

# La balsa de la Medusa

---

Revista trimestral

Número 51/52 - 1999

Z-649

A. Doménech, *Cristianismo y libertad republicana.*  
*Un poco de historia sacra y un poco de historia profana.*

R. Ibarlucía, *Simiente de lobo:*  
*Paul Celan y la poesía después de Auschwitz.*

M. Casado, *La casa de cristal.*

A. Ansón, *Donde comienza la ilusión y estriba la realidad.*

F. J. San Martín, *La vanguardia negra.*

F. Martín, *Francisco Toledo o el demiurgo fabulador.*

V. Furió, *Gombrich y la sociología del arte.*

## NOTAS

I. Esteban, *¿Es el Museo Guggenheim un museo?*

## LIBROS

J. Mundó, *El derecho ciudadano a un salario universal.*

F. Rodríguez, *Filósofos sin fronteras.*

*Sokal, el caso Social Text y el desvelo de ser posmoderno.*

Número 47 - 1998

J. A. Ramírez, *Dios te ve: retablo de la carne tentadora, el ángel caído y el (gran) hermano Starr.*

S. González Noriega, «Joyce y Dublín».

T. Raquejo, *El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de Nosferatu.*

S. Blas Brunel, *El cuerpo del televisor.*

V. Santamaría, *Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930).*

*Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano.*

V. Bozal, *Política y arte: una visión del 98.*

NOTAS

K. Bohrmann, *Anotaciones.*

LIBROS

L. R. Armengol, *Dalí: Una biografía al fin.*

Número 48 - 1998

C. Thiebaut, *Responsabilidades cosmopolitas.*

A. Johan Vetlesen, *La imparcialidad y el mal. Reconsideraciones ante el genocidio de Bosnia.*

E. Marcos Villalón, *La clarividencia del humorista.*

*Luis Bagaría ante la Primera Guerra Mundial.*

V. Bozal, «Guernica» en la tradición pictórica.

M. Borja, *Hécuba, nómos y música de las ciudadanías.*

*Argumentos y debate para una reescritura escénica.*

F. Pérez Carreño, *Teoría y experiencia estética en el arte conceptual.*

LIBROS

E. Burgos Díaz, *Filosofías feministas: discursos críticos y anticríticos.*

E. Rodríguez Genovés, *Esteticismo y moralismo como desmesura.*

# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 51-52, 1999

Un poco de historia sacra y un poco de historia

---

|                             |     |   |
|-----------------------------|-----|---|
| Antoni Domènech             | 3   | <i>Cristianismo y libertad republicana. Un poco de historia sacra y un poco de historia profana</i> |
| Ricardo Ibarlucía           | 49  | <i>Simiente de lobo: Paul Celan y la poesía después de Auschwitz</i>                                |
| Miguel Casado               | 73  | <i>La casa de cristal</i>   |
| Antonio Ansón               | 81  | <i>Donde comienza la ilusión y estriba la realidad</i>  |
| Francisco Javier San Martín | 93  | <i>La vanguardia negra</i>  |
| Fernando Martín             | 113 | <i>Francisco Toledo o el demiurgo fabulador</i>   |
| Vicenç Furió                | 131 | <i>Gombrich y la sociología del arte</i>  |
| NOTAS                       |     |   |
| Iñaki Esteban               | 162 | <i>¿Es el Museo Guggenheim un museo?</i>  |
| LIBROS                      |     |   |
| Jordi Mundó                 | 176 | <i>El derecho ciudadano a un salario universal</i>  |
| Fernando Rodríguez Genovés  | 179 | <i>Filósofos sin fronteras. Sokal, el caso Social Text y el desvelo de ser posmoderno</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.

La balsa de la Medusa, 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.  
[www.visordis.es](http://www.visordis.es)

Precio de este número, 2.400 pesetas.  
Suscripción anual (cuatro números),  
España, 4.350 pesetas. Europa, 5.500 pesetas. América, 6.250 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1999.  
I.S.S.N.: 0214-9982.

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

# CRISTIANISMO Y LIBERTAD REPUBLICANA.

## Un poco de historia sacra y un poco de historia profana

Antoni Domènech

El 23 de mayo de 1498, en la plaza de la Signoria de Florencia, la hoguera redujo a cenizas el cuerpo, yerto y aún pendido de la horca, de Savonarola, precisamente un año después de que el Papa Borgia, Alejandro VI, desde Roma, «la Babilonia de todos los vicios», le hubiera excomulgado. Encarcelado por la Santa Inquisición desde abril y torturado antes de ser librado a la espada secular, un mes después, para su ejecución, Fray Jerónimo de Savonarola tuvo tiempo sobrado para meditar en la dolorosa soledad de la celda sobre sus pecados y trasladar a papel una reflexión que, leída hoy, aún resulta conmovedora.

El dirigente del partido de los pobres, que no sólo había restaurado la República de Florencia tras la tiranía de Cosme, Pedro y Lorenzo de Medicis cuatro años antes, sino que había contribuido decisivamente a verterla sobre un molde democrático, prácticamente inédito en las *civitates* del occidente latino –y destruido de raíz en las *poleis* del oriente heleno desde comienzos de la era cristiana, milenio y medio atrás–, no acertó sino a resumir sus errores del extraordinario modo que sigue:

---

La balsa de la Medusa, 51-52, 1999.

«Contra Tí sólo he pecado, delante de Tí he hecho el mal, (...) Contra Tí sólo, precisamente porque me has mandado que te ame a Tí por Tí mismo y que refiera a Tí el amor de las criaturas, y yo he amado más a la criatura que a Tí, *al amarla por sí misma. ¿Qué es pecar sino amar a la criatura por sí misma?*»<sup>1</sup>.

La restaurada República de Florencia, purgada, evidentemente de los «excesos» democráticos, contenidos los *popolari*, y ya bajo la dirección de los *ottimati*, aún le sobreviviría 14 años, hasta 1512, cuando las tropas españolas de Fernando el Católico, no bien sometida por las armas, reestablecieron en la ciudad el Principado de los Medici. Entre los primeros represaliados se contaba el joven Nicolás Maquiavelo, diligente funcionario al servicio de la diplomacia de la época postsavonaroliana de la República, a quien el viejo-nuevo régimen privó de cargo y libertad. Salido de prisión, y acaso decepcionado de su infructuoso intento de ganarse el favor político de la dinastía componiendo para Giuliano de Medici (desde 1511, Papa León X) su célebre tratado sobre *El Príncipe*, Maquiavelo parece haberse resignado a su condición de puro hombre de letras. Volvió a sus fueros republicanos y escribió —jirónica venganza contra el «sórdido tipo de vida»<sup>2</sup>, alejado de la acción, a que se veía reducido!— uno de los libros más influyentes en la política práctica de las tres centurias siguientes. Directa o indirectamente, la defensa, sobria y vigorosa, que en los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* se hace de la superioridad de las constituciones republicanas sobre principados y monarquías, irradió, en efecto, al republicanism revolucionario moderno, a los hombres de la *commonwealth* en la Inglaterra del XVII, a Rousseau y los clubs jacobinos en la Francia die-

<sup>1</sup> J. Savonarola, *Última meditación*, Patmos (Libros de Espiritualidad), Madrid, Rialp, 1951, versión castellana de Antonio Fontán, p. 33. (El subrayado es mío, A. D.)

<sup>2</sup> Carta a su valedor en la corte, Vettori: «que me toca continuar en este tipo de vida sórdido, sin hallar un solo hombre que recuerde el servicio que he prestado o que crea que soy capaz de hacer algo bueno». Citado por Q. Skinner, *Maquiavelo*, Madrid, Alianza, 1984 (trad. Manuel Benavides), p. 65.

---

Antoni Domènech, catedrático de la Universidad de Barcelona, ha publicado *De la ética a la política* (Barcelona, Crítica, 1989). El texto que presentamos es parte de un libro en preparación.

ciocesca, al republicanismo transatlántico de Jefferson y los padres fundadores de los Estados Unidos de América.

### 1. *El cristianismo y la pérdida de amor a la libertad*

Junto a la influyente defensa de la libertad republicana, también pueden hallarse en los *Discursos* varias consideraciones sobre las causas de «que no haya en el mundo tantas repúblicas como había antiguamente», y de que «por consiguiente» no se vea «en los pueblos el amor a la libertad que antes tenían». Entre esas causas figura señaladamente el cristianismo, el cual, en vivo contraste con el paganismo del mundo clásico,

«... ha puesto el mayor bien en la humildad, la abyección y el desprecio de las cosas humanas, mientras que [el paganismo] lo ponía en la grandeza de ánimo, en la fortaleza corporal y en todas las cosas adecuadas para hacer fuertes a los hombres. Y cuando nuestra religión te pide que tengas fortaleza, quiere decir que seas capaz de soportar, no de hacer, un acto de fuerza. Este *modo de vivir parece que ha debilitado al mundo, convirtiéndolo en presa de los hombres malvados*, los cuales lo pueden manejar con plena seguridad, viendo que la totalidad de los hombres, con tal de ir al paraíso, prefiere soportar sus opresiones que vengarse de ellas»<sup>3</sup>.

Y a juzgar por la *Última meditación* de Fray Savonarola, allanada, *volis nolis*, a los designios de un hombre malvado donde los haya habido, el Papa Borgia, ¿quién negaría su grano de verdad a la imputación maquiaveliana de que el cristianismo había hecho a los hombres más prontos a aceptar la servidumbre? ¿Quién podría resistirse de plano a la idea de que el paganismo resultaba más congenial con la libertad republicana?

Ello es que, en la elaboración de su arrepentimiento, buscando en la misericordia de Dios el refugio que no ha encontrado entre los hombres, no sólo se hace reo el dominico de haber bebido en la fuente de todos los pecados –de haber amado a la «criatura por sí misma»–, sino que, más específicamente, abjura de lo que parece ser parte inevitable

<sup>3</sup> *Discursos*, libro II, cap. 2. Cito por la excelente traducción de Ana Martínez Arancón, Madrid, Alianza, 1987, pp. 188-9. (El subrayado es mío, A. D.)

del caudal que arroja esa fuente, es decir, de la búsqueda de la justicia terrena; es decir, de la justicia de los «filósofos». Es decir, de la justicia pagana:

«... yo busco Tu misericordia, no te ofrezco mi justicia. [...] Los filósofos se gloriaban en su justicia, y por eso no encontraron Tu justicia; no entraban por la puerta: eran ladrones que no venían a salvar, sino a perder y matar las ovejas»<sup>4</sup>.

Es verdad: Maquiavelo era demasiado realista y demasiado buen historiador como para salirse de la «historia profana» y atrincherarse en una mera «historia de las ideas»<sup>5</sup> que acabara haciendo del cristianismo la única o siquiera primordial causa del declive de la libertad de los antiguos. El autor de los *Discursos* no puede dejar de ver el papel principalísimo que desempeñaron el Principado y el Imperio romanos en la destrucción de la libertad republicana, así en el occidente, como –más radicalmente aún– en el oriente antiguos:

«Además, pienso que el imperio romano, con sus armas y su grandeza, *aniquiló todas las repúblicas y toda forma de vida civil*. Y aunque luego tal imperio se deshizo, no pudieron las ciudades unirse ni reordenarse para la vida libre sino en poquísimos lugares del antiguo imperio. En fin, sea como sea, lo cierto es que los

<sup>4</sup> *Última meditación, op. cit.*, p. 85. Savonarola se refiere aquí a Juan, 10, 8-10, que hace decir a Jesús: «todos los que antes de mí vinieron, ladrones son y robadores...» (8); «Yo soy la puerta: el que por mí entrare, será salvo; y entrará, y saldrá, y hallará pastos» (9); «el ladrón que viene sino a hurtar, y matar, y destruir: yo he venido para que tengan vida, y para que la tengan en abundancia» (10). La implicación se calla por sabida: la filosofía política republicana antigua, que vino, obvio es decirlo, «antes» de Jesucristo, queda así equiparada a «los ladrones y robadores» que entran por la ventana; el antiguo dirigente republicano Savonarola se arrepiente ahora de haber sido su sectario, de haber, también él, perdido y matado ovejas –perderlas y matarlas es, como se echa de ver, sacarlas del rebaño, despojarlas de su condición bovina, hacer de súbditos serviles de un Principado ciudadanos virtuosos de una República–. (Todas las citas del Viejo y del Nuevo Testamento, se hacen en este libro de acuerdo con la versión castellana establecida por don Cipriano de Varela, el cual, por cierto, declarado hereje, corrió en la ciudad de Sevilla una suerte parecida a la de nuestro dominico, siglo y pico después.)

<sup>5</sup> «En una palabra: esto [el modo de historiar de Proudhon] son trastos hegelianos vulgares, esto no es historia, no es historia profana –historia de los hombres–, sino historia sagrada –historia de las ideas–.» (Marx, Carta a Anenkov, 28 dic. 1864, *MEW*, vol. 4, 549.)



romanos, en cualquier rincón del mundo por mínimo que fuera, encontraron una conjura de repúblicas muy armadas y muy obstinadas en la defensa de su libertad»<sup>6</sup>.

Pero no es menos verdad que el cristianismo, tal vez desde antes de mediados del siglo IV de nuestra era (a partir de Constantino), se convierte en una fuerza, o como se dirá luego, en una de las dos «espadas» —el *gladium spirituale*— del Imperio romano, entrando, pues, por la puerta grande en la historia profana, él mismo revestido de un poder secular temible. Un poder secular del que Maquiavelo, huelga decirlo, ha sido un elocuente testimonio. No se privará, por ejemplo, en los *Discursos* de hacer responsable al poder terreno de la iglesia romana de la división de Italia:

«Los italianos tenemos, pues, con la Iglesia y con los curas este primer agravio: habernos vuelto irreligiosos y malvados; pero tenemos todavía uno mayor, que es la segunda causa de nuestra ruina: que la Iglesia ha tenido siempre dividido nuestro país»<sup>7</sup>.

## 2. Las dos espadas

En 1681, en su influyente *Discours sur l'Histoire Universelle*, Bossuet presentó al Delfín de Francia —el heredero de la corona— este resumen de la incorporación del cristianismo a la historia profana:

«Enfin l'empire romain a cédé; et ayant trouvé quelque chose de plus invincible que lui, il a reçu paisiblement dans son sein cette Église à laquelle il avoit fait une si longue et si cruelle guerre. Les empereurs ont employé leur pouvoir à faire obéir l'Église; et Rome a été le chef de l'empire spirituel que Jésus-Christ a voulu étendre par toute la terre»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, II, 2, p. 189. (El subrayado es mío, A. D.)

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>8</sup> *Discours*, parte III, capítulo 1. «Finalmente, el imperio romano cedió; y confrontado a algo más invencible que él, acogió apaciblemente en su seno a esta Iglesia a la que había hecho una guerra tan larga y cruel. Los emperadores usaron su poder en hacer que se obedeciera a la Iglesia; y Roma fue el jefe del imperio espiritual que Jesucristo ha querido extender por la tierra entera.»

La imagen, según la cual los emperadores usaron su poder en «hacer que se obedeciera a la Iglesia», reservándose ésta el puro poder «espiritual», es obviamente –y nunca mejor dicho– una imagen *ad usum delphini*. Seguramente resume bien el papel que se atribuyó a sí misma la Iglesia de Roma entre los dos Gregorios: entre Gregorio I el Magno (590-604) –el más grande Papa de la antigüedad– y Gregorio VII (1073-1085) –el más grande Papa de la Edad Media–. Pero la «reforma gregoriana» de este último trajo consigo ambiciones de dominio expresa y directamente terrenales: la Iglesia –enfrentada por entonces a la dinastía imperial sálica, y luego, a los Hohenstaufen– no se conformaba ya con tener la sola espada espiritual; se pretendía en posesión de ambas (*utriusque gladium*), sometido a sí propia el poder temporal y reducido el Emperador romano-germánico a poco menos que *servum servorum dei*.

De Gregorio VII en adelante (y especialmente con Inocencio III, Gregorio IX, Inocencio IV y, sobre todo, Bonifacio VIII)<sup>9</sup>, los Papas y sus ideólogos del partido eclesiástico son unánimes en la afirmación de que tanto el poder espiritual como el temporal pertenecen a la silla de Pedro. Emperador, reyes y magistrados seculares, ciertamente *usan* la espada temporal o corporal, pueden administrarla, pero como cedida por el Papa, en beneficio del poder espiritual y nunca en provecho propio.

La tesis de las dos espadas había sido ya sostenida por Godofredus abbas Vindocinensis a comienzos del siglo XII, apelando a la alegoría de las dos espadas en Lucas, 22, 37-38: «Porque os digo, que es necesario que se cumpla todavía en mí aquello que está escrito: Y con los malos fue contado: porque lo que *está escrito* de mí, cumplimiento tiene. Entonces ellos dijeron: He aquí dos espadas.» Y la discusión sobre las relaciones entre las «dos espadas» se convirtió en uno de los puntos fuertes de la filosofía política medieval. Tomás de Aquino estaba con el partido eclesiástico –de hecho, fue su ideólogo más perspicaz– al afir-

<sup>9</sup> Este último, según habrá ocasión de ver, llevó al extremo las pretensiones de *verum dominium temporalium* de la Iglesia de Roma con su famosa bula *Unam sancta*, colocando al comienzo de la misma una afirmación enfática del principio de unidad de los dos poderes en la Silla de Pedro. Como hemos sabido recientemente, la pretensión de dominación terrenal de Bonifacio VIII fue tan decidida que le llevó a encarcelar y a asesinar a su dimitido predecesor, el Papa «ermitaño» del «gran Rechazo» y de la reafirmación de la pobreza de la Iglesia, Celestino V, en 1296. (Véase la noticia sobre la exhumación en 1988 de los restos de Celestino y la confirmación de que su muerte no fue por causas naturales, *El País*, viernes 21 de agosto de 1998, p. 20.)

mar que nadie podría conjugar las dos potestades, la secular y la espiritual, sino el Papa, que detentaría las dos: «nisi forte potestari spirituali etiam saecularis potestatas coniugatur, sicut in Papa, qui utriusque potestatis apicem tenet, sc. spiritualis et saecularis, hoc illo disponente qui est sacerdos et rex in aeternum...»<sup>10</sup>.

Es de inquirir cómo esta dominación vinculante, así en el cielo, como en la tierra, esta *potestas ligandi in caelo et in terra*, reclamada no sin éxitos visibles desde Gregorio VII; cómo esta auténtica absorción del Imperio y de todo poder y dominación terrenales por la Iglesia, puede casar con la disposición básica cristiana de renunciar al mundo señalada por Maquiavelo como concausa notoria del «debilitamiento del mundo» y del «amor a la libertad» republicana antigua.

### 3. Apología de la dominación y renuncia al mundo

Pablo, el verdadero fundador del cristianismo, fijó claramente desde el comienzo la doctrina sobre los poderes terrenales. En *Rom.* 13, 1-7, dejó sentado que los poderes de la tierra «que son, de Dios son ordenados» (1); que el que se opone a esos poderes, «a la ordenación de Dios resiste» (2); que quienes mandan en la tierra «no son para temor al que bien hace, sino al malo» (3); que quien es poderoso en la tierra, quien tiene potestad, «es ministro de Dios para tu bien» (4); que por consecuencia, «es necesario que *le* estéis sujetos, no solamente por la ira, mas aún por la conciencia» (5); porque «por esto pagáis también los tributos; porque son ministros de Dios que sirven a esto mismo» (6); «pagad a todos los que debéis; al que tributo, tributo» (7). Y en *Tito*, 3, 1, leemos: «Amonéstales que se sujeten a los príncipes y potestades, que obedezcan, que estén prontos a toda buena obra».

La doctrina paulina se reproduce ya en la Primera epístola universal de Pedro desde su Silla (*1 Pedro*, 2, 13-18): «Sed pues *sujetos a toda ordenación humana*<sup>11</sup> por respeto a Dios: ya sea al rey, como a superior»

<sup>10</sup> *Sent. dist.* II, 44, ad. 4. Pero ni que decir tiene que los ideólogos del partido imperial no dejaron de replicar al «argumentum quod papa habet utrumque gladium», tratando a su vez de reducir al pontífice a primer obispo del Imperio. Los interesados en estas disputas pueden leer con provecho el resumen que de todos los argumentos hizo con su ecuanimidad habitual Guillermo de Ockham en *Octo qu.*, I, c. 1-4, 12, 15 y c. 6-14; VIII, c. 1; así como en *Dial.* II, tr. 2, 1, I, c. 18-25.

<sup>11</sup> Subrayado mío, A. D.

(13); «ya a los gobernadores, como de él enviados para la venganza de los malhechores, y para loor de los que hacen bien» (14); «porque esta es la voluntad de Dios» (15); «como libres, y no como teniendo la *libertad por cobertura de malicia*<sup>12</sup>, sino como siervos de Dios (16); «honrad a todos. *Amad la fraternidad*<sup>13</sup>. Temed a Dios. Honrad al rey» (17); «Siervos, sed sujetos con todo temor a vuestros amos; no solamente a los buenos y humanos, sino también a los rigurosos» (18).

En esta Primera epístola de Pedro son de notar cuando menos dos cosas: el peculiar uso que hace de la palabra «libertad» y la aparición de la palabra «fraternidad». Resulta sorprendente que ambos términos sean traídos a colación en un contexto apologético del poder y el señorío, de *todo* poder –también, huelga notarlo, del que sometía a los cristianos a esas «cruelles persecuciones» de que nos hablaba Bossuet más arriba—. Sería empero un error pensar que eso inaugura un uso radicalmente nuevo y específicamente cristiano de «libertad» y «fraternidad». Pues hay que decir que ambas palabras están aproximadamente usadas aquí en el sentido y con la significación habituales en la cultura política de las monarquías y los despotismos helenísticos postalejandrinos, una cultura de la que la última República, el Principado y el Imperio romanos se sirvieron estupendamente para dominar el oriente mediterráneo y acabar la obra de aniquilación de las *poleis* libres –especialmente de las *poleis* democráticas– que había comenzado el hijo de Filipo II de Macedonia: para esa cultura ser «libre» es someterse de grado al *despotós*, aceptar con tranquilidad la *douleia*, la dominación, de éste y resignarse a la propia condición de *doulós*, de esclavo o súbdito; y muchos reyezuelos helenísticos se han llamado a sí mismos *philanthropós*<sup>14</sup>, amigo de los hombres, como a muchos esclavos helenísticos se les puso el nombre de *Philodespotós*, amigo de su amo<sup>15</sup>. En esa cultura, la *philadelphia*, la «fraternidad», lo

<sup>12</sup> Subrayado mío, A. D.

<sup>13</sup> Subrayado mío, A. D.

<sup>14</sup> Creo que el primero fue Ptolomeo II en Egipto.

<sup>15</sup> Otro nombre corriente para esclavos en esa época era *Philarchontes*, que venía entonces a significar algo parecido –amigo del que manda—. Es interesante notar, sin embargo, que *despotós* es uno de los términos griegos clásicos corrientes para el amo de un esclavo, lo mismo que el verbo *doulein* es el habitual para referirse al dominar de un amo sobre su esclavo, a la potestad que tiene sobre él. El *archontes* es en griego clásico quien tiene poder, pero un poder –político– en principio distinto –desde luego en las repúblicas– del poder del amo sobre el esclavo. En las monarquías helenísticas del período postclásico, *archein* y *doulein*, *archontós* y *despotós* confunden sus usos: pues el monarca es un déspota que domina arbitrariamente a sus súbditos como un amo

mismo que la «libertad», va íntimamente ligada al despotismo y a la servidumbre avasallada; en esa cultura, amos, esclavos, siervos y súbditos se «quieren» como hermanos, y la «libertad» de todos y cada uno reside en su capacidad interior para aceptar sin rencores ni reservas su situación, no en hacer de ella, al antiguo modo republicano, «cobertura de malicia».

Obsérvese que en el documento que estamos ahora comentando –y de cuya importancia para la posteridad sería necio dudar: es la Primera Epístola del primer pontífice– no se dice: «amaos los unos a los otros como hermanos en tanto que hijos de Dios», lo que inauguraría tal vez un uso cristiano distinto y separado del término; sino que se dice –en un contexto apologético de los poderes terrenales!–: «amad la fraternidad», lo que no puede querer decir sino: amad como hermanos a todos y particularmente a vuestros amos, sed *philodespotoi*.

Claro que a los amos –a los *despotoi*– se les encarece para que no sean rigurosos. Pero lo decisivo es esto: para el republicanismo, y particularmente para el democrático, el mal supremo es la dominación por otro, y dominación –*douleia, potestas*, o como quiera que se le haya llamado– se opone directamente a libertad –*eleuthería, libertas*– en el siguiente preciso sentido: quien domina a otro tiene capacidad, tiene potencial para interferir arbitrariamente en sus decisiones; que haga un uso mayor o menor de esa capacidad –que sea un amo más o menos riguroso, que sea benevolente o cruel– no quita en nada a su dominación. Esencial para la dominación es que el dominado esté «a la discreción de otro» («*doulos to pelas*», como dice Sófocles en *Antígona*, 479). Así, pues, la *philadelphia*, la fraternidad, en este contexto, es incompatible con la *eleutheria*, con la libertad en sentido clásico-antiguo, porque parte de unas bases de aceptación de la dominación, limitándose a amonestar a los amos para que «dejen las amenazas» (*Efes.*, 6, 9), sin cesar de exhortar a los siervos a amarles y a estarles sujetos, «también a los rigurosos»<sup>16</sup>.

domina a sus esclavos. De aquí que *philodespotós* –amigo del amo– y *philarchontes* –propriamente, amigo del que gobierna– vinieran a decir prácticamente lo mismo a partir del siglo I a.n.e.

<sup>16</sup> Hay que adelantar –porque tendrá mucha importancia más adelante en este artículo– que en el otro paso neotestamentario en que aparece la palabra «fraternidad» (*Heb.*, 13, 1), Pablo la usa en un sentido mucho más desprendido del contexto helenístico. Pero se trata de una epístola a los *hebreos*, y obviamente, el contexto aquí carga veterotestamentariamente el uso del término: «permanezca el amor fraternal» (vulgata: «*charitas fraternitatis maneat in vobis*»), es decir, permanezca en vosotros la caridad de la fraternidad, permanezca el amor (*charitas, agape*), mediado por Dios, entre los hombres. Ya tendremos ocasión de referirnos con detalle en otro capítulo a este amor carita-

Y en esa cultura «filodespótica» ha crecido el judío helenizado Pablo. Muchas veces se ha insistido en la congenialidad de la posición del primer cristianismo —es decir, de Pablo— con el estoicismo tardío. Y es verdad que el estoicismo vulgar adaptó su filosofía política al despotismo helenístico; es verdad que fue el estoicismo vulgar el que popularizó la repelente doctrina de que los esclavos y los súbditos, los sujetos, podían, si querían, ser más «libres» —interiormente libres— que sus mismos amos y dominadores<sup>17</sup>. Pero incluso entre el más vulgar y apologético de los estoicos y Pablo existen la menos estas tres diferencias cruciales: 1) el conseguir ser, a pesar de esclavo, «libre», depende en el estoico de la capacidad del esclavo para organizar activamente por sí propio su psique y lograr la tranquilidad de ánimo pretendida, no de estar externamente tocado por la gracia divina; 2) el querer la tranquilidad de ánimo y resignarse «libremente» a la esclavitud viene para el estoico de un impulso natural interno, no es un mandato externo de Dios; y 3) los amos y los poderosos son fenómenos naturales, tal vez incluso parte del plan racional de la naturaleza (la famosa *pronoia* estoica), pero en ningún caso «ministros de Dios».

#### 4. El silencio de la mujer

Todavía hay que considerar unos interesantes pasos de Pablo (en *Tim.*, 2), en los que tras reiterar la posición que ya nos es conocida

tivo o agápico de la fraternidad paulina. Baste decir por ahora que la elección de la palabra griega *agape*, en vez de *eros*, para hablar de «amor» no es una elección inocente, sino de todo punto técnica. Tomando el partido del *agape* se subraya el hecho de que el amor pretendido no lo es en ningún caso de la criatura por sí misma, sino del creador, y a su través —y sólo a su través—, de la criatura. Aunque es verdad que apenas pueden encontrarse en el griego clásico usos de *agape* con la connotación, típica del verbo *erao*, de amar de amor, la tajante distinción entre *eros* y *agape* que va implícita en el uso exclusivo de *agape* parece una innovación del Nuevo Testamento, y particularmente de Pablo (véase, por ejemplo, también *1 Cor.*, 13, 1-2; 14, 1). Es cierto que Pablo sigue la tradición de «los setenta» intérpretes y traductores al griego del Viejo Testamento (a partir del 286 a.n.e.), que prescindieron ya del *eros*, pero no resulta nada claro que el monopolio léxico del *agape* pueda interpretarse allí en el sentido de una innovación técnica destinada a subrayar el amor mediado por Dios. Así, por ejemplo, en la versión de los setenta, se usa (en el *Cantar de los cantares*, 2, 4, 5) el término *agape* en el sentido de amar de amor, habitualmente reservado en griego clásico para el vocablo *eros*.

<sup>17</sup> En otro lugar, *De la ética a la política*, Barcelona, Crítica, 1989, caps. 1 y 2, ya discutí este asunto, distinguiendo entre la importante aportación de la primera Stoa —y acaso de la Stoa media— a la concepción de la libertad humana «interior», de un lado, y la vulgarización político-apologética posterior de esa concepción, del otro.

sobre el poder y las potestades temporales (2, 1-2: «Amonesto pues, ante todas cosas, que se hagan rogativas, oraciones, peticiones, haci-mientos de gracias, por todos los hombres. Por los reyes y por todos los que están en eminencia, para que vivamos quieta y reposadamente en toda piedad y honestidad»), va a fijar, explícita y contundentemente, la misógina doctrina cristiana sobre la obligada sujeción a los poderes terrenales de la mitad de la humanidad:

«Quiero, pues, que los hombres oren en todo lugar, levantando manos limpias, sin ira ni contienda (8). Asimismo también las mujeres, ataviándose en hábito honesto, con vergüenza y modestia; no con cabellos encrespados, u oro, o perlas, o vestidos costosos (9). Sino de buenas obras, como conviene a mujeres que profesan piedad (10). *La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción*<sup>18</sup> (11). Porque no permito a la mujer enseñar, ni tomar autoridad sobre el hombre, sino estar en silencio (12). Porque Adam fue formado el primero, después Eva (13); *Y Adam no fue engañado*<sup>19</sup>, sino la mujer, siendo seducida, vino a ser *envuelta* en transgresión.»

Vale la pena comentar con un poco de detalle las dos frases con énfasis añadido. Por la primera, a la sujeción de las mujeres, Pablo manda por dos veces añadir su «silencio». En los varios comentarios que he conseguido ver de este paso, nunca he tropezado con lo que a mí me parece esencial y políticamente más significativo. Que es lo siguiente:

El único régimen que en la Antigüedad clásica dio voz a las mujeres fue la democracia, particularmente la república democrática de Atenas. Tras el triunfo de la revolución democrática de Efialtes (en el 461 a.n.e.) y de su partido de los pobres<sup>20</sup>, una de las primeras medidas

<sup>18</sup> Subrayado mío, A. D.

<sup>19</sup> Subrayado mío, A. D.

<sup>20</sup> «Democracia» significó por regla general, y hasta hace muy pocas décadas, casi hasta comienzos del presente siglo, y desde luego en el mundo antiguo, gobierno o autoridad de los pobres, del *demos*: de los *adynatoi*, de los *aporoí* o de los *thetes* en las ciudades griegas; de la *plebs* –de la *abiecta plebecula*, diría despectivamente el *optimates* Cicerón–, en el occidente latino. De todas formas, el prestigio de la república ateniense, que desde Solón había acabado con la tiranía de los hijos de Pisístrato, trajo consigo el que muchas repúblicas, incluidas las oligárquicas, se llamaran a sí mismas o fueran clasificadas como democracias. Cfr. Jaqueline Bordes, *Politeia*, París, Les Belles Letres, 1982, p. 240; y, sobre todo, Geoffrey de Sainte Croix, *The Class Struggle in the Ancient*

adoptadas por el nuevo régimen democrático de Atenas fue la proclamación de la *isegoría*, de la igual libertad de palabra en las discusiones políticas públicas, para todos los ciudadanos, ricos y pobres, así como para los excluidos de ciudadanía, los esclavos, los metecos o forasteros y las mujeres.

Ni que decir tiene que tamaña desmesura irritó a los ideólogos patricios u oligárquicos, enemigos acérrimos de la democracia. El dramaturgo Aristófanes ridiculizó con mucha fortuna en sus comedias la *isegoría* democrática, degradándola rencorosamente a frenética *parresía*, es decir, al descaro vanilocuo y al cotilleo y bla-bla-bla supuestamente característicos de las mujeres. Por ejemplo, en *Lisistrata*, en donde el partido democrático que les ha dado voz, recibe en justo castigo la femenil crítica de su política exterior; o en la *Ekklesiasuzas*, la asamblea de mujeres, en donde las presenta como parlanchinas tontilocas, propugnadoras de fantasiosas utopías comunistas<sup>21</sup>.

En un paso célebre de la *República* (563b), Platón considera que «el abuso más intolerable que la libertad [isegórico-democrática] introduce en la democracia es que los esclavos de ambos sexos no son menos libres que los que los han comprado. Y ya casi se me olvidaba decir qué grado de libertad y de igualdad (*isonomía*) alcanzan las relaciones entre los hombres y las mujeres».

El mismo Eurípides –con cierta justicia cargado por la posteridad con fama de misógino, pero de posición política hartamente más moderada que Aristófanes, y posiblemente, que Platón– habla reveladoramente de «la lengua silenciosa y la mirada reservada» de la mujer honrada para su

*Greek World*, Duckworth, Londres, 1981, p. 323. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (*reprint*, Barcelona, Horta, I.E., 1943), de comienzos del siglo XVII, se dice de «democracia»: «El imperio popular, quando no se gobierna por los nobles, ni sabios, reducidos a cierto número, sino por república formada». Y varios siglos más tarde, incluso los emperadores de la dinastía de los Antoninos, y señaladamente Marco Aurelio –en el siglo II–, reclamaron sin mucha convicción para su régimen político el título de «democracia».

<sup>21</sup> En honor del partido democrático de Atenas hay que decir que no sólo no censuró jamás al aristocrático comediógrafo, enemigo ensañado e implacable de su política y de sus dirigentes, sino que la mayoría de las comedias de Aristófanes (como de las de Eurípides, otro adversario del partido del *demos*, de los pobres) fueron representadas con cargo a los fondos públicos de la ciudad. Cuando Cleón, el dirigente del ala izquierda del partido democrático (y uno de los tres políticos más injustamente calumniados de la historia por las clases dominantes y sus intelectuales, junto con Catilina y Robespierre) se sintió agraviado por las difamaciones contra su persona contenidas en la comedia *Los caballeros*, se limitó a interponer una querrela judicial.



marido (*Troy.*, v. 645-56). Y aun al gran Sófocles, de cuyo compromiso con el partido democrático de los pobres puede haber poca duda, le debió de parecer un exceso la libertad de palabra en el ágora concedida por la democracia a las mujeres: «el adorno de la mujer, mujeres, es el silencio», le hace decir a Ajax (*Aj.*, v. 292-293)<sup>22</sup>.

Del éxito de la difamación aristofanesca puede dar cuenta el hecho de que, cuatro siglos después, por la época en que Pablo vivió, destruidas ya las *poleis* democráticas, y filtrada su memoria por la cultura filodespótica de las monarquías helenísticas, la palabra *isegoría* había sido verosímilmente olvidada hasta por aquellos pocos que recordaran favorablemente las experiencias democráticas del pasado: como *parresía* debía de entenderse entonces el viejo pecado democrático –imputable ahora al grueso de los regímenes republicanos pasados, oligárquicos o no<sup>23</sup> de haber dado voz a las mujeres (y a los metecos, y a los esclavos, y... si hubiera que creer al sarcasmo de Platón... hasta a los animales: *Rep.* 563c) en el gobierno de la cosa pública<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> ¡Qué bella imagen podría haberle sugerido Ajax a Pablo: «no con cabellos encrespados, u oro, o perlas, o vestidos costosos, sino adornadas, con toda sujeción, por vuestro silencio». Y una vez más en honor de la democracia ática: con razón se ha argüido (Ste. Croix, *Class Struggle, op. cit.*, pp. 101-103) que uno de los fundamentos del milagro democrático de Atenas (con un gobierno prácticamente ininterrumpido del partido del *demos* durante casi siglo y medio) era la mala situación de las mujeres en su estructura económica y social (en comparación con otras ciudades democráticas, como Corinto): la prohibición ática de que las mujeres heredaran habría permitido «la preservación de la propiedad familiar, actuando contra la acumulación automática de riqueza por parte de los que ya eran ricos a través de procesos de matrimonio y herencia; y la mayor igualdad de propiedad entre las familias de los ciudadanos habrá sido probablemente uno de los factores responsables de la robustez y la estabilidad de la democracia en Atenas». Como un signo más de grandeza hay que considerar, pues, que un régimen político que dependía en tal manera del trabajo de los esclavos y de la exclusión de las mujeres libres del derecho de transmisión patrimonial diera a ambos grupos igual libertad de palabra.

<sup>23</sup> Véase la nota 20.

<sup>24</sup> Como se ha ya sugerido, *parresía* tenía originalmente connotaciones inequívocamente negativas (su origen etimológico es *pan rethor*, es decir, el panlocuaz, lenguaz y aún lenguaraz), asociadas negativamente al descaro, la avilantez, y luego, más positivamente, también al hablar sin tapujos y hasta con franqueza. En el siglo II de nuestra era, bajo los Antoninos, la vitanda *parresía*, lo mismo que la palabra «democracia» (véase nota 20), sufrió una mutación semántica reevaluatoria: en sus *Meditaciones* (I.6), Marco Aurelio dice que en su imperio se ha aprendido a respetar la *parresía*, es decir, la libertad de expresión. [Pero significativamente, y por esa misma época, en una obra del sofista tardío Luciano de Samosata –*El pecador*–, aparece un personaje de ficción, un esclavo, llamado... ¡*Parreshiades!* (Mencionado por A. Bailly, en su *Dictionnaire Grec-Français*, París, Hachette, 1950, bajo la voz *parresía*.)] Y no es imposible que de esta última e

De modo que la exigencia paulina de reducir a silencio a las mujeres sometidas no puede ser, en este contexto, más significativa: para Pablo, poder quiere decir poder arbitrario, potestad, dominación, sometimiento, y quien domina y sujeta a los que en el orden humano están bajo su potestad arbitraria es «ministro de Dios», ya se trate de un modesto padre de familia, o del mismísimo emperador que persigue cristianos<sup>25</sup>. Y por implicación, en cambio, el poder republicano de las *poleis* antiguas, el poder no arbitrario que se sometía él mismo al control ciudadano, el poder que, a veces, si no la ciudadanía, dio la palabra a las mujeres, éste no sería un poder propiamente dicho, daría cobijo a la malicia y estaría dejado de la mano de Dios. Cuatro siglos más tarde, Agustín dará testimonio de su aprendizaje paulino en un ejemplo casi insuperable de anudamiento del cabo misógino con el cabo antirrepublicano: en la *Ciudad de Dios*, el de Hipona va a poner como paradigma de la vanagloria pagana, no a emperadores como Nerón o Calígula, no a Diocleciano, ni siquiera a los Tarquinos, los últimos monarcas derribados por las fuerzas republicanas en Roma, sino precisamente a una de las leyendas fundacionales de la República de Roma: la matrona Lucrecia, de quien en su exposición del derrocamiento de los Tarquinos cuenta Tito Livio (I, 57, 6; 59, 6) que se dio muerte a sí misma con un puñal después de ser violada por el hijo de Tarquino el Soberbio. Y ese suicidio, presentado por la posteridad como ejemplo de virtud y dignidad republicanas, lo pinta Agustín como modelo del vano ensoberbecimiento pagano.

La segunda frase paulina que merece la pena comentar es la que sostiene que «Adán no fue engañado, sino la mujer». Obviamente, la afirmación se pretende un argumento, una explicación, del deber de suje-

imperial vuelta del sentido de la palabra haya derivado su actual significado en castellano: «Figura retórica que consiste en decir cosas aparentemente ofensivas, pero que, en realidad, encierran una lisonja para la persona a quien se dicen» (María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1967).

<sup>25</sup> «¿Quién no se sorprendería al ver que durante los trescientos años que la Iglesia ha tenido que sufrir todo lo que la inquina de los perseguidores podía urdir en punto a crueldad, entre tantas sediciones y guerras civiles, entre tanta conjuración contra la persona de los emperadores, jamás se ha contado un solo cristiano? [...] [¿a tal punto inspiraba la doctrina cristiana veneración por el poder público! ¡Tan profunda fue la impresión que causó en todos los espíritus esta palabra del Hijo de Dios: 'Dad a César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios'. Esa distinción llevó a los espíritus una luz tan clara, que nunca dejaron los cristianos de respetar la imagen de Dios en los príncipes perseguidores de la verdad». Bossuet, *Discours*, *op. cit.*, II, xxvi, 1 (traducción mía, A. D.).

ción de la mujer. Y el argumento, aquí sólo incoado o sugerido, puede desarrollarse del siguiente modo: el poder, la dominación, es un castigo divino que la humanidad sufre por la «caída» de Adán y Eva. (No es el único castigo, desde luego, pues la entera naturaleza humana ha sido corrompida por el pecado original: un punto esencial en la doctrina paulina, como tendremos ocasión de ver.) Ahora bien, en esa «caída», la mujer lleva la peor parte: ella fue seducida y *envuelta* en transgresión; ella fue engañada, no Adán. Justo es, en consecuencia, que la naturaleza caída de los hombres se someta a dominación terrenal, pero igualmente justo es que las mujeres se sometan a doble ración de enseñoreamiento secular, la de los poderes políticos y la de los poderes domésticos masculinos<sup>26</sup>.

##### 5. *La dominación y la propiedad tienen su origen en la «caída»*

¿Cómo no iba a acordarse Savonarola, el pecador republicano derrotado y arrepentido, en su última meditación del pecado original y de la doctrina paulina de la naturaleza caída del hombre?:

«¿Y qué es el pecado original sino la *privación de la justicia original* y de la rectitud de todo hombre? Por tanto, el hombre es concebido y nacido en este pecado: todo él está como torcido y encorvado»<sup>27</sup>.

¡Pobre Savonarola! Él también está torcido y encorvado, y de esa debilidad humanísima han salido sus pecados: «mi virtud no es tan

<sup>26</sup> Cuatro siglos después de Pablo, y coetáneo de Agustín, otro Santo, Jerónimo, el Padre occidental de la Iglesia y autor de la versión latina —la «Vulgata»— de la Biblia oficialmente aceptada por la Iglesia romana (y la única versión canónica después de Trento, en 1548), había transformado la misoginia paulina en abierta ginefobia: «La mujer es el portal del diablo, el camino de la maldad, el aguijón del alacrán, en una palabra, una cosa peligrosa» (citado por Friedrich Herr, *Mittelalter*, Zurich, Kindler Verlag, 1961, p. 527). Dicho sea de pasada, otra fórmula ginefóbica de Jerónimo gozó de mucha reputación durante toda la Edad Media y el primer renacimiento: es aquella que declara la sabiduría filosófica incompatible con la atención a la mujer: «non posse simuli uxori et philosophiae servire» (*Adversus Iovianum*). Hans Baron (*The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1966, pp. 105 y ss.) describe la influencia de esta consigna de Jerónimo entre los humanistas italianos del *trecento*.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 37.

grande que pueda luchar con la antigua serpiente y vencerla»<sup>28</sup>. Por eso pide al señor:

«... la verdadera Fe, para tener alegría en tu Salvador. ¿Le darás una serpiente? ¿Le darás el veneno de la infidelidad que destila la antigua y tortuosa serpiente, el diablo? Te pido, Señor, el huevo de la esperanza»<sup>29</sup>.

La dominación arbitraria, las grandes desigualdades económicas, todo aquello, en suma, contra lo que combatieron los *popolari* de Savonarola, no es, pues, de combatir, sino de aceptar, sin ira ni contienda, como frutos del pecado original. El republicanismo de los *popolari* sería el impío intento de restaurar una *justicia original* de la que, justamente, la caída habría privado al hombre. Y en este contexto tal vez se aclare el enigmático adjetivo de «antigua» por dos veces espetado a la serpiente: la pretensión neorrepblicana de restaurar la libertad de los antiguos –de aquellos «ladrones y robadores», que vinieron antes de Jesucristo– cede a la siempre acechante tentación diabólica de olvidar que la *justicia original* ha sido definitivamente desterrada –desarraigada de la Tierra– por el pecado original de la engañada Eva y el inadvertido Adán.

Que la dominación y la desigualdad son castigo consecuente a la «caída» es doctrina que, si incoada por Pablo, y más o menos dramáticamente acentuada por la patrística oriental, es cuidadosamente elaborada en occidente por Agustín a comienzos del siglo V y aceptada por la Iglesia romana para la posteridad. Ambrosio, el obispo de Milán y maestro de Agustín, proclamó ciertamente que la tierra «es propiedad común de todos» por derecho divino, que sólo el derecho comunal es natural, mientras que el derecho privado –el *ius civile*– es producto de la usurpación<sup>30</sup>. ¿Contradecía esto la enseñanza paulina que mandaba a

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>30</sup> *De officiis ministrorum*, III, 6. Y en el famoso sermón sobre Naboth arremete contra ricos y poderosos como usurpadores de los bienes comunes «que causan la pobreza en todos los hombres» (*De Nabutha*, 1), vinculando de esta instructiva manera riqueza y poder: «Vosotros, ricos, no estáis tan deseosos de vuestra utilidad, cuanto de vuestro privilegio. Esto es lo que queréis: excluir a los demás; y el expolio de los pobres os motiva más que vuestro propio beneficio» (*ibid.*, 3). Que de todas formas Ambrosio (él mismo perteneciente a la clase senatorial, y el más rico por origen familiar de todos los padres de la iglesia, occidentales u orientales) no era políticamente peligroso, ni mucho menos

los esclavos obediencia total a sus amos?<sup>31</sup>. Su discípulo Agustín se encargó de probar que no. Él admite que la esclavitud es un mal, pero un mal hecho necesario para la «caída», un castigo de Dios por el pecado original. Y más en general, que sólo por consecuencia de la corrupción de la naturaleza humana vino la dominación del hombre sobre el hombre, y con ella, la propiedad privada, correspondiendo, en cambio, la libertad universal y la comunidad de bienes al derecho divino y natural puro<sup>32</sup>.

Ahora bien; nosotros seguimos interesados en la pregunta que nos hacíamos más arriba: ¿cómo maridó la *potestas ligandi in caelo et in terra*, perentoriamente reclamada por Gregorio VII a finales del siglo XI, con la originaria disposición cristiana, criticada por Maquiavelo, de renuncia al mundo y de aceptación incondicional, como ordenadas de Dios, de las potestades de la tierra?

Pretendiendo resumir la enseñanza de Agustín sobre el origen en la «caída» de la dominación y del Estado, no le dolieron prendas a Gregorio en declarar que el poder temporal es obra del pecado y del demonio:

un comunista, se encargó de probarlo el muy conservador J. Squitieri, *Il preteso comunismo di San Ambrogio*, Roma, 1946.

<sup>31</sup> *Efesios*, 6, 5: «Siervos, obedeced a vuestros amos según la carne con temor y temblor, con sencillez de vuestro corazón, como a Cristo.» Para una refutación concluyente de la necia pero difundida idea según la cual el cristianismo introdujo en la baja antigüedad una actitud completamente distinta y mejor respecto a la esclavitud, véase: Geoffrey de Ste. Croix, «Early Christian attitudes toward property and slavery», *Studies in Church History*, vol. 12 (1975), pp. 1-38.

<sup>32</sup> Véase *La ciudad de Dios*, XIX, 15-16 (también, I, 10; y XIV, 4). Puede compararse asimismo con *de correct. Donatist. epis.*, 185, c. 9. Agustín, y luego todos los filósofos cristianos hasta el siglo XIII, hacen el derecho divino coextensivo con el derecho natural. «En correspondencia con esta concepción [agustiniana] del Estado, también fue reestructurada la concepción del derecho de la nueva filosofía eclesiástica en un sentido teocrático. La contraposición que hacían los antiguos entre el derecho natural y el derecho positivo, fue conservada por los Padres de la Iglesia y transmitida a la Edad Media. Sólo que, por una parte, se identificó al derecho natural con el derecho divino revelado por la Sagrada Escritura, y al derecho positivo, con el derecho producido por los hombres sobre la tierra. Y, por otra parte, se consideró todo el derecho eclesiástico como emanación del derecho divino; todo el derecho mundano, como emanación del precepto humano.» (Otto von Gierke, *Das deutsche Genossenschaftsrecht*, vol. III: *Die Staats- und Korporationslehre des Altertums und des Mittelalters und ihre Aufnahme in Deutschland*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954 [reimpresión de la primera edición de 1881]), p. 127). Hay que esperar a Tomás de Aquino para la interesante distinción entre derecho natural y derecho divino que tendremos ocasión de estudiar más adelante.

«Quis nesciat reges et duces ab iis habuisse principium, qui Deum ignorantes, superbia, rapinis, perfidia, homicidiis, postremo universis sceleribus, mundi principe diabolo videlicet agitante, super pares, scilicet homines, dominari caeca cupiditate et intolerabili praesumptione affectaverunt?»<sup>33</sup>.

La reforma gregoriana iniciada a finales del siglo XI consistiría en capital medida en el intento de someter al imperio del Papa todos los poderes terrenales, y para la realización de este programa era esencial destacar el origen propiamente humano, y por lo mismo, pecaminoso y «caído» de esos poderes y de la dignidad regia, descubierta por la soberbia humana («superbia humanam repperit»), contraponiéndola a la de la iglesia, fundada por la piedad divina («divina pietas instituit»)<sup>34</sup>.

En la filosofía de la historia que enseñó Agustín, Dios se había servido de Roma, y particularmente del Imperio, para imponer sus designios en la historia universal. En *La Ciudad de Dios* (V, 15) Agustín llega a sugerir que los romanos sometieron el mundo no sólo *de facto*, sino *de iure*. Y pretendiendo seguir sus pasos, los publicistas, los legistas, los jurisconsultos y los canonistas medievales se tomaron grandes molestias en argumentar la legitimidad de los títulos (*testamenta* y *bella justa*) por los cuales se adquirió la dominación imperial. Particularmente los jurisconsultos del partido del emperador sacro-romano-germánico: el imperio romano fue requerido por la utilidad general, inventado por la naturaleza, otorgado por Dios, consagrado por Su Hijo. Tras la reforma gregoriana, los publicistas del partido eclesiástico, y luego los canonis-

<sup>33</sup> «¿Quién no conoce a reyes y a duques que, para hacerse con principados, ignorando a Dios, con soberbia, con rapiña, con perfidia, con asesinatos, en fin, con todas las maldades, y movidos evidentemente por un diablo enseñoreado del mundo, ansiaron dominar, siendo ciertamente hombres, a sus iguales con ciega e intolerable presunción?»

<sup>34</sup> «... en realidad, a aquélla (la dignidad real) la descubre la soberbia humana; a ésta (la dignidad episcopal) la funda la piedad divina. Aquélla busca sin cesar la gloria vana; ésta aspira siempre a la gloria celestial.» O también: «¿Es posible que la dignidad discorra (*inventata*) por los seculares –también ignorando a Dios– no esté subordinada (*non subiesitur*) a aquella dignidad que la providencia de Dios omnipotente discurrió en su honor (*ad honorem suum invenit*) y distribuyó por el mundo con misericordia?» Las tres citas de Gregorio VII –las dos de esta nota y la de la nota anterior– proceden de la obra, ya citada, de Otto Gierke, *Die Staats und Korporationslehre...*, *op. cit.*, p. 524, cuyo capítulo II («Die mittelalterliche Staats und Korporationslehre») es una auténtica mina, nunca más igualada, de información sobre la teoría política y jurídica medieval. [Para la traducción de estos textos latinos de Gregorio VII he contado con la generosa ayuda de la medievalista Cecilia Bayo de Gispert.]

tas, insistirán, en cambio, en que Cristo asumió el Imperio «permitiendo» que Augusto gobernara como su Vicario, poniendo luego, en Su lugar, a Pedro y a los sucesores de Pedro, no siendo los sucesivos emperadores sino vicarios de los sucesivos ocupantes de la silla de Pedro.

En realidad, ambos bandos se hallaban ya en un mundo mental bastante alejado del de Agustín. Ciertamente éste, como se dejó dicho, entendía que el logro imperial romano fue obra de Dios, pero no hay que olvidar que entendía esta obra en parte como acción de castigo divino. En la *Ciudad de Dios* (XI, 1; XIV, 28; XV, 5, 17; XVI, 3-4; XVII, 6; XVIII, 2) está expresado con rotunda claridad que todos los imperios, y en particular el romano, fueron fundados y acrecidos con injusticia y violencia. Mal podían, pues, los ideólogos del partido imperial medieval apoyar la legitimidad de los títulos imperiales en la doctrina agustiniana. Pero tampoco los publicistas eclesiásticos postgregorianos podían buscar limpiamente el ascendiente de Agustín para reclamar esos mismos títulos a la dominación imperial. En una época en la que ni podía soñarse con el ascenso de los poderes terrenales de la Iglesia, Agustín se había limitado a fijar las condiciones en que el imperio podía hacerse perdonar su particular mácula original de injusticia, violencia y *magnum latrocinium*: ponerse al servicio de las necesidades del poder espiritual de la Iglesia, por ejemplo, combatiendo y persiguiendo infieles, cismáticos y herejes<sup>35</sup>.

Sea ello como fuere, la llamada «teocracia pontificia»<sup>36</sup> inaugurada por Gregorio VII marca de un modo decisivo la filosofía política de la

<sup>35</sup> Aún en el mundo mental de Agustín, el primer Gregorio, el Magno, escribió en una famosa carta al emperador Mauricio III que el reino terrenal ha de ser fámulo, siervo o esclavo del reino celeste: «ut terrestre regnum coelesti regno famuletur» (citado por Gierke, *op. cit.*, p. 127). Lejos de resultar ofensiva, esta retórica eclesiástica de los primeros tiempos tenía para los emperadores de la baja antigüedad la inapreciable ventaja de dar una pátina renovada a su vieja pretensión pagana de divinidad: les hacía ministros de Dios en la tierra. (Para las ventajas legitimatorias del cristianismo, desde el punto de vista de los emperadores, véase Ste. Croix, *op. cit.*, pp. 394 y ss. Para la congenialidad de la retórica cristiana de los siglos IV y V con la retórica panegírica imperial, véase Averil Cameron, *Christianity and the Rethoric of Empire*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1991.) Pero lo que se pretendía ahora, en cambio, después de Gregorio VII, era poco menos que recordarle al fámulo que el juguete que estaba administrando —la espada temporal— era cedida, y que se le podía arrebatar en cualquier momento.

<sup>36</sup> Así, por ejemplo, el historiador católico Etienne Gilson (*Historia de la filosofía medieval*, Madrid, Gredos, 1972, trad. Arsenio Pacios y Salvador Caballero, p. 238), que considera el rótulo «demasiado vago, pero autorizado por el uso».

baja edad media y de la modernidad incipiente. La necesidad eclesiástica de insistir en el origen impío del poder secular se traducirá no sólo en una apología del poder terrenal de la Iglesia y de las ambiciones imperiales de ésta<sup>37</sup>, sino también en una invitación a inquirir en los «sordida regni temporalis initia», es decir, en los orígenes sórdidos de la dominación del hombre y de la mujer por el hombre. Los filósofos, los juristas y los teólogos cristianos tienen ahora al menos un motivo para no encogerse paulinamente de hombros ante la realidad de la dominación (las potestades «que son, de Dios son ordenadas»), y para, sin soltarse aparentemente de la ortodoxia paulino-agustiniana, investigar las raíces corrompidas del *dominium saeculare*, no como «ordenado de Dios», sino como fundado o instituido por una naturaleza humana «caída»; no directamente, como justo castigo divino por el pecado original de Eva, sino indirectamente, como *humano* resultado del hecho, destacado por Bossuet, de que «nous sommes tous maudits dans notre principe», de que «notre naissance est gâtée et infectée dans sa source»<sup>38</sup>.

El genio de Tomás de Aquino, anticipando tal vez consecuencias peligrosas en el celo crítico de los publicistas eclesiásticos, dejó sentado en la *Suma teológica* (I, q. 96, a. 3) que, aun cuando no hubiera habido «caída», la desigualdad entre los hombres se habría desarrollado «ex natura absque defectu naturae», porque «quae a Deo sunt, ordinata sunt» y «ordo autem maxime videtur in disparitate consistere»<sup>39</sup>. Y resulta de lo más interesante que, elaborando esa opinión, el de Aquino

<sup>37</sup> En *Sum. Theol.* II, 2, q. 10-12, y III, q. 8, a. 1-3, por ejemplo, Tomás de Aquino argumenta que el poder de la Iglesia y de su Cabeza terrenal comprende, si bien hasta un punto debatible, a todos los infieles, y cubre todo el pasado y todo el futuro de la humanidad, de modo que alcanza al cielo y al infierno. Para la idea de que todo el Estado no es sino una institución eclesiástica, cfr. Tomás de Aquino, *De reg. princ.*, I, c. 14-5. Pero véase, más adelante, la nota 58.

<sup>38</sup> Bossuet, *Discours*, II, i, 1. Si ya es difícil justificar la vengativa crueldad con que Dios se ensaña en los descendientes de Adán y Eva (Bossuet le recomienda al Delfín de Francia que se abstenga de preguntarse por «ces règles terribles de la justice divine, par les quelles la race humaine est maudite dans son origine»), tanto más difícil resulta justificar la doctrina puramente paulina de una dominación como castigo directo: pues la dominación de unos hombres sobre otros, la pobreza, la sujeción y la servidumbre están muy mal repartidas. El mismo Pablo tuvo que ver, ya fuera por asomo, el contrasentido de esta justicia divina, cuando confirió a las mujeres una doble ración de dominación aduciendo que «Adán no fue engañado».

<sup>39</sup> Es decir, que se habría desarrollado la desigualdad por la naturaleza misma, y aun sin defecto en ella, sólo en tanto que ordenada por Dios, ya que el orden consiste primordialmente en la disparidad y la diferencia. Véase también *Sum. ad. gent.*, III, c. 81.



se vea obligado a afirmar que el régimen de poder y desigualdad compatible con el «estado íntegro» de la naturaleza humana —la naturaleza humana sin la privación de justicia originaria resultante del pecado original— es el «régimen político», esto es, la república, un régimen en el que, idealmente, no hay dominación propiamente dicha<sup>40</sup>, interferencia arbitraria de unos hombres sobre otros, mientras que la naturaleza humana «caída» sólo se acomoda o al «régimen servil» —a la tiranía, al

<sup>40</sup> Aunque Tomás se refiere al régimen político o republicano como *dominium politicum*. El Aquinate se mueve torpemente en las cribas léxicas republicanas clásicas, y a la hora de hablar del poder, parece ciego a las diferencias de connotación de *dominium*, *potestas*, o *douleia* o *despoteía* (que apuntan a la dominación propiamente dicha, a la capacidad de interferencia arbitraria en los asuntos de otros), de un lado, y *auctoritas*, *regimen* o *krateia* o *arché* (que apuntan más bien a la capacidad de gobernar y ser gobernado), del otro. Una cuestión filosófica, no sólo filológicamente, interesante es por qué «democracia» se formó con *-kratía*, y no con *-archía* (como «monarquía» u «oligarquía»). Y es que *arché* parece implicar un mando directo, y los *archai* (los magistrados, los monarcas y los oligarcas) tienen mando directo sobre otros. Pero el pueblo, el *demos*, no podría mandar a otros, pues es el conjunto de los ciudadanos, y éstos no ejercen todos al mismo tiempo las magistraturas, los *archai*, sino que mantienen, a través de la asamblea popular, una soberanía colectiva y global, un *kratos*. (Cfr. A. Delbrüner, «*Demokratía*», en *Festschrift für E. Tische*, Berna, Franke Verlag, 1947, pp. 11-24. También: C. Meier, «Drei Bemerkungen zur Vor- und Frühgeschichte des Begriffs Demokratie», *Discordia Concors, Festgabe für E. Bonjour*, Basilea-Stuttgart, 1968, pp. 18 y ss.) Es verdad que la formación en *-kratía* de *aristocracia* se compadece mal con esta interpretación. Pero «aristocracia» es un término de creación muy posterior a los estudiados aquí. (Cfr. Jacqueline Bordes, *op. cit.*, p. 238.) Como el colmo de los males, en el pensamiento conservador helenístico, aparecía la posibilidad de una *doulokratía*, de un gobierno en manos de los esclavos (cfr., Bailly, *Dictionnaire Grec-Français, op. cit.*, la voz «*doulokratía*»). Una posibilidad que, comprensiblemente, no halló equivalente léxico en un occidente latino sin tradición democrático-republicana acreditada: el peor mal aquí, desde el punto de vista patricio, no era ser gobernado por los esclavos —la imaginación de la clase senatorial no podía volar tan locamente como para fantasear una dimensión propiamente política en las revueltas de fámulos—, sino ser, en el orden doméstico, esclavo de los propios esclavos, como según el eminente senador Rutilius Matianus ocurría en el primer cuarto del siglo V de nuestra era en los territorios galos administrados por los triunfantes movimientos bagáudicos de campesinos pobres y esclavos huidos: allí, «allende el Loira», los señores eran esclavos de sus esclavos hasta que un tal Exuperancio restauró el orden, «devolvió la libertad» a los señores y no consintió que éstos fueran esclavos de sus siervos («et servos famulis non sinit esse suis»). Citado por Ste. Croix, *Class Struggle, op. cit.*, p. 478. Es posible que en Hispania ocurrieran cosas parecidas, dada la importancia de los bagaudas en nuestra península. Pero en la, por lo demás, magnífica *Historia de la hispania romana*, de Antonio Tovar y J. M. Blázquez (Madrid, Alianza, 1975), sólo he conseguido hallar esta significativa calificación de los *bagaudas*: «bandas inquietas de rebeldes y de campesinos exasperados, que saqueaban los campos y que se mantienen como una plaga inextinguible» (p. 143).

dominio desenfrenado— o a la monarquía, a la dominación contenida por la virtud o por la piedad del propio rey, respetuoso de las leyes divinas y naturales<sup>41</sup>.

Su continuador Tolomeo de Luca se aventurará ya a decir redondamente que en el *status integer* de la naturaleza humana el *regimen politicum* sería francamente preferible al *regimen servile* o monárquico. Y —¡anticipando en dos siglos a Maquiavelo!— que, aun en el estado corrompido de la naturaleza humana, la *dispositio gentis* puede resultar decisiva, «como se ve en Italia», en donde el coraje de la raza italiana no deja elegir sino entre tiranía y república<sup>42</sup>.

Ya en el *quattrocento*, agrietada la «teocracia pontificia», Gerson sigue repitiendo con cansina inercia que la causa eficiente de la *dominatio* y del *coercitivum dominium* fue el pecado. Y un poco después que él, el alemán Pedro de Andlau, no precisamente un secuaz del legado ideológico del partido eclesiástico, nos revelará en su obra *De imperio Romano-Germanico* (1460: 38 años antes de la ejecución de Savonarola) que la radicalización gregoriana de la doctrina agustiniana es ahora poco menos que patrimonio común de todas las cabezas pensantes de la cristiandad occidental: a no ser por el pecado original —viene a decirnos—, en lugar de propiedad privada y dominación coercitiva, habría

<sup>41</sup> *Sum. Theol.*, I, q. 96, a. 4. Que las leyes restrinjan al gobernante, que el gobernante esté por debajo, no por encima de la ley, es una doctrina puramente republicana, y así lo reconocieron los filósofos políticos medievales más o menos familiarizados con la teoría política antigua. El monárquico Tomás, por tanto, no puede admitir que el soberano esté restringido por las leyes. Pero, aun si sesgado, lector al fin y al cabo de Aristóteles y partidario de las constituciones mixtas, tampoco puede apoyar a un soberano irrestricto. Así pues, Tomás aducirá que las leyes humanas tienen mera «vis directiva» (fuerza directriz) para los soberanos, reservando para las leyes divinas y las naturales la «vis coactiva» (fuerza coercitiva). (Cfr. *Sum. Theol.*, II, 1, q. 96, a. 5, y q. 93, a. 3.) Hay que esperar a la aparición de teóricos del absolutismo moderno como Hobbes («auctoritas, non veritas, facit legem»), en expresa y abierta ruptura con la tradición republicana clásica, para volver a oír expresiones características del despotismo helenístico, conforme al cual el monarca, el emperador o el autócrata es *nomos empsychón, lex animata*, es decir, la manifestación misma de la ley.

<sup>42</sup> *De reg. prin.* (que es la continuación de la obra de Tomás de Aquino del mismo título), II, c. 8, y IV, c. 8. A partir del siglo XII había comenzado en el norte de Italia la fundación de repúblicas oligárquicas independientes en ciudades como Florencia, Venecia, Génova y... Luca, la patria de Tolomeo. Varias de esas repúblicas estaban en general en malos términos con el emperador. Algunas de ellas —así la República de Florencia al romper el siglo XIV, bajo el canciller Bruni, en pugnaz hostilidad con el duque de Milán, Giangaleazzo Visconti— se aliaron con el partido güelfo papal para defenderse de duques o príncipes afectos a los Hohenstaufen.

seguido habiendo, como habrá en el otro mundo, libertad, igualdad y comunidad de bienes bajo el gobierno directo de Dios: «fuit itaque solum natura corrupta regimen necessarium regale»<sup>43</sup>.

Es de notar cómo Pedro de Andlau parece haber olvidado las caute- las de Tomás de Aquino: mientras para éste la naturaleza humana en su estado íntegro aún necesitaría desigualdad y poder (verosíblemente, el tipo de desigualdad y de poder de una república antigua no democrá- tica), para Andlau –que aparentemente vuelve a la antigua doctrina patrística– el estado íntegro de la naturaleza humana se compadecería más bien con una suerte de comunismo libertario: obliteradas las dis- tinciones clásicas, todo lo que no sea eso parece echarlo en la cuenta del «regimen regale».

Contra la opinión general de que la existencia misma de domina- ción, señorío y propiedad iban a redropelo del derecho natural, Tomás de Aquino (*Sum. Theol.*, II, 1, q. 94, a. 4-6) había levantado una distin- ción entre los *prima principia* del derecho natural, que serían universal- mente idénticos, inmutables e inerradicables, y sus *praecepta secundaria*, que serían mudadizos, y por consecuencia de la naturaleza humana caída, destructibles «in aliquo». Y con eso pudo luego dejar sentado que «la propiedad privada no va contra el derecho natural, pues a éste se le van añadiendo y superponiendo derechos naturales descubiertos por la razón humana», los *praecepta secundaria*. (*Sum. Theol.*, II, 2, q. 66, a. 2)<sup>44</sup>.

El derecho natural, en principio «inmutable» –aunque, como se ha visto, cuando menos moldeable–, tenía en sentido amplio tres compo- nentes, que Tomás distinguió claramente: el derecho divino, el derecho natural propiamente dicho y el derecho común de gentes. Se entendía por derecho divino el comunicado o revelado directamente por Dios para fines ultraterrenales; por derecho natural propiamente dicho, el instilado por Dios en la razón natural de los hombres para alcanzar

<sup>43</sup> «Sólo la corrupción de nuestra naturaleza hizo necesario el régimen monárquico». Ambas citas proceden de Gierke, *op. cit.*, p. 524.

<sup>44</sup> Por regla general, se acepta que el «ius naturale» es inmutable y no puede ser jamás derogado por el «ius civile», aun cuando una derogación «quoad quid» (atendiendo a consideraciones de oportunidad) sea siempre posible, así como hacerle añadidos y amputaciones «ex justa causa». De un modo similar, en el siglo siguiente, el XIV, Ockham distinguirá entre el «ius naturale divinum», enteramente inalterable, y el «ius naturale homini commune cum animabus», que no puede ser derogado por el legisla- dor, pero que puede ser limitado a interpretado «ex justa causa» (*Dial.*, III, tr. 2, 1, c. 24).

fines terrenales. Y por *ius commune gentium* se entendía el derecho que todas las naciones estaban dispuestas a reconocer, es decir, el agregado de reglas y normas que surgían de la pura ley natural, tomada debidamente en cuenta la «privación» de que había sido objeto la naturaleza humana tras la «caída».

Ni que decir tiene que los filósofos y los juristas bajomedievales tomaban –y elaboraban– estas distinciones del *Corpus Iuris*, compilado por Justiniano en el siglo VI y redescubierto en el siglo XII en occidente, primero por los jurisconsultos de la corte de los Hohenstaufen –poniéndolo al servicio del partido imperial–, y poco después, por los canonistas romanos –al servicio del partido eclesiástico–<sup>45</sup>. Y vale la pena recordar que en la compilación de Justiniano la esclavitud es seguramente la única institución del derecho común de gentes que no se considera parte del derecho natural propiamente dicho. Los esclavos se consideran *pro nullis* a todos los efectos del *ius civile*, pero no a los efectos del *ius naturale*, pues, en lo que hace al derecho natural, «todos los hombres son iguales» (*omnes homines aequales sunt*)<sup>46</sup>. Esa fue la doctrina de los grandes juristas romanos tardíos –la doctrina del pagano Ulpiano o del pagano Florentino–, incorporada en la compilación de Justiniano. Cuando, pues, los cristianos filósofos de la Europa occidental tardomedieval tratan el *ius commune gentium* como la parte del derecho natural en la que más propia y cabalmente se expresa la corrupción de la naturaleza humana «caída», están por implicación sosteniendo –en la más rancia tradición paulino-agustiniana, desde luego– que la institución de la esclavitud trae su naturalísimo origen en el pecado de la «engañada» Eva<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> A través del *corpus iuris* entró en occidente toda la cultura jurídica antigua. Del siglo XII en adelante, jurisconsultos y canonistas prepararán la «recepción» del derecho romano por los reinos europeos occidentales, desgermanizando y desgotizando sus institutos jurídicos. Ni siquiera la *common law* inglesa escapará a este proceso de profundas consecuencias históricas.

<sup>46</sup> *Dig.* XL. xvii. 32.

<sup>47</sup> Es célebre la epístola del papa Gregorio el Magno (590-604: cuando aún la iglesia de Roma no había perdido sus vínculos con el Imperio oriental y, por tanto, con la cultura jurídica del mundo antiguo), en la que, con ocasión de la manumisión de dos de los muchos esclavos de la Iglesia romana, habla de «los hombres que la naturaleza produjo libres y a los que el *ius gentium* sujetó al yugo de la esclavitud» (citado por Geoffrey de Ste. Croix, *Class Struggle*, *op. cit.*, p. 423). Todos los filósofos cristianos medievales aceptaron sin reservas la esclavitud. En el apogeo de su dominación terrenal, después de la reforma gregoriana, muchos papas de Roma amenazaron no ya con la excomunión, sino con la esclavización de individuos y pueblos y ciudades enteras. (Así, por ejemplo,

Juan de París, un interesante epígono del Aquinate, sostendrá en 1306, en su *De potestate regia et papale* (c. 7), que todos los derechos de propiedad proceden del *ius gentium*, con la interesante consecuencia de que la propiedad privada queda situada fuera de la esfera del poder y del derecho públicos –seculares y espirituales–, fundándose en un argumento normativo que anticipa a John Locke en cuatro siglos, a saber: que la propiedad se origina en el trabajo de un individuo, lo que la convierte en un derecho que brota sin relación alguna con el agrupamiento social humano o con la existencia de una sociedad que tiene una cabeza común (*commune caput*), es decir, un soberano.

No sólo anticipa a Locke; hasta cierto punto anticipa a Robert Nozick. En el mismo capítulo 7 de la obra mencionada, Juan de París infiere los derechos fiscales de los poderes públicos exclusivamente del hecho de que la propiedad privada necesita de la protección del estado y de sus tribunales; pero la propiedad sólo debería ser gravada fiscalmente «in casu necessitatis» y proporcionalmente a esa necesidad. Hay que observar que la protección de la propiedad privada (que, obvio es decirlo, en la época de Juan de París aún incluye la esclavitud, y por supuesto, el vasallaje) es protección de una institución derivada de una determinada configuración histórica del *ius gentium*, aquella región del derecho en que se expresa por mucho la corrupción de la naturaleza humana. Pero otras configuraciones del *ius gentium* son históricamente posibles. Así, por ejemplo, como consecuencia de los movimientos bagáudicos gálicos referidos en la nota 40, un escritor conservador de la época (siglo V) llegó a decir que en el territorio controlado por los revolucionarios bagaudas (allende el Loira), en el que los señores habían sido supuestamente sujetados por sus esclavos, los hombres vivían bajo el *ius gentium*, lo que equivalía a vivir bajo *iura silvestria* (bajo las leyes de la selva)<sup>48</sup>. La posición de un Juan de París –como, salvando, claro es, todas las distancias, la de un Locke o hasta, en menor medida, la de un

Bonifacio VIII, que en 1303 decretó la esclavización de todos los territorios de sus enemigos, los Colonna; también Boloña y Florencia fueron luego declaradas esclavizadas. Y todos los niños británicos aprenden en la escuela que Pablo III, dos siglos y pico después, declaró a cualquier inglés que apoyara al rey Enrique VIII esclavizable y susceptible de ser botín de guerra de los cruzados que le sometieran.) La primera condena sedicentemente cristiana de la esclavitud tuvo que aguardar hasta el *anno domini* de 1668, cuando los menonitas –una secta anabaptista de origen alemán, herética y comunista, por supuesto– pidieron su abolición en el territorio, étnicamente germano, de Pensilvania.

<sup>48</sup> Cfr. Ste. Croix, *Class Struggle*, *op. cit.*, p. 478.

Robert Nozick—, ubicando la propiedad privada en el *ius gentium*, sustrayendo al alcance del derecho público la regulación de la misma y defendiendo los negocios privados de toda interferencia pública que no sea única y exclusivamente la protección de su espontáneo discurrir, deja aún sin resolver el problema de por qué el poder político debe proteger una y no otra configuración histórica del *ius gentium*. Deja, esto es, intacta la cuestión de por qué habría de ser mejor castigo para la corrupción de la naturaleza humana el que los señores esclavicen o sometan a sus siervos que el que, al revés, los fámulos paren bagáudicamente los pies a sus amos.

Por entonces se entendía que el cometido del «derecho público» se limitaba a fijar el modo de nombrar un poder político.

Juan de París —a diferencia de su maestro Tomás de Aquino— pertenecía al partido «conciliar», es decir, al grupo de hombres que trataban de limitar los omnímodos poderes papales dentro de la iglesia, sujetando al pontífice romano a las asambleas conciliares y proclamando la soberanía de éstas. Así pues, cuando un hombre como Juan de París afirma que la propiedad procede del *ius gentium*, afirma que procede de la naturaleza inexorablemente «caída» de la raza humana; y cuando afirma que el poder y el derecho públicos —políticos— no deben interferir en la propiedad privada, afirma que no deben interferir en el ejercicio de los poderes (no políticos, sino domésticos; no públicos, sino particulares) que van con las propiedades privadas históricamente conocidas: con el poder arbitrario del amo sobre el esclavo, con el poder arbitrario del señor sobre el siervo, con el poder arbitrario del maestro sobre el aprendiz, con el poder arbitrario del empleador sobre el empleado, o con el poder arbitrario del varón sobre la mujer<sup>49</sup>. Como tendremos ocasión de ver, este modo de concebir la vida político-social lo reinventará por lo grande el liberalismo europeo antirrepublicano del siglo XIX, revelando tal vez un origen mucho menos laico del pretendido.

Juan de París fue probablemente el primero también en separar la noción de un contrato social o *pactum*, que habría permitido a los hombres salir de la condición silvestre, de la noción de un contrato que instituye al soberano. (En la senda abierta por Juan de París, siglo y medio después, a mediados del XV, Eneas Silvio, prototeórico del absolutismo político, y luego el mismo Papa (Pío II), distinguió con rotunda claridad (*De ortu*) entre la fundación de una «societas civilis»

<sup>49</sup> «Porque el varón no es de la mujer, sino la mujer del varón», dice Pablo en *Cor.*, 11, 8.

por los hombres –que hasta entonces habrían vagado en estado salvaje– (c. 1) y la posterior institución de una «regia potestas», hecha necesaria por las repetidas transgresiones del contrato social fundacional de la sociedad civil (c. 2). Y en esta distinción entre dos pactos podría avizorarse una respuesta a la cuestión que antes se dejó abierta: ¿por qué preferir una configuración histórica del *ius gentium* con señoría y propiedad a cualquier otra configuración posible? La respuesta sería que habría habido un primer pacto de sujeción de los siervos a los señores en la sociedad civil; ese pacto, verosímelmente fundacional de la sociedad civil, habría hecho salir del estado silvestre. Y como ese *pactum subiectiois* sería sistemáticamente violado (por ejemplo, por movimientos insurreccionales como los bagáudicos en la Hispania o la Galia del siglo V, o como las *jacqueries* cuyo eco reciente aún tenía que tronar poderoso en la Francia de Juan de París), habría sido necesario un segundo pacto o contrato que instituyera la soberanía política.

#### 6. *Protoliberales y protorrepublicanos: grietas en la teocracia pontificia*

Así pues, en resolución, la reforma teocrática gregoriana transformó una ideología apologética de todo poder y potestad y de toda sumisión y renuncia, en una ideología apologética del poder de la iglesia romana y de la sujeción a él de todos los demás poderes terrenales. Gregorio VII, el «hombre de la plebe»<sup>50</sup>, había dejado las cosas así: sólo el poder de la Iglesia estaba fundado en Dios; los poderes seculares traían su origen en la corrupción de la naturaleza humana, en la privación de «justicia original» subsiguiente a la «caída». Ciertamente la espada secular, los poderes de duques, príncipes, reyes y emperadores –y verosímelmente, los domésticos del *pater familias*– podían desde luego legitimarse, pero sólo si subordinados a la espada espiritual, sólo en tanto que vicarios de la silla de Pedro, como siervos de los siervos de Dios.

Durante este tiempo, entre finales del siglo XI y el siglo XV, el poder de la Iglesia romana creció hasta lo indecible. Es el tiempo del

<sup>50</sup> Como *virum de plebe* había calificado loatoriamente al cardenal Hildebrando, luego Gregorio VII, el abad Walo de Metz. Otros escritores de la época han dejado del enérgico papa plebeyo un retrato menos favorecido. Así el obispo de Alba: «quidam humuntio, ventre lato, crure curto [...] natus matre suburbana, de pater caprario» (era un tipejo barrigudo, paticorto [...], hijo de madre arrabalera y padre cabrero). Citado por H. Salvador, *La rebelión de los burgos*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 72.

casi sometimiento, no sólo del «emperador de Toledo»<sup>51</sup> y del emperador romano-germánico, sino también del emperador bizantino. Es el tiempo de los cruzados, del saqueo y el expolio de Constantinopla por hordas de caballeros francos, normandos, germánicos y latinos –durante la cuarta cruzada (en 1204)–, que abrirá la cesura definitiva entre Roma y el patriarcado de Constantinopla<sup>52</sup>. Es el tiempo del arzobispado romano en Pekín, de los intentos de subordinación a Roma del emperador mongol y de la consiguiente esperanza –bajo Inocencio IV (1243-1254), el *Realpolitiker* por excelencia entre los papas medievales– de abrir una gigantesca tenaza geopolítica septentrional entre Pekín y Toledo –casi todo el orbe conocido– que habría de cerrarse letalmente por el sur sobre los dominios otomanos y ára-

<sup>51</sup> Tras la conquista de Toledo en el último cuarto del siglo XI, en la «España del Cid», el rey castellano-leonés Alfonso VI se hace llamar «imperator super omnes Hispaniae nationes», y a veces, «emperador de Toledo» (es decir, heredero del antiguo imperio visigodo). Y lo hace, respondiendo precisamente a las pretensiones de dominación de Gregorio VII sobre el territorio hispano: Gregorio apelaba a una supuesta «Donación» a la silla de Pedro por parte de Constantino –el *Constitutum Constantini*– de todos los territorios hispánicos del imperio romano. Lleno de celo nacional, en su famoso libro *España, un enigma histórico* (I, Buenos Aires, 1971, p. 354), Sánchez de Albornoz calificó el célebre documento constantiniano «redescubierto» por Gregorio como una falsificación y una «grosera superchería».

<sup>52</sup> La verdadera destrucción del patrimonio artístico y cultural de Constantinopla no vino de la mano de los refinados otomanos que, cuando la ciudad cayó definitivamente en sus manos en 1453, más bien conservaron y acrisolaron lo que quedaba de él, sino de los cristianísimos caballeros europeos noroccidentales, que lo saquearon y sometieron a bárbaro pillaje en la culminación de la cuarta cruzada en 1204. Esos caballeros habían estado ya extorsionando y sometiendo a chantaje a la gema del imperio oriental desde hacía décadas (lo mismo que los atrasados y depauperados reinos cristianos hispanos de mediados del siglo XI saqueaban y extorsionaban con impuestos gangsteriles –las famosas *parias*– a los prósperos y civilizados reinados de Taifas de la España islámica: el héroe nacional Rodrigo Díaz de Vivar, el «Cid», con toda su indiscutible grandeza, no fue en buena medida sino el jefe de una banda armada de recaudadores de esas parias al servicio de Sancho II, y luego de su asesino y hermano, Alfonso VI). La exquisita Ana de Comnena, hija del emperador bizantino Alexios, dejó –a mediados del XII– este retrato de los saqueadores occidentales: «Estos francos [así se llamaba en Bizancio a todos los cristianos occidentales] carecen de *paideia* [de instrucción] y de cultura, son amantes de la guerra, del pillaje; son bárbaros que, ni por su inteligencia, ni por su mundo intelectual, pueden compararse ni con la intelectualidad bizantina ni con la árabe-islámica» (citado por Friedrich Heer, *Mittelalter*, *op. cit.*, pp. 207-8). Setenta años después del saqueo cristiano-occidental de Constantinopla, en el concilio de Lión, en 1274 (un punto culminante del dominio papal en la Edad Media), angustiosamente asediado por los otomanos, el emperador bizantino Miguel VIII jurará la fe de Roma y se someterá a la supremacía del Papa.



bes<sup>53</sup>: es el tiempo de la pretensión eclesiástica de ser «imperium mundi». Y es el tiempo también de la derrota en la quinta cruzada (princiada en 1217), y de la reversión a ella ligada del espíritu cruzado hacia dentro: es el tiempo de transición de la *crux transmarina* a la *crux cismarina*, es decir, es el tiempo que considera oportuno dejar de cometer actos de rapiña, de matar y perseguir y extorsionar herejes, paganos e infieles fuera del territorio cristiano, para empezar a hostigarlos sin tregua ni merced dentro: es también, en suma, el tiempo en que la Santa Inquisición al servicio de Roma se convierte en uno de los instrumentos de dominio y opresión más violentos, concienzudos y perversos que conoce la historia universal.

Es, pues, el tiempo de mundanización y conversión de la iglesia romana en un poder temporal más. Si la reforma gregoriana arrebató al emperador, a reyes y a príncipes el derecho a nombrar obispos y cardenales, tratando de evitar la «simonía» —la compra, la venta y el patronazgo secular de los cargos eclesiásticos—<sup>54</sup>, no pasó mucho tiempo antes de que la Iglesia romana entera se hubiera simonizado de arriba a abajo. No es necesario siquiera esperar al gran movimiento desencadenado por el gran Francisco de Asís, el *poverino*, el reafirmador de la pobreza eclesiástica, para oír amargas quejas sobre la mundanización y la venalización de la curia romana.

A comienzos del siglo XIV, la Iglesia se hallaba en la cúspide de sus pretensiones de dominación secular. Bonifacio VIII escribió la *Unam sancta*, reclamando, ya desde su mismo título y con mayor vigor que nunca, su imperio sobre el mundo, y se dejó celebrar por los canonistas de la curia como «coelestis imperator». Pero Bonifacio no tenía enfrente

<sup>53</sup> No hay duda de que la idea de una tenaza geoestratégica sobre el Islam, originariamente diseñada por Inocencio IV, aún estaba viva dos siglos después: el sueño de un viaje a oriente por occidente de Colón tuvo que acabar pareciendo a los muy católicos y apostólicos Fernando e Isabel un modo realista de subvenir a aquella vieja necesidad de cerrar un cerco estratégico sobre los infieles que se había hecho incerrable por oriente tras la caída en China del imperio mongol de los Kahn a manos de la dinastía china emergente de los Ming y tras la ocupación de Constantinopla por el turco.

<sup>54</sup> La reforma gregoriana introdujo también la obligación del celibato para los clérigos. Justificaciones ideológicas aparte (por ejemplo, las patológicas preferencias de Pablo por el estado de soltería y virginidad, y su opinión de que el matrimonio era un mero *second best*: «mejor casarse que quemarse», *Cor. 7, 9*), la imposición del celibato tenía a finales del siglo XII la funcionalísima misión práctica de evitar que los bienes y posesiones de obispos y cardenales pudieran ser legados a sus descendientes, facilitándose, así, a su fallecimiento, el que los copiosos patrimonios acumulados en vida pasaran a engrosar los crecidos caudales de la Iglesia romana.

a un menor de edad enemistado con su aristocracia, como en su día Gregorio VII<sup>55</sup>, sino nada menos que al rey Felipe IV, el «Hermoso», el primer rey francés que convocó (en 1302) los «estados generales» de la nación (el Parlamento inglés, tomado como modelo, le precedió en siete años) y que buscó para su política el respaldo de los tres estamentos –incluido el clero de la iglesia galicana–. Que Felipe, en lucha abierta con Roma, se atreviera en 1306 a cruzar los Alpes, a reducir y a apresar al «emperador celestial», a incoarle proceso como hereje y a poner bajo propia tutela la curia romana entera trasladándola a Aviñón, habla por sí sólo, y si más no, del descrédito generalizado a que habían llegado las pretensiones imperiales de una Iglesia secularizada de la cruz a la fecha.

Juan de París (muerto en 1306), el galicano a quien vimos anticipar a Locke en punto a defender la sociedad civil de interferencias procedentes del poder político, alcanzó a vivir estos acontecimientos. Sin el rey «Hermoso» y sus estados generales, apenas se explicaría la resuelta adhesión del filósofo al partido conciliar y su empeño en sostener la idea de que la soberanía sobre el instituto de la Iglesia no la tiene el Papa, sino los concilios –de la potestad para convocar los cuales va a disponer ahora el rey de Francia–<sup>56</sup>. Tal vez tampoco cabría explicar la posición abiertamente proconciliar de Ockham (muerto en 1347), en cuyos *Diálogos* se llega hasta el extremo de considerar la posibilidad –finalmente descargada, huelga decirlo– de que la verdadera soberanía sobre la institución eclesiástica no la tenga el Papa, ni la curia, ni siquiera el estamento clerical en su conjunto, sino la asamblea de fieles,

<sup>55</sup> «Va de suyo que Gregorio jamás habría osado dar en la idea, y no digamos ejecutarla [de su enfrentamiento con el emperador romano-germánico], si no hubiera tenido a la vista la quiebra del imperio alemán durante la minoría de edad de Enrique IV y la sublevación de los linajes y los príncipes alemanes contra este rey» (Leopold von Ranke, *Die römischen Päpste*, Francfort, Bertelsman Lesering, 1956, p. 28).

<sup>56</sup> Su rebeldía a Roma aún despierta comentarios rencorosos. Así, el historiador católico de la filosofía Étienne Gilson, ya en pleno siglo XX, ha podido decir de su obra política capital (*De potestate regia et papale*) lo siguiente: «que pasa por inspirarse en principios tomistas, [y] termina por concluir que el Concilio tiene derecho a deponer al Papa en caso de herejía o escándalo, porque ‘la voluntad del pueblo’, que se expresa entonces por el Concilio o por los cardenales, es más fuerte que la del Papa. Es preciso que Juan Quidort [uno de los varios nombres de Juan de París] haya comprendido de una manera muy personal los principios de Santo Tomás, o que haya usado de una lógica muy complaciente para su galicanismo político, para haber sacado de ella semejantes conclusiones.» (*Historia de la Filosofía en la Edad Media*, op. cit., p. 534.)

la *universitas fidelium*, en la que gozaría de amplia mayoría el laicado, incluidos mujeres y niños<sup>57</sup>.

Pero ni en Juan de París ni en Ockham se avizora siquiera el consecuente radicalismo de su contemporáneo Marsilio de Padua, el «mayor herético de nuestro tiempo», al decir de Clemente VI. A diferencia del francés Juan de París y del inglés Guillermo de Ockham, Marsilio, aun si establecido en el París burgués, regalista y antirromano, procede de un país en el que no sólo han empezado a leerse con extremado mimo y cuidado las obras de teoría política republicana antigua: además de eso, el tercio septentrional de la península itálica ha empezado ya —desde hace un siglo largo— a revivir la experiencia mediterránea antigua de las *poleis* libres, de las ciudades-estado, de las repúblicas. Y el programa desarrollado por Marsilio en su celebrado tratado sobre la *Defensa de la paz* (1324-26), no es, como el de Juan de París, un programa protoliberal que se limite a levantar un escudo protector contra las interferencias del poder político; es un programa político neorepublicano —o proto-neorepublicano— de rotunda afirmación de la soberanía popular, de exaltación de la virtud ciudadana republicana, de división de poderes y de sujeción del gobernante a la ley.

Marsilio no se limita a enseñar que la soberanía en la institución eclesiástica corresponde a la «*universitas fidelium*», sino que la Iglesia misma es reducida a una institución estatal, y el *sacerdocium*, a «*pars officium civitatis*»<sup>58</sup>. La educación es función exclusiva del Estado (I, c.

<sup>57</sup> *Dial.*, I, 5, c. 1-35. Se trata acaso de la primera vez que un filósofo cristiano discute con ambición de ecuanimidad la posibilidad de dar alguna voz a las mujeres en asuntos de pública relevancia.

<sup>58</sup> La posición jurídica de la Iglesia dentro del Imperio romano fue siempre precaria. El derecho romano, a diferencia del derecho germánico antiguo, no reconocía personalidad jurídica propia a ninguna corporación, sino a través de una *fictio iuris*, de una ficción jurídica. Derecho individualista por excelencia, para el romano las corporaciones no tenían una existencia propia real que el estado se limitaba a reconocer, sino que, cuando reconocidas, sólo lo eran a título de ficción jurídica *creada por el estado*. Por extraño que hoy pueda parecer, después de la conversión de Constantino, y con todo el papel crecientemente destacado que vino a desempeñar la iglesia, su situación jurídica no cambió. En el derecho público del imperio nunca se llegó a reconocer como tal a una corporación llamada iglesia cristiana, sino que sólo se reconocieron —creándolos como ficciones jurídicas— los distintos obispados dispersos por el Imperio, con sus propiedades y con sus administraciones. De aquí la autonomía económica y organizativa de los obispados, pues desde el punto de vista del derecho público del imperio eran corporaciones soberanas con un individuo titular jurídicamente responsable: el obispo. (Cfr. Gierke, *op. cit.*, pp. 114 y ss.) De aquí que las relaciones entre los obispados y Roma

21). Las apelaciones y quejas ante los gobernantes están permitidas (III, c. 7)<sup>59</sup>. La propiedad eclesiástica es en parte estatal y en parte *res nullius*, propiedad de nadie, es decir, propiedad común de todos, y en cualquier momento está a disposición del Estado para proveer lo necesario al sostenimiento del clero, al remedio de la pobreza y a otros fines de utilidad pública, etc.

Muy republicanamente, Marsilio no teme –como, en cambio, el protoliberal Juan de París– *cualquier* interferencia estatal, sino sólo y precisamente las interferencias *arbitrarias*: de aquí la republicanísima necesidad de la división de poderes (I, c. 11, 14, 15 y 18), que cuatro siglos después hará célebre otro republicano de temperamento harto más irresoluto, el moderado Montesquieu. No se trata en Marsilio, claro es, de un republicanismo democrático. El *populus* es definido (*Def. Pacis*, I, c. 12) como la asamblea de ciudadanos («universitas civium»), y el «civis», el «ciudadano», es perfilado republicanamente como el capaz de gobernar y ser gobernado, como aquel que toma parte en los negocios públicos, pero de acuerdo con su condición («secundum suum gradum») y quedando excluidos de la ciudadanía «niños, siervos, forasteros [*advenae*] y mujeres». Mas el republicanismo radical de un Kant, por ejemplo, no fue mucho más lejos casi cinco siglos después: el mayor filósofo moderno, el sincero admirador de Robespierre, no consintió, sin embargo, en incluir en la categoría de ciudadano sino al *sui iuris*, al económicamente autosuficiente<sup>60</sup>.

¿Podemos figurarnos lo que habría significado en la práctica la realización política del programa neorrepblicano de Marsilio? Por lo pronto, la supresión radical de las bases económicas del poder terrenal

fueran, desde el punto de vista del derecho, relaciones privadas. Y de aquí también que, desde el punto de vista jurídico, no pudiera ser más verdad lo que sostuvieron siempre los jurisconsultos imperiales de los Hohenstaufen, y que, ahora, Marsilio aprovecha como doctrina republicana: que el papa no es sino el primer obispo del imperio, y la Iglesia y el sacerdocio, *pars officium civitatis*.

<sup>59</sup> La exigencia del derecho de apelación contra las decisiones de los gobernantes –la *provocatio*– figuró siempre como punto central en los programas políticos del partido plebeyo en la República de Roma. Del destino que el Principado y luego el Imperio y sus herederos –la Iglesia de Roma, entre ellos– reservaron a este derecho republicano fundamental tendrá cumplida cuenta el lector si reflexiona un momento sobre el significado actual en castellano de la palabra «provocación».

<sup>60</sup> Para el republicanismo de Kant, véase A. Domènech, *De la ética a la política*, *op. cit.*, caps. VI y VII.

de la Iglesia romana: no sólo de los territorios del estado eclesiástico en la península itálica, sino de los señoríos, de los latifundios y de todo tipo de propiedades de todos los obispados por doquiera. Luego, la eliminación radical de la influencia de la iglesia en la educación de los ciudadanos<sup>61</sup>. Hasta aquí, el programa tal vez hubiera podido resultar mínimamente aceptable incluso por el rey de Francia (no, por supuesto por la iglesia galicana) y por los herederos del legado ideológico del partido imperial.

Pero de todo punto irrecibible para éstos tenía que ser la idea de una soberanía popular doblada de división de poderes, de sometimiento del gobernante a la ley y de virtud ciudadana. Pues la división de poderes cuida republicanamente de poner obstáculos adicionales para que el poder del estado no revista la forma de un *dominium* político arbitrario, proporcionándole autocontrol interno; el sometimiento del gobernante a la ley expresa la idea misma de la no arbitrariedad del poder republicano, y de la igualdad básica de gobernantes y gobernados; y la necesidad de virtud ciudadana viene tanto de la necesidad de evitar actos de *dominium* en la sociedad civil, como de la de prevenir externamente la conversión del estado en la negación del régimen republicano, es decir, en *imperium*.

Nada de esto se halla en el protoliberal Juan de París. Por lo pronto, en la sociedad civil no podría haber virtud ciudadana: ¿cómo habría de haberla siendo el reino del *ius gentium*, la expresión más corrompida de la naturaleza humana? La sociedad civil de Juan de París, como ya tuvimos ocasión de ver, es la resultante de una suerte de pacto de sujeción y, por lo mismo, la dominación del hombre y de la mujer por el hombre campa en ella legítimamente por sus respetos. Pero en su sociedad política tampoco puede haber división de poderes, ni sujeción del gobernante a la ley humana: pues se necesita un soberano que, ciertamente, interfiera lo menos posible en la sociedad civil, en los episodios de dominación que espontáneamente en ella acontezcan, pero que —como

<sup>61</sup> Piénsese que el poder de la iglesia española, de tan terribles consecuencias para nuestra historia, no recibió un golpe decisivo hasta que el formidable Mendizábal —el más grande político de la España contemporánea— expropió en 1836 los bienes de la iglesia y abolió las congregaciones religiosas. Por esa época, las propiedades de la Iglesia le convertían en la segunda potencia feudal del reino y en el eje del sector beligerante absolutista que había puesto al país en guerra civil. De un solo golpe, la reforma de Mendizábal quebró su espina dorsal, la supeditó económicamente al estado, y cegó momentáneamente su fuente inagotable de veneno intolerante y fraticida al apartarla de la instrucción pública.

Felipe el Hermoso— pueda defender con decidida firmeza el pacto civil de sujeción permanentemente amenazado de transgresión. Y para controlar su firmeza, y su abstención de interferencias en los avatares de la sociedad civil, no es necesaria una asamblea más o menos permanente de ciudadanos virtuosos; bastan unos estados generales de representación estamental que se reúnan unas cuantas veces por centuria.

### 7. Roma, la Babilonia de todos los vicios: regresa la renuncia al mundo

En fin, la muy terrenal humillación de unos emperadores celestiales recluidos por el rey de Francia en la fortaleza de Aviñón pasó. La silla de Pedro regresó a Roma, y en el siglo XV nos las habemos con Papas que, bien aprendida la lección, doblan sus pretensiones de imperio mundano con ejércitos bien pertrechados, con crecientes dominios territoriales y con políticas militares de alianza, ora con los emperadores habsbúrguicos —sucesores de la dinastía de los Hohenstaufen—, ora con el rey de Francia, ora con el de Castilla, ora con el de Aragón, ora con el de Inglaterra: a finales del siglo XV y comienzos del XVI el Papa se «sentía, por lo pronto, como un príncipe italiano» más<sup>62</sup>. Julio II, el sucesor del Papa Borgia y contemporáneo de Maquiavelo, llegó a tener un poder secular sin precedentes, enseñoreándose de extensos territorios venecianos, de Parma, de Piacenza, de Reggio, hasta Terracina, y anexionándolos a los territorios pontificios en que se asentaba el estado eclesiástico<sup>63</sup>.

Como un príncipe renacentista más, pero a lo grande, fue también Julio II, quien mandó derrocar la modesta basílica en la que supuestamente había plantado Pedro su silla, aquel lugar que por siglos fue la metrópoli de la cristiandad, aquel emplazamiento en el que cada piedra estaba santificada, para edificar sobre sus escombros un templo a la más decidida imitación del estilo de la Antigüedad clásica: según pueden admirar aún hoy todos los turistas en la ciudad del Vaticano, sobre San

<sup>62</sup> L. von Ranke, *Die röm. Päpste*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>63</sup> Maquiavelo llegó a comentar sagazmente que «antes, ningún barón era lo bastante pequeño como para no despreciar el poder del Papa: ahora, el mismo Rey de Francia le tiene respeto». (Citado por Ranke, *op. cit.*, p. 45.) Stalin —un *Machtpolitiker* de cabo a rabo—, objetado que fue porque una determinada maniobra política propuesta por él habría de disgustar al Vaticano, fulminó al interlocutor con la siguiente interrogación sarcástica: «¿y cuántos tanques tiene el Vaticano?» Los Papas del siglo XV y el incipiente XVI habrían entendido cabalmente este tipo de preguntas.

Pietro, en Montorio, el arquitecto Bramante construyó una capilla con la gracilidad y la serenidad formales de un períptero pagano.

«Ya podía el Papa [Julio II] ser requerido, como antes, a organizar una cruzada contra los infieles; (...) él no daba el menor pensamiento al interés cristiano en la conquista del Santo Sepulcro; su anhelo era reencontrar los escritos perdidos de los griegos, y acaso los de los romanos»<sup>64</sup>.

Como tantos duques y príncipes del *quattrocento* y del *cinquecento*, Sixto IV –en cuya memoria se llamó «sixtina» a la capilla de Bramante–, el Borgia Alejandro VI y, sobre todo, Julio II mostraron pasión por el mundo clásico antiguo, por sus cánones artísticos y por su pensamiento filosófico, por su ciencia empírica y por su imponente pericia jurídica. También por su cultura política. No, claro está, por la de tradición republicana, sino por la del Principado y el Imperio, por la de César, Augusto y sus sucesores.

Desde mediados del siglo XIV, los escritores a sueldo de duques y príncipes de la Italia septentrional habían ido produciendo con gran copia una literatura política, a la vez que humanista y recuperadora del legado del mundo clásico, abiertamente protiránica y antirrepublicana. Así, por ejemplo, Conversino, un escritor al servicio del duque de Milán, enseñoreado de todo el valle del Po y declarado enemigo de las repúblicas de Venecia, y luego, de Florencia. En un libro sobre las ventajas de la tiranía sobre las constituciones republicanas, la *Dragmatologia* (1404), hallamos comparaciones del siguiente tenor:

«que puede lograrse más felicidad en el tiempo de vida de un tirano que en una centuria de gobierno popular.»

Y comparando los logros de cualquier tirano de su época (del rey Roberto de Nápoles, de Jacopo de Carrara, de Niccolò d'Este en Ferrara y del mejor de todos, del «suyo», el duque de Milán Giangaleazzo Visconti) con los edificios públicos deslustrados e inacabados y con los diques años y años abiertos y sin terminar que él mismo dice haber observado «incluso en una república tan oligárquica» –casi, casi una monarquía– como la de Venecia, comenta:

<sup>64</sup> Leopold von Ranke, *Geschichte der röm. Päpste*, op. cit., p. 52.

«Tan despacio trabajan las repúblicas. Pues los pensamientos de sus dirigentes están absorbidos por las cuitas del momento y demasiado lastrados por ellas como para pensar en el futuro.»

No es que Conversino sea prisionero de un concepto estrictamente bienestarista o utilitarista de la vida política y social. No es que se limite a considerar cuán superiores son los ducados, los principados y los reinos en punto a promover la felicidad pública. Así, y cargando una vez más contra la república comerciante de Venecia, se hace valedor del adelanto en las artes y las letras:

«Allí donde gobierna la multitud, no hay respeto para logro alguno que no lleve consigo un beneficio; los logros que traen dinero resultan aceptables; los logros que vienen con el ocio, repudiados»<sup>65</sup>.

Pero el que desde luego no cabe entre los valores de Conversino es el de la libertad: en su defensa de la tiranía, la libertad queda sacrificada en el altar del bienestar y del goce estético. Eso era una visión aún muy *trecento* de humanistas a sueldo de tiranos<sup>66</sup>. Por la época que ahora nos interesa, en cambio, por la época de Julio II, en el incipiente *cinquecento*, las cosas habían cambiado. Augusto, el Príncipe por antonomasia, el iniciador de las gestas del Imperio romano, nunca se entendió a sí mismo como tirano, como *rex*, sino que trató de cubrir su Principado con la toga de la libertad republicana<sup>67</sup>. Ahora, los enemigos de la tradi-

<sup>65</sup> Las tres citas proceden de Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1966, pp. 137, 138 y 139.

<sup>66</sup> Muchos de esos escritores del siglo XIV, Petrarca, por señalado ejemplo, pasaron de una juventud entusiásticamente republicana —que celebraba a Bruto— a una madurez allanada a la voluntad de algún príncipe —celebrando libertofóticamente a César—. En ese cambio influyó sin duda la experiencia negativa del levantamiento republicano, en la década de los cuarenta, de Cola di Rienzo, quien pretendió restaurar en Roma la república y formar a partir de ella una federación de ciudades-estado al estilo mediterráneo antiguo. Véase al respecto Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, *op. cit.*, sobre todo la parte II.

<sup>67</sup> Recuérdese la celebrada afirmación de Augusto, según la cual él no tenía *potestas*, sino sólo *autoritas*: una distinción de impronta republicana. Por lo demás, nunca, ni él ni ninguno de sus sucesores, se llamó a sí mismo *rex*, una palabra desacreditada para siempre en Roma por asociación con la monarquía de los Taurquinos, cuyo derrocamiento inauguró época republicana. Los helenos y los bizantinos apenas se atrevieron a llamar *basileus* (rey) al emperador romano, sabedores de que *rex* tenía en latín la inequí-



ción republicana romana, aquellos humanistas que, tratando de servir a los intereses de su príncipe, no se cansaban de hacer la apología de las gestas del antiguo imperio, a par de rebajar la gloria de la República, tenían también que considerar el ejercicio de la retórica de la libertad como parte de su soldada. El *Trattato della libertà politica* (1599) de Giovanni Battista Guarini, escrito al servicio del Gran Duque de Toscana, resulta un ejemplo muy característico de la literatura política de la época. Según él, la «verdadera» libertad sólo puede existir bajo un príncipe; la República, como todos los demás estados libres, no fue sino una concatenación de desgraciadas querellas civiles, que no cesaron hasta que Roma encontró la mano salvadora de los emperadores. Y en un giro prosístico que tal vez haría las delicias hoy de los adoradores de los aforismos pseudoparadójicos y de las trivializantes reinterpretaciones en clave política del viejo adagio, según el cual el camino del infierno está empedrado de buenas intenciones, Guarini remata así su argumentación: «Nunca fue tan libre Roma como cuando menos lo fue»<sup>68</sup>.

De manera que la ideología política de las cortes renacentistas —entre ellas, la del Papa— se había paganizado imperialmente: la reviviscencia de la cultura plástica y literaria del mundo antiguo iba de la mano de la apología de la cultura política del imperio, lo que incluía la retorcida retórica de una «libertad» tiranofílica. Ni siquiera en la corte del Papa tenía ahora que resultar recibibile la idea, de ascendencia patrística, de que la única legitimidad de la «espada temporal» estaba en el servicio por ésta prestado a la «espiritual»: el *imperium* tenía que justificarse ahora por sí propio, por las terrenalísimas ventajas y utilidades que traía consigo: no por su eficacia en la lucha contra herejes, cismáticos e infieles, no por la secular protección de la misión transterrena de la Iglesia, sino por su promoción de la felicidad pública, por su decidido mecenazgo, no menos que por su protección de la «verdadera libertad», de aquella que había de brotar —como efecto lateral, y acaso no pretendido— de la aniquilación tiránica de la otra, de la republicana.

En su precisa descripción de este momento histórico, el protestante Leopold von Ranke resumió vibrantemente el ambiente de la Roma de

voca connotación de tiranía o despotismo que Augusto y sus sucesores se empeñaron en rechazar. A diferencia de un *basileus* helenístico, un *rex* no podía ser un *philanthropos*. Por eso en griego helenístico se solía llamar al emperador romano *autokrator*, «autócrata», ¡porque parecía una carga más liviana que la de *basileus*, o *rex*, o «rey»!

<sup>68</sup> «Roma non fu mai... tanto libera, quanto allora ch'era meno libera.» Citado por Hans Baron, *loc. cit.*, p. 71.

Julio II y de su sucesor, León X (un Médici –Giuliano–, el mismo, por cierto, con el que Maquiavelo trató en vano de congraciarse escribiendo *El príncipe*):

«En la sociedad romana [de esa época] era de buen tono refutar los principios del cristianismo. Nadie que, contra el cristianismo, no sostuviera opiniones erradas era ya tenido por un hombre instruido, dice P. Ant. Bandino. En la Corte [¡papal!] ya sólo se hablaba de los dogmas de la Iglesia católica y de los pasos de las Sagradas Escrituras en aire de burla: nada, sino desprecio intelectual, suscitaban los misterios de la fe»<sup>69</sup>.

Contra esta Roma, la «Babilonia de todos los vicios», se había alzado Savonarola: como dirigente republicano, contra su tiranía principesca; como fraile dominico, contra la corrupción de sus costumbres, contra su lujo ostentoso, contra su simonía y su nepotismo, contra sus formas de imperio pagano. Y en el jaque contra esta Roma, que competía mundanamente con ellos como uno más, se ofrecía a duques, príncipes, reyes y al mismo emperador un arma inapreciable: hacerse valedores de movimientos cristianos de oposición a las demasías del pontífice. Carlos VIII de Francia se sirvió del dominico Savonarola, apoyando, y acaso fomentando, los comienzos de su rebelión republicana y herética –para dejarlo luego a merced del pervertido Borgia y del astuto compatriota de éste, el catalano-aragonés Fernando II–. Y siguiendo la política de su abuelo Maximiliano I, el emperador habsbúrguico Carlos V –el también nieto del rey Católico y padre de aquel Felipe II terror de cristianos reformados: ¡mudanza de las circunstancias!– toleró con calculada longanimidad el arranque de la carrera cismática del monje agustino Martín Lutero.

A la edad de 28 años, en 1611, el joven Lutero había visitado la Roma de Julio II. No dejó nunca dicha una palabra sobre la soberbia exhibición de arquitectura y artes plásticas de inspiración clásico-antigua que allí debió ver. Pero es de suponer que metió esa ostentación «pagana» en el mismo saco que aquel espectáculo que se ofrecía a la vista del menos avisado:

«de vicios, de tráfgos, de engaños y de manifiestas bellaquerías, [de] aquel vender de oficios, de beneficios, de bulas, de

<sup>69</sup> Ranke, *Die röm. Päpste*, op. cit., p. 54.

indulgencias, de dispensaciones tan sin vergüenza que verdaderamente parecía una irrisión de la fe cristiana, y [en el] que los ministros de la Iglesia no tenían cuidado sino de inventar maneras para sacar dineros»<sup>70</sup>.

Con esa inigualable mezcla de acuidad verbal y llaneza campechana que le habría de convertir, andando el tiempo, en el predicador de más rotunda eficacia desde Pablo —y en el fundador de la lengua alemana moderna—, Lutero se limitó a decir que «fui por cebollas, y regresé con ajos».

Y a su regreso a Erfurt, ¿cómo digirió esos ajos? No, desde luego, al estilo del republicano Savonarola. Lutero no era un republicano; ni siquiera un conciliar al estilo de Juan de París. Él no pretendía someter al Papa a un Concilio (y mucho menos pretendía la soberanía popular en la vida política temporal):

«La naturaleza de Lutero era reformista. Nunca le pasó por la cabeza fundar una iglesia nueva. Llegó a decir que ya quisiera hacer una iglesia compuesta de todos los cristianos, pero que no encontraba cristianos. De manera que se mantuvo en la idea de que la iglesia era una institución religiosa que actuaba desde arriba; estaba lejos de querer prestar validez al principio republicano dentro de la Iglesia. No quería realizar la Biblia, sino sólo aniquilar la oposición a la Biblia»<sup>71</sup>.

No. Lutero no tiene nada en común con el revolucionario Savonarola, salvo el hecho de haber sido usados ambos por un poder secular —el del rey de Francia, el del emperador— contra otro poder secular —el del Papa—: como antes Huss, como antes Wyclef, o como bastante antes Arnaldo de Brescia, los Albigenses y los Waldenses. Pero sí tiene mucho

<sup>70</sup> El testimonio lo es de un personaje de ficción, el Arcediano del Viso, de un *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* que compuso el secretario imperial de Carlos V, don Alfonso de Valdés, destinado a justificar las razones por las que los ejércitos del emperador saquearon Roma en 1527, haciendo prisionero al Papa Clemente VII en el Castillo de Sant'Angelo. En ese diálogo el personaje del Arcediano hace el papel —contra un Lactancio, *alter ego* del propio Valdés— ¡de defender a Roma del asalto imperial! (Citado por Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, trad. castellana de Antonio Alatorre, México, FCE, 1979, p. 373.)

<sup>71</sup> Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*, vol. IV, Leipzig, Duncker & Humboldt, 1910, p. 601.

en común con el postrer Savonarola, con el derrotado, con el de la *Última meditación*, con el dominico arrepentido de haber bebido en la fuente de todos los pecados: de haber amado a las criaturas por sí mismas.

Incluso es posible reinterpretar a la luz de Lutero el último acto de Savonarola no como un acto de allanamiento a Roma, sino como un acto de rebeldía, como *otro* acto de resistencia, bien que muy distinto a aquel que le llevó a la hoguera. ¿No era, según hemos visto, la *Última meditación* de Fray Jerónimo una abjuración en toda regla del estro pagano que inspiró su insurrección republicana? Sí, lo era. ¿Mas no estaba la Roma de Alejandro VI paganizada de arriba a abajo también, al menos a las luces de un dominico –o de un agustino–? Sí, lo estaba. La vuelta, pues, a las sencillas verdades evangélicas consumada en la meditación final, con su denuncia de los «ladrones y robadores» paganos, hay que entenderla también como una última y refinada enmienda a Roma.

La vuelta a las sencillas verdades del Evangelio, sobre todo a Pablo, y sobre todo a la *Epístola a los romanos* («la parte capital del Nuevo Testamento, y el más claro de todos los evangelios») es precisamente el partido que tomará Lutero. Pablo fue el apóstol para los gentiles, para los paganos, y esa epístola, como ha recordado el más profundo de los teólogos luteranos del siglo XX, preparaba su viaje «al centro del mundo pagano, en el que se agolpaban hombres de todos los pueblos y de todas las lenguas»<sup>72</sup>. A ellos enseñó Pablo que lo que pueda haber de bueno en el hombre le ha sido infundido por la gracia de Dios. En unos pasos cruciales de la epístola (*Rom.*, 7, 14-25), el judío helenizado Pablo refuta la soberbia antropocéntrica de la ética clásica y postclásica antigua, negando que el hombre pueda aspirar por sí propio al bien, y menos autoconstruirse según esa aspiración:

«mas yo soy carnal, vendido a sujeción del pecado (14). Porque lo que hago, no lo entiendo; ni lo que quiero, hago; antes lo que aborrezco, aquello hago (15). Y si lo que no quiero, esto hago, apruebo que la ley es buena (16). De manera que ya no obro aquello, sino el pecado que mora en mí (17). Y yo sé que en mí (es a saber, en mi carne) no mora el bien; porque tengo el querer, mas efectuar el bien no lo alcanzo (18). Porque no hago el

<sup>72</sup> Anders Nygren, *Commentary on Romans*, Philadelphia, Fortress Press, 1988, p. 5 (primera edición en sueco, 1944).

bien que quiero; mas el mal que no quiero, éste hago (19). Y si hago lo que no quiero, ya no lo obro yo, sino el pecado que mora en mí (20). Así que, queriendo yo hacer el bien, hallo esta ley: Que el mal está en mí (21). [...] ¡Miserable hombre de mí ¿quién me libraré del cuerpo de esta muerte? (24). Gracias doy a Dios, por Jesucristo Señor nuestro. Así que, yo mismo con la mente sirvo a la ley de Dios, mas con la carne a la ley del pecado (25).»

Una vez comprendidos correctamente<sup>73</sup>, ¿cómo no habían de sacudir estos pasos a un Lutero que antes de ser profesor de teología fue profesor de filosofía moral, encargado por la minúscula universidad de Wittenberg de explicar a los alumnos la ética de Aristóteles? Pues Pablo enseña aquí, ni más ni menos, que el ideal de la ética de estirpe socrática, el ideal del *enkratés*, de la persona que logra imponerse a sí propia sus metapreferencias, de la persona que no se contradice en el silogismo práctico, de la persona que, por decirlo con el apóstol de los gentiles, entiende lo que hace y hace lo que verdaderamente quiere; que ese ideal, es fruto de la *hybris*, de la soberbia pagana, y que no sólo es irrealizable, sino que es intrínsecamente impío. El ideal del *enkratés* en la esfera de la ética individual, lo mismo que su ideal gemelo en el ámbito de la ética social, el de república, son frutos prohibidos, incompatibles con la naturaleza caída del hombre.

Ni es el hombre hijo de sus obras, sino de Dios; ni está justificado por sus obras, sino por la fe en Dios. No por sus méritos se salvará; sino porque está elegido o predestinado por Dios y tocado así por su gracia, caprichosa o gratuitamente distribuida por Dios: *gratia gratis data*, dijo el paulino Agustín. El agustino Lutero, como un milenio antes que él el

<sup>73</sup> Una manera obvia de malinterpretar este texto es suponer que Pablo está hablando aquí de su experiencia personal previa a su legendaria caída del caballo, camino de Damasco, no de las consecuencias del episodio cósmico de la «caída». Lutero, que además de un potentísimo teólogo (baste recordar la demolición que hizo en *De servo arbitrio* de la posición teológica de la más respetada figura intelectual cristiana de su época, Erasmo de Rotterdam), fue un exégeta vétero y novotestamentario de primer orden (baste recordar su versión alemana de la Biblia) destruyó con facilidad esa acomodaticia interpretación. (En el siglo XX, en su con justicia celebrado *Comentario a los Romanos*, aún más fácil le ha resultado a Anders Nygren hacer lo propio con las superficiales contraexégesis filocatólicas: cfr. *op. cit.*, pp. 53 y ss.) En la interpretación reformada, Pablo dice aquí que la redención de Jesús *no anula el pecado original*; que es verdad que Jesús inauguró una nueva era (un nuevo *eón*, dice en griego Pablo), distinta de la de Adán, pero que la vida cristiana está condicionada por ambas eras.

propio Agustín, retomará en toda su pureza esta idea-fuerza de la antropología privativa de Pablo y la inyectará con renovado vigor en la cultura moderna. Con todas sus consecuencias. Y señaladamente con ésta: el éxito de la Reforma (que se propaga rápidamente por Alemania, por Austria al comienzo, por Suiza, por Holanda, por los Países Escandinavos y luego por Inglaterra) va a quebrar definitivamente la era de la teocracia pontificia inaugurada por Gregorio VII y va a restaurar, por lo pronto en los territorios reformados, la vieja idea agustiniana de un poder espiritual sin pretensiones de poder secular. El éxito inicial de la Reforma, el hecho increíble de que un teólogo de la más pequeña universidad del mundo –Wittenberg–, con el apoyo inicial de uno de los más modestos príncipes electores de una de las regiones más insignificantes del imperio –Federico de Sajonia– plantara cara a Roma y al emperador sin acabar en la hoguera, se debe en buena medida a la carga tremenda que para la nobleza alemana –y no digamos el pueblo llano– representaban los impuestos eclesiásticos, los abusos de los obispos, y al hecho de que el opulento clero estuviera exento de gravámenes. No es pura difamación romana la opinión de que muchos príncipes y nobles alemanes se sintieron no menos atraídos por el talento y la integridad del predicador Lutero, que por la perspectiva de hacerse con los copiosos bienes de la iglesia.

Pero la teología paulino-agustiniana de Lutero tenía aún algo mejor que ofrecer a los príncipes germánicos, y era la doctrina paulina sobre el poder secular. Entre el caudal de escritos de Lutero<sup>74</sup>, no falta uno sobre los poderes seculares. Y en él se halla, restaurada con la sólita eficacia literaria del Reformador, la vieja doctrina paulina de la dominación secular como castigo divino de la «caída», y de los príncipes, reyes y emperadores como «ministros de Dios», con potestades «ordenadas de Dios». En otro lugar he estudiado la influencia de esta antropología privativa paulina restaurada por Lutero sobre la filosofía política del absolutismo, y en particular sobre Hobbes<sup>75</sup>. Hobbes pudo construir su «mortal God», su dios mortal, el Estado absoluto porque Lutero le proporcionó sus piedras angulares: unos hombres de naturaleza caída, lobos para otros hombres, que acordaban un pacto de sujeción absoluta

<sup>74</sup> Se cuenta que en la dieta de Worms de 1521, cuando Lutero, en uno de los momentos más decisivos y peligrosos de su vida, fue llamado por Carlos V, a instancias de la Iglesia romana, para tentar una rectificación, el Emperador no daba crédito a la evidencia de que un hombre solo hubiera podido escribir tantos libros.

<sup>75</sup> *De la ética a la política*, op. cit., caps. III, IV y V.

a un soberano que evitara que se devoraran entre sí. Una construcción puramente naturalística, y puramente cristiana –como no dejó de advertir *expressis verbis* Hobbes–: puramente naturalista, porque en la edificación del Leviathan no intervienen potencias sobrenaturales; puramente cristiana, sin aditamentos paganos (¡por vez primera! se jacta Hobbes), porque las piezas del gran artefacto son de naturaleza «caída».

El abandono reformado de las pretensiones de poder secular y el retorno a aquella actitud tan paulina de renuncia a la vanagloria mundana que vimos deplorar a Maquiavelo como concausa del debilitamiento del amor a la libertad republicana antigua no podía menos, claro es, de tener efectos seculares. Hobbes construyó conceptualmente su Leviathan, su modelo de estado conforme a la antropología privativa paulina. Leviathan es en la escatología hebrea –¡cómo iba un luterano a servirse de la mitología griega o romana!– un monstruo marino. Hay otro monstruo, el del desierto, Behemoth, mucho menos conocido, pero del que también se sirvió el filósofo del absolutismo, presentándolo como la bestia del caos, como un antiestado dominado por la anarquía, la anomía y el desorden. Y lo hizo en una obra (*El parlamento largo*)... ¡dedicada a analizar y a difamar los días de la República de Cromwell! Behemoth, el antiestado, era para Hobbes el régimen de libertad republicana<sup>76</sup>.

En 1525, cuatro años después de la Dieta de Worms, seis años después de la sublevación de los comuneros de Castilla, le estalló a Carlos V y a los príncipes electores en Alemania la gran revolución campesina. Debió ser algo parecido a los grandes movimientos bagáudicos de esclavos, siervos y campesinos pobres en la Hispania y en la Galia de los siglos IV y V, o a las *jacqueries* francesas del siglo XIII. Pero a lo grande y con éxitos militares decisivos: tres cuartas partes del territorio germano llegaron a estar bajo el control de los revolucionarios.

A diferencia, por ejemplo, de los movimientos bagáudicos de la baja latinidad, conservamos documentos de la guerra campesina en Alemania que permiten saber con cierta exactitud las reivindicaciones de los insurrectos. Eran tan moderadas como éstas: 1. Derecho a elegir el propio pastor; 2. Liberación del diezmo pequeño (pero conformidad con pagar el diezmo del grano); 3. Abolición de la servidumbre, pero pro-

<sup>76</sup> No todo el cristianismo reformado va a ser hostil a la reviviscencia moderna de los ideales republicanos. El de Calvino, fundado en una concepción distinta de la gracia y de los efectos de la «caída» ha sido un reformismo no sólo tolerante, sino hasta amigo del republicanismo, como es harto sabido.

metiendo obedecer en todo lo que fuese razonable a sus gobernantes elegidos; 4. Libertad para cazar y pescar; 5. Una parte de los bosques de leña para el hogar; 6. Restricción del servicio obligatorio; 7. Retribución del trabajo por encima del contrato; 8. Reducción de las rentas; 9. Devolución de los campos y los pastos que habían sido arrebatados a las comunidades; 10. Abolición del derecho de restitución, por el que las viudas y los huérfanos eran privados de sus herencias (el viejo derecho feudal de devolución de las armas al señor después de la muerte del arrendatario); 11. Cese de los castigos físicos arbitrarios; 12. Que todas estas peticiones se cotejasen con la escritura, y si no concordaban, se retiraban.

Ya se ve por el punto 12 la influencia de la teología evangélica en el movimiento: los campesinos levantados estaban dispuestos a someterse a lo que dijera la Biblia<sup>77</sup>. La cerril negativa de la nobleza y del clero alemanes a hacer la menor concesión fue lo que propiamente desencadenó la revolución. Y al frente de ella, armado como un guerrero, pero bajo la bandera del arco iris –símbolo de la paz– que hizo famosas a sus tropas plebeyas entre los explotados y los oprimidos de todo el imperio sacroromano, un teólogo evangélico, acaso un nuevo Savonarola: el gran Thomas Müntzer. Müntzer era «evangélico», como Lutero –o como el primer Erasmo–, en el sentido de que predicaba, contra la teología escolástica romana, un retorno al acervo bíblico y patrístico. Ahora, Müntzer difería radicalmente del Reformador en un punto esencial: él no aceptaba la doctrina paulino-agustiniana de la dominación, el señorío y la propiedad como castigos divinos por la caída de Eva y de Adán. Él no aceptaba aquella doctrina de que si no fuera por la caída habría *libertas* y *communes possessio*, «como ocurrirá en la otra vida», en el reino de Dios. O tal vez sí lo aceptaba, pero, como todos los heréticos escatológicos, dando mayor importancia al Apocalipsis, y concluyendo que era llegada la hora del reino de Dios en la tierra. Como dijo Ernst Bloch en una de las muchas y bellas páginas que consagró a rehabilitar –como teólogo, como filósofo y como honrado político revolucionario– su difamada memoria, Müntzer no aceptaba un «derecho natural relativo», el derecho natural producto de la caída –el del *ius gentium* en la tradición escolás-

<sup>77</sup> Para hacerse una idea de lo que significó la Reforma, en punto a difundir la Biblia entre la población, más impresionante aún que el hecho de que los campesinos pobres apelaran a la Escritura en 1525, es este otro no más de quince años anterior: que cuando Lutero entró como profesor en Wittenberg, el catedrático de teología allí, Carlstadt, ¡nunca había visto un ejemplar de la Biblia!



tica—, al que calificaba de «Grundsuppe des Wuchers, der Dieberei und Räuberei», es decir, literalmente, potaje de usura, latrocinio y bandidaje. Él quería un derecho natural «absoluto», el del «estado íntegro» de la naturaleza humana, en el léxico de la tradición cristiana medieval<sup>78</sup>.

Müntzer quería el reino de Dios en la tierra, quería realizar secularmente la Biblia; el paulino Lutero sabía que esto era imposible, y según se ha visto, sólo quería aniquilar la oposición a ella. Pero oposición a ella, a la Biblia, era ahora Müntzer, quien, poniéndose del lado de los siervos y sublevándolos contra duques, príncipes y obispos, contradecía herético-escolásticamente las dos verdades evangélicas sobre la vanidad del *saeculum* que al agustino-paulino han de resultarle más palmarias, y es a saber: que las potestades que son, de Dios son ordenadas, y que no se puede querer a la criatura por sí misma, sino a través de Dios... y acaso de sus ministros seculares.

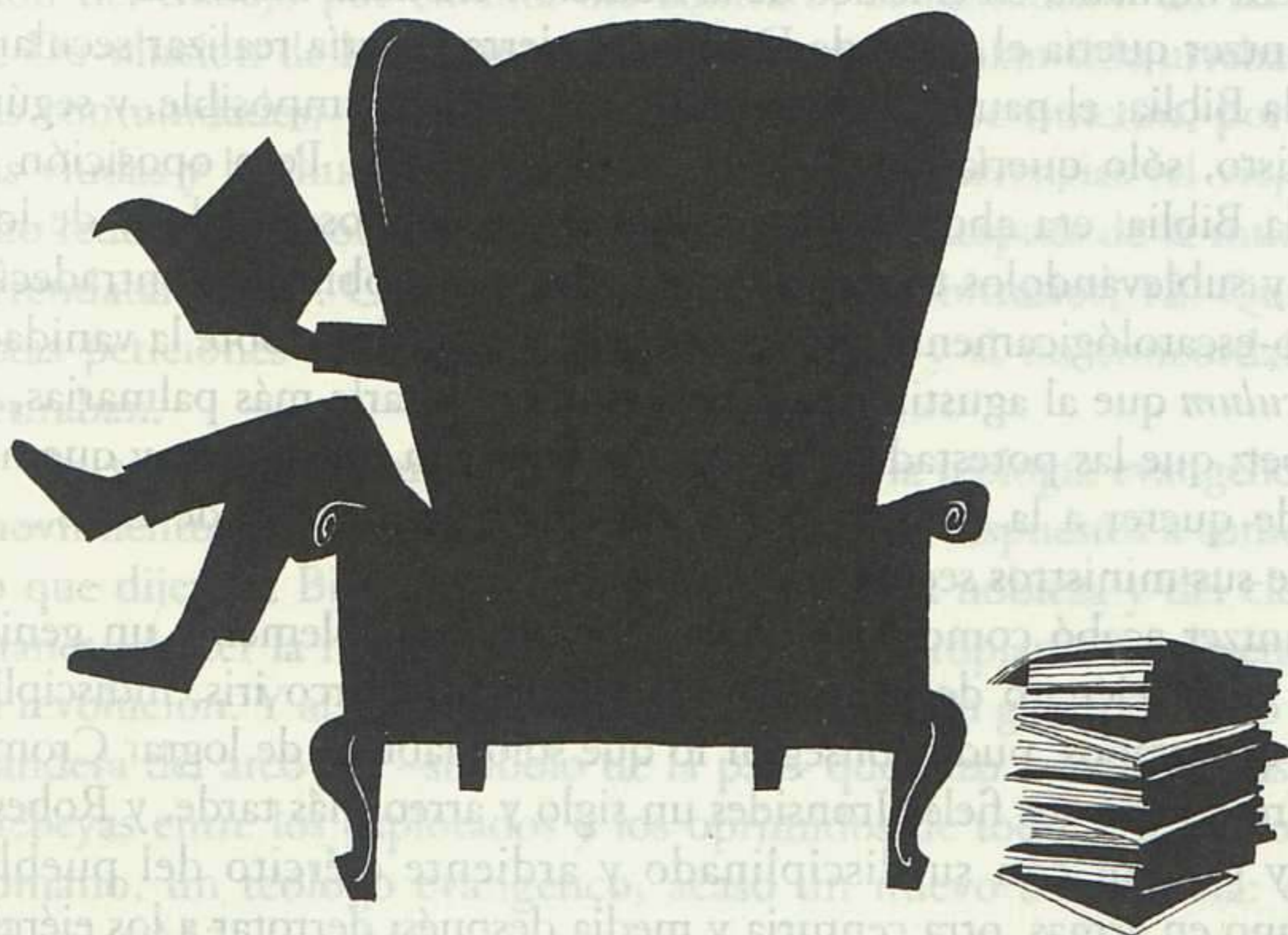
Müntzer acabó como Savonarola<sup>79</sup>. Ni era probablemente un genio militar, ni su ejército de parias bajo la bandera del arco iris, indisciplinado y en harapos, pudo conseguir lo que sólo habrían de lograr Cromwell e Ireton con sus fieles Ironsides un siglo y arreo más tarde, y Robespierre y Carnot con su disciplinado y ardiente ejército del pueblo ciudadano en armas, otra centuria y media después: derrotar a los ejércitos mercenarios de los ricos y los tiranos y traer la libertad. El 15 de junio de 1525, las tropas campesinas de Thomas Müntzer fueron finalmente rodeadas en Frankenhausen por las fuerzas conjuntas del príncipe protestante Felipe de Hessen y del duque católico Jorge de Sajonia. Müntzer fue hecho prisionero, inclementemente torturado y, finalmente, ejecutado. La reacción habían vencido una vez más. El encarnizamiento represivo que siguió fue tan golosamente despiadado que el Margrave de Brandenburgo hubo de recordar a su hermano que de no dejar vivos a algunos de sus campesinos no tendría en el futuro de qué vivir.

En plena insurrección de los siervos, el prolífico Lutero también escribió un panfleto para la ocasión. Se titula *Contra las asesinas y ladronas bandas de campesinos*. En él recomendaba a las potestades seculares, a los ministros de Dios en la tierra, al suyo, por supuesto, a Felipe de Hessen, pero también al católico, al duque de Sajonia, lo que un buen cristiano paulino que renuncia evangélicamente al mundo vano debe por lo visto recomendar en tales circunstancias: «herir, matar, estrangular».

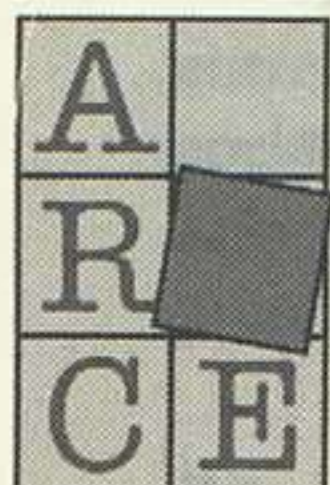
<sup>78</sup> Ernst Bloch, *Naturrecht und Menschenwürde*, Francfort, Suhrkamp, pp. 42 y ss.

<sup>79</sup> Según se mire, «peor», porque no se retractó en nada. Así pues, como podría haber dicho un papista de la época, murió *sine lux, sine crux, sine Deus*.

# La cultura pasa por aquí



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

# SIMIENDE DE LOBO: PAUL CELAN Y LA POESÍA DESPUÉS DE AUSCHWITZ<sup>1</sup>

Ricardo Ibarlucía

El volumen *Die Gedichte aus dem Nachlass*, publicado por Editorial Suhrkamp en 1997, ha rescatado más de doscientos poemas de Paul Celan que se encontraban completamente inéditos. Ninguno de ellos había sido recogido en las obras aparecidas después del suicidio de Celan en París durante la primavera de 1970, así como tampoco en los cinco tomos de las *Gesammelte Werke* (1983), ni en las páginas de *Das Frühwerk* (1989), libro que reúne sus escritos de juventud. Aun cuando la totalidad del material recopilado por Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach y Barbara Wiedemann constituye ciertamente un aporte decisivo para el estudio de Celan, deseo llamar aquí la atención sobre un poema en particular. Se trata de «Wolfsbohne» («Simiente de lobo»), uno de los textos que el mismo Celan decidió descartar de *Die Niemandsrose* en 1963. Entiendo que el asunto del poema permite esbozar algunos comentarios sobre una cuestión que sin duda lo obsesionaba: el problema de la imposibilidad, según el *dictum* de Theodor W. Adorno, de escribir poesía después de Auschwitz.

<sup>1</sup> Enfoques parciales del tema fueron presentados en el IX Congreso Nacional de Filosofía organizado por AFRA (Asociación Filosófica Argentina) en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, el 30, 31 de octubre de 1997, y en el I Congreso Internacional «Razones de la crítica, celebrado en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR (Universidad Nacional de Rosario), el 14, 15 y 16 de octubre de 1998.

Ésta es la versión íntegra del poema en alemán junto con mi traducción al español:

### Wolfsbohne

... o

Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird  
Untrügbarer Kristall, am dem  
Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland

Hölderlin, «Von Abgrund nämlich...»

... wie und den Häusern der Juden (zum Andenken des ruiniten Jerusalem's),  
immer etwas *unvollendet* gelasse werden muss...

Jean Paul, *Das Kampaner Tal*

Leg den Riegel vor: Es  
sind Rosen im Haus.  
Es sind  
sieben Rosen im Haus.  
Es ist  
der Siebenleuchter im Haus.  
Unser  
Kind  
weiss es und schläft.

(Welt, in Michailowka, in  
der Ukraine, wo  
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was  
blühte dort, was  
blüht dort? Welche  
Blume, Mutter  
tat dir dort weh  
mit ihrem Namen?

Ricardo Ibarlucía es miembro de los Departamentos de Filosofía de la UBA (Universidad de Buenos Aires) y la UNLP (Universidad Nacional de La Plata). Investigador asociado del CIF (Centro de Investigaciones Filosóficas).

Mutter, dir  
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:  
Lupine.

Gestern  
kam einer von ihnen und  
tötete dich  
zum andern Mal in  
meinem Gedicht.

Mutter,  
Mutter, wessen  
Hand hab ich gedrückt,  
da ich mit deinen  
Worten ging nach  
Deutschland?

In Aussig, sagtest du immer, in  
Aussig an  
der Elbe,  
auf  
der Flucht.  
Mutter, es wohnten dort  
Mörder.

Mutter, ich habe  
Briefe geschrieben.  
Mutter, es kam keine Antwort.  
Mutter, es kam eine Antwort.  
Mutter, ich habe  
Briefe geschrieben an –  
Mutter, sie schreiben Gedichte.  
Mutter, sie schreiben sie nicht,  
wär das Gedicht nicht, das  
ich geschrieben hab, um  
deinetwillen, um  
deines  
Gottes  
willen.  
Gelobt, sprachst du, sei  
der Ewige und  
gepriesen, drei-  
mal  
Amen.

Mutter, sie schweigen.  
Mutter, sie dulden es, dass  
die Niedertracht mich verleumdet.  
Mutter, keiner  
fällt den Mördern ins Wort.

Mutter, sie schreiben Gedichte.  
O  
Mutter, wieviel  
fremdster Acker trägts deine Frucht!  
Trägt sie und nährt  
die da töten!

Mutter, ich  
bin verloren.  
Mutter, wir  
sind verloren.  
Mutter, mein Kind, das  
dir ähnlich sieht.)

Leg den Riegel vor: Es  
sind Rosen im Haus.  
Es sind  
sieben Rosen im Haus.  
Es ist  
der Siebenleuchter im Haus.  
Unser  
Kind  
weiss es und schläft.

(Celan, 1997a, pp. 45-48.)

### Simiente de lobo

Blume, Mutter  
... oh  
Flores de Alemania, oh mi corazón se vuelve  
Un cristal que no puede engañar, en el cual  
La luz examina, si Alemania

Hölderlin, «Para desde el abismo...»

... como en las casas de los judíos (para recordar las ruinas de Jerusalén)  
siempre algo debe ser dejado *inconcluso*...

Jean-Paul, *El valle de Campaner*

Echa el cerrojo: Están  
las rosas en la casa.  
Está  
el candelabro de siete brazos en casa.  
Nuestro  
hijo  
lo sabe y duerme.

(Lejos, en Michailovka, en  
Ucrania, donde  
ellos asediaron a mi padre y a mi madre: ¿qué  
florecía allí, qué  
florece allí? ¿Cuál  
flor, madre,  
te hirió allí  
con su nombre?

Tú, madre,  
que dijiste *simiente de lobo*, no:  
lupino.

Ayer  
uno de ellos vino y  
te mató  
de nuevo en  
mi poema.

Madre,  
madre, ¿de quién  
era la mano que apreté  
cuando con tus  
palabras fui a  
Alemania?

En Aussig, decías siempre, en  
Aussig a orillas  
del Elba,  
en  
la huida.  
Madre, allí viven  
asesinos.

Madre, yo  
escribí cartas.

Madre, no tuve respuesta.  
 Madre, tuve una respuesta.  
 Madre, yo  
 escribí cartas a –  
 Madre, ellos escriben poemas.  
 Madre, ellos no los escribirían,  
 si no fuera por el poema que  
 yo escribí por  
 tu voluntad, por  
 voluntad  
 de tu  
 Dios.  
 Lado, decías, sea  
 el Eterno y  
 agradecido, tres  
 veces  
 Amén.

Madre, ellos callan.  
 Madre, ellos toleran que  
 la vileza me calumnie.  
 Madre, nadie  
 corta a los asesinos la palabra.

Madre, ellos escriben poemas.  
 Oh  
 Madre, ¡qué  
 suelo más extraño produce tu fruto!  
 ¡Lo produce y alimenta  
 a los que matan!

Madre, estoy  
 perdido.  
 Madre, estamos  
 perdidos.  
 Madre, mi hijo, que  
 se parece a ti.)

Echa el cerrojo: Están  
 las rosas en casa.  
 Están  
 las siete rosas en casa.  
 Está  
 el candelabro de siete brazos en casa.



Nuestro  
hijo  
lo sabe y duerme.

(Celan, 1997b, p. 40.)

Según los editores de *Die Gedichte aus dem Nachlass*, el original mecanografiado de «Wolfsbohne» se encuentra fechado el 21 de octubre de 1959. Titulado inicialmente «Menorah», el poema estaba destinado al *Fischer-Almanach*, pero Celan decidió descartarlo en el último momento, alegando que, «si bien Klaus Demus sostiene que ningún poema debe permanecer en el ámbito privado [...], éste debe quedar completamente en los límites de lo privado y ser retirado de circulación» (Celan, 1997a, p. 359). Hasta abril de 1963, sin embargo, Celan todavía pensaba incluir «Wolfsbohne» en *Die Niemandrose*, específicamente entre los poemas «Bei Wein und Verlorenheit» y «Zürich, Zum Storchen». ¿Cuál fue la razón que lo llevó a excluirlo de este libro y a no incluirlo tampoco en *Atemwende* (1967), *Fadensonnen* (1968) y *Lichtzwang* (1970), sus libros siguientes? Al presentar el poema a los lectores del *Times Literary Supplement*, Michael Hamburger —uno de los más destacados traductores de Celan al inglés— conjeturó que «Wolfsbohne» debía resultar impublicable para Celan porque, «más descarnadamente que ninguno de sus otros poemas de madurez, exponía la herida de la muerte de sus padres en los campos de concentración». En opinión de Hamburger, «mientras Celan creyó o confió en que esta herida podía curarse —incluso después de la muerte a poco de nacer de su primer hijo, François— el poema fue publicable; y algunas líneas añadidas tardíamente en 1965, que contradicen el ‘Estoy perdido, estamos perdidos’ de la versión de 1959... fueron un último y vano intento por no tratarlo como un poema, sino por orientarlo hacia la curación de esa herida» (Hamburger, 1997, p. 26).

Hamburger alude, sin duda, a un borrador de 1965 —incluido también en *Die Gedichte aus dem Nachlass*— en el que Celan agregó, tras la repetición de la estrofa de las «siete rosas», los siguientes versos finales:

Mutter, Unverlorene, mit uns,  
den Unverlorenen,  
siegst du.  
Und mit uns Wahr und Gerech und Gerade,  
um

der versöhrenden  
Liebe  
Willen.

(Celan, 1997 a, p. 309.)

Madre, lo no perdido, con nosotros,  
los no perdidos,  
venciste.

Y con nosotros lo verdadero y lo justo y lo recto,  
por  
voluntad del  
amor  
que reconcilia.

«Wolfsbohne» presenta algunas importantes referencias autobiográficas que es necesario tener en cuenta. En junio de 1955, dos años después de la muerte del pequeño François, Celan y Gisèle Lestrangé tuvieron un segundo hijo, a quien llamaron Eric en homenaje a Friederika, la madre de Celan. Las «siete rosas», con las que se abre y se cierra la versión de 1959, aparecen también mencionadas en su temprano poema «Kristall» de *Mohn und Gedächtnis* (1952) y luego dando título –«Sieben Rosen später» («Siete rosas más tarde»)– a la primera parte de *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), su segundo libro de poemas (Celan, 1983a, pp. 52 y 83). Michailovka es el lugar de Ucrania en que los padres de Celan fueron asesinados y Aussig, el nombre de un pueblo al norte de Bohemia donde su madre, una de las tantas judías rumanas del Imperio Austro-Húngaro, pasó durante su juventud un par de años huyendo de los pogromos. En cuanto a la expresión «Wolfsbohne», cabe decir que se trata de una *composita* acuñada por Celan, que pretende traducir literalmente la palabra de origen latino «Lupine», que como adjetivo designa una cualidad relativa al lobo (*lupus* en latín, *Wolf* en alemán) y como sustantivo, una planta herbácea (el altramuza), cuyo fruto desecado (el lúpulo) se usa para dar sabor amargo a la cerveza. No deja de ser significativo, en el contexto de este poema, que el cuartel general de Hitler en Polonia durante la Segunda Guerra se llamase «Wolfschanze», esto es, «Trinchera del lobo» (Celan, 1997, p. 363).

La redacción de «Wolfsbohne» coincide temporalmente con dos prosas claves de Celan: «Gespräch im Gebirg», el único texto de ficción escrito por Celan, y «Der Meridian», conferencia que pronunció en Darmstadt en 1960, al recibir el Premio Büchner, el galardón más

importante de las letras germanas. Si puede decirse que «Der Meridian» constituye una defensa de la poesía después de Auschwitz bajo la forma de un discurso de agradecimiento a la Academia de la Lengua y la Literatura Alemana, «Gespräch im Gebirg» da cuenta de su desencuentro con Adorno en Sils-Maria, en los Alpes Suizos. En julio de 1959, «iba a encontrarme en Sils-Maria con el profesor Adorno, que pensaba que era judío», anotó entonces —como recuerda John Felstiner, en su monumental biografía de Celan (Felstiner, 1995, p. 139)— aludiendo tal vez al hecho de que Theodor Wiesengrund había suprimido el apellido judío de su padre y adoptado el de su madre, de origen católico. La entrevista, que había sido arreglada por Peter Szondi, amigo de Celan y uno de los primeros estudiosos de su obra, nunca llegó a concretarse, ya que Celan regresó antes de lo previsto a París, convencido de haberse desencontrado con Adorno «no por casualidad» (Pöggeler, 1986, p. 157). Poco después, en agosto de ese mismo año, Celan escribió «Gespräch im Gebirg», donde el judío «Klein» (Chico) dialoga en lo alto de una montaña con el judío «Groß» (Grande), «su pariente y su primo, un cuarto de vida de judío más viejo»:

Un atardecer en el que el sol, y no sólo él, se había hundido en el crepúsculo, iba andando, dejó atrás su casita y allá iba andando el judío, y con él iba su nombre impronunciable, iba y venía, venía con paso lento, haciéndose oír, venía en su bastón, venía pisando la pierda, no me oyes, no me oyes, soy yo, yo, yo y aquel a quien oyes, a quien crees oír, yo y el otro —así iba, podía oírsele, iba un atardecer en que algo se había hundido en el crepúsculo, iba bajo las nubes, iba por la sombra, la propia y la ajena —pues el judío, lo sabes, qué tiene ahora el judío que realmente le pertenezca, que no sea tomado en préstamo, dado en préstamo y no devuelto—, así iba y venía, venía andando por el camino, que es lindo, incomparable, iba, como Lenz por las montañas, él, a quien habían hecho vivir allá abajo, allá donde pertenece, en las tierras bajas, él, el judío, iba y venía. (Celan, 1983 c, p. 169.)  
(Celan, 1996, p. 15.)

¿A qué se refiere Celan cuando dice que «el sol, y no sólo él, se había hundido en el crepúsculo (*untergegangen*)»? El verbo alemán *untergehen*, clave para la comprensión de «Gespräch im Gebirg», quiere decir literalmente «caminar (*gehen*) hacia abajo (*unter*)», esto es, «descender», «bajar», aunque también se refiere al «atardecer», al «caer» o «hundirse»

del sol en el horizonte. El sustantivo *Untergang*, por su parte, no sólo significa «puesta del sol» y «ocaso», sino también «hundimiento», «destrucción», «decadencia», como en el título de la famosa obra de Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. Tomando deliberadamente la palabra *untergehen* en el doble sentido de «descender» y «andar cabeza abajo» (*auf dem Kopf gehen*), Celan alude explícitamente a *Lenz*, la novela inconclusa de Georg Büchner, que narra el triste destino de Jakob Michael Lenz, poeta del *Sturm und Drang* y contemporáneo de Goethe. En «Der Meridian», Celan citará el comienzo de esta novela: «El 20 de enero iba andando Lenz por la montaña... No sentía ningún cansancio, pero a veces le resultaba fastidioso no poder andar cabeza abajo» (Celan, 1983c, pp. 193-194, Büchner, 1988, p. 117). Por otro lado, este primer párrafo evoca también a Nietzsche, que en la soledad de Sils-Maria, concibió *Also sprach Zarathustra*, como Adorno recordaría en un famoso ensayo de sus *Noten zur Literatur* (Adorno, 1977, pp. 326-329). En la dedicatoria de un ejemplar de «Gespräch im Gebirg», Celan escribió: «En memoria de Sils-Maria y de Friedrich Nietzsche, que —como sabes— hubiera querido matar a todos los antisemitas» (Felstiner, 1995, p. 140). Según Pöggeler, luego de haber escrito el texto, Celan se sorprendió al encontrar también en el *Nietzsche* de Martin Heidegger la frase de Zaratustra que inspiró el comienzo de su historia: «Pues no sólo *un* sol se había hundido en el ocaso (*untergegangen*) para mí» (Pöggeler, 1986, pp. 156-157). Cabe notar que Heidegger transcribe esta frase al comentar el capítulo «Vom Gesicht und Rätsel» (Heidegger, 1961, p. 292), pero omite las líneas que la preceden: «Sombrío caminaba yo hace poco a través del crepúsculo de color de cadáver —sombrio y duro, con los labios apretados» (Nietzsche, 1988, p. 198).

¿Por qué Celan elige este «crepúsculo de color de cadáver» como escenario del diálogo entre Klein y Groß, entre el poeta y el filósofo judíos? En 1949, Adorno había expresado en su ensayo «Kultur und Gesellschaft», recogido posteriormente en *Prismen* (1955): «Después de Auschwitz, escribir un poema es bárbaro, y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía» (Adorno, 1977, p. 30). Aunque la prensa alemana utilizó a menudo esta frase para descalificar «Todesfuge», Adorno no podía conocer entonces el poema de Celan, que recién tuvo difusión a partir de 1952, cuando la editorial Fischer publicó *Mohn und Gedächtnis*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Celan fechaba la composición de «Todesfuge» en 1945. Una primera versión del poema, traducida al rumano por Petre Solomon en la revista *Contemporanul*, hacia

Por lo demás, teniendo en cuenta el contexto en que fue hecha esta afirmación, cabe pensar que se trataba menos de un diagnóstico contrario a la poesía que de una réplica velada a Heidegger, cuyo giro hacia la palabra esencial de Friedrich Hölderlin enmascararía, desde la perspectiva de Adorno, la tentativa de disolver una historicidad política que se concretó en el horror nazi<sup>3</sup>. En 1962, trece años más tarde de aquella polémica aseveración, declaró por Radio Bremen: «No quisiera atenuar la frase según la cual, después de Auschwitz, seguir escribiendo lírica es barbárico» (Adorno, 1974, p. 422). Sin embargo, en el capítulo final de *Negative Dialektik* (1966), titulado precisamente «Nach Auschwitz», Adorno volvería sobre su formulación para rectificarla:

Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas: «mañana vas a serpentear (*schlängeln*) hasta el cielo como el humo de esa chimenea», eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia... Nada puede sacar [al individuo] de ese espanto, como tampoco pudo hacerlo de la alambrada electrificada que rodeaba el campo de concentración. La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; tal vez por eso haya sido falso decir que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas. (Adorno, 1973, p. 362.)

Adorno escribió esto después de conocer los poemas de Celan. Es inevitable oír en los términos de su retractación el eco de los siguientes versos de «Todesfuge»:

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
er schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine  
Rüden herbei

1947. Resulta del todo improbable que Adorno haya tenido acceso a la edición de *Der Sand aus der Urnen* (Viena, A. Sendl, 1952), retirada de inmediato de circulación por Celan a causa de las numerosas erratas. Sobre los ataques de la prensa alemana a Celan, ver Felstiner, 1995, pp. 148-149, 223-227 y 320-321.

<sup>3</sup> Conviene recordar aquí que Celan se reunió con Heidegger en la Selva Negra el 25 de julio de 1967, de lo que da cuenta su poema «Todnauberg», publicado primero originalmente como *plaque* en 1968 y luego incluido en *Lichtzwang*, Celan, 1983b, pp. 255-256. Sobre este punto, ver Otto Pöggeler, 1989, pp. 259-271, y Pierre Joris, 1988.

er pleift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

.....  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith wir schlaufen ein Grab in den Lüften da liegt  
man nicht eng

.....  
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

(Celan, 1983 a, p. 41.)

Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe  
escribe al anochecer a Alemania tu cabello de oro Margarita  
lo escribe y sale de la casa y relampaguean las estrellas silba a sus perros aquí  
silba a sus judíos acá manda cavar una tumba en la tierra  
nos ordena ahora toquen música de baile

.....  
Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe  
escribe al anochecer a Alemania tu cabello de oro Margarita  
tu cabello ceniza Sulamita cavamos una tumba en el aire allí no es tan estrecho

.....  
Grita toquen más dulce a la muerte la muerte es un maestro de Alemania  
grita tañan más sombríos los violines luego ascenderán como humo en el aire  
luego tendrán una tumba en las nubes allí no es tan estrecho

(Celan, 1996, p. 16.)

El sádico que en el texto de Adorno amenaza a su víctima, diciéndole «mañana vas a serpentear hasta el cielo como el humo de la chimenea», ¿no es el hombre de ojos azules que en el poema de Celan «juega con las serpientes», «escribe al anochecer a Alemania» y manda a los judíos cavar «una tumba en el aire»? ¿No es el mismo que azuza a los perros, hace formar a los prisioneros y, echando mano de la pistola que lleva al cinto, ordena a unos hincar profundamente sus palas en la tierra para abrir una fosa, mientras la orquesta del campo ejecuta ese «tango de la muerte», ese *Tangoulmortii* del que hablaba el título original del poema, ese *Todestango* cuya melodía no era sino la del tango «Plegaria», compuesto por el argentino Eduardo Bianco, que en 1940 tocó para

Hitler y Goebbels<sup>4</sup>. El reconocimiento de Adorno fue ciertamente mucho más allá de estas líneas de *Negative Dialektik*. En 1963, luego de leer «Gespräch im Gebirg», dedicó a Celan su ensayo «Valéry's Abweichungen», incluido en *Noten zur Literatur* (Adorno, 1974, p. 158) y proyectó escribir un trabajo sobre su obra, para el cual tomó numerosos apuntes en su propio ejemplar de *Sprachgitter*. Si bien –acaso para pesar de Celan– el texto de Adorno nunca llegó a ver la luz, en los paralipómenos de *Ästhetische Theorie* (1970), se encuentra un importante señalamiento, válido sobre todo para sus poemas de madurez:

En el representante más significativo de la poesía hermética de la lírica alemana contemporánea, Paul Celan, se ha invertido el contenido de lo hermético. Esta lírica se ha abierto paso entre el pudor del arte en vistas del sufrimiento sustraído tanto de la experiencia como de la sublimación. Los poemas de Celan nombran un indecible horror a través del silencio. Transforman su verdadero contenido en una cualidad negativa. Emulan un lenguaje que está desamparadamente por debajo de la vida humana, aun por debajo de la vida orgánica como tal: el lenguaje de las cosas muertas, de las piedras y de las estrellas. Los últimos rudimentos de la materia orgánica son eliminados de ellos, de manera tal que sobreviene eso que Benjamin descubrió en Baudelaire: una lírica sin aura. (Adorno, 1970, p. 447.)

Importa retener esta observación. Los poemas de Celan no dicen el silencio: nombran «un indecible horror *a través* del silencio». No hablan *de* la muerte, ni discurren *sobre* ella: no le cantan impudicamente, como el hombre que en «Todesfuge» juega con las serpientes. Pues esa muerte viril (*der Tod*), que es un «maestro de Alemania», en el doble sentido de «amo» y de «clásico», ¿no escribe acaso poemas, al igual que Celan, en la lengua de Goethe? Los poemas de Celan, parece sugerir Adorno, no marchan hacia la muerte: proceden, se abren paso a través de ella, la atraviesan. «Nadie/testifica por/el testigo», dice un poema de *Atemwende* (Celan, 1983 b, p. 296): hablando desde ese «*después* de Auschwitz» que problematiza Adorno, desde el interior mismo de la *Shoa*, Celan es ese testigo «por» (*für*) el cual nadie testifica, «en lugar de» y

<sup>4</sup> Ver al respecto la abundante documentación aportada en Felstiner, 1995, pp. 22-41, donde entre otras cosas se informa que el «tango de la muerte» fue grabado por Aleksander Kulisiewicz en *Songs from the Depth of Hell*, Folkways FS37700.

«en favor de quien» nadie puede dar testimonio (Derrida, 1996, p. 19). Judío sobreviviente de los campos, Celan no tiene otra alternativa que escribir en esa lengua alemana que es, a la vez, su lengua materna (*Muttersprache*), la lengua de su madre y de sus verdugos. En esta experiencia fundamental radica su «lírica sin aura»: si la poesía de Celan alcanza un tono sublime, no es porque detente una palabra oracular, mensajera de los dioses, una palabra purificada y fundante como la de Hölderlin, sino porque su palabra es una palabra que camina junto a las palabras, «una palabra a imagen del silencio» (Celan, 1983a, 92): «Una palabra –ya sabes:/Un cadáver» (Celan, 1983a, p. 125).

«Madre, ellos escriben poemas», repite Celan en «Wolfsbohne». ¿Cuál es la verdad terrible que viene a mostrar este verso? Si después de Auschwitz no es posible escribir poesía, como ha llegado a sostener Adorno, ¿es porque en Auschwitz había poesía? ¿Qué significa afirmar que en Auschwitz el poeta era, al mismo tiempo, el verdugo? La jerga del sádico que amenaza a su víctima diciéndole «mañana vas a serpen-tear hasta el cielo como el humo de la chimenea», ¿no se vale acaso de «metáforas», no es también un «lenguaje poético»?<sup>5</sup> En «Todesfuge» se lee: «der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau/er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau» (Celan, 1983a, p. 42)? ¿Qué sugiere esta rutina –la única rima final consonante de todo el poema– entre el ojo «azul» (*blau*) del verdugo y su disparo «certero» (*genau*)? La poesía *en* Auschwitz –parece insinuar Celan– tenía la contundencia material de una «bala de plomo», un grado de precisión equivalente al registro burocrático de los prisioneros en el archivo del campo, una exactitud cuanto menos comparable al número que sobre la piel les marcaban a fuego.

¿Podría suponerse, entonces, que la poesía de Celan –y con ella toda la poesía alemana después de Auschwitz– es la continuación del poema que se origina en el verdugo? ¿Poesía de sobrevivientes, de víctimas despojadas incluso del derecho a una lengua en la que poder expresarse, condenadas a la «perpetuación del sufrimiento» en un grito que se petrifica en la lengua de sus victimarios? Celan reclama en «Wolfsbohne» una respuesta de su madre muerta. Fue ella, que prefirió el alemán al rumano, la que lo llevó con sus palabras de Alemania, la que le

<sup>5</sup> Sobre el problema de la metáfora en Celan, ver la comunicación de Martine Broda, 1992, donde la autora polemiza con la afirmación de Ferenc Feher y Agnès Heller («La poésie après l'Holocauste», en *Lettre Internationale*, n.º 26) en el sentido de que escribir «poesía sobre Auschwitz» sería «hacer metáforas sobre una metáfora».



enseñó a hablar su lengua en la Bukovina a través de refranes, cuentos de hadas y canciones, como aquella que evoca en *Die Niemandrose*: «la canción del abejorro que resplandece maternal, estivalmente, en-/ sangrentada al borde/ de toda la escabrosa/ sílaba/ resistente al frío invernal» (Celan, 1983a, p. 290). Fue su madre judía la que le dio la lengua alemana y lo inició al mismo tiempo en la poesía, sin saber que estaba alimentando así a los asesinos. ¿Alimentándolos? «Madre, ¡qué/ tierra más extraña produce tu fruto!», escribe Celan, «¡Produce tu fruto y alimenta/ a los que matan!». ¿Cuál es la semilla que genera tanto odio? ¿En qué consiste esa «simiente de lobo»?

Víctimas y verdugos se nutren de lo mismo: la lengua alemana. Celan –en su condición de poeta, sobreviviente y judío– es fruto de su *Muttersprache*, cuyo suelo «extraño» abona a la vez con sus versos: «Madre, ellos escriben poemas./ Madre, ellos no los escribirían,/ si no fuera por el poema que/ yo escribí por/ tu voluntad, por/ voluntad de tu/ Dios.» Los judíos –parece querer decir Celan– son quienes alimentan en tierra extranjera, en la «más extranjera de las tierras» (*fremdster Acker*), la «simiente de lobo»: ellos –la madre, el poeta y su hijo– fecundan con sus palabras a quienes luego serán sus verdugos. ¿Por voluntad de Dios judío? «Loado, decías, sea/ el eterno y/ agradecido, tres/ veces/ Amén.»

De ser así, se trataría de un círculo, como el que traza la propia estructura de «Wolfsbohne», que se abre y se cierra con la misma estrofa: «Echa el cerrojo: Están/ las rosas en casa./ Están/ las siete rosas en casa. Está/ el candelabro de siete rosas en casa./ Nuestro/ hijo/ lo sabe/ y duerme.» ¿Qué cosa sabe el niño? El niño, al igual que Celan, sabe aquello que la madre del poeta ignora, porque ha muerto en Ausig, a orillas del Elba: que nada redime. «Madre, estoy/ perdido», dice Celan. «Madre, estamos perdidos.» En «Psalm», poema de *Die Niemandrose* que adquiere una nueva dimensión a la luz de «Wolfsbohne», se lee:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
Niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühn.  
Dir  
entgegen.

Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.

Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelwüst,  
der Krone rot  
von Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.

(Celan, 1983a, p. 225.)

Nadie nos volverá a amasar con tierra y barro.  
Nadie inspirará nuestro polvo.  
Nadie.

Loado seas, Nadie.  
Por amor a ti queremos  
florecer.  
A ti  
enfrentados.

Una Nada  
fuimos, somos, seremos  
siempre, floreciendo:  
de Nada, la  
rosa de Nadie.

Con  
nuestro pistilo resplandeciente de almas,  
con la hebra de polvo yerma del cielo,  
con la roja corona  
de la palabra púrpura que entonábamos  
sobre, oh sobre  
el trono.

En un ensayo aparecido el 15/16 de julio de 1967 en las páginas del *Süddeutschen Zeitung*, Adorno reflexionaba: «La frase según la cual, des-

pués de Auschwitz, ya no está permitido escribir poesía, no da en el blanco, pero por cierto, puesto que era posible y continúa siéndolo hasta en lo incalculado, ya no puede concebirse un arte divertido» (Adorno, 1974, p. 603). Lo «divertido» (*heiter*) no es aquí simplemente lo «jocoso», en oposición a lo «serio»: designa, sobre todo, aquello que en la industria cultural se presenta como bálsamo, generalmente bajo la forma del entretenimiento. Es la poesía como decir eufónico, que pretende plasmar bellamente aun los acontecimientos más horribles, lo que Adorno parece poner en entredicho. ¿En qué medida, por ejemplo, un poema como «Todesfuge» no eleva al más alto nivel del arte los hechos espantosos que describe y que lo generaron? ¿No cabe sospechar de la notoriedad que alcanzó en la Alemania de posguerra, donde no sólo era estudiado en las escuelas como una «fuga de Bach» —tema, contratema, motivo, repetición, variación, coda—, sino también interpretado en términos de «perdón y reconciliación» (Felstiner, p. 118)? Celan era plenamente consciente de la paradójica recepción de su poema y, en los últimos años de su vida, se negó sistemáticamente a leerlo en público, llegando incluso a prohibir su reedición en antologías populares. ¿Hasta dónde la poesía, si no se quiere renunciar a ella, puede seguir siendo, después de Auschwitz, gobernada por la retórica literaria? ¿Es el vínculo entre arte y poesía por sí mismo evidente? ¿Qué pasaría si la respuesta a la pregunta por la poesía no fuera lo «poético», ni el «poetizar» de una experiencia originaria, ni el «Poema» en tanto objeto autosubsistente? Como «arte de la palabra», sugiere Celan en «Der Meridian», la poesía es una «conversación» (*Unterhaltung*), que «podría no llegar a tener fin si algo no se interpusiera» (Celan, 1983c, p. 187). «Pero algo se interpone», agrega Celan.

¿Qué es lo que viene a interponerse (*dazwischenkommen*) en una entretenida charla sobre arte? ¿Qué cosa viene, de pronto, a interrumpir la conversación, a interferir en ella, a generar confusión y malestar entre los interlocutores? ¿Qué es esto que viene a detener el flujo natural de las palabras, a provocar un malentendido, un ruido, un desvío, en fin, un cambio de rumbo? La «conversación» a la que alude Celan se encuentra en la tercera escena del Acto II de *Dantons Tod*, el único drama que Büchner publicó en vida. Allí el arte es comparado con la mitológica estatua de Pígalión, «criatura estéril», semejante a una «marioneta» que deja ver los hijos que la mueven, a un muñeco de madera y trapo cuyas articulaciones estallan en «cinco pies yámbicos» (Celan, 1983c, p. 187; Büchner, 1988, p. 61). Celan cita también *Woyzeck*, donde el arte ya no es objeto de una conversación privada sobre la

creación «espléndida», «rutilante» y «luminosa», sino que es exhibido en público por un «charlatán de feria», junto a la «criatura» y el «genio acuático», bajo la «forma de un mono» amaestrado, vestido «con chaqueta y pantalón» y un «sable» en la mano (Celan, 1983c, p. 187; Büchner, 1988, p. 198). Una tercera definición del arte es tomada por Celan de la escena final de la comedia *Leonce und Lena*, donde Valerio, el bufón de la corte, presenta ante el rey Pedro a la pareja de enamorados disfrazada de autómatas: «Nada más que arte y mecanismo –dice Valerio–, nada más que planchas de cartón y cuadrantes de reloj» (Celan, 1983c, p. 188; Büchner, 1988, p. 187). Por último, Celan encuentra en *Lenz* una cuarta imagen para el arte: una «cabeza de Medusa» que convierte en piedra todo aquello que es natural, todo aquello que es vida y estremecimiento» (Celan, 1983c, p. 188; Büchner, 1988, p. 128).

Una marioneta, un autómata, un mono: ¿es esto el arte? Un charlatán de feria, un bufón, una cabeza de Medusa: ¿es esto el poeta? Dejo, por el momento, sin responder estas preguntas y vuelvo sobre aquello que se «interpone» en la charla que mantienen Danton y sus seguidores en el drama de Büchner. La escena, como subraya Celan, tiene lugar en un cuarto, lejos de la Consejería de Luxemburgo, la antesala de la guillotina. En efecto, el arte es –en toda época y lugar– también un tema de conversación, es decir, un «problema» sobre el que «puede hablarse mucho» (Celan, 1983c, p. 188), pero cuya esencia ciertamente no se vislumbra desde la inminencia de la muerte. El arte comienza a más de un paso del cuerpo: únicamente allí, a resguardo del peligro, se abre esa distancia contemplativa –que Benjamin llamaba «aura»– sin la cual no es posible una experiencia estética. No por otro motivo, el hecho de que en *Dantons Tod* los revolucionarios, sentenciados a muerte, continúen discutiendo sobre arte en la Consejería prepara dramáticamente el terreno para la irrupción de esa figura que todo el tiempo ha estado escuchando a los conspiradores, aparentemente sin comprender.

Aquello que se «interpone» en la conversación –dice Celan– «procede sin consideración, llega con nosotros a la Plaza de la Revolución» (Celan, 1983c, p. 189). Las breves indicaciones de Büchner en el Acto IV enmarcan la escena con deliberado patetismo: «Los carros vienen atropellando y se detienen delante de la guillotina. Hombres y mujeres cantan y bailan la Carmañola. Los condenados entonan la Marsellesa» (Büchner, 1988, p. 111). Allí están Danton, su fiel amigo Camille Desmoulins, periodista y diputado de la Convención, y los demás hombres que fueron decisivos en las primeras jornadas de la Revolución Fran-

cesa. Todos se preparan a morir «una muerte teatral» (Celan, 1983c, p. 189). Sobre la tribuna –que es también un «patíbulo»– tienen todavía «palabras artificiosas» (*kunstreiche Worte*) para decir, discursos grandilocuentes, frases hechas del estilo «marchemos todos juntos a la muerte». Fabre d’Eglantine, convencional dantonista, declara incluso que «podría morir ‘dos veces’». El público se exalta. La escena exhibe el paroxismo, la embriaguez revolucionaria que toma conciencia de sí en el espectáculo de la muerte, en los cuerpos mutilados que se apilan al pie de la guillotina. Se trata de la «libertad universal» de la que habla Hegel en la *Phänomenologie des Geistes*, que no puede presentarse de otro modo que como «facción», que se complace en el «obrar negativo» y la «furia del desaparecer»: el «terror» que se reconoce en «la muerte más fría y más banal, sin otra significación que la de cortar una cabeza de col o beber un sorbo de agua» (Hegel, 1964, pp. 449-459).

Ya no hay muertes bellas dadas en sacrificio. Los crímenes forman parte del orden del día. Lo que queda es una rutina mortal, impersonal y calculada: la muerte administrada burocráticamente. «Sólo un par de voces, ‘algunas’ anónimas ‘voces’ –remarca Celan– encuentran todo trillado y aburrido» (Celan, 1983c, p. 189). Sin embargo, allí donde la muerte se reduce a espectáculo y mecanismo de relojería, donde «pathos y sentencia» confirman el triunfo de la marioneta, del autómatas y el mono con sable de militar, todavía es posible la poesía: «Allí todavía está Lucile, la ciega al arte, la misma Lucile para la que la lengua es algo personificable y perceptible, allí todavía está Lucile con su repentino ¡Viva el rey!» Frente a todos los discursos pronunciados desde la tribuna, esta frase –dice Celan– es una «contrapalabra» (*Gegenwort*): una palabra que «rompe el alambre», que «ya no se prosterna ante los guardias y caballos de desfile de la historia» (Celan, 1983c, p. 190). En este ¡Viva el rey! no se exalta ninguna monarquía ni pasado alguno a conservar: «Lo que se celebra es la majestad del absurdo que da testimonio del presente de la humanidad». Constituye un «acto de libertad», una afirmación del individuo, que al dar su palabra se sustrae al mecanismo impersonal de la guillotina, que al condenarse se niega a morir una muerte ajena, que con su grito desesperado se resiste a que se le arrebate una muerte que le es propia.

En efecto, a la pregunta por el arte cabe ponerle acentos distintos: «... el agudo del hoy, el grave de la historia –también de la historia de la literatura–, el circunflejo, un signo de expansión en lo eterno» (Celan, 1983c, p. 190). Celan elige el «acento agudo» para hablar no sólo de la posibilidad, sino también de la necesidad y del significado que tiene,

después de Auschwitz, el acto mismo de escribir poesía. «Oficio es algo que se hace con las manos... No veo ninguna diferencia de principio entre una trompada y un poema», escribe a Hans Bender en 1960 (Celan, 1983c, p. 177). «He aquí el poema –comenta Emmanuel Levinas–, lenguaje acabado, reducido a una interjección, a una expresión tan poco articulada como un guiño, como un signo ofrecido al prójimo... Comunicación elemental y sin revelación, infancia balbuceante del discurso, torpe inserción en la famosa *lengua que habla*, en el famoso *die Sprache spricht*, entrada del mendigo en la morada del ser» (Levinas, 1976, p. 49; Levinas, 1995, p. 175). La poesía de Celan se sitúa ciertamente en un nivel «pre-sintáctico» y «pre-lógico», pero también en un nivel «pre-ontológico»: es una proximidad táctil que busca restablecer un contacto originario con el otro. Es en este sentido que debe entenderse la frase: «El poema es un diálogo, a menudo un diálogo desesperado» (Celan, 1983c, p. 198). El término *Gespräch*, que aquí se vierte como «diálogo», se opone en el contexto de «Der Meridian» a *Unterhaltung* (conversación) como la comunicación auténtica a la inauténtica. El poema se halla, desde su origen, «librado al secreto del encuentro» (*im Geheimnis der Begegnung*): «... tiende hacia un otro, necesita de ese otro, necesita alguien enfrente. Lo busca, le responde» (Celan, 1983c, p. 198). Este encuentro que persigue el poema se funda en la «atención» (*Aufmerksamkeit*) que dedica a su providencial destinatario, a aquel al que está esencialmente dirigido como un «mensaje en una botella» (Celan, 198c, p. 186): la atención en virtud de la cual se abre una luminosidad, un espacio «dialógico» en el que el Yo se constituye como un Tú, en el que el que el íntimo y desconocido Yo «... es el Tú del poema, completamente real» (Gadamer, 1997, p. 126). Dicho de otra manera, la utopía del poema es el otro: «no es el sueño y el destino de una errancia maldita, sino el claro donde el hombre se muestra» (Levinas, 1976, p. 52; Levinas, 1995, p. 178).

La tierra prometida del poema es un otro, pero también lo otro, lo otro «en su completa otredad» (Celan, 1983, p. 196). En «Und mit dem Buch aus Tarussa», incluido en *Die Niemandrose*, Celan hace suya la frase de Marina Tsvetaieva: «Todos los poetas son idisch» (Celan, 1983a, p. 287), lo cual no significa sino que la poesía se escribe siempre en una lengua extranjera. En tanto extrañamiento de la lengua, tiene lugar allí donde alguien «corta a los asesinos la palabra», donde un Yo –libre de pronto como Lucile– hace saltar el *continuum* de la lengua, desvía momentáneamente su curso «natural», la imprime con su propia voz un giro, un cambio de dirección. Por eso puede decirse que, para

Celan, «la poesía es interrupción de la lengua» (Lacoue-Labarthe, 1994, p. 132). Lo bárbaro, después de Auschwitz, sería abandonarse a la cadencia eufónica de las palabras, a la autorreferencialidad del discurso poético, a la proliferación del lenguaje como mero significante. Ya en 1958, al contestar a una encuesta de La Librairie Française et Étrangère Flinker, Celan explicaba:

La poesía alemana ha seguido, creo yo, un camino distinto que la francesa. Con los acontecimientos más tenebrosos en su memoria y los más dudosos a su alrededor, ya no puede, teniendo presente la tradición en la que se encuentra, hablar más el lenguaje que muchos oídos preparados hoy parecen seguir esperando de ella. Su lenguaje se ha vuelto más sobrio, más fáctico, desconfía de la «belleza», trata de ser verdadero. Lo que significa que puedo, en el plano visual, conservando la policromía de la actualidad que aparece ante los ojos, ir en busca de una palabra, de un lenguaje «más gris», de un lenguaje cuya «musicalidad» ya no tiene nada en común con aquella «eufonía» que, más o menos despreocupada, baila todavía al compás de los acontecimientos más espantosos.

Este lenguaje, con toda su indiscutible polivalencia expresiva, tiende a la precisión. No transfigura, no «poetiza», nombra y sitúa, intenta medir el campo de lo dado y de lo posible. Decididamente, no se trata del lenguaje en sí mismo, del mero lenguaje en producción, sino siempre de un Yo que había desde el particular ángulo de inclinación de su propia existencia, preocupado por el entorno y la orientación. La realidad no existe, la realidad debe ser buscada y conquistada (Celan, 1983c, p. 167; Celan, 1996, p. 24).

En «Der Meridian», asociando la figura de Lucile a la de Lenz, Celan dice: «Quien tiene el arte delante de sus ojos y espíritu... se olvida de sí mismo. El arte crea una lejanía del Yo (Celan, 1983c, p. 193). ¿Quiere decir entonces que, después de Auschwitz, la poesía debe devenir «antiarte», según la dialéctica del arte contra el arte acuñada por Adorno? Celan parece señalar más bien otra cosa. La esencia de la poesía no se determina por el arte, sino a la inversa: no es la poesía la que debe transitar el camino del arte, expandiendo sus límites más allá de sí mismo, sino el arte el que debe seguir el «camino de regreso abierto por la poesía» (Celan, 1983c, p. 194). La poética de Celan se inscribe sólo de

manera mediata en la experimentación, el trabajo de la elipsis y la tendencia al enmudecimiento. Sobre todo, se mueve en los bordes del poema, entre su «ya no» (*Schonnicht-mehr*) y su «todavía» (*Immer-noch*), entre lo que la poesía ya no es más y lo que continuará siendo siempre: no palabra ascendida o «metafórica», aunque presumiblemente tampoco lenguaje antipoético, sino «lenguaje actualizado», en términos de Martin Buber: palabra puesta en libertad dentro del contexto no-poético de su tiempo, lenguaje individualizado «por quien no olvida el ángulo de inclinación de su propia existencia» y que es, según su esencia más íntima, «presente y presencia simultáneamente (*Gegenwart und Präsenz*)» (Celan, 1983c, pp. 197-198). Por supuesto, «el poema absoluto no existe», pero en cada poema verdadero, en el menos pretencioso, surge una demanda incontestable, una «pretensión inaudita» (Celan, 1983c, p. 199). Parafraseando a Benjamin, a quien Celan cita expresamente en «Der Meridian», puede decirse que cada poema lleva consigo un «índice temporal que remite a la salvación», una «débil fuerza mesiánica» sobre la cual los seres humanos, como depositarios de una promesa irrenunciable de felicidad, «tienen un derecho» (Benjamin, 1974, p. 694).

Este «índice temporal», este *datum* no es la fecha histórica, la circunstancia de la composición rubricada por el poeta al pie de sus versos, sino el *schibboleth* que constituye «la escritura poética de una lengua» (Derrida, 1994, p. 36). Este *schibboleth* es una «bandera a media asta por hoy y por siempre» (Celan, 1983a, p. 131), una cicatriz y una contraseña, una marca en la piel, la estrella de la redención que relampaguea en el cielo: «Un trueno: la verdad misma que avanza/ entre los hombres/ en medio de un/ torbellino de metáforas» (Celan, 1983c, p. 89). Para explicar en qué consiste este *schibboleth*, Celan vuelve a citar en «Der Meridian» el comienzo de *Lenz*: «El 20 de enero iba andando Lenz por la montaña [...] No sentía ningún cansancio, pero a veces le resultaba fastidioso no poder andar cabeza abajo». Celan comenta: «El que anda cabeza abajo [...] tiene el cielo como un abismo bajo sus pies» (Celan, 1983c, p. 195). Este abismo —esta «tumba en el aire» de la que habla «Todesfuge»— es el suelo del que brota literalmente la «oscuridad» de la poesía de Celan, una oscuridad que no se ornamenta de enunciados poéticos, sino que «reduce todos los tropos y metáforas *ad absurdum*» (Celan, 1983c, p. 199). Así es como Celan puede decir «cada poema lleva inscrito su 20 de enero» (Celan, 1983c, p. 196). El 20 de enero de 1942, reunidos en Wansee, Reinhardt Heydrich, Adolf Eichmann y otros doce jerarcas del Tercer Reich, dispusieron ejecutar lo que llamaron «solución final de la cuestión judía».



## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 6, edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1973.
- *Gesammelte Schriften* 7, 1970.
  - *Gesammelte Schriften* 10, 1977.
  - *Gesammelte Schriften* 11, 1974.
- Benjamin, Walter, «Über den Begriff der Geschichte», en Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1974, pp. 691-704.
- Broda, Martine, «Paul Celan, la politique d'un après Auschwitz», en Rancière, Jacques (comp.), *La politique des poètes*, París, Albin Michel, 1992, pp. 214-227.
- Büchner, Georg, *Werke und Briefe*, edición de Franz Josef Görtz con un epílogo de Friedrich Dürrenmatt, Zurich, Diogenes, 1988.
- Celan, Paul, *Gesammelte Werke* 1, edición de Beda Allemann y Stefan Reichert con la colaboración de Rolf Bücher, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1983a. [Trad. cast. de J. L. Reina Palazón, *Obras Completas*, Madrid, Trotta, 1999.]
- *Gesammelte Werke* 2, 1983b.
  - *Gesammelte Werke* 3, 1983c.
  - *Die Gedichte aus dem Nachlass*, edición de Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach y Barbara Wiedemann, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1997a.
  - «Dossier Celan», edición de Ricardo Ibarlucía, *Diario de Poesía*, n.º 39, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, 1996.
  - «Simiente de lobo/Wolfsbohne», traducción de Ricardo Ibarlucía, *Diario de Poesía*, n.º 43, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, 1997b.
  - *Amapola y memoria*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1985.
  - *De Umbral en umbral*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1985.
  - *La Rosa Cúbica*, n.º 15-16, Barcelona, 1996.
- Claussen, Detlev, «Nach Auschwitz kein Gedicht?», en Schweppenhäuser, Gerhard, Wischke, Mirko (comps.), *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Hamburgo-Berlín, Argument, 1995, pp. 44-51.
- Derrida, Jacques, «Shibboleth for Paul Celan», en Fioretos, Aris (comp.), *Wod-traces: Readings of Paul Celan*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1994, pp. 3-72.
- «Hablar por el otro», traducción de Valeria Joubert, extracto de la conferencia Parler pour l'étranger (ou pour l'autre): Témoignage et responsabilité: une lecture de Paul Celan, Buenos Aires, octubre de 1995, en Celan, «Dossier Celan», 1996, pp. 18-20.
- Felstiner, John, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1995.

- Gadamer, Hans-Georg, *Gadamer on Celan. «Who am I and Who are You?» and Other Essays*, traducción y edición de Richard Heinemann y Bruce Krajewski, con la introducción de Gerald L. Bruns, Nueva York, State University of New York Press, 1997.
- Hamburger, Michael, «Wolfsbohne», *Times Literary Supplement*, 16 de mayo de 1997.
- Hegel, G. W. F., *Sämtliche Werke II*, Hermann Glochner, Stuttgart, Friedrich Frohmann, 1964, 4.ª ed., Suhrkamp, 1970.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Tubinga: Neske, 1961.
- Joris, Pierre, «Celan/Heidegger: Translation at the Mountain of Death», en *Poetic Thought & Translation Conference*, Wake Forest University, octubre de 1988.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, «Catastrophe», en Fioretos, Aris (comp.), 1994, pp. 130-146.
- Levinas, Emmanuel, «De l'être à l'autre», en Levinas, Emmanuel, *Noms Propres*, París, Fata Morgana, 1976, pp. 49-56.
- «Del ser al otro», traducción de Ernestina Garbino, *Nombres. Revista de Filosofía*, año V, n.º 6, Córdoba, julio 1995, pp. 175-182.
- Pöggeler, Otto, «Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n.º 25/2, 1980.
- *Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans*, Friburgo/Munich: Karl Alber, 1989.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, en *Sämtliche Werke IV. Kritische Studien Ausgabe*, edición de Giorgio Colli y Massimo Montinari, Berlín, dtv/Walter de Gruyter, 1988.

# LA CASA DE CRISTAL

Miguel Casado

*Son del sueño*<sup>1</sup> se reclama como una narración, una «novela desen- cuadernada», según la fórmula del escritor polaco Bruno Schulz a que se acoge; es, como indica el título, de una clase muy común de narra- ciones: el relato de los sueños, algo que estamos acostumbrados a hacer y a escuchar en la vida cotidiana; pero también algo que, tradicional- mente, se ha tendido a escribir mediante variadas formas de discurso: así, se citarían los sueños bíblicos o las transcripciones de Freud, con su voluntad médica, las alegorías barrocas de Quevedo o Sor Juana Inés de la Cruz, o el entusiasmo de los surrealistas, alguno de los cuales conse- guía dormirse y *soñar* en cualquier instante que lo deseara. En esta tra- dición se inscribe el libro de Ildefonso Rodríguez: no los sueños como *material*, sino como *escritura*, una música compuesta con ellos, un *son* –como también advierte el título.

Dado que los anteriores libros del autor lo fueron de poemas, éste supone un gesto nuevo en su trayectoria. Así lo reconoce su primer párrafo: «Son muchas las comarcas en la república del sueño, y muchas las figuras y las voces que en ellas viven. Nada se contará aquí sobre un perso- naje de hechos escasos, agobiado siempre por la redundancia, por la marca de su propia identidad; su voz no es narrable, exigiría la música, insistente y circular, de unas coplas cantadas a un amo. Sin embargo, la existencia de ese personaje es la condición misma de todas estas narraciones».

<sup>1</sup> Ildefonso Rodríguez, *Son del sueño*, Madrid, Ave del Paraíso, 1998.

Se alude, pues, a su libro anterior, *Coplas del amo*<sup>2</sup>, para marcar las diferencias. Las *coplas*, como se señala, se entonaban en honor de una tiranía: la del *yo*; aunque, al leer el texto, esa tiranía no fuera tan palpable: los poemas desplegaban una personalidad fragmentaria, aglutinada sólo por lo sucesivo de sus actos o sensaciones, o —dicho de otra forma— se trataba de una serie de personajes dispares que sólo azarosamente parecían coincidir en un lugar: el que el *yo* intentaba que se tomara como identidad suya; el fragmento empezaba con una tercera persona —*aquel que, quien, uno que...*— y el proceso rítmico lo dirigía hacia un único puerto: *ése soy yo*. Una frase, sobre todo, quiere distinguir este planteamiento del que actúa ahora en *Son del sueño*: «su voz no es narrable, exigiría la música, insistente y circular...»; así, para Ildefonso Rodríguez, ambos libros se diferencian en cuanto al género: uno es poesía y el otro narración, y eso se manifiesta en el ritmo y también en el carácter de los personajes.

En cuanto al ritmo, basta con leer una página de cada texto para percibir que, aun estando ambos en prosa, hay una gran distancia de orden musical. Mientras las *Coplas* desplegaban su melodía «insistente y circular», su recurrencia salmódica, la prosa de *Son del sueño* se arma en las tensiones y distensiones de la sintaxis, en el ajuste armónico o contrastado de los períodos.

En cuanto a los personajes, el de las *Coplas*, obsesionado por la identidad, no era *narrable*; pedía una lógica poética. En cambio, el nuevo escenario de los sueños asume muchas figuras y voces. El paso de lo uno a lo múltiple abre la posibilidad y necesidad de la narración: cuando los personajes que habitan un espacio tienen autonomía, vida propia que no acaba de reducirse a un solo núcleo, se dan las condiciones narrativas. *Son el sueño* articula relatos extensos, que van encadenándose en torno a una figura —como el saxofonista Gaona o el *veraneante*—, con otros relatos muy breves, estampas a la luz de un relámpago, por donde cruzan numerosos personajes con o sin nombre, suce-

---

<sup>2</sup> Ildefonso Rodríguez, *Coplas del amo*, Barcelona, Icaria, 1997.

Miguel Casado (Valladolid, 1954) es poeta (*La mujer automática*, Madrid, Cátedra, 1996) y crítico (*De los ojos ajenos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999; *Apuntes del exterior*, Santander, La Ortiga, 1999).

diéndose con el mismo vértigo que lo hacen las caras que vamos percibiendo a lo largo de la vida. Este protagonista plural se presta también a una serie de itinerarios de lectura que pueden libremente elegirse: de los niños a los ancianos, del aprendizaje en la escuela a los dilemas estéticos del músico, de lo psicológico a lo sociológico, de una arcaica vida rural a Liverpool, o los viajes en tren, las fantasías sexuales, los amigos, la familia, el amor.

Pero el fin del citado párrafo tiene casi el carácter de una síntesis dialéctica: «Sin embargo —dice, negando lo que acababa de afirmar—, la existencia de ese personaje es la condición misma de todas estas narraciones». *De ese personaje*, es decir, de ese «no narrable» cantando en las *Coplas*. Y, así, nos hace regresar al punto de partida: a un sujeto, que subyace a todo para que todo pueda existir, que subyace incluso a las formas de su propia negación. Lo antes dicho era cierto: las diferencias rítmicas y la independencia de los personajes establecen géneros distintos; pero, más allá, la escritura sigue siendo única, teatro en que se representa el conflicto de la identidad.

En *Son del sueño* el tono dominante de este conflicto es el miedo: a perder la identidad, a no tenerla, a no haberla tenido; casi en cada relato se guarda un rincón para este debate íntimo. «Esa especie de electricidad salina» impregna el espacio del libro, es su atmósfera, como en los claroscuros o las esquinas sombrías del cine expresionista alemán: la corporeidad de una amenaza, la imantación aterradora de un extraño objeto que de pronto aparece... Los recovecos del escenario, sus accidentes, las riadas, los terrenos pantanosos, los kafkianos pasillos, el aliento suburbial, las dunas que antes fueron praderas... rebosan de esta clase de electricidad: se oye, se condensa en grumos, se ve «igual que si se estuviera viendo una mano que busca algo dentro del agua». Es la angustia que se siente cuando se rompe un papel y los pedacitos salen volando, la que sufren los muñecos de un almacén que el personaje visita y cuyo permiso de vida virtual caduca cada atardecer; el miedo es la herencia núcleo del aprendizaje en el seno familiar, es también el espejo en que el *yo* reúne todas las corrientes de culpa que a su alrededor fluyen.

Al leer *Son del sueño*, la identidad va manifestándose no conceptualmente ni psicológica ni existencialmente: su presencia nace de un mecanismo de repetición, cuya columna vertebral es el miedo. La promesa de conocimiento que atrajo a un personaje a arriesgarse a una revelación oracular o divina arroja sólo esta parca cosecha: «no me llega la verdad que el dios me reservaba o la verdad es este miedo».

El conflicto no es, por tanto, muy diferente del que desarrollan otros textos de Ildefonso Rodríguez, y ya en muchas ocasiones sus poemas incorporaban zonas cuyo origen onírico parecía claro. Después de haber empezado perfilando las distancias, viene ahora la tentación de reducirlas al mínimo, de preferir un dibujo de continuidad dentro de su obra. Pero no sería exacto, y para comprobarlo debe valorarse el papel que en este libro cumple *el sueño*: no es una disculpa para introducir un argumento o unos personajes, no es un simple catalizador azaroso de la escritura, tampoco un depósito de material inconsciente dispuesto para un psicoanalista. En este libro, el sueño es el lugar de una operación literaria; es, por encima de lo demás, una *forma* e, inseparablemente, un *sentido*.

El *sueño*, en efecto, aparece, a causa de su modo de articularse, como una estructura textual que se abre a la pérdida. El montaje del texto no admite otra descripción que la del laberinto: cada párrafo, cada frase son lugares donde perderse, donde quedar retenido, lugares hipertrofiados, aislados, por la debilidad del hilo que pretende tejerlos; cada pequeña sala del laberinto es un mundo, y el montaje hace que después de una se suceda otra, y otra, de un modo que podría prolongarse sin límite, ya que se hace obvio que siempre es posible un nuevo paso, una vuelta de tuerca más. Se evoca entonces la carrera, la caída sin fin, que reconoce todo durmiente.

Laberíntica, la estructura de la caída acoge las innumerables caídas, las pérdidas de la identidad. Quizá sean tres las direcciones principales que adquiere tal pérdida en *Son del sueño*: la disolución de lo personal en lo colectivo, la derivada del tratamiento del tiempo y la que el propio libro llama «mal de los símbolos».

«Como las chispas que saltan al atizar las brasas con el badil –se lee–, así destellan las correspondencias de esta historia con otras muchas, en otras latitudes». Hay, pues, conciencia de una línea de disolución de lo personal que se documenta en lo onírico, de las corrientes de identidad colectiva que socavan la autonomía del sujeto. La fuerte base arquetípica del mundo soñado es bien conocida desde los estudios de Jung, y estos relatos incorporan la conciencia de tal fenómeno interiorizándolo y convirtiéndolo en episodio suyo. Es la sensación de que las leyendas oníricas se construyen con material prefabricado, de que lo adoptan naturalmente: los esquemas de los cuentos infantiles o folclóricos, de los tradicionales relatos de terror asoman una y otra vez. Y también, en el caso de Ildefonso Rodríguez, es muy notable el papel expreso que toman algunas mitologías arcaicas –«pensé en el portento

que debió de ser la visión de una ciudad caldea», se lee— y así desfilan mesopotámicos, etruscos, micénicos, egipcios, presocráticos... Junto a lo arquetípico, traen estas fábulas míticas una abismarse en el tiempo que tiene algo de *sagrado*, de terror sagrado. Son las raíces de la cultura, pantanosas como las raíces infantiles, familiares de la identidad.

Con el tiempo se relaciona, precisamente, la segunda dirección de la pérdida. Es sabido que sobre la experiencia del sueño ha pesado siempre una fuerte tensión temporal: mientras los sueños de los antiguos apuntaban al porvenir y se tomaban como depósito profético, avanzada la Edad Moderna su signo fue girando hasta que Freud teorizó un proceso consolidado ya desde el Romanticismo: los sueños —se dirá ahora— se alimentan de recuerdos y señalan al pasado<sup>3</sup>.

Inevitablemente, éste es aquí el punto de partida y el soñador encuentra un edificio «donde, con entrada gratis, puede visitarse el panorama de la infancia». La mirada atrás está marcada por el deterioro y los escenarios del libro son con frecuencia verdaderos almacenes de desechos, mientras el personaje se convierte en una especie de buscador en las escombreras de la memoria. Este mecanismo reiterativo produce, por fuerza, una conciencia de la repetición, y a partir de ahí se intuye un cambio en el modo de experimentar el tiempo.

«Caminaba hacia aquel lugar donde ya estuvo otras veces», se lee, y así —debido a esta suma de *veces* en que se ha vivido lo mismo— el recuerdo se convierte en presentimiento; una «memoria del porvenir» surge, anticipa lo que va a suceder. Por eso, es tan frecuente la sensación de *umbral*: «el presentimiento de lo que se oirá un instante después, sin escapatoria posible»; y, aun así, el *umbral* parece magnético, absorbe: saber no activa ninguna clase de voluntad, el signo del camino no cambia. Un mundo montado sobre fragmentos de la memoria determina el futuro con absoluto poder: «la certeza aguda de que todo sucederá de nuevo, porque todo ya se representó, sin vuelta de hoja, en un único escenario».

Así, no sólo se pierden el presente y el porvenir; se pierde también la médula personal de la vida que, en verdad, sólo finge ser vida, pues ya está jugada. El *yo* se esfuma: el tiempo vivido ya sólo engañosamente le pertenece, porque —cosificado— es una materia inerte que lo obtura todo y no reconoce límites personales. A esta cualidad alienadora de una memoria hipertrofiada es destino, se refería Bruno Schulz al decir:

<sup>3</sup> Cfr. George Steiner, «La historicidad de los sueños». En: *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997. Traducción de Encarna Castejón y Menchu Gutiérrez.

«Es un tiempo desgastado, estropeado por los demás, raído, diáfano, agujereado como un tamiz. (...) Se trata de una especie de tiempo vomitado, de un tiempo que ya ha servido»<sup>4</sup>.

Del «mal de los símbolos», tercera dirección de la pérdida, hablaba también la primera página de *Son del sueño*: «todos ellos (todos los personajes) son parientes, miembros de una numerosa familia afectada por el mal de los símbolos». Es un *mal* arraigado en las tradiciones de interpretación de los sueños: hipersimbolismo, que cree ver un signo en cada cosa, una significación en cada mínimo suceso; también, como se comprueba en la experiencia onírica en que animales y plantas se le enquistan y le crecen por el cuerpo al personaje, se trata de una forma de animismo, una alucinación de la correspondencia entre todos los seres.

Los depósitos de la memoria y las metamorfosis del sueño amenazan al fin con disolver la realidad en un puro ejercicio simbólico, que funciona como barrera antepuesta a las cosas y es igualmente una forma de alienación. Porque sólo lo exterior se mueve y el sujeto queda separado: «Cosas comunes (...) se deslizaban con seguridad (...), animadas por un nervio que desconocía la duda. Yo, con el cuerpo adormecido, envuelto en algodones, miraba y entendía la movilidad de aquellos signos. Eran signos, señalaban algo». No sólo como aquí, *entre algodones*, sino incluso en cualquier acción aparente, el personaje de este mundo se comporta como sujeto pasivo, toma el puesto de espectador. Siempre colocado como ante una pantalla de cine, hasta lo hipotéticamente íntimo necesita sacarlo, proyectarlo allí, para sentirlo vivo, aunque ya no suyo. Por eso, incluso la sensación más gratificante, la que le entrega más poder y plenitud, no puede asumirse como núcleo para una identidad, sino como boquete por el que se vacía en la alienación; así comenta el personaje un momento en que se siente literalmente levitando: «No habría peso, ni brizna de paja, ni vilano que me hiciesen descender de mi energía. Estaba dentro de mí contenida aquella fuerza y era engendrada por un sentimiento absoluto, pero también devastador; pues lo rebajaba la sospecha de que le estuviese sucediendo a otro». Una ley fundamental de este mundo, como ya se dijo, es que siempre cabe obra vuelta de tuerca. Y conduce al mismo puerto.

Por todas estas vías, Ildefonso Rodríguez ha elaborado el sueño como *forma* que le permite dar un salto en su análisis del conflicto de la identidad. Pero, a la vez, la naturaleza fértilmente contradictoria de su

<sup>4</sup> Bruno Schulz, *Las tiendas de color canela*, Barcelona, Barral, 1972. Traducción de Salvador Puig.



escritura ha dejado algunos indicios de cómo también el *sueño* puede ofrecerse como forma de resistencia frente a la dinámica de la pérdida, puede sugerir los brotes de otra concepción de lo personal.

Así, cuando se lee: «Quien está dentro del círculo oye todas las voces desde una lejanía (...); viaja en el trillo y le envuelve un sonido mayor, creciente, sin huecos, que le deja absorto». Es fácil reconocer al citado sujeto pasivo en este niño que participa en las extinguidas tareas agrarias; pero también percibir que su experiencia en tal caso es de otra índole: se oyen vagas y diversas voces desde el sueño y éste se convierte en un zumbido único, empastándolas a todas en una, el zumbido existencial: la médula de la vida se afirma casi en un éxtasis que, ahora sin merma, prescindiera de lo subjetivo. Esta fuerza en estado puro tiene algo de orden, imprime al libro su sucesividad sin pausa, en que el mismo seguir andando se identifica con una lógica de la vida que arrastra consigo al personaje —«así encadenan los pensamientos este suave par de botas que me calcé»— y también lo llena.

Esta doble experiencia de dependencia y energía, de entrega y libertad, viene a coincidir con una conocida idea de María Zambrano; según ella, hay unas profundidades de lo íntimo en que ya no puede distinguirse entre ver y actuar: «el arte verdadero —dice— disipa la contradicción entre acción y contemplación»<sup>5</sup> y la pasividad del durmiente descubre su otra cara de movimiento y vida.

Por eso, el poder creador de la lengua, que contagiaba «el mal de los símbolos», es también el que dibuja imágenes memorables, tan encendidas de energía que valen por sí solas —el camello que camina con una mitad de su cuerpo descomponiéndose al paso, la iluminación y el olor de las escenas, el tacto de sus texturas. Con una inacabable densidad léxica y una sintaxis áspera y estudiada en sus compases, podría decirse que Ildefonso Rodríguez talla las sensaciones, las acendra hasta que cada una tiene cuerpo.

En esta peculiar y personalísima nitidez crece un palpito de *sentirse en evidencia*, de revelación personal tan extrema y desnuda que en otra forma no podría darse, vedada por códigos sociales y literarios que aquí quedan hechos trizas. Se trata de un agudo carácter confesional que el relato toma directamente de las sensaciones, no de un argumento o del desarrollo del discurso. La misma María Zambrano lo explicaba, en su estudio sobre *la confesión*: «Son las entrañas que quieren vivir como

<sup>5</sup> María Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1988.

tales entrañas. El corazón que no quiere ser transmutado en objeto de condición distinta, ser asimilado por la razón, por ejemplo, o disuelto por ella»<sup>6</sup>. Es una clase de desnudez en que lo personal circula por un camino muy diferente del previsible, del regulado por las costumbres y las normas, con una transparencia que desborda los tabúes y las represiones, los límites que una idea convencional de la intimidad opone a la vida. Es el mismo proceso de *confesión* que Walter Benjamin analizó en su famoso artículo sobre el surrealismo y que le llevó a proclamar: «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria por excelencia»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea». En: *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971, vol. 1. Edición de Jesús Aguirre.

# DONDE COMIENZA LA ILUSIÓN Y ESTRIBA LA REALIDAD

Antonio Ansón

Con la invención de fotografía culmina a finales del siglo XIX la confianza del hombre en su capacidad para conocer a través de la observación. Desempeña desde su origen un importante papel en la investigación policial, las ciencias naturales y la antropología, y asimismo como medio para la difusión de los logros de la ingeniería y los avances científicos. Cuando en 1839 François Arago lee el informe sobre el procedimiento de Daguerre ante Academia de las Ciencias de París, quedan abiertas, sin embargo, dos opciones (inseparables y contradictorias) en los modos de representación por medio de la imagen. La fotografía se ofrece a un tiempo como verdad (analogía) e información parcial (punto de vista).

Encarna, por un lado, la consagración del positivismo, el ideal científico del análisis, la descripción objetiva, la prueba de hechos ciertos, ocurridos –nadie se atrevería a negarlo– ante el objetivo de la cámara: «la fotografía es fruto de una propuesta de realidad –escribe André Bazin en su «Ontologie de l’image photographique» (1945)–, aspecto que proporciona ese «poder irracional de la fotografía que domina nuestra creencia», por el que estamos «obligados a creer en la existencia del objeto representado». Se impone esa «lógica indicial» ponderada en los estudios de Rosalind Krauss, Philippe Dubois o Jean-Marie Schaeffer, esa lógica «enana» que Ramón Gaya anota en el debe de la mimesis, su «tamaño mísero, raquíptico», en donde «todo ha sido observado con

---

La balsa de la Medusa, 51-52, 1999.

esa frialdad macabra que tiene la fotografía, con ese preciso y atentísimo ojo solo, tuerto, de la fotografía» (*Diario de un pintor*, 1984). Al bautizar sus primeras tomas «puntos de vista» (sólo más tarde se llamarán fotografías), Joseph Nicéphore Niepce anunciaba, sin embargo, el signo más radical que define la modernidad: una visión relativa, incompleta, en los modos de percepción, tantos como protagonistas asisten y comunican lo visto, sus visiones parciales y fracasadas: sus puntos de vista.

La capacidad del daguerrotipo para reproducir con sorprendente exactitud las cosas fue utilizada desde sus orígenes como calificativo peyorativo hacia sus adeptos, entre los que se encuentran las aspiraciones realistas primero, el naturalismo y el *Nouveau roman* más tarde: Courbet, tan vinculada su obra con la fotografía, habla de «realismo» en 1855 como de un «malentendido». Cuenta Champfleury en su libro-manifiesto *Le réalisme* (1857) cómo al escritor que «estudia seriamente la naturaleza y trata de incorporar sus aspectos más Verdaderos a la creación, se le compara con un daguerrotipista». Champfleury se defiende argumentando que «no se admite que la vida habitual pueda suministrar un drama completo». Zola, por su parte, en *Le roman expérimental* (1880), lo hace sumando a la función testimonial de la literatura la capacidad analítica del escritor: «Se nos hace el estúpido reproche, a nosotros escritores naturalistas, de querer ser únicamente fotógrafos». Las diversas reacciones ponen de manifiesto y anuncian la dirección que adopta la literatura que surge con la fotografía, haciendo hincapié en dos aspectos clave: la idea de verdad y la vida ordinaria como motivo suficiente para el arte.

Los procedimientos fotográficos cobran un valor testimonial. En *Le chant de l'équipage* (1918) de Pierre Mac Orlan sirven como técnica para reproducir y multiplicar el manuscrito utilizado en la búsqueda del tesoro urdido por Eliasar, y en tanto que prueba en el relato que Oliine realiza sobre los suplicios del verdugo chino llevados a cabo en la isla.

---

Antonio Ansón (1960), es profesor de Literatura francesa y Comunicación audiovisual en la Universidad de Zaragoza. Ha publicado *El istmo de las luces* (1994) y diversos libros de poemas *La misiva* (1990), *Memoria del Limo* (1989) y *Efemérides* (1979). *Novelas como álbumes* fue finalista del XXVII premio Anagrama de ensayo.

Max Aub utiliza fotografías de campesinos realizadas durante el rodaje de *Sierra de Teruel* (1938-39, Malraux) como documentos para su mistificación biográfica *Jusep Torres Campalans* (1958). «Mi Nikon ve por mi /.../ Es lo único que no miente», salmodia Tiresia, el fotógrafo que a pesar del glaucoma que lo condenó a la ceguera se empeña en seguir con su oficio ayudado por un lazarillo visual (Gesualdo Bufalino, 1996, *Tommaso e il fotografo cieco*). En la investigación literaria que Patrick Modiano realiza en torno a *Dora Bruder* (1997), homenaje a todas las víctimas anónimas de la deportación en Francia, los escasos retratos insisten en la frágil información disponible.

*Le roman expérimental* de Zola y *Pour un nouveau roman* (1963) de Alain Robbe-Grillet apuntan en una misma dirección. Al igual que Zola, Alain Robbe-Grillet reconoce como principio la importancia del *ver*, si bien deliberadamente existe por parte de este último la voluntad de alejarse de los postulados naturalistas en lo que respecta al modo de *ofrecer* lo visto. El *Nouveau roman* rompe con la tradición naturalista de la descripción como cuadro en donde poner en acción unos personajes. Para este nuevo realismo «el interés de las páginas descriptivas /.../ no está pues en la cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción», es decir, deja de estar al servicio del relato para convertirse en objeto principal de la narración.

La importancia de los detalles, o lo que es lo mismo, la trascendencia del primer plano para la comunicación visual, se traduce en términos artísticos en una irrupción aplastante del objeto con valor intrínseco, equiparable en el terreno literario al lugar que ocupa el sustantivo. Los relatos unidos por Robbe-Grillet en *Instantanés* (1962) ofrecen este tipo de «descripción óptica», relato de una mirada exterior y distante que se interesa por los elementos físicos puros, la forma de los objetos, sus dimensiones. Los hombres y las cosas aparecen dispuestos en un mismo registro, pertenecen a categorías similares, descritos de igual modo. Hallazgos formales que, por otra parte, están ya presentes con la primera vanguardia entre los escritores que fueron testigos del nacimiento del lenguaje cinematográfico y asumieron buena parte de sus innovaciones.

Bajo la influencia directa de la imagen, la literatura experimenta desde finales de siglo pasado un cambio sustancial suplantando la metáfora por la imagen literaria. En estrecha relación con la pintura y los procedimientos que el cubismo importó de la fotografía, y muy consciente del papel que el cinematógrafo estaba llamado a desempeñar en la creación literaria, Pierre Reverdy ofrece una de las poéticas más inno-

vadoras. Los aciertos de una novela tan especial como *Le voleur de Talan* (1917) adelantan fórmulas repetidas más tarde. La astucia literaria que consiste en volver la cámara hacia el espectador y deslizar la enunciación de la tercera a la segunda persona, reaparece en numerosos poemas de *Ocnos* (1942) de Luis Cernuda, y se convierte en rasgo diferencial y generalizado en *La modification* (1957), de Michel Butor.

Bastante antes que Robbe-Grillet se propusiera con empeño despertar nuestro interés por las cafeteras, Eugenio d'Ors, en ese libro convaleciente que llamó *Oceanografía del tedio* (1919) –contrario, entre otras cosas, «a la supersticiosa canonización de lo inconsciente»–, descubría la pasión por la bombilla que planeaba sobre el jardín de sus jaquecas y calambres. La diferencia, insalvable, entre uno y otro, a pesar de una similitud formal manifiesta, es que lo anecdótico de éste refiriéndose a su bombilla se convierte en experimento normalizado en novelistas que se toman al pie de la letra y decididamente en serio la fórmula fría y escrupulosa de la descripción objetiva al servicio, en el caso de Eugenio d'Ors, de la ironía que navega a través del texto.

Junto a esta primera opción analógica de la fotografía, subyace otra no menos importante, que apunta justo en dirección contraria, cuestionando esa creencia primitiva en la verdad visual de las cosas. Enfrentada al testimonio crédulo del realismo, aparece la literatura de la duda, que rompe el pacto con la realidad primero, y en consecuencia con el lector, sustituyendo la certidumbre por la parcialidad del punto de vista. Comienza la destrucción interna y voluntaria del relato, «la era de la sospecha» que Nathalie Sarraute señaló en 1956.

A finales del siglo pasado un escritor norteamericano instalado entre Londres y París, manifiesta, como Zola, su convicción de que el sentido de lo real y la búsqueda de la verdad son parte esencial de la novela. En su famosa respuesta/manifiesto *The Art of Fiction* (1884) Henry James afirma convencido dirigiéndose a un futuro e hipotético aspirante a novelista: «no escribirás una buena novela si no tienes sentido de la realidad». El novelista, para James, en aparente acuerdo con las tesis científicas del naturalismo, también debe escribir a partir de la experiencia, entendiendo que el medio para expresar esa realidad experimental se apoya en «la importancia de la exactitud –la verdad del detalle–». James, sin embargo, introduce una serie de matices a los fundamentos de la novela realista que van a cambiar por completo el curso de la teoría y la práctica de la ficción.

Para James «la realidad posee una miríada de formas» y la experiencia, lejos de constituirse en observación y análisis objetivo de la realidad

«nunca está limitada, y nunca completa; es una inmensa sensibilidad, una especie de vasta tela de araña con finos hilos de seda suspendida en la cámara de la consciencia, atrapando cada partícula arrastrada por el viento en su red». La novela deja de ser un espejo en el que las cosas se reflejan con fidelidad; abandona así su condición de prueba fotográfica para convertirse en «ilusión de vida».

Su innovación consiste en distinguir que la novela (como imagen del mundo exterior) no es la realidad, sino una «apariencia de realidad», y ante la uniformidad narrativa sobre la que se asientan realismo y naturalismo propone esa tela de araña confeccionada con multitud de filamentos que se entrecruzan. James instaura una aproximación sesgada a la realidad, dependiente, improbable incluso, el punto de vista que, formando parte de su primera y deslumbrante capacidad analógica, es consustancial a toda imagen. En las novelas de Henry James el lector sabe e ignora con los personajes, su posición con respecto al entramado de las ficciones no se sitúa fuera, en el exterior de las cosas, sino en las entretelas de la narración, en la distancia corta y subjetiva de sus protagonistas.

Proust se sitúa como creador al otro extremo de la corriente dominante del naturalismo, opción literaria a la que renuncia expresamente reivindicando la legitimidad de la «torre de marfil» frente a la importante carga social y el papel desempeñado por el compromiso político en la literatura de la época. Muy al contrario, *A la recherche du temps perdu* (1913-1922) refleja sistemáticamente los aspectos políticos y sociales que han marcado la historia de Francia y Europa. A lo que Proust renuncia es al modo de entender la finalidad y el sentido de los procedimientos literarios, continuando el impulso de alejamiento y renovación emprendido por escritores como Schwob, Huysmans, Rémy de Gourmont o Jules Renard.

Proust reacciona ante la reivindicación por el naturalismo de una literatura que se identifica con la ciencia en su capacidad experimental, en su análisis de la realidad. A la experiencia (realidad exterior), Proust contrapone la validez indiscutible de la impresión (o realidad interior): «La impresión es para el escritor lo que la experimentación para el científico» (*Le temps retrouvé*). Esa impresión, sin embargo, se desvanece al contacto directo con la realidad, realidad que, por otra parte, es incapaz de provocar en el sujeto estímulo alguno. La felicidad de descubrir la verdad, el placer de saber, el conocimiento completo de la realidad no reside fuera sino dentro del escritor. *A la recherche du temps perdu* es una búsqueda del conocimiento: «búsqueda –señala Deleuze– debe enten-

derse en su sentido profundo, como en «búsqueda de la verdad» (*Proust et les signes*, 1964). Y la verdad nada tiene que ver con la evocación de acontecimientos del pasado, sino con la proximidad cotidiana.

Nada más lejos de la verdad que una imagen fotográfica. Buena parte del empeño de Proust está orientado a ilustrar mediante la fotografía las traiciones de la realidad, considerada como «un desecho de la experiencia» (*Le temps retrouvé*), argumentar el inútil propósito de un acercamiento experimental «realista» a la presencia de las cosas, a la materialidad exterior de las cosas. En Proust novela y fotografía comparten un mismo espacio de existencia interior, de verdad personal e irreductible: «la obra de Proust no está orientada hacia el pasado y los descubrimientos de la memoria, sino hacia el futuro y la progresión del aprendizaje» —continúa Deleuze—. A pesar de la magdalena, a Proust no le interesaba en absoluto recordar nada en particular. No creo que su obra pueda interpretarse como «el descubrimiento progresivo del poder de la fotografía como ejercicio de la memoria», como sostiene Jean-François Chevrier en *Proust et la photographie* (1982). Al contrario, el significado de las diversas fotografías que aparecen en la obra se modifica a medida que el tiempo y la experiencia las manipula y convierte en imágenes que ofrecen una realidad nueva y diversa con respecto al pasado del que surgen.

Proust renuncia a la fotografía en cuanto procedimiento mecánico para reproducir la realidad. Comparte con Baudelaire el rechazo de una percepción superficial. En ambos queda patente similar enfrentamiento entre visión exterior e interior, y se impone la defensa del arte como medio para ver, y en donde la sensibilidad queda libre del lastre de la realidad: «Cada día más —escribe Baudelaire contra la fotografía y en defensa de la pintura de su famosa crónica de 1859—, el arte disminuye su propia autoestima, se somete ante la realidad exterior y el pintor tiende a pintar cada vez más no lo que sueña, sino lo que ve». La actitud de Proust es crítica hacia la habilidad de la imagen en tanto que forma de reproducción, calificada como vulgaridad insoportable en palabras de la abuela de Marcel a propósito de la decoración de su habitación mediante reproducciones de monumentos y obras de arte: «Le hubiera gustado que tuviera en mi habitación fotografías de los monumentos y los paisajes más bellos. Pero a la hora de hacer las compras, y aunque la cosa representada tuviera un valor estético, encontraba que la vulgaridad, la utilidad ganaba pronto terreno por el modo mecánico de representación, la fotografía» (*Du côté de chez Swann*).



Las fotografías en *La recherche* confirman en todo momento que la verdad resulta inestable y se transforma con el tiempo, junto al tiempo de la fotografía edificándose permanentemente. Memoria voluntaria y representación fotográfica pertenecen a una realidad circunstancial, pero no esencial. «La esencia del pasado» surge del recuerdo involuntario y propone un conocimiento interior. La verdad de la fotografía es siempre singular, no analógica: «todo realismo hará de la percepción un accidente», afirma Bergson en las primeras páginas de su *Matière et mémoire* (1896). En este sentido, Proust se sitúa al lado contrario de Zola y su idea sobre la fotografía, como testimonio material, distanciamiento que subyace igualmente en el terreno literario: «la memoria voluntaria –argumenta Beckett al respecto– no sirve como instrumento para la evocación, y proporciona una imagen tan alejada de la realidad como un mito de nuestra imaginación o la caricatura suministrada por una percepción directa /.../ Las imágenes que elige son tan arbitrarias como las elegidas por la imaginación, e igualmente alejadas de la realidad». Ni la memoria ni la fotografía son capaces de evocar nada: «el material que proporciona no contiene nada del pasado, apenas una borrosa y uniforme proyección una vez extraída de nuestra ansiedad y oportunismo –es decir, nada–» (Proust, 1965). Ni la memoria ni la fotografía pueden ser verdad. Son verdaderas cuando traspasan la frontera de la representación y ocupamos su lugar, dejando de ser espectadores de la realidad para convertirnos en imagen consumiéndose, en memoria.

Si para Zola la fotografía es un utensilio de investigación, una prueba irrefutable de la existencia de las cosas, un medio de análisis, en Proust la fotografía induce a todo lo contrario, a la duda, al fraude y a la sospecha. Tampoco la fotografía es un medio de experimentación y análisis a través del cual aprehender la realidad objetiva, es decir, imitarla, sino que lo que aparece en las imágenes corresponde a la proyección interior que el consumidor realiza otorgando a la fotografía el significado del que carece: «Las imágenes, para no sucumbir y desaparecer por completo, necesitan ser alimentadas desde fuera» (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*). Despojada de su valor analógico, de sus referencias a los motivos representados, fotografiados, la imagen cobra sentido en la medida en que el objeto significa porque el usuario fotográfico lo hace significar. Por ello el álbum familiar resulta imposible de compartir, porque su percepción es intransferible. Sería necesario, por tanto, hablar en este caso de experiencias fotográficas, más que de imágenes fotográficas. El sentido que cobra la fotografía en Proust responde a esa

misma familiaridad elemental, asociada a la posesión de imágenes que se comparten y se regalan, se codician en secreto, ante las que los personajes lloran desesperadamente y suplican, o desatan sus demonios inconfesables. El mismo Proust, a tenor de lo expuesto por Brassai en *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (1997), era aficionado a coleccionar y compartir retratos con amistades y personajes de la época. Buena parte de los contenidos de carácter fotográfico están inspirados en acontecimientos de la vida real del autor. Esta dimensión cotidiana y privada del retrato encierra una de las claves que explican el papel de la imagen dentro de *A la recherche du temps perdu*.

De entre las dos opciones propuestas por el daguerrotipo, Zola y la literatura de la realidad, James y la literatura de la duda, los herederos de la fotografía como ficción comprendieron que la realidad esconde muchas sorpresas y la verdad no se corresponde necesariamente con aquello que vemos o creemos ver. El argumento que sirve a Adolfo Bioy Casares para entretener *La invención de Morel* (1940) responde a este planteamiento. Un personaje consigue huir a una isla en mitad del océano a la que no llegan barcos, devastada por una misteriosa enfermedad. El fugitivo descubre enseguida que no se trata de una isla desierta como creía, sino que «hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo». Continúa su relato describiendo la vegetación, sus edificios y construcciones, la capilla, el museo, con todo lujo de detalles: «La capilla es una caja oblonga, chata (esto la hace parecer muy larga). La pileta de natación está bien construida, pero, como no excede del nivel del suelo, inevitablemente se llena de víboras, sapos, escuerzos e insectos acuáticos. El museo es un edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico detrás, con una torre cilíndrica». Las páginas se suceden, el relato continúa, siguen las descripciones, los detalles, las mareas, las inundaciones, las herramientas, los peligros, la supervivencia, mientras el relato siembra poco a poco la inquietud ante la aparición de unos extraños personajes que ignoran al fugitivo.

El narrador advierte, sin embargo, que lo reflejado setenta páginas atrás es fruto de un error que, no obstante, está dispuesto a subsanar. Palabras esenciales como «realidad», «verdadero» y «descripción» surgen como asideros a los que aferrarse ante el naufragio que se avecina. Observa agazapado a los personajes, transcribe sus conversaciones, escucha lo que dicen hasta que Morel revela la verdad ante sus invitados: «nosotros vivimos en esa fotografía». La invención de Morel es un fragmento grabado de sus vidas que se repite hasta el infinito. Su primera

reacción es de horror y planea abandonar la isla. A partir de ese momento se implanta un estado permanente de duda: incapaz de distinguir las moscas verdaderas de las moscas artificiales (tampoco los protagonistas de *Blade runner*, 1982, lo consiguen) no sólo se pregunta sobre la existencia de los personajes, sino por la certeza de las declaraciones del propio Morel, la realidad del motor que produce las imágenes, sucedáneos de realidades sucesivas que parecen negarse una tras otra.

En última instancia desiste y, enamorado, acepta compartir con esos personajes virtuales su «eternidad rotativa». Para el protagonista, a partir de ese momento, «vivir con las imágenes es una dicha». Y por último, para permanecer eternamente junto a Faustine, toma la determinación de no sólo vivir *con* las imágenes, sino de vivir *en* las imágenes autoincluyéndose en la fantasmagoría visual de Morel. El precio es la muerte, la extinción de su realidad física. La fotografía, de este modo, se apropia de sus vidas y paga con la eternidad. El mundo se vacía para volverse imagen: «el fotógrafo prepara su trípode y mete la cabeza bajo la manga –cuenta A. F. Molina en su poema «La vieja máquina», *Dentro de un embudo* (1973)–. Aprieta el botón. Todo lo que hay delante del objetivo se precipita hacia él. Queda en el mundo un hueco incomprensible y ya no se podrá llenar con nada». Escapar con Faustine es escapar para siempre, como Deckard huye desafiando al tiempo junto a la eternidad de Rachel, la replicante sin fecha de caducidad en la película de Ridley Scott. *La invención de Morel* plantea la cuestión clave de la libertad del hombre frente la imagen, tal y como Vilém Flusser concluye en su ensayo *Pour une philosophie de la photographie* (1993): ser libre consiste en jugar contra esa *máquina de visión* mediante una intencionalidad humana no prevista en sus categorías mecánicas.

Virtual, para Morel, sin embargo, no significa carente de realidad. Desecha las reproducciones: «una fotografía de una casa es un objeto que representa a otro». Se propone idear un mundo de imágenes con alma arrebatándosela a los seres que a sabiendas o contra su voluntad se sumergen, como la Alice de Carroll, en el espejo de la fotografía. La cuenta se salda con la vida. El precio de la fotografía es siempre alto y siempre el mismo. Djerzinski, durante su primer día de libertad en la novela de Michel Houellebecq *Les particules élémentaires* (1998) –de los dos hermanos y entre los personajes, el único que se sirve de la fotografía en momentos relevantes a lo largo de la narración– encuentra y se echa a llorar ante un antiguo retrato de la escuela primaria que observa

durante días y piensa que «el tiempo es un misterio banal y todo está escrito siguiendo un orden» en el que «la mirada se apaga y la confianza desaparece». Cada vez que posamos en el retrato lo hacemos para siempre y miramos con los ojos de la eternidad. La isla de Morel no es menos real que las ciudades descritas y fotografiadas por Flaubert y Maxime Du Camp cuando parten en misión arqueológica por Oriente en 1849. Se encuentra, eso sí, en el extremo opuesto de la verdad, tal y como el naturalismo entiende que la verdad debe ser vista y contada. La isla de Morel pertenece al mismo territorio que *Le città invisibili* (1977) de Italo Calvino, que no por invisibles resultan menos ciertas para el Gran Kan.

Tanto el que narra en «Las babas del diablo» (1958) como en *La invención de Morel* dicen estar muertos. Ambas historias cuestionan no sólo la existencia de la narración, sino la realidad misma de la voz que dice haber visto. Cortázar comienza su relato con una reflexión crítica sobre el modo y la verdad objetiva de lo expuesto: «nunca se sabrá cómo hay que contar esto». «Las babas del diablo» es la historia de una fotografía que revela una realidad que escapa a la mirada del fotógrafo y del lector. Se trata, en última instancia, de una reflexión sobre el punto de vista («nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando») y la parcialidad consustancial que es toda imagen: «una verdad es solamente mi verdad» queda dicho al comenzar la historia del traductor y fotógrafo Roberto Michel. La realidad en el estudio de revelado y la realidad en la imagen parecen intercambiarse. Fijado en una inmovilidad fotográfica que no puede traspasar, Roberto Michel contempla cómo el tiempo de la imagen parece desbaratar lo sucedido prolongándose, anunciando lo que va a suceder, modificando el desenlace original de los hechos. Decide intervenir en la fotografía facilitando la huida de uno de los personajes atrapados en su instantánea.

Asistimos a un juego de visiones en el que imagen y realidad intercambian sus papeles. Cortázar cuenta desde dentro de la fotografía, dice un encuadre, la visión sesgada e incompleta que percibe a través del objetivo: «De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierto la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla». Al igual que McLuhan en su bestseller *La Galaxia Gutenberg* (1962), Michel sabía que «el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa».

Cortázar asegura que «todo mirar rezuma falsedad», por eso «Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales». También «la fotografía miente siempre, miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa» escribe Joan Fontcuberta en *Le baiser de Judas* (1996). Las imágenes, en cualquier caso y muy a pesar suyo, opinan siempre: «una cámara fotográfica –dice Denis Roche al respecto en *Notre antéfixe* (1978)– no crea una situación o un gesto o un objeto dados, sino que mediante el encuadre les obliga a existir de nuevo y, de este modo, a decir sin duda algo completamente diferente de lo que decía antes de irrumpir ante el aparato captor». No hay fotografías inocentes. La imagen opera como un soporte que visualiza la información y la convierte en contenidos objetivables, en información cierta. Cada imagen compite por regentar el territorio exclusivo de la verdad en el río revuelto de la información y la propaganda.

*La invención de Morel*, «Las babas del diablo», *As I Lay Dying* (1930) de Faulkner, Juan Carlos Onetti en *Una tumba sin nombre* (1959), Nabokov con su *The Eye* (1965), *La orilla oscura* (1985) de José M.<sup>a</sup> Merino o *L'amour de loin* (1998) de Anne-Marie Garat, ponen de relieve una confusión, en donde la realidad pasa por el tamiz de un conocimiento mediatizado: la máquina de Morel, los ojos de Marco Polo, una fotografía que puede contemplarse desde ambos lados, la credibilidad dudosa de narradores canallas, los personajes que deambulan por una fotografía que nadie termina de creerse o la existencia de una imagen proyectada sobre el muro de una habitación estival convertida en cámara oscura, confirman aquello que Villiers de l'Isle-Adam promulgaba en su *Eve future* (1886): «nadie sabe dónde comienza la Ilusión, ni en qué consiste la Realidad», como una premonición de lo que iba a ser, años más tarde, la esencia misma de los informativos.

De la realidad o de la duda, se trata de obras asociadas a lo visual, presencia que se deja sentir en apuntes que revelan la naturaleza subterránea de cuanto ocurre en la narración. En *Agata ojo de gato* (1974) de José M. Caballero Bonald irrumpen aquí y allá los signos de la visibilidad: «campo visual», «borrosa prueba del pasado», «fragmentarios salpicos de irrealidad», para recordarnos en todo momento la naturaleza propia de las imágenes. Cabe, en última instancia, preguntarse con Morel si no existirá «un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes» que habitan inciertos nuestra isla infernal.

La baba de la Medusa, 51-52, 1999.



Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*.  
La balsa de la Medusa, n.º 102. 352 págs., I.S.B.N.: 84-7774-602-8.

**Índice:** Prefacio. I. Introducción. II. Literatura artística y tendencias reformistas en la España de comienzos del siglo XVII. III. Las fuentes españolas del siglo XVII. IV. Los inicios de la historiografía artística española. V. La literatura de vidas. VI. *Excursus*: la vida de Diego Velázquez en los tratados de Pacheco, Díaz del Valle y Martínez. VII. El sistema de las artes. VIII. El parangón entre pintura y escultura. IX. La jerarquía de los géneros pictóricos en las obras españolas. X. Conclusiones. Fuentes y bibliografía. Índice onomástico. Índice de ilustraciones. Procedencia de las ilustraciones. Ilustraciones.

# LA VANGUARDIA NEGRA

Francisco Javier San Martín

«Quand les bornes son dépassées,  
il n'y a plus de limites»  
Pierre Dac.

## *El futurismo italiano*

Aún sigue suponiendo un problema complejo para la historiografía. Radicalmente alejado del formalismo, no cabe duda que la estética futurista constituye –para bien o para mal– un momento *fuerte* de la vanguardia y, como tal, susceptible de constituir un banco de pruebas para caracterizar el propio hecho vanguardista. Además de los acontecimientos históricos o biográficos y de los aspectos puramente artísticos, la posición política del futurismo –especialmente en lo que se refiere a sus relaciones con el fascismo mussoliniano– ha sido uno de los aspectos más estudiados, sin duda por la componente inédita que implica una vanguardia aliada al poder. Incidiendo sobre esta dimensión política, vamos a analizar en este artículo tres acontecimientos, a primera vista *marginales*, pero que consideramos ayudarán a recomponer el mapa complejo de la posición política del futurismo italiano. Los dos primeros se sitúan al comienzo de su actividad, en torno a 1919-20, y tratan sobre la posición de Marinetti y los futuristas en los acontecimientos de Fiume, la ciudad croata perteneciente al Imperio Austro-húngaro, que

---

La balsa de la Medusa, 51-52, 1999.

fue ocupada por el poeta Gabriele D'Annunzio y sus legionarios. El segundo se ocupa de las incidencias de dos grupos Dada con el futurismo: el telegrama de apoyo del Club Dada berlinés a la toma de Fiume y el acto de protesta de los dadaístas parisinos ante el encarcelamiento de Marinetti en diciembre de 1919, e intenta matizar la idea de que las posiciones del futurismo y Dada son irreconciliables. El último de ellos, al final del largo arco de actividad futurista, en 1937-38, analiza la defensa del arte de vanguardia llevado a cabo por Marinetti, Somenzi y otros futuristas contra el ala derecha del fascismo, que intentó llevar a cabo una versión italiana del proceso al «arte degenerado» realizado en Alemania. El fracaso de esta operación tuvo consecuencias incalculables sobre el arte italiano en los primeros años de postguerra.

### *Fiume: vita-festa*

«Nunca olvidaré la fiesta de San Vito, patrón de Fiume, el 15 de junio de 1920; la plaza iluminada, las banderas, las pancartas, las barcas con lamparitas encendidas (también el mar tomaba parte en la fiesta), y sobre todo el baile...: se bailaba por todas partes: en la plaza, en las esquinas, en el muelle, de día, de noche, siempre había baile y cantos: no era la suavidad voluptuosa de las canciones venecianas, sino una bacanal desenfrenada (...) La mirada, en cualquier sitio que se detuviera, veía una danza: bombillas, antorchas, estrellas; hambrienta, arruinada, angustiada, en vísperas quizá de perecer en el incendio o bajo las bombas, Fiume, agitando una antorcha, danzaba ante el mar». Este enfático testimonio de la *vita / festa* en Fiume se encuentra en las memorias del escritor belga Leone Kochnitzky, uno de los principales protagonistas de aquella experiencia, director, durante algunos meses, de la «Oficina de relaciones exteriores» del efímero gobierno de los artistas<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Leone Kochnitzky, *La quinta stagione o I centauri di Fiume*, Bolonia, 1922, p. 52; cit. en Umberto Carpi, *L'Estrema avanguardia del novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 55.

Francisco Javier San Martín (1954, San Sebastián). Es profesor de Teoría de historia del arte del s. XX en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Sobre el futurismo italiano publicó *La mirada nerviosa*, Arteleku, San Sebastián (1992).





Marinetti y D'Annunzio en Fiume, 1919.

El movimiento futurista, que se inició en Italia en 1909, fue un movimiento de vanguardia que buscaba romper con las formas tradicionales de la literatura y el arte. Los futuristas se inspiraron en las ideas de la ciencia y la tecnología, y querían representar el mundo moderno con su dinamismo y su velocidad. El futurismo se manifestó en la poesía, la pintura y la arquitectura. Los futuristas se oponían al pasado y querían crear un arte nuevo que reflejara el espíritu de la época. El futurismo fue un movimiento importante que sentó las bases para el arte del siglo XX.

Publicado por vez primera en la revista *La Tribuna* de París, y L. n.º 25, 15 de agosto de 1909, pp. 487-488. Véase también *La Tribuna* de París, 15 de agosto de 1909, pp. 487-488. Véase también *La Tribuna* de París, 15 de agosto de 1909, pp. 487-488. Véase también *La Tribuna* de París, 15 de agosto de 1909, pp. 487-488.

«Cuando acceda al gobierno, el proletariado de los genios realizará el teatro gratuito para todos (...) La música reinará en el mundo. Cada plaza tendrá su gran orquesta instrumental y vocal. En todos los lugares habrá fuentes de armonía que, día y noche, brotarán del genio musical y florecerán en el cielo, para colorear, ennoblecer, fortalecer y refrescar el ritmo duro, oscuro, vulgar y convulso de la vida cotidiana. En lugar del trabajo nocturno, tendremos el arte nocturno. Los grupos musicales se alternarán para multiplicar el esplendor de los días y la suavidad de las noches». Esta es la forma, no menos enfática, que Marinetti imaginó como cristalización de la *Artecrazia*, el gobierno de los artistas en una ciudad igualitaria y dominada por la idea de creatividad. Este texto forma parte de *Al di là del Comunismo*, escrito por Marinetti seis meses antes de la toma de Fiume, encerrado en la cárcel de San Vittore de Milán, junto a Mussolini, Vecchi, Bolzon y otros quince *arditi*, al día siguiente de las elecciones de noviembre de 1919. Durante las tres semanas de cárcel, Marinetti redactó *Al di là del comunismo*, uno de sus textos políticos clave, en el que se define con nitidez una alternativa política anarquista, violentamente individualista, en la que la creación como catarsis estética, juega un papel de primer orden. Este texto se sitúa en un momento en que la política futurista de unidad de acción con Mussolini comienza a manifestar fisuras de cara a la evidencia del pragmatismo y el oportunismo político del sector fascista, y cuando Marinetti avanza una definición plenamente utópica del programa política futurista. «Gracias a nosotros llegará un día en que la vida no será sólo una vida de pan y trabajo, ni una vida de ocio, sino que la vida será *vida-obra de arte*». La utopía de una sociedad basada en la *Artecracia*, puede llegar a soluciones verdaderamente ingenuas: «... multiplicaremos el número de artistas creadores. Tendremos una raza casi totalmente integrada por artistas. Tendremos en Italia un millón de adivinos intuitivos encarnizadamente empeñados en resolver el problema de la felicidad humana colectiva. Un asalto tan formidable no puede sino ser victorioso. Tendremos la solución artística del problema social»<sup>2</sup>.

Este imparable manantial de retórica lúdico-nacionalista fue directamente consecuencia de la ocupación de Fiume, la actual Rijeka croata, en septiembre de 1919, por un exaltado D'Annunzio que quiso así contraponer la práctica de la acción directa al parlamentarismo que

Francisco Javier San Martín (1994, San Sebastián). Es profesor de Teoría de historia del arte del s. XX en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Sobre

<sup>2</sup> F. T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, ed. de *La Testa di Ferro*, Milán, 1920, rep. en Luciano de Maria, *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Luciano de Maria, Mondadori, Milán, 1983, cit. pp. 487-488.

dominaba el panorama político italiano. Fiume, una ciudad portuaria, que creció desde el siglo XIII en la órbita del expansionismo veneciano, pertenecía en ese momento a Hungría, como única salida al Adriático del Imperio Austro-húngaro, y era reivindicada como ciudad italiana por todo el espectro ultranacionalista (*arditi*, fascistas, futuristas...). D'Annunzio, que había participado en la guerra como jefe de escuadrilla de aviación, sin vinculaciones con el batallón ciclista de Marinetti y Boccioni, ocupó la ciudad el 11 de septiembre de 1919 con un grupo de ex-combatientes y mantuvo allí su autoridad hasta enero de 1921, a pesar del tratado de Rapallo, firmado en noviembre de 1920, que declaró la ciudad como estado autónomo.

Independientemente del abanico político que abarcaban los legionarios de D'Annunzio, desde las posiciones ultranacionalistas predominantes hasta el leninismo bolchevique, pasando por una amplia gama de nostálgicos del irredentismo, de radicales pequeños burgueses, de *arditismo* de diferentes coloraciones, de anarquismo, de fascismo de la primera época y de vanguardismo futurista; independientemente también de la posición, en definitiva, moderada y ambigua del poeta-*capo* y de muchos de sus colaboradores, la experiencia de Fiume tiene claros componentes de espontaneísmo de masas, de altísima concentración subversiva, de práctica de la indisciplina, de centralidad de la fiesta como transgresión de la norma, de construcción de una improvisada y caótica socialidad. La *vita-festa* de Fiume tiende a desintegrar la cotidianidad en una estrategia teatralizadora, a convertir la ciudad —prolongando la tradición de los *trionfi* renacentistas— en un escenario en el que se representa la emancipación de la realidad, una representación que no imita la vida, sino la utopía. Fuera de la actividad política, en los límites de un experimento aislado, la confrontación podía situarse por una vez en el terreno de la belleza, de la acción y de la ebriedad subversiva.

El propio concepto de *vita-festa* aparece en esos momentos en *Al di là del Comunismo*<sup>3</sup>, la obra marinettiana más próxima a los acontecimientos de Fiume, en la que se define la idea de *Artecracia*, el gobierno de los artistas, como resonancia nietzschiana de un mundo que sólo

<sup>3</sup> Publicado por vez primera en la revista *La Testa di Ferro*, a I, n.º 23, 15 de agosto de 1920, ahora en Luciano de Maria, *Teoria e invenzione futurista*, cit. pp. 471-488, en realidad este texto había sido escrito por Marinetti en diciembre de 1919, sólo tres meses después del golpe de mano de D'Annunzio en Fiume. Cfr. Luciano de Maria, *op. cit.*, p. CXILIV.

puede ser concebido en términos estéticos. Marinetti contraponen en diversas ocasiones la rutina de la cotidianeidad a la exaltación de una vida teatralizada por los acontecimientos de la realidad, impulsada por un inédito motor de la historia: el «proletariado de los genios». Esta *estetización* de la vida, inequívocamente anterior y diferente a la «estetización de la política» denunciada por Benjamin como componente perversa del fascismo, se manifestó en el efímero acontecimiento de Fiume, especialmente desde la primavera-verano de 1920, incluso en la indumentaria de los milicianos, que combinaban los elementos más dispares en un sentido instintivo de transgresión gratuita de las normas. Teatralidad también en el uso excesivo y, sobre todo, colectivo, de drogas y alcohol, que promovían una socialidad convulsa, entregada a la cristalización de una experiencia que, en determinados momentos, adquirió tintes insurreccionales. También el erotismo indiscriminado, muestra de una radicalidad antisocial, con evidentes componentes homosexuales, aspecto siempre presente en la fraternidad militar de los *arditi*<sup>4</sup>. Todo ello tendía hacia esa desregularización de la cotidianeidad que propiciaban la música y los bailes en la plaza, el descontrol del horario, la imprevisibilidad errática de las relaciones y la alta temperatura subversiva.

En este terreno inestable, de máxima concentración entrópica, con el fondo de una victoria militar –seguramente más literaria que propiamente política– los futuristas habrían de encontrar un campo de actuación y proselitismo inmejorable. Sus consignas contra la monarquía o el papado, por la supremacía de la creatividad o la extensión de la experiencia fiumana al resto de Italia, tomaban cuerpo en una ciudad que vivió, al menos durante seis meses, el enervante ritmo de desear lo inalcanzable. Marinetti, sin embargo, no pudo alcanzar un protagonismo central en la empresa de Fiume. Su intransigente republicanismo era un elemento desestabilizador del precario equilibrio político alcanzado en la ciudad, pero sobre todo, su figura de agitador y activista entraba en directa contradicción con el imponente carisma que arropaba a D'Annunzio, el verdadero protagonista de este episodio.

No cabe duda que el momento de ruptura con Mussolini coincide con el interés de Marinetti en los acontecimientos de Fiume. *Al di là del Comunismo*, escrito tres meses después de la toma de Fiume, debe ser leído ante todo como una búsqueda de confluencia con D'Annunzio, el artista que había alcanzado el poder con las armas. Lo que acerca a

<sup>4</sup> Cfr. Umberto Carpi, *L'Estrema avanguardia del novecento*, pp. 60 y ss.

Marinetti hacia D'Annunzio es, sobre todo, la posibilidad de extender hacia el resto de Italia esa revolución en pequeña escala que había instaurado en Fiume una atmósfera de entusiasmo y aventura, un modelo a escala de la «vita-festa» propiciada por Marinetti en su texto<sup>5</sup>. Si Marinetti veía en el fascismo la «consecución del programa mínimo del futurismo», no cabe duda que los legionarios de D'Annunzio estaban realizando el «programa máximo». De hecho, la ruptura de los futuristas en el II Congreso Fascista, el 29 de mayo de 1920, es contemporánea al momento de mayor agitación revolucionaria en Fiume, no tanto desde una perspectiva propiamente política, como desde la profundización en la línea comportamentista de la *vita-festa* y la teatralización de la cotidianidad, los argumentos esgrimidos por Marinetti en *Al di là del Comunismo*. Así pues no es aventurado pensar que la ruptura con el fascismo en mayo de 1920 no está motivada sólo por las diferencias políticas concretas entre la dirección fascista, que comienza su imparable giro derechista, y el ala extremista-revolucionaria de Marinetti<sup>6</sup>, sino por la atracción que sobre Marinetti ejerció el modelo espontaneísta de Fiume, que parecía llevar a la práctica la utopía futurista.

Marinetti también fracasó políticamente en Fiume y dedicará los próximos años, antes de su reconciliación con el fascismo (1924) y su oficialización como Académico de Italia (1929), al frente artístico del futurismo, a la apertura de nuevos espacios de creatividad, fundamentalmente el Tactilismo, el Teatro de la Sorpresa y el Arte Mecánico, que centrarán el esfuerzo creativo del futurismo durante los años veinte, así como a la definición de ese futurismo autárquico que en otra ocasión calificamos como «Futurismo en un solo país»<sup>7</sup>. Pero si Marinetti tuvo

<sup>5</sup> Cfr. Giovanni Lista, «Marinetti et le futurisme politique», en G. Lista (ed.), *Marinetti et le futurisme*, Lausana, L'Age d'Or, 1977, pp. 24-25.

<sup>6</sup> La ruptura de la unidad de acción futurismo/fascismo se perfila en el II Congreso Fascista, celebrado en Milán el 24-25 de mayo de 1920, en torno a posturas que habían comenzado a manifestarse desde el comienzo de la relación: el principio revolucionario extremista y activista del futurismo frente a un creciente posibilismo político del fascismo mussoliniano, que ya ha comenzado a situar la toma del poder político como tarea prioritaria. La confrontación del II Congreso se centró en dos aspectos: a) Mussolini sostiene la conveniencia de un acuerdo entre proletariado productivo y burguesía, mientras Marinetti piensa que los Fasci di Combattimento deben acercarse a las masas iniciando una decidida política de defensa de las reivindicaciones proletarias; y b) La intransigente posición de Marinetti contra la monarquía y el papado no era compartida por la nueva base social del fascismo.

<sup>7</sup> A semejanza de Stalin, que abandona la estrategia bolchevique de «revolución permanente» y centra sus esfuerzos en la edificación del «socialismo en un sólo país», Mari-

que abandonar Fiume, un nutrido grupo de futuristas permanecieron allí alimentando tanto el clima políticamente subversivo, especialmente Mario Carli, fundador de la *Associazione fra gli arditi d'Italia* y director de *La testa di ferro*, una de las revistas decisivas del radicalismo fiumano, como la acción propiamente artística y vital del futurismo, encarnada por Guido Keller, Giovanni Comisso o Mino Somenzi, animadores de la *Unione Yoga*, el grupo que mejor ejemplifica la posición futurista concebida desde la idea, de matriz artística, de una *destrucción-creación*, cuyo paradigma sería el texto *Anti-tutto*, publicado por Cesare Cerati, del grupo futurista-ardito, en el que propugna el «incendio del Universo». Se trata en este caso de una «estetización de la política» animada por componentes subversivos y desenraizados, que mostraban una capacidad de radicalidad directamente proporcional a su incapacidad para insertarse en el flujo real de la situación política y los acontecimientos. Fiume, en definitiva, fue mucho más conservadora que este anarquismo integral. La componente nacionalista de D'Annunzio y sus colaboradores más inmediatos impidió la integración de las corrientes más imaginativas que, en definitiva, sólo ocuparon la marginalidad de un extremismo activista.

*Anti-tutto* fue publicado en el número único *Ballo di San Vito*, dirigido por Mino Somenzi, una revista dedicada al tema de la explosividad revolucionaria de la danza popular, de la teatralización de la política en el fluido lúdico-festivo de la vida. Los miembros de la *Unione Yoga* abrieron su sede en un barrio popular de Fiume en el que, además de su actividad propagandista y proselitista, llevaron a cabo una auténtica campaña de animación política: «Nos encontrábamos al atardecer en la plaza sombreada por la vieja higuera. Uno comenzaba proponiendo un tema de discusión, y todos intervenían, a veces participaban también las mujeres desde las ventanas de las casas vecinas, atraídas por el griterío. Una tarde se hablaba de la abolición del dinero, otra del amor libre, otra de los dirigentes, de la ordenación del ejército, de la abolición de las cárceles, del embellecimiento de la ciudad. Todos discutían apasionadamente»<sup>8</sup>. Así pues, la orientación política de este extremismo futurista no se dirigía tanto al plano de la política revolu-

netti también dejó de lado, desde comienzos de los años veinte, su militancia por la difusión internacional del futurismo, centrándose en la extensión y consolidación de los núcleos futuristas en el interior de Italia. Cfr. Fco. Javier San Martín, *La mirada nerviosa*, San Sebastián, Arteleku, 1992, pp. 13-18.

<sup>8</sup> Cit. en Umberto Carpi, *op. cit.*, p. 71.

cionaria, como al terreno de una extrema periferia, un límite de la política fuertemente mezclado, tanto en sus formas de actuación como en sus objetivos, con la cotidianeidad. Cuando se traspasa el límite, ya no quedan límites. En este mismo contexto periférico en el que Fiametta, una colaboradora fija de *La testa di ferro*, lanzaba las propuestas feministas más coherentes, quizá las únicas, del futurismo italiano, ligando directamente la libertad sexual con la independencia económica de las mujeres<sup>9</sup>.

### *La Vanguardia Negra*

En aras de una limpieza política de la vanguardia, la historiografía más extendida ha sentado el lugar común de una identificación lisa y llana entre futurismo y fascismo, una versión que da la espalda a la compleja realidad de los textos, los acontecimientos y las actitudes desarrolladas por el futurismo (es decir, por todo un conjunto de grupos y grupúsculos y personalidades más o menos aisladas, repartidos por toda Italia durante un arco de tiempo que recorre más de tres décadas), que ha evitado cualquier matización y otorga sello de autenticidad al linchamiento moral del futurismo como vanguardia *traidora*, aliada con el poder. Para potenciar el honor heroico y progresista de la vanguardia histórica, hacía falta también una *cara oscura*, un *otro* negativo: el futurismo italiano aliado con el régimen totalitario de Mussolini, e instalado como arte de Estado. Una imagen *sucia* que, reflejada en el espejo, era capaz de hacer brillar aún más, la rectitud utópica e ideológica de la vanguardia.

Dada y futurismo, a pesar de compartir muchos de los hallazgos lingüísticos del primer vanguardismo —especialmente la idea de simultaneidad, la práctica del accionismo en las veladas, las primeras experiencias de *assemblage* fuera del formalismo cubista o la destrucción sintáctica del lenguaje, todas ellas pertenecientes al patrimonio del futurismo—, aparecen como posiciones absolutamente contrapuestas. Al futurismo aún no le han llegado los vientos de homologación/rehabilitación que soplaron desde comienzos de los años ochenta respecto al Dada y constructivismo, como las dos caras de Jano, diferentes —o incluso opuestas— en sus formas y actuaciones, pero íntimamente liga-

<sup>9</sup> Fiametta, «Mi presento», *La testa di ferro*, 9 agosto de 1920.

das por el manantial subterráneo de la práctica de la vanguardia<sup>10</sup>. La sospecha de que esto no se haya producido es, evidentemente, de orden político. A pesar de esos elementos de lenguaje que acabamos de citar —simultaneidad, accionismo, *assemblage*, palabras en libertad— a pesar de los diferentes contactos de Tzara y Janco con artistas italianos, muchos de ellos situados en una línea difícil de discriminar entre nihilismo Dada y anarco-futurismo<sup>11</sup>, a pesar también de la labor de contacto de artistas como Prampolini, especialmente en la primera época de la revista *Noi*<sup>12</sup> y de artistas próximos física e ideológicamente a Dada y constructivismo, como Ivo Panaggi o Vinicio Paladini, el futurismo no ha conseguido entrar en esa corriente de rehabilitación histórica y, en la mayoría de los casos, se reduce su arco creativo hasta 1916, año de la muerte de Boccioni.

En realidad, la magnificación de la figura de Boccioni y su carácter «imprescindible» en el interior del movimiento futurista, constituye el reflejo en positivo de un correlativo *olvido* o, más exactamente, oscurecimiento, del segundo futurismo y la experiencia dura y contradictoria del movimiento durante los años oscuros del fascismo. Marinetti y Boccioni pecaron de nacionalismo y belicismo, y aun así todo un sector de la crítica ha podido resaltar su carácter nietzschiano, anarquista, irracionalista, o señalar sus contactos con Tzara en el campo complejo de las ideas en el período 1916-1920. Pero la convivencia con el fascismo era

<sup>10</sup> Andrei Nakov, *Dada-constructivism: the Janus Face of the Twenties*, Londres, Annely Juda Fine Arts, 1984, pp. 7-32. Ver también A. Nakov, «La revelación elemental», y Simón Marchán Fiz, «Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación del orden», ambos en *Dada y Constructivismo*, cat. de la exp. en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989, pp. 13-36.

<sup>11</sup> Especialmente las revistas *La Brigata*, dirigida entre 1916 y 1918 por Francesco Meriano, *Le Pagine*, dirigida por Maria D'Arezzo en Nápoles, entre 1916 y 1921 y sobre todo *Bleu*, la única revista exclusivamente Dada de Italia, dirigida en Mantua entre 1920 y 1921 por Gino Cantarelli. Sobre el dadaísmo italiano ver Giovanni Lista, «Futurisme et Dada en Italie», en el cat. *L'Art comme Utopie*, Le Havre, Musée de Beaux-Arts, 1979. Sobre correspondencia de Tzara con artistas italianos ver G. Lista, *De Chrico et l'avant-garde*, Lausana, L'Age d'Homme, 1983.

<sup>12</sup> El primer número de *Noi. Raccolta Internazionale d'Arte d'Avanguardia*, la revista italiana clave en cuanto a contactos con la vanguardia europea, apareció en junio de 1917, bajo la dirección de Enrico Prampolini, excluido en este momento del movimiento marinettiano. Muy ligado al grupo dadaísta y a los ambientes literarios franceses, Prampolini publicará en su revista textos de Tzara, Janco, Maria D'Arezzo, Pierre Albert-Birot, Blaise Cendrars, etc. En 1920, Prampolini vuelve a unirse al futurismo y comienza una segunda serie de *Noi*, que aparecerá hasta 1925. Cfr. *Noi. 1917-1925*, Florencia, SPES, 1981, facsímil, con una nota crítica de Bernardina Sani.



algo que esa crítica y esos historiadores de los años 50 y 60, formados en el marxismo o simplemente en el conglomerado *partisano* del antifascismo, no podía justificar. La crítica de estos años, manteniendo la posición del vacío post-boccioniano, no pudo llevar a cabo un auténtico análisis de los datos, restringiendo la historiografía sobre el futurismo a los años 1916 ó 1919, es decir, al llamado período *heroico* y liquidando, en la práctica, toda la tensión creativa del futurismo en los años veinte y treinta, tanto en el «área oficial» marinettiana como en la diversidad de las alternativas que aparecieron en este período. Una vía de análisis sobre la vanguardia se cerró, una vez más, por motivos políticos.

Pero este cierre hacia el futurismo no parece existir de una forma tan clara en la época en que los dos movimientos compartieron el espacio de la vanguardia. Además de la intensa actividad epistolar de Tzara con artistas de la órbita futurista (y, también hay que decirlo, con Alberto Savinio y otros miembros de *Valori Plastici*: el afán proselitista de Tzara en esos años de su iniciación europea parece inagotable), vamos a apuntar dos pequeños datos, a primera vista irrelevantes, pero que consideramos significativos dado su carácter *extremo*.

En las elecciones de noviembre de 1919, futuristas y fascistas presentan una candidatura, sólo por la circunscripción de Milán, cuyos resultados fueron desastrosos, Marinetti hizo campaña junto a Mussolini y el director de orquesta Arturo Toscanini. Dos días después de la derrota electoral, Marinetti, Mussolini y Vecchi, dirigente de los *arditi* milaneses, fueron arrestados, acusados de «atentado a la seguridad del Estado y organización de bandas armadas». El arresto de Marinetti suscitó una iniciativa de solidaridad del grupo Dada de la revista *Littérature*. El acto, realizado en el Théâtre de la Renaissance, tuvo ante todo un carácter artístico, con la lectura del manifiesto fundacional del futurismo y otros textos literarios de Marinetti. Se leyó la introducción del *Monoplano del Papa*, una página de *Zang Tumb Tumb* y un acto de *roi Rombance*, es decir, se obvia cuidadosamente, con la excepción del manifiesto fundacional, cualquier texto político<sup>13</sup>. ¿Qué significado puede tener este gesto de los dadaístas parisinos? En principio, resulta

<sup>13</sup> Cfr. F. T. Marinetti, «Marinetti e il futurismo», en *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Luciano de Maria, Milán, Mondadori, 1983, pp. 609-610. Una reseña del acto, en forma de editorial, titulado «Un acte nécessaire», aparece en *Littérature*, I, n.º 10, dic. 1919, p. 1, reimpresión, París, J. M. Place, 1978. Una vez liberado, Marinetti envía un telegrama de agradecimiento, publicado en el siguiente número de la revista.

extraño el apoyo de un grupo de artistas, que no reconocían ninguna forma de autoridad, hacia el candidato fascista caído, aunque fuera en la desgracia de la legalidad burguesa; hacia alguien que se había convertido durante la pasada guerra en la referencia del extremismo intervencionista, el poeta que proclamaba que «La palabra Italia debe prevalecer sobre la palabra Libertad», una consigna provocativamente anti-Dada. Quizá fuera el reconocimiento a un artista que había jugado un papel importante en la literatura francesa de la década anterior, alabado (aunque inmediatamente después caricaturizado), por Apollinaire, una referencia aglutinadora de la vanguardia parisina. Quizá fuera sólo un acto en defensa de una genérica libertad de expresión, algo que señala el propio Marinetti cuando indica «Será una gran manifestación de intelectuales de Francia y otros lugares por la libertad de opinión»<sup>14</sup>. Soy más partidario de interpretarlo como un gesto de solidaridad entre artistas, enmarcado en un radicalismo anti-burgués, que apoyaría la idea de un *internacionalismo* de la vanguardia por encima de las diferencias, incluso políticas, de cada una de las agrupaciones<sup>15</sup>.

Un sentido semejante, en otra órbita de Dada, se encuentra en el telegrama que el Club Dada de Berlín envió a D'Annunzio con motivo de la toma de Fiume. No se trata sólo de un gesto impulsivo, dictado por la irresistible *estética* de un artista en el poder, o al menos

<sup>14</sup> F. T. Marinetti, *Marinetti e il futurismo*, en *op. cit.*, p. 610.

<sup>15</sup> Por otra parte, las diferencias principistas a menudo se diluyen en la práctica de la escritura. A pesar de que Tzara rechaza el futurismo como manifestación del espíritu moderno, como voluntad de instauración de una vanguardia imposible, hay una inercia en su expresión que a menudo le traiciona. En el *Manifiesto Dada 1918*, uno de los textos claves en la instauración de la estética Dada, después de denunciar «las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales», retorna al cálido depósito de los vapores simbolistas, a los que oficialmente había renunciado, y realiza una encendida emulación del activismo marinettiano: «Aquí tenemos derecho a proclamar, pues hemos conocido los escalofríos y el despertar. Volviendo ebrios de energía, hundimos el tridente en la carne despreocupada. Somos chorros de maldición en abundancia tropical de vegetaciones vertiginosas, goma y lluvia en nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed, nuestra sangre es vigor». No es de extrañar que en el acto dada del Théâtre de la Renaissance, el manifiesto fundacional del futurismo encontrara un público favorable. Tristan Tzara, «Manifeste Dada 1918», *Dada*, 3, Zurich, dic. 1918, p. 2, recogido en T. Tzara, *Oeuvres Complètes*, ed. de Enri Béhar, vol. I, p. 361, París, Flammarion, 1975. Un personaje tan poco sospechoso de jovialidad fascista como W. C. Arensberg, amigo y mecenas de Duchamp, declara su «alegría al contemplar Dada, el representante mundial de lo joven, lo vital y deportivo», cfr. W. C. Arensberg, «Dada est américain», *Littérature*, n.º 13, mayo de 1920, p. 15.

no lo fue así para Richard Huelsenbeck, que lo reprodujo al año siguiente en su *Almanach Dada*, una suerte de compendio de los más importantes textos que había producido el movimiento hasta la fecha. Reproducimos íntegramente el texto aparecido en el Almanaque: «Telegrama Dada. En relación con la toma de Fiume por Gabriele D'Annunzio el Club Dada ha enviado el siguiente telegrama al Corriere della Sera: Illmo. Signore Gabriele D'Annunzio. Corriere della Sera. Milano. Si los aliados protestan, se ruega avisar al Club Dada, Berlín. Conquista gran acto dadaísta. Defenderemos su reconocimiento por todos los medios. El atlas mundial dadaísta DADAKO (editor Kurt Wolff, Leipzig), reconoce ya Fiume como ciudad italiana. Ai 15, 333. Club Dada, Huelsenbeck, Baader, Grosz»<sup>16</sup>. Habría que señalar aquí, para comprender el sentido de este apoyo, que la versión más difundida que convierte al Dada berlinés en una iniciativa filobolchevique, necesita de cuidadosas matizaciones. El propio Hans Richter comenta el telegrama como argumento para explicar la «ignorancia política» de los miembros del Club Dada, que apoyan a un D'Annunzio «furiosamente fascista»<sup>17</sup>. Pero el clima de activismo extremista en Berlín se encuentra mucho más marcado, en acontecimientos de este tipo, por figuras como Huelsenbeck o Baader. El Club Dada estaba integrado por dos sectores bien diferenciados: Wieland Herfelde, su hermano John Heartfield y George Grosz formaban el núcleo marxista, afiliado desde finales de 1918 al KPD, mientras que Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck y Johannes Baader constituían una agrupación más heterogénea de tendencia anarquista. Sin embargo, y esto es lo que explica las tres firmas del telegrama, colaboraban en su actividad artística sin demasiadas fricciones.

De cualquier manera, para comprender el sentido del telegrama de apoyo a Fiume, y sobre todo para no interpretarlo como una *boutade* dadaísta sin contenido político directo<sup>18</sup>, habría que referirse a una proximidad ideológica y subversiva entre el Club Dada y las posiciones más abiertamente extremistas que actuaron en Fiume. En junio de 1919, Hausmann, Huelsenbeck y el compositor ruso Jefim Golyscheff

<sup>16</sup> Cfr. R. Huelsenbeck (ed.), *Almanach Dada*, Berlín, Erich Reiss, 1920, ed. facsímil, París, ed. Champ Libre, 1980, p. 262.

<sup>17</sup> Hans Richter, *Historia del dadaísmo* (1965), Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 119-120.

<sup>18</sup> Como, por ejemplo, Sabine Wolf y Michel Giroud, que lo interpretan en el sentido de un «gusto por la provocación», cfr. R. Huelsenbeck (ed.), *Almanach Dada*, *op. cit.*, nota 114.

publicaron en *Der Dada* un programa político del dadaísmo con el título «Qué es el dadaísmo y qué pretende en Alemania», en el que además de la «introducción del ocio», la «abolición inmediata de la propiedad privada», las «comidas diarias gratuitas para todos los hombres y todas las mujeres creadoras», la construcción de un «centro de arte del Estado» o el «establecimiento de un Consejo dadá para la reestructuración de la vida en cada ciudad de más de 50.000 habitantes», propugnan «La introducción del poema simultáneo como plegaria del Estado comunista» y la «requisa de las iglesias para sesiones *bruitistes* e interpretaciones de poemas simultáneos y dadás»<sup>19</sup>. Las coincidencias con el programa de «reorganización de la vida» expresada por Marinetti en *Al di là del Comunismo* no parecen circunstanciales. Independientemente de la dificultad de establecer una filiación directa (el texto de los alemanes está escrito seis meses antes, y es altamente improbable que Marinetti hubiera tenido ocasión de leerlo), los puntos de contacto en torno a un protagonismo del arte en la reorganización de la comunidad urbana son evidentes: Además del texto sobre el teatro y la música que hemos citado al comienzo de este artículo, vale la pena señalar la coincidencia en puntos como el ocio: «El proletario de los geniales... alcanzará ese máximo de salario y mínimo de trabajo manual que, sin disminuir la producción, podrán dar a todas las inteligencias la libertad de pensar, de crear y de disfrutar artísticamente». En lugar de requisar las iglesias, Marinetti propone venderlas, y construir en cada ciudad un «Palacio o Casa del Genio», en las que se organizarían «exposiciones libres del genio creador», en las que se «leerán, expondrán, declamarán poemas, prosa, textos científicos de todo tipo... Las obras de cualquier género, aunque sean calificadas de absurdas, estúpidas, locas o inmorales, serán expuestas o leídas sin jurado y de forma gratuita». Por encima, además, de estos puntos de encuentro, lo que relaciona los dos manifiestos es el tono globalizador de las propuestas, su articulación como utopismo extremo: «Queremos liberar a Italia del papado, de la monarquía, del Senado, del matrimonio, del Parlamento. Queremos un gobierno técnico sin parlamento, vivificado por un consejo o *excitatorio* de los más jóvenes. Queremos la abolición de los ejércitos permanentes, de los tribunales, de la policía y las cárceles...»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Rep. en Henri Béhar y Michel Carassou, *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996, pp. 48-49.

<sup>20</sup> Todas las citas de Marinetti, en *Al di là del Comunismo*, *op. cit.*

## *Marinetti como obstáculo*

Cuando se alude a la firmeza, permanentemente cuestionada, con la que Breton dirigió el movimiento surrealista, la expresión más extendida, popularizada ya en su época, es la de «papa del surrealismo». Con no menos autoridad y firmeza dirigió Marinetti los entresijos de su movimiento futurista, durante un arco cronológico equivalente al del surrealismo, hasta el punto de que resulta difícil, en una primera aproximación, distinguir su figura de la del resto del colectivo futurista. Marinetti, además del principal financiero del grupo, es el «capo» indiscutido del futurismo en cualquiera de sus etapas. Frente a las polémicas de los disidentes surrealistas, a menudo más publicitadas que las propias iniciativas del movimiento, Marinetti se apresuró a echar tierra sobre sus disidentes y consiguió que el futurismo apareciera siempre como un bloque *eficaz*, dispuesto en todo momento a la lucha y la creación.

Una propuesta colectiva, dirigida a la transformación radical del contexto del arte, aparece oscurecida por la sombra omnipresente de su iniciador. Marinetti tiende conscientemente a identificarse con el futurismo, pero los futuristas intentaron, por diversos medios, alcanzar una autonomía operativa que fuera más allá de las directrices de su dirigente, de sus alianzas circunstanciales, de estrategias presuntamente colectivas surgidas de decisiones estrictamente individuales.

Hasta 1920, el momento en que se desvanecieron las esperanzas depositadas en Fiume y se cierra el período de colaboración con Mussolini, Marinetti se encuentra en primera fila de todas las batallas, de todas las intervenciones políticas o artísticas. Desde 1924, tras su reconciliación con el estatus burocrático del fascismo, Marinetti intenta conservar su tensión dirigente, y lo consigue sin demasiado esfuerzo, sobre todo desde el Congreso futurista de ese año, ya que el futurismo se ha convertido en un cenáculo entusiasta, minoritario y marginado de defensores de la vanguardia en tiempos de reacción. Por delante, dos décadas enteras, un desierto difícil de atravesar, en las que pretende mantener la intensidad creativa, la ficción de una revolución permanente.

En el peor de los casos, ciertas derivas del futurismo, en los años veinte y treinta, tienden a confundirse con la vida cotidiana de su creador. Antonio Gramsci, que en 1913, aún estudiante en Turín, expresa una aprobación sin reservas de cara al futurismo, que en 1922 confirma las palabras de Lunacharsky, quien en el II Congreso del *Komintern*, celebrado en Moscú en julio de 1920 y del que el propio Gramsci era

delegado, califica a Marinetti de «intelectual revolucionario», escribe en *Ordine Nuovo* que «los futuristas, en su terreno, el terreno de la cultura, son revolucionarios»; ese mismo Gramsci, señala sólo un año después que Marinetti acusa «falta de carácter». No sin malicia en lo que respecta a la componente sexual del *disprezzo della donna*, señala que «Marinetti se ocupa muy poco del movimiento. Se ha casado y prefiere dedicar la energía a su mujer»<sup>21</sup>. Su «repliegue sobre el arte» en la época del fascismo estatalizado le conduce incluso hacia derivas que bordean el humor negro, en las que sexo y fascismo se mezclan en las fantasías eróticas de un recién casado. En una serie de poesías escritas en francés a su joven esposa Benedetta, que permanecieron inéditas en vida del poeta, *Poesie a Beny*, escribe «O Beny / eau bénite!» (es decir, ¡Oh Beny / agua bendita!, pero también, ¡Oh Beny / oh Benito!). Robert Desnos, que no llegó a conocer a Duchamp en persona, se comunicaba telepáticamente con Rose Sélavy y escribía en París lo que ella le comunicaba desde Nueva York. Marinetti, aún sin pretenderlo, parece encontrarse también en este circuito telepático. Si la estrategia de arte y política planteada en *Al di là del Comunismo* señalaba la necesidad de una absoluta identificación arte / vida, su formulación más íntima, que identifica a la amada con el *Duce*, el espacio político con el propiamente sexual, indica que Marinetti no mentía ni exageraba, que su convicción de una *Artecracia*, una acción política organizada en torno al arte, era algo sentido en lo más profundo de su líbido creadora<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> En realidad Marinetti no se casaría con Benedetta Cappa hasta 1923. Aunque eran amantes desde 1920, no vivían bajo el mismo techo, un poco por discreción, porque ella era menor de edad, y también porque la casa de Marinetti, en Corso Venezia 61, era, de hecho, un lugar público, en el que se hacían continuas reuniones y donde no era infrecuente que pernoctaran algunos futuristas. Cfr. Gino Agnese, *Marinetti, una vita esplosiva*, Milán, Camunia, 1990, pp. 201-209. La expresión irónica de Gramsci respecto a la boda y la nueva dirección de sus energías, era compartida por muchos, que veían en ello una flagrante contradicción del poeta que había declarado el «desprecio a la mujer» y la «abolición del matrimonio».

<sup>22</sup> Cfr. Jean Thibaudeau, «Le futurisme dans les écrits de Gramsci», en G. Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1977, p. 120. Sobre el activismo obrero de Marinetti, ver Paolo Baldacci, «Futurismo, Fascismo e Italia Barbara (Un'utopia modernista nell'Italia tra le due guerre)», en Silvia Evangelisti, *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Milán, Mondadori/Philippe Daverio, 1986, p. 11; Enrico Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari, 1986. El texto de Gramsci de 1913, «I futuristi», publicado en el *Corriere universitario*, Turín, 20 de mayo de 1913, se encuentra en *Per la verità*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 6-9. El otro texto aludido, «Marinetti rivoluzionario?» aparece en francés en G. Lista, *Futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1973, pp. 428-429. El inefable juego de palabras del poema amoroso

Más allá de su íntima connivencia con el fascismo —que no es sino una concreción históricamente determinada, en el contexto italiano, de un romanticismo nietzschiano extremo y activista— el problema del futurismo desde 1920, con la primera ruptura importante con el fascismo, y desde 1924, a partir de la reconciliación, que inicia un período de dos décadas marcadas por la colaboración de los futuristas con el régimen fascista y de la marginación por éste de aquéllos, el hecho que marca la trágica pervivencia del futurismo es su aspecto de *ficción* de colectividad, de ficción de grupo vanguardista, amparada tras la pantalla de un dirigente que, a su vez, no es sino la ficción esquelética de un dirigente de la vanguardia. En realidad, el futurismo de los años oscuros no existió como corriente verdaderamente estructurada. Sólo la retórica enunciativa de manifiestos, de posicionamientos con escaso eco, permitió que el fantasma del *movimiento futurista* avanzara entre la Aerocerámica, los manifiestos sobre la radio, la flora, el naturismo, las corbatas futuristas, la publicidad, la cocina futurista... Sus conquistas son en realidad la aportación de los artistas que se reclamaban del futurismo, producto del espíritu imaginativo y transgresor de Fillia, Depero, Dottori, Azari, Prampolini..., los artistas que mantuvieron el espíritu de la vanguardia en la época oscura.

En este contexto, no es exagerado afirmar que la supervivencia del futurismo en los años oscuros se basó en gran medida en la actividad de sus disidentes, de sus afiliados menos afectos, de las adhesiones blandas o desviadas, de los futuristas que intentaron estructurar una actividad independiente del oficialismo fascista, de la monopolización burocrática ejercida por Marinetti hasta su muerte en diciembre de 1944. Si la historiografía del futurismo se ha visto enriquecida, desde los años sesenta, con la aportación de críticos que han superado el *partisanismo* de la primera postguerra, que han permitido una relectura desprejuiciada de los documentos disponibles, es cierto también que el primer obstáculo para analizar la tensión vanguardista del futurismo en los años veinte y treinta no proviene sólo del oscurecimiento estalinista, sino del laberinto de adhesiones y rechazos, de proximidades y lejanías tejido por el propio Marinetti. La historiografía de los años setenta y ochenta ha sacado a la luz la obra de artistas implicados en la cotidianidad del fascismo, como Balla, Dottori o Azari; pero también ha debido excavar más profundo para sacar a la luz la obra de conexión europea de

de Benedetta / Mussolini se encuentra en F. T. Marinetti, *Poesie a Beny*, Turín, Einaudi, 1971.

Ivo Panaggi o Vinicio Paladini, futuristas constructivistas, los derroteros del exilado Luigi Russolo o Alberto Sartoris, la actividad del *Proletkult* turinés de Filia o las iniciativas disidentes de los *Gruppi futuristi di iniziative* de Antonio Marasco. Todo ello, y lo que aún está poco estudiado o no conocemos, se encontraba tras el cuerpo cadavérico de un futurismo que sobrevivía de las migajas del fascismo, que hipotecaba su tensión creativa en una aproximación irrealizada y frustrante con el régimen fascista.

Este transcurso por la «época de las grandes realizaciones», por el período de la regresión mussoliniana, significa también una radiografía en pequeña escala del fracaso futurista como constructor de un espacio de actividad no condicionada para el arte. Porque la libertad escaseaba en el interior de un movimiento como el futurismo, dirigido tenazmente por su fundador y mecenas, hacia una glorificación de la personalidad, un culto al héroe y, consecuentemente, hacia el oscurecimiento estalinista o, podríamos decir, marinettiano, de cualquier tipo de disidencia.

El futurismo, que había construido su poética destructora contra todos los vestigios del pasado, en función de una práctica vanguardista que tensaba sus proposiciones hacia la construcción del futuro, en la negación de cualquier forma de tradición, se encontró durante los años treinta, bajo el régimen fascista, en la paradójica situación de *defensa de la tradición* vanguardista contra la iniciativa restauradora del fascismo.

Hay que señalar, por último, que a pesar de que el futurismo ha sido atacado como una forma *sucia* de la vanguardia, hasta el punto de que le ha sido negada su condición de tal a partir de 1916 ó 1920, por su connivencia con el fascismo, constituyendo, en la óptica de los comentaristas más críticos –y más ciegos a la evidencia– una forma de Arte de Estado; este futurismo, durante los años treinta, constituyó un núcleo *efectivo* de defensa del espíritu revolucionario y experimental de la vanguardia en Italia, algo que no pudieron constituir otras iniciativas vanguardistas «fuera de sospecha», como el Bauhaus o los fragmentos diseminados del expresionismo y Dada en Alemania o los constructivistas y productivistas de la Unión Soviética. No cabe duda que en esta situación es imprescindible caracterizar la específica posición cultural del fascismo italiano que, aunque tendió hacia la construcción de un arte oficial, basado de una retórica del pasado imperial, permitió, y en algunos casos acogió, la actividad del futurismo, del arte abstracto o de la arquitectura racionalista. Pero también habría que señalar que la propia organización del movimiento futurista, articulada por Marinetti



como un auténtico frente cultural, le permitió sobrevivir y actuar en un medio tan hostil como el fascismo.

En esta dirección de defensa de la tradición vanguardista, el momento de máxima tensión polémica se produjo en 1938-39 con el difuso intento de una edición italiana del «arte degenerado» promovido por la derecha fascista a ejemplo de la operación alemana de Munich en 1937, y al calor de un auge racista y de ataques al arte moderno en la propia Italia. En este momento, la referencia del nazismo es importante en ciertos sectores del fascismo italiano, sensibles a la presión de un movimiento que parece dispuesto a iniciativas más audaces en todos los terrenos. A los decretos contra los judíos de noviembre de 1938, organizados en la órbita del *Manifiesto del Razzismo italiano* o de la *Carta della Razza*, siguen intentos de emulación en el terreno de la *limpieza cultural*<sup>23</sup>.

Frente al ataque contra el arte moderno, los futuristas consiguieron imponer sus argumentos de un arte autónomo y revolucionario. En 1934, con motivo de la exposición *Aeropittura futurista italiana* en Berlín, Ruggero Vasari y Marinetti polemizaron con la censura nazi, defendiendo la tradición de la vanguardia<sup>24</sup>. En 1937, frente a la iniciativa

<sup>23</sup> El 14 de julio de 1938, con la publicación del *Manifiesto della Razza*, comienza la campaña antisemita en Italia. El 5 de agosto del mismo año aparece el primer número del quincenal *Difesa della Razza*. En febrero de 1939 se confiscan y destruyen libros de autores judíos y se prohíbe publicar a autores judíos. Ver Giordano Bruno Guerri, «Venti anni di fascismo non sono passati invano nella vita italiana ed é umanamente impossibile cancellarli. Mussolini, 24-6-1943», en *Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, Milán, Mazzotta, 1982, pp. 19-42.

<sup>24</sup> Ruggero Vasari, el enlace «expresionista» en clave *Sturm*, de los futuristas en Alemania, publicó en Liepzig el texto *Flugmalerei-Moderne Kunst und Reaktion* (Aeropintura, arte moderno y reacción, 1934), en el que criticaba la orientación del fascismo, que para él significaba la revolución, hacia posiciones artísticas retrógradas, mientras Enrico Prampolini, en *Stile futurista*, toma posición contra las tesis de Hitler en el Congreso de Nuremberg, que plantean la identificación de la vanguardia artística con el «sionismo y bolchevismo». Vasari, director de la pequeña revista berlinesa *Der Futurismus*, organizó en Hamburgo, en febrero de 1934, una exposición de futurismo italiano, como aportación, en gran medida provocativa, al panorama artístico alemán, que estaba sufriendo el primer momento de censura y ataque generalizado: hacía menos de un año que la Bauhaus había sido clausurada en Berlín; artistas como Karl Hofer, Otto Dix, Oskar Schlemmer o Paul Klee, entre otros, acababan de ser expulsados de sus puestos en la enseñanza; Emil Nolde, un artista sobre el que no cabían sospechas de sionismo o afección al régimen, era atacado por ciertos sectores de la prensa. V. Lionel Richard, «Petite chronique allemande a propos de Marinetti», en G. Lista (ed.), *Marinetti et le futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1977, pp. 174-180.

nazi de Munich, la polémica se hace más violenta. A lo largo de 1937 y durante 1938, la situación se agrava por la ofensiva antisemita ligada a la operación del arte degenerado. En diciembre de 1938 se produce una polémica entre Marinetti y la revista *Quadrivio*, semanario romano dirigido por Telesio Interlandi, que desarrolló aspectos de racismo anti-judío en el campo de la cultura. *Quadrivio* habla en bloque del arte moderno como «judío y bolchevique», ataca especialmente al futurismo y pone ejemplos de «arte degenerado» (De Chirico, Carrà, Reggiani, Fontana, Soldati, Terragni... y también –lo que señala su carácter provocativo– Marinetti, Académico de Italia). «L'Arte "moderna" è un tumore che deve essere tagliato»<sup>25</sup>. Frente a ello, Marinetti y Somenzi, el futurista más involucrado en este aspecto, organizaron una gran manifestación en defensa del arte moderno, en el Teatro delle Arti de Roma, el 3 de diciembre de 1938, así como la publicación de dos números sucesivos de *Artecracia*, la revista de Somenzi, que provocó su cierre. A pesar de todo, la tragedia de una supresión indiscriminada del arte moderno no se produjo en Italia, y el papel de los futuristas fue decisivo en este aspecto. Frente a la atomización de artistas e intelectuales durante las dos décadas del fascismo, la organización futurista de Marinetti se reveló en este caso como un eficaz instrumento defensivo.

Sus consecuencias sobre el arte italiano de la primera postguerra son incalculables. Si el terror del *Entartete Kunst* hubiera calado en Italia, sería difícil pensar en la vitalidad del arte italiano en la inmediata postguerra, sería difícil pensar en Fontana o Vedova y los desarrollos informales que desembocan en Manzoni y Schifano; en Melotti, Munari, Licini, los artistas que prepararon el panorama del *arte concreta*; en Enrico Baj, en la poesía visual y en tantas otras iniciativas. Alberto Burri o Francesco Lo Savio son también impensables sin la experiencia de la anteguerra de Enrico Prampolini o Fausto Melotti. Esto es algo que debemos a la posición firme y principista de Marinetti, Somenzi, Prampolini, Depero y tantos otros, en favor del arte moderno, a esta triste procesión de artistas que trabajaron en los tiempos oscuros del fascismo, señalados con el calificativo ignominioso de «artistas del Estado», de vanguardia negra.

<sup>25</sup> T. Interlandi, *Il Tevere*, 24-25 nov. 1938, cit. en E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, p. 222.

# FRANCISCO TOLEDO O EL DEMIURGO FABULADOR

Fernando Martín

Desde la década de los ochenta se puede constatar la cada vez más frecuente presencia y consideración de autores latinoamericanos, constituyendo una de las más fértiles aportaciones en el contexto de las artes plásticas en este último cuarto de siglo, caracterizado por el eclecticismo y complejidad interdisciplinar propias del fenómeno posmoderno. Un simple repaso por la nómina de artistas iberoamericanos, que han participado en las postreras ediciones de ferias internacionales, lo corrobora. Este reconocimiento a la creatividad latina aplicado a la realidad artística actual mexicana, posee como fundamento una serie de prestigiosas firmas pertenecientes en buena parte a las generaciones de posguerra, es decir, nacidos entre los años cuarenta y cincuenta, continuadores y artífices de la consolidación de la modernidad de este país inaugurada a principios de siglo por el mítico movimiento muralista. Así, al clásico triunvirato compuesto por Rivera, Orozco y Siqueiros, hay que sumar todo un elenco de artistas que va desde el gran maestro Rufino Tamayo a Julio Galán, por citar un pintor cuya representatividad y simbolismo guarda ciertas similitudes con Miquel Barceló en España. Entre estos dos referentes, Tamayo-Galán, los nombres de Carlos Mérida, Juan Soriano, María Izquierdo, Frida Kahlo, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Aloberto Gironella—recientemente fallecido— por sólo señalar exclusivamente a los nacidos en México, o sea, obviando artistas de tanta estima e integrados en

---

La balsa de la Medusa, 51-52, 1999. *El País de Japón*, 1530.

la historia de arte mexicano, como Mathias Goeritz, Leonora Carrington, o los españoles Remedios Varo o Vicente Rojo, han configurado lo que podríamos denominar convencionalmente «la escuela mexicana del siglo XX»<sup>1</sup>.

Probablemente, desaparecido Rufino Tamayo (1889-1991), el artista mexicano de mayor relieve e importancia en estos momentos, sea el también oaxaqueño Francisco Toledo, personalidad independiente y solitaria, poseedora de una extraordinaria capacidad creativa a la que adjunta esa rara virtud de poseer voz propia, un lenguaje insertado plenamente en la modernidad que sin embargo es fiel a unos orígenes culturales identificados con el lugar y el país donde vio por primera vez la luz. Paradójicamente, y de forma inexplicable, Francisco Toledo es en cierto modo un artista bastante desconocido todavía, no habiendo recibido la suficiente atención crítica europea hasta fechas próximas, de hecho, y sólo a título de ejemplo ilustrativo, su compatriota José Luis Cuevas goza de una mayor divulgación. Exceptuando las exposiciones individuales organizadas a principios de los sesenta en París y Londres, coincidiendo con la estancia del artista en la capital francesa, la obra de Toledo únicamente se ha podido contemplar en las muestras colectivas dedicadas en su mayoría a ofrecer el panorama del arte mexicano moderno, tal como ha acontecido en España, a pesar de haber vivido en nuestro país, concretamente en Barcelona<sup>2</sup>.

Francisco Toledo tiene ahora 60 años, nació pues en 1940, y lo hizo en el pequeño pueblo de Juchitán perteneciente al estado de Oaxaca, una de las regiones de mayor riqueza arqueológica prehispánica de México, solar y patria de la importante cultura zapoteca desarrollada en el período denominado clásico, la cual extendió su civilización durante

<sup>1</sup> Sobre las últimas generaciones de artistas mexicanos véase AA. VV., *Nuevos movimientos del arte mexicano*, México-Nueva York, 1990.

<sup>2</sup> En España la obra de Francisco Toledo se ha podido ver hasta el presente en las siguientes exposiciones colectivas: *Pintado en México*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983; *Arte Iberoamericano*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1990; *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Exposición Universal de Sevilla, 1992.

---

Fernando Martín es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Entre sus publicaciones: *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937* (1985), *Diez pintores andaluces. Panorama del arte andaluz. 1950-1990* (1992). En la actualidad trabaja sobre arte latinoamericano.

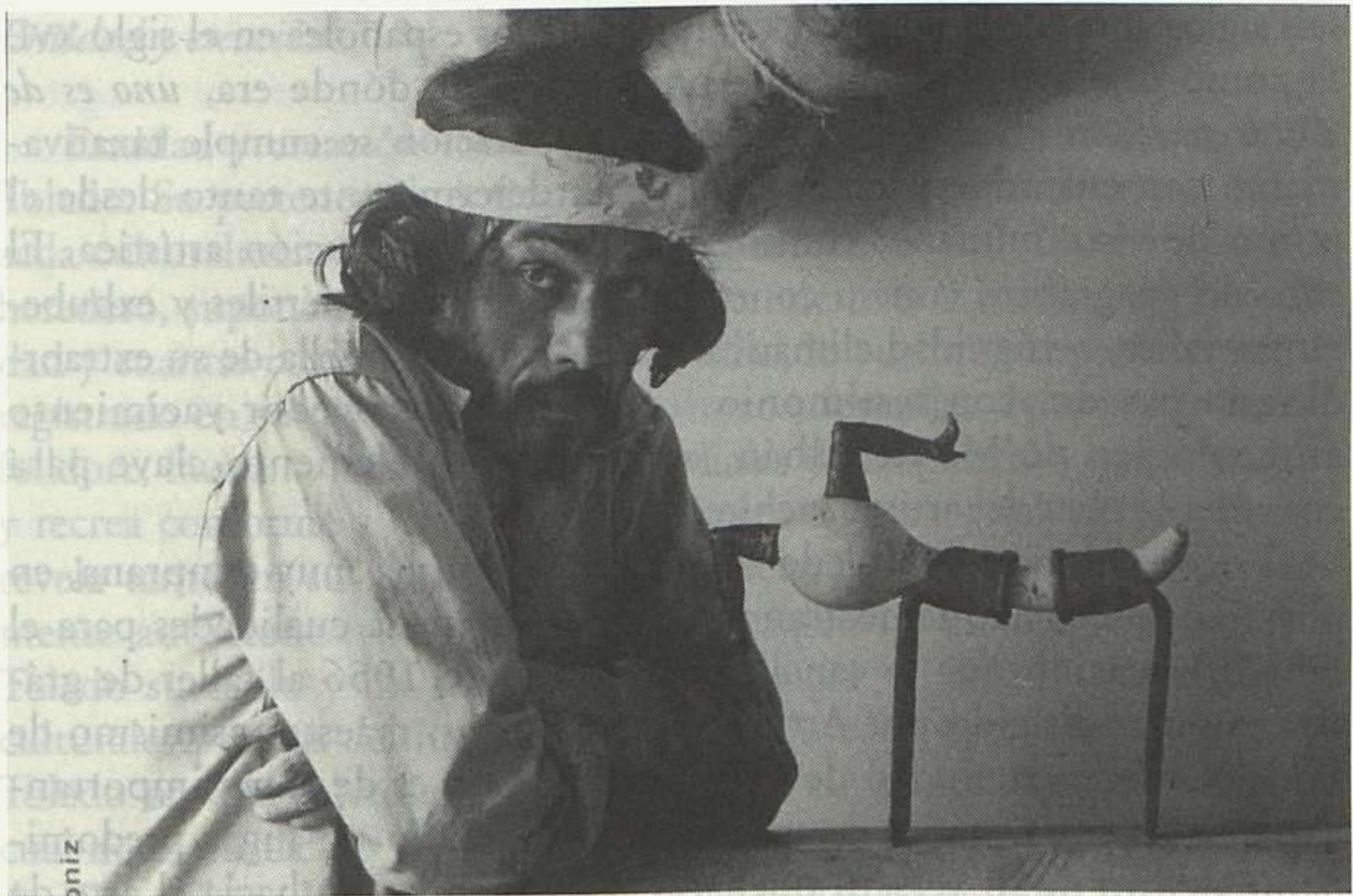


Foto del Artista con escultura antropomorfa. Autor: Rafael Domiz.



Pieter Bruegel, *El País de Jauja*, 1530.

seis siglos antes de la llegada y conquista de los españoles en el siglo XVI. Si como dijera Picasso, al serle preguntado de dónde era, *uno es de donde nace*, en el caso de Toledo esta aseveración se cumple taxativamente conteniendo todo un significado determinante tanto desde el punto de vista humano, como en su práctica y acepción artística. El entorno geográfico, con su contrastada orografía, de fértiles y exuberantes valles, benignidad climática, y sobre todo la huella de su extraordinario pasado, con testimonios como el sobrecogedor yacimiento arqueológico de Monte Albán, constituye un elemento clave para entender la obra del artista Juchiteco.

La formulación de Toledo se inició desde fecha muy temprana, en plena adolescencia, demostrando desde su infancia cualidades para el dibujo, vocación que se canalizó acudiendo en 1956 al taller de gráfica popular dirigido por Arturo García Bustos, maestro asimismo de Frida Kahlo en la ciudad de Oaxaca. Este dato es de suma importancia, pues la obra gráfica ocupa desde el principio un lugar predominante dentro de su versátil quehacer. Esta inclinación hacia el arte de la estampa fue completada en la Escuela de Diseño y Artesanía del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la capital azteca y con posterioridad con su marcha a París en 1959, donde permaneció casi una década al lado de grabadores tan notables como Stanley, William Hayter, imprimiendo buena parte de sus litografías por firmas editoriales de tanto crédito como los hermanos Murlot, Bramsen Clot, y en España, por la editorial Polígrafa de Barcelona, ciudad en la que como hemos señalado vivió. A finales de los 60 regresa de Europa entregándose desde entonces a su trabajo, que comparte los últimos años con una encomiable labor de mecenazgo en cuanto a protección y desarrollo cultural del patrimonio de Oaxaca, en cuya ciudad ha patrocinado, entre otras fundaciones, el Instituto de Artes Gráficas, propiciando una cualitativa «escuela oaxaqueña» donde el magisterio de Toledo ha dejado su impronta<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Como se ha señalado, Francisco Toledo trabajó en la Editorial Polígrafa de Barcelona, al igual que lo haría posteriormente, 1976, el maestro y también oaxaqueño, Rufino Tamayo. Durante mucho tiempo, solamente, los fondos de esta prestigiosa editorial, se ha podido encontrar obra gráfica del artista mexicano, no habiendo expuesto, que sepamos, hasta la fecha de modo individual en España.

Tampoco ha sido mucha la atención dada por la crítica al gran autor mexicano. Excepción es lo aparecido en el número monográfico dedicado a México por *El paseante*, n.º 15-16, Madrid, 1985. Recientemente la entrevista efectuada por Manuel García: «No viváis de glorias pasadas», *Lápiz*, n.º 151, 1999, pp. 27-33.

### *Entidad y creación*

Entidad y creación son los conceptos que mejor definen el arte de Toledo. Su pertenencia étnicamente indigenista, profundamente enraizada culturalmente con sus orígenes zapotecas, de los que es y se siente heredero, supone todo un modo de entender, ver e interpretar la realidad y cuantas cosas y seres existen en ellas, lo cual queda perfectamente registrado en su obra. Mitos prehispánicos, leyendas de época colonial, folklore, fauna..., son fuentes primordiales de inspiración que transluce y recrea conforme a un código lingüístico cuya materialización plástica revela tanto en su forma como en su técnica referencias inequívocamente autóctonas. Esta sensibilidad indigenista es lo que confiere a Toledo su estilo y un sello personal, siempre vinculado a tradiciones culturales propias del lugar. En este sentido cabe decir que el estilo de Toledo no está sujeto a ninguna corriente contemporánea concreta, lo cual no es obstáculo para que su obra no acuse en ocasiones influencias de Klee, Chagall, Dubuffet o Picasso, autores todos ellos que, junto a Miró, gozan de la consideración del artista. Así, cuadros como *Caco demoníaco*, participan de la delicadeza cromática del gran pintor suizo, *Negocio bien establecido* (1969) comparte las fantásticas y arbitrarias composiciones del ruso, el gusto por lo matérico con sus trazos esgrafados trae a la mente al creador «Art Brut», *Chapulín* (1979), o la libertad y excepcional fecundidad del lenguaje plástico al autor de las *Señoritas de Avignon*.

### *Imágenes metamórficas y analógicas*

Toledo es creador de un universo mitológico propio, cuyos personajes se mueven habitualmente dentro de un contexto actual, adoptando con frecuencia apariencia antropomorfa, híbridas, donde la ambigüedad fisiognómica dificulta la identidad de su naturaleza, rasgo este bastante característico de las representaciones metamórficas de la cultura prehispánica; asimismo, los objetos y enseres cotidianos cobran a veces una dimensión mágica, tal como se aprecia en el espléndido gouache *La rebelión de los metates* (1974), donde la tradicional y ancestral piedra usada para moler el maíz se multiplica en actitud amenazadora acosando a una india, invadiendo todo el espacio. Composición que guarda similitud con la titulada *La pescadora de camarones*, firmada también el mismo año que la anterior. Asimismo, aquí una acción cotidiana adquiere una reali-

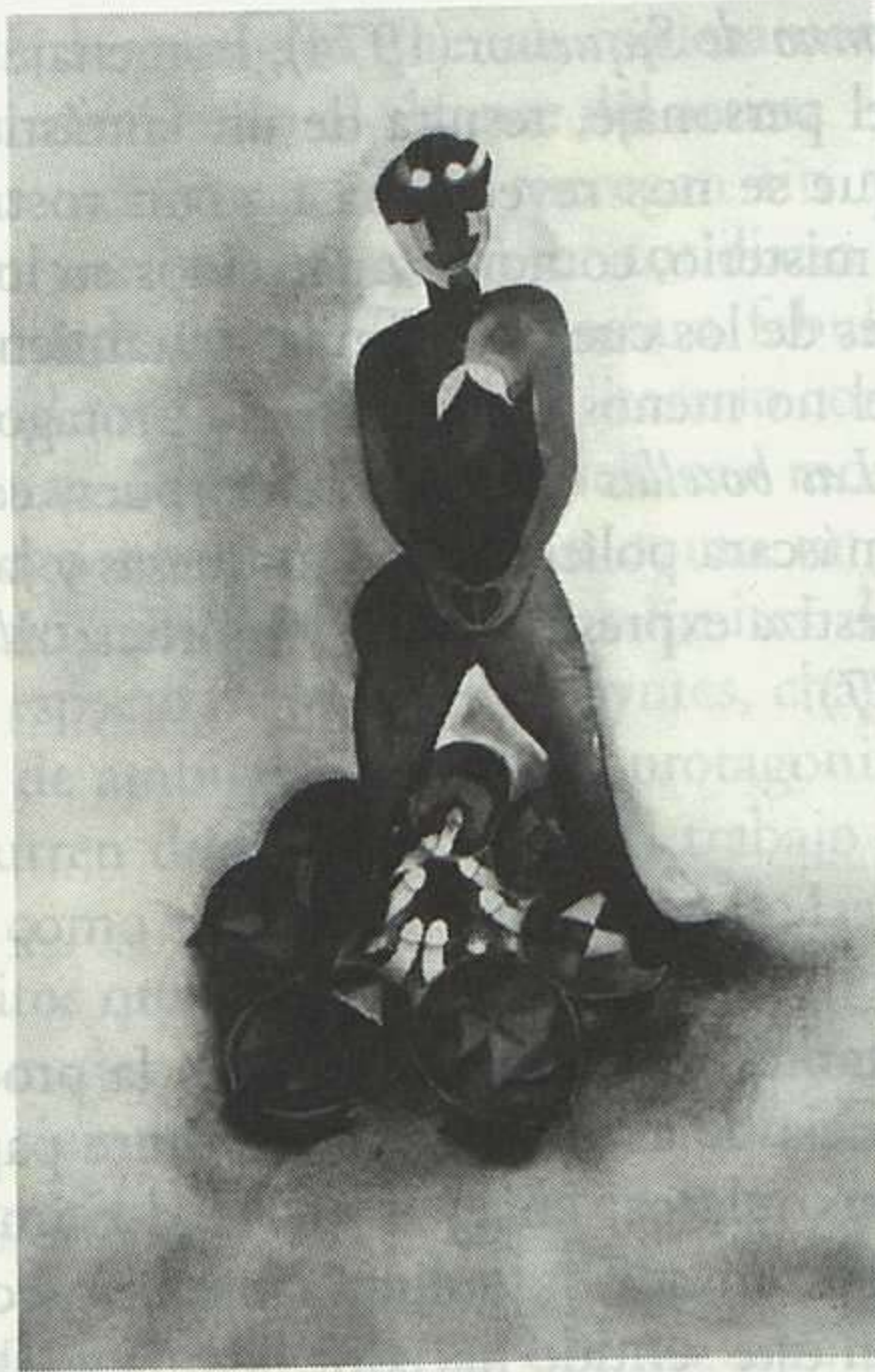
dad añadida: se nos narra cómo un personaje femenino se entrega a la captura del crustáceo, produciendo una inquietante sensación de agobio ante la proliferación de seres y quedando atrapado entre ellos. En todas estas obras, el horror vacui se acusa de manera notoria y en algunas adquiere una apariencia casi abstracta, *Avispas* (1974). En otras, el abigarramiento es de tal densidad iconográfica, que produce ilusionismo óptico, debido a la superposición de imágenes y trazos cuya plural entidad se hace difícil distinguir en una primera mirada, recordando a las famosas composiciones de figuras imposibles de Cornelius Escher: *Conejo rojo* (1960), *Botella* (1974), *La muchacha y el león* (1983)... son buenos ejemplos de lo expuesto.

Las imágenes analógicas, tan apreciadas por el surrealismo, tienen en Toledo un buen cultivador, similitud de formas, de elementos, adquiere un sentido que gusta de recrearse en lo paradójico, despertando lecturas inéditas y caprichosas como en *La mujer que se mira al espejo y no sabía trenzar* (1971): el cabello recogido en trenzas adquiere la forma de un arácnido, este arácnido es el que sirve de broche de sujeción del pelo, convirtiéndose en un colaborador positivo despojado de su condición maléfica, al modo de lo que acontece en algunos cuentos donde todo puede ocurrir dentro de una contingencia prodigiosa.

### *El rostro como máscara*

La representación fisiognómica del rostro en los personajes de Toledo nunca es realista, ni responden a una concepción naturalista, por el contrario tienen mucho que ver y están emparentados con la máscara, algo por lo demás muy relacionado con la cultura artística y la tradición mexicanas. Ello es válido incluso para el propio pintor, de hecho, sus autorretratos para nada reflejan sus rasgos, justificando tal denominación sólo como título distintivo del cuadro. La configuración del rostro, de igual manera que la de muchos de sus personajes, es una «construcción cromática» fragmentada, una suerte de careta superpuesta y artificial, del mismo modo que el maquillaje utilizado por los indígenas en sus ceremonias religiosas o rituales de iniciación cinegética o bélica. *El autorretrato de medio cuerpo* (1975), en el que aparece el artista jugando con un perro, no posee elementos de identificación con su persona, es sólo «un rostro pintado», en la concepción magritiana de la expresión, una máscara de colores primarios compuesta, entre otros, por amarillos y azules, pigmentación frecuentemente empleada por Toledo en esta época. En el explén-





*Están reunidas las Tortugas, 1973, acuarela.*

dido grabado *El alumno de Siqueiros* (1974), homenaje al gran muralista, la representación del personaje, resulta de un fantástico entrelazado de filamentos en los que se nos revela una faz, un rostro sin contornos, expansivo, pleno de misterio, como los aparecidos en los espejos encantados de las narraciones de los cuentos. Similar tratamiento iconográfico se vuelve a repetir en el no menos extraordinario protagonista del también aguafuerte titulado *Las botellas* (1974) rostros, pues, equívocos, a mitad de camino entre la máscara polícroma de turquesas y la carátula de morfología animal en mestiza expresión antropomórfica: *Albina* (1974), o *La comida del cucú* (1977).

### *Bestiario fabuloso*

Una de las constantes más notorias en toda la producción toledana es la continua presencia de animales y su relevante papel desempeñado en el contexto de sus relatos, en igual paridad e importancia con la figura humana, ya sea en acción solitaria o como coprotagonista. El artista juchiteco es en este sentido hacedor de una zoología singular que parte de la propia fauna autóctona de su país: coyotes, iguanas, tortugas, armadillos, chapulines..., se convierten en protagonistas de historias prodigiosas. En otras ocasiones la imaginación dará cuerpo a seres fabulosos nacidos de las infinitas posibilidades del «arte combinatorio» tal y como dice Jorge Luis Borges en el texto introductorio de su *Zoología fantástica*, que es acompañada con ilustraciones del mexicano. En esta obra del gran escritor argentino aparecen nuevas especies de animales fantásticos, unos recreados de las fuentes clásicas de la mitología —esfinges, grifos, centauros—, otros extraídos del acerbo cultural de leyendas indígenas zapotecas, emergiendo un repertorio visionario de monstruos originarios de inverosímiles acoplamientos entre bestias, hombres y lujuriosas plantas. «Hay —dice Carlos Monsiváis— un punto de semejanza entre los relatos muy terrenales que Toledo traza e invoca y el fabulario clásico de Borges: la duda ante o el desdén hacia un orden donde las formas ya arribaron a su límite. Si la capacidad de mezcla imaginativa es tan infinita como el olvido, lo que soñaron los antiguos y lo que comunican los informantes de Toledo, son relatos que finalmente recuperan el mismo zoológico de la fantasía»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Carlos Monsiváis, «Borges y Toledo: las zoologías complementarias», en *Francisco Toledo, zoología fantástica. Homenaje a Jorge Luis Borges*, México, 1986, p. 6.

Esta fauna trufada y mágica que tan copiosamente aparece en cuantos medios de expresión están al alcance del artista —grabados, acuarelas, tapices, esculturas, cerámicas...— se entregan sin reservas a múltiples tareas que abarcan por igual al quehacer cotidiano y lo extraordinario. En ello podemos deducir que Toledo es un fabulador plástico, pero entendiéndolo no al modo tradicional o literario con personajes alegóricos de cuyo relato se desprende una enseñanza moral tal como Esopo, Iriarte o Samaniego nos enseñan, sino como un narrador visual de acontecimientos sin moraleja, donde los límites de lo real o irreal se difuminan en un espacio ocupado por coyotes, chapulines, peces, sapos y demás criaturas de ambigua naturaleza, protagonizando tareas polivalentes que transcurren de lo maravilloso al trabajo doméstico. Relatos, narraciones, que, como se ha señalado, beben de las tradiciones populares, leyendas o mitos que Toledo interpreta recreando situaciones y personajes *Ajaw*, la mujer mala que seduce a los hombres para después desaparecer para siempre transformada en pez; *Gucharchi*, la iguana, una de las iconografías más recurrentes en la producción de Toledo, o *El coyote*, el lobo mexicano protagonista de numerosas historias, como la Fiesta de Chiuitán, basado en un cuento zapoteca del pueblo natal del artista<sup>5</sup>.

### *Sexualidad compulsiva*

Aunque en el arte contemporáneo la sexualidad ha sido abordada de modo frecuente y explícito por muchos artistas desde Courbet a Picasso, por sólo citar a dos autores donde el tema recibe un especial tratamiento, sobre todo en el malagueño, pocas trayectorias ofrecen en su conjunto un corpus erótico tan omnipresente y diverso como el reflejado en la obra del mexicano, pudiendo referirnos a la existencia de una auténtica sexualidad compulsiva en su polifacético quehacer<sup>6</sup>.

Toledo se hace artífice de una zoología erótica cuyos impulsivos y placenteros ayuntamientos no hacen distinción entre hombres y anima-

<sup>5</sup> Véase Francisco Toledo, «*Coyote va a la fiesta de Chiuitán*», Oaxaca, Ayuntamiento de Juchitán, 1983.

<sup>6</sup> Pese a no limitarse al arte erótico en el presente siglo, la exposición organizada bajo el título «El jardín de Venus», Barcelona, julio-noviembre 1996, la obra contenida se centra principalmente en artistas contemporáneos, curiosamente la representación de autores latinoamericanos es inexistente. Los comisarios de esta exposición son Victoria Combalía y Jean Jacques Lebel.

les. Esta convivencia íntima no es inédita, las leyendas y gran parte de las mitologías nos informan del contacto carnal entre la especie humana y animal, bien en clave poetizada a través de las aventuras de dioses y héroes –recuérdese la metamorfosis de Ovidio– bien bajo el arquetipo de la Bella y la Bestia. Una vez más, Toledo acude a las fuentes de la cultura indígena en sus mitos ancestrales, plenos de alegorías e historias protagonizadas por animales, que en sus comportamientos inhibidos nos recuerdan con humor la armonía perdida entre todos los seres vivos, entre ellos el hombre. Ritos, máscaras, esculturas, expresiones pictóricas y orales nos informan de una coexistencia jubilosa entre el hombre y el ser irracional. No es extraño que todas las culturas prehispanicas donde el contacto del hombre con la naturaleza es estrecho, y, por tanto, con el animal, éste ocupe una función relevante de carácter simbólico, donde a la par que se erige el espíritu protector, en número benéfico, tal como se muestra en amuletos, máscaras y distintos objetos, también participa y es agente activo de algo tan esencial como es lo sexual en sus vertientes de procreación o de simple goce: «el Ars Amandi» de la cultura peruana mochica en sus famosas cerámicas, la realidad del juego amoroso en el arte japonés –K. Utamaro, K. Shundo–; el arte indio en sus cantos de amor entre dioses y hombres expresado en sensuales esculturas en las sacras paredes de sus templos: Vishvanata y Lakshmana, en Khajuzaho, son toda una referencia.

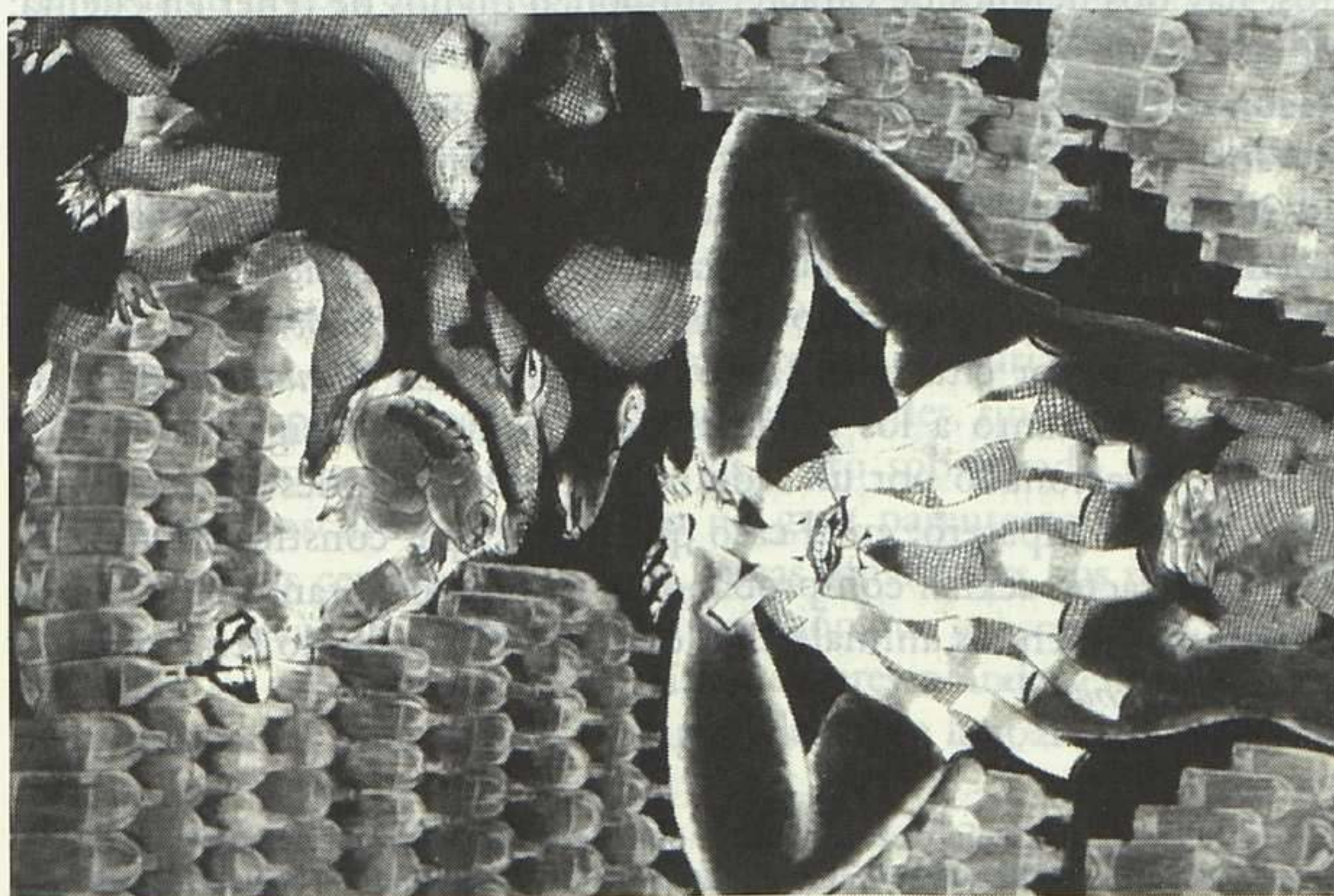
El deseo dicta uniones extraordinarias con criaturas de naturaleza no menos fantástica, copulaciones frenéticas en las que normalmente lleva la iniciativa el animal que toma con pulsión incontrolable a su compañera. Falos, pechos, vaginas generosas aparecen como símbolos de fertilidad y fogosa vitalidad. No hay en estas conjunciones una conciencia de culpa, de la misma forma que no existe en la célebre composición de *El jardín de las Delicias*, donde grupos y parejas de distinta entidad se entregan con naturalidad al placer en un escenario sobrenatural, del mismo modo que acontece y vemos en otras obras flamencas<sup>7</sup>.

El valor formal de analogías relacionadas con el sexo, tanto masculino como femenino, se encuentra en bastantes ocasiones en los

<sup>7</sup> Pieter Brueghel en su conocido cuadro *El País de Jauja* (1530, Alta Pinacoteca de Munich), representa entre los elementos fantásticos un medio huevo con piernas portador de un cuchillo en su interior. En su faceta escultórica, Francisco Toledo realizó algo semejante: un huevo-falo, provisto también de piernas, éstas femeninas y calzadas con zapatos de tacón.



*De Sobremesa, aguafuerte, 1978.*



*Botellas, aguafuerte, 1974.*

lienzos de Toledo, como en la bella acuarela *Están reunidas las tortugas* (1973), donde las manos de un personaje femenino adoptan la forma de vulva en actitud orientativa hacia las cabezas-penes de un grupo de galápagos. Esta propensión hacia la posesión asumida por una variada fauna, la encontramos también en obras como *Pescados llamados verga* (1972) o *El coyote y el conejo* (1974). Asimismo, apartándonos de las relaciones zoofílicas, la sexualidad entre un hombre y una mujer aparece también de modo explícito en *La colcha de Teotlán* (1971), donde contemplamos una felación, o en *La sobremesa* (1978), gouache sobre papel, cuyo tema es la copulación de una pareja sobre una mesa, a la manera de la famosa secuencia de la película *El cartero siempre llama dos veces* protagonizada por Jessica Lange y Jack Nicholson. Esta obra posee un indudable interés, tanto desde el punto de vista plástico como iconográfico. Con respecto al primero, refleja bien una modalidad en el estilo de Toledo, basada en la manera como utiliza el dibujo, al configurar los contornos a partir de una línea expresiva en pequeñas rayitas horizontales cuyo efecto da la impresión del cosido en una tela. Iconográficamente, dejando a un lado el ingenioso escorzo de las figuras que hacen que en un primer momento no captemos la actividad amorosa a la que se han entregado, entre otras cosas, porque los rostros de ambos aparecen ocultos, hay dos detalles de carácter simbólico dignos de tener en cuenta: el cerdo con la calabaza situado debajo de la mesa y los zapatos de tacón del personaje femenino, uno de ellos se ha salido del pie. El cerdo, como el mono, son un claro simbolismo en la iconología de los deseos impuros, existiendo abundantes ejemplos desde la Edad Media a nuestros días. Tráigase a la mente el conocido y emblemático grabado en este sentido de Felicien Ropps *Pornócrates o la lanza del cerdo*, o, por citar a un autor mexicano, *La domadora*, de Julio Roelas. En cuanto a los zapatos, poseen un doble significado para Toledo, relacionado por un lado con su infancia, pues su abuelo era de profesión zapatero; en el caso que nos ocupa, constituyen un fetiche de carácter sexual comprobándose su presencia tanto en la mujer como incluso en los animales, los cuales portan calzado femenino: *La iguana Guchachi*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> La reiterada aparición de zapatos en la obra de Toledo se explica por la estrecha vinculación mantenida durante su infancia con su abuelo Benjamín, el cual era zapatero en la localidad de Ixtepec. El artista pasó parte de su niñez en su casa, rodeado de zapatos y hormas.

## Maestro grabador

Sin duda, dentro de la polifacética actividad creadora de Toledo, es en la obra sobre papel, y de modo particular en la estampa, donde ha demostrado un supremo talento y virtuosismo, alcanzando un unánime reconocimiento, que lo sitúa como uno de los más relevantes maestros en el género. Como señalé al principio, sus inicios fueron precisamente a través del grabado, en distintos talleres que le descubrieron los secretos de las técnicas calcográficas, desde el linóleo y la litografía, hasta la punta seca y el aguafuerte, modalidad esta última de la que es uno de los más cualificados expertos. La obra gráfica, estudiada por Teresa Conde, una de las mejores conocedoras de la obra del artista mexicano, posee carácter autónomo dentro de su vasta producción —rasgo este común con los grandes maestros de la estampa, Rembrandt, Goya, Daumier o Picasso—, y se ha desarrollado a la par que su pintura e incluso cultivándola temporalmente de modo exclusivo. Esta predilección e interés por el grabado, se refleja en el hecho mismo de ser Toledo un gran coleccionista de estampas de distintas épocas que han sido expuestas en varios museos y que él ha depositado en su fundación de Oaxaca<sup>9</sup>.

Si bien es verdad que existe una coherencia conceptual y temática definida en la obra de Toledo, el grabado, con su pluralidad de técnicas, ofrece unas posibilidades genuinas que han sido sabiamente aprovechadas. El excepcional dominio de la técnica hace que la seguridad con el buril aplicado a la plancha refleje con expresiva intensidad su probervial dote dibujístico, en una rica combinación de trazos en espirales, ondulaciones o el característico «cosido» o jaspeado del entorno en algunas figuras. Esta precisión y dominio gráfico se complementa cromáticamente: colores generalmente cálidos, pero no necesariamente estridentes, que al empleo en ocasiones de azules y verdes, sino más bien matizado por gamas marrones, naranjas, pero sobre todo rojos, rojos quemados y oscuros, que guardan un gran parentesco con los ocres terrosos de sus cerámicas de adobe, cuyas tonalidades nos remiten a la espléndida escultura prehispánica. Impresión que se acentúa en muchos casos por las calidades matéricas existentes, presentando sensuales texturas y esgrafiados semejantes a los que se hallan en las paredes de algunos

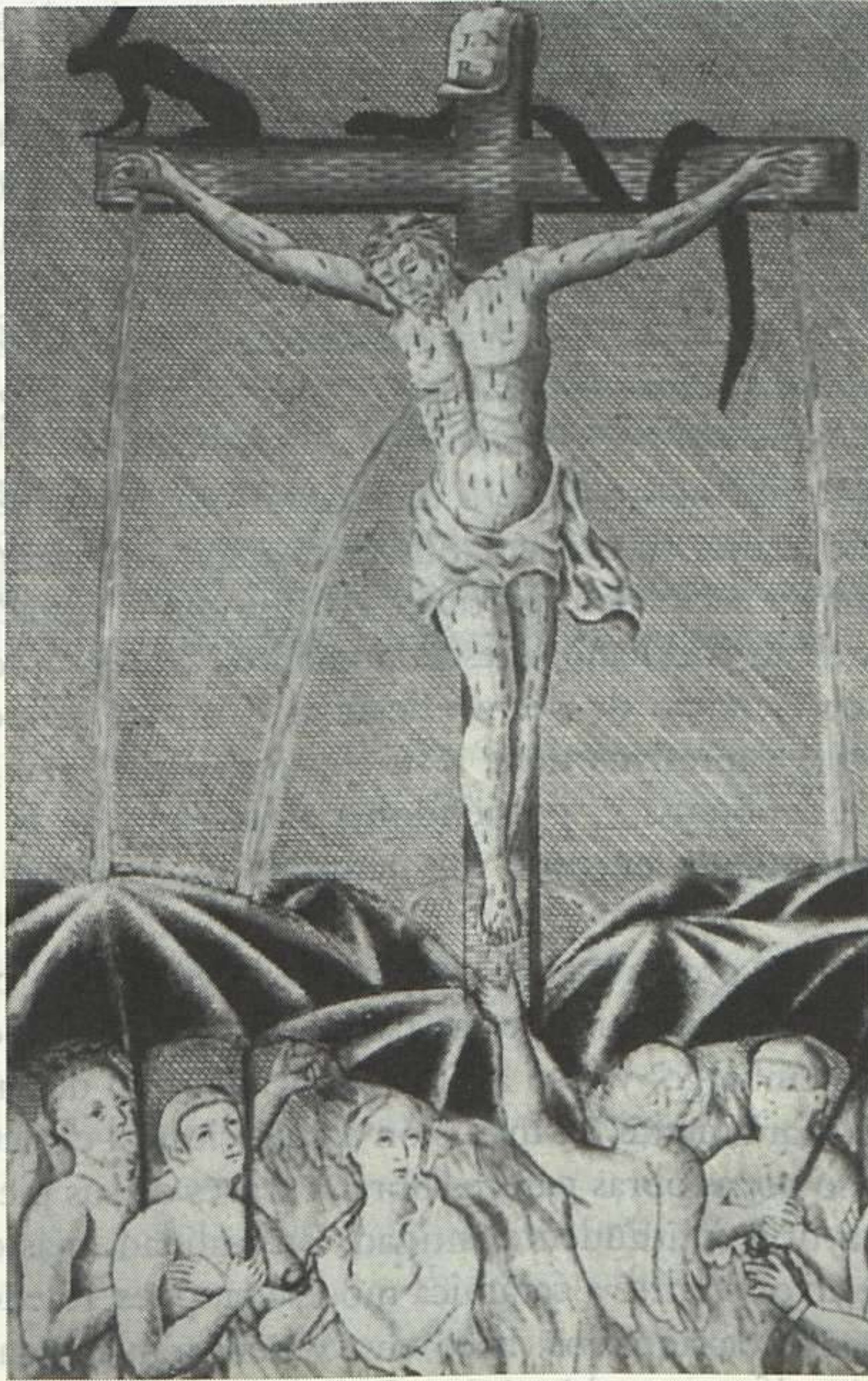
<sup>9</sup> Véase Teresa Conde, «Introducción a la obra gráfica de Francisco Toledo», en cat. *Francisco Toledo a retrospective of his graphic works* (The Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1988).

monumentos o templos, característica esta igualmente constatable en algunas de sus telas: *El chapulín mineral* (1979), *Pez y tortuga* (1976) o *Iguana* (1979).

Faceta sobresaliente dentro del campo gráfico es su trabajo como ilustrador, en el que ha obtenido resultados excepcionales, tanto por el talento e inventiva en la interpretación de los textos, como por la belleza y calidad lograda en la estampación, para lo cual ha contado en ocasiones con profesionales de la talla del pintor y grabador mexicano Mario Reyes, colaborador habitual y amigo del artista. Quizá el mejor ejemplo de lo expuesto sea el admirable trabajo realizado con el título de *Nuevo catecismo para indios remisos* (1981), integrado por aguafuertes, puntas secas, aguatinas, mezzotinta..., que acompañan un texto del autor Carlos Monsiváis. De modo semejante a la famosa novela-collage de Max Ernst, *Sueño de una niña que desea entrar en el Carmelo* (1930), Toledo elabora una heterodoxa e irónica versión partiendo de planchas originales de los siglos XVII y XVIII, dedicadas a la devoción piadosa en su transmisión didáctica y visual de las enseñanzas cristianas. Una vez impresas de nuevo, los grabados obtenidos son manipulados en combinación con imágenes extraídas del repertorio iconográfico personal del artista, en una suerte de palimpsesto en el que vírgenes, cristos, santos y ángeles, comparten su divina existencia con una variopinta fauna y elementos fantásticos, que trastocan con causticidad y humor la convencional visión hagiográfica y celestial como podemos comprobar en el grabado sobre *Las almas del purgatorio*, las cuales se protegen de la sangre redentora de Cristo con un paraguas, como si se tratara de una lluvia torrencial. O ese *Fraile labrador*, que trabaja la tierra siendo recompensado de la ardua tarea por un ángel que le ofrece una semilla gigantesca en forma de riñón nimbado, mientras en los márgenes de la estampa, como es frecuente apreciar en otras composiciones, se repite el motivo, es decir, la semilla en su evolución germinativa, aunque algunas fantásticamente poseen alas. En ellos, Toledo ha unido en un mismo concepto dos conceptos tan incompatibles como religión y humor, dando una innovadora y transgresora lectura<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Como ilustrador Toledo ha acompañado plásticamente la palabra de autores como Bernardino de Sahagún *Toledo-Sahagún* (1974); Wallace Stevens, *Trece maneras de mirar a un mirlo* (1981); Verónica Volkow, *El principio* (1983); Elisa Ramírez, *Toledo-Guchachi* (1986), y el ya mencionado Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica* (1986).





*Nuevo Catecismo para indios remisos, aguada.*

En el libro *La que el viento se llevó a Juárez* se recogen fotografías del proceso creativo de Carlos Monsivís. En que el viento se llevó a Juárez México, 1986, p. 8.

Todo, como ha empleado soportes ajenos a lo bidimensional, valiéndose de objetos como cajas de costura, esculturas de cerámica, donde la figura de Juárez, a modo de sello o estampilla aparece.

Igualmente destacable por lo que tiene de aportación en su trayectoria como ilustrador, es el libro *Con el viento a Juárez*, 1986, dedicado a la controvertida figura de Benito Juárez, paisano del pintor y artífice de la orden de quemar Juchitán, lugar natal del artista, como se recordará, en la época revolucionaria. «*Nunca antes –nos dice Monsiváis– en su tarea extraordinaria, Toledo se había acercado a la historia y a un personaje célebre. De seguro, la insistencia proviene de la prolongada observación personal y colectiva por un hombre que es, para el sector indígena donde se originó, la culminación y el aplazamiento de posibilidades*»<sup>11</sup>.

Como anteriormente hiciera con *Catecismo para indios remisos*, Toledo decide realizar su particular interpretación del célebre personaje, involucrándolo y haciéndole partícipe en historias y situaciones disparas, que van de lo cotidiano –fiestas populares, bailes– a lo fantástico, en un irónico ejercicio de desmitificación. Con tal propósito utiliza cuantos medios expresivos tiene a su alcance, papel mate, litografías, fotos, recortes, objetos..., poniéndolos al servicio de la técnica del collage y constatando en todo momento su excepcional inventiva y creatividad<sup>12</sup>.

Los límites del presente texto no permiten detenernos, con la extensión requerida en cada una de las parcelas acometidas por el artista mexicano, sin embargo, y sólo a título indicativo, no deseamos obviar, aunque sea sumariamente, su incursión escultórica. El carácter matérico existente en no pocas obras parece cobrar a través de sus piezas volumétricas una mayor y contundente entidad. En realidad, más que esculturas, es más exacto referirse a cerámica modelada, pues Toledo, lo mismo que sus paisanos oaxaqueños, hace viva y perdurable toda la antiquísima tradición alfarera prehispánica. Barro, arena, piedras..., constituyen los elementos naturales y primigenios de su elaboración plástica, aunque a veces no es extraño que aproveche materiales tan poco convencionales como cocos, calabazas o caparazones de tortuga: *Máscara para cobrar deudas* (1975). Todas las piezas llevan su inconfundible estilo, ahora reflejado en un pluriforme muestrario de platos, vasijas y figuras, donde su habitual iconografía de animales y personajes antropomorfos vuelven a aparecer con inusitada belleza gracias a los brillantes esmaltes

<sup>11</sup> Carlos Monsiváis, *Lo que el viento a Juárez*, México, 1986, p. 8.

<sup>12</sup> En el libro *Lo que el viento a Juárez* se recogen fotografías del proceso creativo de Toledo, cómo ha empleado soportes ajenos a lo bidimensional, valiéndose de objetos como cajas de costura, esculturas de cerámica, donde la efigie de Juárez, a modo de sello o estampilla aparece.

que resaltan el color. Aunque en número menor, la escultura en bronce también ha sido abordada y en ella el material ha determinado una estética diferente, que aun manteniendo la misma temática, formalmente posee una estructura a mitad de camino entre lo mineral y orgánico como *El conejo que se sentó a contar su vida* (1988) o *El cañón de Juchitán* (1982), éste en cera policromada.

Independiente, parco en palabras, amante del silencio, Toledo, cual demiurgo infatigable, sigue en la actualidad entregado a un proceso continuo de experimentación, asimilación y cambio. Su genuino universo de formas y colores, posee el privilegio de haber conseguido un pacto mágico y fraternal entre mundos contrapuestos, es decir, lo real y lo imaginado, el pasado con el presente..., y todo ello expresado con la sensibilidad refinada propia de un descendiente zapoteca.

Desde muchos años atrás, desde que me involucré en la actividad intelectual, he estado interesado en la relación de los hechos de Gombhich con la sociología del arte, que de hecho es el marco teórico de las cuestiones que me ocupan aquí.

Debo reconocer que mi admiración intelectual por este gran estudioso y su profunda dedicación a la sociología del arte me hicieron pensar si no sería precisamente de su interés lo que me hacía ver más conexiones entre ambos de las que en realidad existen. La misocordia en la bibliografía de un estudio que analizaba dichos vínculos era sospechosa, pero me animó conocer a otro autor, Richard Woodfield<sup>1</sup>, había señalado recientemente que la sociología del arte aún no había sacado todo el provecho que podía a las teorías de Gombhich.

<sup>1</sup> Richard Woodfield señala que «por el momento el cambio artístico, Gombhich ha demostrado que...

# Anábasis [Revista bibliográfica de filosofía]



## Repertorio bibliográfico de filosofía en español

Con el objeto de ofrecer un instrumento de trabajo que permita al especialista conocer de forma rápida y directa las novedades en el terreno filosófico y poder acercarse a ellas en función de sus intereses docentes o de investigación, la revista *Anábasis* renueva su formato tradicional para convertirse en un auténtico repertorio bibliográfico comentado por especialistas en las diferentes materias del ámbito docente universitario y de enseñanzas medias.

Uno de nuestros objetivos es poder llevar a los departamentos de filosofía de los institutos y universidades una información actualizada y comentada, de modo que el docente o investigador pueda dominar el panorama bibliográfico de una manera suficientemente precisa. Con ello esperamos que la revista llegue a configurar un archivo de referencia del fondo bibliográfico de la filosofía hecha en español.

## Características técnicas de la revista

|  |   |                                  |
|--|---|----------------------------------|
| Periodicidad:                          | Trimestral  |                                  |
| Secciones:                             | Antropología filosófica   | Filosofía del lenguaje           |
|  | Ciencia, tecnología y sociedad  | Filosofía política y del derecho |
|  | Crítica cultural  | Filosofías no occidentales       |
|  | Epistemología   | Historia del pensamiento         |
|  | Epistolarios y diarios  | Lógica                           |
|  | Estética  | Metafísica                       |
|  | Ética   | Revista de revistas              |
|  | Filosofía de la ciencia   | Revista de tesis                 |
|  | Filosofía de la mente   | Teoría y crítica feminista       |
|  | Filosofía de la religión  |                                  |
| PVP:                                   | 1 500 pta. por número suelto  |                                  |
| Suscripción anual:                     | Cuatro números contra reembolso del primer número o domiciliación bancaria  |                                  |
|  | España:   | 4 000 pta.                       |
|  | Europa:   | 8 000 pta.                       |
|  | América:  | 10 000 pta.                      |
| Edita:                                 | Mínimo tránsito   |                                  |
| Redacción, suscripciones y publicidad: | larenasl@nexo.es<br>García de Paredes 1, 3.º dcha.<br>28010 Madrid (España) |                                  |

# Anábasis

# GOMBRICH Y LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Vicenç Furió

El pensamiento de Ernst Gombrich ha sido analizado desde muchos puntos de vista, y en la bibliografía que trata de su obra podemos encontrar estudios que han examinado sus ideas sobre la historia del arte y la cultura, las humanidades, la psicología del arte, la imagen visual, la representación pictórica, las artes decorativas, el Renacimiento, la teoría del arte, y aún otros muchos temas, lo que de por sí es indicativo de su fecunda y poliédrica actividad intelectual. Sin embargo, nadie, que yo sepa, ha estudiado la relación de los escritos de Gombrich con la sociología del arte, que de hecho es el marco teórico de las cuestiones que me propongo abordar aquí.

Debo reconocer que mi admiración intelectual por este gran estudioso y mi paralela dedicación a la sociología del arte me hicieron plantear si no sería precisamente este doble interés lo que me hacía ver más conexiones entre ambos de las que en realidad existen. La ausencia en la bibliografía de un estudio que analizara dichos vínculos era sospechosa, pero me animó conocer que por lo menos otro autor, Richard Woodfield<sup>1</sup>, había señalado recientemente que la sociología del arte aún no había sacado todo el provecho que podía a las teorías de Gombrich.

<sup>1</sup> En su introducción a *Gombrich esencial*, Richard Woodfield señala que «lejos de ser hostil a la explicación social del cambio artístico, Gombrich ha desarrollado ideas bási-

Así pues, quizá no carecía de fundamento el de hecho de que, al escribir mi libro *Sociología de l'art*<sup>2</sup>, hubiera encontrado en los trabajos de Gombrich útiles puntos de vista con los que abordar algunos de los problemas con los que tiene que enfrentarse cualquier estudio sobre la dimensión social del arte. Pero el empuje definitivo vino del propio Gombrich. En una carta que conservo fechada el 6 de julio de 1998, Gombrich me anunciaba la inminente publicación de su libro *The Uses of Images*, el cual, me decía, «is concerned with what some people might call 'the sociology of art'». En este volumen se reunirían un conjunto de artículos poco conocidos, cuyo denominador común quedaba explícito en el subtítulo del libro: *Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*<sup>3</sup>.

No pretendo sugerir con todo ello que este artículo descubrirá a un Gombrich sociólogo del arte, ni tampoco que entre sus escritos y los estudios sociales del arte haya un intenso cruce de referencias que hasta ahora haya sido pasado por alto. Lo cierto es que las alusiones de Gombrich a sociólogos o a investigaciones sociológicas concretas son escasas. Por otro lado, es igualmente cierto que Gombrich siempre ha mantenido una actitud reticente hacia ciertas teorías sociales aplicadas al hecho artístico, y serán pocos los historiadores del arte que no conozcan la durísima crítica que realizó de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser<sup>4</sup>. Tampoco puede decirse que en *Arte e ilusión*, quizá su más influyente libro, las condiciones y valores sociales desempeñen un papel importante. Pero del mismo modo que el primer libro de Hauser casi eclipsó sus obras posteriores, probablemente la polémica

cas que han de ser analizadas aún por los sociólogos» (*Gombrich esencial*, Madrid, Debate, 1997 (1996), p. 15).

<sup>2</sup> V. Furió, *Sociología de l'art*, Barcelona, Barcanova y Universidad de Barcelona, 1995. La edición castellana de este libro, revisada y aumentada, será publicada próximamente por Ediciones Cátedra.

<sup>3</sup> E. H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon, 1999.

<sup>4</sup> E. H. Gombrich, «La historia social del arte», *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968 (1963), pp. 113-123.

---

Vicenç Furió (1957) es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona. Entre sus publicaciones: *Ideas y formas en la representación pictórica* (1991) y *Sociología de l'art* (1995).

reseña de Gombrich, publicada en 1953, le ha encasillado como alguien cerrado o contrario a las explicaciones sociológicas del hecho artístico, lo que a mi juicio es, considerando la totalidad de sus escritos y en especial los más recientes, una opinión poco fundamentada y que debiera corregirse.

Examinar esta opinión es uno de los objetivos de este artículo. En otras palabras: explorar de qué formas las condiciones y valores sociales están incorporados —o son ignorados— en las teorías de Gombrich, y ello a propósito de algunos temas que son principales tanto para la historia del arte como para la sociología del arte. Es más, por el lado de los acercamientos, creo que en su afán teórico por explicar cuestiones o problemas que van más allá de los cometidos del historiador del arte convencional, Gombrich ha ido elaborando a lo largo del tiempo conceptos e ideas que, pese a no llegar a integrarse nunca en una teoría única o en un todo estructurado, designan nociones y mecanismos que la sociología reciente ha investigado.

### *Historia cultural y social*

Uno de los aspectos que más criticó Gombrich de la historia social del arte de Hauser fue su determinismo. De hecho, el rechazo de cualquier planteamiento que implique determinismo social, y que supedita la actuación del ser humano individual a esquemas o estructuras previas, ha sido siempre una de las constantes de su pensamiento. Lo que no quiere decir que Gombrich no admita el condicionamiento social en el arte, o que no crea que existan interrelaciones entre el arte y otros niveles de la realidad social y cultural. Él mismo ha señalado en diversas ocasiones la necesidad de estudiar estos vínculos, pero también ha indicado que la complejidad que presentan no le permite confiar en quienes creen que dichas conexiones pueden explicarse fácilmente a partir de una sola teoría o causa común:

Yo sería el último en pedir —señala Gombrich— que la historia cultural y del arte dejara de buscar relaciones entre fenómenos y se contentase con enlistarlos (...) Lo que me hizo reflexionar no fue la creencia de que es difícil establecer esas relaciones sino, paradójicamente, que a menudo parece demasiado fácil<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>5</sup> E. H. Gombrich, *Tributos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 (1984), p. 60.

El texto está extraído de la conferencia sobre Hegel que Gombrich dictó en 1977, en la que destaca que «el peligro de la herencia hegeliana reside precisamente en su aplicabilidad, que tienta por lo fácil». Con su fino sentido del humor, Gombrich arremete contra este tipo de generalizaciones que, por serlo, dificultan tanto su comprobación como su refutación:

Después de todo –añade Gombrich– la dialéctica nos hace demasiado fácil salir de cualquier contradicción. Como en realidad nos parece que todo en la vida está interrelacionado, cada método de interpretación puede jactarse del éxito. «El artista tiene que comer», leemos en Lessing; y, como los artistas de hecho no pueden pintar sin comer, ciertamente es posible basar un sistema creíble de historia del arte en las necesidades del estómago<sup>6</sup>.

Fue en un largo ensayo publicado en 1967 en donde Gombrich expuso extensamente sus ideas sobre este tema, un trabajo titulado, significativamente, *En busca de la historia cultural*. En busca de por qué, según él, la historia cultural tradicional se ha visto bloqueada por la creencia en la existencia de un colectivo independiente supraindividual, como es el «espíritu» de la época hegeliano. Gombrich no cree que exista tal espíritu ni ninguna otra causa única que sea el motor de la evolución cultural: «una cosa es ver la interconexión de las cosas, y otra postular que todos los aspectos de una cultura pueden remontarse a una causa clave de la que ellos son manifestaciones»<sup>7</sup>. A pesar de que Burckhardt dijo desconfiar de los sistemas, tanto él como Wölfflin, Riegl, Panofsky y Huizinga partían, según el análisis de Gombrich, de postulados hegelianos. Según Gombrich, hace falta buscar una nueva historia cultural, menos interesada en el estudio de pautas y estructuras y más en lo que es individual y concreto. El éxito de la pólvora o de la pintura al óleo no es tanto una expresión del espíritu de progreso de la época como dos inventos que demostraron ser muy eficaces; el primero porque permitía derrotar con más facilidad al enemigo que venía con arcos y flechas, y el segundo porque permitía reproducir mejor que la pintura al temple las texturas, los brillos y los reflejos de los objetos. En definitiva, la historia cultural sólo progresará, afirma Gom-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>7</sup> E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1979), p. 54.



brich, «si también fija firmemente su atención en el ser humano individual»<sup>8</sup>.

Del mismo modo que Gombrich no se opone a la historia cultural, sino solamente a aquella que desatiende a las personas y a lo concreto, tampoco se opone a la historia social, sino únicamente a aquella que se basa en esquemas y generalizaciones en cuyo seno los individuos y las situaciones particulares, o bien desaparecen, o bien se manipulan para que encajen con el esquema previo. En este sentido las primeras líneas de la reseña que escribió a la *Historia social* de Hauser son esclarecedoras:

Desde luego, hay documentos en abundancia, pero todavía no es fácil echar mano rápidamente, por ejemplo, de las reglas y estatutos escritos de lonjas y gildas, del desarrollo de cargos tales como el de *peintre du roi*, del comienzo de las exposiciones públicas o de los planes y métodos exactos de la enseñanza del arte. ¿Qué es lo que sabemos con precisión sobre el papel de esos «consejeros humanistas» de que tanto hemos oído hablar recientemente? ¿Cuándo los jóvenes pintores empezaron a tener normalmente como apoyo un empleo en una escuela de arte? Todas estas son preguntas que podrían y deberían ser respondidas por la historia social del arte. Desgraciadamente, el libro de Arnold Hauser no se ocupa de esas minucias de la existencia social. Pues él concibe de modo muy diverso su tarea. Lo que se propone describir a lo largo de su texto no es tanto la historia del arte o de los artistas, cuanto la historia social del Mundo Occidental tal como la ve reflejada en los modos y tendencias cambiantes de la expresión artística (...) Para su propósito los hechos sólo tienen interés en cuanto se relacionen con su interpretación<sup>9</sup>.

Además de no ocuparse de las «minucias de la existencia social», Gombrich reprochó también a Hauser que a menudo forzara los hechos o les diera extrañas explicaciones para que encajaran en su esquema previo. Asimismo considera una teoría demasiado burda pensar que la supuesta rigidez de la aristocracia le haga conectar necesariamente con un estilo rígido, y la supuesta agilidad de los comerciantes con un estilo ágil y novedoso. De hecho, las generalizaciones son peligrosas:

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>9</sup> E. H. Gombrich, «La historia social del arte», *Meditaciones...*, cit., p. 113.

Cuando se aborda el pasado con afirmaciones tales como «La Baja Edad Media no sólo tiene una clase media próspera; de hecho, es un período de clase media», no es posible dejar de tropezarse con diversos barones y duques que servirán como «contradicciones». Y si el Duque de Berry patrocinó una obra tan poco hierática como las *Très Riches Heures*, Arnold Hauser no necesita revisar su noción de los estilos aristocráticos; simplemente encuentra confirmada su opinión, pues «incluso en el arte cortesano... el naturalismo de la clase media obtiene el predominio»<sup>10</sup>.

Incluso quienes han querido defender el libro de Hauser de la devastadora crítica de Gombrich han reconocido que esta crítica era certera en no pocos aspectos. Así lo hace Enrico Castelnuovo, quien, sin embargo, también reprocha a Gombrich que la crítica es algo forzada y contiene exageraciones<sup>11</sup>. Como ejemplo de ello, Castelnuovo se refiere al episodio –utilizado por Gombrich en la reseña al libro de Hauser– de la historia relatada por Borghini sobre el origen del *Rapto de las Sabinas* de Giambologna, según la cual este grupo fue realizado como respuesta del artista a un desafío técnico-formal lanzado por otros artistas. Para Gombrich episodios como éste «nos dicen más sobre el trasfondo del manierismo que todas las proclamaciones religiosas de la Contrarreforma juntas». Y añade: «Esta historia no se halla en el libro de Arnold Hauser. Por paradójico que parezca, la objeción más seria a su planteamiento es que pasa de largo junto a la historia social del arte»<sup>12</sup>.

Castelnuovo admite el interés del episodio del *Rapto de las Sabinas*, pero considera exagerada la afirmación de Gombrich de que este tipo de noticias puedan decirnos más sobre el medio en que surgió el manierismo que todas las proclamaciones religiosas de la Contrarreforma. Además, continúa Castelnuovo,

Esta afirmación significa que para una historia social del arte, tal y como la entiende Gombrich, cualquier documento que parezca basarse en la «especificidad» del campo artístico es privilegiado frente a otros tipos de documentos que muestran las for-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>11</sup> Véase E. Castelnuovo, *Arte, industria y revolución*, Barcelona, Península, 1988, pp. 47 y ss.

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, «La historia social del arte», *Meditaciones...*, cit., p. 119.

mas, las razones y las vías de una «estrategia de las imágenes» entendidas como instrumentos de dominación ideológica, tal y como era debatida y perseguida en los tratados de la Contrarreforma. En definitiva: hablemos principalmente de lo que ocurre dentro de una serie, los nexos con otras series (cultural, económica, política, etc.) son menos importantes<sup>13</sup>.

Creo que la observación de Castelnuevo es acertada en lo que se refiere a la preferencia de Gombrich por el análisis de las condiciones internas del campo artístico, por tanto, por un tipo de historia social basada en una aproximación «microsocial», tal como llamó Peter Burke al enfoque de Gombrich para distinguirlo de los enfoques macrosociales de Hauser o Antal<sup>14</sup>. Pero, a pesar de los límites que Castelnuevo encuentra al enfoque de Gombrich, también añade que «sería perfectamente erróneo situar a Ernst Gombrich entre los partidarios de un desarrollo autónomo de los fenómenos artísticos. Las formas sociales, los tipos de público, de apoderados, juegan un papel importante en sus hipótesis sobre los mecanismos de cambio»<sup>15</sup>.

Analizaremos este punto más adelante. De momento, recordemos que las dos versiones del determinismo social más criticadas por Gombrich han sido la hegeliana y la del materialismo histórico. En su trabajo *Historia del arte y ciencias sociales*, empezó señalando que el campo de la historia del arte admite las más diversas aproximaciones y aportaciones, y por supuesto incluye las que tratan de cuestiones sociales:

Hay un mérito considerable en el hallazgo de nuevos pastos y debemos aplaudir sinceramente a quienes rellenan los huecos en nuestros conocimientos sobre condiciones sociales, organizaciones de talleres o motivaciones del mecenazgo. La historia del arte es un hilo en el vestido inconsútil de la vida que no puede quedar aislado de los hilos de la historia económica, social, religiosa o institucional sin dejar numerosos cabos sueltos<sup>16</sup>.

En relación al marxismo, Gombrich señaló que si bien la organización de la producción y la estructura social es innegable que desempe-

<sup>13</sup> E. Castelnuevo, *op. cit.*, p. 51.

<sup>14</sup> P. Burke, *El Renacimiento italiano*, Madrid, Alianza, 1993 (1972, 1986), pp. 42-43.

<sup>15</sup> E. Castelnuevo, *op. cit.*, p. 54.

<sup>16</sup> E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, cit., p. 160.

ñan un papel en la aparición de estilos y monumentos, es igualmente evidente que por sí sola no puede determinar su forma, ya que en la configuración de las obras de arte intervienen muchos otros factores, entre ellos el peso de la propia tradición artística. De hecho, el poder de la tradición es, por lo menos en el campo de la historia del arte, uno de los pocos aspectos que Gombrich se atreve a formular casi en términos de teoría o ley general. Si una obra de arte tiene un estilo identificable, es porque «existe una ley general según la cual nada puede salir de la nada y todos los productos culturales tienen precedentes»<sup>17</sup>.

Pueden aportarse otras pruebas de que Gombrich no se opone a la historia cultural y social, sino que solamente critica algunas de sus versiones. Por ejemplo, sus reseñas elogiosas a libros como *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, de Millard Meiss, o *Patronos y pintores*, de Francis Haskell, trabajos que sin duda participan del enfoque que comentamos<sup>18</sup>. En una interesante entrevista de 1973 en la que discutió con Peter Burke el concepto de historia cultural, de nuevo muestra este interés selectivo. Preguntado sobre la historia social de la cultura, Gombrich cree instructivo describir correctamente cuál es la distribución de ciertos intereses culturales o artísticos, como por ejemplo, cuánta gente gusta de determinado tipo de pinturas. Según Gombrich, esto es un hecho social interesante de evaluar. Cabe estudiar igualmente las funciones sociales del arte, una de las tareas más importantes que, según él, la futura historia del arte tiene que afrontar. Sin embargo, en la misma entrevista de nuevo expone sus dudas sobre la eficacia que pueda tener abordar el pasado utilizando modelos y generalizaciones. Preguntado por Burke sobre la historia de las mentalidades, Gombrich se muestra escéptico sobre la posibilidad que tenemos de reconstruir la mentalidad de una época. De hecho, dice, él se ve incapaz de reconstruir la mentalidad de la gente que vive en su calle, y añade que tampoco está de acuerdo con la Viena de principios de siglo que describen los libros. Son argumentos difíciles de rebatir:

En realidad no podría describir la mentalidad de la gente de la calle en la que vivo: me parece una cosa muy elusiva (...) Tengo un cierto sentimiento sobre la diferencia entre la atmósfera de la Viena

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 161 y 173-175.

<sup>18</sup> Véase «The impact of the Black Death» y «Patrons and painters in Baroque Italy», en E. H. Gombrich, *Reflections on the history of art*, ed. por Richard Woodfield, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1987, pp. 42-45 y pp. 106-108.

en la que crecí y la atmósfera del Londres en el que vivo, pero cuando hay que describir este sentimiento, o ilustrarlo con ejemplos concretos, me encuentro más bien perdido. La única cosa que puedo decir es que lo que leo acerca de la Viena de la preguerra siempre me parece totalmente equivocado. No reconozco la ciudad en la que viví. Es muy difícil de fijar esa atmósfera<sup>19</sup>.

Y cuando Burke añade que necesitamos un modelo para explicar las interacciones entre el arte y otros aspectos culturales y sociales, Gombrich responde:

¿Lo necesitamos? En hidrodinámica se da un estado llamado turbulencia, cuando ningún ingeniero desearía tener que predecir adónde irán los distintos remolinos. Aprendí eso cuando trabajé sobre los estudios de Leonardo acerca de los movimientos del agua. No puedes proyectar con anticipación cómo fluirán exactamente las corrientes de agua en un paso estrecho. Y probablemente puede decirse lo mismo de los movimientos de la mente. Es algo parecido a una turbulencia. Pero ello no significa que no haya corrientes<sup>20</sup>.

No cabe duda de que en estas últimas décadas se han multiplicado los estudios de historia cultural y social, y que el campo de la historia del arte cuenta ahora con numerosos estudios feministas, sociológicos, económicos, y que se han tratado muchos temas que en otros tiempos se consideraban marginales. Pero cabe recordar que precisamente este enfoque integrador ha sido siempre el lema del prestigioso Warburg Institute, que Gombrich dirigió durante casi veinte años. En una entrevista con Michael Podro, Gombrich señalaba que efectivamente ésta era una de las misiones del Warburg Institute hace cuarenta o cincuenta años: sacar al estudio de las artes visuales de su aislamiento en relación con otras ramas del saber. Estudiar el arte, por tanto, en el contexto de la llamada historia cultural, *Kulturgeschichte*. Ahora bien, el problema es que quizá ha habido una inflación de este tipo de estudios, y en la actualidad –la entrevista es de 1989– puede que de nuevo sea un mayor aislamiento de lo que esté necesitada la historia del arte:

<sup>19</sup> «Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke», *The Listener*, 27 de diciembre de 1973, p. 882.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 883.

Me iría ahora al otro extremo y diría que me gustaría tener más aislamiento en la historia del arte, con lo cual quiero decir un estudio real de lo que los artistas hacen e hicieron, en vez de salirse por la tangente hacia la historia social, los estudios feministas u otras cosas. Yo quiero saber exactamente lo que Ter Borch hacía cuando pintaba seda. A este respecto tenemos demasiado poco aislamiento y demasiada poca concentración en el objeto real que el historiador del arte se supone que debe comentar<sup>21</sup>.

En la misma entrevista Gombrich señala que esta demanda de una nueva historia del arte que estudie aspectos colaterales conlleva el peligro de confundir los verdaderos objetivos de la historia del arte, que no son los mismos que los de la arqueología. Un objeto encontrado en una excavación, será útil al arqueólogo para intentar deducir a partir de él cómo eran las gentes, los ritos o las migraciones de los pueblos del pasado, pero el principal objetivo de la historia del arte no es reconstruir el pasado a través de los objetos, sino estudiar unos objetos particulares a los que llamamos obras de arte, lo que por supuesto no podrá hacerse sin conocer el marco histórico en que se produjeron. En diversas ocasiones Gombrich ha afirmado que aún no tenemos una verdadera historia *del arte*, refiriéndose con ello a la historia de lo que realmente hicieron los artistas, un relato que tiende a descuidarse en favor de otros relatos tangenciales.

### *Estilos y gustos*

Gombrich es uno de los historiadores del arte que más ha estudiado el problema del cambio estilístico, aunque cabe decir también que sus ideas sobre este tema no son las más fáciles de analizar. Ello es debido en parte a que sus puntos de vista se encuentran dispersos en sus escritos, y quizá también a que nunca ha propuesto un modelo o teoría general que pretenda explicarlo todo. Cuando Martin Kemp se refirió al papel que desempeñan los valores sociales en los trabajos de Gombrich, lo defendió de quienes consideran que en *Arte e ilusión* se ignora la influencia del medio social, pero también señaló que Gombrich evi-

<sup>21</sup> «Michael Podro in Conversation with Sir Ernst Gombrich», *Apollo*, diciembre de 1989, p. 374.

taba pronunciarse cuando se pregunta por qué determinado arte se desarrolla en una dirección o en otra, una cuestión que consideraba que nunca puede ser completamente contestada<sup>22</sup>. Ciertamente Gombrich siempre ha sido prudente en este tema, pero ya en los años setenta, y especialmente en los ochenta, abordó la cuestión de la evolución de los estilos en diversas ocasiones, desarrollando conceptos y métodos de análisis de claro matiz sociológico.

En su artículo *Estilo*, publicado en 1968, Gombrich señalaba que el estilo tiende a permanecer constante «mientras cubra las necesidades del grupo social», y que las principales fuerzas del cambio estilístico son los avances tecnológicos y la rivalidad social<sup>23</sup>. En escritos posteriores Gombrich ha dotado de más contenido sus referencias al medio social, y también ha ido más allá de la simple identificación de factores que pueden o incluso suelen fomentar las transformaciones estilísticas. Las analogías entre la evolución en la naturaleza y en el arte siempre han sido del agrado de Gombrich, y nos habla de ello el hecho de que a principios de los ochenta decidiera titular *L'écologie des images* a la edición francesa de un libro que reunía algunos sus artículos<sup>24</sup>. De hecho, desde entonces se ha referido repetidamente al concepto de «nicho ecológico» y de «ecología de las imágenes». Una buena síntesis del uso que hace Gombrich de dichas metáforas y de su más desarrollada teoría sobre los cambios estilísticos podemos encontrarla al inicio de su artículo de 1989 dedicado a la evolución de la pintura de altar:

... lo que llamamos cambios en el estilo puede ser interpretado como adaptaciones, por parte de los artistas que trabajan, a las funciones asignadas a la imagen visual en una sociedad dada. Deliberadamente digo del artista, no del arte, porque soy un individualista en estos temas y prefiero ver la historia del arte como el resultado de personas que están vivas y que responden a ciertas expectativas y demandas, las cuales, a su vez, pueden también ayudar a estimular, o al menos a mantener vivas. De hecho la metáfora del nicho ecológico me llamó la atención precisamente porque no implica un rígido determinismo social. El estu-

<sup>22</sup> Véase Martin Kemp, «Seeing and Signs. E. H. Gombrich in Retrospect», *Art History*, 7, 1984, pp. 228-243.

<sup>23</sup> Véase E. H. Gombrich, «Estilo», en D. L. Sills (ed.), *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 4, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 497-505.

<sup>24</sup> París, Ed. Flammarion, 1983.

dio de la ecología, creo, nos ha alertado de las muchas formas de interacción entre los organismos y su medio que convierten el resultado en algo bastante impredecible<sup>25</sup>.

En primer lugar, de nuevo observamos que Gombrich atribuye un importante papel al medio social por lo que respecta a la forma, función y evolución de la imagen artística, aun cuando discrepe de los planteamientos deterministas. Es por esta razón que el más flexible concepto de nicho ecológico refleja mejor sus puntos de vista: el condicionamiento del medio social en el arte adopta formas muy diversas, sin excluir la posibilidad de situaciones imprevistas. Más adelante veremos hasta qué punto el nicho ecológico de Gombrich tiene similitudes con conceptos desarrollados por sociólogos, como es el concepto de campo artístico de Pierre Bourdieu. En segundo lugar, los diferentes estilos son las distintas adaptaciones que realizan los artistas a las funciones que la sociedad atribuye al arte. Es decir, la diversidad estilística responde a una demanda social igualmente diversa. En tercer lugar, los artistas no sólo satisfacen una demanda, puesto que también pueden crearla. La influencia entre el arte y la sociedad es recíproca.

Pero hagamos un salto atrás para referirnos al largo artículo de Gombrich titulado *La lógica de la Feria de las Vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto*. Según el propio Gombrich, puede considerarse este estudio, de 1974, como un complemento de su artículo sobre el estilo escrito para la Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales. Su propósito es buscar explicaciones alternativas a las teorías del determinismo social en lo que se refiere al problema de las modas, estilos y gustos. Gombrich parte de la base de que en una sociedad «abierta» los estilos y modas pueden compararse a los componentes de un juego cuyo objetivo consiste en llamar la atención. Es la competencia entre los participantes en el juego lo que estimula y configura su ulterior desarrollo. La rivalidad entre artistas y mecenas provoca cambios en el arte. Estos cambios pueden conducir a la inflación, como podría ser el caso de la ornamentación barroca excesiva, a veces al ridículo, como en el caso de las estafalarias pelucas en la sociedad del siglo XVII, y a veces conllevan auténticos avances, como en el caso de la progresiva altura de las catedrales o del progreso en la representación realista. Entra dentro de la lógica de la situación que a veces un cambio provoque la reacción contraria, y entonces se crea lo

<sup>25</sup> E. H. Gombrich, *The Uses of Images*, cit., p. 48.



que Gombrich llama fuertes «cuestiones polarizantes», que a veces se discuten entre los llamados innovadores y conservadores. En el siglo XIX, por ejemplo, una cuestión polarizante en el campo arquitectónico fue el uso del hierro, y en las artes visuales del siglo XX lo ha sido la abstracción. Cualquier arquitecto del siglo pasado o pintor del actual está en un bando aunque no quiera. Estas cuestiones polarizantes, dice Gombrich, crean un «campo de gravedad», así como es otro campo de gravedad la propia tradición del campo. Los estilos y modas vinculados a estos debates pueden limitarse a un grupo reducido de participantes en el juego, pero también pueden extenderse socialmente e implicarnos a todos<sup>26</sup>.

Por supuesto las tradiciones y los estilos también pueden desaparecer. En un artículo posterior, Gombrich analizó las condiciones que fomentan la maestría y la creatividad artística, un punto que desarrollaremos más adelante. En el mismo lugar, se preguntó por las causas del declive artístico, y señaló que las tradiciones desaparecen porque «han perdido el apoyo de un público de entendidos»:

Lo que el estudio del pasado nos enseña es el hecho de que incluso tradiciones llenas de fuerza se han extinguido cuando han perdido el apoyo de un público de entendidos. Esta pérdida de apoyo puede no ser debida a una pérdida de creatividad por parte de los artistas, sino, más bien, a factores sociales conectados con los cambios en las modas<sup>27</sup>.

Así, según Gombrich, el triunfo de valores sociales de refinamiento y elegancia tal como los entendía el clasicismo francés influyó notablemente en el declive de la Edad de Oro en Holanda, y el triunfo del culto a la novedad entre el público de entendidos del siglo XX es uno de los hechos que, a su juicio, ha perjudicado la creatividad del artista moderno<sup>28</sup>. Podríamos añadir aquí que este culto a la novedad también ha tenido su efecto en la defensa o marginación de determinados estilos.

Dos aplicaciones concretas de las ideas de Gombrich sobre las fuerzas que actúan en el desarrollo artístico pueden encontrarse en los artículos sobre la evolución de la pintura de altar y sobre el gótico inter-

<sup>26</sup> Véase E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, cit., pp. 71-109.

<sup>27</sup> E. H. Gombrich, «Tradición y creatividad», *Anales de arquitectura*, n.º 2, 1990, p. 46.

<sup>28</sup> Véase «Tradición y creatividad», cit., pp. 46-48.

nacional publicados separadamente en 1989, y que ahora pueden encontrarse en la reciente recopilación *The Uses of Images*<sup>29</sup>. En ambos estudios las diversas funciones que se atribuyen a cierto tipo de arte se presentan como el principal motor del cambio artístico. En el primero de ellos vemos cómo lo que se pedía a la pintura de altar condicionó su evolución, y es una lástima que no dispongamos de espacio para comentar las acertadas observaciones de Gombrich sobre las tensiones entre el simbolismo didáctico y el realismo que se dan en *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Leonardo, o la nueva exigencia de autonomía que a principios de siglo XVI se estaba abriendo camino en la pintura de altar, tal como se deduce del interés del duque Alfonso de Ferrara por el *San Sebastián* de Tiziano que formaba parte del políptico de la Resurrección de Brescia. Pero cuando se hubo alcanzado la emancipación vino el tiempo de la Reforma, que veía en las imágenes de altar un peligro de idolatría. En algunas regiones de Alemania la Reforma casi llegó a extinguir la habilidad de los productores de imágenes. «Si ello no ocurrió donde la tradición de la producción artística era tan vigorosa como lo fue en Holanda —señala Gombrich— esto fue debido al hecho al que he aludido, es decir, que el arte se había acomodado a un nuevo nicho ecológico, la habilidad del artista fue apreciada por sus propios méritos y los admirados especialistas en la mimesis habían empezado a proveer un ávido mercado de exportación»<sup>30</sup>.

En el segundo de los artículos, significativamente subtulado *Supply and Demand in the Evolution of the International Gothic Style*, Gombrich sitúa al arte en una compleja trama de interacciones sociales como son las fuerzas de la oferta y la demanda. En el siglo XIV, la demanda de naturalismo en la representación de la variedad del mundo visual se sumó a la más antigua exigencia de ofrecer oro y esplendor, y

<sup>29</sup> Véase «Paintings for Altars. Their Evolution, Ancestry and Progeny» y «Images as Luxury Objects. Supply and Demand in the Evolution of the International Gothic Style», *The Uses of Images*, cit., pp. 48-79 y 80-107.

<sup>30</sup> *The Uses of Images*, cit., p. 78. Gombrich ha analizado en diversas ocasiones estos procesos de emancipación de formas y géneros artísticos. Además del caso de la pintura de altar, véase, por ejemplo, su estudio sobre el origen la pintura de paisaje, «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo», *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1984 (1966), pp. 227-248. Cabe subrayar aquí que el análisis de los procesos implicados en la génesis de la autonomía del campo artístico es un tema del agrado de la sociología del arte actual. Sirvan como ejemplo los artículos de Pierre Bourdieu, «Piété religieuse et dévotion artistique», y de Olivier Crispin, «Le Mai des orfèvres», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 105, diciembre 1994, pp. 71-74 y 76-90.

ello configuró el llamado gótico internacional. Este arte, sin embargo, no sólo responde a la demanda, puesto que los artistas también podían ofrecer productos atractivos que estimularan la demanda, en lo que podríamos considerar un proceso de *feedback* o retroalimentación. ¿Y por qué decayó este estilo? Gombrich admite el factor psicológico —mucho de lo mismo cansa y hay una reacción— pero son sobre todo nuevas demandas las que impulsan el cambio:

Poco después de 1430 —señala Gombrich— el humanista Leon Battista Alberti expresó esta nueva escala de valores en su tratado sobre la pintura, donde menospreció el uso del oro ya que era un logro mucho mayor por parte del artista pintar oro que aplicarlo (...) Pero aquí una nueva espiral o *feedback* empezó. Fueron los artistas, gracias a sus nuevas invenciones técnicas tales como el desarrollo de la pintura al óleo en el norte y la invención de la perspectiva en el sur, quienes hicieron que los encantos del Estilo Internacional parecieran pasados de moda y quienes crearon nuevos criterios de excelencia artística<sup>31</sup>.

En uno de sus más recientes escritos, que de hecho es su introducción de 1999 a *The Uses of Images*, Gombrich destaca de nuevo que en la gestación y desarrollo de los géneros o estilos artísticos la influencia del medio social es decisiva, así como la interacción de la oferta y la demanda artística, aspectos que sin embargo no deben considerarse aisladamente. Después de trazar brevemente algunos momentos de la historia de la caricatura, un género bien conocido por Gombrich, concluye del siguiente modo:

Así, el nacimiento de la caricatura en un medio que apreciaba el virtuosismo artístico, su florecimiento en una sociedad democrática, y su supervivencia como un inocente tipo de periodismo, reflejan la influencia de la situación social en un género artístico que debe su origen a un artista individual, y su supervivencia a cambiantes demandas. Cabe destacar que en esta interpretación tanto la invención artística como la presión social son igualmente importantes, porque ninguno de estos factores por sí solo podría haber producido los mismos resultados<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 10.

Llegados a este punto creo que ya podemos hacer un pequeño balance de los principales conceptos e instrumentos de análisis utilizados por Gombrich al abordar el problema de la evolución de los estilos. Un medio social favorable, a modo de nicho ecológico, el soporte de un público de entendidos sensible a modas y valores sociales, la metáfora del juego competitivo, sus consecuencias en forma de cambios, avances tecnológicos o inflación, cuestiones polarizantes, campos de gravedad, oferta y demanda, efectos de *feedback*. Verdaderamente no puede decirse que las fuerzas y valores sociales no ocupen un lugar importante en su explicación del cambio artístico. Es más, creo que las ideas de Gombrich sugieren un campo de relaciones que tiene una notable similitud con el concepto de campo artístico desarrollado por Pierre Bourdieu.

Tal como ha sido planteado por Bourdieu, el concepto de campo artístico es uno de los modelos de análisis más útiles con que cuenta la sociología del arte actual. A modo de resumen, podemos decir que en las sociedades avanzadas existen una serie de esferas o campos de actividad relativamente autónomos, cada uno de ellos con sus propias reglas, dentro de los cuales se lucha por algún tipo de recurso o capital. Así, el campo artístico sería el espacio social estructurado en el que se producen las obras de arte y la creencia en su valor, un espacio organizado en el que personas y grupos compiten entre ellos según la posición que ocupan, y con su actuación intentan mantener o transformar situaciones y valores<sup>33</sup>. Cuando Gombrich habla del nicho ecológico o del medio social favorable para el desarrollo de los estilos está apuntando hacia la idea del campo artístico, y cuando se refiere al soporte de un público de entendidos está identificando a uno de los componentes del campo cuya acción es importante de cara a la aceptación y difusión de las formas artísticas.

La sociología del arte actual ha desarrollado este último punto al analizar con más detalle los componentes y la estructura del campo artístico y la diversidad de los soportes dados a los diferentes estilos. Diana Crane, por ejemplo, ha estudiado el mundo del arte de Nueva

<sup>33</sup> Para el concepto de campo desarrollado por Bourdieu puede verse su libro *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995 (1992), que pese a tratar básicamente del campo literario constituye en cierto modo una síntesis de sus ideas sobre los campos de producción simbólica –el campo artístico incluido– que Bourdieu ha ido desarrollando desde los años setenta en numerosos trabajos, como, por ejemplo, «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 13, 1977, pp. 4-43.

York entre 1940 y 1985, aportando pruebas de que los principales estilos que coexistieron o se sucedieron durante este período no tuvieron el mismo soporte de todos los agentes e instituciones del campo artístico. Así, el Expresionismo abstracto y el Minimalismo fueron apoyados principalmente por los críticos académicos y los grandes museos de Nueva York, mientras que los principales valedores del Pop art, del Hiperrealismo y del Neo-Expresionismo fueron los marchantes y los coleccionistas. Por su parte, los pintores figurativos y los pintores llamados de campos de color, encontraron más soportes en museos regionales y en colecciones corporativas que en el mundo del arte de Nueva York<sup>34</sup>.

Pero donde las teorías de Gombrich se vinculan más directamente con la noción de campo de Bourdieu, no es tanto en la identificación y descripción de éste como un ámbito estructurado, cosa que Gombrich no llega a hacer, sino en la descripción de muchas de las fuerzas que en él actúan. En este sentido, Gombrich está más cerca de la noción de campo de Bourdieu que de la noción de mundo del arte de Becker, que precisamente Bourdieu critica por ignorar que el ámbito social del arte es un campo de fuerzas en el que se lucha por algún tipo de recurso, valor o posición. Recordemos que Gombrich utiliza la metáfora del juego y de la competencia entre jugadores por sobresalir<sup>35</sup>. Es la competición y los efectos de la oferta y la demanda lo que provoca cambios, y por supuesto confrontaciones de ideas y valores. Es sumamente interesante la idea de «campo de gravedad» de Gombrich. Sociológicamente, el campo artístico se define como un campo de fuerzas, en el que hay valores legítimos e ilegítimos, dominantes y dominados, etc.; por tanto, cualquiera que entre en él se verá afectado por ellos. Para comprender la estructura del campo artístico, dirá Bourdieu, hay que conocer su génesis y evolución; cualquier obra de arte, dirá Gombrich, se sitúa en un campo de gravedad, una de cuyas fuerzas principales es la de su propia tradición. Habrá también «cuestiones polarizantes», como, por ejemplo, seguir la tradición o romper con ella. El arte de vanguardia propugnó la ruptura, un valor que en el campo artístico de mediados del siglo XIX era marginal, pero que después de no pocas luchas, en su evo-

<sup>34</sup> Véase Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, pp. 35-41.

<sup>35</sup> También Bourdieu recurre a la analogía del juego para explicar su noción de campo. Véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu y Loïc J. P. Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, París, Seuil, 1992, pp. 73-75.

lución a lo largo del siglo XX ha llegado a ser el valor dominante o «legítimo», como diría Bourdieu.

Lo que no encontraremos en los escritos de Gombrich son teorías que vinculen sus análisis microsociales con un enfoque macrosocial. En otras palabras, teorías que relacionen las fuerzas del campo artístico con las esferas de la actividad económica o política de la sociedad. A este nivel más amplio, la opinión de Carlo Ginzburz, ya expresada en 1966, sobre el silencio de Gombrich en relación a las conexiones entre los fenómenos artísticos y la historia política, religiosa o social es, incluso desde la perspectiva actual, esencialmente correcta<sup>36</sup>. Pero a otro nivel, un nivel más delimitado, más próximo a los artistas, a sus obras y a las fuerzas que configuran su medio, los análisis microsociales de Gombrich son valiosas aportaciones a la historia social del arte, y los conceptos y teorías elaborados para intentar explicar el problema del cambio artístico y, en general, de los gustos y las modas, se cuentan entre las propuestas más sociológicas realizadas por un historiador.

Al igual que el problema del cambio estilístico, también el tema del gusto ha sido tratado por Gombrich desde un punto de vista cercano a planteamientos sociológicos. No es ocioso recordar aquí que Gombrich se ha referido elogiosamente al libro de Bourdieu *La distinción*<sup>37</sup>, y que crea que el sociólogo francés consiguió demostrar que determinadas diferencias en el gusto pueden relacionarse con distintas capas de la población, aunque discrepe de Bourdieu al no creer que «esta importante observación tenga que conducirnos a un relativismo absoluto en estética»<sup>38</sup>.

Gombrich no cree en el gusto desinteresado de Kant. Para él no cabe duda de que el gusto está condicionado socialmente, hasta el punto que le preocupan los extremos a que puede llegar la dependencia de nuestros criterios y reacciones de las presiones y directrices del grupo al que pertenecemos. Llega a hablar de «lavado de cerebro», y a decir que cuando se afirma que algo nos gusta quizá estemos diciendo que lo que se aprecia gusta a nuestro grupo, y es por esta razón por la que tam-

<sup>36</sup> Véase Carlo Ginzburz, «De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método», en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 38-93, esp. pp. 73-74. Como hemos visto, es una opinión también compartida por Peter Burke y Enrico Castelnuovo.

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988 (1979).

<sup>38</sup> E. H. Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992 (1991), p. 158.

bién nos gusta a nosotros. Vale la pena transcribir este párrafo, en el que también se pregunta por el condicionamiento social de las opiniones de Kant:

Cuanto más en serio considera el arte cualquier grupo, más inclinado estará a semejante lavado de cerebro, ya que disfrutar de lo erróneo en uno de estos círculos equivale a adorar falsas deidades; uno no pasa la prueba de admisión en el grupo si se descubre una carencia de gusto. A la luz de estos hechos contundentes, es curioso reflexionar acerca de la opinión kantiana según la cual el juicio estético es enteramente «desinteresado», totalmente libre, basado sólo en la convicción de lo que pueda disfrutar cada ser humano desarrollado. Uno llega a preguntarse si esto era cierto incluso en el Sabio de Königsberg, si ni siquiera él dejó de ser influenciado en sus preferencias por su grupo y por las ideas de éste acerca del «buen gusto». Probablemente, nunca observó el nexo entre el atractivo estético y el social, puesto que vivió en un medio relativamente cerrado y puesto que nunca estuvo muy implicado en cuestiones artísticas, de haberlo estado, tal vez habría tenido la oportunidad de contemplar el patético deseo de los socialmente inseguros en cuanto a «agradarles» lo «apropiado», y la sensación de ansiedad que puede surgir en una situación en la que se exhibe, carente de etiqueta y de conexiones, una obra de arte que no parece encajar en ninguno de los casilleros estéticos preexistentes. Contrariamente a la opinión de Kant, en tales situaciones parece a veces como si la expresión «me gusta» implicara en realidad: «Creo que esta es una de las cosas que mi grupo acepta como buenas. Puesto que me agrada mi grupo, me gusta también esta cosa»<sup>39</sup>.

Aunque Gombrich no llegue a identificar al grupo o grupos que intervienen en el juego ni a integrarlos en lo que sociológicamente sería la estructura del campo artístico, constantemente aluye al grupo al que uno pertenece como el ámbito que condiciona nuestras apreciaciones. Es más, es el colectivo al que pertenecemos o con el que nos identificamos al que recurrimos para contrastar nuestros gustos, y esto es lo que Gombrich llama explícitamente la «prueba social». La reacción del grupo es el test que pasan nuestras apreciaciones.

<sup>39</sup> E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, cit., p. 101.

Los campos de gravedad pueden ser muy fuertes, y Gombrich recomienda que seamos conscientes de que nuestros rechazos estéticos están socialmente condicionados, y por tanto que, en la medida de lo posible, ello no nos impida echar un vistazo a los productos que de entrada no encajan con lo que más apreciamos. Gombrich relata la anécdota de Hugo Wolf, que menospreciaba a Brahms, pero al que sin embargo se oyó murmurar en una audición de dicho compositor: «Diablos, me gusta»<sup>40</sup>. Por otra parte, los gustos estéticos tienen su efecto en la demanda social de ciertos estilos o tendencias. En las impagables páginas finales de *La lógica de la Feria de las Vanidades*, Gombrich se refiere a la situación en la música, y admite que con su preferencia por la música de Mozart y Beethoven, en vez de por el serialismo de Schoenberg, se da cuenta de que está contribuyendo, aunque no lo desee, a empeorar la situación para los compositores actuales. En otras palabras, el soporte y los gustos del público son esenciales para comprender la evolución y supervivencia de los estilos.

El problema de los gustos y valores en el arte siempre ha sido del interés de Gombrich. Otro ejemplo de ello podrían ser sus escritos sobre lo primitivo y el primitivismo en el arte, un tema sobre el cual hace años está escribiendo un libro cuyo título anunciado es *The Preference for the Primitive*. Si anteriormente me he referido a la aceptación de Gombrich de la influencia de la estratificación social en los criterios de gusto formulada por Bourdieu, puede añadirse ahora su elogiosa reseña libro de Francis Haskell *Rediscoveries in Art*<sup>41</sup>, en el que se trata de las oscilaciones de gusto a lo largo de un período histórico. «Estoy de acuerdo con todo –dice Gombrich en una entrevista a propósito del libro de Haskell– excepto en su relativismo. Tiziano es un gran artista, incluso si llega una época en que nadie quiera contemplar sus cuadros»<sup>42</sup>. Volveremos sobre este delicado punto de equilibrio en el que Gombrich acepta la variabilidad, pero no el relativismo absoluto por lo que concierne a los logros artísticos. De momento sólo quisiera destacar que Gombrich no ha desatendido el tema de las oscilaciones del gusto y de la llamada fortuna crítica, cuestiones del máximo interés tanto para la historia social del arte como para la sociología del arte.

<sup>40</sup> *Ideales e ídolos*, p. 104.

<sup>41</sup> *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Oxford, Phaidon, 1976. La reseña de Gombrich al libro de Haskell es «The Whirligig of taste», en *Reflections on the History of Art*, ed. por Richard Woodfield, Oxford, Phaidon, 1987, pp. 160-167.

<sup>42</sup> E. H. Gombrich y Didier Eribon, *op. cit.*, p. 156.



En un estudio poco divulgado, Gombrich ha estudiado la fortuna crítica del románico, con la intención principal de destacar la peculiar transición a la que alude el título del artículo: *From Archaeology to Art History. Some Stages in the Rediscovery of the Romanesque*<sup>43</sup>. Es decir, ha estudiado cuáles fueron los valores que promovieron el redescubrimiento de este estilo, cuyos primeros defensores actuaron más como arqueólogos que como historiadores del arte, al entender que los monumentos debían protegerse más por su carácter de síntomas de una supuesta edad de las tinieblas que como ejemplos artísticos. En Goethe se da la transición entre el arqueólogo y el historiador del arte, puesto que el gran escritor alemán se esforzó en valorar las cualidades estéticas de las obras románicas, aunque la verdadera rehabilitación de este tipo de pintura y escultura no llegó hasta finales del siglo XIX, impulsada por la crisis del realismo en las artes visuales. Y es aquí donde Gombrich cita a Croce y recuerda que «toda historia es historia contemporánea», y que por tanto, afirma, «el gusto y el criterio de los historiadores del arte no ha sido nunca completamente independiente del punto de vista y del arte de su propio tiempo»<sup>44</sup>. Gombrich termina el artículo aludiendo a otra de estas conexiones y a sus posibles efectos:

En la segunda mitad de nuestro siglo la apreciación de los interiores románicos ciertamente reflejó el entusiasmo por el funcionalismo en la arquitectura moderna. La fuerza y simplicidad de estos antiguos edificios gustó tanto a los restauradores modernos, especialmente en Italia, que vaciaron estas iglesias de todos sus más tardíos añadidos, dejándonos tan sólo los desnudos huesos de la estructura para contemplar y admirar<sup>45</sup>.

No sólo en este estudio Gombrich alude a la influencia de los gustos y las modas en la historia del arte. De hecho, este ha sido un tema recurrente en sus escritos. En *Un alegato en favor del pluralismo*, escrito en 1971, ya se refería «al vínculo que indudablemente existe entre las modas en nuestro campo y las fluctuaciones de gustos entre artistas y críticos»:

<sup>43</sup> En *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*, Taidehistoriallisia Tutkimuksia. Konsthistoriska Studier, 16, pp. 91-108.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 106.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 107.

Algunos de los movimientos de la historia del arte –continúa Gombrich– pueden ser contemplados como racionalizaciones de estas modas, que debieron su atractivo a su cariz polémico original. Vista retrospectivamente, no es difícil, por ejemplo, encontrar la conexión entre el «análisis formal» de Wölfflin y la depreciación de sujeto-materia en arte. «Donde veis una Madonna, yo veo un triángulo equilátero, y esto es lo que vosotros deberíais ver o esperar ver». Entre tanto, desde luego, hemos experimentado el inevitable balanceo del péndulo, no desvinculado tal vez con el ascenso del surrealismo. «Allí donde veis un triángulo equilátero, yo veo un sin número de referencias simbólicas en las que estoy dispuesto a iniciaros»<sup>46</sup>.

Gombrich reconoce cómo él mismo fue influido por estas modas y tendencias intelectuales, y recuerda cómo en su tesis doctoral aplicó el «análisis formal» a la arquitectura manierista de Giulio Romano, y como el ambiente cultural del Warburg Institute y el nuevo paradigma de la iconología le impulsaron a interpretar la mitología de Botticelli a la luz del neoplatonismo. Similares influencias también pueden haber influido en su obra posterior. «Quién sabe –se preguntaba en su entrevista con Didier Eribon– si yo habría escrito alguna vez sobre la representación y sobre la decoración si no hubiese sido la época del arte abstracto, en la que estas cuestiones se hicieron problemáticas»<sup>47</sup>. No considera Gombrich que estas influencias sean necesariamente nocivas. «Cabría alegar, de hecho, que una cierta sensibilidad respecto a las cuestiones que nos llegan desde el exterior puede ser incluso beneficiosa si nos advierte acerca de la multiplicidad de preguntas que podemos formularle al pasado»<sup>48</sup>.

### *Creatividad y maestría*

Gombrich procura separar el tema del gusto del tema de la excelencia artística, de la maestría o del logro artístico. Dicho brevemente, para Gombrich los gustos son subjetivos, están condicionados socialmente y fluctúan históricamente, pero esto no contradice su creencia en la obje-

<sup>46</sup> *Ideales e ídolos*, cit., p. 226.

<sup>47</sup> *Lo que nos cuentan las imágenes*, cit., p. 150.

<sup>48</sup> *Ideales e ídolos*, p. 227.

tividad de los grandes logros artísticos. Advertimos que, al igual que el problema del estilo, tampoco es fácil analizar la postura de Gombrich sobre la calidad artística, un tema que ha abordado a distintos niveles que conviene distinguir.

Una de las pocas ocasiones en las que Gombrich ha manifestado explícitamente que proponía una explicación sociológica de un hecho artístico ha sido en relación al problema de la maestría, no tanto referida a artistas u obras individuales, sino más bien al nivel global de excelencia que puede darse en cierta época o lugar. Creo que es en su estudio de 1967 sobre el estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento donde por primera vez se refiere al pasaje de Vasari sobre la vida de Perugino, en el que el gran teórico italiano se pregunta por qué fue en Florencia, más que en cualquier otro lugar, que se alcanzó un tan alto nivel de perfección en las artes. Vasari apunta algunos factores, como el ambiente de libertad, la rivalidad entre artistas y el deseo de éstos de superarse y de alcanzar la fama en un ambiente crítico exigente<sup>49</sup>. Gombrich destaca el «análisis sociológico» de Vasari, y en reiteradas ocasiones se ha referido al mismo al tratar de las condiciones de la creatividad y la maestría. En *Historia del arte y ciencias sociales*, señala que tanto los juegos como el arte «necesitan una atmósfera social y una tradición para alcanzar aquel alto nivel de cultura que acompaña a la auténtica maestría»<sup>50</sup>. Pero en seguida añade que no debemos precipitarnos y tomar por ley lo que quizá explica sólo un caso particular:

En su vida de Perugino, Vasari ofrece un completo análisis sociológico de las condiciones en Florencia; trata de justificar la excelencia de su tradición por el espíritu de competición, y atribuye el declive de Perugino al hecho de haberse retirado éste de tan estimulante clima. Pero aquí, como siempre, debemos estar en guardia para que la lógica de las situaciones sociales no nos induzca a tomar por ley lo que es meramente una interpretación de una evolución particular. No fue este espíritu el que declinó en las generaciones subsiguientes de artistas y mecenas florentinos. Por el contrario, en todo caso se incrementó, ya que Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli e incluso el propio Vasari estaban

<sup>49</sup> E. H. Gombrich, «El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento: textos y episodios», *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza, 1985 (1976), pp. 205-232, esp. 214-218.

<sup>50</sup> *Ideales e ídolos*, p. 187.

más que dispuestos a competir y a exhibir sus habilidades. ¿Por qué, pues, les asignamos un lugar inferior en el Olimpo? ¿Por qué todo el interés en el estilo del Manierismo y la nueva apreciación de estos artistas sofisticados todavía no ha impulsado a nadie a proclamar que debemos a Baccio más que a Miguel Ángel?<sup>51</sup>.

A pesar de estas observaciones con las que Gombrich torpedea la posibilidad de dar una validez general al análisis de Vasari, reconoce que no se hubiera referido a su testimonio «si no pensara que hay algo de verdad en esta explicación sociológica de la excelencia artística».

Lo que más resalta en ella –continúa Gombrich– es la importancia de una audiencia crítica, de un público de *connaisseurs* capaces de discernir, cuyos elevados criterios no permiten que el artista se conforme con cualquier cosa, sino tan sólo con lo mejor. Realmente, si hablamos aquí de tradiciones, no debemos olvidar el papel del consumidor, del mecenas o del cliente, que constituyen un importante elemento de la ecuación<sup>52</sup>.

En fin, «el florecimiento de las artes ha dependido siempre de esta capacidad de respuesta», afirma Gombrich, es decir, de la capacidad de respuesta de los artistas a un ambiente crítico exigente. Uno de los pocos sociólogos que ha tratado el mismo tema a gran escala ha sido Vytautas Kavolis. En su libro *History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences*, Kavolis se preguntó sobre los vínculos existentes entre determinados ciclos de la dinámica social y los períodos de florecimiento artístico<sup>53</sup>. Al considerar, por ejemplo, las condiciones políticas y los ciclos económicos, Kavolis apunta que los períodos de máxima creatividad artística suelen coincidir con las fases de integración social que vienen *después* de los períodos de intensa acción política –como las guerras o las revoluciones– o de las etapas de fuerte crecimiento económico y enriquecimiento, mientras que en períodos de paz prolongados o de intensa actividad económica el nivel de creatividad artística es menor. No es este el lugar para analizar la validez o no de estas teorías. Lo que me interesa destacar en este contexto es que Gombrich aborda

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>52</sup> E. H. Gombrich, «Tradición y creatividad», cit., p. 43.

<sup>53</sup> Véase Vytautas Kavolis, *History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1972.

el tema desde una perspectiva sociológica, aunque el suyo sea un análisis microsocioal, centrado en las condiciones internas del campo artístico, mientras que el análisis de Kavolis es macrosocioal, al plantear el tema buscando cuáles son las fuerzas externas de la dinámica social de los procesos históricos que afectan a este campo. Sería ideal, por supuesto, que alguien pudiera ofrecernos una explicación satisfactoria que consiguiera integrar tanto las condiciones sociales generales como las particulares del campo artístico. En cualquier caso Gombrich se muestra escéptico sobre la posibilidad de que el tema de las condiciones sociales de la maestría pueda ser fácilmente acotado:

Francamente –admite Gombrich– desconozco si algún historiador social se ha propuesto la tarea de investigar este fenómeno; pudiera ser que se encontrara con demasiadas variables como para hacer de él un tema provechoso de estudio<sup>54</sup>.

Hemos dicho que para Gombrich la competencia artística y el estímulo de un público selectivo son algunas de las condiciones para que en su nicho ecológico se den grandes logros artísticos. Pero «esta selección –continúa Gombrich– también puede equivocarse o ponerse en peligro por las modas intelectuales o por preocupaciones esnobes. Puede haber ocurrido en Holanda a finales del siglo XVII, cuando las modas afrancesadas destruyeron las tradiciones locales; puede haber ocurrido de nuevo en nuestros propios días, cuando el culto al progreso amenazó la continuidad del arte»<sup>55</sup>. Estas líneas son cruciales, creo yo, para entender en qué sentido Gombrich no sólo acepta, sino que anima a historiadores sociales y sociólogos a analizar las evidentes fluctuaciones de gusto y reputación de los artistas, pero al mismo tiempo se niega a aceptar que esto suponga un relativismo absoluto por lo que se refiere a los grandes valores y logros artísticos. Esto puede explicar la aparente paradoja que contiene su afirmación de que «Tiziano es un gran artista, incluso si llega una época en que nadie quiera contemplar sus cuadros», afirmación hecha a propósito del libro de Haskell sobre los redescubrimientos, que por otro lado considera un libro excelente. En otras palabras, y refiriéndose a Miguel Ángel: «A él no se le llamó grande porque era famoso. Era famoso porque era grande»<sup>56</sup>. Es decir, según Gom-

<sup>54</sup> «Tradición y creatividad», cit., p. 39.

<sup>55</sup> E. H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo*, Madrid, Debate, 1997 (1991), p. 72.

<sup>56</sup> *Ideales e ídolos*, p. 200.

brich, los críticos y los entendidos pueden equivocarse, al no saber apreciar unos logros artísticos que responden a criterios razonablemente objetivos. Los niveles de fama o reputación pueden medirse, oscilan y dependen de modas y otras presiones sociales, pero el termómetro para medir tiene que estar más cerca de la obra y del artista que de su fama.

Los sociólogos, según Gombrich, pueden analizar los diez primeros artistas de la lista, y analizar por qué esta lista puede fluctuar, quizá dependiendo de las presiones de las modas, de los gustos o del mercado. Pero el sociólogo no puede comprometerse a elegir el número once, puesto que los conocimientos que se requieren para pronunciarse en este sentido no son los propios del sociólogo. La historia del arte es una historia de valores, de logros; el sociólogo debe analizar la realidad social, pero no es de su competencia evaluar las obras ni pronunciarse sobre cuáles deben ser las cualidades artísticas que cabe admirar. Aunque puede parecer una postura un tanto rígida o cerrada, curiosamente la opinión de Gombrich es sociológicamente correcta, o al menos así lo admiten algunos sociólogos. Nathalie Heinich, por ejemplo, observa que si la sociología es una disciplina que evita hacer evaluaciones de este tipo, es porque no tiene gran cosa de específico que aportar a esta cuestión. No es que el sociólogo tenga prohibido evaluar las obras de arte, dice Heinich, «es solamente poco productivo, por ser poco específico de su competencia»<sup>57</sup>.

¿Pero cuáles son los argumentos de Gombrich para defender que existen criterios de excelencia objetivos, estos altos niveles de maestría a los que a veces llama los cánones del arte? Temo que el lector pueda llevarse una desilusión si en este punto espera encontrar una discusión detallada de criterios que puedan aplicarse a modo de fórmula para saber si una obra de arte es buena o mala. Gombrich es poco explícito en este tema, aunque lo considera de vital importancia y ha escrito sobre ello abundantemente. Valga como ejemplo la interesante correspondencia mantenida con Quentin Bell sobre los cánones y valores en las artes visuales<sup>58</sup>. Creo también que su punto de vista sobre este asunto tiene un cariz mucho menos sociológico que el que haya podido tener su enfoque de otros problemas hasta aquí tratados.

Si vinculamos una obra de arte a su contexto, ello nos da un marco de referencia que permite evaluarla como una solución a ciertos problemas en determinadas circunstancias. Este punto de vista permite a

<sup>57</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, París, Minuit, 1998, p. 13.

<sup>58</sup> Véase *Ideales e ídolos*, pp. 203-222.

Gombrich alejarse del relativismo o subjetivismo absoluto en el juicio artístico. Gombrich ve la historia del arte como una historia de soluciones dadas por los artistas a problemas que se les planteaban; por tanto, se trata de valorar dichas soluciones. Uno de los fines más intensamente perseguido en el arte occidental ha sido el de la representación de la naturaleza. De hecho, como señala Gombrich, «los primeros historiadores del arte seleccionaban su material por medio de los criterios del progreso tecnológico en la representación de la naturaleza». «Lo hacían así –continúa– porque esos eran los modelos de sus propias civilizaciones. Todos sabemos que estos modelos han fluctuado y han cambiado»<sup>59</sup>. Por tanto, podemos exigir un cierto grado de realismo a las obras de Rafael o Velázquez porque éste era uno de sus objetivos y del arte de su época, pero seríamos injustos con el arte románico o con el arte abstracto de Kandinsky si lo valoráramos con criterios naturalistas. En cualquier caso, es evidente que no todos los problemas y soluciones artísticos tienen el mismo grado de complejidad o dificultad, y que no todos forman parte de este alto nivel de valores que implican que cierto artista u obra llegue a considerarse un canon o modelo en determinada tradición. No podemos olvidar que la maestría lo es en algún aspecto concreto, lo que implica referirla a un determinado contexto. En repetidas ocasiones Gombrich ha utilizado la metáfora del juego para explicar el problema de la calidad artística. Existen distintos tipos de juegos, como hay también diferentes tradiciones, modelos o géneros artísticos, y en cada uno de ellos, como en los juegos, existen grandes jugadas, jugadas maestras<sup>60</sup>.

Sin embargo, pese a estar firmemente convencido de que Miguel Angel es un artista más grande que el pintor del siglo XVII John Streater, y de haber intentado demostrarlo en su artículo *Historia del arte y ciencias sociales*, Gombrich admite que también le han pillado «confesando que esas cosas no pueden demostrarse por medio de argumentos»<sup>61</sup>. De hecho, en sus escritos más recientes ha venido destacando que se trata de una cuestión de fe: «La crítica de arte es un asunto de creencia: yo creo que Miguel Angel es mejor que Dalí. Pero no puedo demostrarlo.

<sup>59</sup> E. H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo*, cit., p. 73.

<sup>60</sup> En su estudio sobre la teoría del arte de Gombrich, Joaquín Lorda dedica un capítulo al tema de la maestría cuyo eje central es la analogía del juego. Véase J. Lorda, *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, Eiunsa, 1991, pp. 253-272.

<sup>61</sup> *Temas de nuestro tiempo*, p. 72.

Lo que hace la calidad de una obra de arte está totalmente imbricado en la totalidad de nuestra civilización»<sup>62</sup>. Sólo una lectura muy atenta de sus obras permite encontrar algunas pistas, no tanto para demostrar quién es el mejor, sino para explicar qué es lo que tienen aquellas obras que consideramos grandes logros. Y no es sorprendente que sus manifestaciones al respecto aludan a valores firmemente enraizados en la historia de la tradición clásica, que no en balde ha sido el principal interés intelectual de Gombrich a lo largo de su vida. En otras palabras, su «juego» preferido es el de la tradición clásica, y aunque existan otros «juegos», los valores implicados en sus preferencias tienden a constituirse en centrales. «Creo firmemente que una gran obra de arte encuentra en nosotros un equilibrio sutil entre lo que nos parece demasiado evidente y lo que nos parece demasiado difícil»<sup>63</sup>. ¿No es esto el criterio clásico de unidad en la variedad? Podemos leer también que las obras maestras «soportan la prueba del tiempo», «encarnan un sistema de valores que nos enseñan a reconocer», son «puntos de referencia, pautas de excelencia que no podemos disminuir sin perder la dirección», en definitiva, «en lo que a las cumbres del arte se refiere, no somos tanto nosotros quienes ponemos a prueba la obra maestra, como ésta la que nos prueba a nosotros»<sup>64</sup>.

Según Gombrich, las grandes obras de arte también aluden con intensidad a valores universales, y éste es precisamente uno de los puntos en donde más claramente aflora, creo yo, el idealismo y un cierto etnocentrismo de este gran humanista. En su respuesta al artículo de James S. Ackermann, *On Judging Art without Absolutes*, Gombrich explica su reacción al contemplar el extraordinario dibujo preparatorio realizado por Rafael para su fresco de la *Escuela de Atenas*, cartón que se conserva en la Ambrosiana de Milán:

Disfruté de la milagrosa delicadeza del arte del dibujante que de una forma tan bella transmite la armonía de los movimientos de estos hombres de diversas edades mirando, hablando o meditando, la absoluta delicadeza, gracia y natural *gravitas* de su porte, y la sutileza de su relación emocional, pero mientras escribo estas palabras me doy cuenta de cuán embarazosas suenan. ¿Es meramente idealista, sin embargo, relacionar la articulación de estas

<sup>62</sup> *Lo que nos cuentan las imágenes*, cit., p. 154.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>64</sup> Véase *Ideales e ídolos*, pp. 198-200.



cualidades humanas con valores que trascienden particulares períodos o civilizaciones? ¿No es sentida la amabilidad, el anhelo y la veneración por admirados maestros (o gurús) en muchas partes del globo?<sup>65</sup>.

A su vez, Ackermann responde a Gombrich señalando que si bien está de acuerdo en que ciertos valores, criterios y emociones implicados en nuestras reacciones a las obras de arte son ampliamente compartidos, ello no implica que «trasciendan» particulares períodos o civilizaciones, o que sean universales o absolutos, y añade que ciertos valores señalados por Gombrich, como «*gentleness, eagerness, and the veneration for admired teachers*», son de tipo más moral que estético, y además tienen un cierto perfil sociológico, ya que desde la antigüedad son valores ampliamente difundidos y compartidos, «al menos en el segmento burgués de la sociedades urbanas»<sup>66</sup>. Ackermann admite también que las respuestas a la amabilidad o nuestra reverencia por maestros admirados son efectivamente factores de nuestra apreciación del cartón y el fresco de Rafael, pero no por ello son criterios de validez universal para las obras de arte. «Son relevantes para algunas obras figurativas producidas durante el relativamente corto período del arte occidental en el que la representación de comportamientos humanos ejemplares se consideró que era un noble objetivo. Cuando nos fijamos en las miniaturas del Libro de Kells, en una estela maya o en una tela de Morris Louis, estamos obligados a recurrir a otros criterios»<sup>67</sup>.

También Martin Kemp le reprochó a Gombrich algo parecido al recordar que al inicio de *Arte e ilusión* había dicho que cualquier persona podía gozar de la belleza y del encanto rural que se desprende del cuadro de *Wivenhoe Park* pintado por Constable<sup>68</sup>. No creo que puedan

<sup>65</sup> Véase «Critical Response», *Critical Inquiry*, vol. 5, n.º 4, 1979, p. 794.

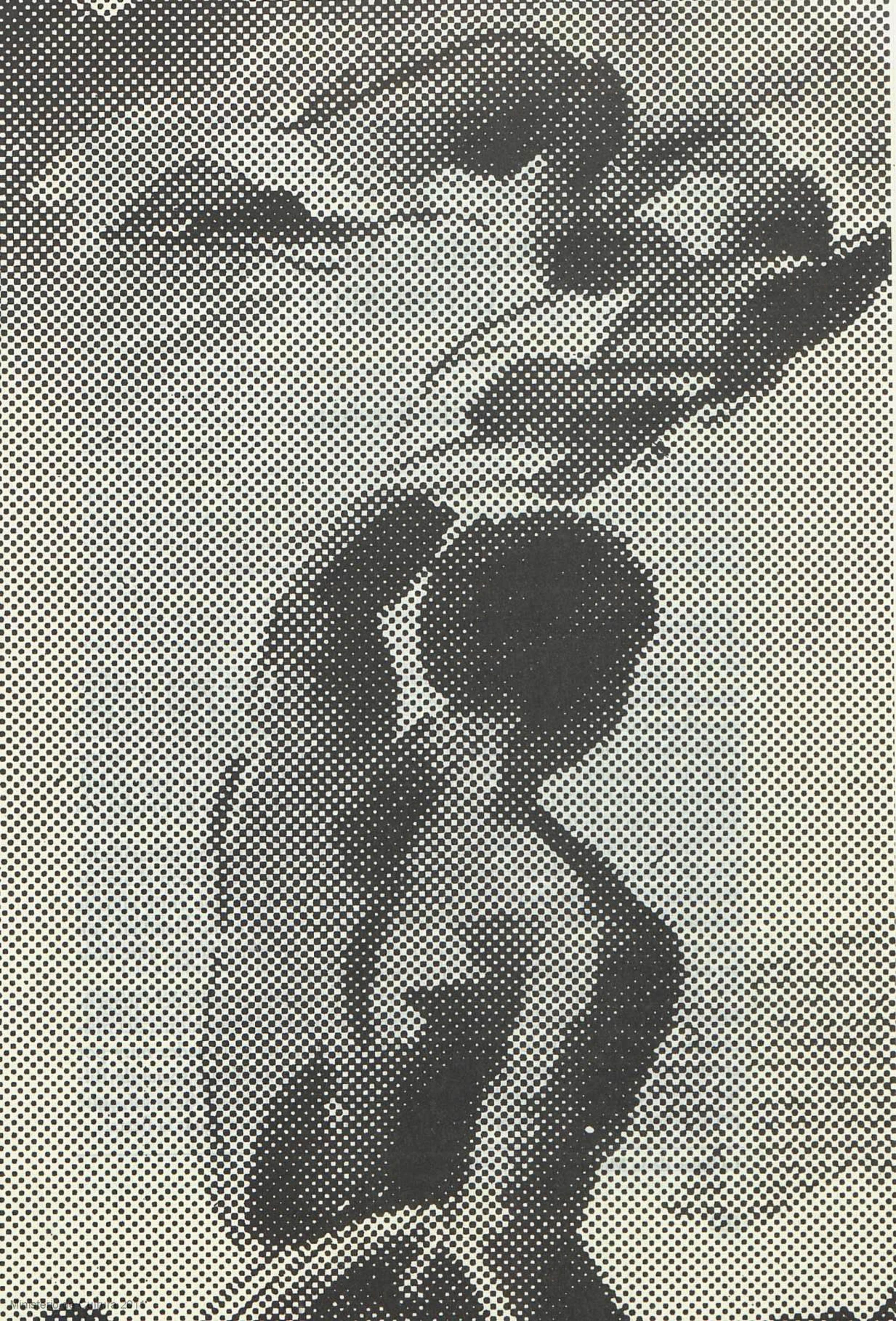
<sup>66</sup> *Op. cit.*, p. 798. El silencio de Gombrich sobre este tipo de condicionamiento social ya fue señalado por J. F. Ivars en 1974 en su prólogo a la edición catalana de *In search of cultural history*. Ivars terminaba su escrito señalando que Gombrich escamoteaba el hecho de que es el ser social de los hombres lo que determina su consciencia y actitudes (J. F. Ivars, «La recepció de Gombrich i la seva problemàtica», prólogo a E. H. Gombrich, *A la recerca de la història cultural*, Valencia, L'Estel, 1974, p. 30).

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> M. Kemp, «Seeing and Signs. E. H. Gombrich in Retrospect», *cit.*, p. 238. Leemos al inicio del primer capítulo de *Arte e ilusión*: «Entre los tesoros de la National Gallery en Washington figura un cuadro de *Wivenhoe Park* en Essex, por John Constable. No se necesita ningún conocimiento histórico para ver su belleza. Cualquiera puede gozar el encanto rural de la escena, la habilidad y la sensibilidad del artista para traducir

valorarse justamente estas pocas líneas de Gombrich sobre la pintura de Constable separándolas drásticamente de la totalidad del libro o incluso del capítulo en que están escritas, pero en nuestro contexto pueden ser relevantes. Yo también me inclino a pensar –y los estudios de sociología de la percepción creo que lo han puesto acertadamente de relieve– que tanto el «encanto rural» de la escena pintada por Constable, como la «amabilidad y la veneración por los maestros admirados», son reacciones y cualidades que dependen de determinado tipo de educación y cultura. Si ello es así, quizá sería en este punto donde las opiniones de Gombrich más parecen evitar las condiciones y valores sociales implicados en la apreciación de las obras de arte. De todos modos, existen otras muchas páginas en la obra única de este gran humanista en las que cualquier estudioso de la dimensión social del arte podrá sacar provecho de ideas y teorías, que además son expuestas, como siempre admiramos en Gombrich, con brillantez y originalidad.

el juego de la luz solar sobre los prados verdes, las suaves ondulaciones en el lago con sus cisnes, y la hermosa estructura de nubes que cierra el conjunto. El cuadro parece tan carente de esfuerzo y tan natural que lo aceptamos como una reacción, sin preguntas y sin problemas, ante la belleza del campo inglés», E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1960), p. 42.



# ¿ES EL MUSEO GUGGENHEIM UN MUSEO?

Iñaki Esteban

## *I. Introducción: Stendhal en Bilbao*

Las sensaciones más sublimes suelen remitir, en nuestra época, a explicaciones pedestres. Stendhal creyó que los mareos que padecía al visitar los palacios florentinos se debían a contemplación copiosa y continuada de una belleza desbordante. Hoy sabemos que el origen de sus males radicaba en la colocación de los cuadros, muy altos para que el ojo los pudiera ver con naturalidad. El esfuerzo del globo ocular para mantener la mirada alzada provocaba esa molestia, que Stendhal confundía con un efecto maravilloso.

Muchos visitantes del Museo Guggenheim Bilbao se quedan maravillados con las voluptuosas elevaciones del edificio de Frank O. Gehry, con el aire de monumentalidad generado por sus huecos y por las obras que entre ellos se cobijan. Pero también son muchos los que salen mareados como Stendhal, con una vaga sensación de haber desfilado, al final ya con cierta fatiga, ante unas atracciones quizá vistosas pero no muy comprensibles.

A primera vista, y a los dos años de su inauguración, el éxito del Guggenheim no admite dudas. Sus cifras de visitantes amenazan la hegemonía del mismísimo Museo del Prado. Las empresas patrocinan sus actividades muy por encima de las previsiones más optimistas. La cara y el ambiente social de Bilbao han mejorado, a pesar de los continuos calvarios políticos. Si es así, ¿qué peros caben buscarle al Guggenheim? ¿Qué motivos hay para aguar la fiesta?

---

**La balsa de la Medusa**, 51-52, 1999.

157 Todos los éxitos de un museo no pueden reducirse a los números, ya sean de asistencia, de patrocinio o de los beneficios económicos causados por la afluencia de turistas. Tampoco parece muy justificable construir museos solamente para crear imagen y levantar la moral ciudadana. Los hay que todavía definen a esas instituciones mediante unas funciones diferentes a éstas, nada despreciables, y que consistirían en, 1) presentar adecuadamente unas obras; 2) establecer un vínculo comunicativo con el espectador, de manera que éste pueda rastrear en los sentidos de lo expuesto y se pueda educar en la apreciación del arte; 3) conservar una colección, y 4) investigar sobre ella y sobre temas emparentados.

No es una definición extravagante, sino la que suele dar como válida el ICOM (consejo internacional de museos, asociado a la UNESCO). Y si se cotejan estas funciones con lo ocurrido hasta ahora en el Museo Guggenheim, difícilmente podrá afirmarse que éste es, con propiedad, un museo.

Para demostrar esta tesis analizaremos primero el concepto de institución museística que sostiene Thomas Krens, director de la Fundación Solomon R. Guggenheim de Nueva York y máximo responsable de la programación artística de Bilbao. Después colocaremos frente a frente cada una de las funciones citadas y las grandes exposiciones que se han sucedido en el seductor edificio de Gehry.

Antes de comenzar quiero ahuyentar malentendidos buscados o simplemente encontrados, y me apresuro a decir que no trato de oponer dos visiones dispares del museo: la primera academicista y encerrada en el gabinete de los expertos; la segunda volcada en el consumo de sus clientes, los turistas y eso que suele denominarse, con una rapidez imprecisa, el gran público.

En contra de cualquier tipo de elitismo, la presunción de la que parte este texto es que debe aprovecharse todo el potencial del Guggenheim para el mayor disfrute, comprensión y educación de los visitantes, del mayor número posible de ellos. La oposición entre el museo profesoral y el museo espectáculo es hoy innecesaria. Todo el mundo da por sentado que cualquier exposición *también* debe entretener y estimular, sin que por esto haya que renunciar a una presentación de las obras de acuerdo a un discurso inteligible, comunicable. Estimular, entretener, deleitar y dar que pensar son cosas imprescindibles en el proceso de comunicación cultural.

Las arremetidas de raíz contra el espectáculo se acercan muchas veces a una postura puritana y partidaria de la academia sin concesiones. Todas las vanguardias han jugado más o menos intensamente con ese elemento espectacular.

---

Iñaki Esteban es periodista. Autor de *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo* junto a Alberto Tellitu y J. A. González Carrera (Editorial El Correo).

Aun así, conviene ir al caso concreto de una exposición o de un museo para ver si el espectáculo se queda en una hueca escenografía de impacto o si se trata de una presentación seductora que beneficia la voluntad de aprender y de gozar inteligentemente que muestran muchos espectadores<sup>1</sup>.

## II. El museo posmoderno según Thomas Krens

Sorprende la seguridad con la que algunos teóricos –y no tan teóricos– decretan el fin de lo moderno y el inicio de la posmodernidad. Habitualmente se intenta probar esta idea mencionando un método de conocimiento racional supuestamente agotado, aun cuando las ciencias –para bien, para mal o para ambas cosas– conserven todo su vigor. O también se apunta el descrédito de las formas de pensamiento basadas en las identidades y las definiciones, siempre parciales y reductivas, y se airea su pretendida superación por el juego de reverberaciones entre lo real y lo irreal, tan del gusto posmoderno.

Thomas Krens es de los que no tiene dudas respecto a nuestra entrada en la posmodernidad, una época a la que lógicamente correspondería un nuevo tipo de museo. En uno de sus escasos textos, *Museums and History: The Dynamics of Culture in a Postmodern Era*<sup>2</sup>, Krens defiende (inspirado en el Foucault de *Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber*), que «la edad de la historia»<sup>3</sup>, que vio la luz a finales del siglo XVIII, ha sido superada y con ella terminado un modo de conocer preocupado por el origen y la evolución de sus objetos, por la sucesión lógica de los acontecimientos. En esta época también se produce una división de las ciencias (la biología, la lingüística, etc.) de acuerdo a las distintas funciones que estudien.

La aproximación posmoderna a lo real pone de manifiesto, según Krens (en una lectura más bien retórica e interesada de Foucault), la «*virtualmente infinita interacción*» entre «*los discursos científicos, naturales, económicos, políticos y culturales*»<sup>4</sup>. Llevado este planteamiento al terreno del arte, nos encontramos con que el discurso modernista habla en términos de evolución de las formas, rastrea las continuidades y superaciones de estilos sucesivos que son clasificados con rigidez. En opinión de Krens, este modelo enclaustrado en la esfera de lo artístico, aislado de la influencia de los otros discursos, se vuelve anticuado y

<sup>1</sup> José Jiménez constata la ampliación de público de la cultura y el arte en las últimas décadas y la aparición de un nuevo espectador, «cada vez más exigente y participativo», que propicia y exige cambios y transformaciones culturales. Vid. Jiménez, J., «Introducción», en *El nuevo espectador*, Madrid, Argenteria/UAM/Visor, 1998, pp. 13 y ss.

<sup>2</sup> Facilitado por la Fundación Guggenheim y enviado al que esto escribe por fax, sin más referencias, aunque este texto parece ser el preámbulo de una memoria sobre el proyecto, frustrado, de construir un museo Guggenheim en Salzburgo.

<sup>3</sup> Expresión con la que Michel Foucault encabeza el primer apartado del capítulo VII de *Las palabras y las cosas*, pp. 213-217. Trad. Elsa Cecilia.

<sup>4</sup> Véase el artículo de Krens.

demasiado estático. El museo posmoderno debe ser, por contra, «un agente de intercambio, transformación y discurso»<sup>5</sup> que proporcione «instantes de plenitud intensos y acumulativos, pero aislados y atemporales»<sup>6</sup>.

Pero además de estos aspectos teóricos, Krens también aspira a solventar un problema práctico. La idea enciclopédica de mostrar los tesoros acumulados se ha vuelto insostenible, pues para ello hemos creado unas casas o unas cajas («boxes», suele decir Krens), a las que llamamos museos y en las que ya no cabe un alfiler. Antes de que se abriesen los espacios de Bilbao y Berlín, la Fundación Guggenheim sólo podía mostrar, en Nueva York y Venecia, un 4% de una colección de aproximadamente 15.000 obras. El resto quedaba desaprovechado en la oscuridad de los sótanos.

Dice Krens sobre este punto: «Yo vi que la idea de los museos de arte como casa de los tesoros, como recipiente para la acumulación de la cultura material, estaba anticuada. Y al mismo tiempo esa misma idea había cambiado desde los años sesenta y setenta. Desde entonces, los museos son una forma de divertimento sofisticado, algo que sirve para ocupar los ratos de ocio. La gente decide si un día va al cine, a la playa o a un museo»<sup>7</sup>.

El director de la Fundación Guggenheim pensó que estos problemas podían deshacerse poniendo en marcha un plan de expansión por distintas ciudades del planeta, como Bilbao, Berlín, Salzburgo, otro espacio en Venecia (aparte del palacio de Peggy Guggenheim), Seúl, incluso llegó a mencionarse Vietnam y en últimos meses ha saltado el nombre de Lyon.

Si la globalización manda en la economía, ¿por qué no puede hacerlo en el arte, si ambos discursos están relacionados? Con los nuevos lugares expositivos, Krens podría presentar partes de la colección Guggenheim *simultáneamente*, lo cual le permitiría explotarla con una mayor rentabilidad. También abarataría los costes de las muestras temporales, puesto que cada ciudad tendría que satisfacer una parte de la factura de producción, en caso de que las disfrutara.

Recapitulando, podemos dibujar el concepto de museo de Krens con los siguientes trazos: ordenación contextualizada, relacional y no sucesiva (o no cronológica) de las obras; colección y exposiciones en movimiento por los centros Guggenheim esparcidos por el mundo, para reducir costes; y un mimo especial por ofrecer ese «divertimento sofisticado» al que nada oponemos, aunque la equivalencia con el día de playa o cine parece una exageración que no tiene que ver mucho con la realidad<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Según explica María Bolaños al referirse al modelo de Krens en: *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 1997, p. 432.

<sup>7</sup> Vid. Tellitu, A.; Esteban, I.; González Carrera, J. A., *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*, Bilbao, Ed. El Correo, 1997, p. 92.

<sup>8</sup> Recientes estudios, nacidos de la experiencia, no dejan de subrayar el aspecto del placer, de la diversión, pero también de la educación, de la comunicación, del deseo del visitante de sentir y dotar de sentido a las obras. Véase el excelente libro de Eulalia Bosch, *El placer de mirar. El museo*

Quizá lo más decepcionante no sea el concepto de Krens sostiene, pese a que en algunos sentidos sí pone en peligro, como veremos más adelante, las funciones del museo que hemos considerado deseables y necesarias. Quizá una mayor desilusión proceda del hecho de que, en lo que se refiere a la presentación de obras en Bilbao, Krens se ha saltado olímpicamente sus propias ideas posmodernistas.

La primera muestra de Bilbao, una antología panorámica de la colección Guggenheim se caracterizó por el desorden y la falta de información y contexto; la segunda, *China: 5.000 años*, por el empacho informativo, académico y cronológico. La tercera, una retrospectiva sobre el trabajo de Robert Rauschenberg, resultó algo más asequible para el visitante, si bien no se prescindió del criterio de ordenación histórico ni se prodigaron las pistas sobre el recorrido a seguir, lo que en ocasiones confundía al espectador, como veremos. Sólo las últimas muestras de Richard Serra y Eduardo Chillida –esta última ni organizada ni concebida por el Guggenheim– dejan un rastro convincente y estimulante.

### III. Despistados en el laberinto

En la «*casa de los tesoros*» que menciona Krens, los cuadros cubrían casi cada centímetro de las paredes, del techo al suelo, y se presentaban al espectador como un caótico pastiche que mostraba la peor cara de la «*acumulación de la cultura material*» a la que se refiere el director de la Fundación Guggenheim.

Desde entonces, desde el siglo XVIII y XIX, los museos han perfeccionado mucho su manera de presentar las obras con el fin de que susciten el disfrute del público y su interés por conocer. Cierto es que se ha abusado y aún se abusa de los criterios cronológicos y formalistas, que relatan un período artístico de acuerdo a la secuencia del origen, desarrollo y caída; que se acercan a la obra de un artista según las rígidas etiquetas de las etapas sucesivas; que se aproximan a un grupo o escuela bajo la ensimismación de sus evoluciones formales; que dejan de lado las imposiciones y los estímulos del entorno, las conexiones con otras ramas del saber, y presentan las vanguardias como fetiches de consumo artístico, totalmente vaciadas a su contenido e intenciones, convertidas en objetos de admiración acrítica<sup>9</sup>.

*del visitante*, Barcelona, Actar, 1998. Según una encuesta realizada en Gran Bretaña, en 1988, los visitantes acuden, generalmente, motivados por las exposiciones y las colecciones. En segundo lugar, buscan una forma de diversión para pasar el día. Véase, Hooper-Greenhill, E., *Los museos y sus visitantes*. Trad. Alfredo Álvarez, Gijón, Trea, 1998.

<sup>9</sup> Sobre todo a partir de los años sesenta, la vanguardia pierde sus propiedades provocadoras y queda totalmente aprisionada en el sistema del arte: institucionalizada por los museos, convertida en un objeto académico en las universidades, sometida a la especulación y la comercialización de marchantes y galerías y museos, reducida a objetos cuyo contenido se ha neutralizado para que pudan ser consumidos por un nuevo público masivo. Como dice Remo Guideri, citando a Calvesi,



Desde esta perspectiva, el enfoque racional de Krens resulta interesante y provocador: un desafío para conservadores y comisarios, para educadores e investigadores, para visitantes. Qué mejor que una exposición indique la relación entre el brote de unas obras y el *humus* que le corresponde (político, económico, científico, ético y estético). Esas conexiones facilitan la comprensión, el conocimiento, la educación. Incluso ciertos teóricos avezados como Tony Bennet piden que los comisarios no se limiten a exhibir unas obras y escribir un texto, sino que revelen cómo han elegido las obras, con qué medios materiales han contado, a través de qué negociaciones se ha conseguido lo que se presenta a los ojos de un visitante cada vez más consciente y activo, con más deseos de saber los entresijos que conforman la muestra<sup>10</sup>.

La perspectiva posmoderna de Krens no tiene por qué contradecir necesariamente los fines (modernos) de conservar una colección, comunicar con el visitante e investigar sobre temas de interés para el museo. Más bien al contrario. Más bien ese modo relacional de conocer y exponer potenciaría esas funciones. Sin embargo, la trayectoria del Guggenheim Bilbao no ha seguido los principios con los cuales Krens pretende identificarse.

Hagamos un ejercicio de memoria y revisitemos la exposición inaugural, *Los museos Guggenheim y el arte de este siglo*, que se desarrolló desde la fecha de apertura, el 19 de octubre de 1997, hasta junio de 1998. Siguiendo el itinerario sugerido se subía a la tercera planta y nada más salir del ascensor se encontraba el visitante con un espacio dedicado a Damian Hirst, uno de los nuevos salvajes británicos apadrinado por Charles Saatchi y por Bruno Bischofberger, galerista suizo muy amigo de Krens y pieza clave para entender por qué se exhibe en Bilbao a Schnabel, Basquiat y al propio Hirst, entre otros. En el centro de esa sala se exponía una obra –*Anoche soñé que no tenía cabeza* (1997)– que constaba de una cama deshecha, colocada sobre un suelo donde se esparcían pantalones, zapatillas deportivas y revistas pornográficas abiertas. Tras la cama, separado por una cortina de cristal, se hallaba un oso en actitud amenazante. Todo ello, de tamaño natural (como diría Berlanga) y metido en una gran urna de vidrio.

Enfrente reposaba una enorme pelota de badminton firmada por Claes Oldenburg y su mujer, Cosjee van Bruggen. Por un desvío hacia la izquierda se accedía a otro balcón, éste con vistas a una sala del piso de abajo, cuyas paredes habían sido pintadas según las indicaciones de Sol Lewitt (esta era la única obra del recinto, titulada *Mural n.º 831*).

De esta ensalada hecha a base de neodadaísmo con algún tropiezo de conceptual, aliñada con algo de pop y ofrecida en un servicio minimalista, se «la vanguardia de masas» significa, llanamente, la muerte de las vanguardias. Vid. Remo Guideri, *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*. Trad. Isabel Touet de Matallana, Madrid, Tecnos, 1997.

<sup>10</sup> Vid. Tony Bennet, «Museums und 'The People'», en R. Lumley (ed.), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures in Display*, London, Routledge, 1988, pp. 63-68.

pasaba –sin solución de continuidad, sin ninguna explicación– a los espacios *sucesivos y cronológicos* de las vanguardias *históricas*, que comenzaban con el cubismo hasta llegar al surrealismo. Ahí se demostraba el poderío de la colección Guggenheim, los picassos, los klee, los kandinskis: apenas se echaba en falta algún nombre del *who is who* de las vanguardias anteriores a la Segunda Guerra.

Este poderío era, sin embargo, de carácter ambiental, atmosférico, reverencial. Se iba allí para admirar la gloria de las vanguardias y la osadía de las últimas tendencias. Y al parecer sólo bastaba con colgar las obras –data y título a un lado, eso sí, en los tres idiomas *oficiales*: euskera, inglés y español–, como si su contexto o un breve encuadre histórico fuera totalmente superfluo, como si no hubiera que decir por qué Picasso aparecía nada más entrar y reaparecía más tarde con una obra sensiblemente diferente. El visitante, despistado, salía de asombrarse con las audacias de Hirst para entrar, de golpe, en el mausoleo de las vanguardias: imposible buscar el sentido de tan abrupto trayecto.

Algo se remedió cuando se imprimieron unos folios explicativos. Lástima que el remedio tardara meses en materializarse, lo cual indica la poca importancia que habían atribuido a este aspecto.

Recordemos que Krens concebía el museo posmoderno como un «*agente de intercambio, transformación y discurso*». Precisamente lo más notorio de la muestra inaugural era la anemia de discurso, de discusión, de conexiones intelectuales, de ideas. El mismo título de la exposición, *Los museos Guggenheim y el arte de este siglo*, reflejaba una orientación –consciente o inconsciente– demasiado rasa y simplista: mostrar, quizá con un atisbo de soberbia, los *tesoros* de la fundación neoyorquina en la nueva y fabulosa *casa* construida por Frank Gehry.

Algunas partes del museo parecían un parque de atracciones, con los niños haciendo cola para introducirse en la escultura titulada *Laberinto*, de Richard Morris. Otras parecían enormes salas de estar en las que se habían colocado unos cuadros y no otros «*porque quedaban bien*», como llegó a decir un responsable del Guggenheim cuando intentó explicar el *criterio*.

Se respiraba un cierto aire de fiesta, grato y positivo. Pero qué distinto habría sido si además de eso nos hubieran dado pistas para intentar comprender lo que allí pasaba. La democratización del arte no consiste en que todos puedan entrar a los museos sin otro inconveniente que el pago de una entrada asequible, sino en el acceso del mayor número de personas posible al gusto y la educación artística. Así lo entendieron Solomon R. Guggenheim y otros mecenas que levantaron los museos norteamericanos. Algunos de sus gestores actuales están empeñados en llevarles la contraria.

#### IV. *La muralla china y el ti vivo de Rauschenberg*

Sigamos ejercitando la memoria. En la siguiente muestra, *China: 5.000 años*, nos encontramos con el envés exacto de la primera exposición: una sobre-

carga de información imposible de asimilar, un academicismo abrumador, un escrupuloso y milimétrico orden de las piezas según materiales y épocas que ejemplificaba la ansiedad clasificadora propia de la «*edad de la historia*» e impropia de un posmodernista como Krens.

En cada uno de los pequeños espacios en que se había dividido el Guggenheim se pintó un texto general que aglutinaba aproximadamente a una decena de piezas. Pero, además, cada obra, o cada par, se relacionaba con otro texto. Como ya hemos dicho, en la exposición había unas trescientas piezas, distribuidas en aproximadamente veinticinco salas. Un visitante con una velocidad normal de lectura tardaba unos 25 minutos sólo para leer los textos –por otra parte comprensibles y bien colocados– de cada sala. En total, más de doce horas de lectura, a las que había que añadir la visión de las piezas. Por si fuera poco, el catálogo se publicó en dos volúmenes, que sumaban 830 páginas y costaban cerca de las 30.000 pesetas.

La muestra requería un tiempo que no se acompasa con el ritmo habitual del espectador del Guggenheim, que suele tardar, a lo sumo, unas tres horas en recorrerlo. En las tres veces que visité la exposición –temporal, con pocas posibilidades de que el foráneo repita la visita– no vio a nadie que leyera los textos más allá de las cuatro o cinco primeras salas.

La muestra fue sin duda un festín para la vista. Pero el objetivo de un museo no puede residir solamente en ofrecer este tipo de excursiones exóticas, por muy asombrosas que sean. Si el Guggenheim se hubiera arrogado exclusivamente este fin, podría haberse evitado toda esa labor de explicación que transmiten las palabras pintadas en la pared. Y a quien quiera rebatir este argumento aduciendo que también hubo auriculares y guías que conducían al espectador por ese prodigioso festival de arte chino, se le podría contestar igualmente que, de ser así, por qué tomarse la molestia de incluir los textos, cuyo propósito no es otro que garantizar que el espectador pueda aprender y disfrutar de la exposición privadamente, con ese placer solitario y algo misántropo que suelen buscar quienes acuden con frecuencia a los museos.

Se trataba de una muestra lineal, con la clásica devoción profesoral por las secciones, los apartados, los períodos, las descripciones definitorias: un tocho espeso y aburrido para quien se la tome seriamente y, sin ser un especialista, quiera sacar algo más que la visión de unos bonitos jarrones, unos preciosos adornos de jade o unos cuadros *kitsch* de grandes dimensiones pintados a mayor gloria de Mao.

La retrospectiva sobre Rauschenberg, celebrada de noviembre de 1998 a marzo del 99, resultó sin duda la más entretenida y pedagógica, aunque adolecía de esa pesada cantidad inseparable de las grandes exposiciones y también de errores de bulto, como la mala señalización de las flechas del recorrido: en la tercera planta, mientras unos espectadores iban en una dirección otros caminaban en la contraria, como *zombies* mareados en el tiovivo que formaban las obras del artista americano. Lo triste de todo este barullo es que nadie se

preocupó de corregir el error en los cuatro meses que duró la muestra, y que uno entiende el embrollo después de haberlo padecido.

Ese mismo mes de marzo llegó la exposición *De Durero a Rauschenberg*, con un planteamiento discutible, pero con un planteamiento al fin al cabo: no sólo demostrar la importancia del dibujo en la concepción de la obra, sino también afirmar la propia entidad del mismo como pieza artística en sí, esencial y espontánea a un tiempo. Esta vez también había textos explicativos, que sin embargo no decían nada sobre las especificidades del dibujo en tal o cual artista y la relación con sus cuadros. Esta vez nos dijeron dónde había nacido Durero, quién era su padre y nos contaron sus viajes de juventud por Italia, cosas que aparecen en cualquier enciclopedia. Nada sobre sus dibujos. Y así con todos.

Solamente las últimas grandes muestras de Richard Serra y sus monumentales elipses de acero, y la antología de Eduardo Chillida, que ya se vio en el Reina Sofía, han satisfecho las expectativas de un espectador para quien pasárselo bien también significa aprender algo.

#### V. *A vueltas con una colección a vueltas*

La colección es uno de los elementos que mayor fuerza definitoria da a un museo, aquello que mejor le distingue en referencia a otros de su misma clase. Pero decíamos que uno de los mayores problemas actuales radica en el volumen de las colecciones y que sólo un 4% de los fondos de la Fundación Guggenheim podía salir a la luz, mientras el resto quedaba dormido en la noche continua de los almacenes.

Krens brinda una respuesta atrevida para solucionar este mal endémico en los museos: la colección móvil. Su idea consiste en formar una red de edificios (de momento, como ya hemos apuntado, dos en Nueva York y uno en Venecia, Berlín y Bilbao<sup>11</sup>) por los que vayan rotando las obras de la colección. Veamos lo que da de sí esta estrategia.

Para la muestra inaugural llegaron unas 350 obras de la colección, de las que se expusieron alrededor de 150, luego retiradas en su mayor parte para dejar espacio a las reliquias de la cultura china. Y esas reliquias chinas, a su vez, fueron sustituidas por las piezas de Rauschenberg y luego por las de Chillida. Los metros cuadrados del Guggenheim no dan más de sí y cada vez que se monta una gran exposición hay que retirar lo que se ha expuesto anteriormente.

A estas alturas cabe preguntarse si el Guggenheim tiene el propósito de ser un museo que aspira a presentar una colección o si quedará como un deslum-

<sup>11</sup> El periodista Michael Kimmelman denomina a esa red pretendida por Thomas Krens la *World Wide Web* del arte. Véase su artículo «The Globe Straddler of the World», publicado en *The New York Times* el 19 de abril de 1998.

brante recipiente preparado para albergar muestras temporales, entre ellas también algunas con obras de los fondos de Nueva York, por cuyo derecho de exhibición el Gobierno vasco y la Diputación de Vizcaya pagaron 2.000 millones de pesetas (una cifra que también incluía el asesoramiento técnico de la fundación norteamericana y el permiso de explotación de su *marca*).

La falta de una mínima presencia de estos fondos, fundamentales para que la gente pueda educarse en el arte moderno y gozar con él, el desmantelamiento de salas completas compradas por el Guggenheim Bilbao, como las dedicadas a Anselm Kiefer y Francesco Clemente, provocó cierto malestar entre los propios impulsores del museo. Quizá por esta razón, se elaboró un programa de exposiciones de la «colección permanente» —¿«permanente»?— con títulos generales como *Las vanguardias artísticas y el expresionismo en el siglo XX*, *El arte pop americano*, *Arte contemporáneo vasco y español*, *Pintura y escultura moderna* y otras, que sucesivamente llegarán hasta el año 2000.

A tenor de lo visto, el resultado es más bien decepcionante. Bajo un título ambiguo, *Las vanguardias artísticas y el expresionismo en el siglo XX*, se presentaron obras de Marc Chagall, Albert Gleizes, Amedeo Modigliani, Joan Miró y Oskar Kokoschka, todas ellas anteriores a la Segunda Guerra Mundial. A continuación se vieron piezas de los expresionistas, principalmente americanos, de la mitad de los cuarenta en adelante (Mark Rothko, Willem de Kooning, Robert Motherwell, etc.), y se concluyó con el neoexpresionismo de Baselitz, Kiefer, Cucchi, Barceló, Basquiat y Schnabel.

Al leer el rótulo de la exposición, de tamaño reducido para tan vasto período, se esperaba una aproximación al nacimiento del expresionismo en el seno de las vanguardias históricas y a su posterior evolución. Pero lo que uno se encontraba era con una sala dedicada a la mayor parte de esas vanguardias —el cubismo, el constructivismo, el surrealismo, también el primer expresionismo— y otras dos con los cuadros de los expresionistas de mediados de siglo y los actuales. No existía la relación entre las partes que el título parecía prometer, sino dos secciones inconexas, las vanguardias por un lado y el expresionismo en el siglo XX por otro. Sin esa conexión, y sin más explicaciones que un somero apunte descriptivo en una hoja a la entrada, la muestra se ofrecía sin otro propósito que el de la contemplación aislada de unas obras maestras, bellas sin duda, pero despojadas de contexto e intriga.

Esa exposición desapareció para dar paso a la del arte pop, compuesta por una docena de obras, ninguna de ellas importante dentro de esta corriente y desperdigadas sin orden ni concierto. Las muestras sucesivas se han caracterizado por la misma generalidad y falta de idea rectora y explicativa de lo que se expone.

Sin una cierta estabilidad en los fondos no puede haber investigación. No es difícil imaginarse a un investigador frustrado porque al intentar ver de nuevo una pieza importante para su estudio se encuentra con que ya ha desaparecido. Nadie irá al Guggenheim Bilbao para investigar sobre historia del arte y sólo esta apreciación sirve para caer en la cuenta de la distancia que le

separa de los museos *clásicos* de cierta entidad y de su no menos clásico trajín de investigadores<sup>12</sup>.

¿Es importante la investigación desde el punto de vista del público general? Pues sí, porque se descubren nuevos datos sobre la colección o sobre temas conexos que suscitan nuevas presentaciones y que así ayudan a mejorar la comprensión y la educación.

El Guggenheim nunca pretendió destacarse como centro investigador. La arquitectura nunca es inocente y sólo hay que ver la ínfima sala de la biblioteca y el archivo, todavía hoy, dos años después de inaugurarse en museo, sellada al público.

## VI. *La arquitectura como monumento*

Desde los inicios del proyecto, Thomas Krens exigió que la arquitectura fuera un elemento esencial y excepcional, un reclamo visible y elogiado que sobresaliese en el mapa mundi de los museos. El antecedente de la estrategia estaba en casa: si el Guggenheim de la Quinta Avenida sale con foto en las guías turísticas y se recomienda su visita, es gracias a la forma de su edificio, a la inaudita elipsis levantada por Frank Lloyd Wright.

Todo el mundo coincide en que la arquitectura de Frank O. Gehry —gótica por su deseo de elevación a los cielos, barroca por su desprecio de la línea recta— no sólo constituye la piel de Guggenheim, sino también su corazón.

Una encuesta elaborada por la propia institución a los dos meses de la apertura del museo resulta en este punto reveladora. Si la práctica totalidad de los visitantes elogia el edificio, un 20% contesta sin ningún reparo que el arte expuesto no le gusta, mientras que otro significativo 20% no sabe o no contexta. Otro (escalofriante) resultado de la misma encuesta dice que el 48% de los visitantes no había entrado en su vida a un museo. Este dato es fundamental para explicar el éxito de afluencia del Guggenheim y los requerimientos de Krens sobre la espectacularidad del edificio: si uno quiere atraer a unas masas que en su 50% no ha acudido nunca a museo, ¿qué reclamo debe proponer para que rompan con sus costumbres?

Uno de esos caramelos puede ser la arquitectura. Los edificios históricos o singulares son desde hace mucho tiempo una parada obligatoria de las rutas turísticas. La mirada del turista vacía a la arquitectura de su función utilitaria —la vivienda, la actividad laboral, cultural, política, etc.—, y la transforma en un monumento mediante una contemplación ociosa, fascinada, admirativa. Los no aficionados al arte lo visitan con la misma actitud que si estuvieran en las

<sup>12</sup> Valeriano Bozal y Tomás Llorens señalan las deficiencias en cuanto a la investigación de los museos españoles respecto al British Museum y al Victoria & Albert de Londres. La diferencia sería aún más abismal con el Guggenheim de Bilbao. *Vid.* Bozal, V., y Llorens, T., «Los museos en España», en *Revista de Occidente*, 177 (febrero de 1996), p. 92.

pirámides de Egipto, en la Empire State Building o en la Tour Eiffel: les encanta estar en sus alrededores, o en su interior.

El Guggenheim ha dado prioridad a la arquitectura respecto al arte: es, antes que nada, un monumento y luego quizá un museo.

## VI. *Una apuesta por la ambición*

Parecen hoy lejanos aquellos primeros días del proyecto, cuando el Guggenheim sólo existía en las maquetas y sobre ellas caían unas cargas llenas de prejuicios e intereses personales que ya, felizmente, han perdido toda su fuerza. Unos pretendía borrar los primeros planos de Gehry bajo la acusación de un supuesto colonialismo cultural, ya que la Fundación Guggenheim tiene su domicilio en Estados Unidos. No escuchaban a quienes, con un básico sentido común, decían que las obras de su colección proceden de todas las partes del mundo y que su valor es sencillamente universal. Si la fundación hubiera estado en Italia, no se les habría ocurrido censurar el supuesto colonialismo italiano. Sus razones procedían de un antiamericanismo tosco, un refrito de ideas hechas, un precocinado ideológico fácil de consumir.

El aplastante éxito del centro, en cuanto a cifras se refiere, ha minado esas críticas maximalistas y ha demostrado que la cultura no tiene por qué ser, toda ella, la hija tonta y totalmente subvencionada del presupuesto. El edificio de Gehry ha generado entusiasmo entre la ciudadanía vasca, como lo testimonian las 90 empresas que contribuyen (algunas con cifras de muchos ceros) a sufragar sus operaciones, y los cerca de 10.000 abonados con los que cuenta su asociación de amigos. Por si fuera poco, se han registrado más de dos millones de visitantes, entre la inauguración, el 19 de octubre de 1997 y junio de 1999.

No creo que todas estas medallas, que irremediablemente se pueden colgar del edificio de titanio, se fundamenten en las carencias que hemos venido señalando. Al Guggenheim cabe pedirle una mayor claridad expositiva y comunicativa, una mayor presencia de la colección aunque sea ésta de carácter rotatorio, un apoyo a la investigación, de momento inexistente. No sé hasta dónde quiere llegar Krens con su posmodernismo y su antimodernismo. Pero, en cualquier caso, ¿no resulta chocante pensar que una presentación comprensible, provocadora, que levante el ánimo de saber, que incite a la educación y la investigación, está ya muerta o superada?

Quizá una de las razones de estas penurias se daba a la falta de un director artístico propio —una plaza que aún no ha sido convocada, dos años después de la inauguración del centro—, que tenga capacidad de maniobra para organizar exposiciones y presentar la colección con unos enfoques innovadores y más didácticos y comunicativos respecto a la historia del arte de este siglo.

Thomas Krens ha dicho repetidamente que él es el único director artístico del Guggenheim Bilbao. Si esto es así, si el centro solamente cumple la misión de recibir exposiciones pensadas y organizadas en Nueva York, habrá que con-

cebir el espacio como una franquicia, un término que han intentado evitar las instituciones vascas y que, no obstante, es el que mejor describe la realidad.

El Guggenheim ha logrado lo más difícil: que la gente vaya a visitarlo. Pero el éxito no sólo puede calibrarse en cifras, a pesar de que también en las artes vivamos bajo el imperio de la cantidad —la películas más cara, el libro más vendido, etc.—. Para que el museo triunfe de verdad también tiene que satisfacer la legítima y loable pasión por conocer que mueve a muchas personas cuando eligen visitar un museo en vez de ir a la plaza. Si estos cientos de miles de espectadores quedan decepcionados y confusos por no haber aprendido nada, si sólo recuerdan las sensaciones obnubiladas de un espectacular edificio-monumento, y el agobio de las cosas y empujones de los otros visitantes, la ambición del Guggenheim sólo será una triste ambición a medias.





## *El derecho ciudadano a un salario universal\**

---

Jordi Mundó

Los últimos veinticinco años han sido prolíficos en publicaciones sobre ética social y filosofía política, la mayoría de las cuales han tenido un notable impacto en el mundo académico, pero han pasado desapercibidas para un público más amplio. La literatura científica reciente sobre cuestiones de igualdad, libertad, ciudadanía, pobreza o democracia es tan amplia como ignota para la mayoría. Razones del porqué de este hiato aparentemente insalvable entre las cuitas de los académicos y las inquietudes de la ciudadanía en general hay muchas, pero al menos dos llaman especialmente la atención.

Una tiene que ver con la falta de académicos y pensadores que combinen con rigor y eficacia una actividad intelectual en investigaciones punta en los ámbitos de la ética, la política y la economía, y una actividad como divulgadores de talento, comprometidos de algún modo con causas políticas y sociales. Es difícil que ciertas teorías y propuestas consigan saltar los muros académicos, por muy atractivas que resulten, si no ofrecen algún punto de engarce con los asuntos mundanos.

---

\* Daniel Raventós, *El derecho a la existencia. La propuesta del Subsidio Universal Garantizado*, Barcelona, Ariel, 1999.

---

**La balsa de la Medusa**, 51-52, 1999.

La segunda razón, emparentada con la primera, tiene que ver con una cierta pérdida de temple revolucionario normativamente orientado de los actores políticos y sociales. Si aceptamos el análisis según el cual la pobreza ha anidado en el corazón de las sociedades occidentales y se reproduce con inusitada rapidez, llegando a colonizar ámbitos de la sociedad que hasta ayer aparecían inmunes; si damos por cierto que el paro de larga duración va incubando situaciones crónicas de un empobrecimiento incapaz de escapar de su mortífera dinámica; si, en fin, aceptamos que este análisis es correcto y calificamos tal situación como éticamente indeseable, inmediatamente nos vemos abocados a proponer una alternativa, un «mundo posible» socialmente nuevo que permita combatir la pobreza, la desocupación y la pérdida de autoestima de muchos ciudadanos de nuestras sociedades. No es imaginable que sea posible transformar a fondo nuestras sociedades sin reconocernos a nosotros mismos la capacidad de repensarlas (la fuerza de la razón) y de actuar consecuentemente (la razón de la fuerza). Para imaginar un nuevo «mundo posible» social hace falta ese temple revolucionario normativamente orientado. Amplios sectores de la izquierda finisecular han mostrado una reiterada incapacidad para hacer propuestas alternativas a las sociedades realmente existentes que al mismo tiempo estén éticamente bien fundamentadas y sean técnicamente viables. Han proliferado por doquier las propuestas, en el mejor de los casos bienintencionadas, con justificaciones teóricas inconsistentes en detrimento

de las que anclaban en buenos fundamentos normativos y una estimable viabilidad práctica.

Vislumbrando el panorama de la filosofía política actual, una vez rechazados los subproductos de una izquierda desnortada, vemos que en los últimos tiempos también han ido apareciendo, raramente con el apoyo divulgativo que merecerían, propuestas teóricas que reclaman nuestra atención, como es el caso del republicanismo, el socialismo de mercado y el subsidio universal garantizado.

Precisamente esta última propuesta va a beneficiarse de la reciente aparición del libro del profesor Daniel Raventós titulado *El derecho a la existencia. La propuesta del Subsidio Universal Garantizado* (Ariel, 1999).

La propuesta del Subsidio Universal Garantizado (SUG), también bautizada con los nombres de renta básica, ingreso garantizado, renta de ciudadanía y dividendo social, entre otros, consiste en defender la implantación de un ingreso pagado por el gobierno a cada uno de los miembros de pleno derecho de la sociedad, incluso si no quiere trabajar de forma remunerada, sin tomar en consideración si es pobre o rico, es decir, independientemente de si dispone de otras fuentes de renta, y sin importar con quién conviva.

Aunque la filosofía política que hay en el substrato del SUG viene de muy lejos, el origen de la propuesta en sus rasgos contemporáneos se encuentra en la publicación en el año 1986 de un artículo de los economistas y filósofos sociales Philippe Van Parijs y Robert J. Van der Veen en la revista *Theory and Society* titulado

«Una vía capitalista al comunismo». La idea del artículo prendió rápidamente la tea de la inquietud intelectual de muchos que, en el mundo académico y fuera de él, andaban hambrientos de nuevas ideas de transformación social que combinaran una robusta formulación teórica con una pertinaz orientación aplicada, especialmente en la izquierda política y social. En menos de tres lustros, aquella semilla se ha tornado en árbol esplendoroso: aquí y allá han proliferado las publicaciones sobre el SUG, algunas episódicas pero otras ya periódicas; en torno a él se han constituido asociaciones y fórum de debate, promoción y movilización; algunos sectores sindicales se han implicado de forma notable con la propuesta; e incluso algunos representantes políticos parlamentarios se han declarado públicamente, aunque de momento de forma muy tímida, defensores de la misma.

En España la difusión de la idea del SUG ha sido escasa y desigual, pero en los dos últimos años ha experimentado un notable crecimiento. El libro de Daniel Raventós promete enriquecer de forma irreversible la formulación teórica de la propuesta del SUG en nuestro país. Raventós, fiel a la idea original de Van Parijs y Van der Veen de que lo que sea políticamente viable depende en gran medida de lo que se ha demostrado que tiene una justificación ética, ha confeccionado un librito (sólo tiene 160 páginas), escrito con claridad y rigor, con el que pretende básicamente tres cosas: buscar estrategias de fundamentación normativa, ética, de la propuesta del SUB, abrir caminos

justificadores de su factibilidad y, hasta donde le es posible, rebatir las principales críticas éticas y técnicas que hasta hoy se han hecho a la propuesta que él defiende.

En parte por su gran calado teórico y en parte porque viene a poner orden en un asunto capital, de las tres pretensiones mencionadas la que promete tener un impacto comparativamente mayor es la de la fundamentación normativa. Daniel Raventós presta mucha atención a definir conceptos a menudo maltratados por la literatura económica como los de trabajo remunerado, doméstico y voluntario; hace un preciso análisis de la noción de pobreza, acotándola técnica y conceptualmente; y realiza una comparación pormenorizada de los distintos tipos de subsidios condicionados con el SUG. Pero aquello que convierte al libro en una obra muy estimable es que razona moralmente una propuesta sociopolítica ambiciosa.

En estos andurriales, académicos y no académicos, es harto insólita la vocación de responder con argumentos éticos a retos también éticosociales. Por lo visto, lo común al afrontar asuntos como la pobreza, la marginación o el paro de larga duración es fiar su solución a medidas de corte tecnicoeconómico (la *terapéutica infalible* de la flexibilización del mercado laboral, del crecimiento económico o de la reducción de la jornada laboral), privadas de connotaciones normativas sobre la noción de buena vida social que late en su interior. Daniel Raventós consigue dar solvencia a un texto arriesgado sobre un asunto novedoso para la mayoría de los lectores, exhibiendo su capacidad revolucionaria de imaginar un mundo posible nuevo nada acomodaticio respecto al *statu quo*, y siendo al mismo tiempo capaz de sostenerlo con competencia científica y de verterlo en una prosa eficaz, accesible a un público no especializado.

*Filósofos sin fronteras.*  
*SOKAL, el caso Social text*  
*y el desvelo de ser*  
*posmoderno*

---

Fernando Rodríguez  
Genovés

*I. Una broma que termina en «caso»*

«El origen de este libro estuvo en una broma». De este modo inician Alan Sokal y Jean Bricmont *Imposturas intelectuales*<sup>1</sup>, el libro que pone al día y al corriente de la comunidad intelectual la singular naturaleza del llamado movimiento «posmoderno», al tiempo que amplía y justifica los objetivos de la célebre parodia o experimento editorial practicado por el primero de los autores. Sokal, profesor de Física en la Universidad de Nueva York, tomó la resuelta decisión de enviar para su publicación a *Social Text*, revista académica norteamericana de estudios sociales y culturales, dependiente de la Universidad de Duke, el artículo paródico «Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad

---

<sup>1</sup> Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós, 1999. La primera versión del libro vio la luz en Francia (*Impostures Intellectuelles*, Odile Jacob, 1997). Se pueden ver los documentos de Sokal en el número 45-46 (1998) de *La balsa de la Medusa*.

---

**La balsa de la Medusa**, 51-52, 1999.

cuántica», el cual fue cálidamente (además de cándidamente) aceptado y publicado en un número especial (n.º 46/47, primavera/verano de 1996). Los editores de la publicación, Andrew Ross y Stanley Aronowitz, adeptos a la causa posmoderna, no advirtieron en ningún momento el fondo de simulacro y burla que el artículo contenía, plagado como estaba de «verdades, medias verdades, cuartos de verdad, falsedades, saltos ilógicos y frases sintácticamente correctas que carecen por completo de sentido»<sup>2</sup>. Su inicial intención, publicitaria y crítica, se limitaba a señalar el *desvelamiento* de la «verdad» interna que nutre el verbo y la prosa de algunos de sus más renombrados paladines (Lacan, Kristeva, Irigaray, Latour, Debray, Serres, Baudrillard, Deleuze, Guattari o Virilio), de sus imposturas y sus atrevidas piruetas intelectuales sin fundamento ni justificación teórica, pero el asunto adquirió pronto un tono más severo y, sin duda, mucho más serio. La encolerizada reacción de los directamente nombrados no se hizo esperar, así como la movilización, en su auxilio, de muchos de los que se sentían aludidos o reflejados, todos ellos muy ofendidos por la revelación y la repercusión de estos hechos: la polémica estaba plenamente servida y la disputa entre intelectuales se tornó asunto, o

<sup>2</sup> Alan Sokal, «Transgredir las fronteras: un epílogo» en Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales*, Apéndice C, *ibid.* (Esta nota aclaratoria fue remitida a *Social Text*, pero rechazada por no apreciar en ella «calidad intelectual»..., siendo finalmente publicada en *Dissent* 43 (4) y en *Philosophy and Literature* 20 (2) el año 1996).

caso: *affaire Sokal*, para los que apuntan con el dedo al causante del escándalo, culpable o insolencia, o *Social Text Affair*, si lo juzgado como escandaloso y estrepitoso son la ingenuidad y la pifia protagonizada por la revista objeto de investigación y experimento, así como la vulnerabilidad y fragilidad de un discurso intelectual que se denomina débil, aunque se revista de un coriáceo aparato o cota de malla tomados prestados de las ciencias naturales, no siempre con el debido respeto ni fidelidad, según demuestran Sokal y Bricmont en sus trabajos. Como efecto de ellos, el Hércules de feria, con sus pesas de pega y sus cadenas de pegote, con su disfraz de piel de leopardo, o la Salomé cautivante con sus velos transparentes, parecen haber quedado en evidencia, sus vergüenzas al descubierto, su ferocidad o hechizo quebrantados. La furia se unió así al ruido.

El enfado y la amargura de las respuestas a los autores de la parodia y de la pesquisa crítica delatan el alcance del daño causado en la sensibilidad posmoderna, afectada en su línea de flotación en aquello que más estima y le sostiene, quiero decir, en su orgullo y su vanidad, su autosuficiencia y su autocomplacencia. No es de extrañar, por tanto, que dejando al margen salidas de tono y vulgares insultos, los argumentos y el guión de la réplica se hayan centrado poco o nada en una defensa de las imposturas denunciadas (difícilmente justificables a la vista de la contrastación factual y referencial —¡precisamente aquello que los posmodernos menosprecian!—, a la que añadía una tan

metódica como demoledora enumeración de errores incontestables), y mucho en denunciar las supuestamente aviesas intenciones de los autores, su arrogancia y pedantería (!), su incompreensión acerca de lo que hablan... y, en definitiva, *causa causans*, su americanismo imperialista y dominador, o, lo que es más grave, antifrancés... (no importa que Bricmont sea belga, como Luce Irigaray, ni que muchos de los autores criticados en el libro pertenezcan al ámbito cultural americano —Quine, Kuhn, Feyerabend o Bohm—).

Citemos tan sólo un par de ejemplos, verdaderamente ejemplares, de estas protestas. Bruno Latour afirma que la prueba de Sokal y Bricmont no tiene el más mínimo valor y, apoyándose en la autoridad hermenéutica de Foucault, la contempla como un texto que escapa a su autor o autores. Sobre el asunto en concreto la atención no es más desenvuelta: «*L'affaire me paraît beaucoup plus intéressante qu'une simple question de police académique*»; pues, para los insolentes físicos extranjeros su preocupación no es la ciencia ni la filosofía, sino Francia, como otro objetivo estratégico del desafío americano, como una nueva URSS: «*La France, à leurs yeux, est devenue une autre Colombie*»<sup>3</sup>. Por su parte, Jacques Derrida, a pesar de que sólo se deja ver como personaje secundario en el artículo paródico, y además no es particularmente «deconstruido» en el libro<sup>4</sup>, no se ha resistido a participar

<sup>3</sup> Bruno Latour, «Y a-t-il une science après la guerre froide?», en *Le Monde* (18-1-1997).

<sup>4</sup> «Subrayamos que existen grandes diferencias entre los autores citados respecto a su actitud hacia la ciencia y la importancia que le

en la *défense* del honor y de la causa de su movimiento maltratado; probablemente, no sea ajena a esta agitación una doble causalidad: por un lado, un cierto sentimiento de desplazado en una polémica en la que la cotización de protagonismo está por encima del sentido de cualquier otro valor, como puedan ser el rigor, el decoro o la discreción, y, por otro lado, un deseo de no perder el liderazgo de un movimiento intelectual del que se considera mentor principal. Así, Derrida se pone serio, llama al orden al «*pauvre Sokal*» and *Cía*, y descalificándolos como simples «*censeurs*», los despacha prontamente y sin más contemplaciones, alegando que «*Ce gens ne sont pas sérieux*»<sup>5</sup>.

## II. Método y hermenéutica: experiencia y textos

En el artículo donde desvelaba el sentido de la parodia de *Social Text*, Sokal daba explicaciones asimismo acerca de su proceder: «*Why did I do it? While my method was satirical, my motivation is utterly serious*»<sup>6</sup>. Deten-  
otorgan. No hay, pues, que encasillarlos a todos en la misma categoría, y queremos prevenir al lector ante una interpretación de esta índole. Pongamos un ejemplo: aunque el texto de Derrida citado en la parodia de Sokal es bastante divertido, constituye un caso aislado de abuso, dado que no hay en la obra de Derrida un mal uso sistemático de la ciencia (ni siquiera se le presta mucha atención)», en Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, «Sokal et Bricmont ne sont pas sérieux», en *Le Monde*, 20-11-1997.

<sup>6</sup> Alan Sokal, «A Physicist Experiments with Cultural Studies», en *Lingua Franca*, mayo/junio de 1996, pp. 62-64.

gámonos en esta declaración. Si una cosa ha sido puesta de manifiesto en esta controversia es precisamente la revelación de la doble impostura posmoderna: una, que afecta al fondo del tema (la pobreza y el descaro de unas tesis vacías de contenido, o falsas sin más) y, la otra, que actúa en las maneras de abordar una discusión intelectual, distinguidas entre el respeto a las reglas o la apología del abordaje filibustero en pos de botín y pillaje. Porque, ¿qué ofrecen los intelectuales posmodernos? Se dicen transgresores del presente y se muestran irrespetuosos con el pasado, y con semejante bagaje aspiran nada menos que a representar el *Zeitgeist*, el talante de la época, que es la nuestra, pero de la que se sienten pioneros y colonos con derecho de conquista para imponer sus ídolos y sus creencias. Para estos denostadores de la modernidad, el tiempo, aunque categoría despreciada o rebajada a mera irrealdad de la subjetividad (¿también irreal?), es artículo de su entera propiedad, y, como el porvenir ya no es lo que era, deciden travestirlo de metáfora o de pretexto para sus textos, que hablan de una época a partir de un guión que se aproxima más a un arquetipo de epitafio que de epifanía. Mas como consecuencia de tanto símbolo y mucho tropo, sólo se alcanza a producir, como colofón, tristes tópicos, banales palabras y brumosas disertaciones que, a pesar de su filigrana formal y su compostura de alta costura, no pueden evitar que por la pernera o la manga de su ropaje se deslicen unas carencias de relleno y unas costuras que no resisten el menor tirón (de orejas). A estos dueños del porvenir, *masters* del Universo, parece

delatarles, con todo, un dejo de *parvenu*, no importan las apariencias que adquieran o adopten. Porque el Universo en sus manos no es sino que una gran metáfora<sup>7</sup>.

Su concepción de esta imagen es desmesurada y su empleo abusivo. El uso de la metáfora en determinados episodios de un texto, o incluso su multiplicación en manos de algunos filósofos, no puede impunemente transformar a autor y texto en mero «saber metafórico» o en «vivientes metáforas», porque ni una golondrina hace verano ni el hábito hace al monje. La metáfora permite ilustrar o iluminar un pensamiento, una idea o un razonamiento, pero jamás está autorizada para suplantarlos. Si en un escrito el recurso metafórico domina sobre su significación nos hallamos ante un texto literario o poético, no ante un ensayo o tratado científico o filosófico. ¿Tiene esto relevancia en la polémica? Lo tiene en cuanto atendemos al método que se emplea o a su sustituto, o a su ausencia.

Sokal y Bricmont sí se mantienen dentro de su ámbito de trabajo y de sus competencias, es decir, dentro de sus fronteras intelectuales: «no pretendemos juzgar el psicoanálisis de Lacan, la filosofía de Deleuze o los trabajos concretos de Latour en sociología; nos limitamos a los enunciados que se refieren a las ciencias físicas y matemáticas y a problemas elementales de filosofía de la ciencia»<sup>8</sup>. La

<sup>7</sup> Véase Alan Sokal, «Du bon usage des métaphores» (respuesta al artículo de Jean-Marc Lévy-Leblond), en *La Recherche*, noviembre de 1997, p. 8.

<sup>8</sup> Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales*, op. cit., p. 30 (véase también p. 32).

parodia de Sokal prueba la futilidad del discurso posmoderno, lo sencillo de su composición, el amaño que lo envuelve, su nadería, la facilidad de imitarlo sin apenas esfuerzo: ¡una ficción alabada por los supuestos expertos en hermenéutica y en el arte de la «textualidad», pero que no advierten un simple engaño o burla, que la toman en serio, que la ven real! Ningún razonamiento puede más que la revelación de este hecho: la propia apología del disimulo, el simulacro y la ficción como figuras dominantes en el discurso sobre la realidad irreal (o la irrealidad real) desvelada, volviéndose contra sus creadores y panegiristas. Estos aprendices de brujo acaban cayendo por el peso de su propio artefacto (el cazador cazado, por la boca muere el pez): «Al fin y al cabo, uno de nosotros consiguió, en tan sólo dos meses de estudio, dominar suficientemente el lenguaje posmoderno como para publicar un artículo en una prestigiosa revista [en alusión a *Social Text*]<sup>9</sup>».

Léase el artículo «Transgredir las fronteras». Es un modelo de artificio farsante. Treinta y cinco páginas de extensión, de las que casi una tercera parte corresponde a bibliografía (toda ella verídica), con más de cien notas a pie de página, quedando compuestas las páginas de tal forma que su aparato de anotación compite en amplitud con la redacción misma (vicio y desmedida muy academicista, y, todo sea dicho, de no exclusiva marca posmoderna)... y todo eso para no decir nada con sentido, amén de sendas sandeces. No debe extrañarnos el

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 224.



modelo de realización de la prueba. ¿Qué mejor manera de testimoniar la superioridad del procedimiento científico, racional y objetivo sobre la palabrería y la retórica posmoderna que a través de un experimento? ¿Qué más eficaz y convincente, más lógico, que la aplicación medida de la reducción al absurdo para desvelar el error y derivar en la verdad de «la cosa»? Al delimitar y establecer su campo crítico no sólo se está mostrando unos modos intelectuales compatibles con la coherencia sino que se da una lección de metódica racional: «un autor escribe sobre un tema por dos motivos: porque es competente y porque puede hacer alguna contribución original»<sup>10</sup>. Observamos aquí un vestigio o intento por mantener vivo el vigor y el rigor del espíritu cartesiano (auténtico «genio maligno» para el posmodernismo): no lanzarse a la defensa de una tesis ni precipitarse en la formulación de principios hasta estar bien seguro de haber establecido una evidencia. No dar un paso adelante sin haber asegurado el pie que nos sostiene, con el fin de evitar la falsedad y... no dar pasos en falso. En una nota al pie de *Imposturas intelectuales*, se afirma que para alcanzar el dominio del conocimiento se precisa tanta seriedad como *honestidad intelectual* y una actitud alejada de la tentación acelerada y parasitaria: «El primer requisito es la disposición a pensar y hablar *despacio y con claridad*»<sup>11</sup>. El *buen sentido* será, como quería Descartes, la facultad más extendida entre los hombres, pero fácilmente se tuerce

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 290.

cuando pierde la orientación, traspasa fronteras de saber y no sabe dónde se halla, perdido en una fronda textual u hojarasca, sin capacidad para la *distinción*.

El hecho de que Sokal y Bricmont se tomen en serio la revisión de los escritos objeto de crítica no se debe a una ausencia de sentido del humor por su parte, sino a que sus autores los confeccionaron muy en serio (demasiado) y son tomados en serio por muchos de sus lectores (demasiados). En su libro se transmite, no obstante, una sana ironía cuando se aproximan a las entrañas de la «ciencia posmoderna», pero, en general, se hacen cargo de su trabajo con minuciosidad (no pierden la compostura ante la impostura), teniendo en cuenta que en este caso la *carga* no es metafórica, sino muy real y muy pesada. Hay, pues, que reconocer mucho mérito a unos físicos que, con más responsabilidad que placer, se han tomado la inmensa molestia de hurgar en docenas de textos y material bibliográfico muy profuso con el objeto de fundamentar sus revelaciones y hacer escrupuloso examen de sus sorprendentes hallazgos (que hayan sido precisamente físicos, y no filósofos, quienes se han decidido definitivamente a exhumar y expurgar la biblioteca básica de *filósofos* posmodernos no es ninguna casualidad, sino un dato que no debe pasar desapercibido).

Con todo, no hay duda de que una disposición curtida por el entrenamiento y la disciplina de laboratorio habrán ayudado mucho a los físicos Sokal y Bricmont para llevar a término la indagación, y para resistir

la gran polémica que ha provocado. Y, nuevamente, el mínimo sentido del humor que haga más llevadera la inmersión a los bajos fondos de determinado pensamiento filosófico. Aunque nada hubiese sido posible sin la acción de un gran coraje, que a modo de tónico facilita la recuperación a todo aquel que es afectado en primera impresión por los escritos posmodernos (el no iniciado ni acostumbrado a ellos), pues, como ha reconocido Sokal, un acicate para iniciar su empresa, cuando se topó azarosamente con algunas muestras del género, fue sobreponerse a la irresistible creencia inicial de que debía ser muy estúpido para no lograr comprender una línea de lo que se le mostraba y tener así que aceptarla sin decir palabra (actitud habitual que nutre la admiración de muchos pacientes afectos al posmodernismo: se quedan sin habla). O, por el contrario, aquellos textos debían ocultar una estafa y una impostura que había que desenmascarar. Aquí comenzó la pesquisa en serio.

### III. *Imposturas y modas desatinadas*

¿Es lícito objetar a Sokal especialmente, como se ha hecho, una especie de perturbada envidia hacia la fama lograda por los filósofos a quienes acusa y que con su crítica aspira a compartir? Si así fuera le hubiese bastado con perseverar en la línea de su escrito paródico, pues con él había hallado la manera cómoda y falsaria de ser el protagonista principal, con la ley del mínimo esfuerzo, de un simple desatino y macedonia de citas: un

número monográfico de *Social Text*. Pero, su pretensión, junto a Bricmont, va más allá de esta aspiración ligera. Esperan llamar la atención sobre un fenómeno cultural y social que está de moda, y precisamente debe su expansión e influencia a ofrecerse al mercado como actualísimo objeto de diseño exportado desde Francia a todo el mundo (repárese en el título de la edición americana del libro *Fashionable nonsense: Postmodern intellectuals' abuse of science*, que apunta en esa dirección de efecto pernicioso de *estar al día* o en boga, que se ha propagado en las universidades norteamericanas, muy especialmente en los departamentos de antropología, sociología y teoría del lenguaje). Este producto de impecable factura ha dado pruebas de sobra acerca de su desenvoltura y desparpajo a la hora de ganar cuotas en el mercado cultural, por su capacidad para deslumbrar y su facilidad para el manejo o manipulación, al alcance de cualquiera: es suficiente con sustituir el hablar y el escribir para saber por el saber hablar y escribir, y así dominar en pocas semanas el arte de la persuasión y del sofisma. La impostura es osada, pues no se conforma con escenificar la payasada, sino pretende que todos la rían y la asimilen. Como no están capacitados para el conocimiento científico, imputan a la ciencia el pecado de arrogancia y nepotismo, convirtiéndola en un flojo objeto de ficción, en metáfora, en voluntad y representación. Como son, en fin, de gran habilidad para la manufactura y la composición de textos, según las mañas del corte y confección que hacen de ellos artistas del lenguaje, toman al lenguaje

mismo como sustituto maleable del mundo y de la realidad.

Este pasaje a la fama exige una nueva política cultural de libre comercio, un discurso viajero que sin aranceles ni tasas invada las esferas del saber (¡transgredir las fronteras!), las visite y tome de ellas lo que le plazca. El posmodernismo representa un programa donde el relativismo epistémico y cultural, el holismo, el textuismo y el esteticismo se muestran como argucias para rebasar los límites de velocidad sin riesgos y derribar las barreras que impiden la libre circulación de mercancías. Los portavoces de este programa son los *filósofos sin fronteras*. Ya los identificó Alain Finkielkraut en *La derrota del pensamiento*<sup>12</sup>, cuando anunciaba el peligro, ya presente, de que la barbarie se apoderara de la cultura y los *profetas de la posmodernidad* de ella, conformando entre todos un espacio humano débil, ligero, multiculturalista y translúcido en el que se populariza el eco de voces dulces entonando el himno de la humanidad: *We are the world, we are the children*. En un libro posterior, *La humanidad perdida*<sup>13</sup>, actualiza su diagnóstico crítico sobre el futuro de la humanidad, que si en el anterior ensayo era simbolizada con los caracteres del fanático y del zombie, en éste la ve encarnada en los figurines del turista, que deambula por el mundo sin distancias ni destino conocido, sólo recorrido, o del cibernauta compulsivo, quien «desprecia la obscena materialidad de las cosas y se

<sup>12</sup> Alain Finkielkraut, *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1987.

<sup>13</sup> Alain Finkielkraut, *La humanidad perdida*, Barcelona, Anagrama, 1998 [1996].

inclina por los deleites sin fin de un espacio inmaterial»<sup>14</sup>. He aquí el triunfo de una imagen universal de tarjeta postal y el éxito del mundo virtual que sobrepasa y reemplaza a la realidad material, o mundo objetivo, que dejan maltrechos los ideales modernos del cosmopolitismo o de la *realidad expandida* de la que hablaba Kant.

Tal vez sea Michel Serres el intelectual que con mayor desfachatez y petulancia ha difundido el material destructivo de estos pensamientos, con sus metáforas que encierran al hombre en la doble condición de viajero y payaso (Hermes y el Arlequín)<sup>15</sup>, dominado por el imperio del ruido y la cacofonía que todo lo suspende y disgrega para recomponerse en un magma caótico en el que personas, lugares y saberes se confunden entre sí en una realidad turbulenta y fragorosa. El desorden queda impuesto como la etiqueta de un sistema imperante, donde las fronteras y los límites quedan difusos: ciencia y poesía se hermanan y hablan un idioma común, el conocimiento y el arte se solapan entre sí. Del *mundo expandido* y en expansión, tan sólo quedaría, después de todo, el eco del *Big Bang* inicial. Aunque tal vez sólo haya sido un sencillo petardo.

#### IV. Licencias poéticas y ejemplos cinematográficos

De «licencia poética» ilegítima califican Sokal y Bricmont este

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>15</sup> Véase la serie titulada *Hermès*, en París, Minuit, 1969, 1972, 1974, 1977 y 1980.

fomento de una cultura sin fronteras ni leyes estables, en cuyo ruido y humareda resultantes se encubren sus promotores. En la medida en que las imposturas intelectuales tienen una raíz distinta a las de estas licencias, porque la ciencia no es un relato ni una narración, el problema surge desde el momento en que los ámbitos de la ficción y de la experiencia no se distinguen. Para Sokal y Bricmont emplear expresiones como «agujeros negros», termodinámica, relatividad o linealidad fuera de contexto (las ciencias naturales) y aplicarlos, valga el caso, en un ámbito poético o de novelas de ciencia-ficción no ocasiona ninguna clase de quebrantamiento ni hubiera provocado sus protestas: «en cambio, insistimos en que los ejemplos citados en este libro no tienen nada que ver con las licencias poéticas. Estos autores hacen discursos supuestamente serios sobre filosofía, psicoanálisis, semiótica o sociología, y sus trabajos son objeto de innumerables análisis, exégesis, seminarios y tesis doctorales. Tiene la clara intención de hacer teoría y bajo este supuesto los criticamos»<sup>16</sup>. La referencia a una filosofía tan celebrada como excesiva y un ejemplo cinematográfico añadido a ella, nos serán muy útiles para avanzar en el sentido de lo expuesto hasta ahora.

Henri Bergson (1859-1941) constituye todo un símbolo en la filosofía francesa, de la que puede considerarse la figura más influyente en el siglo XX. A él y a sus sucesores dedican Sokal y Bricmont uno de los capí-

<sup>16</sup> Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales*, op. cit., p. 27.

tulos del libro, donde echan un «vistazo a la historia de las relaciones entre la ciencia y la filosofía». A caballo entre el siglo XIX y el presente, este jinete del intuicionismo y del irracionalismo filosófico, conserva todavía en sus venas algo del romanticismo hegeliano, pero aspira a superarlo por el lado del instinto y de la imaginación creadora en vez de por el recto camino de la razón o el seguro camino de la ciencia. Como Hegel, cree que la realidad se implanta como un fluir a partir del cual fuerzas ascendentes y descendentes pugnan entre sí, empeñando en la tensión su destino y sentido. El filósofo de la dialéctica afirma que la materia es gravedad y el espíritu es libertad; en su unión de contrarios, ésta asume a aquélla. Bergson hace esta confrontación excluyente: por un lado, la vida y, por el otro, la materia. Con este punto de arranque trama un programa metafísico de grueso contenido opuesto a cualquier empirismo, hostil a las ciencias reinantes en la época, al tiempo que enhebra un discurso filosófico de oscura y de dudosa coherencia, con el que, sin embargo, gana el respeto de su generación (y de las futuras, con Deleuze a la cabeza) y recibe el Premio Nobel de Literatura en 1928 (correspondiente a 1927). Sería anacrónico calificar a Bergson de posmoderno, pero su estilo de entender y practicar la filosofía se reconoce en el discurso postrero, especialmente por enfrentarla brusca-mente con la ciencia, cuando no por filosofar directamente *contra* la ciencia.

La filosofía bergsoniana gira alrededor de la noción de tiempo, la cual

en sus manos se opone a la de espacio. Su teoría del espacio funda una concepción de la libertad a cambio de destruir la doctrina general de los números y desbaratar los cimientos de la lógica<sup>17</sup>. Asimismo, para justificar su idea de filosofía como esfuerzo y de la vida como superación, Bergson no vacila en recuperar los criterios biológicos del lamarckismo en detrimento del desarrollo del evolucionismo neodarwinista<sup>18</sup>. Y, por otra parte, con su rechazo del tiempo *especializado* revela una voluntad de privilegiar su particular concepción del tiempo, entendido como *duración* (*durée réelle*), «tiempo vivido» que no se corresponde con la realidad exterior, ni se puede contar ni representar, pues sólo se presenta como realidad a la conciencia. Las contradicciones y los errores que contienen estas especulaciones son detallados por Sokal y Bricmont con generosidad en el lugar citado, y al mismo remito al lector para un mayor conocimiento.

Por lo que a mí respecta, quisiera hacer notar una particular, pero relevante, paradoja o discordancia en la exposición de Bergson. Su desprecio hacia las matemáticas y la lógica se ilustra en la imagen<sup>19</sup> que ofrece de

<sup>17</sup> Véase el análisis y la crítica que dedica Bertrand Russell a esta cuestión en *Historia de la filosofía occidental*, Tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, sexta edición 1995 [1946, 1961].

<sup>18</sup> «Por tanto, de todas las formas actuales del evolucionismo, el lamarckismo es la única capaz de admitir un principio interno y psicológico de desarrollo, aunque no apele directamente a él», en H. Bergson, *La evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 [1907], p. 150.

<sup>19</sup> La profusión de imágenes y alegorías en la filosofía bergsoniana ha sido destacada con iro-

aquello que denomina «mecanismo cinematográfico del pensamiento», es decir, la manera racional en que aquéllas operan, al reducir el movimiento vital, que es duración, a una serie de estados cambiantes, de igual modo que el cinematógrafo encadena sus cuadros o fotogramas estáticos «para imitar el movimiento del objeto real»<sup>20</sup>. Pues bien, lo extraordinario del argumento se halla, a mi juicio, en que es precisamente el cine el lugar donde la cogitación bergsoniana ha hallado una mayor y mejor expresividad, si pensamos en concreto en esa obra de arte insuperable que es la película de William Dieterle *Portrait of Jennie* (1947-48). Esta circunstancia nos devuelve al argumento que he sostenido anteriormente referente a la necesidad de deslindar las esferas de aplicación de saberes y el nefasto efecto que producen sus incontroladas interferencias. En el caso de Bergson (aunque no sólo en él), el empleo del lenguaje poético y alusivo, indirecto, evocador, puede resultar de un gran atractivo en el contexto de las artes, pero cuando esa filosofía revestida y huidiza pretende conservarse a costa de la desconsiderada e insolente labor de zapa y rapiña del material científico, entonces la ofensa está consumada y, lo que es peor, renovada por «sus sucesores».

*Jennie*, junto con *El fantasma y la señora Muir* (1947), de J. L. Mankie-

nía por B. Russell: «El número de símiles que da [Bergson] de la vida en sus obras exceden a los de cualquier poeta conocido por mí», en B. Russell, *Historia de la filosofía occidental*, op. cit., p. 417.

<sup>20</sup> H. Bergson, *La evolución creadora*, op. cit., p. 273.

wicz, componen, en mi opinión, la pareja de cine fantástico, subgénero «de fantasmas», más brillante de la historia del séptimo arte. En *Jennie*, como quería Bergson, se escenifica efectivamente un radical quebrantamiento de la unidad espacio-tiempo en la piel de deluloide de dos personajes que viven en dimensiones temporales diferentes. Desde el instante en que el narrador y protagonista del filme, el pintor Eben Adams (Joseph Cotten) encuentra a Jennie (Jennifer Jones), *todavía* una niña, en el paisaje nevado del *Central Park* de Manhattan (Nueva York), los tiempos, como por milagro, se personalizan. El amor y el arte fundidos (he aquí el milagro) triunfan sobre el tiempo, que se pone a su servicio. La niña le dice a Adams que tenga paciencia y que le espere, es decir, que espere... a que crezca. Corre el año 1934 de Adams, pero Jennie envuelve su bufanda o fular en un periódico de su presente, año 1910; de repente, los tiempos de cada uno de ellos se transforman para adaptarse a los sucesivos encuentros que jalonan su historia apasionada. Varían las leyes del tiempo y las ajustan a su deseo, porque, afirma Jennie: «El tiempo cometió un error». Para Adams transcurre un año de existencia, a través de sus cuatro estaciones, mientras que para la muchacha toda su vida. En la última escena en que concurren, previa al desenlace final, Jennie es retratada, inmortalizada, por su pintor amado y amador; a continuación, desaparece. Adams la busca desesperadamente y sus pasos le conducen hasta el convento de St. Mary, lugar de estudios de la muchacha, donde la hermana Mercedes (Lilian

Gish) le comunica su muerte acaecida en el cabo Cod... diez años atrás. Adams (¿retrocediendo en el tiempo?, ¿precipitándose en él?) intenta evitar la tragedia, desafiar el destino, acudiendo al lugar fatal en plena tempestad. Allí la halla y allí la pierde (¿definitivamente?), se le escapa de las manos como el tiempo y como la vida. La bufanda, que guarda desde el hallazgo primero, todavía la conserva, ilusionado indicio de que no fue todo un sueño: ¿o tal vez sí? ¿Quién lo sabe? Lo que importa, en palabras de Adams, es que la ha visto: «Ahora ya todo está bien».

En el arte la transgresión de fronteras está legitimada por su propia naturaleza. El cinematógrafo constituye un maravilloso espectáculo en el que los sueños y los deseos se hacen realidad. Así el «tiempo vivido» en el cine tiene sentido y puede narrarse con belleza, como en esta película. Pero la ciencia no es una narración, ni la realidad tampoco. Ni la necesitan ni les falta, porque tampoco las completa. A los hechos me remito, y no digo más.

#### V. Conclusiones y consecuencias en España de un debate inconcluso

Modernidad y posmodernidad. Filosofía o arte. Sokal y *Sokal Text Affair*: caso abierto. La reciente edición española de la obra puede significar una buena ocasión para proceder a una revisión de las razones de Sokal y Bricmont, y resolverse, si es preciso, en una evaluación de las principales reacciones que ha provocado. Especialmente en el ámbito francés, el

*Affaire* continúa siendo un tema estrella para los medios de comunicación (véanse los amplios dossiers en *Le Monde*, *Libération* o *La Recherche*), y, en menor medida, también en Estados Unidos se vive con intensidad el tema, aunque sea concentrado en los dominios académicos y universitarios, allí donde se halla reducida la secta sensibilizada por el mensaje posmoderno, por ejemplo, en los debates en *Lingua Franca* o en *Dissent*, revista esta última editada por el conocido filósofo Michael Walzer.

Por lo que concierne a España, la recepción y la repercusión de la disputa han sido, en términos generales, muy apocadas (con el transcurrir del tiempo tampoco se han animado sensiblemente). El artículo de Sokal que abrió la brecha sólo fue atendido por *La balsa de la Medusa* —y vertido al castellano con el título de «Transgrediendo los límites» en su número 45/46-1998—, las reseñas las notas críticas o los artículos periodísticos son contadísimos y la edición del libro en nuestro país ha debido esperar hasta el año 1999. Semejante parquedad o reserva, a veces simple silencio, no deja de ser significativa y tal vez merezca dedicarle en otra ocasión una serena reflexión. O no sé por qué deba ser serena; una chanza o ensayo sobre la sección española del posmodernismo, al modo de Sokal y Bricmont, sería tan efectiva como una investigación ceñuda, y seguro que más hilarante. Pero el caso español es bien distinto del francés o del norteamericano, no porque en nuestro suelo escaseen ejemplos singulares de ese resentimiento hacia la herencia de la Ilustración, ese cansancio de la

modernidad y esa genérica recusación de la razón como instrumento de conocimiento objetivo y de la filosofía como saber de la experiencia, de esa desmesura del Lenguaje como reserva espiritual, panacea y coartada de toda investigación filosófica, actitudes ellas tan típicamente posmodernas, sino porque ni su notoriedad ni su mérito tienen el alcance que afecta a las universidades americanas ni su atractivo es suficiente para traer la atención de los medios de comunicación, como ocurre en el panorama cultural e intelectual francés. Por lo demás, no es mi propósito aquí y ahora desarrollar este tema. Pero ya que lo he introducido, a modo de bosquejo para un futuro estudio, me limitaré a apuntar dos motivos o argumentos de la idiosincrasia de nuestro caso:

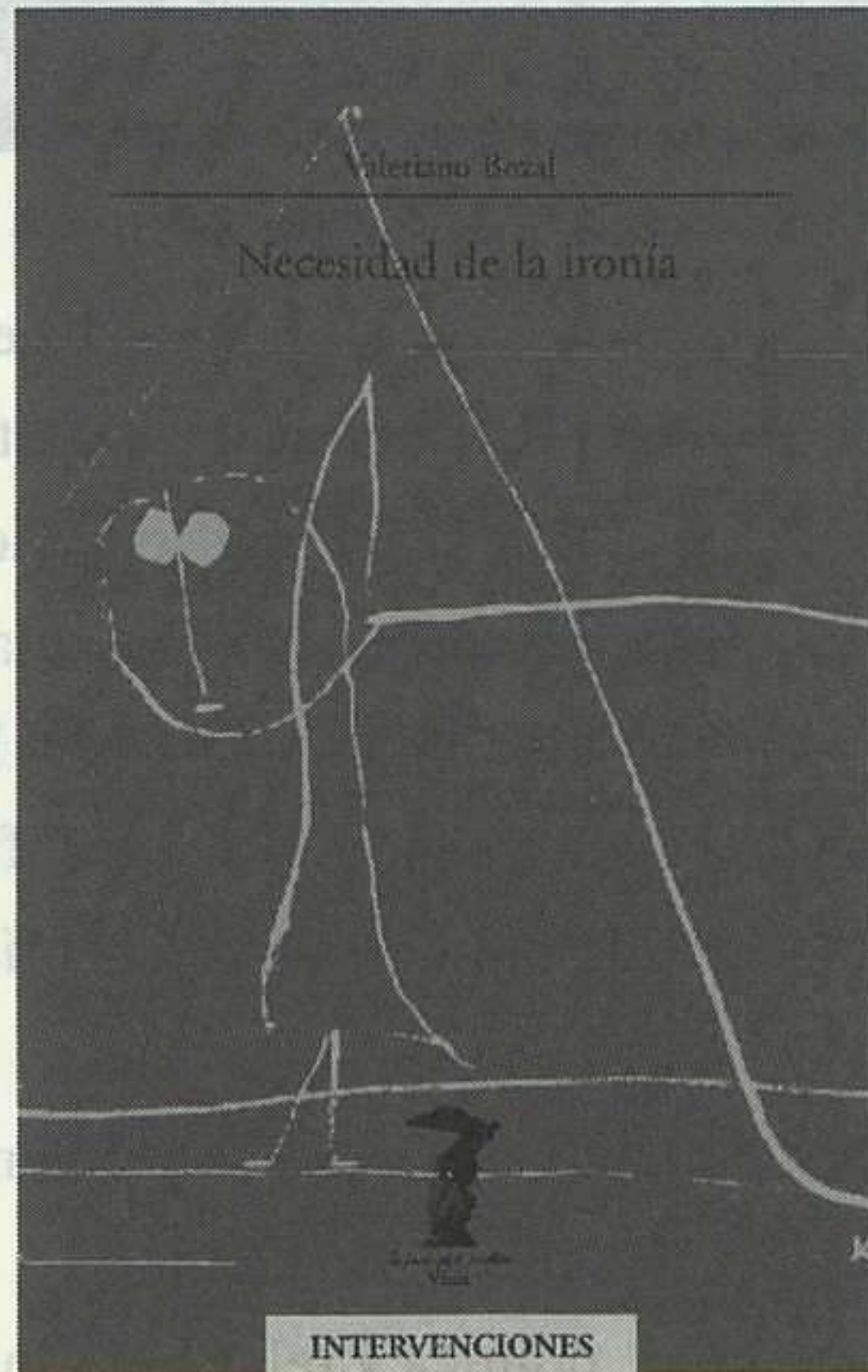
1. La filosofía posmoderna, o antimoderna, española no se caracteriza por armar su esqueleto de un señuelo científico ni por ornamentar su lenguaje de bordados extraídos o exportados de la física, de la lógica o de las matemáticas (y ese es justamente el tema de preocupación y el motivo de la crítica de Sokal y Bricmont a los posmodernos franceses y norteamericanos, causa cardinal de su acusación de intelectuales impostores). Por lo que el origen del problema reviste caracteres peculiares, acaso derivados de esta constatación y consecuencia de otra circunstancia que a continuación se enuncia.

2. La morosidad de *lo científico* en la filosofía que se practica en suelo hispano resulta tan reveladora en la forma como en su contenido, acaso

porque más que suelo se ha visto y se ve por nuestros pensadores como *paisaje*... Y porque el discurso de la ciencia se aprecia como algo poco acostado hacia la filosofía, inclinada ésta hacia la literatura. Por todo ello, encontramos mayor número de filósofos españoles fascinados por equilibrar la fuerza de sus argumentos con la energía de un soneto o viendo en el esteticismo una fuente de inspiración

más atractiva que la que proporciona la mecánica cuántica, la teoría del caos o el teorema de Gödel, a la hora de componer y de estructurar los textos. En conclusión, si de impostura intelectual cabe hablar en la filosofía española se tratará de un *travestismo* literario o poético y no tanto de revestimiento científico. Impostura existe en todo caso, pero de naturaleza distionta. Otro caso, al fin.





Valeriano Bozal, *Necesidad de la ironía*  
 La balsa de la Medusa, n.º 101. 116 pp., ISBN: 84-7774-601-X

### Índice

#### Introducción.

1. De lo interesante al kitsch. *Lo interesante no es suficiente. Placer para todos. La inutilidad del apocalipsis.*

2. El entusiasmo y la entrega. *Admiración y entusiasmo. El tiempo de la historia. Aprender a marcar el paso. Nota breve sobre el pompier.*

3. Necesidad de la ironía: buscando la distancia. *El éxtasis de la cotización. El espanto ante lo que es como uno mismo y que bajo ninguna circunstancia debería ser como uno mismo. Necesidad de la ironía: la ludicez.*

#### Ilustraciones.

# ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

## TÍTULOS APARECIDOS

- 1 La Teoría Crítica, hoy
- 2 Moralidad y Legitimidad
- 3 Derroteros de la Filosofía Postanalítica
- 4 Ética y filosofía de la historia
- 5 De la Fenomenología a la Hermenéutica
- 6 Feminismo y ética
- 7 Primeras Conferencias Aranguren
- 8 El nuevo pragmatismo
- 9 Los rostros del liberalismo
- 10 Ética y filosofía de la religión
- 11 Filosofía y literatura
- 12 La filosofía de la ciencia como filosofía práctica
- 13 Sociedad civil y Estado
- 14 Multiculturalismo: Justicia y Tolerancia
- 15 Adiós a Aranguren
- 16 *Ius Gentium*: ética, política y relaciones internacionales
- 17 Acción, ética y verdad
- 18 Ética y economía política
- 19 La filosofía iberoamericana en el cambio de siglo
- 20 Sujeto y comunidad
- 21 Argumentación jurídica

Los sumarios completos de los números se pueden consultar en la página web del Instituto de Filosofía, donde también se encuentra el boletín de suscripción y pedido de libros: [www.ifs.csic.es/ifs.htm](http://www.ifs.csic.es/ifs.htm).

### ISEGORÍA

#### Revista de Filosofía Moral y Política

#### Precios para el año 2000 (\*)

##### Suscripción

|                 |             |                     |
|-----------------|-------------|---------------------|
| España .....    | 3.500 ptas. | 21,03 € (euros) (*) |
| Extranjero..... | 4.600 ptas. | 27,64 € (euros)     |

##### Precio por ejemplar

|                 |             |                     |
|-----------------|-------------|---------------------|
| España .....    | 2.500 ptas. | 15,03 € (euros) (*) |
| Extranjero..... | 3.000 ptas. | 18,03 € (euros)     |

(\*) Precios sin IVA      1 euro (€) = 166,386 ptas.

#### Correspondencia:

Secretaría de Redacción de *Isegoría*  
Instituto de Filosofía (CSIC)  
Pinar, 25. 28006 Madrid (España)  
Tels.: (91) 411 70 05 / 411 70 60      Fax: (91) 564 52 52  
E-mail: [Isegoria@ifs.csic.es](mailto:Isegoria@ifs.csic.es)  
<http://www.ifs.csic.es/ifs.htm>

#### Distribución, suscripciones y publicidad:

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC  
Servicio de Publicaciones  
Vitruvio, 8. 28006 Madrid (España)  
Tel.: (91) 561 28 33      Fax: (91) 562 96 34  
E-mail: [publ@orgc.csic.es](mailto:publ@orgc.csic.es)



Antonio Valdecantos, *Contra el relativismo*  
La balsa de la Medusa, n.º 103. 160 pp., ISBN: 84-7774-603-6

### Índice

0. Advertencia para convencidos
  1. Las razones del relativismo
  2. Creencias, prácticas y culturas
  3. Unas notas sobre la estructura de la persuasión
  4. La coherencia y sus infracciones
  5. Pronósticos y desacuerdos
  6. El relativismo como profecía que se cumple a sí misma
  7. Relativismo preventivo y relativismo defensivo
  8. Cuatro razones para no ser relativista
- Nota final

# ISEGORIA

REVISTA DE FILOSOFÍA Y LINGÜÍSTICA

Remo Ceserani

## Lo fantástico



LÉXICO DE ESTÉTICA

Remo Ceserani, *Lo fantástico*.

La balsa de la Medusa, n.º 104. 216 págs., I.S.B.N.: 84-7774-605-2.

**Índice:** Introducción. Delimitación de una modalidad de lo imaginario. I. Experiencias fantásticas y perturbadoras. II. Intentos de definición. III. Procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico. IV. Las raíces históricas de lo fantástico. V. Encuentros de lo fantástico con el esteticismo de finales del siglo XIX y con el surrealismo del siglo XX. Bibliografía. Índice de nombres.

España ..... 3.500  
Extranjero ..... 4.500 ptas.

### Precio por ejemplar

España ..... 3.500 ptas.  
Extranjero ..... 4.500 ptas.

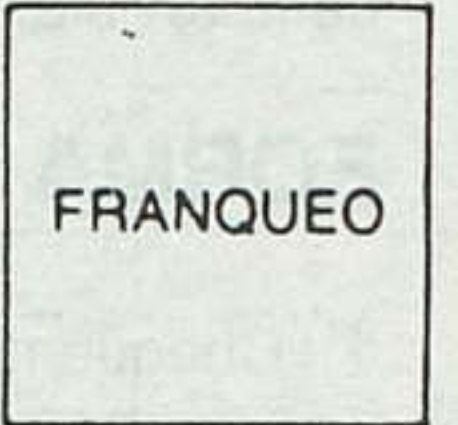
15,03 € (euros) (\*)  
18,03 € (euros)

(\*) Precios sin IVA. 1 euro (€) = 166,386 ptas.

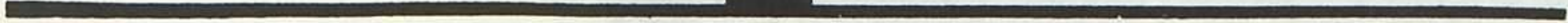
Disponible, abrigada y publicada por:  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC  
Servicio de Publicaciones  
Villavieja, 8. 28002 Madrid (España)  
Tel. (91) 561 28 33 Fax (91) 561 29 34  
E-mail: publicaciones@csic.es



**TARJETA POSTAL**



**VISOR DIS., S. A.**



Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.



## SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número \_\_\_\_\_ de la revista, al precio de 4.350 ptas.

## FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Domiciliación bancaria.

Banco: \_\_\_\_\_

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

## CODIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: \_\_\_\_\_

Entidad     Oficina     D.C.   Núm. de Cuenta

FIRMA

Don/Doña \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_

Cód. Postal-Población \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_

EUROPA: Suscripción anual: 5.500; AMERICA: 6.250. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Ramo Ceserani, *Lo fantástico*.

La balsa de la Medusa, n.º 104. 216 pags., I.S.B.N.: 84-7774-605-2.

*Indica:* Introducción. Delimitación de una modalidad de lo imaginario. I. Experiencias fantásticas y perturbadoras. II. Intentos de definición. III. Procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico. IV. Las raíces históricas de lo fantástico. V. Encuentros de lo fantástico con el esteticismo de finales del siglo XIX y con el surrealismo del siglo XX. Bibliografía. Índice de nombres.

Número 49 - 1999

- T. Segovia, *Palabras para Emilio Prados*.  
J. Jorge Sánchez López, *La política del fantasma:  
Calderón, Hobbes y el Tamagochi*.  
J. Gabilondo, *Travestismo y novela terrorista:  
masoquismo femenino y deseo en la literatura  
vasca postnacional*.  
W. Matthews, *Intimidad y límite:  
reflexiones sobre el perro de Stockhausen*.  
R. García Alonso, *Adolfo Schlosser. Buscando las trampas*.

NOTAS

- C. Santamaría y J. M. Marinas, *La máquina metafórica*.  
M. Foucault, *Sexo, poder y gobierno de la identidad*.  
C. Piera, *Farfullado para Tomás Segovia*.

LIBROS

- V. Bozal, *V. Cacho Viu, El nacionalismo catalán  
como factor de modernización*.

Número 50 - 1999

- J. Habermas, *¿Aprender a fuerza de catástrofes?  
Diagnóstico retrospectivo del breve siglo XX*  
V. Bozal, *Compañero de viaje*.  
J. M. Marinas, *El bazar efímero: imágenes del consumo  
en Ramón Gómez de la Serna*.  
E. Pérez Carreño, *Imágenes y metáforas: una relación  
no tan feliz*.  
J. Arnaldo, *El naufragio romántico y la libertad*.  
G. Abril, *Audiovisuales masivos e impunidad*.

LIBROS

- V. Bozal, *Francisco Sánchez-Blanco,  
La mentalidad ilustrada*.  
J. M. Marinas, *El desasosiego de la justicia*.

