante limitadas, mientras que la demanda de películas de género resulta acuciante. En fecha tan temprana como 1927 (!), Kracauer diagnosticó la ingente producción de películas históricas como un intento de deslumbrar al público, pues este género se contenta con «ilustrar» *el pasado*, y no *el presente* camuflado con trajes de época, como es el caso de *El Acorazado Potemkin*. Como los productores corren el peligro de poner a las muchedumbres fácilmente impresionables en contra de las instituciones poderosas —que de hecho no suelen contar con su simpatía—, si se deciden a representar en imágenes los sucesos contemporáneos, prefieren ambientarlos en

la Edad Media para que «el público pueda entretenerse sin provocar ningún daño»³⁶.

Así pues, Kracauer afirma que los productores se atreven a apoyar el triunfo de rebeldes vestidos de época para conseguir que el público olvide las rebeliones contemporáneas; y satisfacen gustosos el sentimiento teórico de justicia al adaptar a la pantalla unas luchas por la libertad largamente olvidadas: «Douglas Fairbanks, noble defensor de los oprimidos, se opone a una tiranía de siglos pasados, cuya persistencia no resultaría útil a ningún americano actual.»

De este modo, las películas pierden claridad de contenido a medida que se acercan a la actualidad: «El valor crítico de las películas disminuye de modo directamente proporcional al cuadrado de su aproximación al presente. Las escenas de la Primera Guerra Mundial que cuentan con mayor estima por parte del público no significan una huida más allá de la historia, sino la manifestación inmediata de la voluntad social»³⁷. La enorme cifra de «personas de intervención» es un indicio del que se sirve Kracauer para afirmar que el cine es un reflejo más auténtico de la sociedad que, por ejemplo, una obra teatral.

La construcción y estructura literarias de la serie de escritos «Las pequeñas dependientas van al cine» anticipa las futuras investigaciones de Kracauer sobre «Los oficinistas». En ella analiza paradigmáticamente películas de géneros distintos, con el fin de verificar las tesis planteadas en la introducción del escrito. En el primer capítulo, titulado «Nuevos horizontes», critica la ausencia de toda mención a la diferencia de clases y a la mentira social en películas concretas. De entre los capítulos que siguen —como «Los trotamundos», «La bondad de corazón», «El moderno Harun-al-Raschid» y «Tragedias ocultas»—, destaca el que lleva por título «El pueblo en armas», donde Kracauer afirma: «Efectivamente, los grupos influyentes sólo podrán conseguir sus objetivos —que, tal vez, son causantes de nuevas guerras— cuando las masas de hombres, aún contaminados levemente por la revolución, recuperen la moral perdida: la renovada apetencia por las condecoraciones y las doncellas que trae consigo la guerra, hace olvidar sus horrores... La intención de los

³⁶ Siempre se utiliza la misma táctica: mejor cuanto más antiguo. Considérense sino las manifestaciones alemanas de signo irracional y nacionalista desarrolladas a principios del siglo XIX, que situaron los conceptos de «germánico», «alemán», «de origen», etc., en tiempos míticos. Ello explica que tales prácticas se convirtieran en el germen del racismo alemán que años más tarde desembocaría en Auschwitz.

³⁷ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», en *Das Ornament...*, op. cit., p. 281.

productores es que el público acepte la guerra como una necesidad inexplicable. Sólo en el momento en que el pueblo considera a la muerte heroica como destino irracional, la sufre moralmente. Por eso, las películas bélicas sirven para aleccionar al pueblo... A las pequeñas dependientas les resulta difícil resistirse al esplendor de las marchas y los uniformes»³⁸.

La crítica de la película *Emden*, escrita por Kracauer ese mismo año, revela la práctica cinematográfica dominante: «Al público, especialmente a la juventud, debe quedarle la impresión de que la guerra es divertida. El acorazado *Emden* hunde otros navíos, su tripulación se comporta humanitariamente con el enemigo y demuestra un envidiable heroísmo. Obviamente, la película tiende a revelar la guerra como articuladora de los acontecimientos históricos. Dentro de unos años se vivirá una nueva guerra con idéntico entusiasmo. Como pionera de un ambiente beligerante, esta película representa todo un peligro»³⁹.

Análisis agudo, sarcasmo e ironía: estas son las características de los capítulos que conforman el ensayo. En un caso Kracauer llega a escribir que el joven y millonario protagonista de una película no se *casa* con la

³⁸ *Ibid.*, p. 286.

³⁹ Siegfried Kracauer, «Der Emden-Film», en S. K., *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt, 1979, p. 401. [Ed. esp.: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona 1985.] Tras la Segunda Guerra Mundial, alrededor del 80% de los alemanes se oponía abiertamente a cualquier política de rearme. Sin embargo, durante la «Guerra fría», los entonces aliados occidentales (EE.UU., Gran Bretaña y Francia) presionaron a la recién fundada República Federal de Alemania (¡occidental!). El canciller Adenauer, anticomunista convencido y, en el fondo, reticente a la reunificación alemana, hizo todo lo posible para bombardear psicológicamente a la población («el peligro viene del Este...») y conseguir la aprobación de un nuevo Ejército. Y es que a Adenauer le habría encantado asistir a la fundación de una Europa pequeña y católica, con De Gaulle, Franco y Salazar incluidos, y que tuviese a la catedral de Colonia como centro espiritual e ideológico.

En el mismo contexto, debe subrayarse el papel del *cine* como factor dominante de la propaganda bélica occidental. Para considerar sin reparos al uniforme militar, se requieren los siguientes tipos de cine bélico:

«1.º Los tipos alegres o Es tan bonito ser soldado; 2.º La guerra desnazificada o Los nazis malos y sus soldados buenos; 3.º La Santa Patria en peligro o La resistencia difamada; 4.º Juego limpio de acuerdo con reglas limpias o La guerra como competición deportiva; 5.º El hombre conserva su valor en el campo de batalla o La escuela nacional; 6.º Los asiáticos malos o La difamación del adversario; 7.º Tiburones y pececillos o La guerra como destino; 8.º Todo va mal o La crítica simulada.»

Véase mi trabajo: *Apuntes sobre la Historia social y estética del cine alemán*, en Ciclo «El cine alemán de la posguerra». Filmoteca Canaria, pp. 5-61; p. 47.

hermosa hija de un comerciante empobrecido, de cuya empresa se apropia, sino que «adquiere a la muchacha para su explotación doméstica» (!)⁴⁰.

En la reseña que Walter Benjamin dedicó a «Los oficinistas», titulada «Desde la Alemania reciente», escribe que este análisis crítico «marca un hito en la politización de la inteligencia». Y es que Kracauer concluye su texto afirmando que «la meta final de la especie no es la comunidad como tal», sino «su reconocimiento, a través del cual puede surgir una comunidad»⁴¹. La opinión política de Kracauer en favor de un *proceso público de reconocimiento*, donde «los seres humanos cambian las instituciones»⁴², significa, en el contexto político contemporáneo (1930), un claro rechazo a los mitos por entonces dominantes de «comunidad popular» y «colectividad»⁴³.

Con el concepto de lo «exótico escondido en lo cotidiano», imagen lingüística de la dialéctica y medio estilístico del distanciamiento, Kracauer señala el aspecto intelectual que más le interesa: «la realidad humana».

Kracauer consideró que la publicidad, representada por el público que asiste al cine, era en primer lugar un proceso de reconocimiento y en absoluto un lugar para la filosofía de la historia. En este sentido, llega a separarse de Kant, el clásico del ideal moderno de la publicidad crítica. Sin embargo, Kracauer solía utilizar la deficiencia de Kant sobre Ilustración y elevó el concepto «revelar» (*enthüllen*) como concepto clave de su pensamiento teórico. Kant había escrito: «Ilustración significa diferenciar la envoltura de la misma cosa; pues, si no se hace así, cualquier ideal (de la razón pura y de la razón práctica) se convierte en un mito»⁴⁴.

Ya antes de los años sesenta, cuando escribió su libro sobre la historia, Kracauer quiso diferenciar la *historia* de la filosofía, para establecerla

⁴⁰ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen...», *op. cit.*, p. 289.

⁴¹ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 304.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Véase en este contexto el libro del sociólogo Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gessellschaft*, que alcanzó las ediciones sexta y séptima en 1926. Publicada por vez primera a finales del siglo XIX, esta obra influyó extraordinariamente en el pensamiento de la época gracias a su romántica referencia a la Edad Media y su diferenciación entre Comunidad (orgánica) y Sociedad (técnico-funcional), que se relaciona con una concepción de los valores culturales claramente conservadora.

⁴⁴ Immanuel Kant, «Anthropologie in pragmatischer Absicht», en I. K., *Werke*, tomo 6, Ed. W. Weischedel, Editorial Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964, p. 498.

«antes de las últimas cosas»⁴⁵. Consecuentemente, dudaba de la interpretación de Kant en torno a una «intención de la naturaleza», según la cual el transcurso «de la historia mundial tiende a unificar a la especie humana en la burguesía»⁴⁶. Kracauer habla de la opinión de Kant de «que la historia, vista desde fuera, se presenta como un archivo único de locura y voluntad de destrucción. Una vez aceptada esta afirmación, en la cual se observa la doctrina del pecado original (*Ursünde*), es necesario utilizar, detrás del decorado, un elemento como la razón astuta de Hegel o la naturaleza etiológica de Kant para extraer lo bueno de lo malo»⁴⁷.

Lo cierto es que, desde los años veinte, Kracauer manifestó su escepticismo hacia la fe ciega en el progreso y hacia la evolución como «verdadero» motor de la historia. Reconoció que esa fe quería «sustituir la interpretación teológica de la historia»⁴⁸ por una «finalidad» profana. Por eso mismo, se opuso también a la creencia en la colectividad como última etapa del comunismo⁴⁹. Una y otra vez insiste en las limitaciones de la capacidad humana de reconocimiento, debido a la existencia de formas de percepción y denominación ideológicamente predeterminadas. Kracauer califica deliberadamente como «*terra incognita*» a la realidad de los oficinistas, con el fin de prejuzgarlos lo menos posible en su análisis social. Él, que como crítico siempre pensaba en contextos históricos, escribió en su última obra que «el historiador debe sentirse impulsado y acoger atentamente los diferentes mensajes que recibe. De este modo, encontrará con toda seguridad hechos y contextos inesperados que quizá entren en contradicción con sus supuestos originales»⁵⁰. De modo parecido a Kracauer se expresó Ernst Cassirer⁵¹.

⁴⁵ Siegfried Kracauer, «Geschichte - Vor den letzten Dingen», en S. K., *Schriften*, *op. cit.*, tomo 4, p. 50.

⁴⁶ Cit. por Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, editorial Luchterhand, Neuwied am Rhein und Berlin, 1968, p. 130.

⁴⁷ Siegfried Kracauer, «Geschichte...», *op. cit.*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 304.

⁵⁰ Siegfried Kracauer, «Geschichte...», *op. cit.*, p. 103.

⁵¹ En 1932, Ernst Cassirer escribió sobre el «Diccionario histórico-crítico» de Pierre Bayle (1695): «El núcleo original de los artículos sueltos se acompaña de un sinfín de notas, instrucciones y comentarios... y el interés de Bayle se dirige pocas veces al artículo principal o los 'asuntos principales' tratados en él, sino más bien hacia lo realmente secundario». Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Editorial J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1932, p. 272.

Cuando Kracauer publicó su ensayo sobre «Los oficinistas», quiso distanciarse de antemano del género de reportaje. No se contentó con la mera «reproducción de lo observado», pues sólo cuando se reconoce el contenido de observaciones individuales pueden ser unidas a la realidad como una construcción en forma de mosaico (o «contexto de fragmentos de realidad», como señala en su reseña de la película de Dsiga Vertov⁵²).

Ya en su ensayo «El culto a la distracción» (1926), Kracauer estaba convencido de que dicho contexto sólo podía simbolizarse como ausencia de un «marco auténticamente objetivo»; es decir, que entonces debía expresarse «el *desorden* de la sociedad con exactitud y sin fingir». Como vemos, Kracauer carga el acento en las palabras «exactitud» y «sin fingir». «Sin fingir», ya que la película de Walter Ruttmann, *Berlín, la sinfonía de una gran ciudad*, parece documentar una situación marcadamente caótica y llega a condensar algunas imágenes como símbolo del caos, tal y como se observa en el montaje de la escena de la montaña rusa con «espirales girando en el escaparate y el movimiento de la puerta giratoria»⁵³. Pero esta utilización de metáforas caóticas sólo funciona parcialmente. En lugar de presentar al público berlinés «su propia realidad en una serie conscientemente fragmentada de espléndidas impresiones sensoriales» («El culto...»), Ruttmann convierte esta serie de imágenes en un fin en sí misma. Las contradicciones sociales aparecen bajo el atractivo contraste de «esplendor y miseria»; el caos, propio del modo de producción capitalista, se vincula a asociaciones meramente visuales montadas con un ritmo musical (y, por consiguiente, dirigidas a una solución aparentemente estética que Kracauer define con el concepto de «marcha sobre sí misma»)⁵⁴. Como demuestra Kracauer en sus escritos, si se quiere describir el desorden social *con exactitud*, y no contentarse con escuchar «las manifestaciones contra la injusticia que claman al cielo»; si se quiere percibir «la muda presión ejercida por las circunstancias económicas» (Marx)⁵⁵, hace falta una actitud crítica sutil.

Tras observar la rápida expansión sufrida por la industria de la diversión, especialmente en la metrópoli berlinesa, Kracauer afirma,

⁵² Siegfried Kracauer, «Der Mann mit dem Kino-Apparat», en S. K., *Kino...*, *op. cit.*, pp. 88-92.

⁵³ Siegfried Kracauer, «Von Caligari zu Hitler...», *op. cit.*, p. 196.

⁵⁴ Véase la nota 52.

⁵⁵ Karl Marx, «Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals», Marx-Engels, *Werke*, *op. cit.*, tomo 23, p. 765.

en su ensayo «El culto a la distracción», la existencia de una relación directa entre este giro hacia la cultura de masas y el cambio estructural de la sociedad durante los años veinte, momento en que la burguesía tradicional se vio seriamente diezmada. Unido a esto, los «valores culturales»⁵⁶ que dicha burguesía representaba se convirtieron en algo «irreal»⁵⁷. Ejemplo de esta situación es la transformación del concepto de consumidor cultural, entendido hasta entonces como persona que disfruta individualmente del arte. La emergente industria de la diversión se dirige a un público masivo, el cual reduce el espacio de las capas sociales formadas culturalmente. «Éstas se ven obligadas a participar o a aislarse de manera esnobista; pero, de cualquier forma, su provinciano alejamiento ha terminado. A raíz de su disolución en las masas surge un *público homogéneo de la metrópoli* que, del banquero a la oficinista y de la diva a la mecanógrafa, comparte *la misma opinión*»⁵⁸. Kracauer sostiene que es tarde para lamentarse del giro hacia un gusto masificado: los bienes de la formación, que las masas se niegan a aceptar, se han convertido en algo histórico, pues ha cambiado la realidad económica y social con la que estaban vinculadas.

El afán de distracción de los berlineses viene motivado por la tensión *formal* de su cotidianidad laboral. La insatisfacción derivada de esto les induce a recuperar el tiempo perdido, pero sólo pueden conseguirlo en la misma esfera de la superficie. Dicho de otra forma: las masas se mueven directamente del «funcionamiento de la empresa al funcionamiento del placer»⁵⁹.

Los nuevos «palacios del cine» ofrecen, sin embargo, un cuidado *esplendor de la superficie*. Su arquitectura y decoración excita hasta tal punto los sentidos del público que «ni siquiera cabe en ellos la más mínima reflexión»⁶⁰. El movimiento equilibrado y continuo del cinematógrafo exige al público una enorme rapidez de reacción a las señales ópticas, «sin la más mínima reflexión» por su parte. Como ningún estímulo puede convertirse en una impresión permanente, la consecuencia de ello es la distracción; abandono de la conciencia que Walter Benjamin define, en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproducti-

⁵⁶ Es interesante que Kracauer anticipe una categoría capital del importante ensayo de Adorno *Theorie der Halbbildung*.

⁵⁷ Siegfried Kracauer, «Kult der Zerstreuung», en S. K., *Ornament...*, *op. cit.*, p. 314.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁹ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 285.

⁶⁰ Siegfried Kracauer, «Kult der Zerstreuung», *op. cit.*, p. 314.

bilidad técnica», como «consecuencia del choque»⁶¹. El afán de distracción recibe como respuesta el desarrollo de la «superficialidad pura». Con todo, resulta más *honesto* que los tradicionales «valores culturales», pues, convertidos en algo «irreal», ponen la verdad en tela de juicio.

Como sostiene Kracauer en su sorprendente tesis, este público homogéneo podría dar a los nuevos lugares de «culto» un significado *moral* y convertir la puesta en escena de dicha distracción en un medio de auto-reconocimiento: «En la superficialidad pura [el público] se halla a sí mismo, el avance fragmentado de espléndidas impresiones sensuales les revela su propia realidad»⁶². Sin embargo, esto es válido sólo en el caso de que la distracción no se convierta en un objetivo en sí mismo. «Las representaciones de la industria de la diversión, con su torrente de imágenes, luz y sonido, deberían transmitir con claridad y exactitud el *desorden* de la sociedad a millares de ojos y oídos; sólo haría falta eso para incitar y mantener la tensión que ha de anticiparse al necesario cambio (social)»⁶³.

Según Kracauer, las representaciones incluidas en el culto a la distracción no logran tales resultados la mayor parte de las veces, especialmente porque no materializan el principio de distracción con pureza, sino mezclado con vestigios culturales del pasado. El discutible interés de la industria cinematográfica por «redondear [la película] artísticamente»⁶⁴, disuelve todos los elementos que participan en la distracción en una aparente totalidad estética, en una «obra de arte total y efectista» que, en conjunto, revela una completa anarquía. Por ello, el «culto a la distracción» no cumple la función de transmitir a las masas la idea de su propia realidad social, «expresión de la confusión desatada que define nuestro mundo». En este contexto, Kracauer se atreve a hablar de «tendencias reaccionarias» y subraya que la distracción sólo tiene sentido como improvisación, como reflejo del desorden desatado del mundo.

En su libro sobre la *Nueva Objetividad*, Helmut Lethen critica la constitución de una masa homogénea en la metrópoli como «operación intelectual de una sociología formal»⁶⁵; de este modo, traslada las fun-

⁶¹ Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en W. B., *Gesammelte Schriften*, tomo 1.2, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978, p. 503. [Ed. esp. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos: filosofía del arte y de la historia*. Taurus, Madrid, 1973.]

⁶² Siegfried Kracauer, «Kult der Zerstreung», *op. cit.*, p. 315.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 316.

⁶⁵ Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien sur Literatur des «Weissen Sozialismus»*, Editorial Metzler, Stuttgart, 1970, p. 103.

ciones del proletariado a las masas de oficinistas. Mis objeciones a esta idea me inducen a apoyar la opinión más acertada de Inka Mülder, para quien el concepto de masas en Kracauer no se refiere a un colectivo político organizado ni al proletariado como clase oprimida, sino que define potencialmente a todos los miembros de la sociedad como elementos integrantes de una totalidad funcional; dicho de otro modo, la «masificación» es entendida en un sentido sociológico, a modo de distintivo de las sociedades industriales modernas, a las cuales se somete el individuo con independencia de su estatus social⁶⁶. En su aparato teórico, Kracauer asigna siempre un papel primordial a los oficinistas como núcleo sociológico del público de la gran ciudad. Dentro de dicha composición, el público aparece —según hemos visto— como portador de unas energías revolucionarias que deben ser encauzadas por la distracción si se desea conseguir el «cambio necesario».

El enorme grupo social formado por los oficinistas, que «poblaba a diario las calles de Berlín» estaba sufriendo en sus propias carnes la gran ola de racionalización que comenzó alrededor de 1925. La presión económica contemporánea reveló la completa inutilidad de las orientaciones y los modelos tradicionales de vida; de este modo, los oficinistas se convirtieron en portadores de una «conciencia errónea», anclada en unos valores que habían dejado de corresponderse con la realidad. Esta dicotomía provocó irremediablemente la *ideologización* de los conceptos. De este modo, la afirmación de principios superados sólo sirvió para conservar ilusoriamente un bienestar burgués que ya no tenía cabida y cuyo único sentido radicaba en el desesperado acorralamiento del proletariado⁶⁷.

Por el contrario, los trabajadores del sector industrial conocían el estado político actual y, como su situación siempre había sido perentoria, se habían adaptado a una teoría social adecuada a sus necesidades. La vida de un trabajador medio como «proletario con conciencia de clase» está jalonada de «conceptos marxistas vulgarizados que al menos le informan de lo que ocurre a su alrededor»⁶⁸. La confusión derivada de

⁶⁶ Inka Mülder, *Siegfried Kracauer - Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*, Editorial Metzler, Stuttgart, 1985, p. 70.

⁶⁷ Véase Siegfried Kracauer, «Von Caligari zu Hitler», *op. cit.*, p. 199, donde habla del «proletariado de cuello blanco» como factor político, pues fue cortejado tanto por los nazis como por los socialdemócratas. Kracauer escribe: «Toda la situación relacionada con la política interior dependía (del hecho) de que este grupo mantuviese sus prejuicios de clase media o que uniese sus intereses a los de la clase trabajadora».

⁶⁸ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 282.

la situación social provocó que los oficinistas buscasen la distracción como vía de escape. Kracauer convierte este concepto en una especie de *terminus technicus*: «En la actualidad, Berlín es una ciudad caracterizada por una cultura de oficinistas; es decir, una cultura que está hecha por oficinistas, para oficinistas y que es aceptada como cultura por la mayoría de los oficinistas»⁶⁹. A diferencia del ensayo escrito en 1926, en «Los oficinistas» ha desaparecido cualquier huella positiva de la distracción, y aparece únicamente como una manifestación carencial de un tipo de vida «que sólo debe llamarse vida en un sentido limitado»⁷⁰.

Tanto en su ensayo «Las pequeñas dependientas van al cine» como en «Los oficinistas», Kracauer rechaza la investigación empírica de los espectadores y se basa en experiencias y observaciones personales. Si bien en ambos ensayos puede hablarse de un cierto paralelismo al analizar la adopción de una concienciación social errónea por parte del público, en el caso de «El culto a la distracción» esta idea se confronta con la convicción de que sí es posible la adecuada concienciación social.

Durante la República de Weimar puede hablarse de una realidad cinematográfica trastocada, en la cual la *recepción* viene impuesta más por la producción cinematográfica que por las diferentes necesidades y formas de percepción socialmente mediadas del público. Así pues, Kracauer descubrió los esquemas de recepción desarrollados por la industria capitalista varios años antes de que Horkheimer y Adorno hablaran, en *La dialéctica de la Ilustración*, del «esquematismo» de Hollywood⁷¹. Kracauer considera que la sociología empírica peca de ingenuidad, pues sólo contribuye al deslumbramiento de los espectadores y no com-

⁶⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 282.

⁷¹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Editorial S. Fischer, Frankfurt/M., 1969, p. 91: «La verdadera naturaleza del esquematismo, que encierra tanto lo universal como lo particular, 'concepto y caso aislado', se revela finalmente en la ciencia contemporánea como el interés de la sociedad industrial. Todo se convierte en un proceso repetible y sustituible, un mero ejemplo de los módulos conceptuales del sistema: incluso el hombre considerado individualmente, por no hablar de los animales. El conflicto entre la ciencia administrativa y petrificante (el espíritu público) y la experiencia individual es prevenido por las circunstancias. Los sentidos son determinados por el aparato conceptual aún antes de que tenga lugar la percepción; el burgués ve a priori el mundo como materia prima. Kant se ha adelantado intuitivamente a lo que sólo Hollywood ha realizado conscientemente: las imágenes son censuradas anticipadamente, en el momento mismo en que son producidas, según los modelos intelectuales a los que van dirigidas. La percepción, origen del juicio público, había sido preparada por éste aún antes de que se produjera».

prende la obstinación que hemos analizado. Sin embargo, cree que el individuo ya no es capaz de conservar por sí mismo su obstinación frente al esquematismo de la producción cinematográfica, pues sólo las masas pueden hacerlo posible.

El concepto de «distracción» sufre, pues, una evolución en los escritos de Kracauer. Primero es un concepto neutro que sirve para definir aquello que los espectadores buscan en el cine; más tarde, se convierte en una categoría clave que califica la emancipación del público cinematográfico; por último, es utilizado negativamente en «Los oficinistas». Pero Kracauer no se limita a este punto. En su opinión, el cine no sirve únicamente para ocultar la realidad, sino que –en sus ejemplos positivos– contribuye enérgicamente en el desciframiento de esa realidad oculta y saca a la luz posibles contextos de la realidad fragmentada. Si se mantiene que el mundo es una construcción, entonces una película debería ayudar, por medio de la construcción y composición secuencial de imágenes, a descifrar la realidad. Para conseguir ese desciframiento, es necesario «romper las imágenes típicas de la vida cotidiana y montar con sus pedazos imágenes a las cuales les corresponde un significado inherente»⁷².

⁷² Siegfried Kracauer, «Zur Ästhetik des Farbfilms», en S. K., *Kino...*, op. cit., pp. 48-52; p. 49.

Por supuesto, el «principio de montaje» aparece también en la obra de Walter Benjamin, que lo aplica –en su obra sobre los pasajes– a la historia. En las *Tesis sobre el Concepto de Historia*, Benjamin sostiene que «la historia es objeto de construcción» (I, p. 701).

Considero muy interesante –en el contexto de Kracauer– una observación de Horkheimer: «Parece que el método basado en la comprensión de una época a partir de pequeños síntomas superficiales se ha demostrado con toda su fuerza. Usted ha dado un paso más con respecto a las interpretaciones hasta entonces materialistas de los fenómenos estéticos» (Carta a Benjamin, 18-9-1935, en: V.2, p. 1.143).

Walter Benjamin ofrece asimismo un aspecto positivo de la «Distracción». En el discurso pronunciado en el Instituto para los Estudios del Fascismo (París), titulado «El autor como productor», habla sobre Sergej Tretjakow, «el escritor operativo» y polemiza contra la «Nueva Objetividad», de un modo parecido a sus escritos «París, capital del siglo XIX» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica».

Por lo que respecta a las artes plásticas, debemos referirnos a la suma importancia del montaje fotográfico en el contexto de la vanguardia internacional. El propio Siegfried Kracauer habló de un «montaje revolucionario de imágenes» en su reseña a una exposición pictórica (5.3, pp. 30-33). A propósito de ello, basta mencionar los nombres de Josep Renau, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Georg Grosz, John Heartzfield, Kurt Schwitters (con sus célebres «Merzbilden»), El Lissitzky y Alexander Rodchenko.

Angel Llorente

Arte e ideología en el franquismo
(1936-1951)



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.

FRAGMENTOS Y RUINAS DE UTOPIÍA

(Textículos de La Habana)¹

Juan Antonio Ramírez

Fidelia

La isla de los felios mide cincuenta millas en su parte central; durante un gran trecho disminuye poco su latitud, pero luego se estrecha paulatinamente por ambos lados hacia los extremos. Éstos se curvan ligeramente hacia abajo, dando a la isla la apariencia de un caimán, según dicen algunos, aunque más parece un garrote, un falo erecto, o un espermatozoide gigantesco penetrando en el golfo uterino de los mexiuisicas. No tiene casi montañas que la protejan de los vientos, y el mar, aliado con los truenos, se encrespa a veces arrasando las costas e impidiendo la circulación de las naves (también llamadas «balsas»).

¹ Tomo prestados algunos párrafos de Tomás Moro (*Utopía*), Tomaso Campanella (*La imaginaria ciudad del sol*) y Francis Bacon (*Nueva Atlántida*), confiando en que los venerables huesos de estos autores no sientan conmoción alguna, dondequiera que se encuentren, a causa de mis inocentes extrapolaciones. He manejado aquí la edición conjunta de las tres obras publicada por el FCE con el título de *Utopías del renacimiento* (México, 1973; traducciones de Agustín Millares Carlo y Agustín Mateos). El género *textículo* fue hallado (o inventado) por el artista y poeta José de la Calle: sin su permiso, amparándome en nuestra amistad, lo aplico al trópico.

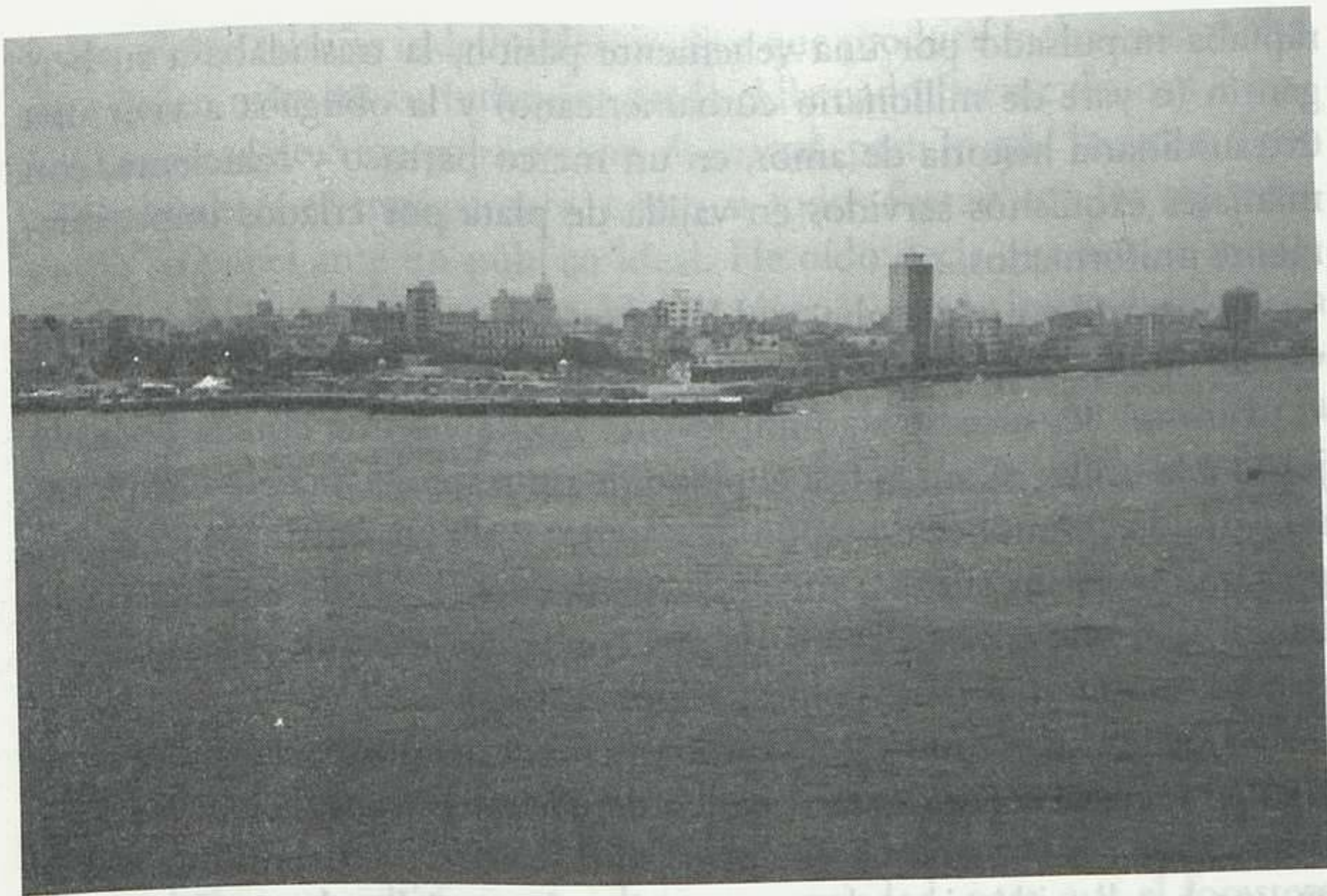
Cuéntase, y la configuración misma del lugar lo confirma, que aquella tierra no estuvo antiguamente rodeada por el mar; que Fidelio (de quien, triunfante, recibió nombre la isla, antes llamada Abrasa, y que logró elevar a una multitud ignorante y agreste a un grado tal de civilización y cultura que sobrepasa actualmente a la de casi todos los mortales), apenas alcanzó la victoria en su segundo desembarco, mandó cortar el istmo de quince millas que la unía al continente, dejando que el mar la circundase. Ocupó en este trabajo a los habitantes todos de la isla, para que nadie lo considerase afrenta, así como a la totalidad de sus soldados, con lo cual la obra llevóse a cabo con increíble rapidez, y la admiración y el terror por el éxito obtenido sobrecogió a los pueblos colindantes, que al principio se mofaban del intento.

Relato breve con Lorita

Érase una vez una isla remota, poco visitada por los forasteros. Sus habitantes tenían todo lo necesario para vivir, pues la naturaleza era pródiga al ofrecer sus frutos, y los ancianos del Comité Dirigente, adornados con barbas venerables, distribuían los bienes con equidad. Nadie humillaba a los demás con la ostentación impúdica de riquezas abusivas, ni tampoco acongojaba a su vecino exhibiendo miserias insoportables. Todos los rincones del lugar eran hermosos como tarjetas postales. Los atardeceres, para los ociosos (que eran casi todos los moradores del país), estaban siempre arrullados por los vaivenes rítmicos del mar. No hacía frío (la nieve era sólo algo que se asociaba con el tiempo en un viejo tango, casi olvidado), y todos disfrutaban de una adánica semidesnudez.

En la capital de aquella isla vivía Lorita, una linda jovencita, risueña y soñadora. Al igual que muchos otros isleños, solía abandonar su morada, a la caída de la tarde, para tomar el fresco en el gran Paseo Marítimo de la ciudad. Lorita, sentada en el pretil de cemento, miraba la línea del horizonte, y contaba las olas como quien reza una letanía interminable. Imaginaba entonces la llegada de un apuesto marinero que la

Juan Antonio Ramírez (1948) es catedrático de Historia del Arte en la Univ. Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante* (1992) y *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (1994).



era una batalla idéntica a la suya, y como la suya, el mar. Lo único
cogió presurosa el nuevo mensaje: el papá de la verde y llevaba un
se una cita indeterminada. «In God we Trust», leyó poco después. Son-
rió insinuante (era su carácter) al marino en cinta que esperaba en



La capital de Cuba desde el Castillo del Morro y, más de cerca, en una encrucijada
de Centro Habana.

raptaba impulsado por una vehemente pasión, la trasladaba a su bergantín (o yate de millonario euroamericano) y la obligaba a vivir una extraordinaria historia de amor, en un marco barroco y reluciente, con manjares exquisitos servidos en vajilla de plata por criados impecablemente uniformados...

La ola mil y una llegaba, y el horizonte, como cada tarde, seguía invariablemente despejado.

Pero un día sucedió algo imprevisto. Lorita vio una botella flotando junto a la orilla. ¿Contendría el plano de un tesoro? La cogió temblorosa, extrajo el enmohecido tapón de corcho, y allí encontró, en efecto, el pergamino de sus sueños, sin duda, pero, ¿desde dónde escribía? ¿Y el barco? ¿Por qué estaba ella allí, de pie, con aquel papel en la mano, junto a las sempiternas rocas golpeadas por las olas?

Se preguntaba todo esto, confusamente, cuando se percató de que alguien le hacía señas desde el banco del Paseo. Era un forastero rubio, colorado por el sol, que agitaba otro papel. Observó cómo lo introducía en una botella, idéntica a la suya, y cómo la arrojaba al mar. Lorita recogió presurosa el nuevo mensaje: el papelito era verde y llevaba impresa una cifra indeterminada. «In God we Trust», leyó poco después. Sonrió insinuante (era su carácter) al marinero en tierra que esperaba en el pretil de cemento, con su gorra de béisbol y sus bermudas, con su *T-shirt* y su cámara de fotos. El horizonte seguía despejado.

Amargoto, capital de Fidelia

Describiré, pues, una ciudad cualquiera de Fidelia, y ¿cuál mejor que Amargoto misma? Ninguna más a propósito, así porque las demás le concedieron el privilegio de albergar al Senado, como por serme mejor conocida, ya que viví en ella, recorrí sus calles, y conocí a muchos habitantes en sus propias casas.

Amargoto se fundó en una especie de península, junto a una bien resguardada bahía, pero luego ha crecido desmesuradamente, hacia el Oeste y el Sur, sobre todo, de modo que su plano, inicialmente tortuguiforme, se parece ahora al de una ameba o a un pulpo con varios tentáculos de configuración variable. La ciudad posee un río, el Amenidro, que nace unas veinte millas por encima de Amargoto, de una exigua y cristalina fuente, pero engrosándose paulatinamente llega a la desembocadura caudaloso y espeso. Enriquecido con múltiples restos orgánicos

y con olores salvajes indefinibles, se dice que produce melancolía y olvido a quien mira sus turbulencias desde el llamado Puente de los Ciclos.

Las casas de Amargoto no son de cristal, pero lo que hacen o dicen sus habitantes es transparente, como si todos fueran actores representando su papel ante un público ideal. He oído decir que esto es consecuencia del estrechamiento en el que viven, y de la imposibilidad, en esas condiciones, de pagar tributo a las convenciones de la intimidad. La razón verdadera se encuentra en las leyes de la isla, que conciben la República toda de los fieles como una colmena (una piña) de trabajadores solidarios viviendo en estrecha promiscuidad.

Las puertas de las casas suelen cerrarse, en cambio, con varias llaves, a pesar de que no existe allí nada privado y las casas mismas se cambian por sorteo en las rifas de cada ciclo revolucionario.

Los amargotenses aman la vía pública y la sombra del soportal. Las calles son anchas avenidas de parchado pavimento desigual. Por ellas desfila siempre una muchedumbre abigarrada, de todas las razas, puras y mezcladas, concebidas, en su hermosa variedad, para que el forastero experimente un inenarrable solaz.

Diálogo en La Habana

[Fragmento de los apuntes para un guión de cine (¿o es un simple diálogo filosófico?), encontrado en una maleta perdida, sin nombre ni dirección, en el aeropuerto de Madrid-Barajas.]

Disenio (extendiendo su brazo hacia la ciudad, desde el Castillo del Morro): «Esto de la ruina urbana se parece al problema de la abstracción. Depende de la distancia perceptiva. La Habana, desde aquí, no está en ruinas. Es una ciudad bellísima, y parece bastante bien conservada.»

Pecunio (tapándose el sol con la mano, colocada sobre las cejas): «Pero es evidente que el espacio está mal y poco aprovechado. No es rentable restaurar toda esa basura. Unos cuantos derribos estratégicos son esenciales para resanar y dinamizar el larguísimo frente del Malecón.»

Vacilio: «¿Reproduciendo varias veces los dos rascacielos del Hotel Riviera y el Meliá Cohiba?»

Pecunio (primer plano del rostro, sin la mano en las cejas): «El Malecón necesita cinco o seis núcleos hoteleros semejantes a éste. Me ima-

gino un frente de edificios ultramodernos, un escaparate de la nueva Cuba, paraíso para el turista y mercado seguro para el inversor.»

Vacilio: «¿Y qué pasará con la población de esos barrios, actuales habitantes del Centro, Centro Habana y el Vedado? No sé si podríamos echarlos de ahí sin crear un conflicto social.»

Pecunio: «Por eso es importante que siga Castro en el poder. A él le vienen bien nuestras inversiones y nosotros necesitamos su capacidad para controlar a la gente. Él sabe cómo arreglárselas en estos casos. Puede inventarse otras brigadas campesinas o realojarlos en una barriada periférica. No es nuestro problema.»

Disenio: «A mí no me gusta esa idea de los rascacielos. Es mejor dejar al frente de casas actual, aunque con una rehabilitación radical, naturalmente. Una cadena de hoteles con sabor tradicional, eso es lo mejor. Claro que vaciaremos por completo todos los interiores para hacer estructuras modernas, con aire acondicionado y todo lo demás. En cuanto a la gente...»

Vacilio: «No sé si debería desaparecer esa multitud de desocupados (y desocupadas) que puebla el Malecón. Los turistas se sienten molestos a veces con ellos, pero también reconocen su atractivo. Hay que pensar en esto.»

Pecunio (cogiendo amablemente a Vacilio por el brazo): «Mi querido amigo, no hace falta que los chicos y las chicas vivan cerca para que acudan al Malecón. Los grandes hoteles serán polo de atracción para ellos. ¡Vendrán aquí, atraídos por el olor del dólar, desde todos los rincones de Cuba! ¿No has visto cómo están todas las noches los alrededores de Riviera y el Cohiba?»

Vacilio: «A pesar de todo lo que dices yo creo que...»

[La frase se interrumpe al final de la página. No se ha encontrado el resto, si es que llegó a escribirse.]

Hubert Robert, tropical

Siempre me hacen soñar, en los museos, los cuadros de Hubert Robert (1733-1808). Me gusta deambular mentalmente por sus grandiosos peristilos grecorromanos, por los restos de bóvedas semihundidas, los fragmentos de arcos triunfales, de palacios imperiales y de templos pseudoperípteros. Árboles y hierbas («matas», en la terminología cubana) crecen siempre entre esas ruinas prodigiosas: la naturaleza, parecen decir, es indiferente a la pompa de los imperios; todo lo humano mue-



Campo de tiro recreativo,
improvisado en las ruinas
de La Habana vieja.

Palacios dieciochescos
reutilizados, evocando a Piranesi.

re, y es inútil cualquier intento de vencer la omnipotencia del tiempo. Hubert Robert acentuaba este mensaje colocando en tales escenarios a pastores y lavanderas, leñadores y caminantes, todos insensibles ante la grandeza de los restos arquitectónicos. Algún chamizo rudimentario puede adosarse a un muro monumental, como si quisiera hacer evidente que una nueva civilización, idílicamente pastoril, se ha edificado sobre las ruinas de un pasado ominosamente imperial.

Extraño mensaje, pues. ¿Lamentamos la pérdida del antiguo esplendor o celebramos la caída de aquella civilización y su sustitución por una presente y sencilla «edad de oro»? ¿Es la ruina arquitectónica un signo de decadencia o un indicador del progreso humano? El pintor del que hablamos fue contemporáneo de Jean Jacques Rousseau (1712-1778), y no es impensable que una tal exaltación de la *naturaleza* frente a la *cultura* haya sido más consciente de lo que creíamos.

No puedo dejar de pensar en ello ante las ruinas de La Habana: palacios dieciochescos, con sólidas columnas toscanas (que no habrían desagrado a Hubert Robert), mugrientos y desconchados, con escaleras laberínticas improvisadamente remendadas (imitaciones inconscientes, líricas y tropicales, de las *carceri* de Piranesi); bancos e iglesias, enfáticos herederos de la *City beautiful* norteamericana, reconvertidos en moradas proletarias y en oscuros garajes, con remoto olor a cirio y a sudor; casas salitrosas de Centro Habana, enseñando sus grietas, como heridas sangrantes, a los turistas del Malecón. Eclecticismo des-remendado; art deco des-encolado (decollage arquitectónico). Derrumbe repentino de un fragmento; puentes urbanos de puntales (de casa a casa, por encima de una calle), también ya arruinados; carnaval delirante de Vignola y Dietterlin, o de los discípulos exóticos de Lalique y Le Corbusier, en todos los colores (rosa pastel, añil, verde botella, gris marengo, amarillo limón, azul celeste, rojo, lila, verde otra vez...), como un maquillaje imposible para las arrugas o las pústulas edilicias del tiempo y de la incuria.

Todos los estilos que amamos o detestamos (lo mejor y lo peor de la tradición arquitectónica occidental) están ahí, milagrosamente en pie. Edificios viejos y decrepitos, en estado fragmentario, tal vez, pero todavía existentes. Y habitados. La imagen viene con esa negra que asoma su sonrisa en un balcón suntuoso (es un marco roto y le falta algún balaustre), con ese garaje de bicicletas en el zaguán de una mansión nobiliaria tardobarroca, o con aquel tropel de niños en lo que es todavía una gran escalinata marmórea.

Son los restos degradados de la vieja civilización de los magnates del azúcar. La Habana era una ciudad de grandes mansiones aristocráticas y de palacetes altoburgueses, de pisos suntuosos y de chalets suburbanos, según el sueño del *american way of life* que alimentaban los lacayos de la República neocolonial. Los descendientes de los antiguos esclavos y los sectores proletarios estaban excluidos del escaparate. Importa recordar que este catálogo seductor de maravillas arquitectónicas se concibió para la élite dominante de la isla, apoyada en el sistema habitual de la acumulación capitalista y la servidumbre.

Por eso es hermoso contemplarlo así: visible todavía, pero *arruinado*. Las lluvias tropicales han creado arroyuelos oscuros en las molduras y en los fustes de las columnas. También (como en los lienzos de Hubert Robert) hay arbustos indefinibles creciendo en los entablamentos o compitiendo con los pétreos ornamentos florales. En los interiores abundan las subdivisiones y los remiendos improvisados, como si una nueva tribu, con otra concepción del mundo, se hubiera instalado en aquellos espacios. Es exactamente lo que hizo la Revolución. Proletarios y campesinos, negros y barbudos, llegados del remoto oriente, emergiendo de los suburbios, con otro sueño de vida, para ocupar los antiguos palacetes abandonados o confiscados. Como cangrejos ermitaños en un cascarón prestado.

El «buen salvaje», el idílico comunista de la horda primordial, habitando indiferente entre los restos decrepitos de la vieja y ominosa sociedad imperial-colonial.

¿Qué hacer con las ruinas de La Habana? ¿Hay algo que resuma, como esto, de un modo tan gráfico, la grandeza y la miseria, el éxito y el fracaso de la Revolución? Su belleza y su horror nos paralizan, tirando por igual. Duda mortal, asno de Buridán.

La educación por el arte

La Sabiduría hizo adornar las paredes interiores y exteriores, inferiores y superiores, con animadas pinturas que en admirable orden y adecuada reiteración representan todo lo que los fieles deben conocer y pensar sobre el mundo y sobre la historia de su nación. En los lugares más prominentes hállanse las efigies de los Grandes de la Patria, todos ellos mártires (excepto Fidelio, cuya vida ahorrada al espanto de la metralla, permitió el triunfo final de la Causa). Invócase con frecuencia en tales pinturas la necesidad de derrotar al Universal Satán Acechante

(U.S.A.), expresando la seguridad de que tal cosa sucederá en el futuro: «¡Venceremos!» También escriben con gruesos caracteres, aludiendo a unos hipotéticos sacrificios de origen religioso: «Sí, resistir se puede.»

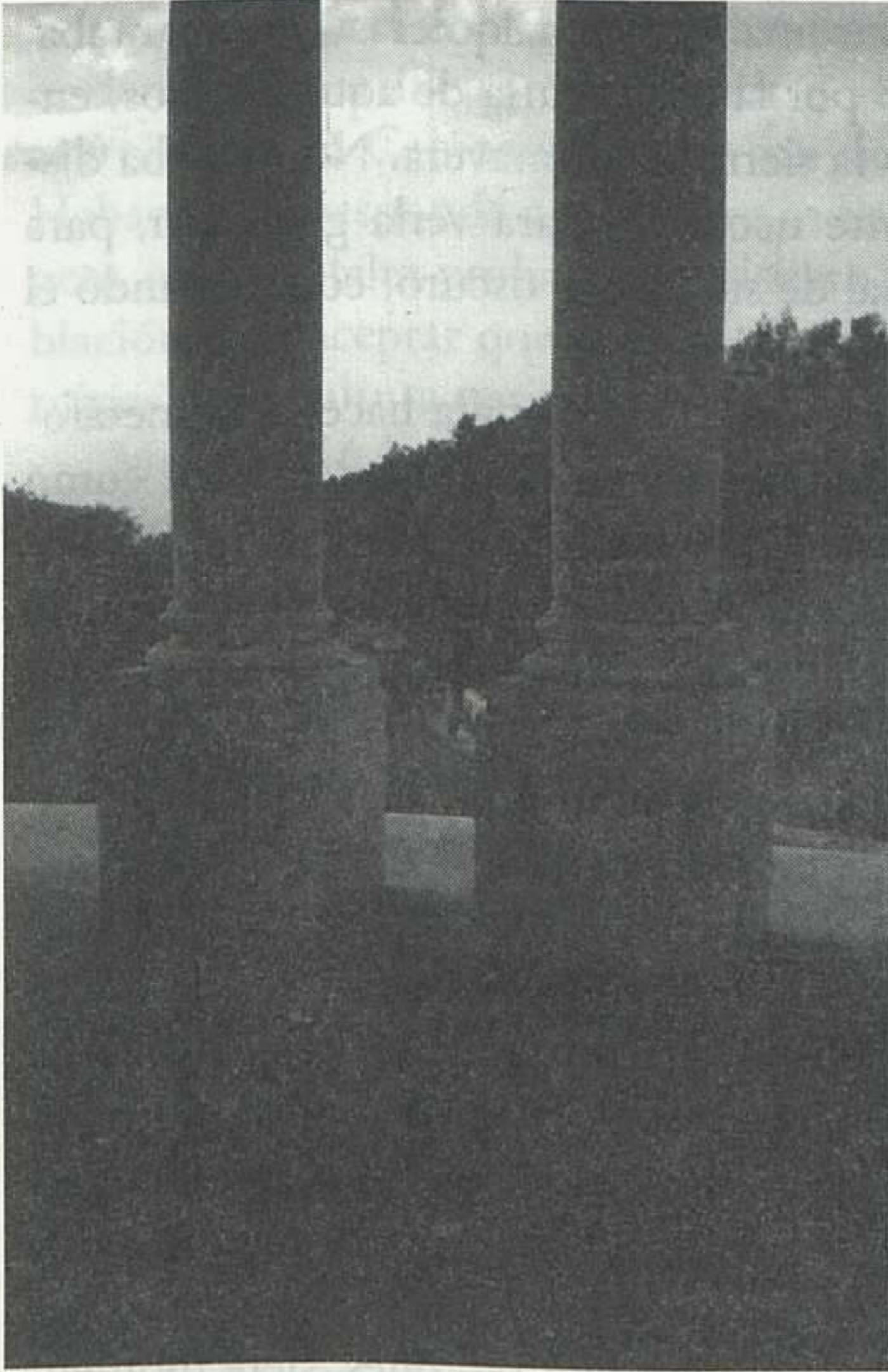
Es así como toda la población se educa en el conocimiento de las Verdades Esenciales, las cuales no quedan restringidas al ámbito limitado de la escuela o del trabajo.

[Después de este pasaje viene una larga discusión entre el Almirante y el Gran Maestro acerca de si es esto tan distinto a lo que sucede en estos Reinos Cristianos, de todos conocidos. Argumenta el segundo que no existe entre nosotros semejante vaciado del cerebro por parte de los poderes que controlan Sus Católicas Majestades, y que aun estando todos los súbditos de nuestras naciones bien informados de la conveniencia de seguir el bien y apartarse del mal, tienen libertad para concebir e inclinarse hacia los pensamientos o actos erróneos, como lo prueba el gran número de galeotes y reos de garrote vil que existen en la Cristianidad. Admite al Almirante lo del gran número de galeotes, y se explaya sobre la conveniencia de que haya gentes equivocadas a quienes condenar, garantizando así el buen funcionamiento de la flota de Su Majestad. Pero afirma también que la infinita proliferación de imágenes de nuestros Eximios Gobernantes nos lleva a venerarlos (o menospreciarlos) de forma irracional. Recuerda además el Almirante que los reclamos innumerables que nos acechan (con seductoras imágenes) para invitarnos a comprar todo tipo de cosas, conforman nuestra mente y nuestra voluntad con presupuestos dogmáticos de un modo harto similar a lo que sucede entre los felices. Invoca el Gran Maestro la autoridad indiscutible de las Sagradas Escrituras, y la enseñanza de nuestra Santa Madre Iglesia, como pruebas irrefutables de que no es lo mismo enseñar machaconamente la Verdad Revelada que emponzoñar la mente con deleznable consigna aleatorias, falibles por su mera condición humana. La discusión se acaba al recordar repentinamente el Almirante su obligación inexcusable de tratar con el Contraalmirante cuestiones relativas al rumbo reciente de la nave.]

Círculos concéntricos y algo del «período especial»

—Tu visión de la ruina arquitectónica y social me parece romántica y, digámoslo también, algo rudimentaria.

Yo me encogí de hombros y sonreí, como dando a entender que la cosa no iba mucho conmigo, o sea, que no me importaba ser corregido



Inscripciones espontáneas en el monumento al general José Miguel Gómez (La Habana).

Pintada institucional en una tapia de Regla.



o recriminado por haber expuesto una teoría cualquiera. Me encantaba, en realidad, sentirme dominado por la propietaria de aquellos ojos, entre verdes y siena tostada, como la tierra en primavera. No pensaba discutir más allá de lo estrictamente necesario para verla gesticular, para sentir la fuerza poderosa y animal de su cuerpo oscuro, conquistando el aire para hacer irrefutables sus argumentos.

—Me voy a servir de tu querido Campanella para hacer una metáfora —prosiguió—. ¿Recuerdas su descripción en la Ciudad del Sol como un conjunto de círculos concéntricos?

—Sí, son siete —dije—, y están dedicados a los planetas. El autor le da mucha importancia al aspecto defensivo. La utopía se presenta como un baluarte inexpugnable, igual que la Cuba actual.

Tenía el libro cerca del sofá, así que busqué el pasaje y lo leí:

«La Ciudad está construida de tal manera que, si alguien lograre ganar el primer recinto, necesitaría redoblar su esfuerzo para conquistar el segundo; mayor aún, para el tercero. Y así sucesivamente tendría que ir multiplicando sus fuerzas y empeños. Por consiguiente, el que quisiera conquistarla, tendría que atacarla siete veces. Mas yo opino que ni siquiera podría ocupar el primero de ellos: tal es su anchura, tan lleno está de terraplenes y tan defendido con fortalezas, torres, máquinas de guerra y fosos.»

—La hipotética destrucción de la ciudad tendría, pues, siete momentos o estadios, correspondientes a otros tantos ataques, ¿verdad? —inquirió ella.

—Eso parece. Pero aclárame de una vez a dónde quieres llegar.

Lo dije por mostrar un deferente interés. En realidad no tenía prisa por conocer el núcleo de sus argumentos. Quería verla mucho rato danzando en el espacio donde habitaba mi mente, quería sentirme devorado, empezando por mi cerebro, como si yo fuera el amante-víctima de una mantis religiosa. Pero ella fue rápidamente al grano.

—Pues que no existe una única ruina de una única civilización. Los estudiosos descubrieron varias ciudades de Troya, superpuestas, sucesivamente arruinadas. Es un fenómeno universal fácilmente extrapolable al caso que nos ocupa. Imagínate a un hipotético arqueólogo que examinara Cuba sin prejuicios históricos o ideológicos, con poca o nula información previa. Yo creo que descubriría diversos estadios o estratos de ruinas...

—¿La Habana I, La Habana II, La Habana III y así sucesivamente? —pregunté.

—Sí, pero podemos poner nombres descriptivos a cada estadio, pues es demasiado artificioso prescindir de lo que sabemos. Voy a suponer, agarrándome a Campanella, que son siete las ciudades superpuestas: La Habana I corresponde a la cultura india original. Sabemos poco de ella, pero no hace falta probar que existiera aquí un núcleo aborigen de población para aceptar que la primera sociedad colonial se fundó sobre las ruinas de la cultura nativa anterior.

Me pareció brillante y me estremecí al sentirme abrazado por el cuerpo de su teoría (ya que no por su cuerpo propiamente dicho). Disimulé como pude dos cosas que podían haber abreviado aquellos minutos de placer: que había comprendido ya su argumentación, y que me había convencido plenamente. Con una mirada expectante y falsamente dubitativa la invité a seguir.

—La Habana II (el segundo círculo) corresponde a la primera sociedad colonial, hasta que se afirma plenamente el imperio de los sacarócratas. Yo creo que hay una Habana III, también colonial, diferenciada de la anterior, que se corresponde básicamente con el siglo XIX: esta ciudad burguesa se levanta sobre las ruinas de la precedente, más «aristocrática». Viene después la República, con otros dos estadios que ahora diferenciaré atendiendo a consideraciones estilísticas.

—O sea, que mezclas caprichosamente argumentos sociológicos con otros formales... —Tercié, tratando de exasperar sus movimientos con un poco de falsa ironía.

—Los dos elementos han sido siempre determinantes para la fabricación de las ruinas. El lenguaje del renacimiento italiano *arruinó* al gótico, pongamos por caso, y no siempre hubo razones infraestructurales que justificaran esas «sustituciones». La Habana IV se corresponde con la República *ecléctica*, hasta principios de los años treinta. En aquellos momentos predominaban los mismos lenguajes arquitectónicos historicistas y exóticos que existían en Estados Unidos, aunque con un interesante toque «tropical». Esto mismo se nota cuando la modernidad edilicia se levanta contra y sobre el denostado eclecticismo local. Es La Habana V, la del art deco y la del Movimiento Moderno. Esta ciudad llega hasta la apoteosis enfática de la modernidad, eso que tú has llamado «surreoide curviquebrado», y que triunfa plenamente en la época de Batista. No voy a insistir ahora en el interés intrínseco de estas adaptaciones locales de lo moderno, sino en otra cosa: el modelo ideal de ciudad que entonces se propugna parece implicar la *ruina*, aunque sólo sea moral, del eclecticismo precedente.

—Y llega la Revolución...

—... Y arruina a todas las ruinas anteriores. La Habana VI es la de los bloques periféricos, la de los brigadistas y la construcción prefabricada. La re-ocupación y re-distribución social del centro urbano no se hace sobre una entidad intacta, como parece sugerir tú, sino sobre cinco estadios de ruinas precedentes y sucesivamente acumulados.

—Pero la Ciudad del Sol tiene siete círculos y sólo has hablado de seis. —Dije yo, como si lanzase un argumento con algún valor dialéctico. Mi voz salía ronca y agraviada, delatando el vago fastidio que sentía al intuir el pronto final de aquella disertación.

—El séptimo es el «Período Especial», que debe ser considerado como la ruina de sí misma que genera la Revolución. Es el último de los anillos concéntricos, aquel en el que se proyectan todos los restos anteriores. Tiene un gran valor simbólico, específicamente numantino. Ya no existe la posibilidad de una ruina de esa ruina, que es vivida, por tanto, como la apoteosis de la ruina. Sólo cabe la posibilidad imaginaria de la hecatombe final, es decir, que la ruina sea una especie de sepultura colectiva.

—Supongo que el enemigo debe saber que al tomar ese círculo final no conquista una ciudad, sino los restos de un cementerio, ¿no?

No me contestó. Llevábamos demasiado tiempo apartados del núcleo de la fiesta, hablando a solas, sentados en aquel rincón. Habían puesto un disco del Trío Matamoros, y ya estaba allí su chico, arrastrándola a bailar. Apestaba a ron. No pude evitar una mirada envidiosa a la pareja y a sus movimientos, sensuales y maravillosamente acompasados. Bebí un largo trago. Allí, en los cubitos de hielo, creí ver la disolución, o la ruina de mi propio «período especial».

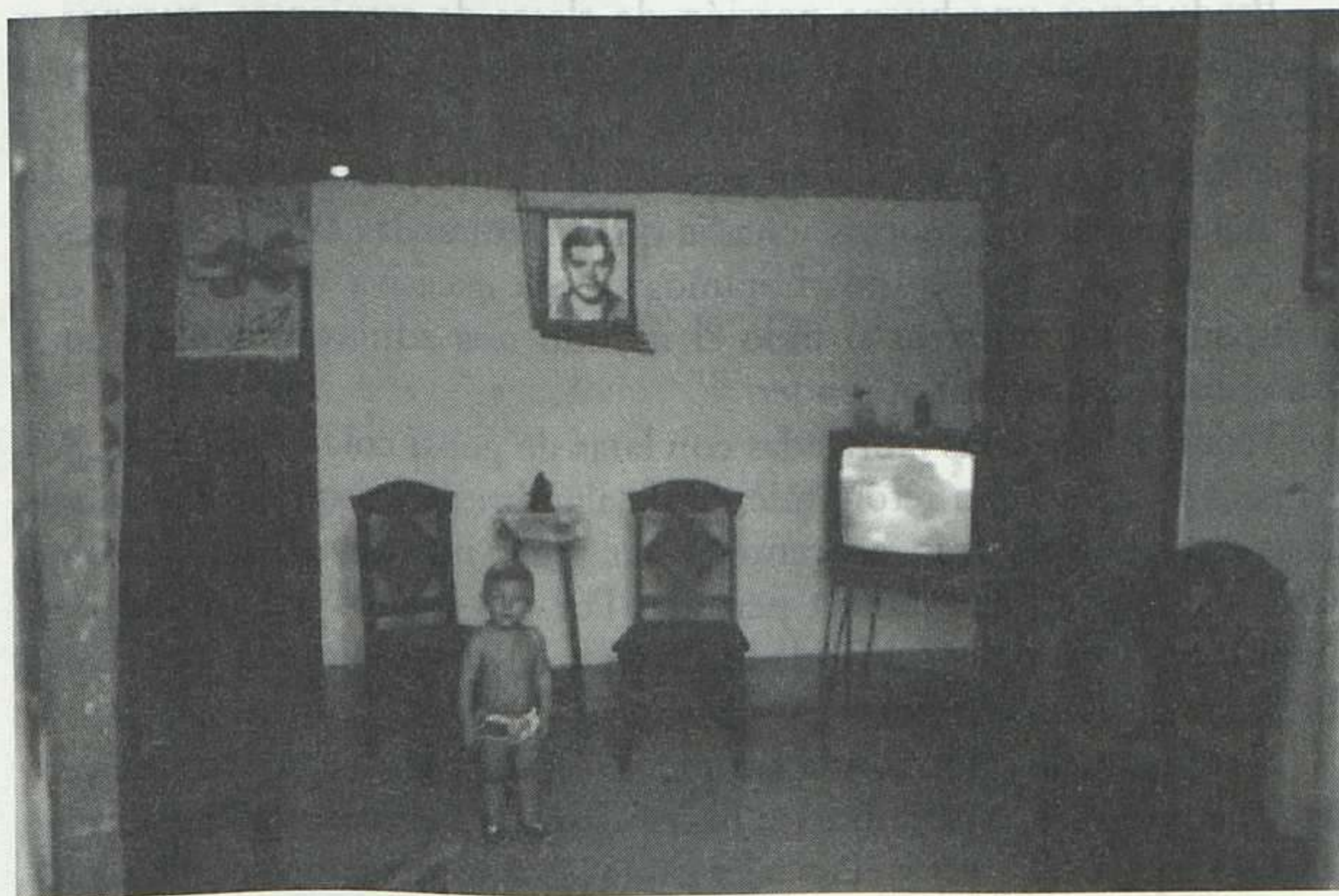
Misterios de la Casa de Salomón

«Dios te bendiga, hijo mío: voy a darte la joya de más valor que poseo, pues por el amor de Dios y de los hombres voy a revelarte los secretos de la Casa de Salomón. El objeto de nuestra fundación es el conocimiento de las cosas y el engrandecimiento de los límites de la mente humana para la realización de todas las cosas posibles.

Las preparaciones e instrumentos son los siguientes: tenemos numerosos patios abandonados, antiguas iglesias y muchas amenísimas sombras de árboles inspiradores, como mangos, flamboyanes, ceibas y palmas reales. Llamamos a estos lugares “talleres” y los utilizamos para



no y la fantasía
Como diríamos por aquí: un equilibrio en la balanza de peso
grado democrático la ociosidad, fomentando en la población el esue
los cultivos y de los sponos, de la poda y de la cosecha. Así hemos lo
que nos llevamos al campo, el campo, el campo, el campo, el campo, el
de un gran tamaño y un gran tamaño y un gran tamaño y un gran tamaño
de explotación, como se ve en las muchas explotaciones de
tenemos plantas y animales, como se ve en las muchas explotaciones de



El anciano, el niño, el televisor y Che Guevara (Trinidad, primavera de 1995).

transmutar una cosa en otra, haciendo que todo funcione por la contaminación poética de otro objeto inesperado.

Con cuatro troncos y un par de neumáticos fabricamos barcos fastuosos capaces de transportar los sueños y delirios de un pueblo entero. (A ninguno lo hemos denominado "La balsa de la Medusa").

Con un plátano maduro satisfacemos, de modo placentero, la pasión por la grasa de un ansioso cigüeñal.

Tenemos gafas invisibles que nos permiten reconocer al instante la objetiva hermosura de los extranjeros y extranjeras que nos visitan. Así es como podemos demostrarles una simpatía no finjida y entregarles nuestro amor sin restricciones, con lo cual contribuimos no poco a la noble causa de la felicidad universal.

Poseemos una libreta mágica, y basta con enseñarla para que se nos conceda una ración de maná tan providencialmente calculada, que es tan imposible, gracias a ella, morir de hambre como quedar saciados. Así hacemos nuestras las palabras de la Santa: "Vivo sin vivir en mí..."

Tenemos grandes y variados huertos y jardines. Es más, como nuestra isla toda es un grande y amenísimo Edén, nos despreocupamos de los cultivos y de los abonos, de la poda y de la cosecha. Así hemos logrado democratizar la ociosidad, fomentando en la población el ensueño y la fantasía.

Producimos una buena porción de clases de serpientes, gusanos y sabandijas que llegan a ser criaturas perfectas como las bestias o pájaros y tener sexo y hasta ser capaces de propagarse. Exportamos estos seres a los países extranjeros (y muy en especial al vecino Méame) con el fin de que hablen mal de nosotros y nadie quiera imitar las sabias disposiciones de nuestra Ley. Así nos libramos de esa excesiva vanidad que corrompería a los nuestros si todo el mundo nos adulase y viniera aquí con el baboso deseo de aprender.

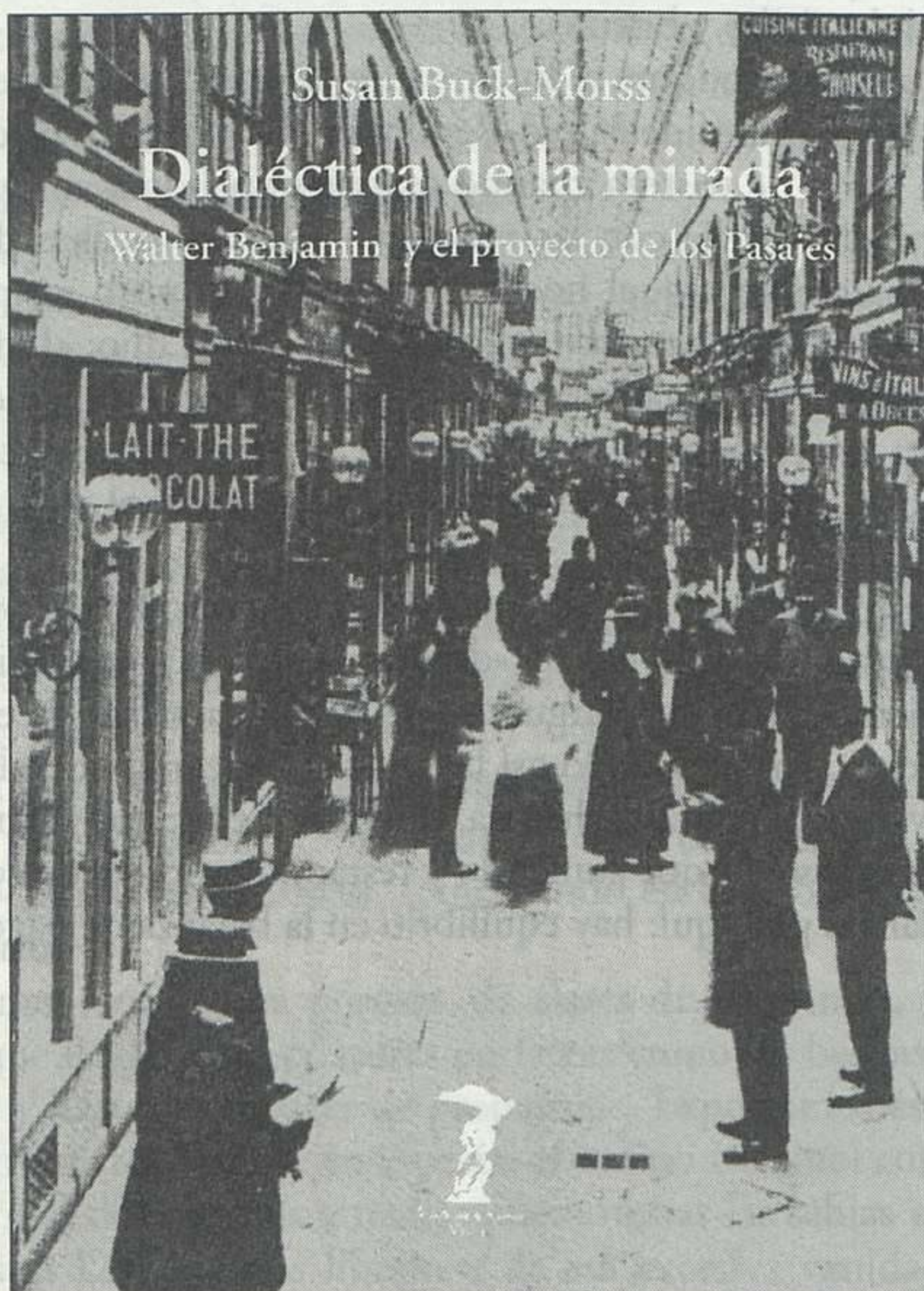
Tenemos lámparas fabricadas con latas de pepsi cola, y otros mecheros para las casas, con retorcimiento de alambres y frasquito de alcohol, cosas estas que da gran contento mirar, pues nos devuelven el aroma precioso de nuestra infancia perdida. Por eso hemos entronizado en nuestro panteón de la celebridad universal a Rube Goldberg y al Profesor Franz de Copenhague.

No quiero cansaros con la enumeración de nuestras fábricas de cerveza, de pan y cocinas donde se hacen diversas bebidas, panes y carnes raras de especiales efectos. Por tales causas menospreciamos el agua, plebeyo líquido que ingieren los pobres de espíritu, y que traemos embotellado desde España.

Tenemos ciertos himnos y servicios de alabanza y gracias a Fidelio por sus maravillosas obras, que decimos diariamente. Y otros rezos implorando su ayuda y bendición para que nos ilumine en nuestros trabajos haciéndonos útiles y buenos.»

Así siguió contándome el buen padre las muchas cosas encomiables de aquella felicísima (fidelísima) República. Omito las más de ellas para no hacerte llorar de tristeza cuando te veas impelido a comparar los excelsos logros de Fidelia con las miserias y egoístas rutinas de tu propia Nación. Finalmente, aquel hombre venerable se puso en pie y extendiendo la mano derecha sobre mi cabeza inclinada dijo: «Fidelio te bendiga, hijo mío, y bendiga este relato que te he hecho. Recibe mi autorización para hacer público todo, por el bien de otras naciones, pues nosotros aquí, en este país desconocido, estamos en el seno de la *Felicidad*.»

Y con esto me dejó, no sin antes haber señalado una subvención por valor de unos cinco millones de «dolores» para mí y para mis compañeros. Pues siempre dan con largueza una buena cantidad de esta moneda de exportación, compensando así las muchas «alegrías» que los extranjeros nos llevamos al contado. Juraría, queridos hermanos y hermanas, que es un negocio justo, y que sumando y restando todo queda compensado. Como diríamos por aquí: hay equilibrio en la balanza de pago.



Susan Buck-Morss

Dialéctica de la mirada

Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes

Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*

420 págs., I.S.B.N.: 84-7774-579-X.

Índice: Prefacio. Parte I: Introducción. 1. Orígenes temporales. 2. Orígenes espaciales. Parte II: Introducción. 3. Historia natural: el fósil. 4. Historia mítica: el fetiche. 5. Naturaleza mítica: la imagen del deseo. 6. Naturaleza histórica: ruina. Parte III: Introducción. 7. ¿Es esto filosofía? 8. El mundo de ensueños de la cultura de masas. 9. Una pedagogía materialista. Postfacio: La herencia revolucionaria. Post-imágenes. Bibliografía. Créditos de las ilustraciones. Índice temático.



¿RETORNAR AL DIÁLOGO? (sobre la expresión filosófica)

Emilio Ichikawa Morin

«A León Abil, joven clérigo ya amigo de Cuba, que estudiaba Padres Griegos en la Roma de postguerra.»

I

Una forma de emancipación aparecida hace mucho tiempo en Occidente ha hecho metástasis: la emancipación del orden. Las grandes creencias, ordenadoras de prácticas y discursos están siendo sometidas a una crítica progresivamente radical. El afamado «síndrome de la sospecha» procede por cuestionamiento: tras un derrumbe, otro más.

El «culto a las micrologías» es palpable y cuenta con toda legitimación que ofrece el pensamiento de corte postmoderno. Este hecho puede verificarse revisando cualquier plan editorial o en la definitiva fragmentación de la Sociología. En la investigación social la «micrologización» se ha vuelto casi indetenible; de estudios sobre el hombre se pasa a los del individuo, de ahí al de la mujer, al de la mujer en tal región, de tal país, de tal ciudad, de un barrio, de cierta edad; etc., hasta entregarnos, en el más extremo de los casos, la entrevista que el sociólogo hizo a X y donde se nos revela el estado de ánimo que tenía aquel día a las tres de la tarde.

La Balsa de la Medusa, 37, 1996.

Ante este estado de cosas, «metarrelatos» como el comunismo, el cristianismo, el liberalismo, el nacionalismo, los fundamentalismos, aparecen como extravagancias extemporáneas, independientemente incluso del papel real que puedan seguir jugando en nuestros días. La crítica generalizada a estas macrologías, por una parte, y la diferente dimensión política que ellas poseen, por otra, condiciona que la crítica postmoderna tenga un heterogéneo espectro de significados políticos, muy coherente, por cierto, con lo que postula. La modernidad puede ser elogiada y/o criticada, ofendida. Y la bofetada puede venir desde la «izquierda» (Marx) o desde la derecha (Gobineau).

Esta incredulidad es el resultado de un largo camino en la historia del pensamiento occidental allanado desde el siglo pasado por Marx y Nietzsche y todas las irreverencias posteriores hasta llegar a Foucault. Es el fruto, también, del descrédito histórico de todos esos metarrelatos a su paso por el poder. Ninguno pudo realizar la emancipación prometida, lo que consiguieron fue la instauración de una «nueva» dominación. O fueron, como diría Hirschman, o fútiles o perversos; y a tal punto, que ya hoy dejamos de luchar por la igualdad y apenas nos conformamos con una desigualdad legítima.

La crítica se desplaza en toda la línea. Desde el cuestionamiento teórico a los alcances cognoscitivos de las «macrologías», hasta sus niveles de instrumentalización más tangibles. Desde el materialismo dialéctico hasta el gobierno estalinista, desde la Ilustración hasta la «democracia en América», desde Lassalle hasta el nazismo. (Lassalle, recordemos, fue el primero en lograr una alquimia entre el socialismo, movimiento obrero y nacionalismo.)

En el polémico encuentro de intelectuales convocado hace unos años por la revista *Vuelta*, A. Heller dijo algo que es, de lo anterior, muy ilustrativo: «... el totalitarismo es un asunto moderno y el anticomunismo es postmoderno, porque si antes se creía que era posible subirse al tren del progreso y sobrepasar todos los límites humanos, sociales y naturales con tal de lograrlo, ahora se sabe que ni es posible transformar ciertas cosas, ni hay prisas ni ganas de sacrificarse por llegar al mañana. Ahora se quiere una vida cómoda y vivible. Es hora de abandonar los trascendentalismos, las ideas que quieran dar respuestas totales y totalizadoras, las que quieran modificar las formas sociales humanas y las que quieran imponer sistemas y nociones». (*Letra Internacional*, 21/22, p. 48).

Es un acontecimiento con validez de hecho: las metacreencias o discursos estructurantes están siendo sometidas a una crítica radical, crítica que se ha hecho casi crucial y hasta ingenua. Estamos llegando a la cima de esa carrera

Emilio Ichikawa Morin es profesor en la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana.

hacia la suspicacia comenzada hace más de un siglo y que subyace como la lógica más contundente del pensamiento occidental.

En el espíritu de la cultura occidental se alza una *metafísica del cuestionamiento*, una capacidad para la sospecha hasta ahora indetenida: de la métrica al verso libre, de éste a la página en blanco y de aquí al silencio.

De similar manera, el siglo v, ya cristiano, se sintió moderno y sabio ante la credulidad de los antiguos; los modernos dudaron de la verdad que los cristianos tenían por revelada y apelaron a un nuevo tipo de ella: la verdad investigada. Nietzsche, Adorno y Horkheimer sospecharon de la ciencia; Foucault sospechó de la sospecha y Derrida hasta de las posibilidades de su expresión.

La historia del pensamiento discursivo occidental es una carrera hacia la suspicacia. Cae una ingenuidad tras otra en pos de una incredulidad que parece tender a lo absoluto. Después de esto es probable que la metafísica sea reivindicada. Todo depende de lo que signifique haber llegado dudando a aquello de lo que no es posible dudar.

Esta encrucijada nos lleva a discutir las alternativas de creación que quedan. En filosofía existen dudas. No obstante, quien ha revisado la literatura sabe que, más allá del cuestionamiento, ella continúa brillante como siempre. A pesar de esto, la filosofía no puede dejar de revisarse y tomar en cuenta pronósticos como los que Italo Calvino proyectó hacer, poco antes de su muerte, ante el «Charles Eliot Norton Poetry Lectures» para el próximo milenio: reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado o hacer el vacío para volver a empezar de cero.

Hemos llegado a una encrucijada histórica y epistemológica, la duda sobre las posibilidades mismas de discursar nos recomienda hacer silencio o emprender una construcción teórica vergonzante plagada de cotas y disculpas. En tal situación, la filosofía aparece como indigna hasta de una existencia vestigial. Ella, orden de los órdenes, está demandando una nueva legitimación. No es esta ni siquiera una circunstancia histórica y teórica similar a la que enfrentó Heidegger; al ser cuestionada la misma posibilidad de «dudar en-de-para algo», *se agota, para la filosofía, el chance de vivir de su propio cuestionamiento.*

II

En filosofía, tanto como en el arte y la experiencia estética, han sido criticadas las macrologías; sin embargo, la situación no es la misma. Mientras que el arte puede atomizarse sin perjuicio alguno para su estimación, la filosofía no puede hacerlo sino dañando «el ansia de totalidad» que la distingue.

La filosofía es orden o, cuando menos, *ansia simbólica* de orden. En las condiciones descritas anteriormente, la existencia de un saber como el filosófico roza prácticamente con la imposibilidad.

Para que, a pesar de todo, pueda legitimarse al menos *un tipo de saber en conexión con un tipo de tradición discursiva*, que es como entiendo hoy la filoso-

fía, habría que apelar a ciertas reformas. Quizá el mantener un código referencial asentado en la historia de la filosofía, nos permitiría seguir hablando hoy del filosofar, aun cuando las reformas lesionen algunos de los elementos más simbólicos. Uno de los cambios atañería, sin dudas, a la forma de expresión filosófica.

Una importante *mutación simbólica* de la filosofía debe producirse en su *género*. Y hablo de simbolismo una vez más ya que si nos atenemos a una verificación histórica factual, la filosofía no ha conocido *un* género, sino un diverso número de ellos que van desde el poema hasta la máxima epigramática. Sin embargo, y aunque paradójicamente pueda resultar lo más escaso, lo que representa a la filosofía desde el punto de vista de su forma expresiva es el *tratado sistémico*. Es quizá un estereotipo que obedece más a una idealización de su intencionalidad que a una práctica real, pero lo cierto es que tal es su cualidad. Es por esta razón que cuando se habla de obras filosóficas, nos vienen a la mente como paradigmas indiscutibles la *Ética*, de Spinoza; la *Crítica de la razón pura*, de Kant, y la *Ciencia de la lógica*, de Hegel. Incluso Kant y Hegel serían los filósofos por excelencia por atestiguar un pensamiento supuestamente sistémico en todos sus desplazamientos. En las condiciones de imposibilidad para acceder a una experiencia histórica total, una filosofía de la historia (pues descarto una filosofía de la naturaleza) solamente puede ser legítima en los límites de un cambio de género que le permita su legitimación en la nueva condición histórica.

Si su objetivo es filosófico, tanto el tratado como el ensayo, deben resolver lo diverso a través de una clave simple. El mismo Hegel vio en la rusticidad del genio germano la materia prima del talento especulativo de los alemanes. Según él, aquellos bárbaros no disponían sino de algunas ideas simples y primitivas con las que debían explicar todo el mundo que les rodeaba. Ahí estaba el germen del talento especulativo: resolver lo diverso en lo simple, en lo uno (uni-versal).

A diferencia del tratado, el ensayo filosófico es más veloz. Las ideas se resuelven en transiciones más rápidas y, desde el punto de vista de la lógica argumental, menos justificadas. El ensayo presupone u obvia demostraciones en las que el tratado se detiene; en ocasiones de capítulo a capítulo, de epígrafe a epígrafe, de inciso a inciso.

En las condiciones actuales, el tratado resulta «demasiado lento». En el imperio del marketing sería la forma menos eficaz en que puede aparecer el pensamiento discursivo. De hecho, ha resultado exitoso en contadas ocasiones, gracias a que «el público entendido» es bastante numeroso y, cuando coincide, es un mercado altamente caro.

El ensayo tiene muchos elementos a favor; sin embargo, en su clase filosófica está demasiado emparentado aún con el tratado. Lógicamente el ensayo filosófico debe mantener una coherencia discursiva, debe partir y volver al lugar desde donde se hizo. Es decir, el ensayo recorre, en una escala reducida, la misma lógica del tratado. Por otra razón, las mismas objeciones que se le

hacen a uno por sus intenciones macrológicas y totalitarias, son posibles hacérselas al otro aunque con menos énfasis. El proyecto sigue aferrado al orden, a la trama rígida, a la tiránica no-contradicción de las formas. La emancipación que logra la filosofía en sus marcos es notable pero, como todo parece indicar, insuficiente.

III

En un trabajo titulado «Filósofos y novelistas» (*Letra Internacional*, 21/22) el filósofo norteamericano Richard Rorty hace la siguiente suposición: Occidente es destruido por un cataclismo y debe ser juzgado por otras culturas a partir de alguna sobrevivencia cultural. Si escogemos entre dos tipos de huellas, las de los filósofos o las de los novelistas, ¿cuál será la imagen resultante?

Lo que hace Rorty es acentuar la diferencia entre unos y otros a fin de mostrar que la imagen provocada sería notoriamente distinta. Su opción, extraña tratándose de un filósofo, es concluyente: «Lo que he intentado argumentar es que los occidentales debemos esta conciencia (la de la idea de libertad y tolerancia-E.I.) más a nuestros novelistas que a nuestros filósofos» (p. 69). Ni más ni menos: Occidente no es el desastre total sino una amalgama de bondades y maldades; lo primero hay que agradecerse a los Dickens, lo segundo a los Heidegger.

Creo, junto con Rorty, que, a pesar de todo, Occidente merece un elogio. Es la cultura más telúrica y dinámica de cuantas se conocen. Es, ciertamente, también autoritaria, pero esos pecados no los ha ejercido en virtud de una debilidad sino de una fuerza desbordante.

Antes de presentar la línea divisoria entre filósofos y novelistas que propone Rorty, lo primero que hay que dejar sentado es que tal distinción resulta demasiado tajante. Hubiese sido más recomendable separar (cosa que en su texto se confunde) la filosofía de la novela.

De cualquier manera, el resultado ya está: los filósofos elucubran teorías y los novelistas, historias; son estos últimos y no los primeros la parte sana y esperanzadora de Occidente.

Según Rorty, la gran ventaja de la novela sería su movilidad, mientras que la desventaja de la filosofía su rigidez. Estos atributos se concretan en puntos específicos:

– La filosofía está condenada a un orden rígido y será, por ello, naturalmente sectaria y autoritaria (en forma y contenido), mientras la novela será tolerante.

– La teoría es totalitaria ya que disuelve lo individual; la novela resalta lo diverso-individual, es esto precisamente el móvil de su existencia.

– La novela propone una moralidad pluralista, mientras que la moral en su expresión ético-filosófica es dictatorial y compulsiva.

Las ideas que Rorty desarrolla se sustentan en algunas tesis sostenidas por Milan Kundera en *El arte de la novela*, sin percatarse que el novelista checo es precisamente una objeción a la tesis.

Rorty no se detiene a analizar a los novelistas-filósofos; acota que esta unión es válida, incluso, fértil, pero en aquellos casos en que la teoría funciona en un segundo plano, digamos que como *sostén y facilitadora* de la expresión novelística. Este sería el caso, por ejemplo, de Dickens e incluso de Orwell; más acá, agrego, puede ser también el de U. Eco y, como ya había dicho, del propio Kundera.

Esa convergencia es evidente, por eso no comprendo por qué Rorty acepta, siguiendo a Kundera, que la crítica a la Ilustración que hacen Adorno y Horkheimer es de un corte diferente a la que hace, por ejemplo, Flaubert. Aquellos también creyeron que la Ilustración había torcido sus propósitos no sólo en sus fracasos, sino incluso en su propia victoria; a lo sumo, se les podría acusar de ingenuidad («traición» es el severo veredicto de Foucault) al confiar en que esa torcedura era rectificable, al creer todavía en la potencialidad redentora de la dimensión utópica. En todos los demás puntos, la crítica que hacen de la Ilustración coincide con el consenso diacrónico Flaubert-Kundera-Rorty. (Rorty, por cierto, no es un novelista, y vale aquí el emplazamiento de Derrida: ¿cuándo estará la novela de Rorty?)

La denuncia, que aparece en *Dialéctica de la Ilustración*, de la marcha sin-copada entre «la estupidez progresiva» y el «progreso de la inteligencia» está en el mismo camino que la intentada por Kundera en su glosa a Flaubert: «Flaubert descubrió la estupidez. Me atrevo a decir que es el mayor descubrimiento de un siglo tan orgulloso de su pensamiento científico. Claro está que, incluso antes de Flaubert, la gente sabía de la existencia de la estupidez, pero se la concebía de una manera diferente: como simple falta de conocimiento, un defecto corregible mediante la educación. La visión de Flaubert de la estupidez no da paso a la ciencia, la tecnología, la modernidad, el progreso; por el contrario, progresa a la vez que lo hace el progreso» (cit. por Rorty, *ibid.*, p. 67).

La afinidad entre la línea de Adorno y Horkheimer, por un lado, y la de Flaubert y Kundera por el otro, demuestra que, a pesar de la tesis de Rorty, filósofos y novelistas pueden llegar a grandes complicidades y, si la suerte lo permite, a grandes fidelidades. No obstante, no deja de ser cierto que la «expresión tratadista» de la teoría, aun cuando se presente como «ensayo crítico», lesiona mucho la movilidad de la expresión.

En el tratado, lo mismo que en el ensayo, el filósofo se siente obligado a ser fiel a una idea que constantemente está tentado a traicionar. Presenta un argumento y, cuando descubre la falibilidad de su proposición, siente culpa, un gran peso que lo inmoviliza, y ruboriza ante sus lectores u oyentes.

Caer en contradicción es el abismo de la consecuencia filosófica; el filósofo está limitado en las posibilidades de su pensamiento: él debe pensar lo que piensa, nada más. En la filosofía moderna, y este es el gran dilema, *es «casi» imposible ser absolutamente moderno*, los filosofemas de «vanguardia» apenas

pueden sostenerse sin incurrir en faltas de consecuencias con respecto a ellos mismos. Cuando esto sucede, no queda más remedio que *hacer alguna cota expiatoria* y continuar adelante. Es decir, la filosofía tiene que hacer algo que no le está permitido, tiene que sobrevivir transgrediendo sus propias reglas de juego.

Un novelista pasaría menos apuros: él puede pensar incluso lo que no piensa. Puede ser consecuente con su juego siendo inconsecuente con su pensamiento. En la novela existen márgenes mucho más amplios para «decir» que en la filosofía. Por supuesto, no es que en la novela no existe «orden», lo que sucede es que ese «orden» es de otro tipo. Existen márgenes donde la expresión novelística es posible; como alguien ha dicho, «hay cosas que en una novela no se pueden hacer», o no se pueden hasta que sus propias reglas se redefinen. Al respecto García Márquez ha dicho que cuando un hombre se convirtió en cucaracha, comprendió que podía ser escritor. No antes.

La novela pudiera ser el género metafísico por excelencia. Una red computarizada total y una novela absoluta serían la objetivación más fiel del espíritu metafísico de Occidente: un tejido de agregados coordinados desde un centro, una trama donde Aristóteles y Hegel no fueran sino dos personajes. Aquí estaría resuelta esa sed de absoluto que tipifica a la especulación metafísica desde los griegos hasta nosotros. La filosofía se realiza fuera de la filosofía, en un orden total: tecnológico y literario.

En la *Crítica de la razón pura* Kant dijo: «El pensamiento es el conocimiento por conceptos». Pero al postularlo le quedaba vedado afirmar lo contrario.

Filosofar es universalizar, disolver los accidentes en un flujo general, es, por tanto, renunciar. El filósofo debe buscar consecuencia en su pensamiento. Si experimenta una ruptura en el rumbo, debe explicarlo, si no tiene tiempo de hacerlo, ya lo hará la propia crítica filosófica. A nadie se le ocurriría objetar a una novela porque aparezcan en ellas ideas dispares y hasta contradictorias. En ella todos pueden hablar. Una coexistencia espacial no agresiva entre personas, edades, aspiraciones. Eso es la novela: la utopía política del liberalismo europeo.

De estas diferencias entre géneros da cuenta J. F. Lyotard al glosar un artículo de Claude Lefort («Le corps interposé»; *Passé Présent*, 31 de abril, 1984). Lyotard afirma que la crítica es un género impotente contra el poder burocrático y el orden monolítico *ya que lo reproduce*. Puede tratarse incluso de un ensayo crítico contra la burocracia, de todas formas, no logra un cuestionamiento real de fondo. «Por el contrario, hay más bien entre ellas (la crítica y la burocracia-E.I.) una afinidad o una complicidad. Una y otra buscan ejercer un control complejo sobre el dominio al que cada una se aplica». (Lyotard, J. F., *La postmodernidad explicada a los niños*. Gedisa, código 2.326, p. 103). Ese fue, según creo, el mensaje esotérico de Orwell cuando decide escribir una novela contra el totalitarismo y no una crítica ensayística o tratadista.

La filosofía ha de reconsiderar, sobre todo en nuestras actuales circunstancias, sus posibilidades expresivas. Debe tener en cuenta que es muy difícil alcanzar ideas nuevas con un vocabulario ya obsoleto, frecuentemente extraño y en los marcos de un género expresivo rígido. Es por esta razón que debe revisarse el universo literario de la novela, específicamente de la novela hispanoamericana.

Este afán no es nuevo, no significa más que otro intento por situar a la filosofía de frente a la vida; la misma aspiración marxista y jovenhegeliana enfocada ahora desde la perspectiva formal de la expresión filosófica.

La filosofía debe redefinir su género, su símbolo expresivo; ha de plantearse un orden más afín con el orden del mundo en que vivimos. Un orden que desdeñe el orden porque, como alguien afirma en *La despedida* (de Kundera es la obra, no sé si la idea): «... el ansia de orden pretende convertir el mundo de los hombres en el reino de lo inorgánico en el que todo marcha, funciona, sometido a un orden suprapersonal. El ansia de orden es al mismo tiempo ansia de muerte, porque la vida es una permanente alteración del orden. O dicho al revés: el ansia de orden es el virtuoso pretexto con el cual el odio a la gente justifica su acción devastadora».

Abogamos sencillamente por una filosofía que «altere el orden» sin que abandone su tradición milenaria. Ella no debe anclar definitivamente en el mundo de los hombres y si ese mundo se ha atomizado, debe asumir la fractura como un hecho.

Se trata de que la filosofía sea, una vez más, un saber exitoso, y para ello debe aprovechar todas las oportunidades. Según Italo Calvino, «el gran invento de Laurence Sterne fue la novela toda hecha de disgresiones, ejemplo que seguirá después Diderot. La divagación o disgresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua» (Calvino, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Edic. Siruela, Madrid, 1989, p. 59). En consecuencia, la filosofía puede experimentar una expansión de corte novelístico. Puede disgregarse, dilatarse y aplazar la conclusión. Tal vez deba hasta evitarla. La forma expresiva burocrática y totalitaria a que el tratado y el ensayo crítico la condenaban no tiene que ser obligatoria; mejor: es perjudicial.

La filosofía es una representante privilegiada de la cultura e historia de Occidente. Más de una época ha sido presidida por su espíritu y sus debates. Sin embargo, una contradicción oculta en su seno la ha venido empujando a un callejón sin salida: aspiro a ser total bajo una forma unilateral. Esto no explicar porqué, en una entrevista con su traductor al español (Fernando Valenzuela), M. Kundera haya afirmado que la novela es la única posibilidad que le queda al hombre para reflexionar sobre la vida en su totalidad, excluyendo a la filosofía: «Sí. La filosofía ya ha perdido la capacidad de hacerlo. El desarrollo de la ciencia europea conduce a una especialización mayor. La uni-

versalidad que fue el ideal de Goethe, se ha convertido en algo anticuado y sospechoso, síntoma de falta de seriedad científica» (*Cuadernos informativos UNE-FAC*, p. 32).

Si volvemos a la enigmática prescripción de Rimbaud: «Seamos absolutamente modernos», no podemos dejar de preguntarnos: ¿acaso es eso posible?, ¿ser modernos no es, entre otras cosas, el constante sacrificio de lo que postulamos como moderno? Si la filosofía moderna quiere ser absolutamente moderna, tiene que atentar contra sí misma. La muerte de la filosofía, es, desde este punto de vista, la forma en que ella misma ha tratado de hiperrealizar su modernidad.

En un pasaje de *La inmortalidad* titulada precisamente así, «Ser absolutamente modernos», Kundera escribe: «Oyó la risa de Brigitte y en ese momento se le ocurrió una nueva definición, la más paradójica, la más radical. Le gustó tanto que casi se olvidó de su tristeza. Esta era la definición: ser absolutamente moderno significa ser aliado de sus sepultureros». Si esto es así, la filosofía no puede ser absolutamente moderna sino aliándose al opuesto de lo que se postula y eso no lo pudo alcanzar en su forma expresiva tradicional. La filosofía se ultramoderniza cuando se autoniega, cuando se hace brillante argumentando contra sí misma, cuando populariza su muerte. Este programa puede concretarse aliando por igual a sus cultores y sus cuestores: Celso y Tomás; Fichte y Nietzsche, Hegel y Kierkegaard; Marx y Comte; Heidegger y Mach; Sartre y Foucault; Habermas y Derrida.

Con toda razón se podrá argumentar que esa coexistencia dispar no es nueva en filosofía. Es cierto, aunque contemporáneos, Platon hizo coincidir para bien de la filosofía, a Sócrates y Protágoras en el espíritu de más de una de sus obras, pero ¿de qué género se prendió su argumento filosófico?, pues del diálogo y es precisamente eso lo que estamos postulando: un cambio de género ilustrado en la consigna «Retornar el diálogo».

V

El filósofo puede tratar de ser algo más que el personaje monologante de su obra, puede ir más allá de la soledad didáctica de su sabiduría. Aunque pierda dominio ganará en voz. Aristóteles se puso y agotó en sus tratados metafísicos; pero Platón ¿quién fue Platón? Se le identifica con el parlamento de Sócrates en sus diálogos, pero fue seguramente más: fue de alguna manera también Protágoras, Cratilo o cualquier otro. Platón reinó sobre todos ellos como no pudo reinar Schopenhauer sobre Hegel cuando lo criticaba.

En el intenso flujo discursivo de hoy, donde tantos argumentos filosóficos resultan equivalentes, el «diálogo», la manipulación de las proposiciones, incluso de las contrarias, se convierte en una posibilidad expresiva nada despreciable para la filosofía.

Por este motivo, a menos que nos conformemos con una coexistencia hipócrita entre puntos de vistas diferentes, hay que buscar otras maneras de hacer fluir el pensamiento. Es aquí donde yo creo que el diálogo, la novela u otra alternativa expresiva, con la que pueda experimentar la filosofía podría ser provechosa. Resultaría interesante conducir una controversia obligando a los autores a moverse según nuestra propia lógica, Platón, Tomás, Hegel, no serían ya autores sino personajes, no hay que forzar una elección, no hay que precipitar un final sino, como recomienda Italo Calvino para la novela, *deja fluir eficientemente el tiempo* para ver qué sucede.

En el prólogo a la edición de Seix Barral (1987) de *La vida está en otra parte*, Carlos Fuentes hace una afirmación fatídica: «Franz Kafka inundó de sombras luminosas un mundo que ya existía sin saberlo. Ahora el mundo de Kafka sabe que existe. Los personajes de Kundera no necesitan amanecer convertidos en insectos porque la historia de Europa central se encargó de demostrarles que un hombre no necesita ser un insecto para ser tratado como un insecto. Pero: los personajes de M. Kundera viven en un mundo donde todos los presupuestos de la metamorfosis de Franz Kafka se mantienen incólumes con una sola excepción: Gregorio Samsa, la cucaracha ya no cree que sabe, ahora sabe que cree».

La filosofía tiene que renovarse para no dejar de ser; y si lo logra, si vence, tratará de doblegar ese orden que aniquila la gracia de lo humano. Protestará y se rebelará por el hecho de que, sin serlo, son tratados los hombres como si fueran insectos; todos los hombres, incluyendo a los filósofos y también a los novelistas.

Abril 1993

MILITIAE SINE MALITIA

Mario Perniola

«Milicia es la vida del hombre contra
la malicia del hombre.»

(Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, 13)

1. Dos formas de militantismo

Pese a que la idea de la existencia como una forma de *militia* es hoy poco popular, han surgido en los últimos años dos formas de sensibilidad que se derivan de la concepción de la cultura como una lucha por la afirmación de un estilo de vida y de pensamiento al que se atribuye un carácter innovador y progresivo. La primera se conoce con los nombres de *politically correct*, *multiculturalismo*, *culturally sensitive*: constituye un movimiento social, difundido sobre todo en los Estados Unidos, que se propone luchar contra la marginación y discriminación de las minorías, por ejemplo, de los afro-americanos, de los minusválidos, de los viejos... El estilo de vida «políticamente correcto» combate por la difusión de una sensibilidad que elimine del lenguaje corriente los términos y expresiones que ofenden e hieren a conjuntos de personas tradicionalmente concebidas como inferiores o ineptas: por ello propone sustituir «ciego» por «invidente», «minusválido» por «diferentemente hábil», etc. La segunda forma de militantismo no tiene todavía un nombre preciso, aunque constituye un comportamiento ampliamente difundido en las sociedades desarrolladas: se

La Balsa de la Medusa, 37, 1996.

caracteriza por la voluntad de sobrepasar los límites tradicionalmente impuestos a la condición humana, sea mediante nuevas invenciones tecnológicas que, como la realidad virtual, permitirían ver a los ciegos y oír a los sordos, sea mediante realizaciones físicas, intelectuales, psíquicas excepcionales, orientadas a alcanzar nuevos récords con la ayuda de drogas, medios químicos o incluso quirúrgicos. Propongo llamar a esta actitud nueva *neo-fautismo*, porque retoma y continúa el mito de Fausto y su voluntad de superar todos los obstáculos por cualesquiera medios. De esta dimensión neo-faustiana forman parte el fenómeno *cyber-punk*, que une a las representaciones de la ciencia ficción una fiebre de transgresión; el mundo paradesportivo del *no limits*, de las realizaciones extremas, del riesgo de autodestrucción. Lo que tienen en común estos horizontes es precisamente el *Streben* faustiano, la tensión hacia lo imposible, el desafío, el exceso, la búsqueda de un punto extremo.

Politically correct y neo-fautismo constituyen dos formas paradójicas de militantismo: ambas son *militiae sine malitia*, luchas que pretenden sustraerse a la identificación entre *militia* y *malitia*, entre el combatir y el tener voluntad de perjudicar a un enemigo. La identidad entre *militia* y *malitia* es un lugar común de los teóricos de la guerra de todos los tiempos. Fue formulada en modo clarísimo, por ejemplo, por el escritor español del siglo XVI Juan Huarte de San Juan, quien afirmaba que en la guerra sólo se debe pensar en procurar daño al enemigo y en defenderse de las insidias que podría él procurarnos: *militia* y *malitia* son para este autor casi la misma palabra, y sin duda la misma cosa. Desde su punto de vista, los hombres que están dotados de capacidades intelectuales sobresalientes no valen nada en el campo de batalla, porque sus virtudes son altamente peligrosas en la guerra: la calma, la rectitud, el actuar de modo claro, la simplicidad y la misericordia no sólo no sirven de nada en una guerra, sino que llevan irremediablemente a la derrota. Quien combate no debe tener escrúpulos morales, porque el enemigo no los tendrá: por eso el valor no es suficiente, ha de estar igualmente dispuesto para la mentira y la traición¹.

El *politically correct* y el neo-fautismo pretenden sustraerse a la regla establecida por los teóricos de la guerra: su *militia* es diferente de la de los hombres de armas, no sólo en cuanto a los fines, sino también por los medios empleados. Implica una concepción de la estrategia muy diferente de la de los técnicos de la guerra. El pensamiento clásico de la guerra concibe el conflicto si-

¹ Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), cap. 16.

Mario Perniola es catedrático de Estética en el Departamento de Investigaciones Filosóficas de la Universidad de Roma «Tor Vergata» y autor entre otras obras de *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte* (1990), traducida a varios idiomas.

tuándose en un punto de vista superior a los dos beligerantes y espera de su confrontación una respuesta a la pregunta sobre quién vence y quién pierde; considera, por tanto, a los contendientes en su igualdad y en su diferencia: existen «reglas del juego» a las cuales deben adecuarse ambos. *Politically correct* y neo-faustismo rechazan esta igualdad de los beligerantes y afirman su «diferencia» respecto al enemigo.

El *politically correct* se basa en la reivindicación del rango de víctima: la debilidad no se concibe como algo que debe convertirse en fuerza, porque lo que importa, lo que le da fuerza es precisamente su ostentación. Como escribe un crítico, la esencia de la cultura «políticamente correcta» es el lamentarse, el lloriqueo; su lema es «no me piséis, soy frágil»². Se trata de una estrategia paradójica, porque quien se lamenta pretende vencer afirmando su propia «diferencia», que consiste en el sufrimiento. Éste no puede transformarse en alegría, porque entonces disminuiría la diferencia respecto al enemigo. La dimensión «políticamente correcta» carece de utopismo: es escéptica respecto al futuro, no cree en la liberación de los oprimidos ni en la emancipación de las minorías. Pero no es inofensiva: conduce a una especie de guerra melancólica, que transforma el lamento en un arma. Por otra parte, en alemán la palabra *anklagen*, acusar, viene de *klagen*, lamentarse: Freud ha evidenciado el carácter acusatorio y recriminatorio del melancólico, que se comporta como si fuese la víctima de una grave injusticia³.

También el neo-faustismo rechaza la identidad entre *militia* y *malitia*, pero no porque se iguale a priori con la víctima: de hecho, mira, por definición, a la victoria. Le es esencial el triunfalismo, es decir, una actitud excesivamente optimista y entusiasta. Sin embargo, se trata de un vencer cualitativamente diferente del de hombres de armas, pues no se pliega al mal, sino que lo domina o al menos cree dominarlo y someterlo. En efecto, el problema del faustismo no es tanto el de vencer al enemigo como el de sustraerse a la humillación y al desprecio: Fausto reivindica el reconocimiento, el *Anerkennung*: su lucha no está dirigida a la supresión del enemigo, sino a obtener la aprobación de las propias cualidades y méritos. Se trata de la confrontación de diferentes sensibilidades y emocionalidades: se puede tener confianza en sí y estima de sí sólo como efecto de una reacción de aprobación de los compañeros con los que se interactúa⁴. El militante alternativo de los cyberpunks y de los deportistas del riesgo se basa en la reivindicación de un derecho a la excelencia que es desconocido y rechazado por una sociedad en la que la consideración social depende de la desnuda e insensata efectualidad del dinero y del poder⁵.

² Robert Hughes, *The culture of complaint* (1993), trad. it. p. 26 (trad. esp., Barcelona, Anagrama, 1995).

³ Sigmund Freud, *Metapsychologie* (1915).

⁴ Axel Honneth, *Anerkennung und Missachtung*.

⁵ Mario Perniola (a cura di), *L'aria si fa tesa. Per una filosofia del sentire presente*, Génova, Costa & Nolan, 1994.

El *politically correct* y el *neofaustismo* a primera vista parecen actitudes opuestas. El primero quiere suscitar en el adversario un sentimiento de culpa que le debilite; el segundo quiere obligar al adversario a un sentimiento de admiración. El primero parece surgir de la conciencia de los propios límites, o al menos de una desventaja a neutralizar; el segundo parece unido a una ambición, al deseo de conquistar una primacía. El primero quiere abolir el mal, el segundo quiere someterlo. Quizá su distancia es menor de lo que parece a primera vista, pero para darse cuenta de su significado es preciso tomar en consideración sus orígenes históricos, que se enraízan en la historia de Occidente.

2. El soldado sin armas

En la mentalidad del *politically correct* confluyen dos tradiciones históricas distintas: la de la lamentación y la del martirio. La primera, que tiene su más alta manifestación en la obra homónima del profeta bíblico Jeremías, entiende el gemir como algo dotado de una fuerza autónoma, que implica en algún modo maldición y venganza⁶. Esta concepción atribuye un valor casi mágico, apotropaico, al lenguaje: la lamentación alejaría el mal de la víctima, haciéndolo recaer sobre el perseguidor. Me pregunto cuánto de esta concepción sobrevive en la obsesión lingüística que caracteriza al *politically correct*: a menudo, de hecho, parece más preocupado por cambiar el nombre de las cosas que por cambiarlas efectivamente. El intento fundamental sería el de sustraerse a la maldición del lenguaje que sanciona con términos negativos ciertas condiciones o ciertos estados.

El «soldado sin armas» de la tradición cristiana es muy distinto. Éste une la profesión de la fe a la capacidad de soportar cualquier persecución sin lamentarse nunca: la suya es verdaderamente una *militia sine malitia*, dispuesta en todo momento a afrontar el *agon*, el combate, la lucha. Esta idea es extraña al judaísmo veterotestamentario: deriva, en cambio, del cinismo y del estoicismo, que han sido los primeros en pensar la vida como un militar sin armas. En este sentido el cristianismo radicaliza el heroísmo de la virtud, creando la noción de martirio, precisamente un acto memorable que da testimonio de la fe. Así introduce el cristianismo en la problemática del conflicto una dimensión paradójica, que aspira, por un lado, a la victoria, al logro, al triunfo, y por otro, prescinde del uso de la fuerza.

La actitud de Gracián respecto a estas dos orientaciones de la *militia sine malitia* es diferente. En lo que respecta a la lamentación, sigue la posición estoica. Su precepto es categórico: «nunca quejarse»⁷; de hecho, la queja siempre trae descrédito e invita a los otros a despreciarnos. No hay que revelar nunca ni lo que mortifica ni lo que vivifica: lo primero, para que termine pronto, lo se-

⁶ Waldemar Janzen, *Mourning Cry and Woe Oracle*, Berlín y Nueva York, De Gruyter, 1972.

⁷ Baltasar Gracián, *Oráculo manual*, párr. 129.

gundo para que dure más⁸. También respecto al martirio, la posición de Gracián parece más inspirada por la prudencia que por la «locura de la cruz». Pero aquí se abre un problema de difícil solución, el de la eficacia práctica de las acciones consideradas contrarias al buen sentido. «Tener bríos a lo cuerdo»⁹, dice Gracián; pero, ¿qué distingue una acción valerosa de una acción desconsiderada? La sabiduría de los antiguos no consigue dar una respuesta adecuada a esta cuestión. Se dio cuenta Erasmo más de un siglo antes que Gracián, en su *Moriae encomium*, que invierte la afirmación estoica según la cual sólo el sabio es feliz. Es cierto que la locura erasmiana es mucho más ambivalente y enigmática que la sabiduría estoica: aquélla introduce en la condición, rica de tensiones, pero siempre idéntica a sí misma, del estoicismo, un dinamismo que no tiene miedo de llevarse hasta los límites extremos de la experiencia afectiva y emotiva: «La locura guía a la sabiduría», hace a las mujeres amables, condimenta los convites, forma las amistades, da sabor a la vida, sustrae al suicidio, conduce a la acción. Para Erasmo, la excelencia humana debe pasar a través de la locura: «no hay estupidez mayor que una sabiduría inoportuna, así como no hay mayor imprudencia que una prudencia destructora»¹⁰. Un contemporáneo de Gracián, La Rochefoucauld, dirá: «Un honnête homme peut être amoureux comme un fou, mais non pas comme un sot», estableciendo así una neta distinción entre locura y estupidez.

El título del último aforismo del *Oráculo manual* suena así: «En una palabra, santo, que es decirlo todo de una vez»¹¹. Sin embargo, el hombre en el que piensa Gracián tiene poco que ver con los «Fous pour le Christ», entre los cuales se pueden considerar, incluso en su tiempo, a personajes como los jesuitas Gaspar Druzbicki o Jean-Joseph Surin. Su *militia sine malitia* no llega nunca a ser una locura de desposesión, de debilidad y de humillación, no es la locura de la cruz, ávida de sufrimiento e hinchada de gusto por la abyección: es una prudencia práctica pronto detenida por Gracián. ¿Demasiado pronto?

Cuando hablamos de «locura» por referencia a la época renacentista y barroca debemos recordar que no se debe entender en el sentido de enfermedad mental. Michel Foucault ha demostrado que la locura es en el Barroco una distorsión, una perversión, un delirio del pensamiento, pero es siempre pensamiento. El alma de los locos no está loca; su mente funciona del mismo modo que la de las personas normales. La locura es más un error que una enfermedad, más un pensamiento deslumbrado que un fenómeno autónomo, más una desviación que una disociación¹². El pensamiento de la edad clásica es, por tanto, mucho más elástico que el moderno en la consideración de la locura. Un

⁸ Id., párr. 145.

⁹ Id., párr. 54.

¹⁰ Erasmo, *Moriae encomium*, cap. XXIX.

¹¹ Gracián, *op. cit.*, párr. 300.

¹² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*; trad. it., *Storia della follia*, Milán, Rizzoli, 1963, p. 239.

pensador en tantos sentidos antitéticos de Gracián, como Giordano Bruno, proponiendo de nuevo el mito de Acteón, el cazador mítico que tras haber visto a Artemisa desnuda es transformado en ciervo y destrozado por sus propios perros, entiende el suplicio como la inserción en un orden natural cuya experiencia es condición de la verdadera filosofía. Así, Bruno puede ser considerado el exponente más radical de una *militia sine malitia*: el *sprit fort* que transgrede toda prudencia mundana, todo cálculo de éxito histórico y, a través del sacrificio de sí mismo, pasa a otro horizonte, el de las leyes cósmicas de la naturaleza.

3. La «malitia» al servicio de la «militia»

En el polo opuesto del santo está Fausto, el hombre que pretende conducir una batalla usando en su favor las fuerzas del mal, sometiendo la *malitia* a su *militia*. Esta figura de combatiente tiene también sus raíces en el cristianismo; como se sabe, su anticipación se puede encontrar en la leyenda de Teófilo¹³. Pero es en el siglo XVI cuando la figura de Fausto asume las características de un mito popular, extraordinariamente difundido en Alemania. La idea central es la de que se pueda conducir una *militia* sin identificarse con la *malitia*, considerando a la eficacia diabólica como un servidor; en fin, alcanzar todos los objetivos sin mancharse las manos. Estos fines son sustancialmente buenos, están dirigidos por el deseo de conocer entendido en su máxima amplitud. Como dice el *Fautbuch* de 1587, Fausto tenía una mente «adaptada al estudio y veloz en el aprender» (*gelernig und geschwind*)¹⁴: nace con él el modelo del intelectual que conduce su guerra autónoma e individual en nombre del saber. La historia del mito, al menos en su fase inicial hasta Goethe, se desarrolla precisamente en torno al problema de la relación entre *militia* y *malitia*, entre el ansia del conocimiento de Fausto y la fuerza diabólica, entre saber y poder. El pacto que liga a Fausto y Mefistófeles presente un desequilibrio fundamental: de un lado hay un profesor, un docto, un hombre de estudio, más bien escéptico sobre los destinos ultramundanos del alma que persigue sus propios fines y que pide al diablo una ayuda total e incondicionada para realizarlos con la esperanza de conseguir confundirlo y de recibir sin dar nada. La idea de fondo que anima a Fausto es que la *malitia* puede ser sometida: en el *Faustbuch* trata de imponer al diablo las siguientes reglas: 1, que el diablo se someta y obedezca en todo lo que él desea y pide; 2, que, sea lo que sea lo que pretende, no le niegue nada; 3, que no le oculte la verdad respondiendo falsamente a sus preguntas. Por su parte, Mefistófeles acepta estas condiciones contrarias a su naturaleza porque espera desquitarse en el más allá. El desequilibrio está en el hecho de que la *malitia* renuncia a su autonomía y acepta someterse a fines que le son extraños, y —cosa sorprendente— ¡mantiene lo pactado!

¹³ «Il racconto di Teofilo», en *Griechischen Quellen zur Faustage* (1927).

¹⁴ Johan Spies, *Faustbuch* (1587), trad. it., Milán, Garzanti, 1980, párr. 1.

En el *Dottor Faustus* de Marlowe, Mefistófeles se encara con Fausto llamándolo «traidor»¹⁵, y no se puede decir que no tenga razón. Lo trágico de la historia de Marlowe consiste precisamente en una especie de inversión de los papeles, por la cual la *malitia* es honesta: su Mefistófeles es un pobre diablo que declara: «Sufriremos de penas tan grandes como las que pesan sobre las almas de los hombres»¹⁶, o de modo todavía más patético: «¡Ah! mas éste es realmente el infierno y yo no estoy fuera»¹⁷. Y a la inversa, el doctor Faustus es bastante ridículo como *miles*, como *Freigeist*. En el primer acto adopta, frente a Mefistófeles, la actitud de sabio estoico, pretendiendo enseñar al diablo la *karteria*, la fortaleza de ánimo: En el primer acto dice: «¿El gran Mefistófeles palpita con tanta angustia porque fue privado de los gozos celestiales? Aprende pues de Fausto la fortaleza viril»¹⁸, pero en los actos siguientes a menudo está indeciso y dubitativo, hasta el punto de que esta obra de Marlowe se configura como la tragedia de la duda y la indecisión.

La idea de que se puedan utilizar las fuerzas del mal para alcanzar buenos fines es más bien extraña a Gracián. Un aforismo del *Oráculo manual* aconseja «hacer buena guerra»¹⁹: el sabio debe actuar como quien es, no como le obligan. La manera de vencer es tan importante como el hecho de vencer y, aunque el vencedor no deba dar cuentas a nadie de sus acciones, sin embargo, «todo lo que huele a traición inficiona el buen nombre». La idea faustiana de que la *malitia* pueda renunciar a tener voluntad autónoma es una ingenuidad, desde el punto de vista de Gracián. Ciertamente se puede utilizar la perfidia de los otros, y obtener de ella grandes ventajas, pero eso ocurre a través de caminos laberínticos y enigmáticos, y no a través de pactos y contratos.

Como es sabido, es con Goethe cuando el relato de Fausto adquiere la profundidad y complejidad que lo transforman en el gran mito de la modernidad. Ello depende en gran parte precisamente del hecho de que en la obra de Goethe *militia* y *malitia* tienen voluntades autónomas. Mefistófeles no se somete a Fausto: bajo la apariencia de la obediencia persigue fines autónomos, que le permiten descabalar por completo los proyectos de Fausto, como se muestra del modo más cruel en el asunto de Gretchen. Precisamente por eso, Fausto, en la obra de Goethe, escapa finalmente al daño.

4. La galantería como «*militia*» sin «*malitia*»

El soldado sin armas de la tradición cristiana y el sabio que vende su alma al diablo, es decir, el mártir y Fausto, hallan un punto de encuentro en otra

¹⁵ Christopher Marlowe, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1588), acto V, escena 1.

¹⁶ Id. acto II, escena 1.

¹⁷ Id. acto I, escena 3.

¹⁸ Id. acto I, escena 3.

¹⁹ Baltasar Gracián, *Oráculo manual*, párr. 165.

tradición, que tiene su origen en las vidas de los santos Cipriano y Justina, y que adquirió grandísima fama por la obra de Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso* (1637). Se encuentra en esta obra, bastante más que en las de Erasmo o Marlowe, una concepción de la *militia sine malitia* próxima a la de Gracián. El drama de Calderón representa las andanzas de Cipriano, un sabio pagano impulsado infinitamente por el deseo de saber por el amor hacia Justina, virgen cristiana. Con ayuda del demonio, Cipriano consigue su deseo de abrazar a Justina desnuda, pero entonces el cuerpo de la amada se transforma en una reproducción de la muerte, que le produce una turbación tan grande como para inducirle a convertirse al cristianismo y ser ajusticiado junto con Justina.

El argumento del drama de Calderón es la confrontación entre paganismo y cristianismo, entre el saber pagano y la verdad cristiana: ¿cuál de los dos es más potente? Lo extraño de esta confrontación consiste en el hecho de que el parangón es realizado sobre la base de un mismo metro de juicio: ¡el Dios cristiano es un mago más prodigioso que los dioses paganos! Tiene éxito allí donde el diablo fracasó: en el unir a Cipriano y Justina. Que esto ocurra en la muerte, en lugar de en el amor carnal, no tiene importancia: «Que en la muerte te querría, dije; y pues a morir llego contigo, Cipriano, ya cumplí mis ofrecimientos» —exclama Justina—²⁰. Calderón nos introduce en una sexualidad que ya no es orgánica y vitalista, como aquella en la que piensa el diablo, sino inorgánica e infinita, en la cual el esqueleto, la estatua, la imagen, la reproducción de la muerte suscitan una excitación incondicionada e ilimitada.

Hay una tercera *militia sine malitia* que comprende la del santo y la de Fausto, es la *galantería*. Ésta aúna la batalla menos cruenta con la magia mayor. En última instancia, es en esta categoría donde el discurso de Gracián encuentra su coherencia: el centro de su pensamiento no es moral ni práctico, sino estético, o más bien postestético, porque promueve una noción de belleza postrenacentista que va mucho más allá de la armonía y de la simetría. El héroe, el sabio, el hombre de mundo puede ser santo y victorioso, pero es ante todo fascinante, encantador, un mago prodigioso. Todas estas cualidades están unidas en la noción de *despejo*, palabra de difícil traducción, que consiste en «una cierta airosidad, una indecible gallardía, tanto en el decir como en el hacer, hasta en el discurrir»²¹: es más importante conquistar los efectos que las ventajas. Esa es la dote que acapara el aplauso y procura la «universal gracia».

Hoy no es fácil pensar la galantería como un *militia*, pues nos parece más bien una *captatio benevolentiae*, una forma de adulación, cortesana. En realidad, la galantería debe ser enmarcada en el contexto de una concepción polémica de la belleza, como lo es precisamente la barroca, de la cual Gracián con su *Agudeza y arte de ingenio* ha sido el máximo representante: la belleza es aguda y punzante y la galantería implica una provocación, un desafío. A este res-

²⁰ Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso* (1637), acto III, escena 23.

²¹ Baltasar Gracián, *El héroe* (1637), primor XIII.

pecto, Gracián es heredero de la tradición antigua que se remonta a la elegía erótica romana y al *Ars amandi* de Ovidio: la *rogatio* es un *Herausforderung*, un pedir, exigir, pretender, desafiar, pero también favorecer, promover, extraer, transportar. La galantería es algo intermedio entre la paz y la guerra, entre la amistad y la enemistad, entre la unión y la lucha: implica un darse que es al mismo tiempo un rechazarse, el mantenimiento de un enigma al cual acuden constantemente el interés y la atención.

Queda un interrogante fundamental: ¿Hay hoy en la experiencia contemporánea algo similar a la *militia sine malitia* de la galantería? ¿O se ha perdido esta dimensión irremisiblemente? Quizá consigamos todavía concebir el mártir (aunque sea en la forma degradada del *politically correct*); tal vez podamos todavía concebir a Fausto (aunque sea en la forma degradada del *cyber-punk*); pero, ¿conseguiremos actualizar en alguna forma aquella síntesis de santidad y desafío que es la *galantería*? Terminó con esta pregunta.

Traducción de Cristina Peña-Marín



La creación del instante*

Domingo Hernández
Sánchez

Se traducen ahora, en un mismo volumen, dos textos de Benjamin claramente representativos de ese estilo de *collage*, que caracteriza la obra del autor alemán. Por un lado, *Crónica de Berlín*, versión previa de *Infancia en Berlín hacia 1900*, por el otro, el texto que da título al libro que comentamos, *Personajes alemanes*, una colección de tarjetas postales escritas la mayoría por autores en cierto modo oscuros de la historia alemana, de segunda fila, si se quiere, y acompañadas cada una de ellas por un breve comentario de Benjamín. El hecho de que ambos textos hayan sido asentados en el mismo volumen no es casual: tanto la *Crónica de Berlín* como *Personajes alemanes* pueden entenderse a partir de un único argumentativo, ese hilo que se desliza por los detalles, que alude a momentos presuntamente insignificantes y recupera lo pequeño, lo breve, lo situado al margen en el devenir de la historia. Los dos textos que vamos a comentar son dos modos convergentes de seguir ese hilo, el primero lo hace mediante *una* historia, la de Benjamin, la de Benjamin paseando por la ciudad y deteniéndose ante todo en los

* Benjamin W.: *Personajes alemanes*. Barcelona: Paidós ICE/UAB (trad. L. M. de Velasco), 1995, 152 pp.

La Balsa de la Medusa, 37, 1996.

umbrales, en las escaleras, en las fachadas, en las puertas... El segundo, por su parte, parece acercarse a *la* historia, la de un país y una época, la de una cultura y una ideas, y, sin embargo, sólo lo parece. Los medios empleados, esos textos ajenos al propio autor que devienen suyos, que se conforman como *personajes* de una obra y un autor concretos, crean *otra* historia, *una* historia narrada, formada mediante cartas transcritas, arrancadas, por tanto, de su vida privada, que conducen, de nuevo, a la historia... *de* Benjamin.

Crónica de Berlín, a pesar de ser una primera versión de una obra posterior, merece ser comentada independientemente de su composición definitiva, y no sólo por el hecho de que haya diferencias suficientes con respecto a *Infancia...* como para poder distinguir entre ambas, sino, sobre todo, porque lo que más interesa ahora es entenderla teniendo constantemente a la vista *Personajes alemanes*. Si se parte de esta base, el propio Benjamin ayuda en el comentario de su *Crónica*: «Por mucho que puedan extenderse, los recuerdos no representan siempre una autobiografía. Y este escrito, desde luego, no lo es, ni siquiera de los años berlineses de los que estoy hablando. La autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso de las cosas, o sea, con todo lo que representa el constante fluir de la vida. Pero aquí de lo que se trata es de un espacio, de unos instantes y de algo que no fluye» (44). Algo llama inmediatamente la atención: el instante no tiene que ver con el fluir del tiempo, de hecho, ni siquiera fluye. Los instantes que nos presenta

Benjamin se sitúan en un espacio, el espacio de sus recuerdos, de los detalles que permiten tales recuerdos y les conceden el carácter personal de su autor. A esto se debe la obsesión por Proust presente en todo el libro: el tema principal de *Crónica*, más que los recuerdos en sí mismos, es el cómo se llega a ellos, *cómo* recuerda Benjamin, esto es, a qué se adhieren las rememoraciones narradas y qué les permite sobresalir de entre toda la serie de sucesos de una vida.

Los recuerdos de Benjamin tienen su origen, pues, en detalles, en lo pequeño, en algo que quizá no llamaría la atención para el observador común y que, sin embargo, para Benjamin adquiere el carácter de posibilidad, de punto de arranque para la fantasía del autor, esa fantasía que «una vez que ha logrado extender su velo por alguna zona, no puede evitar que sus bordes se plieguen caprichosamente» (58). Antes que en determinada figura de una estatua, el recuerdo de Benjamin se detiene en el acceso a ella. Se trata constantemente de mostrar la fascinación instantánea, el detalle que crea su propia posibilidad de ser recordado. Ahora bien, y esto es lo característico de Benjamin en sus paseos por la ciudad, en su deambular por la infancia: los detalles que crean recuerdo, que crean instante, tienen siempre que ver con el espacio. Es éste el que permite confeccionar un mapa, una cartografía en el recuerdo y en el modo de recordar, que posibilita superar el tiempo, romper la relación recuerdo-tiempo y dar lugar a una realidad plegada, asentada siempre en la conexión con lugares y con los detalles que los caracterizan más propiamente.

Por esto la ausencia de relato en *Crónica*: «De ahí que el recuerdo no deba avanzar como si fuera un relato (mucho menos como una información sobre algo), sino de un modo épico, rapsódico, en el más estricto sentido de estos términos, intentando remover nuevos lugares, ahondando siempre cada vez más» (43). Es, pues, el espacio y no el tiempo el protagonista del recuerdo. Se trata de revolver, de diseminar, escarbar en el espacio de lo cotidiano y dar lugar a ramificaciones siempre nuevas, siempre ya presentes y, sin embargo, ocultas en el espacio de los detalles, de lo pequeño, de lo microscópico.

El instante tiene que ver con el espacio, los detalles remiten a la posibilidad de creación del instante. Falta un tercer elemento, el que vincula instante y detalle, el que se muestra como medio de representación de las imágenes rememoradas: «Este medio es la presencia del escritor, y sólo a partir de ella pone éste algún sesgo nuevo en los acontecimientos de su experiencia, reconociendo en ellos nuevas y sorprendentes ramificaciones» (27). El instante es, de este modo, doblemente creado. por un lado, a partir del detalle, del umbral que permite el acceso a él y posibilita esa fascinación súbita; por el otro, a partir del escritor que encuentra el detalle, que se sumerge en las ramificaciones de las imágenes, de las situaciones anteriores. Es Benjamín como escritor el que crea sus recuerdos, sus instantes, y los crea en el momento mismo de encontrarlos. De nuevo el mismo proceso: «Esta felicidad que yo recuerdo viene acompañada de otra felicidad, la de poder recordarlo»

(71). El regalo del instante, así llama Benjamin a ese poder, se configura en su estado de espera. El instante aguarda, espera su propia creación en tanto sabe que el escritor encontrará el detalle que permita su aparición, y es que el simple hecho de encontrar detalles es ya de por sí crear instante, la creación de algo ya sido que esperaba.

Si en *Crónica* los detalles e instantes se encuentran en los paseos, en los recuerdos de Benjamin, en *Personajes alemanes* se hallan en los textos de una serie de cartas que aluden de forma constante a los segundos términos, bien sea por pertenecer a personajes en cierto modo secundarios en la historia alemana, bien por tratar rasgos accesorios de la vida cotidiana de los grandes genios. Y, sin embargo, el proyecto es muy similar al de *Crónica*. Benjamin intenta mostrar secretos, hacer públicas intimidades de determinadas figuras de la historia; con ello no pretende únicamente encontrar las raíces de una *Alemania secreta*, o dar razón de cómo ya en la Ilustración se encuentran los gérmenes de consecuencias muy posteriores, o, sin más, mostrar los entresijos de toda una época, de todo un siglo. *Personajes* es todo esto y más. El simple hecho de fabricar un texto con escritos ajenos debe tener una intención mucho más amplia. Ésta ya se encontraba mencionada en *Crónica*, aunque, es cierto, con un sentido diferente: «Creo que si pudiera hojear de nuevo mi colección de tarjetas postales podría llevar a encontrar en ella alguna explicación para mi vida posterior» (55). Esto es precisamente lo que hay que tratar de aclarar.

Al traducir *Menschen* por *personajes* se nos permite entender la obra de Benjamin de un modo ambiguo, siendo precisamente esa ambigüedad la que le confiere su sentido más propio. *Personajes* refiere por un lado a *personalidades*, a alguien importante, destacado en un determinado ámbito, pero también puede referir a los *actores*, a los papeles que se representan en una determinada historia. Los *personajes* de Benjamin son personalidades, más o menos importantes, pero, a la vez, son diferentes actores en el conjunto del texto: los personajes de la historia titulada *Personajes alemanes* son diferentes personalidades de la cultura alemana en una determinada época que se presentan mediante textos propios.

Hay, pues, una superposición de niveles: encontramos, en primer lugar, los textos de las cartas, pertenecientes a cada uno de los autores que las firman; en segundo lugar, podemos ver esos mismos textos como elegidos por Benjamin, transcritos, formando parte de un libro de Benjamin. Esto no es una simple curiosidad: en todas las cartas se puede encontrar algo característico de Benjamin (Annette von Droste-Hülshoff era coleccionista de objetos extraños; Forster siente más que una inclinación por la lejanía y los límites; Pestalozzi insiste en que la ciudad es el mejor lugar para ver a la amada...). Son, como mostraba el texto de *Crónica*, aunque éste se refiriera a las postales recibidas por él mismo, una explicación de la vida posterior... de Benjamin. Esta es la ambigüedad del libro, el juego entre lo objetivo y lo privado, la formación de esa *tradición*

viva a través de la supresión de la distinción entre hombre y autor (en los dos niveles: personajes importantes ante el detalle de su vida cotidiana, Benjamin como autor ante el personaje escritor de una carta), que hace posible llegar a Benjamin a través de textos que se apropia, de vidas que «desprivatiza». Si en *Crónica* veíamos a Benjamin a través de otros autores, de textos no propios, vemos cómo va apareciendo el Benjamin que conocemos en medio de una serie de cartas no escritas por él mismo, pero que devienen suyas no sólo debido al comentario que las acompaña, sino también al hecho de conformarse como personajes de su obra.

Los contenidos concretos de las cartas que llenan *Personajes* son de lo más variopinto. Todos tienen en común la presentación de caracteres típicos de la burguesía alemana de los siglos XVIII y XIX, haciendo hincapié en lo más cotidiano, muchas veces en lo banal. Lichtenberg aparece llorando la muerte de la muchachita con la que convivía, Seume escribe al marido de su antigua amada, el hermano de Kant cuenta a éste lo contento que está con sus hijos, David Friedrich Strauss lamenta la muerte de Hegel, Jacob Grimm narra los problemas en la redacción de su diccionario de la lengua alemana, repartiéndose las letras con su hermano... Esta última carta mencionada es un buen ejemplo del tono global de la obra. Si pensamos en una carta de J. Grimm sobre el diccionario alemán, enseguida imaginaríamos un texto grandioso sobre el lenguaje, o sobre los diccionarios, o sobre la lengua alemana en especial, y, sin embargo, lo

que nos muestra la carta transcrita por Benjamin es la dificultad en el reparto de las letras con el hermano, los problemas de trabajar en compañía, etc. Este juego de los detalles, de lo insignificante que rodea una gran empresa es lo que remarca Benjamin. En el comentario a la carta del hermano de Kant incide en algo que puede entenderse como lema de todo el conjunto de cartas (sin corresponder exclusivamente al tema de la Ilustración): «Cuando se está hablando de la humanidad no debe olvidarse la estrechez del aposento burgués en el que nació la Ilustración» (85).

En uno de los últimos textos, en el que Goethe escribe al hijo de un conocido recientemente fallecido, encontramos tanto la conexión con *Crónica* como la explicación de esta colección de cartas. Afirma Goethe: «Entre otras muchas, la escurridiza vida posee esta extraña singularidad: la de que, tan embebidos en la actividad como estamos, tan deseosos de placer, raras veces sabemos apreciar y retener las peculiaridades ofrecidas en el instante» (133). Todo el libro de Benjamin intenta apreciar y retener el instante, hasta el punto de darse cuenta de que el verdadero interés no se encuentra en el instante mismo, sino en la posibilidad de su creación, creación a partir de detalles encontrados tanto por el escritor como por el recopilador de cartas, una única persona. Comentando el texto de Goethe citado, escribe Benjamin: «Hermoso es el instante pleno conservado en estas cartas, tanto el instante que permanece elevado como el que apenas nos anuncia el final de la vida» (135).

*Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios**

Valeriano Bozal

La bibliografía sobre Goya ha aumentado de forma considerable en los últimos años. Textos de catálogos, artículos y libros han incrementado una literatura ya de por sí muy considerable. La Calcografía Nacional, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha contribuido de forma importante a ese incremento con la edición de las series de estampas de Goya acompañadas de estudios interpretativos y análisis de sus técnicas. En 1992 se publicaron en cuatro volúmenes las series completas junto con detalles de las planchas, que eran así por primera vez accesibles a un público amplio. La edición fue patrocinada por Caser, pero el proyecto surgió de la Calcografía y, de forma concreta, de la iniciativa de su Conservador, Juan Carrete Parrondo.

Ahora, cuatro años después, se editan los *Caprichos* en un volumen similar al que hiciera el propio Goya, acompañado de los estudios que son objeto de esta reseña. La edición,

* Juan Carrete, Nigel Glendinning, Juan Miguel Serrera y Jesusa Vega, *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996

La Balsa de la Medusa, 37, 1996.

producida por la Calcografía Nacional con el apoyo de la Fundación Caixa de Catalunya (Barcelona) y Fundación El Monte (Sevilla), incorpora el texto escrito por Goya (?) en 1797 que luego se convirtió en el anuncio de venta, así como las explicaciones manuscritas de la serie que el artista proporcionó al Duque de Wellington al regalarle un ejemplar de la colección.

Las reproducciones de las estampas han alcanzado una notable perfección, aunque distan todavía mucho de los originales y a duras penas alcanzan la calidad de la edición ya clásica de Gustavo Gili (Barcelona, 1977), realizada en fototipia (con texto de Enrique Lafuente Ferrari). Es, sin embargo, más manejable que ésta y, como volumen, más próxima a la original de Goya.

Cuatro son los estudios que, en volumen aparte, acompañan a esta edición. El primero es una aproximación de Juan Carrete a los *Caprichos*, situándolos en la trayectoria vital del artista y en el marco artístico y político en el que se publican. Interesa destacar que, frente a las más tópicas interpretaciones que ven en las estampas una reunión de anécdotas, Carrete las contempla como «documentos visuales que nos ayudan a comprender el mundo» (15), el de los tiempos de Goya, pero también el nuestro.

Después, un estudio general redactado por Nigel Glendinning, un estudio de Juan Miguel Serrera que analiza las relaciones entre las estampas y el teatro de sombras chinescas, y otro de Jesusa Vega en el que examina con atención y minucioso rigor el proceder de Goya al enfrentarse con el grabado, su técnica, los cambios que introduce respecto de los dibujos preparatorios,

etcétera. Por lo que respecta al estudio general de Glendinning, creo que a partir de ahora se convertirá en punto de referencia obligado para todo aquel que desee aproximarse a los *Caprichos*. Glendinning es uno de los mejores conocedores del mundo goyesco, pero también uno de los más perspicaces intérpretes de su obra —aspecto que no suele reconocérsele tanto como merece—. Su libro sobre los críticos de Goya es hoy un texto clásico y me aventuro a decir que pronto lo será también el texto que prologaba el volumen de retratos en la exposición *Goya. La década de los Caprichos* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992). Sus numerosos artículos han aportado información sustancial para la comprensión de estampas y pinturas, así como para la reconstrucción de la disposición de las *Pinturas negras* en la Quinta del Sordo. Por último, su introducción a los *Disparates* en la edición antes mencionada de Caser (1992) es una aportación fundamental para el entendimiento de la que quizá es la obra más hermética del artista aragonés.

Glendinning inicia su exposición situando los *Caprichos* goyescos en la tradición satírica y poniendo de manifiesto las profundas innovaciones que introduce. En este marco adquiere sentido su relación con la sátira literaria; tanto la de Clavijo y Fajardo (editor de *El Pensador*), Cañuelo y Pereira (editores de *El Censor*), cuanto las de León de Arroyal, figura a la que Glendinning presta mucha atención. Pero estas no son las únicas referencias necesarias para aproximarse a los *Caprichos*. Su estructura visual, los rasgos de su com-

pleja unidad y las peculiares características de su lenguaje son los asuntos a los que Glendinning presta una más original atención. Ello es tanto más relevante cuanto que los estudios sobre las estampas suelen pasar con mucho descuido sobre estas cuestiones.

Destacan en el estudio de Glendinning tres temas sobre los que deseo detenerme. El primero aborda las posibles relaciones entre las estampas de Goya y las caricaturas extranjeras, especialmente las inglesas; el segundo se refiere al uso de tópicos como la «metamorfosis» y el «mundo al revés», que conectan con el espíritu carnavalesco; por último, el tercero se centra en la relación de las estampas con la comedia dell'arte. Estos tres temas abren perspectivas que, si en algún caso habían sido ya planteadas, parecen en su conexión mucho más convincentes. Espero que Glendinning continúe investigando en estos fructíferos caminos y sólo haré un reparo en lo que respecta al primero: sin negar la eventual relación de las estampas goyescas con la caricatura inglesa, que pudo conocer a través de Sebastián Martínez y de sus amigos ilustrados, quizá sería bueno ahondar también en su posible conocimiento de las caricaturas francesas aparecidas con motivo de la Revolución. Este es un trabajo difícil de llevar a cabo, pues esas estampas eran sañudamente perseguidas, pero por ello mismo parece difícil pensar que Goya se mantuvo al margen de su conocimiento. En algunos casos, los temas de las caricaturas revolucionarias y contrarrevolucionarias, incluso algunos de los personajes, parecen antecedentes de los que ocuparán a Goya.

El trabajo de Juan Miguel Serrera se enfrenta a la obra de Goya, dibujos y estampas –no sólo los *Caprichos*– con un punto de vista hasta ahora no estudiado, el teatro de sombras chinescas y la actividad teatral a él ligado: volatines, acrobacias, pantomimas, etc. La proximidad entre algunos de los fenómenos estudiados por Serrera y las imágenes de Goya es sorprendente y descubre rasgos cuya variedad ha sido en muchas ocasiones ignorada. Buena parte del mundo al revés, de las metamorfosis, del movimiento de marionetas que aparece en estampas y dibujos, puede tener su origen en la contemplación de estos espectáculos, a los que, a buen seguro, Goya no era ajeno. El teatro de sombras chinescas es un componente fundamental del panorama de lo cómico en la segunda mitad del siglo XVIII español, muchas veces unilateralmente limitado al teatro «más serio» de los entremeses, sainetes, etc.

Por último, el estudio de Jesusa Vega analiza, con la competencia que en ella es habitual, la técnica de Goya y formula hipótesis que a partir de ahora deberán ser tenidas en cuenta por todos los historiadores interesados en el tema. El detenido análisis de las estampas y los dibujos y su riguroso conocimiento de las técnicas de grabado y estampado le permiten llegar a conclusiones que aclaran cuestiones para las que hasta ahora no se tenía respuesta adecuada. Sugiere la necesidad de adelantar la cronología tradicional de *Álbum de Madrid*, punto de partida de los *Caprichos* y pone de manifiesto el camino recorrido desde los dibujos preparatorios hasta las estampas definitivas, las innovaciones que el artista introduce en las pautas convencionales y la brillantez de los resultados obtenidos. Su estudio enlaza con algunas de las sugerencias realizadas por Glendinning y la «aproximación» de Carrete.



Revista de Occidente

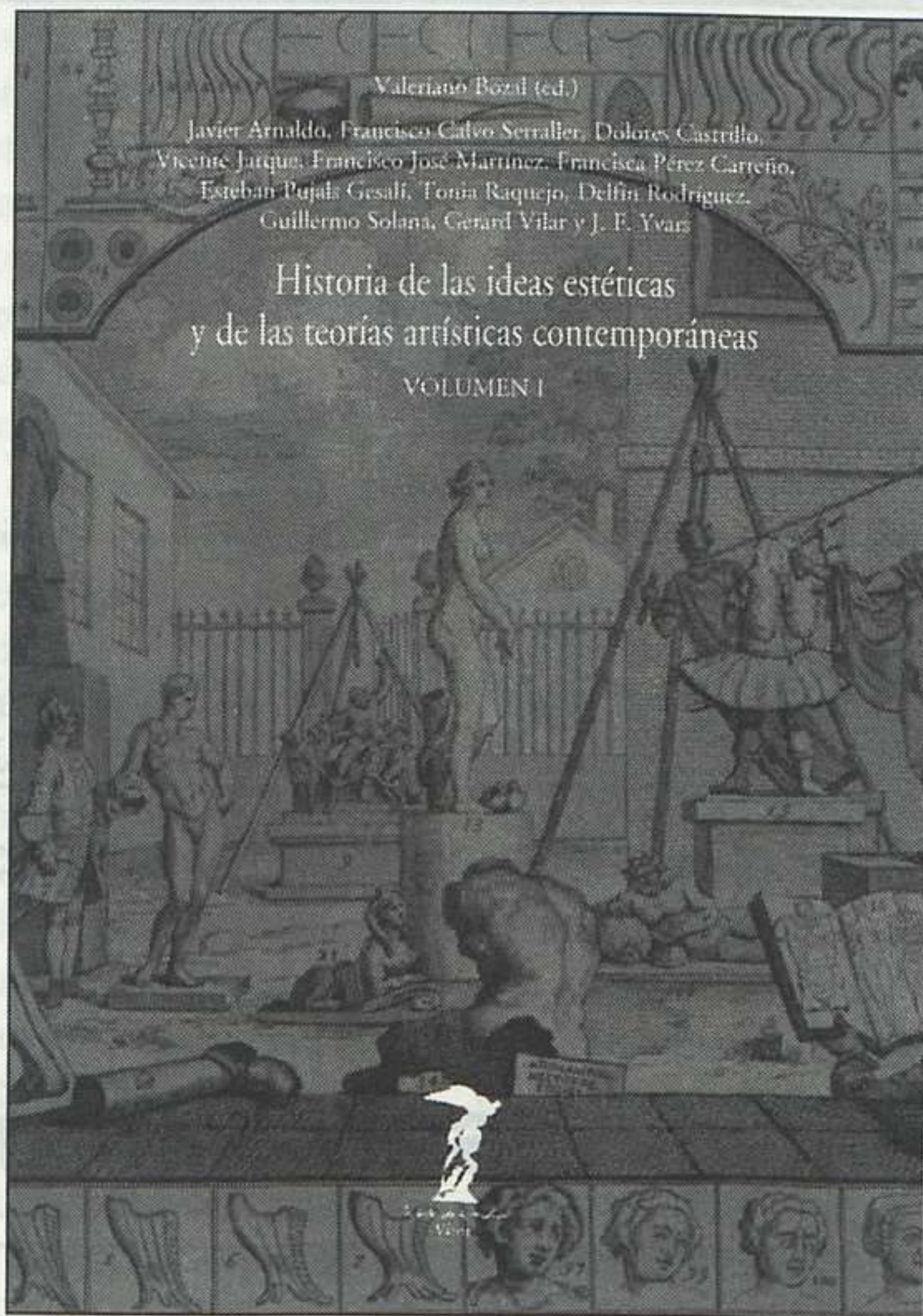
Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

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

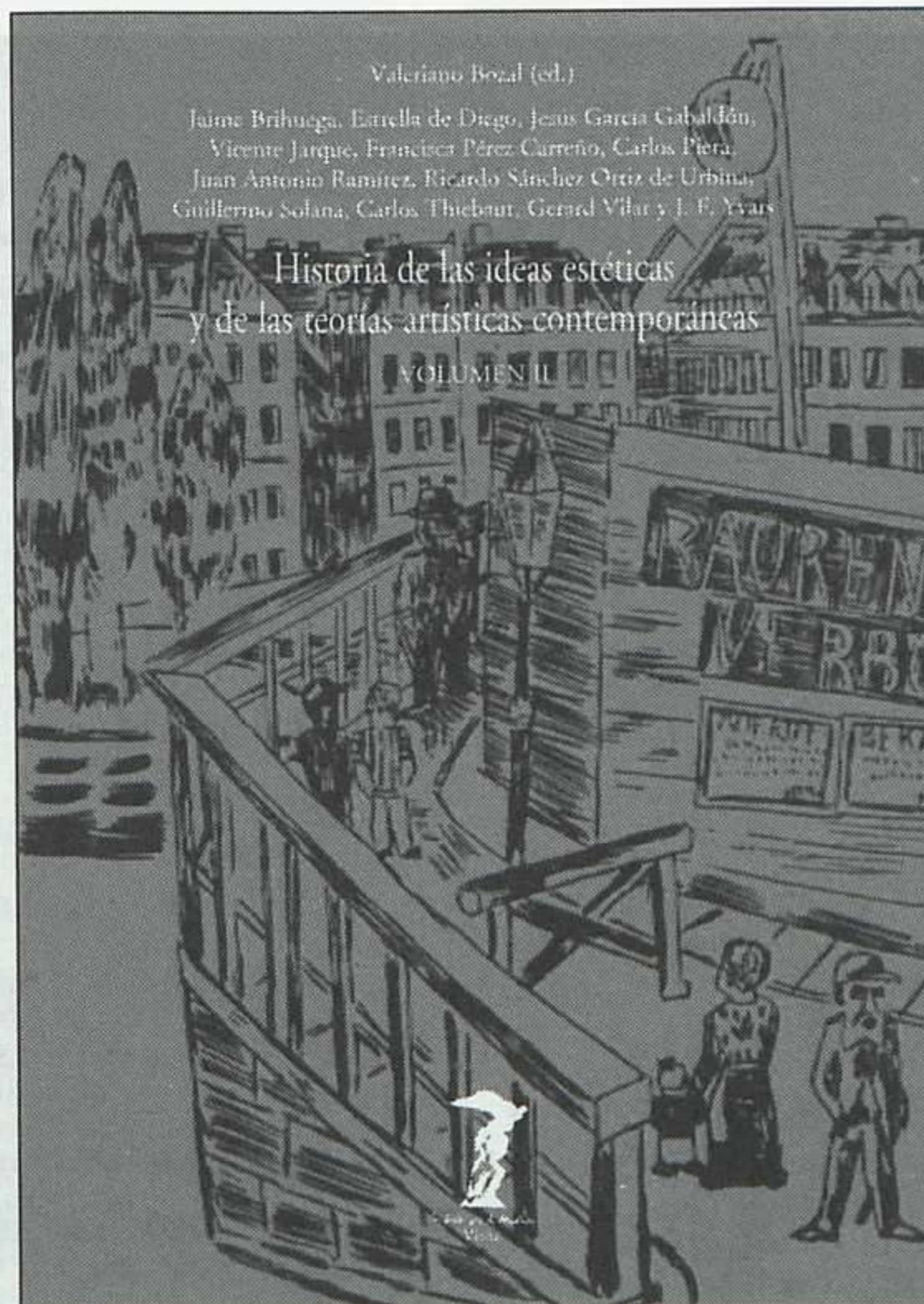
Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

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



Valeriano Bozal (ed.) y varios autores, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. 448 págs., I.S.B.N.: 84-7774-580-3.

Índice: Introducción. I. Los orígenes de la estética moderna. Orígenes de la estética moderna, Valeriano Bozal. La estética empirista, Francisca Pérez Carreño. Joseph Addison, Tonia Raquejo.— Edmund Burke, Valeriano Bozal.— Hume [y la norma del gusto], Guillermo Solana. Ilustración y enciclopedismo, Javier Arnaldo. Johann Gottfried Herder, Vicente Jarque.— Gottfried Ephraim Lessing, Vicente Jarque. Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII, Delfín Rodríguez. Giovanni Battista Piranesi, Delfín Rodríguez.— Etienne-Louis Boullée, Delfín Rodríguez.— Claude-Nicolas Ledoux, Delfín Rodríguez. La formación de la historiografía, J. F. Yvars. Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte, Francisco Calvo Serraller. El Salón, Francisco Calvo Serraller. Immanuel Kant, Valeriano Bozal. II. El movimiento romántico. El movimiento romántico, Javier Arnaldo. Filosofía idealista y romanticismo, Vicente Jarque. Johann Wolfgang Goethe, Vicente Jarque.— G. W. F. Hegel, Vicente Jarque.— Friedrich Schiller, Vicente Jarque.— Friedrich Hölderlin, Vicente Jarque. El romanticismo británico, Tonia Raquejo. William Blake, E. Pujals Gesalt.— William Wordsworth, E. Pujals Gesalt.— S. T. Coleridge, E. Pujals Gesalt.— P. B. Shelley, E. Pujals Gesalt.— John Keats, E. Pujals Gesalt. El romanticismo francés. El monólogo absoluto, Guillermo Solana. Stendhal y las artes visuales, Guillermo Solana.— Charles Baudelaire, Vicente Jarque. III. Crítica, teoría del arte, filosofía de la cultura y modernidad. Crítica y modernidad, Guillermo Solana. Émile Zola, Vicente Jarque. Las ideas estéticas de Nietzsche, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez. La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez. La filosofía de la cultura, Gerard Vilar. Jacob Christoph Burckhardt, J. F. Yvars.— Wilhelm Dilthey, J. F. Yvars.— José Ortega y Gasset, Valeriano Bozal. Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo, Tonia Raquejo. John Ruskin, Tonia Raquejo. Índice de nombres. Autores. Índice general de la obra.



Valeriano Bozal (ed.) y varios autores, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II.
 338 págs., I.S.B.N.: 84-7774-581-1.

Indice: I. El arte y el lenguaje. Arte contemporáneo y lenguaje, Valeriano Bozal. La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria, Jesús García Gabaldón. Víctor Sklovski, Jesús García Gabaldón.— Yuri Tiniánov, Jesús García Gabaldón.— Mijail Bajtín, Jesús García Gabaldón. El signo artístico, Francisca Pérez Carreño. Umberto Eco: del icono al texto estético, Francisca Pérez Carreño. Estética analítica, Francisca Pérez Carreño. Nelson Goodman, Francisca Pérez Carreño. Martin Heidegger, Vicente Jarque. II. Arte y sociedad. Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental, Jaime Brihuega. Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias, Jaime Brihuega. Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort, Gerard Vilar. Walter Benjamin: una Estética de la Redención, Gerard Vilar.— Theodor W. Adorno: una estética negativa, Gerard Vilar. La recepción de la obra de arte, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. III. Los estudios disciplinares. El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte, Francisca Pérez Carreño. Konrad Fiedler, Francisca Pérez Carreño. Teorías de la «pura visualidad», Guillermo Solana. Iconografía e iconología, Juan Antonio Ramírez. Aby Warburg, J. F. Yvars.— Erwin Panofsky, J. F. Yvars. Arte e ilusión, Francisca Pérez Carreño. La sociología del arte, Jaime Brihuega. Pierre Francastel, Jaime Brihuega.— Michael Baxandall, Jaime Brihuega. Formación de la teoría literaria actual, Carlos Piera. IV. Teorías de la postmodernidad. La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno), Carlos Thiebaut. El desarrollo de la crítica literaria: la resistencia a la teoría, Carlos Piera. Aprendiendo de la arquitectura postmoderna, Juan Antonio Ramírez. Figuras de la diferencia, Estrella de Diego. Índice de nombres. Autores. Índice general de la obra.

Cuadernos Hispanoamericanos

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

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

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



En vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia vn hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hacienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa

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



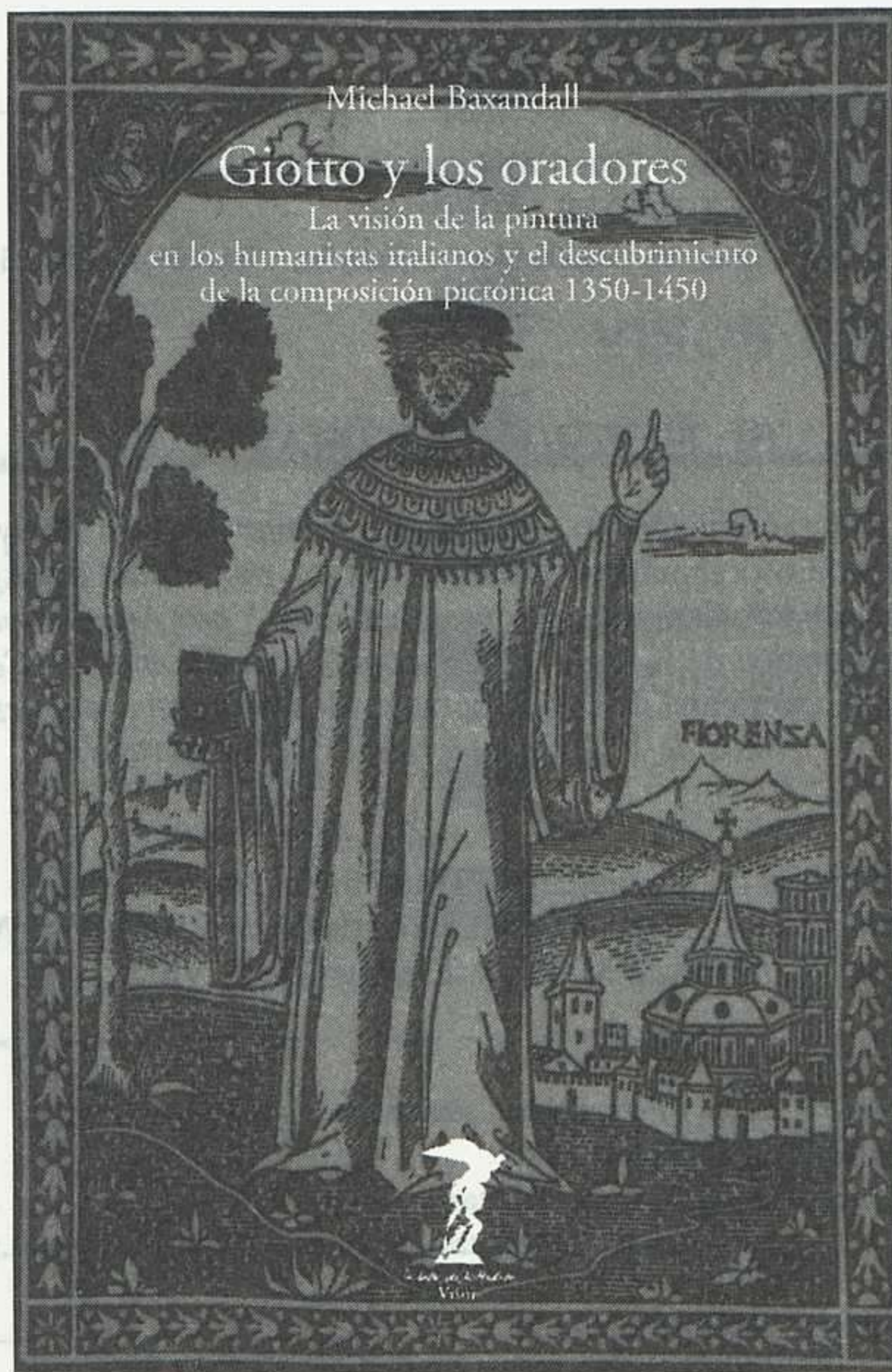
A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que hã entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Præclaræ gestæ præclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia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

*Miguel de Urbante
Laavedra*

Juana (res de la t...)

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

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



Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450.* 304 págs., I.S.B.N.: 84-7774-538-2.

Indice: Introducción. 1. Las opiniones de los humanistas y los puntos de vista humanísticos: 1. Los humanistas. 2. Palabras. 3. Oraciones. 4. La retórica de la comparación. 5. El punto de vista latino. 2. Los humanistas y la pintura: 1. Petrarca: la pintura como modelo de las artes. 2. Filippo Villani y el modelo de progreso. 3. Manuel Crisoloras, Guarino y la descripción de Pisanello. 4. Bartolomeo Fazio y Lorenzo Valla: los límites de la crítica humanista. 3. Alberti y los humanistas: la composición. 4. Textos. Bibliografía. Índice de ilustraciones. Índice analítico.

I S E G O R Í A

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

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

N.º 8

EL NUEVO PRAGMATISMO

Norteamericanismo y pragmatismo, *por Richard Rorty*

El caballero pragmático: Richard Rorty..., *por Rafael del Águila*

Liberalismo, democracia y pragmatismo..., *por Ángel Rivero*

La pragmática de la razón comunicativa, *por Thomas McCarthy*

La *parousia* americana de la democracia filosófica, *por Jacques Poulain*

Notas de J.M. Rosales y M. García Serrano

Otros artículos:

Figuras de la muerte en la vida buena, *por D. Blanco*

Lo sagrado en las sociedades secularizadas, *por S. González Noriega*

Notas de M. Liz y T. López de la Vieja

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

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

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

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



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre:

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

Dirección:

Contra reembolso

Cod. Postal:

Visa

Diners

Eurocard

Población:

Mastercard

American Express

Provincia:

N.º Tarjeta:

Tel.: /

Validez: del al

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias:

Fecha: a de de 199...

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

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

Debo suscribir a LA BALSA DE LA MEDUSA durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista de fecha de salida de 2.000 pes.

FRANQUEO

TARJETA POSTAL



VISOR DIS., S. A.

CODIGO CUE



Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

| | | | |
|---------|-----------|----------|-----------------------|
| Entidad | Oficinas | D.C. | Núm. de Cuentas |
| DonDoña | DonDña | DonDño | Cód. Postal-Población |
| País | Provincia | Teléfono | Fecha |

EUROPA. Suscripción anual 4.000 AMÉRICA 4.500 Form. de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.



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.

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

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

(2 números) Extranjero: Véase ordenar a 100 ptas

Ayuntamiento: España: 1.000 ptas. América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.

ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORIA

Nombre: _____ Deseo suscribirme a la revista ISEGORIA para 1993

Dirección: _____ (dos números), cuyo importe abonaré:

Cod. Postal: _____ Contra reembolso Visa Diners Eurocard

Población: _____ Mastercard American Express

Provincia: _____ Nº Tarjeta: _____

Tel.: _____ Valor del cheque: _____ al _____ de _____ de 1993

Transparencia (N.º de copias: _____)

Fecha: _____ de _____ de 1993

Firma obligatoria

Remitir a: Editorial Anthropos
Aparado 387 08190-Sant Cugat del Valles
Tel: (93) 589 48 64 Fax: (93) 674 17 33

