

La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 44 - 1997

Z-649

R. Morris, *El arte de Donald Davidson*.

A. Bowie, *Música, lenguaje y literatura*.

J. Arnaldo, *El séptimo arte a la luz del pirófono*.

J. Vázquez de Castro, *El pintor Tony Stubbing en España. 1946-1955*.

P. Fernández Albaladejo, *La identidad de la Facultad de Filosofía y Letras*.

NOTAS

J. M. Parreño, *Blai Bonet*.

A. Gómez Ramos, *Gadamer y el nacionalsocialismo*.

LIBROS

W. Castañares, *Razón y lenguaje en la perspectiva del fin de siglo*.

M.^a J. Alcaraz León, *El arte en el espejo*.

Número 38/39 - 1996

C. Thiebaut, *Lucio Anneo Séneca*

A. Fernández Polanco, *La fantasmagoría.*

Baudelaire y la mercancía absoluta

R. García Alonso, *Ernst Gombrich y la búsqueda de lo mejor*

C. González Marín, *La ética de la contemplación*

R. Bodei, *Distancia de seguridad*

J. M. Cuesta Abad, *La figura de lo político*

C. Peñamarín, *El humor gráfico y la metáfora polémica*

J. M. Marinas, *Las vidas de Borges*

V. Bozal y C. Piera, *Acerca de Manuel Sacristán*

NOTAS

J. M. García López, *La cabeza de Zaratustra*

en Inocencio X y Velázquez

A. Valdecantos, *La otra genealogía de la moral*

LIBROS

V. Bozal, *Muerte y cuchillo: Execración contra judíos*

C. Piera, *Secretos de familia*

Número 40 - 1996

A. de Prada, *De sabios e idiotas. Notas sobre la abstención.*

G. Abril, *La cultura masiva entre el espectáculo y el ritual.*

P. C. Sutton, *Elementos rituales de la ópera rock.*

R. Quance, *Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre.*

M. Valdivieso, *Lucia Moholy, el ojo anónimo*

que retrató la Bauhaus.

NOTAS

R. Navarrete-Galiano, «Realidad».

Galdós y su novela con trasfondo homosexual.

LIBROS

J. Seoane Pinilla, *¿Atender a nuestra experiencia?*

V. Bozal, *La literatura del pobre.*

DOCUMENTOS

*Encuentro intercontinental por la Humanidad
y contra el Neoliberalismo, Chiapas, 1996.*



LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 44, 1997

Robert Morris	3	<i>El arte de Donald Davidson</i>
Andrew Bowie	15	<i>Música, lenguaje y literatura</i>
Javier Arnaldo	51	<i>El séptimo arte a la luz del pirófono</i>
Juan Vázquez de Castro	65	<i>El pintor Tony Stubbing en España. 1946-1955</i>
Pablo Fdez. Albaladejo	89	<i>La identidad de la Facultad de Filosofía y Letras</i>

NOTAS

José María Parreño	110	<i>Blai Bonet</i>
Antonio Gómez Ramos	112	<i>Gadamer y el nacionalsocialismo</i>

LIBROS

Wenceslao Castañares	122	<i>Razón y lenguaje en la perspectiva del fin de siglo</i>
M. ^a José Alcaraz León	125	<i>El arte en el espejo</i>

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril,
Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego,
José M. Marinas, Cristina Peñamarín, 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
lamenta no poder mantener
correspondencia sobre textos
no solicitados



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

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

Precio de este número sencillo, 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).

Documentos

Encuentro internacional por la Hermandad
y contra el Neoliberalismo. Chiapas, 1996

EL ARTE DE DONALD DAVIDSON*

Robert Morris

«Sólo el hombre tiene el privilegio de lo absurdo.»

Thomas Hobbes

Si, como sostiene Donald Davidson, la verdad es esencial al lenguaje y (de acuerdo con su «principio de caridad»), lo que la mayoría de la gente cree –ese conjunto de actitudes proposicionales cotidianas sobre el mundo– es verdadero, y si el lenguaje hace posible la interacción social que nos proporciona un mundo objetivo (el famoso triángulo de Davidson entre un sujeto, un objeto y un intérprete), donde «verdad», aun siendo un concepto primitivo, es central para una teoría del significado que nos permita entender discursos y hablantes, y si para entender a alguien es necesario considerar sus deseos y creencias como no extraños a los nuestros propios, entonces, dados estos elementos y condiciones inseparables, parece claro que lo que resulta es un sistema. Un sistema que rechazaría tanto el relativismo como el escepticismo, y que estaría organizado en torno a una interpretación de la naturaleza del lenguaje y a una interpretación de la interpretación misma como

* Texto de la intervención de Robert Morris en el V Karlovy Vary Symposium on Analytic Philosophy, «Interpreting Davidson», celebrado en septiembre de 1996 en Karlovy Vary, en la República Checa.

algo que, en última instancia, es más fundamental que el mismo lenguaje como sistema dado.

La «interpretación radical» de Davidson es una clase particular de sistema inacabado e inacabable; un sistema –por oposición a un «esquema conceptual» sistemático a través del cual se ve el mundo– que concibe el significado como un condensado de conducta social. Lo sistemático aquí es cómo significado, verdad, creencia, deseo, intención, acción, intérprete y mundo están indisolublemente interconectados. Es un sistema que, estratégicamente, emerge desde la perspectiva de la segunda persona y que se mantendría en la claridad del espacio público, fuera de las sombras de un subjetivismo cartesiano. Es un sistema que se construye sobre Wittgenstein (aunque es sistemático) y también sobre Quine (aunque es sensible a la insistemizable multitud de formas en las que se usa el lenguaje).

El sistema de Davidson depende de una defensa tanto de la verdad, como de una amplia racionalidad, si bien no absoluta, que se sigue de ella. Ello implica no sólo que la conducta racional es posible, sino que, siendo el uso del lenguaje una forma de conducta, en realidad nos comportamos racionalmente la mayor parte del tiempo. Al menos, así lo hacemos cuando escuchamos las palabras del otro que, como las nuestras, no siempre expresan la verdad. Negociamos constantemente la interpretación de mentiras, bromas, insultos, sarcasmos y cosas por el estilo. La verdad se halla aquí en nuestra creencia de que, cualquiera que sea el juego del lenguaje que se está jugando, nosotros lo interpretamos correctamente la mayor parte del tiempo. La noción de verdad de Davidson resulta doble: tiene un nivel lingüístico-estructural que emplea caracterizaciones recursivas al estilo de Tarski: «la nieve es blanca» es verdadero si y sólo si la nieve es blanca. La verdad literal de tales enunciados depende de «lo que las palabras pronunciadas significan y de cómo está constituido el mundo»¹. Pero la interpretación, a menudo, requiere un

¹ Davidson, Donald.

Robert Morris (1931) es autor de una larga y versátil trayectoria artística, que desde los años 60 ha sido referencia de muchos movimientos artísticos: escultura minimal, antiforma, earth art, performance. Los materiales, procesos, formas y la naturaleza propia del trabajo artístico han sido objeto de numerosos ensayos desde las influyentes «Notas sobre escultura» (1966-1969). En los últimos años su interés por la filosofía de Donald Davidson se hizo manifiesto en la serie pictórica *Blind Time* (Drawing with Davidson, 1991). *La balsa de la Medusa*, n.º 32, 1994, ha publicado también su ensayo «Escribir con Davidson», así como «El tercer hombre de Donald Davidson» sobre la obra de Morris.

segundo paso. Como señala Davidson, «el discurso, precisa, al menos, dos niveles de interpretación, pues tenemos tanto la cuestión de qué significan las palabras del hablante, como la de qué es lo que el hablante quiere significar cuando las pronuncia»². Si se nos dice una mentira, pero no llegamos a ser engañados, negociamos esta doble interpretación, cambiando el significado literal del enunciado por su opuesto; si somos engañados, es que sólo hemos hecho la mitad del camino, por tomar el enunciado como verdadero en su sentido primero o literal únicamente. Porque se trata del mismo enunciado en ambos casos. Pero los requisitos de racionalidad que fluyen a través del lenguaje se explican, en opinión de Davidson, en niveles más profundos y holistas, en opinión de Davidson, en niveles más profundos y holistas, mediante la conexión entre lenguaje y acción. Ciertamente, el enunciado del mentiroso no abre un espacio en el que falla la racionalidad. Pero las exigencias más convincentes de racionalidad se ven mejor fuera de las estrictas consideraciones lingüísticas de estructura e interpretación que se centran en la verdad. El mejor fundamento de éstas se hace sobre la base de las acciones intencionales del agente, las cuales están más allá del lenguaje.

Y lo que vale para lo racional, también sirve para lo irracional. La reflexión sobre esto último arroja bastante luz sobre lo primero. Dejando al margen la cuestión de la racionalidad y la irracionalidad, Davidson menciona (en sus «Paradoxes of Irrationality»³), la explicación de Sócrates, el cual argumentaba que «sólo la ignorancia puede explicar los actos insensatos o perversos». Lo cual contrasta con el «Principio de Medea», que atribuye la irracionalidad a las acciones de un agente abrumado por la alienante fuerza de la pasión. Estos casos se comparan también con la afirmación de Aristóteles, para quien «la debilidad de la voluntad se debe a una especie de olvido». Pero en estos ejemplos no se trata de acciones enteramente intencionales. La paradoja de la irracionalidad consiste en el hecho de que el agente, con pleno conocimiento de que, dadas las circunstancias, sería mejor hacer A, sin embargo, hace B. Aquí el agente viola su principio. O, como dice Davidson: «Porque aunque su motivo para ignorar su principio sea una razón para ignorar el principio, no es una razón contra el principio mismo y por ello, cuando aquél se consideraba de esta segunda forma, es irrelevante como razón, para el principio y para la acción. La racionalidad depende de la

² Davidson, Donald.

³ Davidson, Donald, 1982, «Paradoxes of Irrationality», en *Philosophical Essays on Freud*, Ed. R. Wollheim & J. Hopkins, New York t Cambridge: Cambridge University Press.

distinción entre una razón para tener o actuar en base a un principio y una razón para el principio»⁴. En las acciones irracionales, la relación causal se mantiene, mientras que la relación lógica se distorsiona u olvida. Marcia Cavell lo explica bien cuando dice que «la irracionalidad es un fallo, no una ausencia de racionalidad»⁵. Deben asignarse causas mentales a los actos irracionales, pero estas causas no cuentan como razones. Davidson pasa a dar razón de la posibilidad de tal irracionalidad postulando una «bipartición de la mente». En ella, los dos lados se caracterizan por su consistencia y holismo, aun cuando se oponen el uno al otro.

Davidson no explora ni la etiología de la mente dividida que admite lo irracional, ni la relativa capacidad de mandar que se ejerce sobre el sujeto por una y otra parte. Pero muestra simpatía hacia las «tesis más importantes»⁶ de Freud, una de las cuales sería que las creencias irracionales del agente se desarrollan en tempranos procesos de pensamiento (llamados por Freud, «el proceso primario»), dominados por fantasías, temores y deseos. Otra tesis importante de Freud se centraría en los conceptos de inconsciente y represión.

Davidson, directamente, dice muy poco sobre lo que constituye «lo mejor» en aquellos principios del agente que forman sus puntos de referencia para sus acciones intencionales, o sobre cómo lo racional se conecta con y justifica estos principios –aunque rechaza la noción de principios racionales basados en tópicos morales generales o jerárquicos, tales como «no está bien mentir»–. Más aún, afirma que no puede dibujarse ninguna línea indeleble, entre, los así llamados, territorios divididos de la mente, o lo racional y lo irracional en las acciones intencionales, puesto que «todas las acciones intencionales, tanto si tienen como si no un sentido irracional añadido, tienen un elemento racional en su núcleo»⁷. Lo que es común a todos los principios, compuestos de deseos y creencias, es la suposición de la relación causal –como, por ejemplo, creer que robar dinero dará como resultado (será la causa de) que el agente tenga dinero; tanto si es racional, como si no lo es, robar dinero en determinadas circunstancias–. Y puede haber casos en los que el agente considere que robar es una acción racional, la mejor acción,

⁴ *Ibid.*

⁵ Cavell, Marcia, 1993, *The Psychoanalytic Mind*, Cambridge, Massachusetts y London, England: Harvard University Press.

⁶ Davidson, Donald, *ibid.*

⁷ Davidson, Donald, *ibid.*

dadas las circunstancias. Los valores están ligados a los deseos y las creencias que constituyen los principios del agente. Parecería que la manera en que esos principios de «mejores» acciones se estiman como racionales sólo puede determinarse en relación a una situación dada que se juzga a la luz de los nexos de tal acción con otras creencias y valores. «Mejor» es aquí un término normativo en sentido lógico, más que moral –esto es, se ajusta a otras consecuencias y deseos del agente–. Cualquiera que sea el principio en cuestión, presumiblemente es consistente con otros deseos y creencias del agente. Este holismo es el que proporciona una racionalidad definida en términos de consistencia y pertinencia, para cualquier creencia o principio particular.

«Toda acción tiene causas que la hacen racional, esto es, en términos de las cuales es racional. Por supuesto, estas causas (creencias y deseos) pueden no resultar racionales a la luz de otras creencias y deseos del agente»⁸. En el sistema de Davidson, las leyes no unen las distintas descripciones de lo mental y lo físico. Lo mental sobreviene a estados físicos. Pero mientras que los eventos físicos son susceptibles de una completa descripción según leyes, los eventos mentales, de acuerdo con la noción de «monismo anómalo» de Davidson, no lo son. Las «razones» mentales, siendo irreductibles a mecanismos físicos, son válidas como causas, aunque nunca necesarias y suficientes a la vez.

Davidson ha criticado el relativismo en numerosas ocasiones. Su principio de caridad constituye un bastión contra él. Pero quizá el ataque más explícito se encuentra en su artículo «On the Very Idea of a Conceptual Scheme». Dicho ataque se da en dos frentes: contra el relativismo, por un lado, y una especie de golpe de gracia por el ya moribundo empirismo, por el otro. Los argumentos de Davidson siempre parecen interrelacionados y estratégicos.

«Al abandonar la dependencia del concepto de una realidad ininterpretada, algo fuera de todo esquema o ciencia, no renunciamos a la noción de verdad objetiva –más bien al contrario–. Dado el dogma de un dualismo de esquema y realidad, obtenemos una relatividad conceptual y una verdad relativa a un esquema. Sin el dogma, esta clase de relativismo cae por tierra. Por supuesto, la verdad de los enunciados sigue siendo relativa al lenguaje, pero esto es todo lo objetivo que se puede ser. Rechazando el dualismo de esquema y mundo, no rechazamos el mundo, sino que reestablecemos de inmediato el contacto con

⁸ Donald Davidson. Correspondencia con el autor.

los objetos familiares, cuyas peculiaridades hacen nuestros enunciados y opiniones verdaderas o falsas»⁹.

En otro contexto, Davidson encuentra que la famosa afirmación de la muerte del autor hecha por Roland Barthes, y que supone un relativismo exacerbado que deja cualquier texto potencialmente abierto a toda interpretación, es prematura. No menciona explícitamente a Barthes, pero en «Locating Literary Language», afirma lo siguiente:

«Es cierto que cada persona, cada época, cada cultura, harán lo que puedan con un texto; y que las personas, los períodos y las culturas son diferentes. Pero, ¿cómo puede seguirse, de una trivialidad, un relativismo digno de consideración? Si tú y yo intentamos comparar anotaciones sobre nuestra interpretación de un texto, sólo podemos hacerlo en la medida en que hayamos establecido o podamos establecer una amplia base de acuerdo. Si lo que compartimos nos proporciona un patrón común de verdad y objetividad, entonces tener diferencias de opinión tiene sentido. Pero el relativismo sobre patrones supone que no puede haber una posición más allá de todos ellos»¹⁰.

Si el sistema de Davidson, al defenderse como lo hace, del relativismo y el escepticismo, plantea una posición opuesta a los postulados postmodernistas, su confrontación con las cuestiones de lo irracional, contrastadas con lo racional, deja un amplio campo de investigación abierto. Porque lo racional y lo irracional señalan los extremos de un vasto territorio intermedio: el de lo no-racional. Davidson se ha pronunciado de forma original y controvertida en aquellas ocasiones, infrecuentes, en las que se ha salido de la áspera luz de un estricto discurso filosófico sobre la verdad. Arte y Literatura ocupan este amplio espacio de lo no-racional, donde no es la verdad, sino la metáfora, la que gobierna y lanza ambiguas sombras¹¹. Los artículos recogidos en *Literary Theory After Davidson* dan cuenta de la variedad de implicaciones inhe-

⁹ Davidson, Donald, 1984, «On the Very Idea Of a Conceptual Scheme», *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Clarendon Press (edición castellana: «Sobre la Idea Misma de un Esquema Conceptual», en *De la Verdad y la Interpretación*, Gedisa, 1990.

¹⁰ Davidson, Donald, 1993, «Locating Literary Language», University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

¹¹ Los límites no son estrictos. Indudablemente, el arte y la literatura se filtran en los límites, tanto de lo racional como de lo irracional. Freud consideraba el territorio de la irracionalidad y el proceso primario la base para la creatividad y la producción artística. Pero resulta claro que gran parte del proceso de construcción y de las estrategias del arte exige procesos racionales que se encuentran más allá de las fuentes de lo irracional y que pueden reivindicarse para los orígenes del arte.

rentes a la obra de Davidson para una de esas áreas de lo no-racional. En un artículo relativamente reciente, «James Joyce and Humpty Dumpty», Davidson ha aplicado su noción de interpretación a los contextos literarios. En dicho artículo, cita a Joyce para ilustrar cómo el arte, el mejor y más desafiante, hace posible, y reclama a la vez, un esfuerzo creativo de interpretación que, sin embargo, detiene en seco las peticiones históricas de «muerte del autor»¹².

Generalmente, se ha asumido (y quizá todavía se asume, por parte de aquellos que no se han convertido al postmodernismo) que la línea entre verdad y metáfora señala un límite: la filosofía, iluminada por la primera, permanece en una orilla, mientras que el arte se sitúa en los laberínticos territorios de la otra. Con la obra de Davidson, quiero dejar en suspenso tales distinciones, sin vernos abocados a un colapso postmodernista en el que la verdad y la filosofía formen parte de la literatura. Creo que este «dejar en suspenso» está justificado porque, después de las debidas consideraciones hacia su sistema como filosofía, nos queda aún un resto. Tras ensartar las cuestiones de verdad, creencia, deseo, interpretación, intérprete y mundo, otra emerge de este sistema de interconexiones y mira hacia atrás para ver cómo se alza una construcción. Una cuestión que conecta con un nuevo elemento: la estética. En mi opinión, la estética en el sistema de Davidson no es separable de su contenido filosófico. Preside el conjunto, en la voluntad misma de una estructura holista, orgánica. Pero, ¿es arte? Parafraseando a Davidson, diría que no es arte, si éste es lo que los historiadores del arte y los críticos han supuesto. No querría apropiarme del sistema de Davidson como una forma de «arte conceptual». Antes bien, quisiera valorar este resto artístico en su sistema.

Tal valoración no debe sugerir que la verdad pudiera ser desdibujada por el arte, sino que, en los escritos de Davidson, la verdad es alumbrada por medio del arte. Y lo que es más importante, que sus ideas son, de algún modo, artísticas. Creo que esta faceta artística tiene relación, en parte, con la originalidad de algunos de sus conceptos (el principio de caridad, el monismo anómalo, el rechazo de los esquemas conceptuales, el rechazo del lenguaje como una abstracción a priori); y en parte, con la extraordinaria forma en la que los conceptos se conectan entre sí y cómo surgen inesperadamente para reforzarse unos a otros. En cierto modo, esta densidad de interconexiones parece meta-

¹² Davidson, Donald, 1990, «James Joyce and Humpty Dumpty», *Midwest Studies in Philosophy*, vol. XVI, 1-12.

morfosearse, y el sistema se despliega como totalidad con la facilidad y naturalidad con la que se enfoca una imagen sistemática. Las cartas de la baraja del mago se transforman en un pañuelo de seda sin costuras. Las partes de la escultura resuenan unas con otras y se condensan en una totalidad indistinta. Artístico es también el movimiento provocador y el cambio inesperado que puede estallar en los escritos de Davidson –por no mencionar sus, a veces, escandalosas afirmaciones. «A Nice Derangement on Epitaphs» es un artículo que ha llevado a los filósofos a arrebatos defensivos –una situación más típica de los artistas y sus críticos que de los filósofos y sus interlocutores–. En él, Davidson hace su impopular afirmación de que «no hay tal cosa como lenguaje, no si lenguaje es lo que muchos filósofos y lingüistas han supuesto»¹³. Dos suposiciones radicales y correlacionadas se hacen en este texto: 1) que el lenguaje no es una abstracción acabada, a priori, y 2) que la interpretación acertada, el elemento principal del sistema de Davidson, sólo puede negociarse con «ingenio, suerte y prudencia, desde un vocabulario y una gramática privados». Ambas afirmaciones recogen lo estático y lo sistemático de su trabajo. La primera tiene mucho en común con la versatilidad y el carácter inacabado del arte occidental; la segunda, con el acto de la creación artística. Cierta componente creativo resulta necesario no sólo para la interpretación, sino para la propia existencia del lenguaje.

Davidson ha construido un gran modelo que se muestra como una ambiciosa obra de arte. Sin embargo, este modelo, que despliega ciertos aspectos de la «psicología popular», se articula en grupos de relaciones lógicas que no generan «esquemas» o entidades a través de las cuales se aprehendería el mundo. Esta construcción es, a la vez, escueta y compleja, legislativa y transparente: una «cosa» que también es «no-cosa»; un sistema que en sus raíces es móvil y antisistemático. Entendemos a Davidson como a un filósofo, pero él se siente como un artista.

No es más que destacar lo evidente decir que Davidson elabora su filosofía mediante una prosa muy literaria, que se mueve al compás y, a menudo, dentro de un campo de asombrosos ejemplos. Es una escritura ambiciosa tanto en estilo como en contenido. En su solidez y elegancia, en sus saltos imprevisibles y sus argumentos estratégicos, y en sus numerosas referencias culturales, es, sin parangón, la mejor escritura filosófica desde las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein.

¹³ Davidson, Donald, 1986, «A Nice Derangement on Epitaphs», *Truth and Interpretation*, Ed. Ernst LePore, Oxford, Basil Blackwood. Ltd.

Los numerosos ejemplos de Davidson en *Essays on Actions and Events*¹⁴ son llamativos y, a menudo, violentos. Policías derribados escaleras abajo, el hundimiento del acorazado Bismarck, hombres a los que disparan o que son atropellados por rebaños de cerdos salvajes en estampida, escaladores de cuerda en peligro de ser dejados caer por sus compañeros, incendios y casas que se prenden. El anónimo Mr. Smith es asesinado en más de una ocasión. Leopardos que se regalan a esposas y futuros tiranos que corren el peligro de ser asesinados. Por no mencionar los numerosos ejemplos extraídos de la literatura citados en el ensayo. Hamlet se carga a Polonius, Medea se vuelve loca y Edipo hace lo que le corresponde. Los pecadores de Dante se retuercen, Brutus apuñala a César y la reina vierte veneno en la oreja del rey. Todos estos ejemplos ilustran aspectos de un discurso dedicado a cuestiones de la verdad y la racionalidad. La calma y la acción razonable pueden resultar difíciles de encontrar en un mundo salvaje y amenazante, donde abunda una irracionalidad asesina; pero nuestra capacidad para dar un sentido razonable a tales intenciones, sucesos y acciones, resiste. No sé si hay en esto cierta ironía. Quizá es más bien una especie de frío aunque heroico alivio que los textos de Davidson ofrecen. Podemos vivir en el fin de siglo más sangriento de la historia –Elizabeth Bishop lo llama «el peor hasta ahora»– pero somos capaces de discernir la verdad tras las acciones y acontecimientos más impactantes y brutales. Dando un paso más que Hobbes, podemos interpretar la inagotable lista de absurdos del hombre con resuelta precisión. Que la interpretación radical no se haya utilizado hasta ahora en este sentido tan extravagante, no significa que no pudiera requerirse para funcionar así.

«Las metáforas», dice Davidson, «son el sueño del lenguaje», y aún así, «significan lo que las palabras, en su interpretación más literal, significan, y nada más»¹⁵. Las metáforas nos inducen a ver una cosa como otra, abren el mundo y revelan asombrosos paisajes del terreno de lo no-racional. ¿Puede la obra de Davidson –pese a su defensa de la verdad, su claridad, su amplitud, envergadura y audacia– ser entendida como una metáfora? Iría contra sus intenciones considerar su modelo de forma icónica o artística. A pesar de todo, no puedo evitar pregun-

¹⁴ Davidson, Donald, 1980, *Essays on Actions and Events*, Oxford and New York: Oxford University Press (edición castellana: *Ensayos sobre Acciones y Sucesos*, Grijalbo y UNAM, 1995).

¹⁵ Davidson, Donald, 1978, «What Metaphors Mean», *Inquiries into Truth and Interpretation*.

tarme cómo este sistema, refinado y versátil, firmemente anclado en la verdad y la racionalidad, configura también una imagen –una imagen de consistencia, resistencia y fuerza, fuertemente amarrada e insensible a las violentas olas del siglo XX (la imagen de Parménides sujetando su suelo en medio de un otrente desencadenado por Heráclito, viene a la mente). Y aquí pasamos de las metáforas hobessianas a las utópicas. Porque si la racionalidad que rezuma el sistema de Davidson no ha influido en muchas de aquellas acciones significativas desde el punto de vista histórico, entonces aún está disponible potencialmente.

Entendemos el sistema de Davidson por lo que sus palabras significan –pero Davidson también dice que es así como debemos entender las metáforas–. Pero, ¿podemos usarlo como una cosa para ver otra? James Joyce veía la historia con una pesadilla de la que intentaba despertar, mientras que el insomne poeta, Delmore Schwartz, lo corrige: la historia es una pesadilla dentro de la cual estaba intentando conciliar un buen sueño. En ambos casos tenemos la metáfora de la historia como pesadilla. Y el futuro, con sus escalofriantes augurios demográficos y ecológicos, sus crisis económicas, sociales, políticas y morales oscureciendo el horizonte, promete continuar la pesadilla incansablemente. ¿Podría entenderse el sistema de Davidson como una luz que brilla entre las tinieblas? Una luz para arrojar a la pesadilla de la historia: una metáfora para iluminar otra.

Es demasiado fácil ver este resplandor como hobbesiano, como iluminando el juego de las fuerzas de lo racional y lo irracional, tras la conducta que ha llevado a las ruinas y las brasas apagadas de nuestro tiempo. Quizá sea demasiado tosco entender esta luz como una utopía, como un potencial de resistencia para afrontar la oscuridad del futuro. Tal esperanza resulta ilusoria.

En el film de 1955, *Mr. Arkadian*, O. Wells cuenta la historia de un escorpión que llega a un río y pide a una rana que le cruce, cargándolo sobre su espalda. Reconstruyo: «No creo que lo haga», contesta la rana, «me picarías y ambos moriríamos ahogados». «¿Tú crees que eso sería lógico, si lo que quiero es llegar a la otra orilla?». «De acuerdo», admite la rana, y comienzan a cruzar. En medio del río, la rana siente una picadura que la paraliza. Mientras se hunden, la rana le pregunta: «¿Era lógico?». «No», contesta el escorpión «pero es mi naturaleza, ¿qué podía hacer?». Claramente, la historia del escorpión es el ejemplo de una mente profundamente dividida, así como una parábola histórica familiar.

Al final, Freud no mostró gran esperanza en que las acciones racionales fuesen predominantes en nuestra conducta. No es necesario postular una antropología sobre la naturaleza humana, sino tan sólo echar un vistazo a la historia, para estar de acuerdo con él. Estamos suspendidos sobre el abismo del futuro, esperando y deseando que surjan soluciones racionales, aunque ninguna parece llegar. Sin embargo, Freud sí que ofreció la pequeña esperanza personal de que podíamos conseguir cierto grado de conocimiento y gobernar parte de nuestra conducta irracional. No hay implicaciones, en la perspectiva de Davidson –a través de esa operación de interconexión holista de deseos, acciones, creencias y verdad– para ninguna clase de racionalidad terapéutica. Lo racional es normativo en el sistema de Davidson, sólo en cuanto que conjunto de relaciones lógicas. La dinámica de desarrollo del agente, cómo se configura lo irracional o en qué medida esto interfiere en su conducta más intencional, son cuestiones que quedan fuera de dicho sistema. Como Marcia Cavell ha señalado, «En qué medida aquellas primeras estructuras (los temores y fantasías del agente que fueron tempranamente reprimidos) afectan a la conducta y hasta qué punto, cuando lo hacen, modifican la responsabilidad del agente sobre su actuación, son cuestiones complicadas...»¹⁶.

La filosofía, como se quejaba Marx, se propone entender el mundo, no cambiarlo. En este sentido, el modelo de Davidson permanece fuera de la historia, lanzando un tenue destello sobre su lado oscuro. Pero entender este reflejo como si fuera irónico o utópico es malentender la determinación con que se posiciona su sistema –un sistema que no cede en su resistencia al relativismo y al escepticismo, que sitúa el concepto de verdad en el centro de nuestra comprensión de los demás. Conforme nos adentramos en el oscuro y turbulento futuro, haríamos bien en retener estas nociones que, entendidas como nociones filosóficas, con barniz estético, son también, por debajo de su lógica, asunciones morales.

Traducción de Lilian Bermejo Luque

¹⁶ Cavell, Marcia, *ibid.*



Si el testimonio de Catherine nos inquieta, este dato también lo hará: **las mujeres y los niños constituyen el 80% de todos los refugiados.**

En este momento hay unos 35 millones de personas por todo el mundo que han tenido que dejar atrás sus hoga-

En 1996, el gobierno español, siguiendo la línea de los gobiernos anteriores, rechazó el 95% de las solicitudes de asilo. Sólo a 243 personas les fue concedido el estatuto de refugiado. La legislación y prácticas en nuestro país no ofrecen suficientes garantías para quienes buscan un lugar seguro ante la persecución.

Después de haber sido violada, Catherine pudo llegar al campamento de refugiados. Pero no contó con que allí había soldados para protegerla.

Todo empezó cuando en 1993 estalló en Burundi la guerra civil. Los militares quemaron su casa, secuestraron a su marido y a sus hijos, y mataron a otros parientes suyos. Milagrosamente, ella logró huir.

Intentó escapar a Tanzania, pero en el camino fue arrestada por otro grupo de militares que la torturaron y violaron. Los hombres la abandonaron creyendo que la habían matado, pero no fue así.

Catherine finalmente pudo cruzar la frontera y llegó al campamento de refugiados. Pensaba que estaba fuera de peligro. Pero no contó con los soldados y los guardias que se encontraban allí. Para ellos, mujeres como Catherine, que están solas, son consideradas propiedad sexual de todos.

res para escapar de la cárcel, la tortura o el asesinato por razones políticas, étnicas o culturales. La inmensa mayoría de ellos está asentada en países pobres.

Amnistía Internacional trabaja para prevenir las violaciones de los derechos humanos que originan las oleadas de refugiados. Y, mientras éstos sigan existiendo, por asegurarles un lugar donde puedan hallarse seguros. **Trabajamos por la vida, la libertad y la seguridad de cada uno de ellos.**

Desgraciadamente, los refugiados no sólo sufren las injusticias en sus propios países. En el intento de encontrar un lugar seguro, son discriminados por los mismos que les deberían dar refugio. Los países desarrollados cada vez ponen más trabas al derecho al asilo. Y España no es una excepción.

Así, la gran mayoría de los que vinieron a España en busca de protección después de dejar toda una vida atrás, siguen sin tener una nueva vida por delante.

Amnistía Internacional sigue luchando para que se respeten los derechos de los refugiados. Sin partidismos. Con la independencia que le confiere el no estar financiada con dinero de los gobiernos.

Para conseguirlo, necesitamos tu ayuda.

Quiero hacerme socio de Amnistía Internacional, por favor envíeme más información:

Nombre: _____

Dirección: _____

C.P.: _____ Ciudad _____

Amnistía Internacional
Sección Española

C/ Barquillo 17, 6º b
28004 MADRID P/ 052
Tel. (91) 531 25 09



MÚSICA, LENGUAJE Y LITERATURA

Andrew Bowie

El lenguaje y la música

La comprensión de la música en la filosofía alemana posterior a Kant no puede separarse de la percepción que esa filosofía tiene del lenguaje. La relación que se establece entre la música y el lenguaje, ya sea porque se la considere un lenguaje o porque se piense que revela lo que el lenguaje no puede revelar, constituyen un indicador importante de los diversos modos en que la estética de ese período se vincula a la verdad. La música puede considerarse como un medio de articulación deficiente o como un medio privilegiado. Este nexo es fundamental para la historia filosófica de la subjetividad.

Foucault afirmaba que a comienzos del siglo XIX se produjo un importante cambio en las actitudes hacia el lenguaje. Consideraba que ello marcaba el umbral entre el «Clasicismo», en el que palabras y representaciones se entrecruzaban, y la modernidad, donde el lenguaje deja de estar ligado a la representación. El argumento de Foucault se orienta hacia la evolución de la literatura que conducirá a la «poésie pure», y a la posibilidad de que «a veces el lenguaje pueda surgir por sí mismo en un acto de escritura que no se designa sino a sí mismo»¹, en lugar de ser representación de un con-

¹ Foucault, *The Order of Things*, Londres, 1970, p. 304.

cepto o de un modo. En su forma de contar la historia omite cualquier mención de Schleiermacher (o de Humboldt). Sus ejemplos son Grimm, Bopp y, curiosamente, como veremos, Friedrich Schlegel.

Foucault considera que el surgimiento de la filología y el intento de convertir la lingüística en una ciencia son inseparables del surgimiento de la «literatura»: «la Literatura es la impugnación de la filología (de la que no obstante es el alma gemela: conduce al lenguaje nuevamente desde la gramática hasta el poder desnudo del habla)»². Es un argumento dialéctico: la «Literatura» nace gracias al surgimiento de su opuesto, es decir, una ciencia del lenguaje. Foucault prosigue analizando la obra de Mallarmé en relación con este punto, asignando al lenguaje, como suele, los atributos de la subjetividad:

A la pregunta de Nietzsche «¿Quién habla?», Mallarmé contesta, y vuelve constantemente sobre esta contestación, que lo que habla es, en su soledad, en su frágil vibración, en su nulidad, la propia palabra, no el significado de la palabra, sino su ser enigmático y precario³.

Esta observación puede conducirnos a un enfoque más convincente del cambio de estatus del lenguaje que el que ofrece el propio Foucault. La noción de la palabra sin significado está cerca de la idea de la nota musical.

Levi-Strauss habla de la musicalidad como un «lenguaje sin significado», y Novalis y Schopenhauer consideran la música un «lenguaje universal», que de alguna forma supera la falta de una lengua verbal general. Foucault se centra en el aspecto de la reflexión sobre el lenguaje que encaja con su tesis sobre el surgimiento de una nueva «episteme»: el hecho de que el propio lenguaje se convierte en un objeto para la ciencia. La constitución del lenguaje como objeto de la ciencia origina para

² *Ibid.*, p. 300.

³ *Ibid.*, p. 305.

Andrew Bowie es catedrático de Filosofía Europea en Anglia Polytechnia University, Cambridge. Su *Estética y subjetividad* se publicará próximamente en Visor.

Foucault un opuesto dialéctico, la Literatura, que por consiguiente no es un objeto de la ciencia. Sin embargo, desde Hamann en adelante es evidente que en la *teoría* de la época, y especialmente en Schleiermacher, también surge una visión del lenguaje muy diferente. Según esta visión teórica es imposible que el lenguaje sea plenamente transparente para sí mismo. No existe un «lenguaje general». La separación de una forma concreta de lenguaje como «literatura», por consiguiente, no puede inscribirse plenamente en la teoría: lo «literario» es un potencial del lenguaje mismo, debido a la función siempre presente de la productividad individual y a lo que Schleiermacher denomina lo «musical». El fenómeno que quiero examinar es la evolución de la idea de autonomía literaria en la filosofía alemana tal como se produce en relación a la música. Las implicaciones de esta evolución no sólo son importantes para la estética, sino también para otras cuestiones de la filosofía contemporánea.

La música es un asunto que Foucault, al igual que Heidegger, apenas trata de forma seria, aunque en realidad le interesaba mucho. No se trata de un fenómeno aislado: la música es una disciplina tan exigente que con frecuencia hace que aquellos de sus devotos que carecen de formación no quieran entrar en debates sobre ella. El hecho de que quienes la practican sean a menudo tan notoriamente ineptos para iluminar a los demás, excepto en el ámbito de la interpretación, indica ya cuál es aquí el problema principal. Teorizar sobre música está plagado de dificultades que conducen inmediatamente a cuestiones que están más allá del objeto inicial de la teoría. Una gran parte de la filosofía moderna, y en particular una gran parte de la filosofía post-estructuralista, posee una conexión de fondo con la música que en muy pocos casos se ha explorado de forma adecuada. También merece recordarse la importancia de la música para la concepción del lenguaje de Wittgenstein. La música es omitida en muchas exposiciones de la filosofía y de la teoría estética, especialmente por parte de los marxistas, y con las notables excepciones en este siglo de Adorno y Ernst Bloch. A un cierto nivel tal vez esto se deba a que, como afirmaba Thomas Mann, la música es «políticamente sospechosa». Su carácter no representativo conduce fácilmente a su descalificación, entendiéndola como un lujo emocional que no alcanza la seriedad del verdadero pensamiento y de la práctica. Un fragmento algo cuestionable de Freud (¿no tienen gramática las «lenguas primitivas»?) indica por qué el lenguaje de la música suscita esta desconfianza:

Todos los medios lingüísticos con los que se expresan las más sutiles relaciones de pensamiento, las conjunciones y las preposiciones, los cambios de las declinaciones y la conjunción, fallan, porque faltan los medios para representarlos; como en una lengua primitiva sin gramática, donde sólo se expresa la materia prima del pensamiento⁴.

En realidad, Freud no se refiere a la música sino a los sueños. La aplicabilidad de esta descripción a la música sin palabras indica lo importante que puede ser la música para entender la subjetividad que no puede reducirse a reflexión conceptual. La «vía regia al inconsciente» parece ser, curiosamente, un fenómeno estético clave.

La música posee una extraña dualidad. Por una parte, la base de la música occidental, la división de la escala diatónica, se relaciona con el fundamento de la moderna visión científica del mundo, la matemática. Por otra parte, el significado de la música, por lo menos en el siglo XVIII, suele considerarse ligado a las emociones. La producción y la recepción de la música implican la participación del Entendimiento, y la apertura de la música a la invasión de las nuevas tecnologías deja esto patente, al igual que la importancia de las reglas musicales. La música también implica la participación del sujeto individual, tanto desde el punto de vista emocional como desde el intelectual. El carácter no representativo de la música, por supuesto, se presta a su uso indiscriminado en unión a prácticas no estéticas, como la publicidad. Por otra parte, este carácter no representativo hace que la música pueda resistir las apropiaciones de tipo comercial o de cualquier otro tipo. El problema que la música plantea para el pensamiento conceptual la convierte en una interesante piedra de toque para algunas de las cuestiones principales de la teoría estética.

Pensadores alemanes claves del siglo XIX llegaron a ver la música como la forma más alta de arte. Para que esto ocurriese era necesario que se hubiese producido un cambio sustancial en la visión dominante de la música. El significado de ese cambio tiene resonancias filosóficas que todavía estamos sintiendo. Por razones relacionadas tanto con la evolución de la música como con la evolución de la filosofía, la música que no va acompañada de un texto, o que no acompaña a un texto, con frecuencia viene a considerarse más importante que la música con letra.

⁴ Freud, *Studienausgabe*, vol. 1, *op. cit.*, p. 452.

De la unión entre música y lenguaje, donde el lenguaje es el socio veterano, resulta una separación con la que el socio joven se independiza y ya no está obligado a representar lo que expresa un texto. Esto ocurre a la vez que un acercamiento a las concepciones no representativas del lenguaje. Lo que resulta de ello es un potencial cambio fundamental en la idea de la verdad. Si se supone que la verdad es inherente a la palabra, está claro que cualquier cosa que sugiera que la palabra ya no es adecuada para expresar la verdad tiene que tener para la filosofía un poder devastador. Si la música sin palabras es superior a la música con palabras, entonces la música parece poder usurpar la función de la palabra como lugar de la verdad.

Hegel y la música: lo decible y lo indecible

Es importante acudir primero a Hegel, quien considera la música como una forma deficiente de articulación de la verdad, antes de pasar a otros pensadores que empiezan a asignar a la música un sorprendente papel de primer orden, como los primeros románticos, Schopenhauer y Nietzsche. La diferencia entre Hegel y los demás con relación a la música también puede interpretarse como la diferencia entre dos importantes aspectos de la modernidad. La incapacidad de evitar que se vuelva demasiado absoluta esta distinción en la modernidad, según la cual Hegel estaría de parte de la razón y los demás de parte de la irracionalidad, ha conducido a muchos malentendidos en la valoración de la filosofía alemana del siglo XIX, especialmente en *El asalto a la razón* de Lukács. Al mismo tiempo, las recientes reapropiaciones de Nietzsche por parte del post-estructuralismo indican poca conciencia de la necesidad de hacer algo más que limitarse a invertir las prioridades de Lukács, atribuyendo a Nietzsche las «virtudes» de las que Hegel carecía. El antagonismo entre marxistas y post-estructuralistas no es, en gran medida, sino un reflejo directo de las tensiones entre Hegel y algunos aspectos del romanticismo que culminan en Nietzsche. Ninguna facción ha salido demasiado bien parada del debate. Ha llegado el momento de volver a realizar una nueva valoración de la tradición en su totalidad.

Para situar la opinión de Hegel sobre la música en un contexto apropiado tenemos que examinar más de cerca el cambio que en aquella época se produce en la forma de entender la música. Carl Dahlhaus analiza este cambio en *Die Idee der absoluten Musik* (La idea de la música absoluta). A finales del siglo XVIII, la idea de que la música acompañada de un texto vocal era una forma superior va perdiendo

aceptación progresivamente, y «la música instrumental sin conceptos, precisamente a causa (y no a pesar) de su falta de conceptos, es elevada a la categoría de lenguaje superior al verbal»⁵. El nuevo concepto de la música tiene raíces platónicas. Anteriormente la música consistía en Harmonia, Rhythmos y Logos:

Por Harmonia se entendían las relaciones reguladas y racionales de las notas inscritas en un sistema, por Rhythmos el orden temporal de la música... y por Logos el lenguaje como expresión de la razón humana⁶.

Algunos compositores, como Haydn, ya habían empezado a minar este concepto en la práctica mucho antes de que el distanciamiento fuera captado por la teoría.

La necesidad del Logos, ya sea en forma de texto litúrgico o de letra de una sanción, sigue siendo básica en la concepción de Hegel. Aunque evidentemente le gustaba la música, no la consideraba particularmente importante, especialmente por su necesaria subordinación a las palabras. Sus observaciones en la *Estética*, si bien son esclarecedoras por sí mismas, tal vez sean aún más notables por su manera de encarnar una visión de la música que desempeña un papel importante en gran parte de la teoría estética posterior, especialmente en la tradición marxista. La descripción que de la música hace Hegel no está lejos de la noción de Foucault del «acto de escribir que no se designa sino a sí mismo». Sin embargo, saca las conclusiones opuestas acerca del valor de dicho acto. En la sección de la *Estética* dedicada a la «Música independiente», música sin palabras, Hegel afirma:

La interiorización subjetiva constituye el principio de la música. Pero la parte más interna del yo concreto es la subjetividad como tal, que no está determinada por ningún contenido estable, y por esta razón no está obligada a moverse en una u otra dirección, sino que más bien reposa en una libertad sin cadenas únicamente en sí misma (Ä II, p. 320).

La estructura del argumento ya debería resultarnos conocida a través de la *Lógica*: «la subjetividad como tal» es análoga al Ser que sólo

⁵ Ed. Carl Dahlhaus y Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht*, Munich y Kassel, 1978, p. 179.

⁶ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Munich y Kassel, 1978, p. 14.

llega hasta sí mismo a través de su opuesto: la Nada. Sólo cuando el Ser se articula en el concepto se alcanza a sí mismo como Absoluto. Para Hegel la subjetividad sólo puede realizarse a través de la objetividad, como dejaba claro la estructura de la reflexión. La música también necesita a su opuesto: si su principio es la «interiorización subjetiva», entonces debe ser exteriorizada. La nota expresa un determinado nivel de la sustancia, el *Geist*, que luego es trascendido en formas más altas. Sin embargo, ¿agota la exteriorización lo que el sujeto pueda ser, o lo que la música es? Vuelven a aparecer los problemas de la reflexión, tan insignificantes en Hegel.

Para Hegel la «música puramente musical» tiene que liberarse de la «determinación del mundo». La música instrumental, sin palabras, sólo resultará atractiva, según afirma, para el experto. El experto disfrutará de la música instrumental porque comparará la música que escucha con las «reglas y leyes con las que está familiarizado» (*Ä II*, p. 322), no para identificar una innovación, sino más bien para someter la música al concepto. En Hegel no tiene sentido que la música pueda ser capaz de «decir» lo que no puede decir ningún otro medio de articulación. El experto intentará encontrar en ella «ideas más distintas y un contenido más familiar».

A este respecto, la música se convierte para él en algo simbólico, pero cuando intenta captar el significado se enfrenta a problemas desconcertantes que en seguida pasan y que no siempre se prestan a ser descifrados, y que de hecho se prestan, en cambio, a las interpretaciones más diversas (*ibidem*).

Así pues, la música implica las mismas cuestiones que Schleiermacher ve en la hermenéutica, que también se ocupa de una variedad potencialmente infinita de interpretaciones. El impulso de la filosofía de Hegel se dirige hacia una mayor determinación del Ser por parte de la reflexión.

El hecho de que Hegel desconfíe de la música deriva precisamente de la indeterminación de ésta, de su incapacidad para prestarse a una interpretación no ambigua. Las objeciones de Adorno ante la eliminación hegeliana de lo «no-idéntico» en el arte derivan en gran medida precisamente de la incapacidad de Hegel para ver en el problema que la comprensión de la música plantea algo más que una carencia por parte de ésta.

Para Hegel la nota musical evoca la idea de Mallarmé de la «frágil vibración» de la palabra: es «una expresión que precisamente por el

hecho de ser exterioridad inmediatamente vuelve a desaparecer» (Ästhetik, vols. 1 y 2 [Ä I, II], ed. Bassenge, Berlin, Weimar, 1965; Ä II, p. 262). El cuerpo que vibra para producir la nota se niega en su estado estático, pero también regresa a él una vez que la nota ha pasado. Por consiguiente, al igual que otras formas de arte, pero en mayor medida, la música se caracteriza por la transitoriedad. Además el contenido de la música es limitado:

Es cierto que también posee contenido, sin embargo no es un contenido en el sentido de las artes visuales o de la literatura; porque precisamente lo que le falta es configurarse objetivamente [*Sichausgestalten*], ya sea en formas de apariencias externas reales o en la objetividad de intuiciones o ideas espirituales (Ä II, p. 261).

Así pues, la música carece de la vinculación con el mundo-objeto o con el mundo de las ideas que la haría determinable. Esta es la tarea de la ciencia de la música. La música no puede alcanzar el nivel de conceptualidad que deriva de la interacción de sujeto y objeto, y se queda en el nivel meramente «subjetivo». Hegel hace el mismo comentario contra la ironía romántica, como veremos más adelante. Mientras las artes plásticas «toman las formas de un mundo vasto y múltiple de objetos en sí mismos», la nota es «completamente abstracta» (Ä II, p. 261). Merece la pena señalar aquí que esto evoca curiosamente las objeciones que Schelling y Feuerbach hacían al final de la *Lógica*, donde como afirmaba Schelling la Idea «ya no necesita más volver a hacerse real de forma diferente a como ya lo es» (*Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling, I, vols. 1-10; II, vols. 1-4, Suttgart, 1856-61; I/10, pp. 152-569). La música y la metafísica guardan una relación más estrecha de lo que solemos creer.

Para Hegel el texto que acompaña a la música o al que la música acompaña «transmite ciertas ideas, y por tanto arranca a la conciencia de ese elemento más onírico que es el sentimiento sin ideas» (Ä II, p. 310). No permite que nuestros sentimientos se vean afectados al azar de la misma manera que supuestamente nos afectaría la música puramente instrumental. A un cierto nivel esto tiene sentido, obviamente, si consideramos que el texto hace que la música verse sobre aquello sobre lo que versa el texto. Hegel insiste en que la música tiene que mantener su propia autonomía, y no estar allí simplemente al servicio de un contenido dictado por el texto. Sin embargo, básicamente considera que la forma más alta de verdad sólo es posible mediante la articulación de

ideas conceptuales. La música nunca puede alcanzar ese estatus más alto, porque es una expresión de «sentimiento» (*Empfindung*). El «sentimiento» no separa el sujeto que intuye del objeto de la intuición, como hacemos en el pensamiento conceptual cuando definimos los atributos de un objeto: al igual que un sueño, ocurre únicamente dentro del sujeto, y no entra en una estructura de reflexión que pueda darle validez objetiva.

La valoración que Hegel hace del «sentimiento» es coherente con su desconfianza filosófica respecto al romanticismo. El sentimiento, *Gefühl*, era el término técnico que Fichte, Novalis y Schleiermacher utilizaban para indicar la espontaneidad prerreflexiva del yo. Para Hegel implica una suposición no reflexionada que debe ser superada para que la filosofía pueda basarse en la Idea. No obstante, el intento de Hegel de establecer su sistema de esta manera suscitó los notorios problemas de la reflexividad o reflexión, a los que volvemos a referirnos más abajo. Para Novalis, en cambio, el sentimiento no podía articularse de forma reflexiva porque «el sentimiento no puede sentirse a sí mismo» (*FS*, p. 114). El sentimiento no se puede representar en sí mismo porque es anterior a la reflexión. Constituye la propia base de la posibilidad de la filosofía, y sin embargo no se puede representar.

La idea de que un medio no representativo, la música, pueda ser más apropiado para «representar» la irreductibilidad de la autoconciencia a la reflexión se le ocurre a más de un pensador en este período. Lo tentador de esta idea deriva también del hecho de que la música de la época ya había desarrollado antes de Hegel (como demuestra incluso el propio hecho de que Hegel pudiera utilizarla en la *Lógica*), el tipo de estructura dinámica y abarcadora que Hegel exige al pensamiento puro. Sin embargo, la música es una forma no representativa cuyos conceptos nunca pueden captarse plenamente: esto se vinculará en ocasiones a la idea de que la libre autoconciencia no puede entenderse en términos objetivos. La desconfianza hacia la representación filosófica que deriva de los nuevos enfoques de la música en este período no debería desparecerse con ligereza. Podría decirse que han vuelto a aparecer de otra forma en la filosofía contemporánea, como veremos en el próximo apartado.

La atribución de un serio peso filosófico a la música en tiempos de Hegel nace también de la aparente proximidad de la música a la naturaleza. Hegel relaciona la música con las expresiones «primitivas», como el canto de un pájaro o los gritos sin palabras. Schleiermacher postula el estatus ambiguo de la música frente al sonido natural y al habla: «por-

que ni la expresión de una sensación momentánea mediante un sonido inarticulado natural, ni las formas de hablar que se acercan a la canción son música, sino únicamente una transición hacia ella» [Schleiermacher, *Verlesungen über die Ästhetik*, ed. Lommatzsch, Berlín, Nueva York, 1974 [Ä], II, p. 369]. Es fundamental señalar que la música sólo se produce cuando existe una autoconciencia que la *juzga* diferente de otros tipos de articulación. La cuestión es cómo debe entenderse esa autoconciencia.

En Hegel el *Geist*, el proceso universal de pensamiento en que mi conciencia debe trascenderse para poder conocerse, transforma los sonidos naturales en la forma más alta, la música, de la misma manera que convierte la naturaleza representada por un cuadro o una escena natural en algo que está más allá de lo que sería la contemplación de la misma escena sin la mediación del arte. La música, como concepto que revela la verdad más alta de la inmediatez sensible, tiene que llevar los «sentimientos a determinadas relaciones con las notas» y «sacar a la expresión natural de su estado salvaje y tosco, y moderarlo» (Ä II, p. 273). Es evidente el potencial de represión de este proceso: lo que se resiste a la articulación en la determinación no merece el concepto. Sin embargo, ¿qué hace con ello la filosofía, además de intentar sugerir la necesidad de superarlo? El hecho de que Hegel rechace el «sentimiento» indica ya el problema, cuya respuesta creen ver algunos pensadores de la época en el arte, y en especial en la música. Hegel consideraba que la ciencia del arte, que articula la verdad conceptual contenida en la apariencia sensorial del arte, se había convertido en la forma más alta de verdad. Esta visión del arte ya fue cuestionada en tiempos de Hegel. En el siguiente fragmento, extraído de la famosa reseña de E. T. A. Hoffman de 1810 sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven, llaman la atención las diferencias respecto del concepto de Hegel:

La música abre un reino desconocido para el hombre; un mundo que no tiene nada en común con el mundo exterior de los sentidos que nos rodea, y en el que [Beethoven] deja atrás todos los sentimientos que pueden determinarse mediante conceptos, para entregarse a lo indecible⁷.

En cierto sentido, Hegel y Hoffman comparten una misma desconfianza frente al «mundo exterior de los sentidos». Sin embargo, sus

⁷ *Musik zur Sprache gebracht*, p. 197.

razones son muy diferentes. Para Hegel la verdad de la música es eminentemente decible en forma de filosofía. Al tratar de la palabra «yo», Hegel sostenía que lo «Indecible», la emoción, el sentimiento, no son lo más excelente, lo más verdadero, sino más bien lo más insignificante, lo más falso» (*Enzyklopäide der philosophischen Wissenschaften [E]*, ed. Nicolin, Pöggeler, Hamburgo, 1959; p. 56). Para Hoffman la música puede articular lo «indecible», que *no* puede representarse mediante conceptos o mediante el lenguaje verbal.

La valoración que de la música hacen Hoffman, aunque no es sistemática, está relacionada con la noción romántica de «sentimiento». La cuestión no es que la música «represente» sentimientos que de lo contrario serían ignorados por el pensamiento analítico: el aspecto fundamental es lo «indecible». No se trata siempre de una forma mística de evitar el «esfuerzo del concepto» de Hegel, sino que tiene que ver con la percepción de que la vida de mi autoconciencia individual no puede reducirse a su conceptualización. No debemos olvidar que Hoffman no siente un entusiasmo ingenuo por la música: es a la vez un compositor de talento y un musicólogo más que competente, como revela su reseña de la sinfonía de Beethoven. Hoffman convierte la música en un medio para acceder a otros aspectos de la autoconciencia debido a su forma de ver las limitaciones del pensamiento conceptual.

El *Geist* de Hegel se articula en una serie ascendente que culmina en la filosofía. La articulación conceptual, una etapa superior a la de la música, depende del lenguaje. Sin embargo, la conexión entre lenguaje y música suscita importantes problemas para Hegel. Es interesante notar que él mismo, de hecho, describe la música de una forma que los pensadores estructuralistas y post-estructuralistas considerarían apropiada para el lenguaje verbal:

Las notas constituyen en sí mismas una totalidad de diferencias que pueden dividirse y combinarse en los más variados tipos de consonancias directas, oposiciones esenciales, contradicciones y mediaciones (*ibidem*).

El concepto de totalidad en que cada elemento es el opuesto de sí mismo ya estaba implícito en las analogías con la música de la *Lógica*.

Considerando que tanto el sonido como la escritura, los medios con que se produce la articulación musical y lingüística, son ambos necesarios para la comprensión, la cuestión es cómo debe entenderlos la filosofía. Schleiermacher ya había demostrado que las palabras y los con-

ceptos no son simétricos: los conceptos dependen de las palabras, y no existen conceptos independientes de la articulación lingüística. Saussure, aplicando al lenguaje ideas que ya están en el idealismo, sugería que no eran las palabras las que seguían a las ideas y las representaban, sino todo lo contrario. Las propias ideas dependen de la articulación diferencial del material del significante, independientemente de que éste esté constituido por signos materiales u ondas de sonido en movimiento. La propia materia no es importante para la constitución del significado: lo que cuenta son las *relaciones* entre los elementos, no lo que es cada elemento concreto. Puesto que el significado es independiente de la forma específica de existencia del significante no es «substancial», y parece basarse en la «nada», la *diferencia* entre significantes. Hay que señalar, por cierto, que, a diferencia de sus seguidores más recientes, el propio Saussure no creía que esto obviara la necesidad de pensar en la conciencia para la que los significantes significan algo⁸.

La visión estructuralista de la diferencialidad derivada de Saussure se convierte en una manera de cuestionar la división metafísica entre la idea y su manifestación en el lenguaje. El cuestionamiento de esta división es fundamental tanto para el post-estructuralismo como para la filosofía analítica. También el pensamiento idealista tiene que rechazar esta división. Si existiera una división absoluta entre lo sensorial y lo inteligible volveríamos a los problemas que hicieron a este pensamiento distanciarse de Kant. La versión de Schelling de esta cuestión marca el camino, hacia el cuestionamiento contemporáneo de la metafísica. Lo mismo puede decirse en buena medida de Schleiermacher. Sus reflexiones sobre el lenguaje prestaban gran atención a la música.

Si para Hegel el contenido determinado de la *música*, en tanto que opuesto al contenido del texto que la acompaña, está tan cerca del lenguaje como sugiere en su visión de la música con letra, entonces la relación de los conceptos con el lenguaje y del lenguaje con la música tiene que ser más compleja de lo que él supone. Los elementos lingüísticos sólo pueden tener significado dentro de un contexto. Claramente, algo parecido se aplica a la música: las notas sólo adquieren «significado» en contextos musicales. Los contextos musicales no son totalmente diferentes de los lingüísticos, como ya mostró Schleiermacher: tanto el lenguaje verbal como la música necesitan una articulación diferencial de su soporte material. la cuestión es si podemos establecer una distinción

⁸ Ver Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt, 1984, p. 360.

absoluta entre el lenguaje verbal, como medio de la verdad, y la música. Actualmente la distinción suele plantearse en el nivel del uso, como implicaba la noción de lenguaje de Schleiermacher: utilizamos el lenguaje y la música de forma diferente. Hegel, sin embargo, tenía que hacer una afirmación mucho más enfática.

Las dificultades que presenta considerar el lenguaje verbal a la manera de Hegel ya las sugerían, por un lado, las observaciones de Hamann sobre la falta de un «lenguaje filosófico general», y, por otro, la hermenéutica de Schleiermacher, que planteaba la necesidad de considerar las dimensiones del funcionamiento del lenguaje que se resisten a la articulación conceptual. No considera estas dimensiones como añadidos contingentes, sino como partes constituyentes del lenguaje. Por consiguiente, la atención que Schleiermacher presta a lo «musical», al lenguaje como sonido y como transición dinámica basada en el movimiento de la autoconciencia inmediata que no puede ser objetivado por la reflexión filosófica, tiene una enorme importancia filosófica.

La dificultad que entrañaba el modo como Hegel trataba el significante «yo» en la *Enciclopedia* era que la estructura de la reflexión no podía proporcionar un criterio de identidad para el yo. Como indica Derrida (y en esta etapa de su argumentación se acerca a las críticas de la reflexión que se producen desde Fichte en adelante), el espejo lingüístico en que me reflejo, el significante «yo», depende a su vez de la diferencia o *différance* para su propia «identidad». Esto hace que tanto el yo como el significante sean inestables. Desde esta perspectiva, cuando Hegel describe la música como una «totalidad de diferencias» hace que sea más difícil distinguirla del lenguaje de lo que él mismo se da cuenta. El propio lenguaje se basa en la diferencia, en relaciones de movimiento entre los elementos, y por consiguiente tiende a suscitar cuestiones que aparecen también en la comprensión de la música. El problema central aquí es lo que la deconstrucción, en la estela de Heidegger, denomina la «metafísica de la presencia». Podemos ver a qué se refiere el término examinando la concepción del lenguaje que Hegel presenta en la *Fenomenología*.

Hegel describe el lenguaje como

la existencia del Geist. Es autoconciencia que es *para otros*, que está inmediatamente *presente como tal* y como *tal* es general. Es el yo que se separa de sí mismo, que como puro yo = yo se hace objetivo para sí mismo, se recibe a sí mismo en esta objetividad = a *este yo*, puesto que fluye directamente junto con los otros y es la

autoconciencia de aquéllos (*Phänomenologie des Geistes [PG]*, ed. Moldaner, Michel, Francfort, 1970; pp. 478-9).

El lenguaje es un momento de la autoarticulación de la substancia: el *Geist* no sería *Geist* sin él, pero el lenguaje no sería comunicación con los demás sin la estructura total del *Geist* de la que forma parte. En la *PG* la «sustancia viviente es... el Ser, que en realidad es *sujeto* o, lo que es lo mismo, es en realidad sólo en la medida en que es el movimiento de autopostulación o la mediación del yo que se convierte en otro para sí mismo» (*PG*, p. 23). Ninguna palabra puede expresar la substancia por sí misma, pero la substancia se convierte a sí misma, a través del proceso de autorreflexión, en el *otro* del lenguaje. En Hegel, por tanto, el lenguaje es parte inherente de la totalidad en movimiento del *Geist*, el proceso de mediación entre sujeto y objeto. La superioridad del lenguaje frente a la música se basa en el hecho de que la música carece de la «objetividad de las intuiciones e ideas espirituales»: la música permanece indeterminada, mientras que el lenguaje supuestamente no. El lenguaje y el *Geist* reflejan mutuamente su presencia.

La determinación del lenguaje se ve ya socavada por el hecho de que el lenguaje siempre genera un exceso de significación, que no se presta a una reducción definitiva a la conceptualidad; de aquí que Schleiermacher insista en la tarea infinita de la interpretación, que no tiene un *telos*, un cumplimiento garantizado. Según Hegel, para que el *Geist* alcance la más alta conceptualidad, como sostenía en la *Estética*, tiene que superar lo sensorial, lo finito, incluido el lenguaje finito. Sin embargo, podría argumentarse que existe una manera en que la «música absoluta» puede hacer esto con más eficacia que el lenguaje tal como Hegel lo concibe. La música, al igual que el lenguaje verbal, es una forma de articulación sensible, pero se puede ver en ella una forma más pura de articulación por el hecho de que en la música las articulaciones, a la vez que generan placer, pueden escapar al tipo de sobredeterminación inherente a los lenguajes verbales, aun los más abstractos. El deseo de expresar la filosofía en términos puramente matemáticos nace del intento de superar este problema. El siguiente fragmento de *El alma y las formas* de Lukács, de 1910, que formula un objetivo afín a la metafísica idealista, sugiere una idea análoga de la música. El objetivo sería:

llegar allí donde todo se vuelve necesario porque todo expresa la esencia del hombre, nada más que eso, completamente y sin resi-

duos, donde todo se vuelve simbólico, donde todo, como en la música, es sólo lo que significa y sólo significa lo que es⁹.

Aquí Lukács ve en la música el medio mejor capacitado para articular los principios más altos. Puesto que en ella las relaciones son autosuficientes, la música no está encadenada de la misma manera que otras formas de articulación filosófica. El lenguaje de la filosofía genera un exceso que es ajeno a este objetivo supremo de autotransparencia total. El «exceso» en la significación musical puede considerarse esencial en la música, cuyas necesidades son, a un determinado nivel, únicamente suyas. De esta forma, se puede decir que en la música la superación de la división entre libertad y necesidad se vuelve asequible sensorial pero no conceptualmente. Tanto Hegel como Kant creen que la música es, de hecho, un juego de formas vacío, porque carece de un contenido determinado. Por otro lado, puesto que la significación de la música no puede determinarse en términos objetivos, apunta a una noción de subjetividad que no puede reducirse a su reflexión en la objetividad.

El principal problema de Hegel es que se apoya en este tipo de identificación reflexiva para basar su concepto del lenguaje. Hegel tiene que presuponer el autorreconocimiento del *Geist* en el *otro* del lenguaje. Nada en el pensamiento puede garantizar que el sistema verbal de signos diferenciales refleje realmente la verdad del pensamiento, a menos que esto se presuponga ya de antemano. El problema es el que identificaron Schelling y Feuerbach en relación con la Idea: para Hegel el *Geist* y el lenguaje ya tienen el *telos* de su identidad en sí mismos, lo que significa que en última instancia no existe nada indecible. Sin embargo, la diferencialidad del lenguaje significa, como veremos, que su propio fundamento es indecible. Hegel afirma, en una versión clásica de la «metafísica de la presencia», que el *Geist*, al haberse objetivado en el *otro* del lenguaje, vuelve a sí mismo dándose así cuenta de que el lenguaje era el *otro* de sí mismo. Pero, como hemos visto repetidamente, el *Geist* ya tiene que estar familiarizado consigo mismo para que pueda ocurrir tal re-conocimiento. El medio con el que el *Geist* se articula a sí mismo no puede proporcionarle a la vez un criterio para identificarse. La conexión entre este problema y la música ha vuelto a ser explorada en la deconstrucción.

⁹ Georg Lukács, *Soul and Form*, tr. Anna Bostock, Londres, 1971, p. 23.

La presencia de la música

En su ensayo sobre Derrida, «The Rethoric of Blindness» (La retórica de la ceguera), Paul De Man escribe la «metafísica de la presencia» como «una tradición que define en su totalidad [sic] el pensamiento occidental: la concepción de toda negatividad (no ser) como ausencia, y por tanto la posibilidad de una apropiación o reapropiación del ser (en forma de verdad, autenticidad, naturaleza, etc.) como presencia»¹⁰. En Hegel la presencia de la conciencia ante sí misma depende del *otro*: tanto el significante como otra conciencia. Se supone que la «presencia» está garantizada por la estructura de la reflexión, por el reconocimiento del otro como otro de uno mismo. De Man piensa, como Derrida, que esta concepción puede deconstruirse. Irónicamente, la totalización del «pensamiento occidental» de De Man se deconstruye a sí misma cuando en el mismo ensayo considera que Rousseau revoca esta noción de la presencia en ciertos aspectos de su concepción de la música. De Man también nos hace recordar, sin darse cuenta, que ciertos elementos de la tradición que hemos estado considerando no pensaban en la «presencia» simplemente en términos del modelo de la reflexión de la conciencia.

De Man demuestra que en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* Rousseau era consciente de la naturaleza diferencial de la música y de su relación con el lenguaje: «con notable anticipación, Rousseau describe la música como un sistema puro de relaciones que no depende en ningún punto de las afirmaciones sustantivas de la presencia, ya sea como sensaciones o como conciencia»¹¹. Supuestamente, lo que hace que un signo musical sea un signo no es ni su repetibilidad ni su referencia a un «estado de conciencia»:

La música no imita, dado que su referente es la negación de su propia substancia, el sonido. Rousseau declara esto en una frase notable... «Una de las principales ventajas del músico es que puede pintar cosas que no podríamos oír, mientras que para el pintor es imposible representar cosas que no podemos ver; y la mayor proeza de un arte que opera únicamente a través del movimiento es ser capaz de transmitir mediante éste la propia imagen de la quietud» (traducción de Rousseau adaptada)¹².

¹⁰ Paul De Man, *Blindness and Insight Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, segunda edición revisada, Londres, 1983, p. 114.

¹¹ *Ibid.*, p. 128.

¹² *Ibid.*, p. 130.

Contra la interpretación de Rousseau que hace Derrida en *De la gramatología*, De Man quiere convertir la conexión que establece Rousseau entre música y lenguaje en una forma de deconstruir la «metafísica de la presencia»:

Al igual que la música, el lenguaje es un sistema diacrónico, de relaciones... Las características estructurales del lenguaje son exactamente las mismas que se atribuyen a la música: el engañoso sincronismo de la percepción visual, que crea una falsa ilusión de presencia, debe reemplazarse por una sucesión de momentos discontinuos¹³.

Aunque De Man pueda discrepar de Derrida en su lectura de Rousseau, su argumento es discrepar igual que el de Derrida respecto de la deconstrucción de la presencia, y esto da pie al mismo problema.

Los ataques a la presencia de De Man y Derrida son estimulantes porque se apartan de la idea de que el proceso de la transformación del significado pueda llegar nunca a su fin. La música es especialmente idónea para sugerir esto debido a su inherente temporalidad, porque no es representativa y porque, como afirmaba Hegel, es: «capaz... de las más diversas interpretaciones». De Man dice a propósito de la concepción de Rousseau del signo musical:

la estructura musical obedece a un principio completamente diferente al de las estructuras que reposan sobre un signo «pleno», independientemente de si el signo en cuestión se refiere a la sensación o a un estado de conciencia. Al no basarse en nada substancial [en el sentido de aquello que garantizaría que se trata de un signo mediante su trascendencia de la temporalidad; A. B.] el signo musical nunca puede tener la seguridad de existir. Nunca puede ser idéntico a sí mismo o a futuras repeticiones de sí mismo... las identidades de la física no cuentan para el modo de ser de un signo que, por definición, no se ve afectado por atributos sensibles¹⁴.

De Man asimila este argumento a una noción de autonomía estética basada en el carácter no representativo de la música, que le permite ser

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 128-9.

puramente relacional. Dicha noción de autonomía se transferirá también a la pintura y a otras formas de arte, y Schlegel la aplica a la «literatura». La relación entre música y lenguaje significa que «lo que aquí llamamos lenguaje... es completamente diferente de un medio instrumental de comunicación»¹⁵, porque es pura diferencialidad. El arte viene a estar constituido por una falta de «plenitud»: es lo opuesto a la metafísica substancialista. El argumento es afín a la idea de Foucault del «acto de escribir que no se designa sino a sí mismo». En muchos sentidos es una versión negativa de lo sublime de Kant, y una inversión de la idea romántica de la música derivada de aquél. En lugar de que la independencia de lo sensorial apunte a lo suprasensible no representable, ahora apunta a final de la «presencia», al final de la metafísica.

Por consiguiente, en este argumento la metafísica depende del lenguaje como medio instrumental de comunicación, que es otra versión de la idea de Heidegger de la metafísica como subjetivación del Ser. El paso de De Man más allá de dicha subjetivación le conduce a una visión del arte y del lenguaje en que ambos son inexplicables en términos de una subjetividad constitutiva. No obstante, la manera que tiene De Man de argumentar la negación de la «presencia» plantea serios problemas, que sugieren otras posibilidades de teorizar el tema del lenguaje, la música y la autoconciencia.

El problema inicial es simple: ¿qué criterio tiene De Man para hablar de «música»? Aunque sólo sea mínimamente, tiene que existir, entre diferentes ejemplos, de esta forma de articulación, alguna identidad que permita considerarlos a todos como *signos musicales*. Esto es así incluso aunque la música y el lenguaje se asimilen totalmente una a otro en tanto que «sistemas de relaciones puros». La propia noción de *significación* no puede ser simplemente el resultado de la diferencialidad de la materia inerte del significante: tiene que existir ese algo para lo que existe la significación. El movimiento de la diferencia tiene que serle accesible a algo que siga siendo *lo mismo*, para que pueda darse tal diferencia. El hecho es que este tipo de identificación requiere una noción de autoconciencia que no se base en la reflexión. En el argumento de De Man la música se caracteriza por el signo que es la negación del signo «pleno»: un signo pleno, es de suponer, funciona igual que el lenguaje en Hegel, como la presencia de lo infinito en lo infinito

que, segunda edición revisada, Londres, 1983, p. 114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

en tanto que *otro* de sí mismo. En la música, supuestamente, el signo está vacío. Sin embargo, ¿es esta realmente una forma convincente de enfocar la música, o incluso el lenguaje?

Llegamos aquí a otro resultado de la incapacidad de pensar apropiadamente la autoconciencia. Tanto De Man como Derrida rechazan necesariamente, y en buena medida de la misma manera, el modelo de la conciencia como reflexión. Derrida lo hace de una manera que le conduce a un punto que Manfred Frank califica muy acertadamente de «Nocturno a la manera de Hoffman». En su momento más pesimista, la desesperación de Hoffman con respecto a la reflexión le conduce a la misma preocupación que a Fichte: «¿Y realmente pienso, o simplemente pienso el pensamiento de que pienso?» (*Werke 2*, p. 252); para Hoffman la música puede ofrecer una forma de salir de esta desesperación, porque revela la verdadera vida de la autoconciencia, más allá de la materia muerta de la reflexión¹⁶. Derrida evoca la dependencia de la conciencia respecto de la otredad diferencial e inestable del lenguaje a través de la insólita metáfora de un espejo sin azogue que devolviera el reflejo de una alteridad incontrolable (una típica pesadilla romántica). La metáfora de un *otro* inestable también podría aplicarse a la música en el sentido de signo vacío que exponía De Man. Derrida pasa del espejo a la fantasía paranoide de que «un lenguaje precedía mi presencia ante mí mismo... una frase te estaba esperando a “ti”, te está buscando, te vigila»¹⁷, para describir la relación de la subjetividad con el lenguaje. «Tú» no puedes saber quién eres «tú» porque tienes que rendirte al significante que está esperando.

Sin embargo, el argumento es incoherente: no nos permite entender los hechos más obvios de la autoconciencia. Es verdad que no puedo dar una explicación cognitiva de mi identidad en la misma forma que identifico un objeto, y tal vez no consiga reconocer mis propios motivos. No obstante, no tengo dificultad en ser consciente de que *pienso* que el argumento de Derrida es básicamente absurdo, incluso aunque más tarde resultara que no lo es. No necesito discutir este hecho y soy inafaliblemente consciente de ello mientras escribo esta frase. En su deseo de evitar cualquier idea de que el sujeto pueda estar «autopre-

¹⁶ Ver Charles Lewis: «Kant and E.T.A. Hoffmann: “The Sandman”», en *Ideas and Production*, 1985, pp. 28-43.

¹⁷ En Frank, «Ist Selbstbewusstsein ein Fall von «présence à soi?» «Zur-Meta-Kritik der neuen französischen Metaphysik-Kritik», en Dieter Henrich y Rolf-Peter Horstmann, *Metaphysik nach Kant*, Stuttgart, 1988, pp. 794-811; la referencia es a la p. 809.

sente» Derrida confiere al lenguaje atributo de la autoconciencia, convirtiendo los atributos de la subjetividad en atributos de la objetividad. El lenguaje de Derrida, que espera, busca y vigila, nos sigue dejando con el problema de cómo pueden unas articulaciones diferenciales esperar, buscar y prestar atención, escuchar algo como la música, o pensar algo absurdo. La idea de que éstos puedan ser atributos de una conciencia que no puede teorizarse en términos de reflexión no parece haberse ocurrido, como muestra Frank¹⁸. Cuando De Man ve en la música un medio de deconstruir el «pensamiento occidental en su totalidad», en realidad no hace sino poner de manifiesto lo inadecuado de esta forma de pensar la autoconciencia. No podemos pensar la subjetividad en términos de autopresencia, pero esto no elimina la necesidad de explicar su función en el funcionamiento de los sistemas de articulación.

No es pues inapropiado relacionar la música con el problema de pensar en el lenguaje y en la autoconciencia. Manfred Frank indica que una concepción del lenguaje que se base en la diferencialidad no puede explicar adecuadamente la «musicalidad» del lenguaje en la poesía, que depende del ritmo del lenguaje, partiendo del supuesto de que existen dos dimensiones de lenguaje, la poética y la referencial:

Porque si según Saussure una lengua consiste únicamente en diferencias y si además esas diferencias son indecibles, entonces podemos afirmar, con todo derecho, que lo indecible es el fundamento de lo decible¹⁹.

El significado de la repetición de una palabra en un poema o, para el caso, en cualquier texto, no es inherente a la palabra que se repite, sino más bien a la «transición» indecible de lo mismo a lo diferente y otra vez a lo «mismo», que ahora tiene un significado distinto. Lo que el sujeto hace en el lenguaje es «indecible» porque decir algo depende de aquello que no podría aparecer en la propia articulación. La articulación depende de la diferencia. La diferencia no puede decirse porque ella misma es condición de posibilidad del lenguaje. La otra condición de posibilidad es la subjetividad interpretativa para la que los signos diferenciales significan algo. Ese significado, como vio Schleiermacher, depende también de la individualidad del sujeto.

¹⁸ *Ibid.*, p. 811.

¹⁹ Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, cit., p. 601.

La visión del lenguaje sugerida por Schleiermacher y Frank no es importante sólo para el arte. Apunta a una dimensión de la comunicación que revela aspectos de la subjetividad a los que se presta poca atención en las concepciones del lenguaje predominantes en la modernidad. Oliver Sacks cuenta lo difícil que puede ser reconocer la afasia, hasta el punto de hacer necesaria la utilización de un sintetizador informático de voz, porque el paciente, de lo contrario, utilizaría todo tipo de pistas extraverbales para comprender lo que la otra persona está diciendo: «Con los pacientes más sensibles sólo podíamos estar completamente seguros de su afasia» utilizando este tipo de habla mecánica tosca y artificial...»²⁰. Estos pacientes, desgraciadamente, han perdido algo esencial, pero

algo ha surgido en su lugar, o ha sido enormemente potenciado, de forma que, por lo menos con un enunciado dotado de carga emocional, el significado puede captarse plenamente aun cuando no se capte ninguna de las palabras. En nuestra especie, el *homo loquens*, esto parece casi una inversión del orden normal de las cosas: una inversión y tal vez también una reversión hacia algo más primitivo y elemental.

Pese a su afinidad con ese lado de Rousseau que invoca un estado anterior a la Caída, y que Derrida desenmascara muy atinadamente en *De la gramatología*, Sacks nos sugiere vías por los que el lenguaje en la modernidad puede implicar algo más que la represión primaria, de la que es imposible huir, representada por la inserción en el orden simbólico. De un modo u otro, hacia finales del siglo XVIII esa dimensión del lenguaje que es, como dijo Schleiermacher, «mecanizable», empieza a ser vista con desconfianza por parte de muchos pensadores. El lado mecanizable del lenguaje podría constituir una represión de otras dimensiones vitales de la articulación, potencialmente presentes en el lenguaje y relacionadas con capas más profundas de la autoconciencia. Esas dimensiones suelen asociarse a la música.

En *La prisionera* de Proust el narrador dice lo siguiente al escuchar el sexteto de Vinteuil:

Y de la misma manera que algunas criaturas son el último testimonio superviviente de una forma de vida descartada por la

²⁰ Sacks, *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, Londres, 1986, p. 77.

naturaleza, me pregunto si la música no podría ser el ejemplo único de lo que podrían haber sido los medios de comunicación entre las almas si la invención del lenguaje, la formación de las palabras y el análisis de las ideas no hubiesen intervenido. Es como una posibilidad que se hubiese quedado en nada; la humanidad se ha desarrollado siguiendo otro curso, el del lenguaje hablado y escrito²¹.

De nuevo, lo edénico de estas especulaciones no debería ocultarnos algo: que realmente ha de existir alguna carencia en el lenguaje verbal para que una y otra vez surja de tal manera la noción de otra forma de comunicación. Proust recoge ideas que se originan en el romanticismo alemán (Novalis y otros sopesan la idea de un «lenguaje puramente poético», sin significados concretos, y que, a finales del siglo XIX, conducen a los simbolistas a intentar escribir «poesía absoluta», como medio para renovar un lenguaje que se considera cada vez más inadecuado a la que el poeta desea expresar. Aun si esta disonancia en el sujeto resulta ser insuperable, tan sólo un ansia ingenua de «presencia plena», no por ello deja de ser la fuente de obras enormemente significativas del arte moderno.

La cuestión clave es el surgimiento de la autonomía estética. El hecho es que la idea de una obra de arte autónoma surge merced al nacimiento de la idea de música absoluta. Ambos implican un cambio de atención, que se desplaza de la determinación semántica del lenguaje a la idea de que lo realmente importante es indecible, como sucede ya en Novalis. Desde luego, se trata de un tema complejo, y los vínculos entre el último romanticismo alemán y el nazismo indican que debemos pisar con cuidado por este terreno. La filosofía de los orígenes, que sugiere que existió un tiempo en que las cosas fueron mejores, tiende a olvidar que tal vez las cosas hayan cambiado porque en otros aspectos eran mucho peores. Al mismo tiempo, sería un error ignorar la sensación generalizada de que el precio que se paga por la determinación conceptual en la comunicación es demasiado alto, porque reduce nuestra sensibilidad ante otros aspectos de la comunicación misma. Tanto Sacks como Proust apuntan a una preocupación que ha vuelto a aparecer de diversas maneras a lo largo de toda la modernidad, y que recientemente ha surgido una vez más.

²¹ Marcel Proust, *The Captive. Remembrance of Things Past*, vol. 3, Harmondsworth, 1981, p. 260.

Sospecho que dicha preocupación constituye la raíz social de la sorprendente popularidad que las lecturas deconstruccionistas tuvieron recientemente en los estudios literarios en los EE.UU. Aun considerando el frecuente desatino de sus resultados, constituyen un síntoma de la represión que los individuos perciben en una cultura cuyo funcionamiento depende en tan gran medida de la determinación objetivable del lenguaje. En muchos sentidos este aspecto de la deconstrucción es una reaparición de las preocupaciones del primer romanticismo por los peligros de la potencial tiranía del pensamiento de la Ilustración. podemos apoyar esta afirmación con el hecho de que la mayoría de las bases teóricas de la deconstrucción están presentes en algunas de las interpretaciones del pensamiento romántico.

Como ya se apreciaba en la interpretación que De Man hace de Rousseau, podría sugerirse que existe un «nacimiento de la deconstrucción desde el espíritu de la música», nacimiento que me gustaría examinar aquí en una mínima parte. Con frecuencia la filosofía romántica tiene una forma de ver la música análoga a la visión deconstruccionista de los textos. Para comprender esto es necesaria una revisión de la historia del lenguaje y de la subjetividad en el idealismo y el romanticismo como la que he intentado perfilar. El fenómeno histórico fundamental es el que Dahlhaus presenta en *La idea de la música absoluta*. El florecimiento de la creatividad musical, asociado especialmente a Beethoven, quien dio impulso a la idea de la música absoluta, corre parejo a la elevación de la música a un estatus inconcebible en términos hegelianos. Dicha elevación cambia la percepción del lenguaje de una manera cuyo exponente más coherente es Schleiermacher. En lugar de ver el lenguaje como mero objeto de análisis y ordenación para la ciencia del lenguaje, pasa a primer plano su «otra cara», la de la transición dinámica y la resistencia a un ordenamiento sistemático.

La reflexión infinita y la música

En la sección de la *Estética* dedicada a la «Ironía», Hegel sostiene que la noción de ironía de Friedrich Schlegel deriva de la noción fichteana que tiene Schlegel del yo como principio absoluto de conocimiento que postula al no-yo: «Lo que existe sólo existe a través del yo, y lo que existe a través de mí puede igualmente ser destruido por mí otra vez»; como tal, todo se considera «producido por la subjetividad del yo» (Ä I, p. 72). Deberían estar claros los ecos de sus observaciones sobre la

música: para Hegel la música es limitada por ser subjetividad que «reposa en una libertad sin cadenas, únicamente sobre sí misma». La libertad del ego de Fichte es completamente abstracta. Hegel afirma que en Schlegel esto conduce a la idea de vivir «artísticamente» la propia existencia individual. Todo lo que produzco es únicamente «aparición», carente de la «seriedad» que deriva del compromiso con una realidad social objetiva. Debido a esta falta de seriedad todo lo que produce el sujeto puede igualmente disolverse con la misma facilidad en una ironía que todo lo consume. No hay interés en que la subjetividad se trascienda a sí misma en la objetividad que resultaría del encuentro con otros sujetos. La estructura de este argumento refleja la preocupación de Hegel de que la música no sea capaz de objetivarse ni en forma de objetos determinados ni en forma de ideas. La confusa naturaleza de la música sin texto, que sólo interesa al experto, que la haría «capaz... de las más variadas interpretaciones», también se halla presente en la visión negativa que tiene Hegel de las implicaciones de las nociones de ironía defendidas por los primeros románticos alemanes. A la luz de las distintas versiones contemporáneas de la indeterminación de la interpretación, esto requiere una investigación más profunda.

Hegel es uno de los principales blancos de los ataques contemporáneos a la metafísica moderna. Muchos de los argumentos en contra de Hegel son paralelos a algunos aspectos del pensamiento de Schlegel y Novalis, figuras que mal pueden considerarse representantes de la era «posmoderna» de indeterminación tan solemnemente anunciada por Lyotard y otros. La modernidad es mucho más variada y compleja de lo que admiten sus críticos. Buena parte de la esencia de los argumentos contra Hegel va a dar al contexto de la música: no es coincidencia que uno de los ancestros del post-estructuralismo, Nietzsche, conserve, a pesar de los restantes cambios en su posición filosófica, ciertos aspectos de una visión de la música desarrollada en los comienzos de su carrera y que deriva claramente del idealismo y del romanticismo.

Friedrich Schlegel deja clara la importancia que para él tiene la música en las «Notas literarias» de 1798:

... la belleza (armonía) es la esencia de la música, la más elevada de todas las artes. Es el arte más *general*. Todo arte tiene principios musicales, y cuando está completo se convierte él mismo en música. Esto es cierto incluso en el caso de la filosofía, por supuesto también en poesía [*Poesie*], y tal vez incluso en la vida.

El amor es música –es algo más elevado que el arte (LN, p. 151)²².

Al igual que una gran parte de la obra de los primeros románticos, este fragmento aparentemente lleno de descarada exageración sólo resulta comprensible en relación con otras varias declaraciones sobre el mismo tema. Los primeros románticos yuxtaponen sus posiciones, de forma que no es posible llegar a una declaración general inambigua sobre la cuestión que se trata. Para comprender qué habría que entender por «música» en este contexto (evidentemente más de lo que la mayoría de la gente entendería por este término), tenemos que examinar nuevamente las tendencias filosóficas del primer romanticismo. Novalis consideraba que la música permitía a la mente estar «durante breves momentos en su hogar terrenal», porque somos «excitados *indeterminadamente* por ella».

El mismo hecho de que el pensamiento romántico no insista en la primacía de la determinación conceptual significa que interpretar el significado de tales pensamientos sería como andar sobre la cuerda floja. Se puede leer a Schlegel y a Novalis desde el punto de vista de nuestro argumento central: ofrecen recursos para una visión de la subjetividad que no la reduce a una estructura de reflexión. Sin embargo, a veces también se los puede interpretar en términos de la especie de post-estructuralismo ejemplificada por Derrida y por la interpretación que hace De Man de la visión de la música de Rousseau.

La obra secundaria clave, en este ámbito realmente difícil, sigue siendo *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* de Walter Benjamin, de 1919. Aunque los estudios posteriores han revelado muchas cosas sobre los primeros románticos que Benjamin no podía haber sabido, su enfoque sigue siendo válido en sus líneas básicas. Benjamin, al igual que Hegel, considera a Fichte como *la* figura que se encuentra tras el desarrollo del pensamiento de los primeros románticos. La insistencia de Fichte en la irreductibilidad del sujeto a la objetividad conducía a una exploración potencialmente infinita de qué podía ser o cómo trabaja la conciencia. Para Benjamin una comprensión seria del romanticismo depende de cómo nos enfrentemos a las posibilidades de esa exploración. Benjamin sostiene que Schlegel y Novalis comien-

²² Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1807 (LN)*, ed. Hans Eichner, Francfort, Berlín, Viena, 1980.

zan con aspectos del pensamiento de Fichte, pero luego alcanzan, aunque no siempre de forma coherente, una posición sustancialmente diferente de la de aquél.

Para Benjamin la cuestión central es la de la reflexión. El intento de la subjetividad moderna por captarse a sí misma avanza a la par que la génesis de la teoría estética. Fichte y otros suscitaban el problema de la regresión de la reflexión en el intento de la conciencia por fundamentarse como principio de la filosofía. Con el fin de escapar a esa regresión, en la que el yo que piensa tiene que separarse del yo que es pensado y sin embargo al mismo tiempo tiene que establecer su identidad consigo mismo, Fichte postula una inmediatez de la conciencia que no depende de la reflexión. Benjamin describe este proceso de la siguiente manera:

Así pues Fichte busca y encuentra una actitud mental en que la autoconciencia ya está presente de forma inmediata y no necesita ser convocada primero por una reflexión que, en principio, es infinita²³.

El principio básico de la conciencia es la libre acción, la *Tathandlung*. Esta base de la reflexión no está al alcance de la reflexión, porque es necesaria para que la propia reflexión pueda producirse. Por consiguiente, en términos de Benjamin, permanece inconsciente, y de alguna forma externa a nuestra reflexión. No obstante, Benjamin recela de las nociones de lo inconsciente. Esto le conduce a explorar la idea de que los románticos proponen un concepto diferente de la reflexividad, concepto que no depende de un fundamento inconsciente.

Benjamin considera que la «reflexión infinita» es la idea central del primer romanticismo. Considerar el proceso de reflexión como una infinita regresión *vacía*, de la que la autoconciencia nunca podría nacer porque las series yo pienso, yo pienso, yo..., etc., se suceden hasta el infinito, no es necesariamente, según afirma Benjamin, la única forma de ver la reflexión. Los románticos ven, en el proceso de reflexión, la capacidad potencial para una articulación sin fin, y por tanto como algo «cumplido». Hamann había considerado la reflexión infinita como una celebración de la multiplicidad de la creación de Dios. Para los románticos, según la interpretación de Benjamin, la articulación es su

²³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 1, *op. cit.*, p. 25.

propio fundamento, y no necesita un punto fundacional inmediato desde el que desarrollarse. En esta concepción no existe una «acción» como la que Fichte consideraba origen indispensable del pensamiento, y que el propio pensamiento no puede articular. Benjamin afirma que para los románticos «la reflexión es lógicamente anterior... Sólo con la reflexión surge el pensamiento sobre el que se reflexiona»²⁴. La idea está bastante cerca de Hegel, para quien, como vimos, lo inmediato siempre necesita previamente a lo otro lo ajeno a sí mismo. El pensamiento siempre está ya dividido por la reflexión. (Es más que dudoso que esta interpretación pueda aplicarse al Novalis de los *Fichte Studien*, como indicaba el concepto de «sentimiento».)

Benjamin quiere apuntar hacia la idea romántica (no hegeliana) de que no existe un objetivo final de la articulación más allá de la infinita diversidad del proceso, que conecta la naturaleza, el arte y el lenguaje sin la necesidad de una autopresencia inicial del sujeto en términos del cual sucede. En esto se parece a Hamann, para quien una reducción de la articulación disminuiría la capacidad para celebrar lo divino. Y Hamann consideraba que la música era el lenguaje más antiguo.

A la luz de lo que hemos visto en relación con Hegel y Derrida, no resulta sorprendente que la posición de Benjamin sea semejante a la explicación que Derrida ofrece de la *différance*. Derrida afirma en *Posiciones* que la «différance» no es precedida por la unidad originaria e indivisa»²⁵. El sujeto es secundario frente al movimiento de la *différance*:

El sujeto... depende del sistema de diferencias y del movimiento de la *différance*... no está presente y sobre todo no está presente ante sí mismo antes de la *différance*... sólo se constituye a sí mismo mediante su propia división²⁶.

La noción romántica de «reflexión infinita» puede considerarse, pues, como una versión de la «diferencia absoluta» que no tiene un punto original de identidad a partir del cual organizar o basar el movimiento de diferenciación. Desde este punto de vista, el pensamiento puede crear una cantidad infinita de nuevas reflexiones que no pueden ser «detenidas» por un acto fundacional originario o terminal del pensamiento. Benjamin sostiene que Schlegel y Novalis piensan que «la infi-

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁵ Jacques Derrida, *Posiciones*, París, 1972, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

nidad de las reflexiones es una infinidad cumplida de conexiones [*Zusammenhang*, que significa también «contexto»]: en ella todo [se conecta] supuestamente de una forma infinitamente múltiple²⁷.

La noción de *Zusammenhang* es análoga al «texto» de Derrida, en que cada elemento puede tener significado únicamente porque lleva las huellas de otros elementos de un contexto indeterminable. Esto nos recuerda la máxima de Derrida de que «il n'y a pas de hors-texte», siendo el «texto» «condición de posibilidad» de aquello a lo que Derrida se refiere con la encantadora expresión de «efecto de subjetividad». Puesto que siempre estamos ya ubicados en el lenguaje que utilizamos para considerar la subjetividad, en términos de Derrida no puede existir un acceso a la subjetividad que no se encuentre ya dentro del «texto general» necesario para la que la subjetividad pueda existir. Al igual que Derrida rechaza la noción de Heidegger del Ser, porque tendría que poseer el estatus de un «significado trascendental» que está más allá de toda posible articulación y escaparía al «juego de la *différance*» del texto general, los románticos, como observa Benjamin, rechazan las nociones de lo Absoluto de Fichte y de Schelling porque siempre tiene que implicar ya la diferencia. Esta es una forma distinta pero, como expondremos más adelante, problemática de establecer la diferencia entre los conceptos idealista y romántico de la filosofía.

Schlegel examina la cuestión de los fundamentos de la filosofía y afirma:

Para cada concepto y cada prueba podemos volver a pedir un nuevo concepto y una nueva prueba. Por esta razón, la filosofía tiene que empezar por la mitad, como el poema épico, y es imposible presentarla y añadirle las piezas una por una de forma que el Principio se encuentre plenamente fundamentado y explicado por sí mismo desde el comienzo²⁸.

Este argumento niega cualquier condición fundadora a conceptos como el Ser o el Yo de Fichte: nunca pueden fundamentarse de forma estable de manera extralingüística, porque el lenguaje siempre implica la diferencia. Esto sugiere, como hace Derrida, que tal concepto depen-

²⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 1, Francfort, 1980, p. 26.

²⁸ Citado en Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die Frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Francfort, 1987, p. 56.

derá siempre de un contrario inestable que le roba toda identidad inherente.

Sin embargo, esta idea de cómo la filosofía romántica ve la reflexión infinita no carece de problemas. Winfried Menninghaus, que vincula su interpretación de los románticos tanto a Derrida como a Benjamin, define la reflexión infinita de la siguiente manera: «se puede decir que el “Ser” global de la reflexión infinita consiste, como totalidad de relación, en el reflejo de todas sus partes: un *continuum* descentrado de centros de reflexión»²⁹. Por desgracia, esto no tiene sentido. Para que algo sea un «centro de reflexión» tiene que existir una periferia que no lo sea. La crítica de la teoría de la reflexión dejaba claro que ese centro ya tenía que ser no-reflexivamente consciente de sí mismo para poder definirse contra su opuesto. Si los centros «descentrados» (?) (en otro lugar Menninghaus habla de que la diferencia se convierte en un «Absoluto [no absoluto]» [!]³⁰) no pueden de ninguna manera ser centros ni tampoco periferias, es imposible incluso utilizar la propia noción de centro: no existiría diferencia entre el centro y la periferia. La interpretación de Menninghaus, y en algunos momentos la de Benjamin, no es más que otra versión del desacreditado modelo de la reflexión de la conciencia, que, en su prisa por escapar a todo fundamento en la subjetividad, termina por no tener forma de explicar los rasgos más obvios de la conciencia y la autoconciencia. Una concepción no reflexiva de la autoconciencia individual, como es la de Schleiermacher, permite perfectamente que la filosofía no se funde a sí misma desde el principio, que es la razón por la que establece una dialéctica que trata de facilitar el intento, que se reconoce infinito pero también socialmente necesario, de superar la diferencia sin reprimir la individualidad.

A pesar de estas objeciones, la versión de Benjamin de la reflexión infinita puede resultar productiva si se le vincula a una teoría de la obra de arte y a una teoría del lenguaje que apuntan a muchas de las cuestiones de la teoría literaria contemporánea. Para ello se considera al arte de forma parecida a como lo hace el *Sistema del idealismo trascendental*; en efecto, a veces se le atribuye un estatus superior al de la filosofía. Pero entonces ¿cómo se vincula la teoría de la reflexión infinita a la obra de arte?

La argumentación tendría algún parentesco con la afirmación de Schelling de que las obras de arte pueden interpretarse infinitamente

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

«como si contuvieran una infinidad de propósitos, por lo que nunca se puede decir si esa infinidad se encontraba en el propio artista o sencillamente en la obra de arte» (I/3, pp. 620-688). La semejanza se basa en cómo las obras de arte se resisten a ser reducidas a objetos de conocimiento, a ser determinadas como objetos por un sujeto. El *Sistema del idealismo trascendental* veía el arte a la manera típica del idealismo, como aquello que combina lo consciente y lo inconsciente, y que por lo tanto implica un momento extático en el que cesa toda reflexión. La identidad de sujeto y objeto está documentada en el arte, que por tanto es el órgano de la filosofía. La filosofía romántica no permite una intuición directa de esa identidad, y en lugar de ello la ve presente únicamente en la sensación de incompletud que sentimos en relación al arte, que siempre apunta a algo más de lo que puede decir. Esto conduce a una reflexión potencialmente infinita y a la introducción de la temporalidad en la comprensión del arte.

Para Schlegel la obra de arte es el medio de reflexión que nunca puede agotarse, por las razones que Novalis aduce para expresar la imposibilidad de representar lo Absoluto. La

obra romántica de literatura [*Dichtart*] está todavía en proceso de devenir; sí, esa es su verdadera esencia, que eternamente sólo puede devenir, nunca puede estar completa. No puede ser agotada por ninguna teoría.

La obra de arte se multiplica «como en una hilera infinita de espejos» (*KSF* 2, p. 115). La dificultad de esto radica en la propia metáfora: si un espejo sólo se refleja en otro espejo no hay nada que ver. En el punto en que el romanticismo se une a la *différance*, donde cada significante sólo se refleja en su contrario incontrolable, los problemas que hemos explorado vuelven a aparecer. Sin embargo, con frecuencia el argumento está más cerca de la explicación que ofrece Schleiermacher de la interpretación y lo «musical». Los «espejos» pueden ser autoconciencias individuales que nunca pueden agotar la obra de arte, pero que también contribuyen a su forma de existencia como entidad dinámica. Esto nos permite comprender por qué las obras de arte más importantes pueden sobrevivir a los variables modos de percibirlos.

La teoría de Schlegel nos es familiar sobre todo en lo relativo al concepto de ironía y a la teoría de la novela. Al discutir la novela, sin embargo, frecuentemente la relaciona con la música. No es posible separarlas completamente. Esto se debe a que Schlegel utiliza la música

para fundamentar la autonomía estética de lo literario. Existe una tendencia en la teoría literaria reciente a dar por sentado que cualquier noción de lo «literario» es inexcusablemente platónica. Cualquier argumento que invoque a la Literatura supuestamente falla a la hora de dar cuenta del hecho de que la literatura es un producto histórico contingente. Sin embargo, es importante poder explicar que el potencial de significado que hay en los textos nunca puede reducirse a la explicación del texto en términos psicológicos, históricos o de otra índole. Esta, creo, es una forma en que la noción de literatura aún puede utilizarse de manera efectiva. Es una versión menos confusa del fenómeno al que se refería Foucault, como vimos al principio del capítulo.

Incluso si, como a menudo se ha argumentado en los últimos tiempos, podemos encontrar los mismos aspectos retóricos y «musicales» del lenguaje en un periódico amarillista como el *Daily Sun* y en Jane Austen, esto no significa que carezca de sentido demostrar cuánto más hay en los textos duraderamente significativos de una cultura que en los periódicos populares. La negación de Schleiermacher a establecer divisiones absolutas en la estética hace esto posible: puede que en el *Sun* de hoy haya algo que resulte un verso estupendo, pero los sonetos de Shakespeare suelen consistir en algo más. Es de esperar que nadie salvo algún historiador lea dentro de cuatrocientos años el *Sun* de hoy.

Derrida subraya lo importante que es el surgimiento de la noción de «literariedad», que considera principalmente un logro del formalismo ruso, para su proyecto de deconstrucción filosófica³¹. Sostiene que la noción de literariedad nos permite evitar reducir los textos a lecturas temáticas, sociológicas, históricas o psicológicas, a la vez que nos fuerza a ver cómo este aspecto de un texto también se halla presente en los textos filosóficos. Sin embargo, es fundamental describir de forma apropiada cómo aparece históricamente esta conciencia de la sobredeterminación del discurso literario, que es producto de las cuestiones que hemos estado considerando aquí.

La teoría de la reflexión infinita guarda una relación compleja con la nueva conciencia de la música y con la música que de hecho surge en esta época en Alemania. Las dos cosas no pueden separarse: sin el aumento de la importancia pública de la música instrumental las teorías que discutimos aquí serían mucho más difíciles de explicar. La génesis de una importante idea filosófica, por lo tanto, está estrechamente rela-

³¹ *Positions*, pp. 93-4.

cionada con la teoría y la práctica estética. (Desde luego, con esto no se pretende negar que las ideas filosóficas no influyan en el arte más significativo, incluida la música.) Schlegel sostiene en los *Fragmentos de Athenäum* que:

Mucha gente encuentra extraño y ridículo que los músicos hablen de los pensamientos que hay en sus composiciones, y con frecuencia vemos que tienen más pensamientos en su música que acerca de ella. Pero quienes sean sensibles a las maravillosas afinidades de todas las artes y las ciencias por lo menos no considerarán la cuestión desde el insulso punto de vista de la denominada naturalidad, según el cual se supone a la música lenguaje del sentimiento sólo, y no juzgarán imposible de suyo que exista cierta tendencia de toda música puramente instrumental hacia la filosofía. ¿Acaso la música puramente instrumental no debe crear un texto por sí misma? ¿Y acaso el tema que hay en ella no se desarrolla, se afirma, se refuta y varía, de la misma manera que el objeto de meditación en una secuencia de ideas filosóficas? (*KSF 2*, p. 155).

La polémica contra la doctrina de que la música no es más que expresión de emociones va acompañada por una ampliación del significado de la música que conduce a una visión totalmente distinta del lenguaje.

Al aspecto del lenguaje que no puede determinarse semánticamente y que también está presente en la música se le otorga una importancia que equivale, por lo menos, a la de la utilidad pragmática del lenguaje. Las facetas referencial y expresiva del lenguaje se consideran igual de importantes. Dada la necesaria relación de la filosofía con el lenguaje, esto significa que la música puede tener por sí misma una «tendencia hacia la filosofía». En otro lugar, Schlegel se refiere a cómo repite Kant las ideas; ve en ello algo que hace sus textos «suficientemente musicales» y habla de la «repetición musical del mismo tema» de Kant. Menninghaus considera que la noción de musicalidad en el lenguaje, donde la repetición crea otras dimensiones de reflexividad, se dirige contra el funcionamiento del lenguaje en términos de significados ya establecidos y referencialidad directa. Esto no significa que, como la postura de Foucault y De Man implicaba el lenguaje se convierta en algo puramente autorreferencial, bajo forma de Literatura, el *otro* dialéctico de la Ciencia del Lenguaje. Aunque resulte extraño, es a Schlegel a quien Foucault veía como uno de los iniciadores de la ciencia de lenguaje de este perí-

odo. La explicación de Foucault separa demasiado la génesis de la noción de autonomía literaria de la práctica estética de la época.

El lenguaje deja de considerarse desde el punto de vista de la representación por razones más relacionadas con otros ámbitos de la estética, en particular con la música. El aspecto «musical» del lenguaje no tiene nada que ver con la representación; lo que articula debe entenderse en términos de la organización diferencial del lenguaje, pero no puede reducirse sencillamente a ello, como hemos visto. Esta dimensión del lenguaje proporciona el impulso para lo que Foucault ve como la separación del lenguaje literario y el «discurso de las ideas». Schlegel afirma a propósito de la novela:

El método de la novela es el mismo que el de la música instrumental. En la novela, los personajes pueden incluso tratarse de forma tan arbitraria como la música trata a su tema (*LN*, p. 146).

En la famosa reseña del *Wilhelm Meister* de Goethe, Schlegel utiliza la analogía entre la novela y la música (como se observa cuando afirma que «el libro segundo empieza repitiendo musicalmente los resultados del primero», o que «esta armonía de disonancias es todavía más bella que la música con la que termina el primer libro») como una forma de fundamentar la autonomía de la obra de arte literaria.

Esta autonomía es en igual medida resultado del cambio en la concepción de la música que hemos estado considerando. La música acompañada de texto ya no es superior, porque el lenguaje como representación ya no puede reivindicar que agota la verdad. En el romanticismo la verdad reside en lo que el lenguaje no puede decir. El cambio en la percepción del carácter no representativo de la música, que hace de ella para Schlegel la forma de arte más alta, se convierte en un modelo para las otras artes. Los conocimientos musicales no agotan el significado generado por sus relaciones internas, su reflexión potencialmente infinita, porque no puede considerarse que representen algo determinado. De igual forma, en lugar de que los personajes y los acontecimientos sean el «propósito final» de la novela, con lo que se consideraría que la novela «representa» un mundo de la misma manera, por ejemplo, que un periódico o un libro de historia, la novela de Goethe es un libro «que sólo podemos aprender a comprender desde sí mismo», una estructura que se refleja internamente a sí misma (*KSF* 2, pp. 159-61). Cualquier parte del texto tendrá un significado distinto según la consideremos en relación con una u otra parte diferente. Alguien podría

querer reflejar el texto en la historia de su tiempo, pero esto no lo agotaría.

La música encarna la idea de una libertad que no puede representarse, pero que a pesar de eso tiene una importancia fundamental. Novalis habla del «espíritu musical de lenguaje» y afirma que:

Si pudiéramos hacer entender a la gente que el lenguaje es como las fórmulas matemáticas –constituyen un mundo en sí mismas– sólo juegan entre ellas, no expresan nada más que su maravillosa naturaleza, y por eso son tan expresivas– por eso el extraño juego de relaciones que hay entre las cosas se refleja en ellas. Sólo gracias a su libertad son miembros de la naturaleza (p. 426).

Esta idea se traslada a una visión de la literatura que se niega a reducir lo literario a cualquier otra forma de conceptualidad. Para Schlegel no puede existir un discurso supremo como el de la filosofía. Si así fuera, el potencial de la reflexión se acabaría.

La modernidad genera la sistemática determinación de un número cada vez mayor de ámbitos de la vida, y a la vez lo contrario, la conciencia de que tal determinación implica un proceso de represión. La estética es el ámbito en que se articula dicha conciencia. La recepción del arte se convierte en una batalla constante entre quienes desean fijar su significado, ya sea mediante la investigación histórica, la atención a la vida del artista, el análisis informático de los textos, etc., y quienes, como los románticos, consideran que tal empresa sería contraria a la verdadera naturaleza del arte, y llaman la atención sobre la capacidad del arte para generar cada vez nuevos significados. Desde este punto de vista, la deconstrucción es otra versión del cuestionamiento romántico de la legitimidad de una Ilustración que considerara que su tarea es ordenar la realidad mediante la razón científica. Sus raíces teóricas se encuentran, sin duda alguna, en algunos aspectos del romanticismo.

El peligro de este aspecto del romanticismo reside en la tendencia a elevar la indeterminación al estatus de suprema virtud. Sin embargo, la preocupación porque se detenga el «juego» de la *différance* tiene que basarse, en algún nivel, en lo que tengan de *significativo* las objeciones a esa detención, a esa clausura. Se trata de una cuestión histórica: en la modernidad tiende a haber cambios en la percepción del arte entre los momentos en que prevalece el deseo de orden y los momentos en que el

orden se considera sofocante. No se trata de una cuestión abstracta: los debates sobre la función del arte frente al fascismo, que con frecuencia llevaron a Walter Benjamin a visiones realmente reduccionistas por razones de responsabilidad política, dejan claro que no existe una respuesta teórica para estos temas. Por consiguiente, en algún momento hay que considerar la «reflexión infinita» en la obra de arte con relación a alguien que esté percibiendo esa obra. Por supuesto, no hace falta dar por sentado que ese sujeto va a proporcionar una base absolutamente transparente y autopresente para el significado. Sin embargo, sin alguna clase de sujeto difícilmente podemos ver cómo cabría siquiera empezar a hablar de problemas de significado. En el caso que nos ocupa, ponderar el significado del cambio histórico que conduce a las concepciones del lenguaje y de la música que hemos estado considerando requiere una *motivación* que no derive de los propios textos. Los textos son inertes hasta que los sujetos se ocupan de ellos.

Una historia de la subjetividad en la modernidad tiene que tener en cuenta los vínculos entre el nacimiento de la idea de la música absoluta y el surgimiento de las ideas radicales sobre el arte y la interpretación que sugiere la noción de reflexión infinita. En el momento en que, como resulta evidente sobre todo en Fichte, la subjetividad se convierte en la principal preocupación de la filosofía, esas dimensiones del sujeto que de otra forma habrían permanecido inarticuladas saltan a primer plano, junto con la intuición, que hemos visto en los románticos, de la ilimitación potencial que esto podría acarrear. La teoría y la práctica de la música son los ámbitos en los que esta intuición se expresa con mayor plenitud.

Conectar este tipo de historia a otras historias de la época implica unos problemas que raramente se han tratado de forma satisfactoria en la «historia de las ideas». Una vez que está claro que mucho de lo que es históricamente importante no se produce en el nivel de la articulación conceptual, la historia de la subjetividad articulada en la teoría estética no puede contarse con medios que den prioridad a la conceptualidad. El aumento de la importancia de la música en el ámbito público de habla alemana a principios del siglo XIX se relaciona con el fracaso a la hora de desarrollar una esfera pública políticamente efectiva. Una gran parte de la energía de la música de Beethoven deriva de su admiración por la revolución francesa, y de su posterior sentido de impotencia política en el período de la Restauración. Rudolf Bahro ha sugerido que la energía política que encontramos a veces en los mejores escritos de Fichte sobre la libertad, y que en otros lugares condujeron a una acción

política directa reprimida en el período de la Restauración, sólo alcanza una articulación real en la música de Beethoven³².

Las cuestiones que hasta ahora hemos considerado en términos filosóficos se convierten aquí en cuestiones políticas. Por una parte, la creciente importancia de la música puede asociarse a la impotencia política y al concomitante desarrollo de «interioridad». Hegel veía en esto al sujeto que se abandona a una libertad abstracta, libertad que nunca va a comprometerse con la esfera política pública. Por otro lado, la música también puede ser un ámbito de articulación que sostenga el potencial de una articulación nueva, resultante de aspectos, en otro caso reprimidos, del desarrollo del sujeto en la modernidad. Además, se trata de un medio que, a diferencia de otras artes de la época, con excepción del teatro, implica una recepción colectiva como la que Schelling consideraba tan esencial en la tragedia griega. Algunos aspectos del pensamiento romántico y de la música de la época indican que en la política de la cultura hay más de lo que pueda teorizarse en un marco hegeliano. El caso de Wagner sacará aún más a la luz, como mostrarán estas tensiones las reacciones que suscite en Nietzsche.

La ruta que puede trazarse desde que cambia la percepción del lenguaje, cambio vinculado a la música, en los comienzos de la modernidad, pasando luego por Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, hasta el post-estructuralismo, debe ser examinado nuevamente desde esta perspectiva. Los debates que ha habido sobre la política de la deconstrucción pueden sacar provecho de este aspecto de la teoría estética. A pesar de las repetidas referencias a la postmodernidad, los debates se están desarrollando en los mismos términos que se establecieron, en gran parte, en los comienzos de la filosofía moderna. Considerando la problemática historia política de este aspecto de la filosofía alemana, es fundamental tener una conciencia histórica de las cuestiones teóricas que en ella han surgido, si no queremos que vuelvan a repetirse viejos errores.

Traducción de Eleanor Leonetti

³² Rudolf Bahro, ... *die nicht mit den Wölfen heulen*, Colonia, Francfort, 1979.

EL SÉPTIMO ARTE A LA LUZ DEL PIRÓFONO

Javier Arnaldo

El término «séptimo arte», que no es snob ni extraño, aunque un poco cursi, se utiliza desde los años veinte. Ha hecho tal fortuna que aún consta en el vocabulario corriente como sinónimo enfático de la palabra «cine». Sus atractivos retóricos se han insertado en lo coloquial. Si empezó a usarse para publicitar los valores artísticos, las categorías propias de un «arte», que debían corresponder al recién implantado cinematógrafo, luego conquistó, como el propio cine, los hábitos de la comunicación. Pero, después de tantos años, siguen sin salirnos las cuentas. ¿No había más que seis artes antes del cine? Ciertamente empezamos a contar y, como en una lluvia de premios, no hay manera de que nuestras operaciones se paren en un siete.

1. «Bendijo al día séptimo»

El término, como es sabido, se lo inventó Ricciotto Canudo, la figura inicial de la historia de la crítica del cine, «hermoso partisano, político admirable de las siete artes y de la poesía única», como escribió

La balsa de la Medusa, 44, 1997.

de él Jean Epstein¹. Canudo, sin duda, sabía contar tan bien, como convencer a sus coetáneos de que el cine hacía el número siete entre las artes y merecía los cuidados de un club. En 1921 fundó en París el *Club des Amis du Septième Art*, en 1923, año de su muerte, la revista *Gazette des Septs Arts*, después de haber dirigido durante dos años otra publicación célebre, *Cinéa*. Fue director también en París en los años 1913 y 1914 de la revista *Montjoie* y trabajó en 1917 y 1918 en *Le Film*, desde donde introdujo la noción «séptimo arte».

Canudo, en realidad, había llamado antes al cine «sexto arte», porque la cuenta cuadraba honestamente con el seis; el uno se sumaba al cinco que componían las cinco artes *mayores*, que quedaron distinguidas y agrupadas por el abate Charles Batteux, en un ordenamiento de las Bellas Artes universalmente aceptado desde el siglo XVIII hasta más allá de Victor Cousin. Arquitectura, música, poesía, pintura y escultura eran las bellas artes a las que se acababa de añadir el cine. Publicó Canudo en 1911 el señero artículo «La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe»², pero aún desde algunos años atrás apuntaba esa misma idea en sus escritos. Por ejemplo, en el artículo de 1908 «Trionfo del Cinematografo»³ repasaba las artes «desde la Música, con su complemento de Poesía, hasta la Arquitectura, con sus dos complementos, Pintura y Escultura», para hacer ver que una «sesta espressione di arte» que conciliaba todo el resto, el cine, «un'Arte plastica in movimento», acababa de incorporarse a la civilización.

En 1911 el espectáculo «cinemático» era para Canudo el «sexto arte» y pocos años después el «séptimo». Desde entonces se ha quedado en ese lugar. Lanzó en 1921 una alocución en auxilio de su concepto titulada «L'Art pour le Septième Art»⁴. La fecha de redacción de otro de

¹ «Homage à Canudo», *Comoedia*, 2-9-1927, J. Epstein: *Ecrits sur le cinéma*, I, París, Seghers, 1974, p. 172.

² *Entretiens idéalistes*, 25-10-1911. Cfr. repr. *Cinema nuovo*, sept.-oct. 1973, pp. 361-371.

³ *Nuovo Giornale*, 25-11-1908. Cfr. *Filmcritica*, 278, nov. 1977, pp. 296-302.

⁴ *Ciéa*, 13-5-1921.

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (Visor, 1990) y *Gaspar David Friedrich* (Historia 16, 1996). Recientemente ha editado, en colaboración con Olga Fernández, los escritos de Angel Ferrant: *Todo se parece a algo* (Visor, 1997).

los escritos emblemáticos de Canudo, el «Manifiesto de las Siete Artes»⁵ es incierta, pero, en cualquier caso su publicación se retrasó hasta 1923. Apareció el 25 de enero de ese año en la *Gazzette des sept arts*. El discurso de este *manifiesto* en el que Canudo formula el concepto «séptimo arte» es bastante similar al de los artículos citados de 1908 y 1911. Dice el crítico italiano que tras la arquitectura el hombre inventó, para embellecerla, la pintura y la escultura, y que, con estas tres artes del espacio, convivieron las artes «rítmicas» o «de los ritmos en el tiempo», la danza, la poesía y la música, primero indiferenciadas en un sólo espectáculo y luego constituidas en artes independientes. En esta otra cuenta, a la que se había incorporado la danza, salían seis artes. La danza, y sobre todo la referencia a ese momento primordial y dionisiaco del espectáculo que integraba danza, música y poesía, tenía, como veremos, su relevancia en el discurso de Canudo. Pero, en primer lugar, ese nuevo ingrediente, servía para llegar al número siete, para justificar la denominación «séptimo arte». El siete cerraba el círculo, culminaba la creación de las artes, mimetizaba el esquema medieval de las *siete* artes liberales, los siete días de la Creación, el número de «las siete ciudades que reivindican haber visto nacer al gran poeta de la Odisea»⁶. ¿No se perfeccionaba la denominación del cine al acuñar el término «séptimo arte»?

2. «Y lo santificó»

«Hoy –escribía Canudo en el *Manifiesto*– el «círculo en movimiento» de la estética se cierra al fin triunfalmente en esta fusión total de las artes llamada «Cinematógrafo». Si tomamos a la elipse como imagen geométrica perfecta de la vida, es decir, del movimiento –del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos– y si la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece:

⁵ Véase Ricciotto Canudo, *L'Usine aux Images*, prolog. y ed. de F. Divoire, París, Etienne Chiron, 1927, pp. 5-8. Traducido en *Textos y manifiestos del cine*, ed. de J. Romaguera y H. Alsina, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 15-18. Cfr. Kramer, S. P., «Documents of film theory: Ricciotto Canudo's. Manifesto of the seven arts», *Literature- Film Quarterly*, 3, 1975, pp. 252-254; Verdone, M., «Arte totale e critica totale», *Filmcritica*, 28, 278, nov. 1977, pp. 308-312; Magny, J., «Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac», *CinemAction*, 60, jul. 1991, pp. 14-24.

⁶ R. Canudo en «De la Chambre Noire des frères Lumière», véase *L'Usine aux Images*, p. 9.

Cinema



COLLECTION

Ilustración de la portadilla del libro de Jean Epstein *Bonjour
Cinéma*, París, Sirène, 1921.

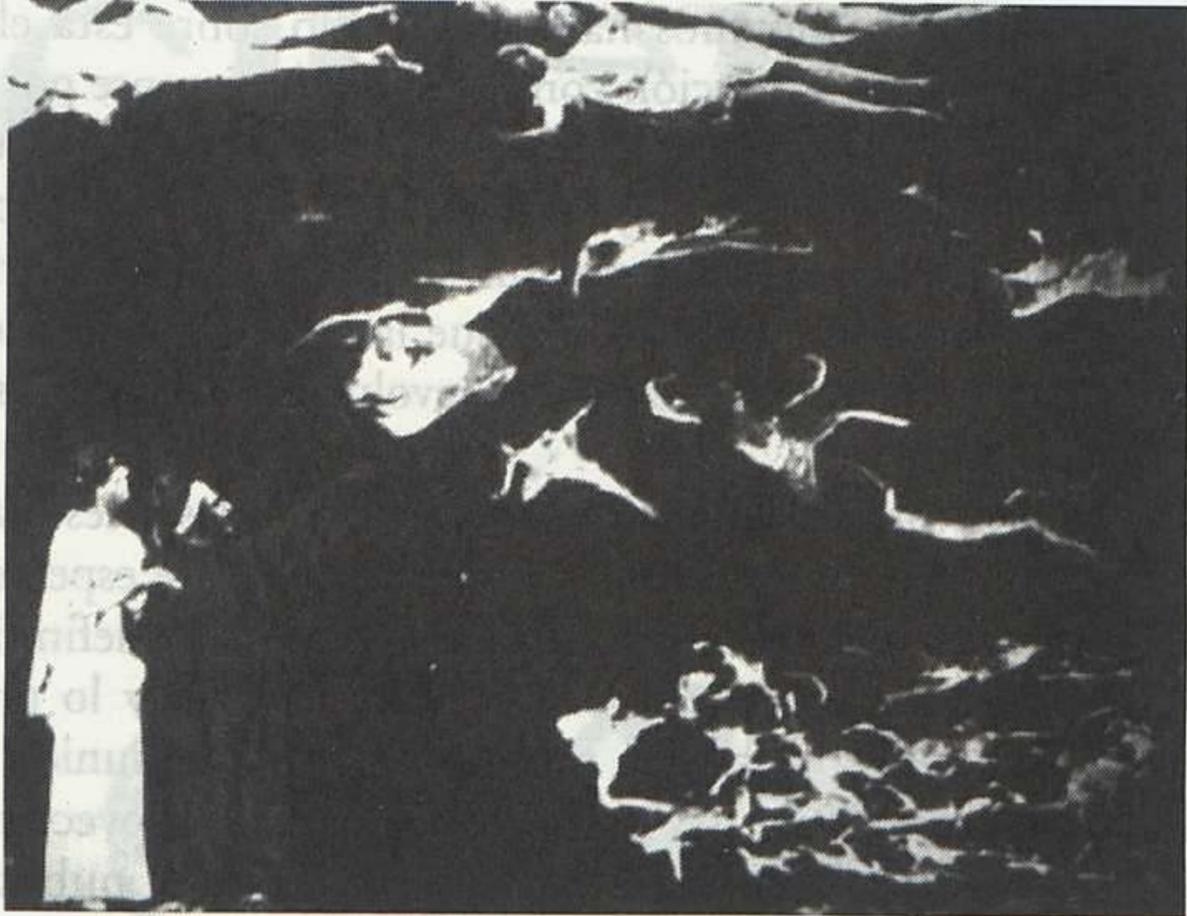
«Cientos de siglos humanos han proyectado sobre esta elipse en movimiento su más alta aspiración común, dirigida siempre por encima del tumulto de los siglos y de las alteraciones del ánimo individual. [...] Pero, a lo largo de todos esos siglos hasta el nuestro, entre todos los pueblos de la tierra, las dos artes con sus cuatro complementarias, han seguido siendo siempre las mismas. Lo que las falanges internacionales de pedantes han creído poder llamar la «evolución de las artes» no es más que logomaquia.»

El cine, el arte total, el lugar de convergencia de las artes plásticas y las artes rítmicas, instituye la evolución efectiva del arte esperada en la historia, redime de sus cadenas a las artes, es la séptima y definitiva conquista, cuyos mecanismos reproducen el ciclo cósmico y lo proyectan en el plano. Las artes esperaban su propio mesías, la comunión cosmológica de la civilización que se verifica en la sala de proyecciones. La portadilla del libro de Jean Epstein *Bonjour Cinéma*, publicado en 1921, reproducía un dibujo que ilustraba esa idea del cine como análogo del movimiento celeste. Muestra ese dibujo un rollo de película y un proyector formando una línea elíptica sin cerrar, con una manivela debajo —que está para ser accionada— y, en el extremo de la línea, una lente que desprende rayos de luz. Ese foco de luz, al proyectarse, como una llama, hacia arriba, ilumina las seis letras planas de la palabra *cinema*. En aquel libro escribiría Epstein que «le cinéma est surnaturel par essence».

La caracterización canudiana del cine como obra de arte total no podía ser cosa muy inesperada. El realizador Georges Méliès, en su conferencia de 1907 *Vues cinématographiques*, ya había dicho que el cine le parecía la más atractiva de las artes, porque «utiliza todas». Pero, Canudo, escenógrafo además de filósofo, puso un entusiasmo inédito al redactar la letra de la marcha triunfal del cine. Estaba preparado por su dedicación a otra forma de arte íntegra, el teatro musical. En *Le Livre de l'évolution. L'homme: Psychologie musicale des civilisations*, que publicó en París en 1908, anunciaba ya «la síntesis suprema de todas las artes y de toda la filosofía» en las posibilidades de la escena teatral, cuyos derechos cederá después al cine⁷.

El «teatro metafísico» que regaba la imaginación de Canudo y las cartas que cruzó con Gabrielle D'Annunzio era tan imperceptible como el espectáculo por venir que esperaba de la técnica del cinematógrafo. Su visionaria

⁷ Cfr. Dotoli, Giovanni, «Il cinema arte totale nasce con Canudo», *Filmcritica*, 278, nov. 1977, pp. 292-296.



Fotograma de *L'Inferno*, film de Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, 1911.



Sala de música del *Vittoriale degli Italiani*,
residencia de Gabrielle d'Anunzio.

idea del cine podía partir del grandilocuente «film d'art» y del modelo del cine monumental italiano, de las alambicadas realizaciones de, entre otros, los dannunzianos Francesco Bertolini, quien filmó *L'Inferno* del Dante, Enrico Guazzoni y Giovanni Pastrone, pero, su discurso irrefrenable le llevaba, por delante de los acontecimientos, a intuir que el cine estaba preparando la venida de una experiencia de rango superior. El primer momento de consolidación de la industria del film hallaba en el proyecto del espectáculo total su garante retórico. Canudo traspasó los atributos del arte total propios de la escena wagneriana a ese arte nuevo, tan necesitado de nuevos partidarios, como de una definición verbosa para seducirlos. Las imágenes del cine habían creado una forma perfeccionada de visualización musical, conformaban composiciones musicales visualizadas.

Encontró refuerzos en la *ciencia de la expresión* de Benedetto Croce. Para introducirnos a la importancia transcendental de la experiencia de lo artístico, colocó el elevado concepto de la intuición estética en buen lugar en el «Manifiesto de las Siete Artes». El principio de necesidad, de no contingencia del espectáculo cinematográfico estaba en la provocación del «olvido estético», en la disolución de las disposiciones individuales en una segunda naturaleza, íntegramente artística. Lo artístico permitía superar el principio de individuación, facilitaba «el goce de una vida superior a la vida [...] por encima de la propia personalidad»⁸.

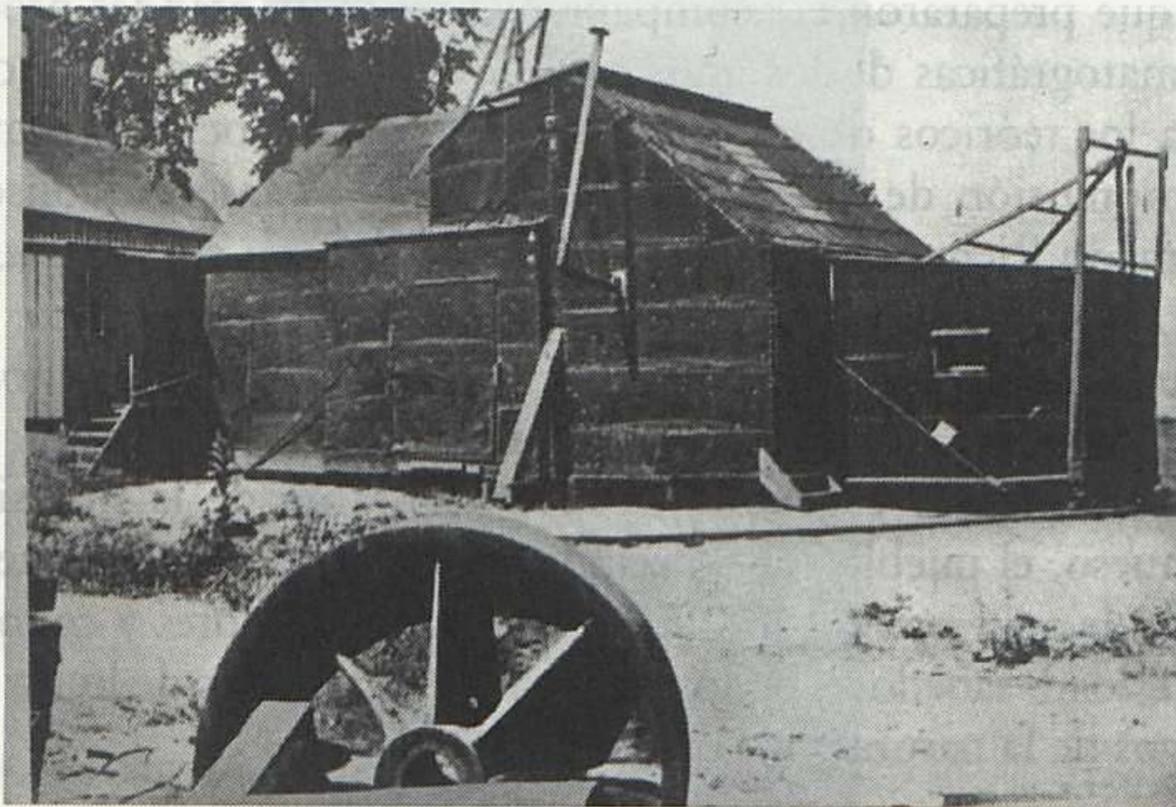
El séptimo arte de Canudo recogía las caracterizaciones espesas de la obra de arte que permitieron a Wagner hablar de *Gesamtkunstwerk*. El autor de *Parsifal*, que sería uno de los principales inspiradores de los músicos que prepararon el acompañamiento de las grandes producciones cinematográficas de los años veinte, dejó en herencia su discurso estético a los teóricos de un medio que nunca conoció. «La más perfecta comprensión de la esencia devenida conocimiento consciente»⁹ había llamado Richard Wagner a la obra artística. Su ensayo *Das Kunstwerk der Zukunft* prometía la deseada redención por lo artístico: «Juntos en comunidad haremos el pacto de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que sella esa unión será la obra de arte total del futuro. En ella nuestro beneficiario y salvador, el representante de la necesidad en carne y hueso, el pueblo, ya no será uno diverso y distinto, puesto que en la obra de arte seremos todos uno mismo, portadores y concedores de la necesidad, sabedores de lo inconsciente, valedores de lo no arbitrario, testigos de la naturaleza, seres humanos felices».

⁸ *L'Usine aux images*, p. 6.

⁹ R. Wagner, *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975, p. 122.



Erupción del Etna. Imagen del film de J. Epstein
La Montagne infidèle, 1923



La «Negra María», estudio cinematográfico de Th. A. Edison, 1894.

Canudo removi6 las p6ginas de Wagner y puso en el juego del cine las fichas de la 6pera cuando dijo, en las *Reflexions sur le septi6me art*, que a la melodía de la 6pera correspondía la fotografía del cine¹⁰. El cine daba consistencia 6ptica a la m6sica, registraba la m6sica para su experiencia *total* transubstanciada, como en la arquitectura total del Vittoriale degli Italiani que haría construir D'Annunzio, las llaves de cuyas puertas eran, seg6n el novelista, «como los registros de un 6rgano. Abrir y cerrar significa variar la entonaci6n y el color de la notas musicales». Y convencido de que aquella casa encarnaba una vida superior añaadía: «... sus acordes me oprimen y me ahogan. Vive m6s all6 de mi vida y se separa de mi propia vida»¹¹. Las encarnaciones milenaristas de la obra de arte compiten en eficacia redentora. Confiando la anticipaci6n de la armonía universal al cinemat6grafo, Epstein calificará a este instrumento con la palabra «te6geno». En la popularizaci6n del cine, en el triunfo de su industria respaldado por el discurso mayestático de la est6tica *total*, se verificaba la inflexi6n «democrática» de los ideales wagnerianos. La industria del cine se volcará en la tercera d6cada de siglo en la construcci6n de colosales salas de proyecciones, como el *Rex* de París, el *Roxy* de Nueva York, el *Houston Majestic*, el *Loew's* de Columbus y tantos otros que se superaban entre sí. Esas *Cathedrals of the Movies* servirán de imponente marco a la fiesta del séptimo arte, se erigirán como el cuerpo monumental que sobrepujaba y amplificaba las expectativas prometidas por el espect6culo cinematogr6fico. El «fantasma de la 6pera», ese tema frecuentado por los realizadores, se cernía sobre las fantasmagorías cinemáticas.

3. «Porque en él descansó de cuanto había hecho y creado»

Canudo consideró perfeccionado el «pacto de sagrada necesidad» en el cinemat6grafo, ingenio aportado por la ciencia. El aislamiento del individuo en el cosmos, la vida inferior, se vencía mejor en la instituci6n artística total que el aparato de proyecci6n cinematogr6fica había fundado. En su cruzada wagneriana el cine podía combatir ventajosamente las contingencias de la experiencia individual de la naturaleza. En *L'Esthétique du Septième Art* urgía hablar de las diferencias entre el cine y la escena teatral: no hay parentesco alguno entre ambos, senten-

¹⁰ *L'Usine aux images*, p. 41.

¹¹ G. D'Annunzio, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1939 y ss., II, p. 774.

ció. Si acaso están emparentados en una identidad «más elevada», ya que uno y otra son «una visión esencial de la vida»¹².

Pese a la fuerza de su musa wagneriana, la literatura de Canudo contribuyó al proceso de emancipación del cine con respecto al teatro y a anticipar una confianza hiperbólica en la nueva comunicación visual. Por eso se ganó tantos acólitos entre los realizadores del «visualismo», Delluc, Gance, L'Herbier y demás. Con todo, a instancias de las mismas pretensiones, las escenografías del cinema se hacían a la par crecientemente monumentales, prodigiosamente teatrales. Para Canudo, de todos modos, el argumento que sostenía la superioridad del nuevo arte total había de consistir en las virtudes de su acceso elocuente a las esencias de la inmaterialidad. «Le Cinéma –afirmó– peut donc se permettre, et doit donc développer cette faculté extraordinaire et poignante de représenter l'inmaterialité»¹³.

Los dominios de lo inmaterial eran algo que la escena musical –según este filósofo de Bari– podía *sugerir* y algo que «el cinema puede y debe *representar*»¹⁴. Representar lo inmaterial, concepciones orquestales, distinguir visualmente la cadencia de lo suprasensible en «un conte visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière»¹⁵, constituía la aportación civilizadora de la ilusión cinematográfica. «Pintor de las luces», «peintre des lumières»¹⁶, llamó Canudo al realizador de películas. El esoterismo de la luz había encontrado caldo de cultivo en la filosofía del cine. En la pantalla, como en un nuevo Cristo, se encarna la luz, se hace hombre. El elemento más sublime de la naturaleza es el objeto de modulación del film. El elemento en el que se trasciende lo sensible, se anula la individuación, se manifiesta la totalidad y se ofrece a la experiencia, transubstanciado en representaciones, el flujo esencial de la vida, era la luz modulada por los fotogramas. El arte séptimo mostraba en esas cualidades su supremacía. Jean Epstein lo quiso reconocer así, cuando, después de filmar *La Montagne infidèle* en el año de la muerte de Canudo, escribió sus impresiones del viaje que había realizado al Etna. Vio en la naturaleza incandescente la expresión paradigmática del concepto del séptimo arte. Lo cuenta en *Le Cinéma vu de l'Etna*:

¹² *Ibid.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

«¡Bello volcán! No he visto expresiones comparables a las suyas. La quemadura había cubierto todo del mismo color sin color, gris, mate, muerto. Cada hoja en cada árbol podía verse pasar con todos los tintes y todas las grietas del otoño, torcida, abrasada, en fin, y caía al soplo del fuego. Y el árbol, desnudo, negro, se tenía derecho un instante en su invierno ardiente. Ya no había pájaros ni insectos. Como el tablero de un puente bajo un camión de mucho peso, la tierra, estriada con grietas delgadas, padecía un continuo estremecimiento. La lava se desprendía con el ruido de millones de platos rotos de una sola vez. Las bolsas de gas se deshacían silbando dulcemente, como serpientes. El olor de las brasas, un olor sin olor, pero lleno de picores y de amarguras, emponzoñaba los pulmones hasta el fondo. Bajo el cielo pálido y seco, la verdadera muerte reinaba. [...]

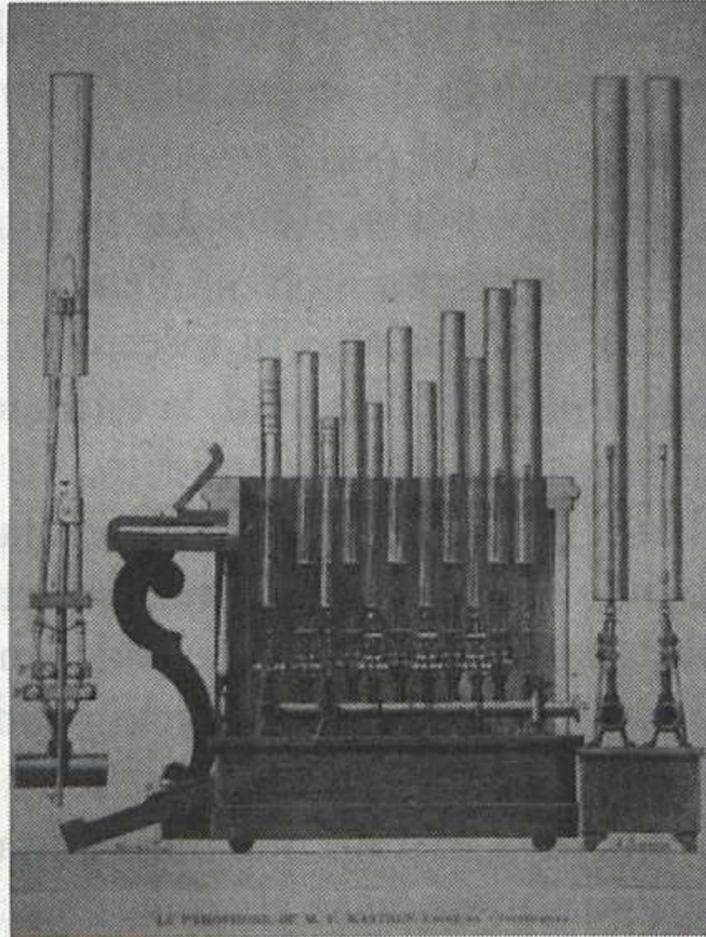
«Cómo pensaba en Vd., Canudo, que puso tanta alma en las cosas, mientras fluía la lava y subíamos hacia el cráter en actividad a lomos de unas mulas. Usted fue el primero, creo yo, que sintió que el cine une todos los reinos de la naturaleza en uno solo, el de la vida más elevada»¹⁷.

Esa vida elevada era la de la naturaleza epitomada en sus propias brasas. La imagen del volcán representaba mayestáticamente el fuego sagrado que el cine se proponía modular. Ya el primer estudio cinematográfico de la historia, la *Black Maria* de Edison era lo más parecido a un volcán: una gran caja negra, una fábrica obtusa, que abría su cubierta, como un cráter, a la luz, para trabajar las tomas que se hacían en su interior. En la ausencia de la vida orgánica, como en aquel paisaje quemado, un agente inmaterial enciende el flujo de imágenes y secuencias de una naturaleza recreada.

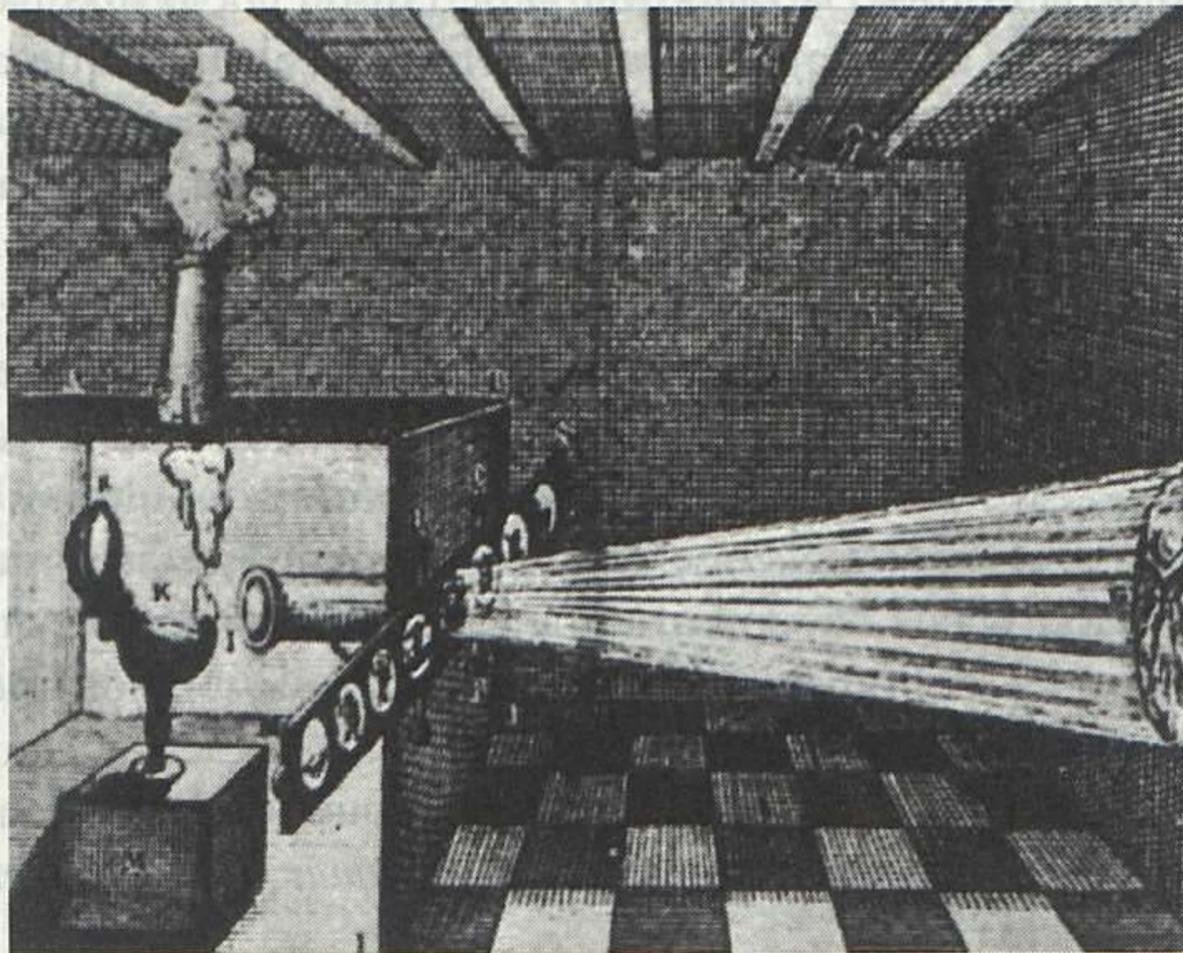
Según Canudo, la máquina «cinemática» había conseguido materializar para la experiencia estética el intangible territorio de la luz, había dado cuerpo e historia al elemento de lo absoluto. En los últimos párrafos del *Manifiesto de las Siete Artes* se desahoga acerca de esta circunstancia:

«Y nuestra época ha sintetizado en un soplo divino las múltiples experiencias del ser humano. Y hemos cosechado la totalidad de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado la Ciencia con el Arte, quiero decir los descubrimientos, y no los supuestos de la Ciencia, con el ideal del Arte, aplicando uno a otro para *captar y fijar los ritmos de la luz*. Es el Cinema.

¹⁷ J. Epstein, ed. cit., I, p. 133.



Pirófono. Ilustración del libro de Frédéric Kastner, *Invention du Pyrophone*, París, Parent, 1875.



Linterna mágica de Athanasius Kircher. Descrita en *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma, 1640.

«El Séptimo Arte concilia de ese modo todos los otros. Cuadros en movimiento. Arte Plástico desarrollándose según las normas del Arte Rítmico.

«He ahí el lugar en el prodigioso éxtasis que el instinto de su perpetuidad ofrece al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la Vida, brotan de las vueltas de manivela de un aparato de proyección.

«Vivimos la primera hora de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. LA RONDA DE LAS LUCES Y DE LOS SONIDOS ALREDEDOR DE UNA INCOMPARABLE HOGUERA: NUESTRO ALMA MODERNA»¹⁸.

La capacidad del cine para reproducir *la vida* había sido uno de los tópicos creados por la crítica después de las primeras proyecciones de los hermanos Lumière en 1895. Extremando esta apreciación, Canudo describe exaltadamente el séptimo arte como *generador* de vida. A golpe de manivela el proyector de películas crea vida, transforma en vida la energía lumínica para la experiencia estética, ofrece la vida a la visión a partir de su elemento inmaterial. Los arrebatos de Canudo componen realmente la argumentación de la ley de la naturalidad del arte cinematográfico. El séptimo arte, el arte del número ordinal que corona la creación, cuenta con un medio no ya que registra la vida, sino que genera naturaleza para la experiencia estética.

«Captar y fijar los ritmos de la luz», señala Canudo, es la conquista artística y técnica que ha aportado el aparato cinematográfico. Es similar, con todo, lo que permitía hacer el pirófono, un instrumento musical construido por el físico Frédéric Kastner en torno a 1870. El pirófono era un órgano con tubos de cristal en cuya base se disponían sendos hornillos de gas, cuyas llamas, controladas desde el teclado, hacían sonar, al encenderse, las notas correspondientes, por efecto del calentamiento del aire. «Organo flamígero» se llamó también a este invento, de cuyos sonidos dijo su mayor publicista, Henry Dunant, que igualaban «a la voz humana y al arpa de Eolo»¹⁹. El pirófono, decía también Dunant, «está determinado por la melancolía que caracteriza todas las armonías naturales». El instrumento del sonido *natural*, el órgano que transformaba en notas musicales la energía del fuego, tuvo una fortuna incomparablemente más breve que el cinematógrafo. En cambio, la lectura que de estos dos inventos hicieron sus primeros publicistas

¹⁸ *L'Usine aux Images*, pp. 7-8.

¹⁹ *Suiza visionaria*, cat. exp. MNCARS, Madrid, 1992, p. 42.

EL PINTOR TONY STUBBING EN ESPAÑA. 1946-1955

Juan Vázquez de Castro

«(...) creo que importa mucho tener en cuenta cómo se realiza un cuadro. Y esto me parece que sólo puede ser de dos maneras: una que la hace derivar de una teoría; y otra, de un accidente. Creo que esta última tiene gran importancia, pues en ella se da el descubrimiento, lo inesperado, aquello que hace que un cuadro sea mejor que otro, aun respondiendo a la misma teoría o análoga aptitud. Cierta escritor ha escrito un libro acerca de la emigración de las aves en el que desarrolla una teoría según la cual el mundo es como un organismo vivo atravesado por formas etéreas, creadoras, que quedan dispersas por el mismo y que un accidente las determina. El secreto del arte reside también en este accidente»¹.

Quien así se expresa es el pintor británico Newton Haydn Stubbing en el marco de la Escuela de Altamira durante su segundo verano de reuniones en Santillana del Mar en 1950. Estas palabras describen muy

¹ AA.VV., *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, 1951, pp. 151-152.

bien la actividad de este artista en aquellos momentos, basada en una pintura radicalmente abstracta y experimental conectada con las corrientes emergentes, por aquellos años, de la pintura europea y norteamericana. Pintura basada en el automatismo y la espontaneidad en el despliegue de los medios plásticos, sean matéricos o formales, capaces por sí mismos de generar en el artista nuevas respuestas en una interrelación dialéctica entre lo inconsciente y lo consciente. El mismo Stubbing en la revista de la escuela de Altamira, *Bisonte*, describía significativamente su proceso creativo como «un sumergirse en el caos», que en sí mismo es capaz de generar el orden².

En una fecha no determinada de 1946, y a los 26 años de edad, Stubbing se establece en Madrid después de haber servido durante la guerra como oficial artillero en el ejército británico. Los motivos de su venida a España están muy someramente explicados en una entrevista que le hace J. de Castro Arines siete años después³. Lo cierto es que aquí se queda hasta 1956 participando activamente en los años cruciales de la renovación plástica española de postguerra como adelantado de las primeras experiencias abstractas. Así es reconocido por todos los que le conocieron, aunque más difícilmente sancionado por la escasísima y fragmentaria obra que de él se conserva en España, a lo que se añade la falta de referencias críticas y bibliográficas.

La experiencia decisiva de Stubbing en España es su pertenencia a la Escuela de Altamira, en donde encuentra un ambiente propicio a la experimentación plástica y al libre debate crítico, insólito en las circunstancias del país en aquellos momentos. Además, la sugestión de las famosas pinturas paleolíticas provocan en el pintor una identificación con el artista prehistórico y una exaltación de la creación primigenia y primordial, que se concretan en una forma de expresión y una técnica muy personal: pintar directamente el cuadro con la huella de la mano, imitando el primer y ancestral acto o gesto pictórico por excelencia.

² «Tony Stubbing», *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1949, p. 10.

³ J. de Castro Arines, «N. H. Stubbing», *Informaciones*, Madrid, 3-11-1953.

Juan Vázquez de Castro (1959). Es historiador del arte y documentalista. Su actividad se centra en trabajos de documentación para exposiciones y de catalogación e inventario de bienes histórico-artísticos.

Si seguimos retrospectivamente su actividad en España nos encontramos con un artista españolizado que hace un recorrido por los hitos más significativos en los que se gesta la primera generación de artistas abstractos españoles, con una trayectoria modélica en este sentido: Escuela de Altamira, como miembro fundador invitado por Angel Ferrant y Mathias Goeritz; exposición individual en Buchholz en 1950; participación en el Octavo Salón de los Once en 1951; exposición individual en Tenerife presentado por Eduardo Westerdahl en 1951; participación en las exposiciones *Arte Fantástico* y *Tendencias 2*, organizadas por Antonio Saura en 1953; participación en las exposiciones *Artistas de hoy* y *Arte Abstracto* que inauguran la andadura de la galería Fernando Fe en 1954; y en el mismo año, exposición individual patrocinada por el Museo de Arte Contemporáneo, participación en la II Bienal Hispanoamericana de Arte y participación en la exposición Homenaje a Eugenio d'Ors.

He aquí una síntesis de todo el recorrido hasta su marcha a París a finales de 1955 donde le vemos inmerso en la vanguardia informal europea. Recorrido y trayectoria que no pasa desapercibida a algunos críticos como Cirilo Popovici o J. M. Moreno Galván, quienes destacan la experimentación de primera hora de Stubbing considerándole el primer artista que hizo informalismo en España⁴. Concretamente Popovici, en 1955, sitúa a Stubbing como un adelantado de la abstracción española, afirmación reconocida también por los artistas más jóvenes amigos de Stubbing, como Saura, Millares y Canogar.

Hay que constatar quizá la inoportunidad de irse del país en el momento en que empezaba a ser tenido en cuenta dentro del grupo de artistas de vanguardia que fueron oficialmente promocionados a nivel internacional poco después, o que entraron en los nuevos circuitos comerciales. De todos modos, esta actitud poco calculadora, caracterizada por cambios súbitos de lugar y ambiente artístico buscando el partir de cero, fue constante durante toda su vida y quizá le hiciera perder importantes oportunidades profesionales.

⁴ C. L. Popovici, «L'Art abstrait en Espagne», *Cimaise*, París, octubre-noviembre 1955, p. 7. J. M. Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid P. E., 1960, pp. 188-190. «En Orden al informalismo, nos referiremos, en primer lugar a la pintora rumana María Droc, configuradora de una expresividad calcárea; a la francesa Nadia Werba, desveladora de un nuevo sentimiento tenebrista, y al ecuatoriano Enrique Tábara, insistiendo en la búsqueda de calidades terrenales... Hay además que referirse al inglés Tony Stubbing, y al alemán Hans Bloch, ambos adelantados, antes de 1950, en Madrid, de tareas abstractas de nueva hora.»

Primeros años, llegada a España y primera exposición

Newton Haydn Stubbing nace en Londres el 12 de febrero de 1921. De 1934 a 1938, cursa estudios primarios y secundarios en Uppingham, donde obtiene su primer premio de pintura. Aunque su formación artística será básicamente autodidacta, por aquellos años tiene como profesora a su tía Edith Gordon, pintora discípula de Domingo Marqués y amiga de Degas y de Sickert.

De 1939 a 1945 sirve en el ejército británico como oficial artillero. En 1943, estando su regimiento de guarnición en el Cairo, es trasladado a Famagusta (Chipre), donde realiza su primera exposición individual.

En 1945 abandona el ejército y trabaja por un tiempo en el negocio de su padre, empresario de hostelería. Asiste durante ocho meses a clases nocturnas en la Camberwell School of Art de Londres estudiando con William Coldstream, William Johnstone, y brevemente con Victor Pasmore⁵.

En 1946 Stubbing está en España realizando por encargo varias copias de cuadros en el Museo del Prado. Había previsto una estancia corta, pero finalmente aquí se queda durante nueve años. La forma de subsistencia la consigue como vigilante nocturno en la embajada británica, trabajo que conserva hasta su marcha de España en 1956. Aparte, da clases de pintura a algunos particulares, entre ellos diplomáticos y miembros de la comunidad británica, y hace retratos. Adopta el sobrenombre de Tony, por el que es desde ese momento conocido. A partir de aquí se puede rastrear la presencia de Stubbing en la confusa bohemia madrileña del momento siempre unido a los ambientes y movimientos más renovadores.

Durante el año 1947 comparte un chalet en Chamartín con los pintores Antonio Lago Rivera y Antonio Valdivieso y el psiquiatra F. de Letamendía, viviendo en «república» como se decía entonces. Dentro de este círculo de amigos estaban también Carlos Pascual de Lara y el escultor Bernardo Olmedo.

Sus amigos de entonces, Lara, Lago y Valdivieso junto con José Guerrero, Pablo Palazuelo y los escultores Olmedo y Carlos Ferreira estaban desde 1944 vinculados a la Galería-librería Buchholz, donde

⁵ England and Co, *Rituals. N. H. (Tony) Stubbing*. Catálogo de exposición. Londres, 1990. Exposición retrospectiva en la galería England and Co., en el número 14 de Needham Road.

habían participado en algunas exposiciones colectivas e individuales. Los pintores fueron denominados más tarde por J. M. Moreno Galván *Grupo Buchholz*, incluyendo en el mismo a Stubbing, y caracterizándolo con algunas notas comunes.⁶ Sin embargo, Stubbing no participa en las exposiciones del grupo en aquellos últimos años de la década del 40, ni comparte su línea estética caracterizada en ese momento por un figurativismo poético ideal e ingenuo. Más bien está todavía en una etapa formativa. Copias en el Prado, retratos y paisajes parecen llenar su tiempo en aquellos días; hay algún testimonio que habla de una serie de retratos de locos en el manicomio de Madrid⁷.

Buchholz es en esos momentos, junto a sus contemporáneas Clan y Palma, un cenáculo de la vanguardia artística donde están presentes todas las propuestas del arte nuevo. En Buchholz exponen desde su fundación en 1945 hasta el final de la década, además de los artistas antes citados, el conglomerado de pintores que la propia galería promueve como *Joven Escuela Madrileña* y una primera generación de abstractos: la pintora rumana María Droc, afincada en España junto a su marido el crítico Cirilo Popovici, y los zaragozanos del grupo *Pórtico* que presentan sus obras en 1948 como intercambio de una exposición del grupo Buchholz en su ciudad el mismo año. Buchholz inaugurará la nueva década del 50 precisamente con una exposición de Tony Stubbing, pionera de la abstracción en Madrid.

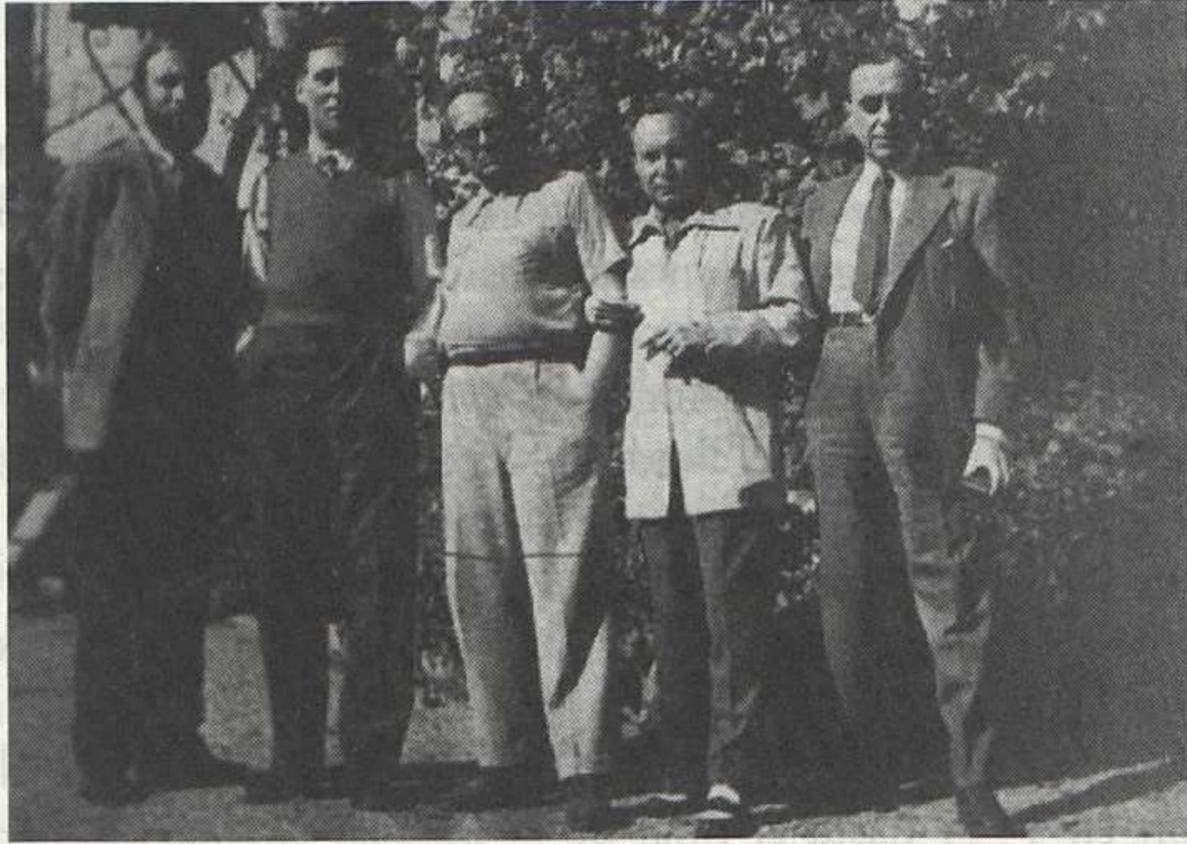
Siguiendo con con la peripecia de nuestro protagonista, nada más llegar a nuestro país traba amistad con Pedro Bueno, al que admira muy pronto por sus grandes dotes de retratista y su sentido de la composición elegante y sintética, poco dada a lo superfluo. En los retratos de Stubbing es patente esta influencia. Les une también la afición de este andaluz por la cultura inglesa y la veneración de ambos al Museo del Prado, del que eran asiduos. Con Pedro Bueno empieza a frecuentar las reuniones de los postistas celebradas en el estudio de Eduardo Chicharro, situado en el Pasaje de la Alhambra, n.º 11. Reuniones estrambóticas y festivas donde se representaban los ceremoniales más increíbles⁸.

Stubbing es de los muchos artistas del momento que tienen alguna relación, aunque sólo sea afectiva, con esta primera y fugaz vanguardia estético-literaria de posguerra, caracterizada por su sentido lúdico y

⁶ J. M. Moreno Galván, *op. cit.*, pp.103-104.

⁷ England and Co., *op. cit.*, p. 10.

⁸ Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, 1987, p. 60 y p. 61, nota 63.



Tony Stubbing, Ricardo Gullón, Willi Baumeister,
Eduardo Westerdahl y Angel Ferrant en la Escuela de Altamira,
Santillana del Mar, 1950.



Tony Stubbing en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz
de Tenerife, 1951.

anárquico a la hora de enfrentarse con una realidad cecijunta. Los postistas, al defender la creación gozosa e ingenua del primitivo y del niño, y al inconsciente como generador de esa creación, enlazarán su trayectoria con el surgimiento de los primeros grupos abstractos *Pórtico* y *Escuela de Altamira*⁹. Respecto a Tony Stubbing, el Diario del fundador del *Postismo*, C. E. de Ory, ofrece algunas semblanzas de la íntima amistad que unió a ambos hasta que este último se traslada definitivamente a Francia en 1954¹⁰.

Por aquel tiempo, antes de iniciarse la década del 50, Stubbing complementa una pintura figurativa de buena factura, basada sobre todo en el retrato y el paisaje, con incursiones en una abstracción radical sin la existencia de ningún puente de comunicación. Serán precisamente retratos, paisajes y apuntes los que en 1949 presentará en el Instituto Británico de Madrid, en su primera exposición individual en España, destinada a captar una clientela selecta de la sociedad madrileña. Sin embargo, sus verdaderas inquietudes están en un arte muy distinto. En diciembre de 1949 Stubbing se casa con Rosa M.^a García Díaz y se traslada a la calle Cuesta de las Descargas, n.º 6, cerca de la Puerta de Toledo, donde establece su vivienda y estudio definitivo durante su estancia en España. Durante ese año asiste a las enseñanzas de Angel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios, y en verano asiste como miembro fundador de la *Escuela de Altamira* a la «Primera semana de arte en Santillana del Mar». También empieza a participar en las actividades de la *Academia Breve de Crítica de Arte*.

La Escuela de Altamira

Será en el ambiente creado en torno a la Escuela de Altamira en el que Tony Stubbing se decantará por una abstracción radical prácticamente informalista, muy avanzada en relación a lo que se hacía en España a finales de la década del 40. Su amistad con el artista alemán Mathias Goeritz y Angel Ferrant se basa en una afinidad profunda, en la necesidad de volver a alumbrar las fuentes originarias de la creación artística, de reintegrar el arte en su auténtica autonomía, de recuperar una memoria perdida a través de una nueva experimentación cons-

⁹ Antonio Leyva Sanjuan, «El Postismo en la recuperación de la vanguardia», *Crónica* 3, n.º 41, Madrid, 1991.

¹⁰ C. E. de Ory, *Diario*, vol. 1, Ocnos-Barral, Barcelona, 1975.

ciente. Es este el programa originario de la *Escuela de Altamira*, que Goeritz alumbra ante el pasmo que le produce el descubrimiento de las cuevas prehistóricas.

Probablemente Angel Ferrant, conocedor de la radicalidad de la pintura de Stubbing contara con él en visperas de la celebración de la Primera Semana de Arte en Santillana del Mar, primer acto de la Escuela. Stubbing, como amigo y alumno desde el momento en que asiste a las clases del escultor, se inicia con él en una nueva escultura y también en una nueva estética. Ferrant, en una serie de objetos expuestos en 1946 en el Tercer Salón de los Once, imagina una escultura tan primitiva que se situaría antes del nacimiento del arte: cuando el palo, la viga, las raíces, las conchas, los cantos rodados, todos ellos «objetos menores», como los llama, encontrados en la playa coruñesa de Fiobre, no han sido superados todavía. Esa influencia es clara en las primeras esculturas de Stubbing de las que se tiene algún testimonio gráfico. Es también el escultor el que introduce a Stubbing en el círculo de artistas de la galería Clan, dirigida por Tomás Seral, en la que Mathias Goeritz actuaba como animador.

Precisamente Goeritz y Tomás Seral llevan a cabo a partir de 1948 la edición de una colección de monografías titulada *Artistas Nuevos* en colaboración con la galería Palma. Los libros de la serie publicados en 1948 y 1949, «eran, en cierto modo, la carta de presentación de un movimiento artístico animado por Goeritz que había de hallar su lugar de reunión en Santillana del Mar, en el marco de la Escuela de Altamira¹¹, y que constituía una verdadera alternativa a la *Academia Breve* de don Eugenio d'Ors y a lo que ésta significaba de innovación ecléctica dentro de la tradición figurativa.

Una de estas monografías, *Los Nuevos Prehistóricos*, publicada en enero de 1949, reúne ilustraciones de un amplio número de artistas: P. Palazuelo, F. Aguayo, S. Lagunas, A. Ferrant, J. Ramis, F. Nieva, M. Goeritz, etc., y tiene como prólogo un texto del postista Carlos Edmundo de Ory:

«En su doble consecuencia de hombre creado y de hombre creador, el príncipe de la creación es, desde el punto de vista de las artes, un hombre-niño.

He aquí los Nuevos Prehistóricos.

¹¹ Javier Arnaldo, «Mathias Goeritz en la cultura española de postguerra. La ficción de una nueva prehistoria», *Kalías*, VII, 13, 1995, pp. 93-105.

Estos, siempre jóvenes, tejedores de rico lenguaje abstracto, se dirigen al porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto. No calcan el arte anónimo e ingenuo de la prehistoria; las imágenes, escenas y demás concepciones del mundo cavernario revelan, en sus espíritus, una afinidad de emoción estética y de purificación hacia los cuerpos naturales. Tales atributos de cordialidad, de poesía, la plenitud de visualización, su fuerza expresiva e imaginación repentina, hablan lo mismo de las obras, como de su condición de arte matutino; arte que, con pureza de alma y sin artificios, puede acabar con la espesa tara de los progresos artísticos.

Nada se niega. Se vuelve a empezar con ánimo capaz. No hay continuidad desesperada, sino ilusión del comienzo. Una paz inmensa abriga los corazones de estos plasmadores de belleza, que sin habitar ya las cuevas rocosas, sienten y conocen aquellos impulsos y aquellos sentimientos. (...)»¹².

En esta lírica proclama, que es casi un manifiesto de la afinidad de espíritu que unía a un conjunto de artistas y poetas, es significativa la alusión a un arte en estado de pureza original primigenia fuera del tiempo histórico que, desde esa «matriz prodigiosa del principio», inaugurara un espíritu creador nuevo, que no podía sino encarnarse en el arte abstracto. Significativa es también, como antes apuntamos, la vinculación más o menos efectiva de un grupo de artistas con esa vanguardia postista, extrañada y desarraigada, cuyos presupuestos poéticos y vitales estaban en la creación lúdica y gozosa, y en la exploración de los impulsos imaginativos totalmente espontáneos y no condicionados del niño, el primitivo y el prehistórico, arcanos de la bondad, la inocencia, la libertad y la creación pura¹³.

Estos ideales, presentes en la concepción original que Goeritz tiene de la Escuela de Altamira, son compartidos por Tony Stubbing. Así, en la revista de la Escuela, *Bisonte*, y en el único número que de la misma se llegó a editar, nos encontramos con una semblanza del artista en la que él mismo nos habla de sus íntimas motivaciones e impulsos a la hora de trabajar:

¹² *Los Nuevos Prehistóricos*, Colección Artistas Nuevos, Galería Clan, Madrid, 1949.

¹³ Jaume Pont, *El Postismo...*, *op. cit.*, pp. 281-290.



Sin título, 1950. Ilustración para la publicación de la Escuela de Altamira, *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, 1950.



Sin título, 1950. 121 x 120 cm. Técnica mixta sobre tabla.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

«(...) Me encuentro diciéndome a mí mismo: “mejorar es destruir”. Cuando intento mejorar un cuadro estoy actuando bajo el impulso de la destrucción –en la destrucción yo encuentro una parte necesaria o contrapartida para la creación–. Me encuentro diciendo: “Si –como dijo Miguel Angel– no hay concepto verdadero que no esté dentro de la materia, entonces para encontrar este concepto yo trabajo sin concebirlo, siendo dominado por la materia y no tratando de dominarla y a este estado le llamo ‘Caos’, y como desde el principio el mundo nació del Caos –‘del Caos salió el orden’–, entonces me parece que estoy más cerca de la creación”. De esa misma manera actúo inicialmente, es decir, pinto en un estado caótico; después pienso sobre lo que he hecho y entonces, cuando miro y reflexiono sobre ello, o me gusta o me disgusta. Estoy buscando el Orden, lo que yo llamo “filosofar”.

(...) «No supongo ni por un momento que entenderá lo que he escrito, pero al menos usted verá qué clase de escritor soy. Quizás esto le ayudará un poco a acercarse a mi pintura, pero, después de todo, pinto por “la alegría de las cosas” y por eso hago manchas casi ininteligibles. Pintar por la alegría, pienso que es un argumento bastante bueno para un pintor (¿no está usted de acuerdo?) (...)»¹⁴.

La oposición o dialéctica entre Caos y Orden, entre acción y destrucción, da idea de una forma de hacer basada en la espontaneidad y en el azar en el despliegue de los medios plásticos, muy sensible además a las posibilidades y/o resistencias de los materiales empleados, para después ejercer un control del proceso, desordenándolo después de nuevo... y así sucesivamente. De esa dialéctica se alimenta la creación de una obra de arte. De la obra de arte así acabada emana esa tensión.

De todos los artistas presentes en Santillana del Mar durante los veranos de 1949 y 1950, Stubbing es el más comprometido con los nuevos procedimientos experimentales. Su pintura es automática e informal en cuanto «no preconcebida», porque el pintor no sigue un plano determinado, sino que improvisa su obra. Eliminando la etapa preliminar de concepción, esta organización del trabajo pictórico otorga la prioridad al acto físico de pintar en un movimiento que finalmente desvela las motivaciones más inconscientes. La pintura al recurrir a la

¹⁴ «Tony Stubbing», *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1949, p. 10.

espontaneidad, al azar, está verdaderamente del lado del placer de pintar, de pintar por «la alegría de las cosas», y de pintar sumergido en el caos, como nos dice él mismo en la revista *Bisonte*. También esta oposición entre Caos y Orden alude a una sensibilidad muy arquetípica de la creación artística como imagen de la creación del mundo, común a muchos artistas de la época, sobre todo a los que militaron en el expresionismo abstracto o en el informalismo.

Este pintar por la «alegría de las cosas» y la dialéctica entre orden y desorden también nos recuerda mucho a la definición que hace Eduardo Chicharro del *Postismo* en el Primer Manifiesto¹⁵. Definición que armoniza el desencadenamiento automático del subconsciente con un efectivo control técnico e imaginativo en la consecución de la belleza. Lógica del caos u orden del caos, de los que Stubbing también habla en alguna carta posterior a Eduardo Westerdahl, que estarían en relación con la lógica del absurdo o la «locura inventada» postista¹⁶. Un ejemplo de lo que hablamos es la ilustración aparecida en la publicación de la escuela correspondiente a su primera semana de arte, una verdadera pintura de goteo contemporánea al «dripping» de Pollock, los arabescos de Lucio Fontana o las fotografías de Picasso pintando con luz en el vacío¹⁷.

Buchholz

A principios de 1950 Tony Stubbing realiza en Buchholz su segunda exposición individual en España. Presenta pinturas informalistas resueltas con técnicas inéditas por aquellos años. Utilizando el tablero como soporte, compone conjuntos muy abigarrados a base de papeles

¹⁵ «El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.» Jaume Pont, *El Postismo...*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁶ N. H. Stubbing, Carta a Eduardo Westerdahl, mayo 1950, Fondo Westerdahl, R929, Archivo Histórico Provincial, Santa Cruz de Tenerife. En concreto en esta carta le habla a Westerdahl del «orden que hay en el caos».

¹⁷ AA.VV., *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, 1950.

encolados, incluyendo el papel de periódico, en los que la pintura convive con signos tipográficos y trazos esquemáticos.

Concretamente la obra *Sin título*, de 1950, conservada en el Centro de Arte Reina Sofía, es una buena muestra de lo que pudo ser la Exposición Stubbing en Buchholz. En la pintura aparecen los mensajes «NO RELIGIÓN» y «DELINCUENCIA» junto a algunas formas de Miró encoladas en un conjunto expresionista muy intrincado. También presenta pinturas resueltas con densos empastes, casi informales aunque manteniendo un esquema compositivo, características de este período experimental.

Esta exposición fue considerada por muchos como la primera exposición plenamente abstracta del Madrid de la postguerra¹⁸. Stubbing repetirá en Buchholz al año siguiente.

Octavo Salón de los Once

En la primavera de 1951, Tony Stubbing expone en el Octavo Salón de los Once de la *Academia Breve* de Eugenio d'Ors, a instancias, cómo no, de Angel Ferrant, encargado de la selección de artistas para esta edición¹⁹. Stubbing presenta pinturas y esculturas con los siguientes títulos: 1. *Pintura con máscaras*. 2. *Pintura*. 3. *Trampa para vacas*. 4. *Máquina para pesar pajarillos*. 5. *Buscabrisas*.

La reproducción fotográfica aparecida en el catálogo de la exposición corresponde a una de las esculturas sin título al pie²⁰. Es un surreal ensamblaje de objetos naturales encontrados sin otra elaboración, en el que se percibe la influencia de Ferrant. En las cartas que Stubbing escribe a Westerdahl en ese mismo año, hay alguna mención a otras «máquinas» y «trampas» en las que está empeñado el artista, como por ejemplo una *máquina para pesar poetas y críticos* o una *trampa para gatos silvestres*²¹.

¹⁸ Paloma Alarcó, «Documentación. Historia de las galerías de arte y de los espacios oficiales de exposiciones», en AA.VV., *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. Catálogo de exposición. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991, p. 233.

¹⁹ Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, 1963, pp. 91-94.

²⁰ Eugenio d'Ors, *Octavo Salón de los Once, Primavera 1951* [Catálogo], Madrid, 1951, pp. 4-6.

²¹ N. H. Stubbing. Carta a Westerdahl, julio 1951, n.º R. 940, Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial, Santa Cruz de Tenerife.

Tenerife

En agosto de 1951 Tony Stubbing expone en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Es la segunda exposición de arte abstracto en Tenerife después de la guerra, precedida por la de Carla Prina en junio de 1950. Ambas están promovidas por Eduardo Westerdahl²². Las exposiciones de Carla Prina y Tony Stubbing se explican más específicamente por las vinculaciones de Westerdahl con la *Escuela de Altamira*. Desde aquellos días se había iniciado una gran amistad entre Stubbing y Westerdahl, reflejada en una amplia correspondencia²³.

El hecho aglutinador de estas dos exposiciones es la visita a Tenerife del marido de Carla Prina, el arquitecto y crítico italiano Alberto Sartoris, miembro fundador de la *Escuela de Altamira* y presidente de las conversaciones de la primera semana de arte en Santillana.

La exposición de Stubbing, en agosto de 1951, posee una gran actualidad, pues era de tendencia informalista lo que suponía una auténtica novedad en Canarias. Desde luego, provocó reacciones críticas contrarias que ponían de manifiesto grandes divergencias de criterio²⁴. Por una foto conservada en el Fondo Westerdahl que muestra al pintor en la sala del Círculo posando junto a una de sus esculturas, podemos vislumbrar algunas características formales en los cuadros que aparecen al fondo. Parecen puras explosiones de energía y luz, a base de ritmos circulares. De la materia poco o nada podemos inferir²⁵. Las esculturas parecen hechas en papel maché y recuerdan a algunas imágenes totémicas de Mark Tobey.

En cuanto a las críticas aparecidas en la isla acusan a esta pintura de infantilismo, degeneración mental y absoluta irresponsabilidad en su elaboración²⁶. El comentario de Westerdahl es de muy distinta naturaleza. Destaca en primer lugar como antecedentes del artista, el éxito

²² José Luis de la Nuez Santana, *La abstracción pictórica en Canarias. Dinámica histórica y debate teórico (1930-1970)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 65-72.

²³ Véase nota n.º 16.

²⁴ José Luis de la Nuez Santana, *op. cit.*, pp. 71-72, y apéndice documental, pp. 437-441, en el que extracta tres críticas a la exposición de Stubbing en dos periódicos tinerfeños.

²⁵ Reproducida en AA.VV., *Westerdahl, escrito con luz.*, Gobierno de Canarias, Madrid, 1992, 2.º vol.

²⁶ C. Pinto Grote, «La Exposición Stubbing», *La Tarde*, Santa Cruz de T., 28 de agosto de 1951, p. 4. González Perrin, «Paidología y Bellas Artes», *La Tarde*, Santa Cruz de T., 29 de agosto de 1951, p. 4.

comercial de su exposición individual en el Instituto Británico en 1949, basada en el pleno dominio figurativo del retrato, el paisaje y la copia, y, sin embargo, su madura y arriesgada determinación por adentrarse en los caminos totalmente nuevos de la abstracción más radical:

«(...) No creo que exista mayor gozo para esta eclosión pura y normal de la pintura: es como si exprimiéramos el sentimiento de un pintor, tal y como él exprime sus tubos (...).

«Para un artista abstracto la coacción exterior no existe, ni el problema sobrecogedor de la ilusión y del traslado del mundo conocido. Todo aquí parece inventado, lleno de creación, de fuerza inexplicada (...).

«Un poder fresco y arrollador se agita en estas telas, en las que reconocemos nuestra vida interior sin coacción alguna. No nos hemos bañado en estas playas. No hemos probado esta fruta elocuente, pero aquí nos reconocemos como se reconoce el ave en el aire y el hombre frente a su propia emoción (...).»²⁷.

Arte Fantástico y Tendencias 2

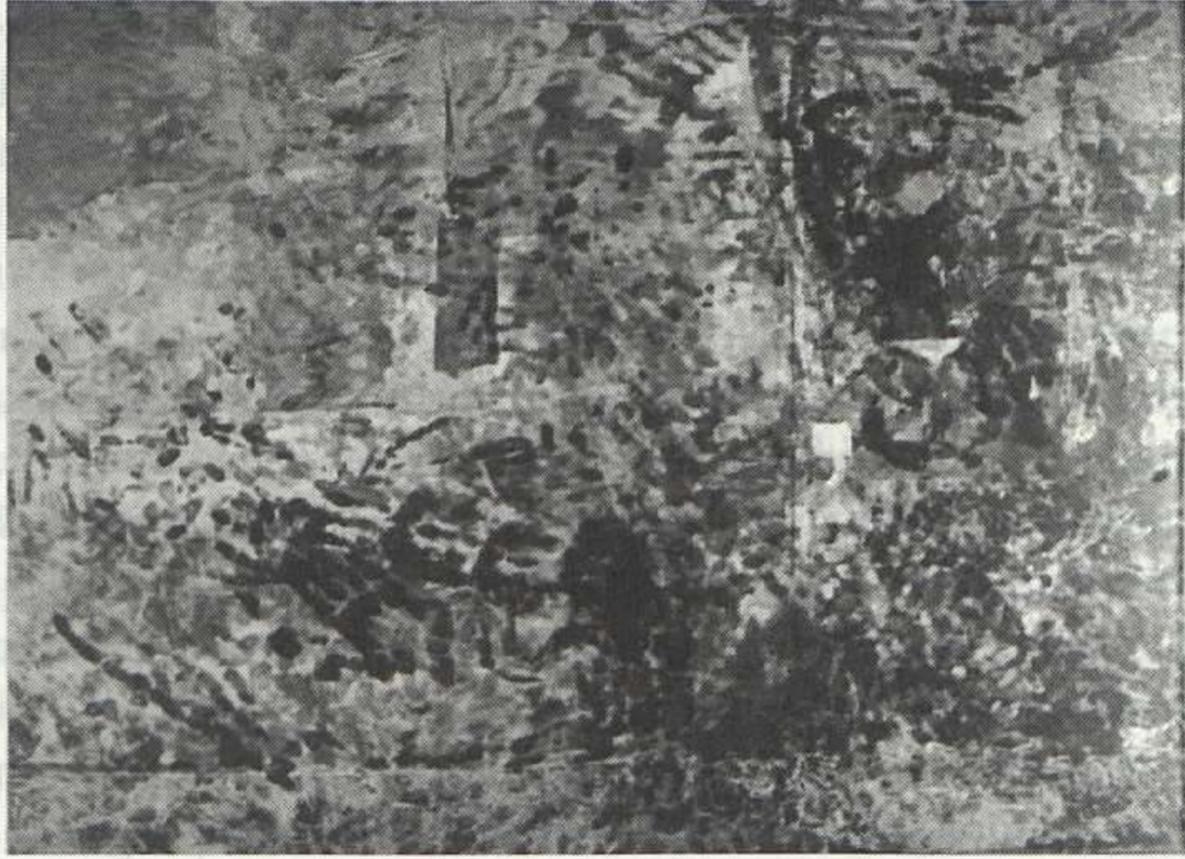
El año 1953 se abre en Madrid con dos importantes exposiciones organizadas por el joven Antonio Saura, poco antes de iniciar su aventura parisina. La primera, llamada *Arte Fantástico*, se inaugura en Clan y se decanta por los aspectos más oníricos y surrealistas. La segunda, *Tendencias 2*, inaugurada en Buchholz, reflejaba aspectos más pictóricos y formales²⁸. En ambas interviene Tony Stubbing.

Arte Fantástico es un ejemplo de integración de diversas influencias y personalidades en lo que podría llamarse un «surrealismo abstracto», confluencia natural de las actividades de los artistas más en vanguardia del momento²⁹. Stubbing presenta cuatro cerámicas, actividad que comple-

²⁷ Eduardo Westerdahl, «La pintura de Stubbing», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 28-8-1951.

²⁸ Antonio Saura, «Memoria del Tiempo», AA.VV., *Ciudad de Ceniza. El surrealismo en la posguerra española*, catálogo de exposición, Museo de Teruel, 29 octubre-29 noviembre 1992, Teruel, 1992, p. 39.

²⁹ Juan Manuel Bonet, «Del Surrealismo Abstracto al Informalismo (el caso español)», AA.VV., *Automatismos Paralelos. La Europa de los movimientos experimentales, 1944-1956*, catálogo de exposición, 11 febrero-29 marzo 1992, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Madrid, 1992, p. 72.



Sin título, 1954. 135 x 100 cm. Óleo sobre lienzo.
Col. particular. Madrid.



Patterns of Aranjuez, 1957. 90 x 60 cm. Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

menta con la pintura desde 1950 en que se inicia con el mismo Llorens Artigas en Barcelona. Él mismo abre un horno en la calle Carlos Arniches.

Con motivo de la exposición se edita el libro número 12 de la colección *Artistas Nuevos* con texto de Antonio Saura y fotografías de su hermano Carlos. En el texto, basado en el automatismo de la imagen, Saura hace de cicerone en un viaje surrealista por esta «cueva de las maravillas» en que se ha convertido la exposición.

En una fotografía del librito aparece Stubbing con una cerámica entre las manos: «Retrato del pintor Tony Stubbing con su “cerámica en azul” 1953», aludida también en el texto más adelante:

«Un misterioso vaso de color azul posee unas agrias garras que parecen dar a entender una cruel mordedura en la cual la blandura de las madejas de lana, las agujas y las peonzas giratorias caen depositadas lentamente en un abismo sonoro que se convierte en una lejana y prolongada carcajada, un llanto y el chasquido de una cuerda de violín. (...)»³⁰.

En este mismo año de 1953 aparece en el diario *Informaciones* una entrevista al artista realizada por Castro Arines e ilustrada con una fotografía del pintor en su estudio:

«(...) es difícil encontrarle por las tertulias de arte de Madrid. Hace una vida “extraña”. Vela de noche por razón de su trabajo. Duerme a pleno sol; pinta... Los domingos marchan él y su mujer de pesca...»³¹.

En el mismo periódico, algunos días después, aparece fotografiado el artista portando su halcón, con el que se paseaba entre las Vistillas y la Arganzuela en dirección a las afueras de Madrid. «Con su atuendo entremezclado de cazador y alpinista, a base de chaqueta de pana y mochila al hombro, amén de cerrada barba, humeante pipa y sonrisa infantil, va con su ave de rapiña bien sujeta por las correas al guantelete de la mano izquierda.»

«En casa, los ratos que no le absorbe la pintura los dedica al adiestramiento de su halcón, con el designio de utilizarlo más tarde para modelo de nuevas creaciones. Bien diluido entre colores estruendosos,

³⁰ *Arte Fantástico*, Colección Artistas Nuevos, Librería Clan, Madrid, 1953.

³¹ J. de Castro Arines, *op. cit.*



Tony Stubbing con su cerámica azul. Foto de Carlos Saura.
Exposición Arte fantástico, Galería Clan. Madrid, 1953.



Exposición Stubbing en el Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid, 1954.

por medio de líneas perdidas en un delicado horizonte o siguiendo con él cualquier otro procedimiento que le permita traducir a pintura la vitalidad desenfrenada de las aves carniceras (...)»³².

Última exposición individual en España

En el año 1954 Stubbing participa en dos importantes exposiciones colectivas celebradas consecutivamente, *Artistas de Hoy* y *Arte Abstracto*, celebradas en la recién inaugurada galería Fernando Fe.

En la primavera de 1954 Rafael Fernández del Amo programa a Stubbing, a través del Museo de Arte Contemporáneo, una exposición individual del 17 al 30 de mayo en la sala de la Dirección General de Bellas Artes. El artista presenta 34 óleos. Se puede considerar esta exposición como una retrospectiva de su actividad en España, país que abandonará a finales del año siguiente. Probablemente aparecieran ya allí sus características pinturas hechas con la huellas de la mano.

Extractamos algunos párrafos de una crítica que le hace Castro Arines:

«(...) Stubbing es de los pocos que conocen el secreto del abstractismo, que son fieles a su naturaleza no figurativa, consecuente siempre a sus principios (...). La obra hoy exhibida responde al sentir personalísimo de este pintor abierto a los cambios todos que su cotidiano cavilar se impone expresado en la evolución de su pintura (...).

«Para este pintor, lo que importa no es la forma de las cosas que se ven, sino, lógicamente, la pura invención de una especial cosmogonía intelectual, hecha de puras ideas. La proyección de sus propios sentimientos se convierte en esa mágica ordenación de colores, de formas –llamémoslas así– inconcretas, que de la nada –el caos– hacen un todo cosmogónico, sorprendente de luz, inesperado en sus efectos (...)»³³.

También en mayo de ese año participa en la *II Bienal Hispanoamericana* celebrada en La Habana, presentando dentro de la representación española tres composiciones abstractas y tres cerámicas.

³² Anónimo, «Por las Vistillas un pintor inglés pasea su halcón», *Informaciones*, Madrid, 18-11-1953.

³³ J. de Castro Arines, «Stubbing», *Informaciones*, Madrid, 15 de mayo de 1954.

El año 1955 el ciclo iniciado por el artista británico en España se termina con una exposición muy significativa para él mismo y en general para el nuevo arte español: la exposición *Homenaje a Eugenio d'Ors*, fallecido en 1954, y que, organizada en marzo por el Museo de Arte Contemporáneo, reunía obras de todos los participantes en los Salones de los Once desde 1943 hasta 1953. Entre tanto aparece en la revista parisina *Cimaise* un interesante artículo de Cirilo Popovici sobre la situación del arte abstracto en España. En el capítulo de la pintura, Popovici cita a Pablo Palazuelo como líder de esa abstracción, al que siguen Antonio Lago, Luis Feito y Eusebio Sempere, pintores que ya residían en París. Dentro de España, nombra a J. J. L. González Bernal como el primero de aquellos que «traspasaron la línea»; al «abstracto-surrealista» Antoni Tapiés; al «abstracto y figurativo» Antonio Valdivieso; al «tachista» Manuel Mampaso; a Tony Stubbing «que ha acometido grandes lienzos que son completamente «informales», con ocres y colores terrosos en perpetua convulsión y en una total sacudida de rojos sin compasión»; a la abstracta-geométrica María Droc...; siguiendo con los más jóvenes Santiago Lagunas, Eloy G. Laguardia, Javier Clavo, Manuel Rivera, Manuel Millares, Antonio Saura, Amadeo Gabino y Juan J. Tharrats³⁴.

La manera de Stubbing

Es en torno a 1954 y 1955 cuando la pintura de Stubbing toma sus derroteros más característicos, convirtiéndose prácticamente, y nunca mejor dicho, en una «manera» desarrollada hasta 1967, aunque en absoluto es la única empleada por el artista. Una pintura en la que fue fundamental su experiencia altamirense que había acentuado en él la creencia en lo primordial en el arte y el poner de manifiesto el acto de pintar en sí mismo como un acto ritual y mágico. La fórmula es el estarcido o impresión de la mano, o los dedos de la misma, sobre la superficie pictórica. La huella de la mano aparece como signo aislado o signo repetido creando lo que el pintor llamaba *pattern* (modelo, plantilla, motivo, trama), asociado muchas veces a un lugar geográfico determinado, en una suerte de paisaje abstracto.

La impresión de la mano es para Stubbing el primer gesto pictórico por excelencia en el que se identifica al artista prehistórico, pero tam-

³⁴ C. L. Popovici, *op. cit.*

bién al niño o la persona que desde cero empieza a expresarse pintando. Es, por tanto, un gesto primordial que se ha repetido y se repetirá siempre, y que, desde su aparición en las cavernas, se ha convertido además en signo y símbolo³⁵.

Así describe Yvonne Hagen, crítico de arte y tercera mujer del pintor, el encuentro de Stubbing con las manos pintadas, no precisamente en Altamira sino en la cueva de El Castillo, que debió visitar durante la segunda semana de arte en Santillana:

«Cuando entró en la cueva, encontró una mano contorneada en la pared cerca de unos toros pintados... ¿una firma quizá? Era como un estampado... ¡el primer estampado! Hecho con pigmentos expelidos a través de una vejiga de cerdo, pensó Tony.

Puso su mano sobre la mano y casaban perfectamente... los dedos exactamente de la misma longitud... y anchura. La misma hechura de la palma. Quizá este fue el momento en que comenzó a identificarse con el hombre prehistórico»³⁶.

(Carta a Robert Hobbs de Yvonne Hagen Stubbing, 3 de diciembre de 1984.)

Estas pinturas, concebidas después en París como «rituales» y «ceremoniales», de sugestiva energía y composición espectacular introducen a Stubbing en la vanguardia informal europea de la mano de sus críticos más importantes, Herbert Read y Michel Tapié. Abundando en este aspecto recojo las palabras de presentación que el célebre crítico inglés Herbert Read escribe con motivo de una exposición de Stubbing en la Bear Lane Gallery de Oxford en 1965, en las que destaca su experiencia española:

«(...) Un rasgo de las pinturas prehistóricas de la cueva de El Castillo produjo una fuerte impresión en Stubbing —esas misteriosas siluetas o huellas de mano humana, las manos de hombres que vivieron hace 30 ó 40.000 años. El significado de esos signos

³⁵ Habría que recordar el anagrama que Mathias Goeritz, en principio, diseñó para la *Escuela de Altamira*, en el que junto a un bisonte y un hombre esquemático se estampaba la huella de una mano en rojo. «Elementos que para Goeritz aludían a la antropología elemental del arte que le interesaba; la huella del hombre era el signo de la primera toma de conciencia de sí mismo, la figura esquemática de nuevo cuño llamaba la atención sobre la conexión con las instancias del arte moderno». Javier Arnaldo, *op. cit.*, p. 100.

³⁶ England and Co., *N.H. (Tony) Stubbing. Rituals*, *op. cit.*, p. 7.

es desconocido, pero es probable que tuvieran alguna función en los rituales mágicos del hombre prehistórico, tales como apartar el mal o impartir fuerza y poder. Todavía transmiten un efecto mágico.

«Sigfried Giedion, en su gran obra sobre arte prehistórico (*El Presente Eterno. Los Principios del Arte*) sugiere que no es difícil comprender por qué hoy, otra vez, la mano ejerce tanta fascinación sobre nosotros; el interés por la significación del fragmento está de nuevo presente. El fragmento, el detalle, llega inadvertidamente a configurarse en un todo, el cual, por razón de su carácter simbólico, es más poderoso y más inmediato que cualquier elaborada y cuidadosa representación de la totalidad.

«Esta es una explicación exacta de las intenciones de Tony Stubbing. Él empezó a experimentar con esta técnica primitiva y produjo una serie de pinturas hechas con la impresión de sus propias manos. Ha sido un fructuoso experimento, y aunque estas elaboraciones de un símbolo primitivo no son estrictamente comparables con el mágico signo original, sin embargo, mediante esa huella, ese gesto, se evoca una forma de poder, una comunicación directa de sentimientos. Un tipo de pintura de acción, por supuesto, pero con intenciones bastante diferentes de las de la Escuela de Nueva York.

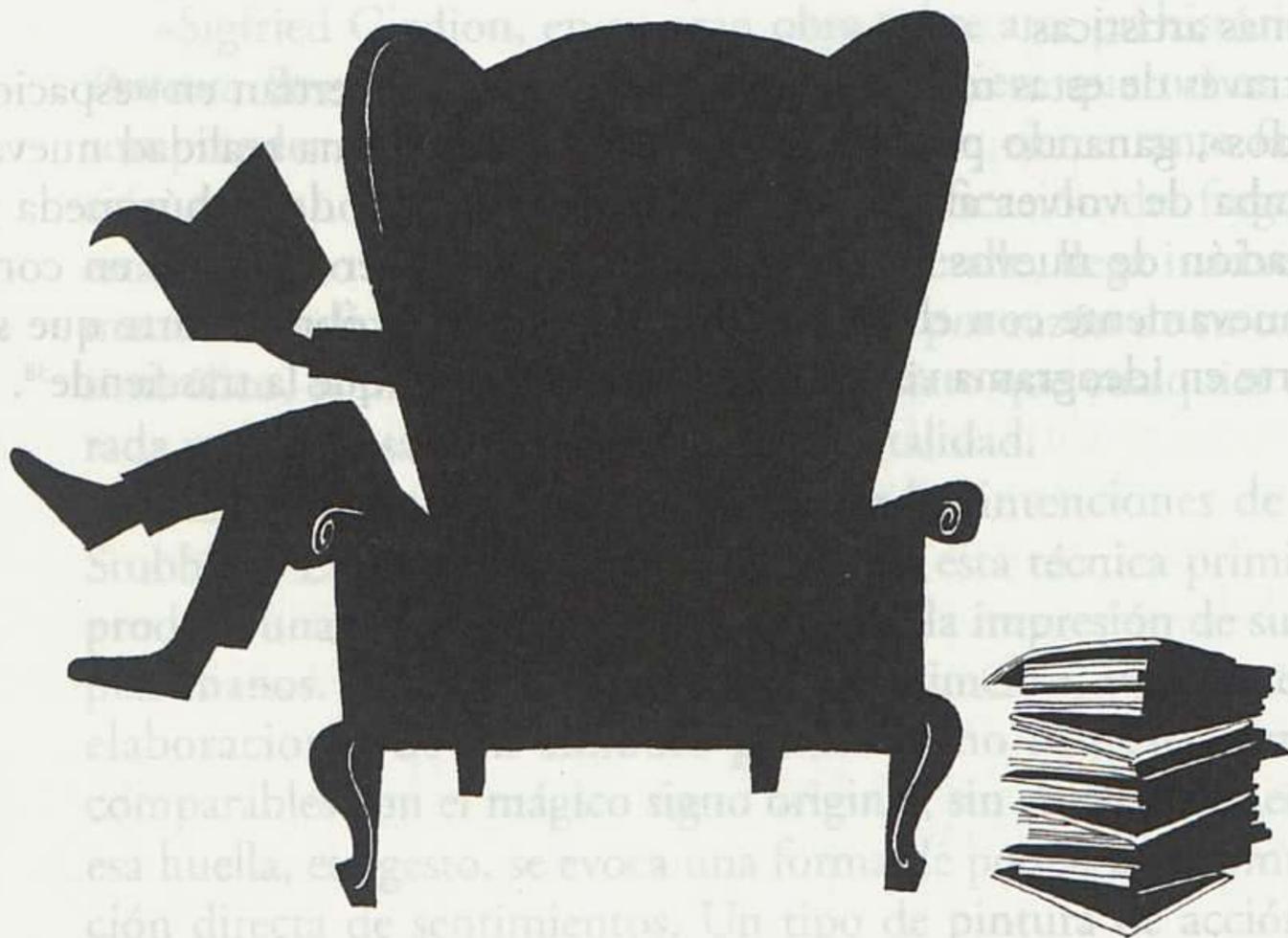
«Stubbing no se ha confinado solamente en esa técnica, que tiene naturalmente sus limitaciones. Ha continuado experimentando en varias direcciones y métodos para evocar un sentimiento y una atmósfera; y, sin pertenecer a ninguna escuela o grupo en particular, ha encontrado un lugar distintivo en la vanguardia de la pintura moderna»³⁷.

Pero, además, en Stubbing la mano es también un retrato, una reflexión, un eco de sí mismo, materializado en un signo en el que lo lingüístico y lo plástico se identifican para alcanzar por fin una expresión coherente.

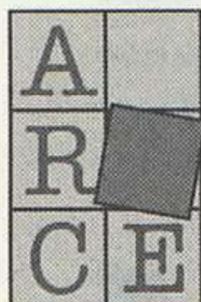
En el texto de Michel Tapié *Morphologie Autre* publicado en 1960, es incluido Tony Stubbing con uno de sus «ceremoniales». El texto es una recapitulación sobre la estética informalista que Tapié había empezado a promover con su célebre libro-manifiesto *Un art autre* de 1952.

³⁷ *Ibid.*, p. 2.

La cultura pasa por aquí



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

LA IDENTIDAD DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Pablo Fernández Albaladejo

«We would to believe that we have something of supreme value, perhaps even a kind of saving grace, to offer to a world in desperate need of redemption. But the world has seemed oddly indifferent to this gracious offering, with the result that we who represent the humanities have for centuries felt unappreciated, frustrated, sometimes even aggrieved» (W. Bouwsma)

Comentando la actitud del historiador profesional siempre que llega el momento de debatir acerca de la historia como disciplina, Jerzy Topolsky, en su libro sobre *Metodología de la Historia*, señala la escasa proclividad de ese historiador profesional a abrir la puerta de su estudio y a participar sin más en el debate, en la *melée* sobre el significado de la historia como el propio Topolsky gustaba de decir. Enfrentado al dilema de *ars longa, vita brevis*, el historiador frecuentemente opta por dar un portazo y volver a sus estudios, «olvidando el hecho de que, con el paso del tiempo, el abismo entre su trabajo científico y su público puede ensancharse». Y —lo que es aún más grave— no queriendo ver tampoco que con su timorata inasistencia no hace sino abandonar la controversia en manos de otros, propiciando así el que las cuestiones puedan decidirse «a sus espaldas». Aunque no sea este un foro en el que

propiamente vayamos a discutir sobre la entidad de la historia como disciplina –si bien algo se dirá de ella–, creo que podremos convenir en que la advertencia del gran historiador polaco tampoco resulta impertinente en esta sede. Describe una situación y censura amistosamente un comportamiento profesional que, en la medida de lo posible, debe evitarse. Dada la autoridad de quien proviene, es un tirón de orejas que aceptamos gustosamente. Tanto como para que procedamos a hacer nuestra la recomendación que sugiere el propio Topolsky para resolver el dilema: en la imposibilidad de dedicar todo su tiempo a esa cuestión el historiador puede –y debe– animarse a participar en el debate explicando sencillamente su posición con ejemplos sacados de su labor diaria. Esa es la línea que inspira las consideraciones que aquí voy a exponerles, consideraciones no exentas por tanto de ese estado de incertidumbre e indecisión que parece rasgo constitutivo del historiador profesional cuando se enfrenta a algo distinto de su estricto quehacer cotidiano. Mucho más cuando, como es el caso, la reflexión versa no ya sobre su disciplina sino sobre la identidad de su propia Facultad: crean Uds. que la perplejidad de quien les habla es, en todos los sentidos, mayúscula.

¿Es una perplejidad que sospecho comparten algunos de los colegas que se sientan en esta mesa –especialmente aquellos que proceden de otras facultades–, aunque en su caso la perplejidad en cuestión obedezca quizá a unas razones distintas de las del historiador profesional. Es una perplejidad que probablemente tenga que ver sobre todo con el propio título de esta charla, con el hecho de que quizá no alcancen a comprender las misteriosas razones que llevan a una Facultad, esto es, a parte de una corporación universitaria debidamente reconocida y ejerciente, a preguntarse por su propia identidad, delegando además en uno de sus miembros la resolución del enigma. Se trata de una interrogación ante la que supongo que un economista, un médico o un químico no dejarían de esbozar una cierta sonrisa. ¿Se imaginan Uds. a un médico preguntándose por la identidad de la facultad de medicina? Las angustias identitarias suenan más bien –y basta para ello con una discreta mirada a nuestro entorno– a cosa de nacionalidades, ya sean

Pablo Fernández Albaladejo es catedrático de Historia Moderna en la Universidad Autónoma de Madrid



emergentes ya ancestralmente oprimidas; ese, y no el espacio interno de las facultades, parecería ser el *habitat* natural de la angustia en cuestión. Es probable sin embargo que algo de este ambiente finalmente se nos haya contagiado, seriamente afectados como estamos por la llegada del *espíritu del 98*, es decir, por la memoria supuestamente celebrativa de una comunidad política que lleva todo un siglo inquiriendo sobre su propia *mismidad*. Dado el papel de notarios de esa memoria que se nos imputa a los historiadores quizá tenga entonces su sentido el que se haya cometido a uno de los miembros de esa tribu el encargo de ejercer aquí de siquiatra corporativo, de avanzar algunas razones sobre ese malestar identitario-facultativo (de Facultad) que al parecer nos atenaza. Es un encargo que desde luego me desborda y en todo caso advierto del peligro ya desde el principio: desconociendo los secretos de la medicina y nada versado en el intrincado mundo de la sicología, mucho me temo que los remedios que pueda sugerir resulten entonces más propios de hechicero de tribu que de experto siquiatra. La advertencia queda hecha.

Elucubraciones al margen, podemos dar por sentado que allí donde se produce la pregunta sobre la identidad —como muy bien saben los expertos en el tema— se vive o se registra una situación de crisis del momento presente, de desafección en relación con una realidad que no se considera satisfactoria. Si en este momento nos preguntamos por la identidad de nuestra Facultad es porque el actual estado de cosas no nos resulta precisamente placentero. Es un obvio punto de partida que tiene sin embargo sus peligros. Motivados y presionados por esa insatisfactoria realidad presente nuestra indagación difícilmente se contentará entonces con una respuesta a secas, al margen de lo mejor o peor fundada que pueda estar. Dicho de otra forma: a la respuesta no sólo se le exigirá un certero diagnóstico del mal; se le exigirá también que precise cuál pueda ser el diseño de la nueva Facultad. Corremos así el riesgo de que, como en el caso de las identidades nacionales, la identidad de nuestra Facultad acabe por convertirse asimismo en una «construcción imaginada», una especie de realidad virtual en la que indefectiblemente las cosas serían de otra forma, más confortables cuando no sencillamente idílicas. Dado que no se conocen todavía las lentes para adentrarnos con éxito en esa dimensión es esta una vía que intentaremos evitar. Llevado por la deformación profesional propia prefiero en este sentido mirar hacia el pasado, si bien no con la intención de elaborar un retrato en negro frente al que pudiéramos contraponer una inmejorable contemporaneidad, ni, tampoco, con la de llevar a cabo ninguna

especie de *laudatio temporis acti*. Propongo en realidad una especie de regreso al futuro, de acuerdo con ese entendimiento de la historia –sugerido por Reinhart Koselleck– en términos de *futuro pasado*, esto es, como un orden de cosas con el que podemos dialogar, que forma un *continuum* con el nuestro y que consecuentemente convierte a los historiadores en estrictos artesanos del tiempo presente. Es la dimensión en la que aquí nos vamos a desenvolver y dentro de ella, como historiadores, procedemos.

La matriz originaria de la actual Facultad de Filosofía y Letras –como la del conjunto de la Universidad– es relativamente reciente. Remotamente comenzó a gestarse hace ciento cincuenta años, formando parte de la prolongada y compleja transformación que en nuestro país presidió el tránsito del antiguo régimen a la sociedad liberal y que, inevitablemente, alumbró asimismo una distinta ordenación de los saberes. Más precisamente aún, la configuración de la Facultad en términos que hoy la reconoceríamos sin mayor problema data tan sólo de hace 97 años. Se trata según decimos de un paisaje relativamente reciente. Terminó de conformarse en torno a 1900 y fue en concreto responsabilidad –como no podía ser menos– de un ministro, de Antonio García Alix, un activo *regeneracionista* conservador que formaba parte del gabinete presidido por Silvela y que, a pesar de permanecer once meses en el cargo, llevaría adelante una intensísima labor al frente del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Por un real decreto de 20 de julio de 1900 García Alix estableció la división de la Facultad de Filosofía y Letras en tres secciones: «estudios filosóficos», «estudios literarios» y «estudios históricos». El acceso a esas secciones requería previamente el paso por un ciclo llamado de «estudios comunes», unos cursos que una parte de los aquí presentes hemos conocido. Y de cuya idoneidad, dicho sea de paso, algún miembro de ésta mesa dio en su momento una magistral demostración en la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca.

En lo que a nosotros aquí nos interesa el aspecto más llamativo del decreto de 20 de julio fue el maridaje o, si se quiere, la paridad que pasó a establecerse entre la pareja filosófico-literaria y la disciplina histórica. Imbuido del clima regeneracionista del que él mismo era un decidido militante, García Alix parecía totalmente convencido de que a través de los estudios históricos podría insuflarse nueva savia a unos estudios –los de Filosofía y Letras– que, prácticamente, permanecían anclados todavía en el horizonte de 1850; y ello, como se reconocía en el propio preámbulo del decreto, «a pesar de los adelantos conquistados

en los estudios que la componen». Ni corto ni perezoso, el activo ministro suprimió la Escuela Superior de Diplomática e incorporó sus estudios a la facultad de Filosofía y Letras. Haciéndose eco de los planteamientos de uno de los abanderados de ese regeneracionismo, el historiador Rafael de Altamira, la enseñanza de la «Historia patria» pasó a convertirse en una especie de referente del nuevo plan. En el preámbulo del decreto se hacía constar en este sentido la obligación de que los catedráticos acostumbraresen a los futuros profesores de la asignatura a que éstos no entendiesen la historia como «un vano ejercicio de la memoria», a que en su enseñanza empleasen «los métodos modernos». Un espíritu que pretendía irradiarse asimismo al resto de las asignaturas. Así, la asignatura de «Literatura española» debería incluir en adelante «un curso especial de investigaciones históricas» en tanto que la «Historia de la Filosofía» pasaba a enseñarse en la licenciatura «para mejor difundir su conocimiento». De la mano de la Historia, la Geografía entraba en el plan de la Facultad; al igual que sucedía «en las Universidades mejor organizadas de Europa», la Geografía no continuaría ya enseñándose «con separación de la Historia, sino juntamente con ella». La incorporación de la Geografía no debía entenderse por lo demás en un sentido de subordinación. Ella misma venía ya experimentando un intenso debate —de Rafael Torres Campos a Macías Picavea— en relación con el papel que debía jugar dentro del momento *regeneracionista*, tal y como Josefina Gómez Mendoza y Nicolás Ortega Cantero pusieron de relieve hace ya algunos años.

Partiendo de estas convicciones el regeneracionismo no sólo pasó a dictar la orientación intelectual a seguir; en términos prácticos se permitió alterar incluso las alianzas entre los saberes. Así con la historia. Disciplina en buena medida secundaria, impartida hasta ese momento de acuerdo con los cánones de una educación que continuaba siendo fundamentalmente literaria, la historia dejaba de aparecer como un «subapartado» de la gramática y pasaba a convertirse en la animadora del nuevo diseño. Indiscutiblemente se trataba de un cambio de alcance. Tanto como para que no resulte ocioso el que procedamos a interrogarnos sobre sus razones. En ese *ménage a trois* después de todo se engendró nuestra actual Facultad, aunque no fuera ese, como ya sabemos, el primer alumbramiento. Ya hemos visto que *Filosofía y Letras*, la Facultad, venía de atrás. El parto propiamente primerizo había tenido lugar medio siglo antes. Inevitablemente entre uno y otro modelo de Facultad no dejaba de haber un fuerte parecido, una cierta fraternidad, pero tampoco se trataba de un caso de clonación sin más.

El contexto político cuando menos era distinto y esto necesariamente marcaba diferencias. Las claves de partida de la nueva Facultad habían sido las del *moderantismo*, es decir, las del régimen político en el que a lo largo de la década de los cuarenta vino finalmente a estabilizarse el complejo proceso revolucionario abierto en Cádiz. Su horizonte no era el de 1898. La Facultad de Filosofía en concreto había surgido como consecuencia del desmantelamiento llevado a cabo por los revolucionarios en relación con el sistema de enseñanza que había venido funcionando a lo largo del antiguo régimen, desmantelamiento que alternativamente les llevaría a implantar con entidad y criterios cívicos relativamente precisos lo que hoy entendemos por enseñanza *secundaria*. Tal decisión despojó de cualquier sentido a las antiguas facultades de *Artes* (luego llamadas de *Filosofía*), dichas *menores* por el papel estrictamente subsidiario –enseñanza *secundaria* si Vds. quieren– que desempeñaban en relación con el acceso a las Facultades *mayores*: Teología, Cánones, Leyes y Medicina. Paradójicamente esa expropiación propició el que las materias de esa Facultad *menor* pasasen a considerarse a su vez como *mayores*, planteándose de esta forma la necesidad de habilitar el correspondiente habitáculo académico.

Con todo los primeros bosquejos de la Facultad (mayor) de Letras que aparecieron a comienzos de los cuarenta no se concibieron como un improvisado refugio de ubicación de viejos saberes. Desde las primeras reformas los liberales habían manifestado una decidida voluntad de incorporar «conocimientos útiles» a las enseñanzas de Filosofía. De ahí que los diferentes planes que se sucedieron en 1843, 1845, 1847 y 1850 incluyesen siempre un importante bloque de asignaturas correspondientes a esos nuevos conocimientos, dentro de una Facultad en la que las secciones de Literatura y Filosofía habían de coexistir con las de Ciencias físico-matemáticas y Ciencias naturales. Tampoco se piense por lo demás que se trataba de un maridaje *contra natura*. Adviértase que ese era justamente el paisaje de la enseñanza *secundaria*. Y sobre todo no se pierda de vista la influencia que en ese contexto pudo ejercer el discurso ilustrado sobre la unidad de la ciencia, heredero a su vez de la tradición de la *universitas scientiarum*, de esa comunidad y «armonía de la ciencia humana» sobre la que Jules Michelet acababa de pronunciar un encendido discurso en 1825. Por lo demás el maridaje no duraría mucho tiempo: definitivamente el plan de 1857 establecería una Facultad de Filosofía y Letras y otra de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. En esto la secuencia era rigurosamente europea y originariamente francesa. Napoleón había dado en 1808 el primer paso con la

creación de la Universidad imperial, sustentada ya sobre la división entre Facultades de Letras y facultades de Ciencias. Berlín, no sin resistencia, le seguiría en la década de los ochenta.

El alumbramiento de la Facultad de Filosofía se producía por otra parte en esa docena crítica de años que se extiende entre dos ministros y dos realizaciones justamente famosas en el campo de la Educación: el plan general de Pedro José Pidal de 1845, ministro de la Gobernación, y la ley de bases que en 1856 elaboró a su vez el ministro de Fomento del gobierno Nárvaez, Claudio Moyano. Sabido es que entre ambos existió un claro hilo de continuidad: de hecho el proyecto de Moyano no hizo sino elevar a rango de ley lo que hasta ese momento había venido siendo regulado por decreto. Uno y otro rezumaban en definitiva las esencias del *moderantismo* puro y duro, irrumpiendo no por casualidad en la escena pública en el momento en el que, como ha señalado Puelles Benítez, el liberalismo «había perdido el *pathos* por la educación». Justamente fue la pérdida —o el abandono— de esa inicial memoria revolucionaria lo que a partir de entonces posibilitó el entendimiento de la educación como estricto «instrumento de poder». Uniformidad y centralización fueron como se sabe las señas distintivas de la operación puesta en marcha al tiempo que, con ellas, se abría paso un nuevo e imparable *pathos* estatalizador. Como las mentes más lúcidas denunciarían posteriormente (caso de Unamuno, por ejemplo) la Universidad devino una oficina más de la poderosa rueda de la Administración y los enseñantes aceptaron resignadamente el papel de funcionarios. A las órdenes de la nueva criatura llegarían a someter incluso los programas de sus asignaturas: en un texto de 1848 recuperado por los hermanos Peset, Bravo Murillo enfatizaba las bondades que indefectiblemente se seguirían de esa «necesaria uniformidad», gracias a la cual los profesores no se extraviarían «fuera del *verdadero* terreno de su asignatura» contribuyendo al mismo tiempo a que «todos se dirijan a un mismo fin». Ni siquiera la propia configuración del doctorado quedaría al margen de estos planteamientos; férreamente monopolizado por la universidad dicha «Central» el acto que en principio debiera de haber supuesto el momento por excelencia de creación de *ciencia* y correlativo reconocimiento del papel de la Universidad, perdió su condición de «mero título de pompa» —según la expresión que utiliza el propio Pidal— para metamorfosearse en una «utilísima práctica administrativa», tal y como en este caso ha puesto de manifiesto Carlos Petit.

A la vista de los supuestos configuradores del nuevo orden universitario la situación de partida de la Facultad de Letras no era precisa-

mente la mejor ni, consecuentemente, tampoco parece que resulte inapropiado el calificar a la Facultad de Filosofía y Letras como una Facultad de identidad *débil*. Dotada con la herencia de unos saberes que se reputaban por obsoletos y eliminadas las expectativas de renovación abiertas por el discurso cívico del primer impulso revolucionario, el *moderantismo* no constituía el medio más propicio como para que una potente identidad propia llegara a germinar. Tampoco es por lo demás que se careciese de referencias o que se subestimase el papel que esos saberes podían jugar dentro del propio orden *moderado*. Como se hacía notar en la «Exposición» preliminar del propio plan Pidal, era de todo punto imprescindible –ya desde la segunda enseñanza– colocar a las humanidades en su debido lugar a pesar del empuje de las «ciencias exactas y naturales». La exposición se hacía cargo por ello de la urgencia de convertir a las humanidades en «la base principal de la enseñanza»; las «lenguas antiguas», por ejemplo, además de comunicar el «amor de lo bello», prestaban un impagable servicio «moral y filosófico», constituyendo en este sentido un semillero para «el valor y el patriotismo». El plan de 1850 suscrito por Seijas Lozano insistía en la misma línea, reivindicando incluso el papel de la lengua griega como una de «las bases» de esa enseñanza, bien que no dejando de recordar que al margen de su capacidad para enseñar a «beber en las fuentes más puras de la literatura» el conocimiento del griego instruía al mismo tiempo sobre «la nomenclatura técnica» de las ciencias, facilitando así «la inteligencia de sus más recónditos misterios». Una función por así decir *diccionarioal* que, ingenuamente, desvelaba los términos nada simétricos en los que desde el poder se planteaba la nueva relación entre ciencias y letras.

Al margen de este sorprendente plus de legitimidad para las humanidades no puede decirse que sobre el papel de estas últimas reinase la desorientación. Ante el temor de que las recién creadas secciones de «literatura» y «filosofía» evolucionasen autónomamente, el plan de 1850 dispuso que en adelante ambos «ramos» habían de «correr unidos, siempre unidos constituyendo ambos una misma enseñanza». De pasada, el texto del plan incorporaba una precisa y crucial justificación sobre las razones de fondo por las que la «literatura» no debía mantenerse «segregada» de la «filosofía especulativa»: ello constituiría, según hacía constar el autor del texto, «un fatal divorcio entre el saber y la locución, entre la ciencia y el buen decir». Se sabía por tanto de qué se hablaba: la unión de Filosofía y Literatura no era un maridaje de circunstancias, un enlace ocasional más o menos sobrevenido al modo en el que hoy tiende a contemplarse (y en virtud del cual precisamente

puede explicarse el sorprendente divorcio en el que estamos instalados). Como encarnación emblemática que eran del *saber* y la *locución*, *Filosofía* y *Literatura* hacían presente los trazos fundamentales de aquella identidad y de aquel entendimiento *clásico* sobre la que se había venido sustentando lo más florido de la cultura europea. Una identidad que había sido levantada a partir de los cimientos de una omnicomprendiva y subversiva filología, convertida por los humanistas del XIV-XV en bandera de combate frente al escolasticismo. Se trataba de una identidad pensada para un escenario cívico, promotora por tanto de ciudadanos activos que intentaban convencer a través de la palabra, auténticos *homini loquentes* como gustaba de designarlos Hannah Arendt. Una especie que por lo demás, y en el caso de España, no llegaría a prosperar a lo largo de la era moderna, impedida como estuvo desde el primer momento por una renovada escolástica firmemente implantada en el entramado de saberes y de poderes.

Aunque el plan de 1850 no tuviera inconveniente en invocar esa memoria cultural ciertamente no era ese el espejo en el que pretendía mirarse el *moderantismo*. No al menos en términos de práctica política. La reivindicación de la *filosofía* y de las *letras* no buscaba la formación de ciudadanos activos eventualmente comprometidos con la sociedad civil; mucho más cuando nos consta que, desbordada por la elephantiasis estatal, la sociedad civil apenas conseguiría labrarse un espacio propio a lo largo del XIX español. Como en el mismo texto del decreto se hacía constar, el objetivo que se perseguía era el de habilitar un selecto cuerpo de *profesionales*, «formar personas que han menester el uso de la palabra en el ejercicio de sus respectivas profesiones». La elocuencia que se buscaba no partía de un referente propiamente cívico, no pretendía por decirlo así fabricar ciudadanos activos. Se optaba más bien, selectivamente, por ese restringido segmento social del que se alimentaba el propio régimen. Y sobre todo, como explícitamente se hacía constar en el proyecto de «Instrucción Pública» de 1855 –aludiendo en concreto a las modificaciones introducidas en las Facultades– se buscaba «abrir nuevas carreras a la juventud, proporcionar al Estado personas que tengan los conocimientos necesarios para los cargos políticos y administrativos». No parecía concebirse otro civismo que el de estricto servicio a la criatura estatal, un civismo por tanto poco o nada cívico. A su servicio debían disponerse los reformados saberes: ya hemos dicho que se trataba de conformar funcionarios antes que ciudadanos, servidores del estado antes que de la sociedad civil. La memoria cívica potencialmente contenida en las disciplinas de filosofía y letras era algo en lo que consecuentemente tampoco iba a insistirse.

Con razón se lamentaba el socialista de primera hora Fernando Garrido en 1868 de la falta de hombres de talla que se advertía en los últimos treinta años, de la ausencia de ejemplos vivos de virtud cívica en los que hubiera podido contemplarse la juventud. Consideraciones de ese género inspiraron con toda probabilidad el decreto suscrito en 1873 por Eduardo Chao, ministro de Fomento de la Primera República, decreto por el que se procedía a la reorganización de las facultades de Filosofía y Letras conjuntamente con las de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. No queriendo limitarse a consideraciones más o menos técnicas, políticamente asépticas, la «exposición» preliminar constituía una compendiada y rigurosa proclamación del credo político republicano, una reivindicación de republicanismo puro que ya desde las primeras líneas dejaba constancia de su estricta fidelidad para con la *virtud*, es decir, para con el principio que desde Maquiavelo y Montesquieu identificaba a la forma política republicana. No siendo ese principio algo que pudiera garantizarse a través de una libertad «reducida a lo meramente exterior y político», los «pueblos republicanos» debían de anteponer a cualquier otra consideración la formación de una conciencia «rectamente ilustrada», suficientemente instruida en este sentido como para liberar al hombre «del pesado yugo de la ignorancia y del fanatismo». Sin «emancipación intelectual», venía a decirse, no cabía emancipación política. La indiferencia hacia la instrucción pública —continuaba la exposición— «sólo era explicable en los poderes absolutos y despóticos», resultando por tanto «inconcebible en las Repúblicas». A esta conciencia así instruida correspondía por otra parte enseñar «a cada uno su deber» y, no menos sustantivamente, revelarle al mismo tiempo «su derecho». Ya se ve que el horizonte que se contemplaba no era nada estatal, que el sujeto y protagonista era el individuo y sus derechos, que sobre derechos individuales y libertades no cabía la impostación de ninguna lógica sacrificial estatal. Aquéllos, los derechos, estaban por delante de éste, del Estado. La República después de todo era «el reinado del Derecho». La atención que concedía el decreto a los «estudios filosóficos» tenía entonces su sentido: a través de ellos podía alcanzarse «una verdadera emancipación de la conciencia y del pensamiento». Como memoria de los logros conseguidos por ese pensamiento, del *Romancero* a Cervantes, los «estudios literarios y filológicos» también ayudaban. Organizativamente la reforma en los estudios de Facultad se colocaba «bajo el amparo del Estado» y por el momento el establecimiento de sus enseñanzas se limitaba a Madrid. Pero justamente con el propósito de que el centralismo político llegara a metamorfosearse en

«un foco luminoso de cultura» que irradiase sobre las provincias, «fundando de esta suerte sus derechos a la capitalidad antes en su ilustración que en su importancia política».

Aunque de vida efímera la noticia de los planteamientos del momento republicano no carece de interés, siquiera sea porque permite poner de manifiesto las servidumbres sobre las que se sustentaba —y con las que venía operando— el modelo universitario del liberalismo moderado. Tampoco es por lo demás que la *Restauración* que inmediatamente se produjo llegara a suscitar, ya desde sus primeras medidas de 1875, grandes esperanzas en relación con el mundo universitario. Las corrientes de crítica afloraron desde el primer momento y la presencia de una «cuestión universitaria» fue algo con lo que hubo que contar a partir de entonces, y muy especialmente desde la subida al poder de Sagasta en 1881. Se explica así que en el nuevo escenario abierto por la crisis de 1898 pudiera emerger un poderoso y activo *regeneracionismo* que hizo de la enseñanza una cuestión rigurosamente central, íntimamente conectada con el propio entendimiento de la política. Si bajo el moderantismo la construcción del estado había impuesto a la nación un papel de relativa subordinación, ahora, a la vista de las heridas internas abiertas por la crisis, el esfuerzo debía encaminarse a la rehabilitación y promoción de la nación misma. Era justamente en este punto donde se ubicaba el papel de la enseñanza. A ella correspondía, de acuerdo con las propuestas más lúcidas, la creación de un *humus* educativo del que se esperaba que finalmente pudiera surgir una comunidad cultural con sus señas específicas, una comunidad que se entendía activa, regenerada y autónoma, no concebida por tanto como simple proyección de la espesura histórica de un determinado territorio ni tampoco como mero apéndice de la criatura estatal.

Tal fue en concreto el planteamiento que —de acuerdo con los trabajos de Alfonso Ortí y Carolinne Boyd— inspiró la obra fundamental de Rafael Altamira, desde sus artículos sobre «La Universidad y el patriotismo» de 1899 hasta los redactados en 1919 sobre la autonomía universitaria. Para el historiador alicantino se vivía en una encrucijada en la que las letras nacionales, y particularmente la historia, tenían bastante que decir: a ellas correspondía a fin de cuentas la localización e identificación de aquellos rasgos que progresivamente habían conformado ese carácter que se decía *nacional* y al que justamente se pretendía *regenerar*. Dado que como hemos visto se trataba de evitar una reedición sin más de la idea romántica de nación, la indagación en cuestión se llevó a cabo con una metodología que se proclamaba científica, de acuerdo con

los supuestos de un positivismo que vivía entonces su plenitud. Liderado por la historia, el *regeneracionismo* constituyó así un importante estímulo potencial en orden a una modernización de las disciplinas que se impartían en las Facultades de Letras, si bien todo parece indicar que esa posibilidad no llegó a materializarse. Las Facultades no evolucionaron en consonancia con la nueva situación, incluso a pesar de la propia reforma en los planes de estudio llevada a cabo por García Alix. Cambios ciertamente los hubo, pero se produjeron fuera del recinto facultativo, en el entramado parauniversitario puesto en marcha por la especie de *École Pratique des Hautes Etudes* que pretendió ser la *Junta de Ampliación de Estudios* de 1907 y desde la que se gestaría el *Centro de Estudios Históricos* establecido en 1910. De una de sus secciones precisamente llegaría a ser director Rafael Altamira entre 1910 y 1918; de otra no menos famosa se encargaría Menéndez Pidal. Historia y filología asumían el papel que se esperaba de ellas pero venían a hacerlo fuera del recinto de las facultades. En esta últimas el panorama aparecía menos optimista. En 1923 José María de Castro y Calvo, un médico que había cursado además estudios de Filosofía y Letras en Zaragoza, consignó en sus memorias datos interesantes en relación con la imagen que ofrecía la Facultad. Me hago cargo que se trata de un retazo impresionista pero puede servir: «... los estudiantes de esta facultad eran silenciosos y en corto número; graves, casi místicos, y las asignaturas retrotaían nuestra atención a un mundo ideal y pretérito. En los cursos no había más de seis o siete, y aún hubo asignatura, según me contaron, el «Arabe vulgar», que hubo de buscarse aprisa y corriendo un voluntario que quisiera matricularse para que el profesor no estuviese parado».

El propio autor de estas memorias refería asimismo que el número de estudiantes comenzó a crecer a partir de los últimos años de la Dictadura y primeros de la República, un período como se sabe extraordinariamente interesante por la intensidad con la que se debatieron nuevas ideas sobre la organización y gestión de la Universidad (tal que, por ejemplo, la autonomía universitaria) pero que, en lo que aquí nos viene interesando, no parece que llegara a concretarse en cambios de importancia. No hace falta decir que los principios que inspiraron el segundo momento republicano nada tenían que ver con los que pasaría a instaurar el régimen constituido por los vencedores de la guerra civil. De su planteamiento general no es posible –ni pretendemos– ocuparnos aquí. Lo ha hecho recientemente y con toda solvencia Gonzalo Pasamar Alzuria, en un trabajo sobre la política cultural del primer franquismo que atesora una inestimable información. No obstante, y al hilo de lo

que aquí nos viene interesando, debemos prestar alguna atención a la ordenación general de la Facultad de Filosofía y Letras tal y como aparecía en el «Boletín Oficial del Estado» de 7 de julio de 1944, obra como se sabe del integrista y antiguo catedrático del Instituto de San Isidro de Madrid, José Ibáñez Martín, ministro de educación del franquismo durante la década de los cuarenta y responsable por tanto de la ley de ordenación universitaria de 1943. Envuelto en la retórica fascista de rigor, la exposición del decreto enfatizaba la «alta misión» que correspondía a la Facultad de Filosofía y Letras, sobre cuyas enseñanzas nunca debía perderse de vista que estaban «al servicio de los fines espirituales y del engrandecimiento de España». Ello naturalmente con aplicación inmediata y militante sobre cada una de sus secciones, Filología, Filosofía, Historia y Pedagogía; la de Historia en concreto debía de reivindicar «los títulos preclaros de nuestra ejecutoria en el mundo, arrebatando con una concienzuda investigación a la leyenda negra, aquellas verdades luminosas de nuestro pasado». Tampoco es que no se concibiese la posibilidad de un rendimiento político más inmediato y operativo en relación con otras asignaturas; dentro de la sección de filología, por ejemplo, las lenguas semíticas suponían una inestimable colaboración al «mejor servicio de nuestra política africanista».

Más allá de toda esa cohetería y de la apropiación, instrumentalización y perversión del patriotismo regeneracionista, la ordenación de Ibáñez Martín hacía suya en lo fundamental el plan de García Alix. Reconociendo explícitamente que «las disciplinas» históricas, filosóficas, literarias y filológicas constituían «un núcleo común de conocimientos en el que unas se hallan requeridas del auxilio de otras» y admitiendo al mismo tiempo las exigencias de «diversificación especializada» de cada una de esas disciplinas, la reforma franquista se decantaba por lo que ella misma designaba como «un sistema ecléctico»: habría un ciclo de «estudios comunes» destinado a adquirir una «formación básica» en Filosofía, Historia y Lingüística, «sin perjuicio —decía el texto— de que las disciplinas se maticen más tarde en una etapa de especialización». Minuciosa y bien articulada, la ordenación no era técnicamente ningún disparate, incorporando sin mayor rubor de una serie de planteamientos docentes relativamente punteros (por ejemplo, las «prácticas de orientación del trabajo científico») que eran fruto de la mejor tradición anterior y que, por su apoliticidad, podían incorporarse sin mayores problemas. Lo que no impedía que algún que otro notable despropósito pudiera hacerse patente: así, por ejemplo, entre los llamados «cursos especiales voluntarios» de la sección de Filología Románica llegaban a ofrecerse enseñanzas de «provenzal antiguo y vasco».

Operando dentro de un marco jurídico universitario que –según apunta Gonzalo Pasamar– pretendía ser una síntesis de «lo católico, lo político y lo tradicional», la Facultad de Filosofía y Letras conocería una lenta pero progresiva expansión, una expansión que en los tramos finales del franquismo puede incluso calificarse de espectacular. Aún sin la debida fundamentación cuantitativa, creo que cabe afirmar que material y organizativamente la Facultad de Filosofía y Letras se *hizo* durante el franquismo, a la sombra de la crucial transformación económica puesta en marcha a partir de los sesenta. Entiéndase: no es tanto que el franquismo la hiciera *ex nihilo* cuanto que bajo ese régimen llegaron a sedimentarse toda una serie de procesos puestos en marcha con anterioridad. El paso del tiempo pondría en evidencia el irrealismo y el autoritarismo de los principios que la sustentaban pero, a cambio, no debe perderse de vista que ello no es incompatible con el hecho de que simultáneamente tuviese lugar su propia consolidación organizativa, en términos que pudiéramos decir infraestructurales y corporativos, amparada por una continuidad política que facilitaba extraordinariamente las cosas. Ello no significaba desde luego que los problemas de fondo desapareciesen: dissociada de un referente político capaz de transmitir legitimidad, evitando referencias explícitas a un pasado que ya no se quería contemplar, la Facultad, como la Universidad, vivía instalada en una especie de esquizofrenia identitaria. Sumamente significativo resulta en este sentido el texto de unas pocas líneas que acompaña al decreto de 12 de julio de 1973 por el que Julio Rodríguez Martínez –catedrático que fue de esta Universidad y uno de los últimos y autoritarios ministros franquistas de Educación– autorizaba a las facultades de Filosofía y Letras a que, de acuerdo con las secciones que la componían, pudieran dividirse en facultades de Geografía e Historia, Filología y, por último, Filosofía y Ciencias de la Educación. En esas líneas introductorias la Facultad aparecía como un ámbito que reunía las «tres grandes áreas del saber», referidas expresamente «al conocimiento del hombre, de su lenguaje y de su conducta». Más allá del sacrosanto conocimiento ninguna otra clave de identificación de la Facultad se hacía presente. El *hombre*, su *lenguaje* y su *conducta* aparecían como realidades aisladas en sí mismas y científicamente dissociadas, inapelables por tanto, cada una presuponiendo un *corpus* específico de saberes cuyo «progreso» obligaba a la demolición sin más de los cimientos del viejo edificio, en este caso los cursos comunes. Todo ello, según se decía, a efectos de lograr una «mayor flexibilidad y eficacia docentes». Entre tanto utilitarismo la presencia de un reclamo patriótico resultaba ya de todo punto innecesaria. Sólo la ciencia del hombre hablaba.

Es sin embargo un decreto que tiene su importancia, y bastante en mi opinión. Siquiera sea porque, para empezar, borró sin mayores contemplaciones la propia memoria de la Facultad, la despojó en cierto sentido de su identidad. Y porque además lo hizo dando la sensación de que se trataba de un auténtico salto al vacío. El golpe fue tremendo. Quizá se esperaba que las nuevas facultades de Filología, Filosofía y Geografía e Historia aguantarían, pero a la vista está que no fue así. La fragmentación ha sucedido a la fragmentación. Del naufragio sólo parecen haberse salvado los departamentos, que se han confirmado finalmente como los únicos elementos suficientemente blindados. Es cierto que algunas Facultades resistieron o, por mejor decir, rehusaron, la nuestra entre ellas. Pero en buena medida tal actitud no ha pasado de testimonial. La orientación estaba marcada y el impulso hacia la disgregación ha resultado incontenible. Filosofía, Filología, Geografía e Historia cohabitan en la misma casa pero en la práctica se ignoran; sus contactos apenas se limitan a los buenos días del pasillo o del ascensor (en nuestro caso, por desgracia, sólo de las escaleras). En esta situación no podrá extrañarnos que quien más y quien menos albergue ciertas dudas sobre la legalidad de ciertas parejas de hecho, como la que por ejemplo constituyen Geografía e Historia. O que incluso dentro de cada uno de estos minúsculos apartamentos la idea de que hubiera que velar por la integridad de una herencia común, por el mayorazgo de la disciplina fundacional, aparezca cada vez más como un recuerdo del pasado. Cada departamento quiere ser área exclusiva, y cada área si es posible desenvolverse como una facultad de hecho. Obviamente el cambio político iniciado a partir de 1975 ha resultado decisivo para que, técnicamente, ese proceso se consumara. Aún con sus diferencias, las reformas emprendidas por los gobiernos democráticos no han venido sino a acentuar el protagonismo de los departamentos, que aparecen como los primeros y casi únicos pobladores de la nueva Universidad. Se trata por lo demás de un tipo de repoblación que por razones de oportunidad política no dejaba de interesar. Al igual que sucedía en otros ámbitos, y en consonancia con lo que se viene llamando la «cultura de la transición», era como si deliberadamente se quisiera ignorar el tiempo anterior, como si prácticamente nos hubiéramos instalado en una realidad plana, carente del más mínimo espesor histórico. El propio paisaje consecuentemente ha dejado de ser lo que era: cuando se mira por la ventana sólo se vislumbran departamentos, departamentos que progresiva e inevitablemente empiezan a imbuirse de una lógica de minifacultades. Con todo, esta *jibarización* podría tener su encanto, su vertiente posi-

tiva, considerarse incluso como una sana respuesta contra el gigantismo en nombre del *small is beautiful*, pero mucho nos tememos que tal no es el caso. El departamento, cada departamento, inicia su historia *ex novo*, sin contaminación, desde la más pura ecología, sin mayores proclamaciones ni exigencias fundacionales que las estrictamente burocráticas y, tampoco, sin mayores obligaciones relacionales. No hay propiamente, no puede producirse, memoria de Facultad. La Facultad es sólo una instancia administrativa. La amnesia resulta obligada. Quizá ello podría explicar que ante un cambio de tanta magnitud nadie haya hecho preguntas. No por casualidad las disputas que se produjeron en el momento de la aplicación de la reforma se libraron en torno a la distribución del poder en los departamentos. En relación con la Facultad el silencio fue clamoroso. Es difícil sustraerse a la impresión de que el potente entramado de nuevos saberes y consolidados intereses corporativos ha acabado llevándose por delante las viejas señas de identidad.

Y en ello estamos. Es nuestra cruz y con ella arrastramos nuestra penitencia. Habiendo desertado de la Facultad los departamentos se han instalado en la realidad virtual de una facultad de ciencias sociales. En ella se dialoga y se buscan alianzas. En lo que concierne a mi disciplina debo decir que los historiadores tuvieron aquí su parte de responsabilidad, aunque todo tiene su explicación. No era nada fácil resistirse a los argumentos de Fernand Braudel, el gran pontífice de la renovación de los estudios históricos, que prescribió ya esta reconversión en una serie de memorables artículos publicados a lo largo de los cincuenta. Su mensaje, que traduzco libremente, todavía resuena: «Historiadores de todo mundo, haceos científicos sociales si queréis sobrevivir». Es un mensaje que en cierto sentido iba también dirigido –y que sospecho puede aplicarse sin más– a nuestras hermanas, Filología, Filosofía y Geografía. Una vez emprendido el viaje los historiadores, o por lo menos algunos historiadores, no estamos seguros de que hayamos caminado hacia ninguna parte. Existe incluso la sensación de que estamos dando vueltas constantemente, deslumbrados con la mercadería que en cada estación nos ofrece el economista, el jurista, el demógrafo, el antropólogo, el biólogo o el sociólogo y, últimamente, un simple experto en informática. Embaucados en un primer momento por un estrategia de multidisciplinariedad y por la posibilidad de un metalenguaje interdisciplinario hemos aprendido sin embargo una dura lección: que ese universo multidisciplinar se rige después de todo por las mismas reglas de la sociedad multicultural que lo sostiene y que, consecuentemente, quien no esté muy seguro de su identidad corre el riesgo

de acabar perdiéndola bajo el señuelo de una ciudadanía universal. Esta última, como la comunidad de la ciencia, constituye un objetivo que siempre debe inspirarnos, pero un objetivo que desde luego –y no hace falta citar a Habermas– debe de conciliarse con el mantenimiento de nuestras señas.

De otra forma corremos el riesgo de convertirnos en una especie de chica-para-todo. Ya son bastante sintomáticas las ofertas de trabajo que se nos hacen: desde recicladores culturales de la tercera edad hasta animadores educativos de aquella población que elija estudiar... ¡Humanidades!, precisamente Humanidades. ¡Hasta dónde llega nuestra desorientación que habitando en una Facultad que se dice de Filosofía y Letras hemos asistido sin mayores aspavientos a la erección de una Facultad de Humanidades! ¿Puede concebirse mayor despropósito en todos los sentidos? ¿Qué se supone que se imparte entonces aquí, en este edificio, por esta corporación de catedráticos, titulares, ayudantes y asociados? ¿Es nuestra amnesia tan profunda? En un artículo recientemente publicado en *El País*, Amalio Blanco, profesor asimismo de esta Universidad y decano de la Facultad de Psicología, se lamentaba de los excesos que un cierto coyunturalismo estaba imponiendo en las salidas que se ofrecían en la Universidad, una orientación tras la que se adivinaba la presencia de esa mano ya nada invisible constituida por el mercado. Haciéndose eco a su vez de las palabras de otro profesor y héroe cívico de nuestra Universidad, Francisco Tomás y Valiente, el Decano llamaba la atención sobre el peligro de que esta visión mercantilista de la Universidad acabe finalmente expulsando –y ahora es Tomás y Valiente quien nos habla– «el afán de conocer por conocer, de repensar lo pensado, de satisfacer la curiosidad sin preocupaciones utilitarias, de investigar lo que al investigador le interesa averiguar aunque no pueda responder a la alicorta pregunta de para qué». Viniendo de quien con su ejemplo acreditó dosis tan extraordinarias de coraje cívico, no me parece que estemos ante una apología de la nostalgia. Más bien se reivindica un saber, o mejor dicho el saber como principio, el saber como algo rigurosamente no negociable con el mercado, no exento desde luego de su oportuna contrastación pero tampoco prisionero de los créditos del *currículum*, obligado por ello a ofertar tasas de interés cada vez más bajas a fin de continuar asegurándose su respectiva cuota de mercado universitario. Me atrevo a confesar en este sentido que entre los programas del mundo animal y el *¿Qué apostamos?* nunca he tenido demasiadas dudas, incluso aunque los índices de audiencia me digan que estoy equivocado. Aquí también es una cuestión de principios lo que está en juego.

Finalmente –y pensándolo mejor–, es posible que la creación de la Facultad de Humanidades no sea un puro despropósito, que incluso haya venido a hacernos un favor. Por de pronto, y aunque nominalmente, nos obliga a volver a mirarnos en nuestro propio espejo, nos recuerda lo que fuimos y en este sentido puede resultar un buen tratamiento para la amnesia. Por ello deberíamos quizá comenzar por reivindicar y restituir la denominación primera, por rechazar ese término blando, informe e impreciso de Humanidades. Ya sabemos que en el origen de esta historia estuvieron los *studia humanitatis* y que sus protagonistas se dijeron *humanistas*. Pero no enseñaban humanidades, no lo que hoy por tal término se entiende. No se dedicaban a predicar la reforma de la humanidad ni constituían tampoco ninguna secta fundamentalista. Eran básicamente filólogos de profesión, gente interesada por la pureza de la palabra, en pugna contra una escolástica que no mostraba demasiado interés por el asunto. Impulsados por ese afán se enfrascaron con la gramática, convocaron a la retórica, se familiarizaron con la filosofía moral y se abastecieron de ejemplos que la historia les proporcionaba. Con la unión de la *filosofía* y las *letras* poblaron en fin la ciudad de los hombres de ciudadanos activos, comprometidos con su propia comunidad. Es una memoria, son unos principios, que no podemos perder de vista. Es nuestra identidad lo que está en juego. Como tales principios no tienen por lo demás nada de irrealizables. Con *El dardo en la palabra*, Fernando Lázaro Carreter, presidente de la Real Academia de la Lengua y catedrático que fue de esta Facultad, acaba de darnos una cumplida demostración al respecto. Parece el libro de un filólogo pero es en realidad un tratado de política pura, una forma de coraje cívico frente a la agresión *mediática*, frente a la palabra como pura manipulación, frente a la sustitución de la persuasión por la imposición.

En el fondo es una operación de recuperación de la retórica lo que aquí se reclama, de una retórica que –como hace ya algún tiempo pusiera de manifiesto William Bouwsma– debe entenderse desprovista de cualquier pretensión fundamentalista, más identificada con Protágoras que con Sócrates, más dispuesta a reflexionar sobre el orden contingente y relativo de las cosas que a recluirse en la indagación sobre la verdad última. Esa fue después de todo su primera y un tanto olvidada acepción. Ese podría ser también el horizonte sobre el que repensar nuestra Facultad, el contenido de las nuevas disciplinas y aún nuestra propia actitud como profesores y como personas. La gente de Letras no debemos considerarnos guardianes de un saber trascendente que se

impusiera por su propia evidencia y en cuyos *arcana* sólo nosotros hubiésemos sido iniciados. Antes que lamentarnos por el deterioro de un pretendido *tesoro* lo que efectivamente nos incumbe y debiera preocuparnos es la demostración de la capacidad de esa herencia y de esos saberes para entender y actuar en el mundo actual. Nuestro desafío pasa entonces por nuestra capacidad para convencer y comunicar al mayor número la permanente actualidad de las Humanidades. No vendemos espuma cultural del pasado: ofrecemos sencillamente una herramienta con la que poder trabajar en nuestro tiempo. Tiene su gracia —y desde luego no es casual— que sean los europeos del otro lado del Atlántico, los intelectuales de la más compleja y dinámica comunidad política, quienes primero y más decididamente vengán apostando por esta vía. Tal vez la confección de los planes de Humanidades debería de contemplar este problema antes que engolfarse en la reproducción clónica de los actuales departamentos. Es desde luego la tarea del más inmediato futuro y es también nuestra más directa responsabilidad como docentes y como ciudadanos. A punto de adentrarnos en ese territorio la exposición, el viaje, tal y como habíamos prometido, ha de concluir. El regreso al futuro se impone y el hechicero debe por tanto volver con su tribu.

Nota

Este es el texto de una conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid con motivo del Congreso sobre Humanidades e Investigación que tuvo lugar en ella en noviembre de 1997.

Independientemente de los respectivos *Boletines Oficiales* (para cuya localización debo agradecer las ayudas de Paloma Oñate y Margarita Rodríguez) la información general y una buena parte de los textos utilizados procede de A. Álvarez de Morales, *Génesis de la Universidad española contemporánea* (Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, 1972), que se ha completado con M. y J. L. Peset, *La Universidad española (siglos XVIII y XIX). Despotismo Ilustrado y revolución liberal* (Madrid, Taurus, 1974), y M. de Puelles Benítez, *Educación e ideología en la España Contemporánea (1767-1975)* (Barcelona, Labor, 1980). Siguiendo el orden en el que aparecen en el texto se han consultado asimismo J. Topolsky, *Metodología de la Historia* (Madrid, Cátedra, 1982). R. Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*

(Barcelona, Paidós, 1993). C. P. Boyd, *Historia Patria. Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975* (Princeton U.P., 1997). J. Gómez Mendoza y N. Ortega Cantero, «Geografía y regeneracionismo en España», *Sistema*, 77, 1987, pp. 77-89, y también el número 42 de la revista de Geografía, *Ería* (1997). Una excelente puesta al día del debate sobre el humanismo –que dispensa de referencias mayores– en E. González González, «Hacia una definición del término humanismo», *Estudis*, 15, 1989, pp. 45-65. Sobre el alcance y las trampas de la interdisciplinariedad, *Varios, Interdisciplinariedad y Ciencias Humanas* (Madrid, Tecnos, 1982), esp. pp. 23-53. Sobre un supuesto básico de la perspectiva funcional y centralista, C. Petit, «L'Amministrazione ed il Dottorato. Centralità di Madrid (1845-1943)» (inédito, cuya consulta agradezco al autor). Sobre algunas figuras del momento finisecular (aparte del libro de Boyd), A. Ortí, «Regeneracionismo e Historiografía: el mito del carácter nacional en la obra de Rafael Altamira», *Estudios sobre Altamira*, A. Alberola Ed. (Alicante, 1988), pp. 275-351. J. Pérez Villanueva, *Ramón Menéndez Pidal. Su vida y su tiempo* (Madrid, Espasa, 1991). L. A. Baratas Díaz, «La influencia francesa en el proyecto de reforma universitaria español de principios del siglo XIX: una analogía incompleta», *Hispania*, LV, 190, pp. 644-672. La referencia a la Facultad de Letras de Zaragoza en E. Fernández Clemente, «La Universidad de Zaragoza durante la Dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República», *Varios, Historia de la Universidad de Zaragoza* (Madrid, Ed. Nacional, 1983), pp. 377-418. Importante, asimismo, I. Peiró, *Los guardianes de la Historia* (Zaragoza, Diputación, 1995). Sobre el primer momento franquista, G. Pasamar Alzuria, *Historiografía e ideología en la postguerra española. La ruptura de la tradición liberal* (Zaragoza, 1991). La cita de cabecera (y la perspectiva que desde allí se insinúa) en W. J. Bouwsma, «Socrates and the confusion of Humanities», en la recopilación del mismo autor *A Usable Past. Essays in European Cultural History* (California U.P., 1990), pp. 385-396; la propuesta puede seguirse asimismo en T. L. Pangle, «Against Canons and Canonicity: Dialectic as the Heart of Higher Education», dentro de su trabajo, *The Ennobling of Democracy. The Challenge of the Postmodern Age* (John Hopkins U.P., 1992), pp. 183-218.



BLAI BONET

José María Parreño

Ha muerto Blai Bonet. Era uno de los grandes poetas españoles vivos, pero más allá de las fronteras de Catalunya pocos lo sabíamos. Porque los catalanes creen que su lengua se entiende perfectamente –de no padecer sordera antinacionalista– y, por su parte, los sucesivos gobiernos españoles se empeñan en no serlo de un país con, al menos, cuatro lenguas distintas: la radio y la televisión nacionales siguen siendo monolingües y castellanoparlantes. Sé que esta es una digresión impertinente, pero siento pena y un poco de vergüenza al pensar que apenas se han traducido al castellano unos pocos poemas suyos, en antologías¹. Seguramente habría tenido mejor fortuna como escritor francés o italiano. Entretanto, la gente que se acerca a la poesía tropieza con la de quienes, cada vez más, la están convirtiendo en una profesión ridícula.

Blai siempre distinguió entre literatos y escritores. Él se consideraba de los segundos, de aquellos que arrostran, según él, «el cargo más alto» –y la carga más pesada– entre los hombres. Los literatos eran «turistas de la palabra», en lugar de sus naturales. Decía también que solían saber diez veces más de lo que necesita un genio para escribir. Él había leído mucho y desde muy joven, pero lo que más le inspiraba era caminar, oler alguna hierba de las que se traía del paseo y combatir con la escritura los malos augurios sobre su salud. De adolescente había tratado de

¹ *Poesía catalana contemporánea*, al cuidado de José Corredor-Matheos (Espasa-Calpe, 1983); *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI* (Lumen, 1996), realizada por José Agustín Goytisolo, y *8 poetas raros. Conversaciones y poemas* (Árdora, 1992), a cargo de J. L. Gallero y J. M. Parreño.

ingresar en una orden de clausura, luego fue el escritor de moda de las letras catalanas, al hilo sobre todo de la aparición de su novela *El mar* (1958) y del libro de poemas *L'Evangelí segons un de tants* (1967). Pero su mala salud le libró igualmente de la contemplación y de la fama. En vez de convertirse en el «gigoló de la poesía oficial catalana», se retiró a Mallorca. Hasta 1990 vivió en su pueblecito natal, Santanyí, y luego en un hotel regentado por su familia, en Cala Figuera.

Autor de una docena de libros de poesía y otros tantos entre novelas y dietarios, su literatura entroncaba con la de los grandes poetas catalanes del primer tercio del siglo en el talante existencial y la preocupación religiosa. Aunque ciertamente la suya era una religión física y jovial, cuyos mandamientos se reducían a «trabajar, amar y no temer». Mantuvo estrechas relaciones con los artistas de su generación –Tàpies, Cuixart, Tharrats, Ponç– y escribió sobre ellos apasionadamente. Era asimismo llamativo su interés por la cultura actual: el último libro que publicó, en 1991, está plagado de versos de Sting –y de alusiones a Pound y a Pasolini, cuyas posiciones frente a la literatura y la sexualidad sentía afines a las suyas propias–. Candoroso y perfeccionista, no tenía empacho en decir que trabajaba sus libros hasta estar seguro de que podrían seguir valiendo la pena dentro de cien años. O de que «en literatura y en boxeo / se emplea el mismo lenguaje: el estilo». Entre sus libros de poemas destacan *Entre el coral i l'espiga* (1952), *Els fets* (1974) y *El poder i la verdor* (1981). Escribió también novelas notables como *Judes i la primavera* (1963) y *Mister Evasió* (1972). Personalmente, lo que más he valorado siempre de sus libros es el punto de vista que a través de ellos se transmite al lector. El suyo era un pensamiento singular y solo, como el vuelo del albatros.

Blai Bonet nació en 1926. A los dieciséis años le pronosticaron dos más de vida. Cuando en febrero de 1991 le entrevistamos José Luis Gallero y yo, tenía 65, y nos confesó que se encontraba «en la mejor edad para empezar a hacer cosas... Hasta los 80, 75, son quince años de grandes pensamientos, de una síntesis muy sólida». Le gustaba pensar que aún no podían editarse sus obras completas, y amenazaba a sus editores con nuevos libros. Efectivamente, poco después publicó *Nova York* (1991), y aún deja inéditos otros dos libros de poemas: *La verge* y *Cent sonets*, y una novela largo tiempo meditada titulada *Ramon*. Tenía 71 años cuando murió, el diciembre pasado. En un poema de *L'Evangelí...*, Cristo dice: «¿Has adivinado alguna vez / que salvarse es hacerse digno de resucitar / después de haber bajado al infierno, que es la tumba? / No te hagas, pues, ilusiones ni versos». Me encantaría saber qué opina ahora Blai de todo esto.

José María Parreño (1958). Es escritor y crítico de arte. Entre sus libros: *Fe de erratas* (1992) y *Las guerras civiles* (1995).

GADAMER Y EL NACIONALSOCIALISMO*

Antonio Gómez Ramos

El demonio no nos inquieta tanto como la sospecha de que personas de nuestra mayor estima hayan podido entrar en tratos con él; y el nacionalsocialismo –al fin y al cabo, entre otras cosas mucho peores, un mal necesario para la identidad de algunas conciencias bienpensantes– resulta menos incomprensible que las fidelidades que encontró en algunos de nuestros autores más venerados. De ahí los ríos de tinta inquisitorial que corren con el objeto de certificar la inocencia o culpabilidad de éstos, y su consiguiente destierro de la vida del espíritu. No hace falta recordar el caso Heidegger.

A su discípulo Gadamer, la tinta no lo había salpicado todavía demasiado. Pasaba por ser un «conservador», tanto en su persona como en su obra. Pero un conservador elegante, urbano, que, esgrimiendo conceptos como «tradicción», «prejuicio», «autoridad», «lo clásico», había encontrado amplio eco en el pensamiento progresista. Le gusta considerarse a sí mismo y a la filosofía en general «apolíticos»¹ –lo cual, para cierta cultura de izquierdas, implica un conservadurismo más ingenuo que reaccionario–; los doce años de nazismo, del que no se exilió y contra el que tampoco se opuso abiertamente, los ha calificado de «agobiantes». A pesar de ello, no habían faltado algunas voces críticas. Hacían notar que Gadamer –aun sin meterse nunca en política–, llegó a cate-

* Teresa Orozco, *Platonische Gewalt. Gadammers Politische Hermeneutik der NS-Zeit*, Hamburgo-Berlin, Argument-Verlag, 1995.

¹ Vid., entre otros, *Über die politische Inkompetenz der Philosophie*, en *Sinn und Form*, 45, pp. 1-12.

drático en la época nazi (en Leipzig, en 1937), y que en los años de guerra se dejó manejar ocasionalmente por la política cultura exterior del III Reich: una conferencia en París ante oficiales franceses prisioneros (1941), otra en Lisboa en el Instituto alemán (1943). En escritos autobiográficos y entrevistas², Gadamer ha alegado que los nazis fueron más un obstáculo que una ayuda en su carrera académica, retrasándola por no considerarlo uno de los suyos, también que por esos años apenas publicó nada, y lo que publicó se mantenía ajeno a la actualidad política, o la criticaba larvadamente, tratando en sus cursos autores judíos como Husserl, que, «refugiado» en la filosofía antigua o en poetas alemanes fuera de toda sospecha, intentaba trabajar al margen de los acontecimientos del país, y que jamás ejerció cargo político o administrativo alguno, tampoco en la Universidad. De hecho, cuando, en 1945, los soviéticos reciben la conquistada Leipzig de los norteamericanos y se hacen cargo de su administración y purga, no encuentran ningún reparo en nombrar a Gadamer nuevo rector de la Universidad, lo cual demostraría la limpieza de su historial. Conserva dos años el cargo, y lo deja voluntariamente en 1947 para trasladarse a la zona occidental, a la vista del curso que estaban tomando los acontecimientos en lo que luego sería la RDA. Una larga serie de hombres y mujeres, muchos de ellos socialistas, como Bloch, seguiría después los mismos pasos.

El libro de Teresa Orozca argumenta que estos datos están cuidadosamente filtrados. Al hilo de la trayectoria y los textos de Gadamer entre 1933 y 1946 (esto es, los doce años de nazismo y el comienzo de la ocupación soviética en Leipzig), la autora, filósofa mejicana afincada en la Universidad Libre de Berlín, pretende mostrar que Gadamer fue, cuando no un nazi, sí un *Mitläufer*, un colaborador que, mediante su persona y su obra, simpatizaba con la dictadura, la represión, la quema de libros, la persecución de los judíos, las políticas eugénicas y la agresión bélica, esta última en la medida en que fuese victoriosa. El estudio se encuadra en una serie, *Ideologische Mächte im deutschen Faschismus* («Poderes ideológicos en el fascismo alemán»), publicada por la misma editorial y dirigida por el profesor Haug, de Berlín. Dicha serie pretendería poner al descubierto el fascismo latente en casi todos los intelectuales alemanes de la época más o menos conservadores, o si se quiere, no declaradamente izquierdistas, o pertenecientes al mandarinato universitario, incluso aquellos aparen-

² Vid. su autobiografía *Philosophische Lehrjahre, Eine Rückschau*, Francfort, Vittorio Klostermann, 1977, o «Selbstdarstellung», en *Gesammelte Werke II*, Tubinga, Mohr, 1986, pp. 479-493. Trad. española en *Verdad y Método*, 2, Salamanca, Sígueme, 1993.

Antonio Gómez Ramos es autor de «Cuando la conversación tropieza. Los límites del diálogo entre Gadamer y Derrida», *La balsa de la Medusa*, 1997, 43.

temente más distantes del nazismo. Gadamer sería un magnífico paradigma, a pesar de su éxito en los años posteriores y hasta hoy –o precisamente por él, pues el caso Gadamer, sugiere Haug en el prólogo, ejemplifica el caso «República Federal Alemana»: colaboración callada con el nazismo primero, y perfecta adaptación a la «normalidad» democrática occidental de la posguerra.

Uno puede tener sus dudas sobre la adecuación de andar inquirendo en los tratos de los otros con el demonio; hay, seguramente, modos más razonables, honestos y fructíferos de saber algo del demonio, de los otros y de nosotros mismos –de todo lo que nos une y tal vez no debiera unirnos. Pero la seriedad que hay que suponer a un trabajo de investigación que dice haber durado cinco años, así como el potencial explosivo de su tema, obligan a repasar sus resultados. Además, aunque no deje de realizar una notable labor de investigación de archivo, no es el propósito de la autora revelar datos desconocidos u ocultos: la biografía de Gadamer es bastante clara, y poco habría que revelar, salvo alguna laguna en la memoria del autor tratado. No se pretende un trabajo periodístico, sino un estudio de la producción filosófica de Gadamer en los años del nazismo. Como quiera que en ellos maduró la formación de lo que luego sería *Verdad y Método*, la afinidad nacionalsocialista de su autor arrojaría graves sombras sobre una obra que se ha constituido en uno de los horizontes de la discusión filosófica actual.

La estrategia seguida es sencilla, y su lógica, en principio, impecable. «La filosofía es su tiempo, compendiado en pensamientos»; el *dictum* hegeliano es compartido por Gadamer y su fiscal –aunque, se sospecha, no lo que ambos entienden por tiempo–. Sólo hay, entonces, que analizar la escasísima producción filosófica de Gadamer por aquellos años –en total, no más de 70 páginas–, y ver cómo se reflejan en ellos los terribles acontecimientos de la época. Tales escritos, a parte de magros artículos y recensiones de ocasión, son tres más uno: *Plato und die Dichter* («Platón y los poetas»), 1933; *Volk und Geschichte im Denken Herdes* («Pueblo e Historia en el pensamiento de Herder»), 1941; *Platos Staat der Erziehung* («El Estado platónico de la educación»), 1942; y el discurso de rectorado *Über die Ursprünglichkeit der Wissenschaft* («Sobre el carácter originario de la ciencia»), 1946. Corresponderían a tres períodos más uno: la fase de constitución del Estado nazi (1933-34), su auge y expansión hasta el revés militar de Stalingrado (1942-43); la fase final de la guerra hasta la derrota (1943-45); más los esfuerzos de salvación tras la victoria aliada (1946). Pero como Gadamer nunca escribe explícitamente «*Heil Hitler!*», hay que hacer explícito lo no dicho de los textos por su contexto histórico.

Aquí es donde la impecable lógica se transforma en una cuestionable explicación de todo por contagio de lo que había dicho el vecino. Pues lo que ya no va de suyo es que lo dicho tenga que verse ahogado por un contexto histórico que rebosaba de exabruptos y brazos extendidos. Como Gadamer, un joven *Privatdozent* de 33 años en situación más bien precaria, pronuncia en 1933 su conferencia *Plato und die Dichter* ante la *Marburger Gesellschaft*, los nazis aca-

ban de tomar el poder, organizan quemas de libros, y cientos de intelectuales y artistas están desapareciendo violentamente de Alemania, o de la faz de la tierra sin más. El joven docente no menciona nada de esto: es un filósofo y filólogo clásico sin otro interés que el de explicar a sus oyentes que la «crítica platónica a los poetas sólo puede entenderse como palabras de la filosofía dentro del marco de la fundación de un Estado completamente nuevo, siguiendo el motivo de apartarse radicalmente del Estado existente y de su fundación»³. Orozco interpreta lo dicho como una aprobación implícita de las tropelías de los nazis por esos meses. ¿No sabían los oyentes de Gadamer que se estaban arrojando públicamente a las llamas libros de poetas, y que los nazis hablaban de fundar radicalmente un nuevo Estado? ¿No recurren explícitamente algunos ideólogos nazis a Platón para justificar todo lo que perpetraron? El trabajo de documentación de la autora para desenterrar citas de la época es ciertamente admirable. Nos enseña mucho sobre el contexto histórico y académico. Pero el que los conferenciantes que precedieron a Gadamer ante la *Marburger Gesellschaft* aludieran explícitamente al *Führer* y los tópicos nazis, o el que le siguió tratase de «Sentido y valor en el acontecer biológico» (p. 36), no implica que Gadamer fuera también nazi o simpatizante, máxime si evitaba la alusión directa en circunstancia tan oportuna para ella. Ni del hecho de que un ministro nazi de educación y filólogo clásico, Rust, apele a Platón para justificar las purgas universitarias (p. 53) se deduce que Gadamer, o cualquiera que hablase de Platón y la «República» en aquellos años, esté justificando tales purgas.

Lo que sí parece deducirse de la exposición de la autora son sus dificultades con Platón mismo, y con el estudio de la Antigüedad griega. Ciertamente es que los nazis y la derecha nacionalista alemana, el mismo Hitler en *Mein Kampf*, promovían con entusiasmo los estudios clásicos. Brillantes filólogos, como Hildebrandt, militaban en sus filas. El terreno es aquí tremendamente resbaladizo. Autores fuera de toda sospecha actualmente, como el mismísimo Jaeger (que acabaría marchándose de Alemania) coquetean con la nueva política y escribe cosas a la orden del día, como que la sofística propaga «indecisión», «nivelación» o «un orden existencial proveedor de las masas»⁴. Sólo que, vaya por Dios, Gadamer no las escribe: únicamente escribe sobre griegos. Condición suficiente, a juicio de la autora, para ser considerado filonazi. La conclusión sólo es válida si, además, se comparte la profunda antipatía de la autora hacia los estudios clásicos. Antipatía en la que coinciden, dicho sea de paso, si es que de resultar coincidencias se trata, el stalinismo y las políticas educativas «neoliberales».

El interés por la Antigüedad clásica, viene a advertirnos, es puro esteticismo ignorante de verdades tan elementales como que los griegos tenían esclavos. A esos estetas les hubiera bastado con leer el examen de bachillerato de

³ Citamos según Orozco, p. 47.

⁴ En *Die geistige Situation der Zeit* (1931). Citamos según la autora, p. 50, n. 29.

Walter Benjamin en 1912 para conocer tales verdades (p. 35). El único intérprete autorizado de Platón parece ser Popper (p. 66) (asombroso en un libro que viene de la izquierda). Además, concebir a Platón como un pensador político, y no en primera línea un gnoseólogo que desarrollaba una teoría de las ideas –según habían entendido los neokantianos– fue una interesada trampa cometida por filólogos reaccionarios, que se saltaron a la torera las reglas más elementales del oficio de filólogo al dar autenticidad a la carta VII (p. 86). Tales filólogos, además, gustaban de identificar a los sofistas griegos, supuestos destructores de la grandeza ateniense, con los liberales, materialistas, socialistas, socialdemócratas o comunistas de la República de Weimar (p. 51). Y cuando Gadamer, explicando a Platón, dice que «la paideia sofista [...] fracasa en la educación del hombre político»⁵ –que es justamente el punto de partida del pensamiento socrático y platónico–, o declara que la *paideia* platónica es «un movimiento de reacción contra el carácter desintegrador de un estado sometido a los poderes de la Ilustración»⁶, no hace sino jalearse el discurso nazi contra «las ideas de 1789», la «razón enemiga de la vida», o «las tendencias antigermánicas» (p. 52).

Es posible: dado que Gadamer no dice ni que sí ni que no –y en una dictadura sólo cabe decir «sí» o callar–, es lógicamente pensable que estuviera de acuerdo con los nazis. Quizá también lo estuvieran, entonces, otros intérpretes de Platón no alemanes, y en publicaciones posteriores a la guerra mundial. Un Dodds, por ejemplo, en sus «*Los Griegos y lo irracional*», explica igualmente la filosofía clásica griega como reacción a lo que se percibía como el poder desintegrador de la democracia ateniense y la sofística.

Un capítulo intermedio relata el ascenso de Gadamer a catedrático y lo que él y otros han llamado su «emigración interior» durante los años 30. Ésta no sería tal, sino un fascismo aristocrático y elitista; la llegada a la cátedra de Leipzig –que Gadamer describe como un «milagro divino», una especie de casualidad «resultado de la alta política»– un premio a sus servicios al régimen y a cierta capacidad para las intrigas burocráticas. Más que una filiación política, lo que aprendemos aquí es que el filósofo le dio por aquellos años la mano a personajes poco recomendables. ¿Razón suficiente para decidir por dónde andaba su pensamiento? Puestos así, las cosas están muy claras para todo el que no estuviese condenado al exilio o al campo de concentración. La opinión de la autora de que la lección inaugural de Gadamer, *Hegel y el espíritu histórico*, rehabilita el hegelianismo como una filosofía de la lucha, en sintonía con la ideología nazi, por escribir cosas como que «[en Hegel] sólo la vida que soporta la muerte y la hace resonar en sí es la vida del espíritu» (p. 100), y por corregir la visión liberal de un Hegel con final feliz, apenas se sostiene con las lecturas actuales de Hegel.

⁵ Página 51.

⁶ Página 52.

Más delicada resulta la conferencia sobre *Pueblo e historia en el pensamiento de Herder*, pronunciada en París (1941). Aquí la autora puede pisar terreno firme, a tenor de las circunstancias. Representando la cultura del país ocupante, Gadamer habla en un campo de concentración ante un grupo de oficiales prisioneros sobre un autor cuya vinculación a las ideas ilustradas era, cuando menos, ambigua. Y Gadamer destacaría allí, a juicio de Orozco, los aspectos más «antifranceses» y «reaccionarios» de Herder; y con ellos, la superioridad de la *Kultur* alemana sobre el espíritu francés. Por una vez, el exquisito profesor que no había expresado abiertamente sus ideas filonazis por guardar las formas con los colegas judíos expulsados (p. 91), se deja contagiar por la euforia bélica y marcha a París a leerle la cartilla a los vencidos. Para colmo, cuando el texto es reeditado veinticinco años más tarde⁷, Gadamer reescribe algunos pasajes y renueva algunas expresiones de 1941 demasiado deudoras del vocabulario nacionalsocialista. En un detallado apéndice, la autora presenta todas las desviaciones, así como las divergencias entre la conferencia en francés y el texto publicado en Alemania⁸.

Aparte del recurso a los hechos —y este es uno de esos casos donde es difícil hablar de hechos puros—, tenemos la palabra de Gadamer contra la de Orozco. Ésta dedica veinte páginas y un ingente esfuerzo documental a mostrar el carácter propagandístico e imperialista de la política «cultural» que organizaba estas conferencias en las que Gadamer voluntariamente participaba. Gadamer no lo niega ni una vez: «No ignoraba que estaba siendo utilizado por la propaganda exterior, a la que podía venir muy bien alguien que no estuviera políticamente marcado»⁹. Pero él, dice, estaba haciendo sólo ciencia: alguien habría entre los oyentes prisioneros que se diera cuenta de que lo que allí se contaba era ciencia, y no propaganda, toda vez que él evitaba cualquier referencia directa a la actualidad. O la hacía velada y críticamente. Él mismo cuenta cómo ante los prisioneros dijo que un imperio que se extendiera desmedidamente estaba «*arpès de sa chute*», declaración bien clara para la ocasión. Donde Orozco ve entusiasmo por colaborar con el imperio en su apogeo, Gadamer habla, treinta y cinco años después, de una «situación irreal y macabra»¹⁰, cuyo mayor aliciente era el de poder salir al extranjero. La monografía sobre Herder —la única en aquellos doce años, y de la que su autor habla siempre con cariño— en sí misma requeriría un análisis detallado. Lo que se juega en ella es una crítica de la Ilustración que empieza en un cierto Herder. Orozco se

⁷ *Volk und Geschichte iom Denken Herders*. Hay una versión francesa, «Herder et ses théories sur l'Histoire», en *Poètes et Penseurs, Regard sur l'Histoire*, les Cahiers de l'Institut Allemand, París, 1941, 9-36; otra alemana, *Volk und Geschichte im Denken Herders*, Francfort, 1942, y la revisión «Herder und die geschichtliche Welt», en *Kleine Schrifte III*, Tubinga, 1967.

⁸ Y es curioso observar que tales divergencias sugieren que Gadamer se esforzó por evitar declaraciones nazis ante sus oyentes franceses.

⁹ *Philosophische Lehrjahre*, loc. cit., p. 118.

¹⁰ *Selbstdarstellung*, GW II, p. 490.

esfuerzo por identificarla con pura ideología nazi. También lo hace, por lo demás, con toda una corriente de filosofía alemana que empieza en el Romanticismo y lleva hasta la hermenéutica actual, y que supone una revisión profunda de las posiciones ilustradas. Si eso es así, el envite tiene demasiada monta para ser resuelto en este libro. Pues lo que se juzga en él, entonces, es toda la filosofía del siglo XX que no sea directamente marxista o analítica.

En cualquier caso, sólo unos meses más tarde, el supuesto entusiasmo de Gadamer por las campañas triunfales del III *Reich* parece haberse desvanecido. Un par de rectores y catedráticos con buenas influencias en el Ministerio de Educación organizan una serie de conferencias en la que unos cuantos humanistas participan a cambio de librarse del frente. Se trata del «*Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften*» (intervención en la guerra de las ciencias del espíritu). Y para una ocasión tan oportunista como ideológica Gadamer presenta un escrito, *Platos Staat der Erziehung* («El Estado platónico de la educación»), del que la misma autora reconoce que malamente se complace con el Estado nazi. Las alusiones al Estado enfermo y sujeto a la tiranía, que debe ser sanado por la *paideía* y los filósofos, las explicaciones de la noción platónica de justicia, resultan demasiado claras. La relativización de la oposición amigo-enemigo, al hilo de los textos platónicos, entra en conflicto con Carl Schmitt, ideólogo oficial del nazismo (a quien se dedica un nada breve excurso). Lo que resulta de la lectura que hace la autora de la lectura que hace Gadamer de Platón ya no es un Estado nazi, como en la conferencia de 1933, sino la imagen ideal de un «Estado autoritario, donde el poder político militar queda plenamente concentrado en una dirección centralizada, fuera del control de la sociedad» (p. 177). El anacronismo que supone distinguir para los griegos entre Estado y sociedad¹¹, tal como hace la autora, indica ya cuán prejuiciada está su lectura. Una vez más, Gadamer, opina Orozco, se adapta a la corriente del tiempo. La cual dictaría una tibia oposición procedente del campo «nacionalista-conservador», alarmado por la marcha de la guerra en el frente del Este. La oposición que se hace más activa a partir de la derrota de Stalingrado, y pasa a la acción con el fallido atentado del 20 de julio de 1944, algunos de cuyos autores estaban relacionados con Gadamer. El cual, como toda la derecha alemana, aprobaba la política imperialista de Hitler, pero no la suicida campaña de Rusia. Aun si es verdad esto, hay en la explicación propuesta un cierto problema de fechas que sólo se soluciona atribuyéndole a Gadamer una superior capacidad de análisis estratégico. Pues su escrito platónico es anterior a la batalla de Stalingrado (1942-43) –momento en que se hace evidente para todos cuál será el resultado de la guerra—. Aunque publicado en 1942, Gadamer lo presenta en la primavera de 1941, antes incluso del ataque a la Unión Soviética. La protesta contra la agresión suicida resulta ser prácticamente

¹¹ *Vid.*, por ejemplo, Arendt, Hanna, *The Human condition*, Chicago, 1958, pp. 38 y ss.

simultánea del anterior escrito sobre Herder, el cual, supuestamente, sólo se explicaba por la seguridad en la victoria alemana.

Pero es la certeza de la derrota lo que, según la autora, empuja a Gadamer y otros a dedicarse en los últimos años de guerra a Goethe, Hölderlin o Rilke: un simple consuelo del alma cuando el mundo se hunde (pp. 199-200). Los textos de esta época, publicados más adelante, no le merecen ningún análisis. En cuanto a la derrota misma, si las dos conferencias que Gadamer pronuncia en Leipzig bajo mando soviético, *Die Bedeutung der Philosophie für die neue Erziehung* («El significado de la filosofía para la nueva educación») y el discurso de rectorado *Über die Ursprünglichkeit der Philosophie* («Sobre el carácter originario de la filosofía»), ponen de manifiesto la capacidad de Gadamer para acallar su pasado filofascista y salvar lo posible, incluida la propia decencia, como opina la autora, o sólo las habilidades retóricas y diplomáticas de Gadamer para salir del paso en un ambiente en cualquier caso hostil —y no hace falta ser de derechas para admitir que Alemania Oriental no era una región fácil en esa época—, puede juzgarlo el lector que lea esos dos breves escritos (por lo demás, no reunidos por su autor en las *Gesammelte Werke*).

La filosofía de Gadamer tiene unas implicaciones políticas que urge hoy aclarar, por más que su autor se haya resistido siempre a ello. Pero no parece que tal aclaración quede resuelta con un repaso a tres trabajos secundarios escritos, por imperativos de las circunstancias, más para escaquearse de su tiempo que para dar cuenta de él. Ni siquiera aunque la aclaración vaya apoyada en un minucioso trabajo de historiadora del III Reich y de la imbricación de su política cultural y criminal, como es el caso de este libro. Más bien ocurre que la documentación de archivo y/o periodística sustituye a la reflexión filosófica, alimentada ésta de reivindicaciones en sí poco consistentes, aducidas según la conveniencia de la argumentación, y en algún momento sorprendentes si se considera el campo ideológico del que procede el libro. Por ejemplo, la reivindicación del Neokantismo como corriente filosófica dominante y de vanguardia en los años 20 y 30 (p. 25), con la cual se quiere dejar claro que Gadamer estaba ya descarriado desde el principio, cuando empieza a beber de la fenomenología y la filosofía de Heidegger. O bien, el reiterado apoyo en Popper, con que la autora desacredita las lecturas platónicas de Gadamer. O la concepción liberal-burguesa de la democracia como mera lucha de compensación entre intereses particulares. No le gustaba esa concepción a los nazis, pero tampoco a muchos otros; ni hoy día, a nadie que piense en serio y busque algo más que recitar la cartilla neoliberal. Si Gadamer define en un momento la democracia como un «buscar la verdad que sea vinculante para todos nosotros», ello no implica para nada un estado autoritario (p. 220), ni una «armónica dictatorial, como orden social utópico» (p. 232) en la que resuena, con sordina, la fascinación del fascismo (ib.). Más bien, la búsqueda de una verdad histórica en el diálogo —¿existe un diálogo no libre?— que trascienda a cada uno de los hablantes-agentes, y que éstos sepan reconocer como tal. Muy débil a estas alturas resultan también los anacronismos en la atribución de etiquetas a

Platón, como el que hemos señalado más arriba, o los que se refieren a los sofistas. Tampoco resulta del todo convincente decir que Gadamer se convierte a Aristóteles en la posguerra para dotarse de un barniz democrático-burgués (p. 232). El propio Gadamer relata que aprendió a leer a Aristóteles con Heidegger a principios de los años 20. ¿O va a resultar que el propio Heidegger era un liberal –porque se dedicaba a Aristóteles–, mientras el nazismo ascendía?

Es cierto que Gadamer nunca estuvo en la oposición, cosa que desconcierta no poco cuando se está acostumbrado a historias tejidas con héroes y mártires. Es cierto que su personal talante «apolítico» –en el sentido de evitar comprometerse con la política del momento– ha incomodado a muchos lectores suyos provenientes de un campo más militante y progresista¹². Es seguramente cierta esa acumulación de faltas «menores», fruto en gran parte de la época, que la autora esparce por las páginas del libro: uso machista del lenguaje, personajes con los que compartía estrado, un cierto clasismo. (Los patrones de la corrección política no siempre han sido iguales). Su visión del mundo académico como una noble esfera de cristal políticamente neutra y ajena a los peores acontecimientos históricos puede tener mucho de ingenuidad y autoengaño; y es éste un factor que el libro de Orozco pone muy bien de manifiesto. Pero el destino político de la filosofía no se decide levantando actas policíacas de trayectorias personales en las que no hay ningún delito directo que reprochar y cuya ambigüedad puede obedecer a motivaciones internas inasequibles al observador exterior. Si el demonio anida en la hermenéutica filosófica –y es muy posible que lo haga, como en todo–, no hay que buscarlo en 70 páginas de entre 1933 y 1945, sino, por ejemplo, en *Verdad y método*, en 1961. O para ser más certeros, en las lecturas que hemos hecho desde entonces, y que escribimos todavía hoy. En lo que a la filosofía se refiere, ahí estará vivo y coleando, y no en archivos que no añaden nada a lo que ya se sabe.

¹² Vid., por ejemplo, Warnke, *Hermeneutics, Tradition and Reason*, Osford, 1987, pp. 134 y ss., o Misgeld, «Poetry, Dialog and negotiation: liberal Culture and Conservativism», en Wright, *Festival of Interpretations*, Albany, 1990, pp. 171 y ss. Sin que ello quiera decir nada sobre la centralidad de conceptos como tradición, autoridad o prejuicio, que la izquierda puede y quizá deba asumir.



*Razón y lenguaje en la perspectiva del fin de siglo**

Wenceslao Castañares

Razón y lenguaje constituyen una de las parejas más antiguas de la reflexión filosófica occidental. En su origen, la indivisibilidad de su vínculo fue tal que un mismo término, *logos*, servía para denominar a ambos miembros. No cabe pensar, sin embargo, en la fácil imagen de un matrimonio bien avenido. Si, como demandan los tiempos, hubiera que recurrir a una imagen visible, quizá Atenea surgiendo de la cabeza de Zeus fuera más adecuada; por más que (la imagen muestra siempre sus límites) no sea fácil decidir si Zeus es razón o lenguaje. A pesar de tan estrecha relación, su historia es más bien extraña. La razón helénica estuvo ocupada durante centurias, primero, por comprender el mundo y, después por entenderse a sí misma. Sólo tras más de dos milenios y medio acaba redescubriendo su naturaleza lingüística y, como suele ocurrir en los procesos de conversión, a partir de ese momento ningún problema puede concebirse ya si no es a través de la óptica del lenguaje. Mundo y sujeto

* Carlos Nieto Blanco, *La conciencia lingüística de la filosofía. Ensayo de una crítica de la razón lingüística*, Madrid, E. Trotta-Fundación Marcelino Botín, 1997.

La balsa de la Medusa, 44, 1997.

—en otros momentos objetos de atención preferente— han terminado siendo dos leves fantasmas sólo visibles a través del lenguaje.

Una de las cosas que Carlos Nieto Blanco ha querido contar es la historia de cómo la razón toma conciencia de su naturaleza lingüística. Esta toma de conciencia es, por un lado, la recuperación de una memoria, la de origen; pero también la asunción de su historia. El «giro lingüístico de la filosofía» es una consecuencia lógica, la desembocadura natural, del desarrollo evolutivo de la razón moderna. Ambas referencias constituyen el antecedente necesario para una correcta comprensión de la «historia de la conciencia lingüística». La primera parte de su libro es por eso un recorrido selectivo por la historia de la filosofía, desde Platón a Nietzsche, en pos de la recuperación de la memoria y de la justificación de por qué hemos llegado a esta situación.

La segunda parte constituye el tema básico y, consecuentemente, el más extenso del trabajo: seis capítulos dedicados al examen de las que considera principales aportaciones. Wittgenstein, la filosofía analítica y la filosofía del lenguaje ordinario, el pragmatismo y neopragmatismo americano, Heidegger, la hermenéutica y la obra de Habermas.

Como toda narración, esta historia tiene su propia perspectiva. Está acertado R. Rorty cuando afirma la existencia de dos «fuentes» en la filosofía del lenguaje de nuestro siglo. La primera de esas fuentes lo constituye el conjunto de temas (entre los que encontraría un lugar estelar los de «verdad», «significado», «necesidad»,

«nombre») apuntados por Frege y examinados después por Wittgenstein en el *Tractatus* y por R. Carnap en *Meaning and Necessity*. Estos temas vendrían a ser el «objeto material» de la filosofía «pura» del lenguaje. La segunda fuente, que daría lugar a una filosofía «impura» del lenguaje, se ocuparía más bien de mantener el intento kantiano de ofrecer ante todo una teoría del conocimiento. Considero que, tal como se han desarrollado los acontecimientos, no constituye un abuso interpretativo afirmar que la segunda ha terminado por imponerse a la primera. La filosofía del lenguaje, más que un intento de plantear de otra manera ciertas cuestiones, ha terminado siendo el nuevo campo de batalla en el que se han tratado de dirimir viejas cuestiones.

Si nos atenemos a la perspectiva que nos ofrece Nieto Blanco este hecho es incontrovertible: la primera de las fuentes apenas encuentran acomodo en su historia. De esta manera se nos prepara para lo que podemos encontrar en la tercera parte de la obra. La clara adscripción del autor a la perspectiva kantiana venía prefigurada en el subtítulo de la obra: aunque concebida en gran parte como una obra histórica su pretensión última es realizar una «crítica». Pero la intención kantiana es asumida sólo en parte, porque si bien se trata de plantearse nuevamente las exigencias críticas de la razón, habrá que hacerlo de acuerdo con las nuevas exigencias. Esto significa redefinir el proyecto kantiano tanto desde el punto de vista del contenido como desde el metodológico. Desde el primero significa el reconocimiento explícito de que es en

el lenguaje donde se nos da el conocimiento, el mundo, el sujeto, la acción y el sentido. Desde el segundo, significa reconocer la necesidad de reexaminar las consecuencias que ello tiene desde el punto de vista de la epistemología (es decir, del conocimiento), de la ética (del valor) y de la ontología (del ser).

El ejercicio de la crítica no tiene lugar en el vacío. Nunca es neutral; siempre es necesario tomar partido. Ante esta situación, nuestro autor no tiene inconveniente alguno en reconocer una actitud que, por seguir de nuevo las sugerencias de Rorty, podríamos llamar más «constructiva» que «terapéutica». Una posición que como la de Apel cabe llamar «hermenéutico-trascendental». Esta posición «al instituir un ámbito reflexivo y atorreflexivo hecho desde el propio lenguaje no tiene necesidad de decretar la muerte de la filosofía para convertirla en un género literario cultivado por mentes refinadas, aunque enquistadas en el pasado. Pero tampoco se abraza a la espera que impone la ausencia del ser. Sigue siendo filosofía, pero desde una conciencia lingüística» (p. 284).

No puede sorprender, por tanto, que, cuando se trata de concretar estos principios en el campo de lo moral, se opte por la defensa de una ética discursiva de corte claramente apeliano, que quiere de alguna manera moderarse con el reconocimiento del «atrevimiento nietzscheano» y la imposibilidad, en muchas ocasiones, de ir más allá de la ironía (pp. 312-313). Para ser consecuente hasta el final con el espíritu kantiano, aunque no de forma absolutamente explícita, ronda una pregunta de futuro: ¿qué

nos cabe esperar? La respuesta del autor es en este caso más intimista de lo que cabría suponer.

El último capítulo es una recopilación de reflexiones «personales» en torno a cuestiones ampliamente debatidas como la discursividad, la significatividad, la especularidad, la reflexividad o la dialecticidad del lenguaje. El final es chocante tanto por el título derridiano de la sección («Márgenes») como por la forma de un discurso, de estilo aforístico, que por momentos nos recuerda a autores tan paradigmáticamente «terapéuticos» como lo son Nietzsche o Wittgenstein. Es quizá la forma de reconocer que el futuro nunca es fácil de predecir.

El siglo, el milenio, llega a su fin y la situación actual empieza a exigirnos de forma cada vez más apremiante el abandono de ese «prejuicio lingüístico» que ha dominado la reflexión de este siglo. Si el problema de la representación ha estado en el centro del debate, hay que preguntarse por

qué se ha limitado al tipo de representaciones que el lenguaje nos proporciona. Los procedimientos que la técnica pone al servicio de la comunicación se han sofisticado hasta extremos que hasta no hace mucho sólo eran pensables en contextos muy imaginativos. Este hecho está asociado al desarrollo de representaciones no lingüísticas que esa misma tecnología ha propiciado. Si tenemos en cuenta lo ocurrido en otros momentos históricos con la introducción de tecnologías de la comunicación y el saber como la escritura y la imprenta, hemos de concluir que todo ello va a producir inevitablemente cambios que afectarán no sólo al uso de las representaciones, sino a la razón misma que las gobierna.

Pero esa es ya otra historia, que, además, aún no puede escribirse. La que nos cuenta Blanco Nieto sólo podía referirse a lo que ha ocurrido hasta ahora. Y está bien contada.

*El arte en el espejo**

M.^a José Alcaraz León

En la actualidad, llegados a un punto en el que las artes se representan a sí mismas como espectáculo de su destrucción, de su acabamiento, la composición que realiza Félix de Azúa, en las cincuenta y tres entradas de este *Diccionario de las artes*, no puede sino mostrar las etapas de una metamorfosis de resultado incierto. La característica más adecuada para definir, hoy por hoy, la práctica artística resulta ser su empeño por negarse a sí misma, por cortar los hilos que le daban consistencia en el pasado. Paradójicamente, su modo de existir reposa en la autonegación, o, en el caso menos severo, en la ironía. Y, sin embargo, este estado es el resultado de una evolución, emancipatoria y autoafirmativa, en la que las artes se entienden y se practican como actividades autónomas.

Este proceso, que se lleva dando compulsivamente desde comienzos de siglo en algunos ámbitos relacionados con la práctica artística, tiene su ejemplo más evidente en la pintura y su caso más dramático en la escultura. Así, concluye sobre la primera: «Lo único demostrado hasta el momento es que la independencia de la pintura, a partir de su pase a “cuadro” y su posterior destrucción del marco que

* Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Ed. Planeta, 1996.

La balsa de la Medusa, 44, 1997.

la contenía, la ha conducido rápidamente a su autofagia» (cuadro, p. 117). El caso de la escultura muestra, asimismo, el precio que ha de pagar la práctica artística cuando aspira a la autonomía. La escultura al independizarse del espacio que le daba significado es «como un reloj sin manecillas, muy poca cosa» (escultura, p. 140). Sin embargo, aunque los casos de las artes plásticas parecen ilustrar mejor el fenómeno de autodestrucción del Arte (llevado a cabo gracias a la estrecha colaboración entre artistas y teóricos del arte), el resto de las prácticas artísticas no quedan mejor situadas: la arquitectura, la música, la literatura o la danza tampoco han resultado ilesas de la batalla obsesiva por la autonomía. Así, sentencia Azúa: «Cuando, a partir de 1860, la unión de las artes estalla definitivamente tras largos años de centrifugación y cada actividad artística se dedica a investigar su propio destino como si pudiera salvarse en soledad desarrollando hasta el agotamiento sus fuerzas internas, la agonía de la arquitectura, pero también la de todas las artes, había comenzado» (arquitectura, p. 42).

Esta agonía, convertida en característica de la práctica artística, junto con la breve pero decisiva aportación dadaísta, definen la trayectoria de las artes desde comienzos de siglo. De resueltas, el Arte se dice de muchas maneras: en los museos, las galerías, las calles, la televisión..., pero se plantea como enigma en todas ellas porque a esto ha conducido la reflexión sobre lo artístico. En este estado de confusión, de agotamiento, parece haber, Azúa lo insinúa, una manera de invocar a las Musas y de reanimar

el panorama artístico. Esta manera otorga, de nuevo, al arte una función. En realidad, la función que siempre tuvo, cuando no eran los teóricos, ni los *media*, los que decidían sobre su razón o su modo de ser; en palabras del autor: «la esencia y la verdad de las artes y las técnicas no es el Arte (...), sino la constante apertura del mundo, plural, contradictoria, sin dirección, y sin finalidad» (inspiración, p. 185); una función de apertura y presentación, de selección y descubrimiento, de aparición y desocultamiento, fruto de una colaboración entre las Musas y los hombres; «puede ser un ejemplo de construcción artística que muestra un fragmento de mundo bajo su forma más placentera y convincente: el sombrero de paja, enorme y liviano, es el resultado de una maravillosa inspiración de esas musas gemelas que se llaman Lluvia torrencial y Sol abrasador» (inspiración, p. 181). Si la lucha por la autonomía había dejado sin horizontes a la práctica artística y ésta, a su vez, se había convertido en una experimentación sobre sí misma (como una variación inconclusa de su muerte), las palabras de Azúa no dejan de ser, cuando menos, una manera de decir que, aunque el Arte haya muerto, aún es posible esperar de las artes una *promesa de felicidad*. Mientras para algunos filósofos del arte, como Arthur Danto, el fin del Arte, la realización del concepto del Arte que la filosofía le había prescrito, significa la liberación del artista y explica el pluralismo presente en el panorama artístico actual, Azúa, por su parte, parece sostener una idea de cuál deba ser la misión de las artes.

Así, mientras en algunas de las entradas de este diccionario la constatación del fallecimiento del Arte parece evidente, en otras, como la de *Artista*, *Inspiración*, *Ateo* o *Silencio*, Azúa, sin obviar los resultados de esta «muerte del Arte», parece sostener la posibilidad de una práctica artística en la que el artista vuelva a sumir el papel de oteador, de revelador de un mundo que convierta momentáneamente en ficción el que habitamos. El artista sería aquel que, a lomos de otros hombres, da cuenta con verosimilitud de un mundo al que sólo él tiene acceso; un mundo que, al resultar verosímil en su testimonio permite al resto de los hombres participar de una experiencia común de conocimiento revelado y, de este modo, esquivar nuestro mundo marcado por la muerte. Su tarea es, pues, una actividad de conocimiento y creación: «lo importante de esta concepción es que la inspiración viene *de fuera*, o sea, del mundo (...), y que no se agota nunca. Lo importante, en resumidas cuentas, es admitir que el sujeto (el “autor”) sólo es el responsable *técnico* de la obra de arte, no su “creador”» (inspiración, p. 179). El artista tiene, pues, una tarea concreta que Azúa identifica con una estrategia para enfrentarse a la muerte. Si el común de los mortales adopta la indiferencia como medio evasivo y el filósofo batalla por la inmortalidad mediante la reflexión, el artista trata más bien «de llegar a un pacto con ella», «Su ambición final es la de construir un mundo (...) en el que la muerte y la vida se muestran en su inseparable necesidad mutua» (muerte, p. 216).

— Los productos artísticos son, entonces, el lugar donde este pacto

con la muerte se realiza poéticamente, es decir, verdaderamente. El mundo que se muestra en ello «(considerado “ficticio” por la opinión pública)» (muerte, p. 216) no es menos «verdadero» que cualquier otra representación del mundo, sea ésta científica o sagrada. Nuestras representaciones del mundo son «un juego, una ficción pactada por todos. Una representación es una ficción que produce “realidad”» (representación, p. 251). Producir realidad es sólo posible, sin embargo, si se dan ciertas condiciones, diversas en cada clase de discurso y que, inferimos, han de entenderse más bien funcional que formalmente. Las representaciones artísticas pueden ser, en este sentido, «verdaderas» siempre y cuando muestren el mundo poéticamente, siempre y cuando hagan posible una experiencia iluminadora del mundo.

El problema de la representación en las artes es también analizado en la entrada correspondiente; una vez más, la historia de las prácticas artísticas muestra cómo éstas se han desprendido de su función representativa: primero, se representan dioses, la divinidad encarnada en la escultura o los conjuros realizados en las pinturas rupestres son ejemplos de ello; posteriormente, lo humano se convierte en el objeto de representación de las artes.

El desarrollo de las técnicas fotográficas, por otro lado, agilizó el proceso de independización de las artes de su función representativa. Cuando la fotografía y el cine permitieron representaciones más *realistas* del mundo, el poder de las representaciones pictóricas, en tanto que copias de

la realidad, quedó reducido a su mínima expresión. La usurpación de este poder de recreación de la realidad dejó a las artes plásticas, principalmente, sin su justificación más popular. Desde entonces, se dedicaron a explorar los límites, formales y expresivos, de sus lenguajes, hasta el punto de identificar esta tarea con su esencia.

Finalmente, el arte no representa. Según la visión de Azúa, adelgaza hasta su nada: «Una vez arrancadas de la representación del poder, las artes se quedan en nada. Nuestra nada.» (representación, p. 256).

Junto a este panorama, francamente desolador, aparecen otros conceptos para los que, más que una descripción de estados de desahucio, Azúa narra la historia de su evolución. Términos como el de lo Bello, lo Sublime, la Inspiración, etc., desarrollados en el ámbito de la Estética y nutridos en las páginas de la literatura desde el siglo XVIII, son abordados desde su evolución histórica para mostrar los problemas generados en el intento mismo de su definición. Es el caso, por ejemplo, de la noción de Obra de Arte, cuyas condiciones de posibilidad parecen evitar continuamente una determinación: «No podemos definir a priori la obra de arte, ni sus condiciones de posibilidad, sin matar la existencia misma de la obra de arte moderna» (obra de arte, p. 237). Siendo, una vez más, la suplantación de la práctica artística por la reflexión sobre el arte lo que encadena a la primera a una existencia aporética.

En el recorrido que se acaba de trazar, Azúa, como testigo del presente de las artes, analiza conceptos que se

refieren al Mundo del Arte en su aspecto actual, es decir, en su forma de espectáculo. Posmoderno, Deconstrucción, Texto, Media, Galería de Arte o Mercado, son las notas de una melodía disonante interpretada en el presente. La autonomía alcanzada por las artes ha bloqueado la función que éstas habían desempeñado a lo largo de su historia; pero esta libertad, proporcionada por la autonomía, ha desembocado en un presente donde el valor de los productos artísticos coincide con su valor en los mercados e instituciones del arte. El espectáculo se ha convertido en la forma no sólo de los productos artísticos, sino de toda representación; de manera que, en ausencia de un arte «verdadero», «la falsificación generalizada lo convierte a todo en arte (...) resulta a todas luces lógico suponer que lo que se vende como “arte actual” o incluso como “arte de vanguardia” no ha de ser otra cosa que la falsificación del arte convertida en verdad por ausencia de arte verdadero» (espectáculo, p. 147). De nuevo, la crítica se cierne sobre la frivolidad, sobre el nihilismo de una sociedad cuya práctica más común se parece tanto a la muerte que resultan indiscernibles: «Es difícil mantenerse despierto mucho tiempo. A la que uno abre los ojos, el bombardeo es insoportable: toneladas de cadáveres nos asaltan desde el televisor. A todo color.

Y luego, esos locutores y esas locutoras. Del mismo color que los cadáveres.

Y los deportistas.

Y los ministros.

Y los niños que comen desesperadamente yogurts.

Así que volvemos a dormirnos» (Z, pp. 316-317).

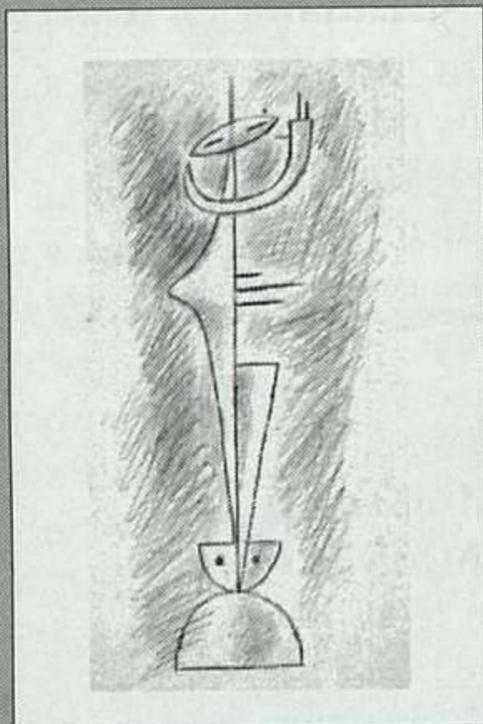
Desde la primera letra del alfabeto (que, finalmente, resulta ser blanca para el mnemonista «Ch.», negra para Rimbaud y la última letra del alfabeto para Azúa) hasta la última, la Z (que, en consecuencia, ahora resulta ser la primera), el lector puede seguir el recorrido que Azúa realiza a través de los conceptos y la historia que constituyen la reflexión sobre las artes. Recorrido que atraviesa los estadios de evolución de una práctica finalmente dominada por la voraz razón comercial, pero que trata, sin embargo, de recuperar un deber ser del arte. La autonomía perseguida por el arte le ha dejado en manos de instituciones de todo tipo: económicas, de comunicación o políticas. Después de todo, su heteronomía es flagrante.

La cuestión estriba en si es posible e incluso deseable recuperar un estadio irreflexivo y puro para el arte y si ese estadio tiene algo que ver con la recuperación de una función religiosa o con una función consoladora, y consoladora ¿de quién? En todo caso, la situación muy distinta. Para el intelectual apocalíptico que hay en Félix de Azúa parece que las artes, fuera del correctivo filosófico o crítico, navegan a la deriva entre intereses espúreos y narcisismos vacuos. Lo cual es seguramente cierto. La propia filosofía es culpable en cierta medida de esta situación, pero no por crear un concepto de Arte, sino por introducir en él las nociones de pureza, de genio, de verdad inmediata. Tan fácilmente manipulables...

Angel Ferrant

Todo se parece a algo

Escritos críticos y testimonios



La busca de la Medusa
Visor

Angel Ferrant, *Todo se parece a algo*
352 págs., I.S.B.N.: 84-7774-587-0

Indice: Nota preliminar. Introducción: *Ferrant en sus escritos: una Escuela Poética Manual*, por Javier Arnaldo. *La imagen insólita. En torno a la obra de Angel Ferrant*, por Olga Fernández. Escritos: I. 1920-1931. II. 1931-1939. III. 1939-1952. IV. 1952-1961. V. Escritos sobre artistas, coleccionistas y críticos. Apéndice: 1. Memoria docente (1917). 2. Fragmentos. 3. Encuestas y cuestionarios. 4. Entrevistas. 5. Entrevistas, declaraciones y textos literarios y autobiográficos no recogidos en el apéndice. Cronología. Bibliografía.

Karl-Otto Apel

El camino del pensamiento de Charles S. Peirce



La Torre de Babel
Visor

Karl-Otto Apel, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*
312 págs., I.S.B.N.: 84-7774-586-2.

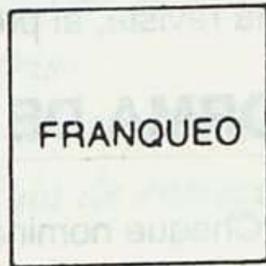
Índice: Prólogo del autor. Primera Parte. *El trasfondo filosófico del surgimiento del pragmatismo en Charles Sanders Peirce.* I. Peirce y la función del pragmatismo en el presente. II. El problema de una introducción a la obra completa de Peirce: los cuatro periodos de su trayectoria intelectual. III. El primer periodo: Peirce y la tradición, o: De la crítica del conocimiento a la crítica del sentido. IV. El segundo periodo: El surgimiento del pragmatismo de la crítica del sentido (1871-1878). Notas de la primera parte. Segunda Parte. *Del pragmatismo al pragmaticismo: la evolución del pensamiento de Peirce.* I. Exposición preliminar: El último Peirce. Los dos últimos periodos de la evolución de su pensamiento. II. La concepción de sistema del último Peirce. III. El tercer periodo: Del pragmatismo a la metafísica de la evolución (ca. 1885-1898). IV. El cuarto periodo: Del pragmatismo al pragmaticismo (ca. 1898-1914). V. Conclusión: Peirce y el futuro de la teoría de la ciencia. Notas de la segunda parte. Índice de autores. Índice analítico.

SUSCRIPCIÓN

Basado en suscripciones a LA RAL SA DE LA MEDUSA durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, el precio de 2.800 pes.



TARJETA POSTAL



VISOR DIS., S. A.



Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.



Form fields for address details: País, Cód. Postal, Provincia, Teléfono, Fecha.

EUROPA Suscripción anual 4.500 AMÉRICA 4.800 Form de pago Cheques nominativos a favor de Visor Distribuciones S. A.



E. Herrera, *El movimiento modernista en la poesía de América*

P. E. Kerry, *Cartas, una conversación y los orígenes de la religión católica*

A. Gómez Marmos, *Cuando la conversación traspasa los límites del diálogo entre Gombrowicz y Derrida*

V. Lotman, *El fenómeno del arte*

E. J. Higuera, *Las fuentes de la narrativa*

otras «Segunda abecedario de escritores Latinos»

NOTAS

St. Foucault, *Simple plan*

LIBROS

E. Mayayo, *Desde los Vientos*

S. Sánchez, *Una historia de amor*

E. Castañedo, *La poesía como experiencia*

M. Maciá, *Una época poética*

Número 41/42 - 1997

E. de Diego, *Si empieza con un paso...*
C. González Marín, *No hay futuro sin Marx:*
Política de la memoria.

J. Á. López Manzanares, *Madrid, 1950.*
Paisajes del exilio interior.

C. Reyero, *Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones*
ambiguas en la novela erótica española de entreguerras
(1915-1936).

C. Peñarín, *La imagen dice no.*
Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico.

J. Arnaldo, *Arte y profecía: preconceptos de vanguardia*
en la España del siglo XIX.

J. L. Gallero, *Uno es como es. Retrato de John Epstein.*

LIBROS

D. Aragón Strasser, *Para una genealogía de la estética.*

DOCUMENTOS

J. Romero Trillo, *La comunidad de San Egidio*
y la experiencia de Mozambique.

Número 43 - 1997

T. Llorens, *El movimiento moderno en la época de síntesis.*

P. E. Kerry, *Goethe, una peregrinación y los orígenes*
de la tolerancia religiosa.

A. Gómez Ramos, *Cuando la conversación tropieza.*
Los límites del diálogo entre Gadamer y Derrida.

Y. Lotman, *El fenómeno del arte.*

F. J. Higuero, *Las fuentes de la escritura:*
sobre «Segundo abecedario» de Jiménez Lozano.

NOTAS

M. Foucault, *Simple placer.*

LIBROS

P. Mayayo, *«Inside the Visible».*

S. Sánchez, *Una cuestión de moral.*

F. Castanedo, *La gnosis como imaginación.*

M. Maciá, *Una mirada propia.*

