

# La balsa de la Medusa

---

Revista trimestral

Número 53/54 - 2000

Z-649

M.<sup>a</sup> José Alcaraz León, *La historia del fin de la historia:  
Calvino y Danto.*

J. Arnaldo, *Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad  
panóptica del arte total.*

A. Fernández Polanco, *La comunidad y la memoria:  
una lectura de Boltanski.*

M. García Guatas, *La pájara pinta bajó al parque.*

M. J. Castillo Martín, *Iris Murdoch: el arte y la moral.  
Teoría moral y estética de la novela.*

R. Tejada, *La vida secreta de las plantas (Las obras de Fontcuberta  
y Knight o cómo fotografiar la vida sin herborizarla).*

G. Abril, *Discurso publicitario, psicagogía y cultura barroca.*

## LIBROS

R. Guardiola Iranzo, *La ironía y la herencia de la modernidad.*

D. Hernández Sánchez, *La arquitectura de la belleza:  
D'Ors sobre Cézanne.*

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

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, *Intimidación 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*.

# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 53-54, 2000



---

M. <sup>a</sup> José Alcaraz León	3	<i>La historia del fin de la historia: Calvino y Danto</i>
Javier Arnaldo	19	<i>Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total</i>
Aurora Fernández Polanco	41	<i>La comunidad y la memoria: una lectura de Boltanski</i>
Manuel García Guatas	63	<i>La pájara pinta bajó al parque</i>
María José Castillo Martín	77	<i>Iris Murdoch: el arte y la moral. Teoría moral y estética de la novela</i>
Ricardo Tejada	107	<i>La vida secreta de las plantas (Las obras de Fontcuberta y Knight o cómo fotografiar la vida sin herborizarla)</i>
Gonzalo Abril	135	<i>Discurso publicitario, psicagogía y cultura barroca</i>
<b>LIBROS</b>		
Rafael Guardiola Iranzo	158	<i>La ironía y la herencia de la modernidad</i>
D. Hernández Sánchez	164	<i>La arquitectura de la belleza: D'Ors sobre Cézanne</i>

---

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

Diseño, La balsa de la Medusa.



**La balsa de la Medusa**  
lamenta no poder mantener  
correspondencia sobre textos  
no solicitados



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

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones,  
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 11 02.  
[www.visordis.es](http://www.visordis.es) // [editorial@visordis.es](mailto:editorial@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. 5.125-1989.  
I.S.S.N.: 0214-9982.

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

# LA HISTORIA DEL FIN DE LA HISTORIA: CALVINO Y DANTO

M.<sup>a</sup> José Alcaraz León

## 1

Una de las teorías más recientes del arte, desarrollada por el filósofo A. Danto<sup>1</sup>, dice que no podemos definir el arte independientemente de las concepciones que a lo largo de la historia artistas y teóricos han confeccionado para dotar a la práctica artística de un correlato teórico. El arte existe en el interior de un «mundo del arte», que es conceptual e histórico al mismo tiempo.

Según esta concepción, podemos, a lo sumo, aspirar a una historia del arte entendida como una narración donde las obras de arte son el producto de una interacción entre prácticas artísticas y concepciones teóricas. En clave hegeliana, la historia del arte es, desde esta perspectiva, la historia de la relación causal entre concepciones y prácticas artísticas. Y una obra de arte será aquel objeto producido bajo una concep-

---

<sup>1</sup> A. Danto en *The Philosophical Disenfranchisement of Art* argumenta la interdependencia entre la práctica artística y la definición de arte que dicha práctica integra. Una de sus tesis básicas es que toda práctica artística implica una determinada concepción sobre qué sea el arte y dicha concepción –definición en un sentido muy amplio– afecta casualmente la producción de la obra. Una consecuencia de esta tesis es que no es posible dar una definición del arte válida para todas las obras, sino que arte será aquella producción históricamente determinada por una concepción, sea cual sea, de arte.

ción históricamente determinada sobre el arte, sea cual sea dicha concepción.

Esta idea de la relación causal entre concepciones históricamente desarrolladas y la producción de obras bajo el signo de las mismas articula la narración que A. Danto presenta en el ensayo *The philosophical disenfranchisement of art*<sup>2</sup>; allí Danto sostiene que el arte no puede ser definido de una manera ahistórica y que no es posible elaborar una teoría del arte al margen de cuáles hayan sido los conceptos que históricamente han determinado la producción artística. Lo importante no es correlacionar simplemente conceptos acerca de qué sea el arte con obras, sino reconocer el hecho de que tales conceptos han jugado algún papel en la producción de las mismas. Es decir, lo artístico se define no por las cualidades del objeto artístico o por la identificación de una experiencia estética o, como la teoría expresionista afirma, por ser manifestación del artista, sino porque forma parte de la historia de su producción que el artista tuviera un concepto acerca de lo que significa su gesto. La ventaja de este criterio es que las obras de arte lo son, en cada caso, no porque dispongamos de una definición válida para todas y cada una de ellas, sino porque el concepto bajo el que fueron creadas, sea cual sea, las convierte en obras de arte.

Lo definitivo no es que determinado objeto haya sido producido según una determinada concepción, sino según alguna históricamente determinada. Pertenecer a una narración, y no poseer alguna cualidad externa de «artisticidad» es lo que convierte a un objeto en artístico.

A cambio de una definición ahistórica del arte, tenemos una narración de prácticas y concepciones artísticas cuyo final coincide con las obras de M. Duchamp y A. Warhol. La fuente que ha proporcionado tales conceptos ha sido, según Danto, la filosofía. Tal vez, como dice el autor, porque ésta se ha construido a sí misma frente al arte definiéndolo como su enemigo: como aquel que no reproduce sino las apariencias. De modo que la filosofía se presenta, por el contrario, como el

<sup>2</sup> Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 63-80.

M.<sup>a</sup> José Alcaraz León es especialista en Estética en el departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia.

lugar donde la verdad aparece, se muestra. Solamente definiendo al arte como mimesis y negándole la posibilidad de ofrecer un lugar donde la verdad pueda aparecer, la filosofía garantiza que su dedicación a la verdad no pueda llevarse a cabo sino con los medios específicamente filosóficos. El concepto de arte es, entonces, el fruto de una estrategia por parte de la filosofía para legitimar su propia actividad situándolo fuera de su espacio.

El fin de la historia del arte coincidiría con las obras de Duchamp y Warhol porque en ellas el arte se hace autoconsciente al proporcionarse su propio concepto con medios artísticos. Con ellas acaba lo que Danto denomina la «desemancipación filosófica» del arte. Es decir, la dependencia de la práctica artística de los conceptos filosóficos que históricamente la han determinado. La trama de dependencia, que había permitido ordenar en una narración los productos artísticos, se deshace cuando el arte prescinde de la filosofía para establecer su terreno.

Desde Platón hasta Hegel y el marxismo el arte había dependido en su concepto de la definición filosófica vigente. Esta heteronomía es el hilo narrativo que permite constatar la continuidad entre diversas concepciones del arte: entendido como apariencia de la apariencia, como finalidad sin fin, como estadio del Espíritu Absoluto, o como ideología. Todas estas definiciones comparten el lugar de origen: la filosofía. Más aún, la autonomía de lo estético proclamada en el siglo XVIII era el fruto de una heteronomía filosófica que perpetuaba la relación entre filosofía y arte en la que la primera se definía a sí misma como el lugar de la verdad y al arte como lugar de lo bello. La historia del arte no es, en estos términos, sino la historia de la heteronomía filosófica. Por ello, cuando desde el arte se realiza una reflexión sobre lo artístico, la historia del arte, cuyo destino trágico estaba en manos de la filosofía, llega a su fin: el héroe paga con la muerte la osadía del conocimiento. La historia del arte, al estar fundada en su heteronomía filosófica, termina cuando toma en sus manos su propio destino y deja de ser el objeto construido desde la filosofía. El precio de esta emancipación es la esquizofrenia del sujeto: el arte sobre el concepto de arte.

Llegado su fin, la historia deja paso al pluralismo propio de un viaje donde el destino no está en manos de ningún oráculo. No teniendo que cumplir ninguna misión, el arte puede entregarse a la repetición de sí mismo o a la prolongación tentacular imprevisible: la pérdida de evidencia es el índice de su aparición.

Podemos seguir hablando de arte, de obras de arte, pero ya no podemos decir qué sea el arte. La trama de las definiciones se ha diluido

en la etapa posthistórica de la emancipación artística. Pero, si la práctica artística complica una determinada concepción o reflexión sobre qué significa realizar una obra de arte, la emancipación y el pluralismo conllevan la absoluta multiplicación de estas concepciones, aun en el seno de la producción de un solo artista.

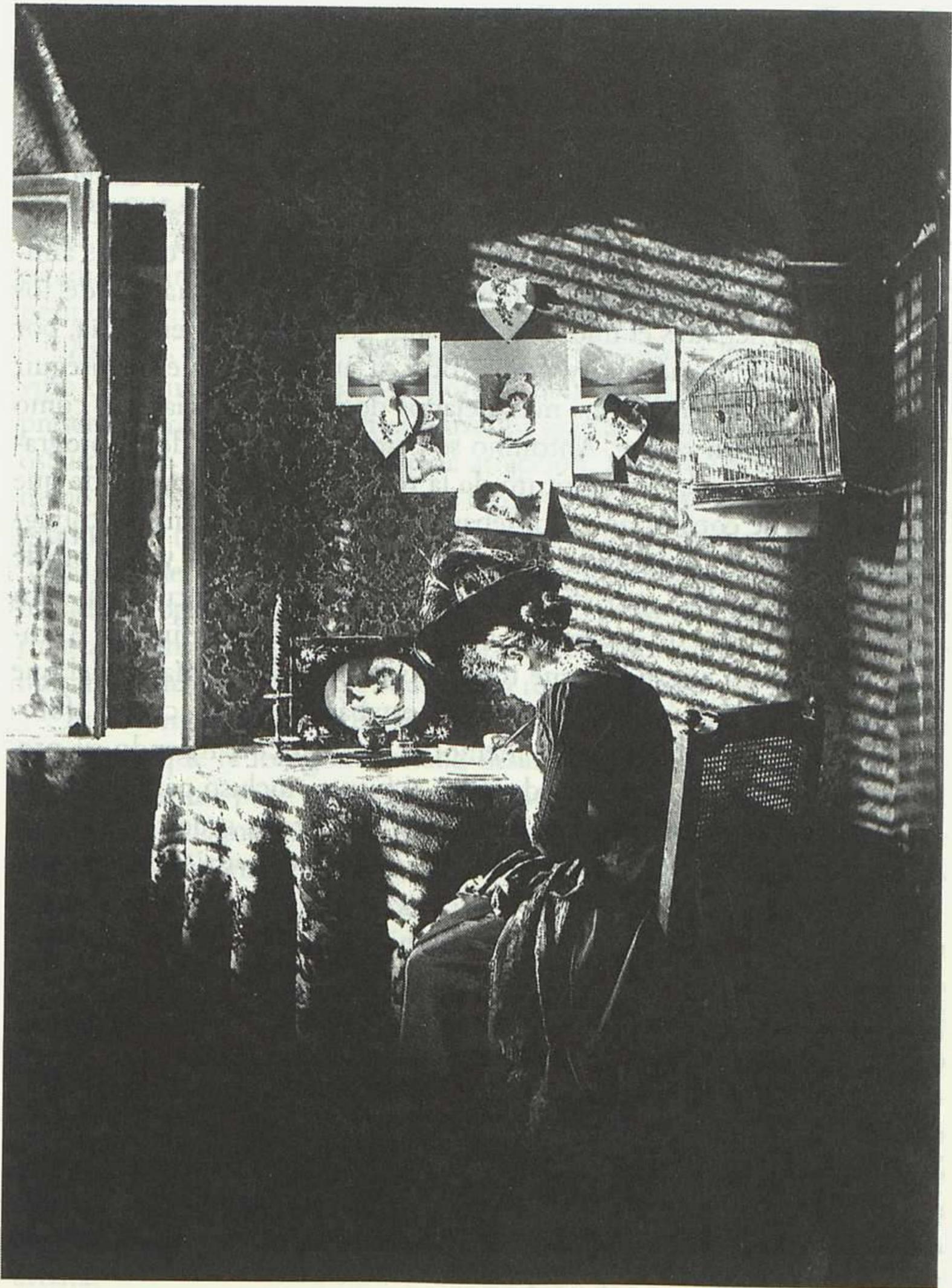
## 2

En la narración que A. Danto proporciona en *The philosophical disenfranchisement of art*, la historia del arte comienza con la definición platónica del arte como mimesis, como imitación de lo real. Desde ese momento, en el que Platón lo define como apariencia de la apariencia, su lugar está fuera de la *polis*. Ya que lo que puede proporcionarnos es, a lo sumo, espejismo, su legitimidad política se desmorona. Sin embargo, si nada puede el arte salvo mostrar fútiles sombras, si su poder no alcanza el ámbito de lo verificable, ¿de dónde procede, entonces, la amenaza que supone para la *polis*?

Resulta paradójico que se advierta del peligro que supone la actividad artística, cuando, al mismo tiempo, se la califica como inútil, es decir, como algo que no puede aspirar a competir con la filosofía y mostrar verdades, sino sólo reflejos. Puede engañarnos como las uvas de Zeuxis engañaron a los pájaros, pero, finalmente, no tiene sabor. Si el arte es ineficaz en este sentido, resulta difícil explicar cómo puede entonces poner en peligro las verdades necesarias para la vida en la *polis*, cómo puede competir con la filosofía si sólo es un espejo ciego. La filosofía destierra, así, al arte de la política; lugar al que sólo podrá aspirar, mientras siga vigente la definición mimética del arte, como propaganda.

Con la condena de Platón comenzó el sometimiento filosófico del arte. Cada artista interiorizó la definición mimética y se ató a las apariencias. Cuando rechazó aquella definición lo hizo en beneficio de alguna otra. Sin embargo, el arte parecía estar más relacionado con la vida de lo que la definición mimética pretende establecer, de ahí el peligro que Platón temía. Su poder no sólo permitía a los hombres conjurar lo ausente mediante representaciones, es decir, burlar al tiempo, sino que podía llegar a convertirse en presencia, como era el sueño de Pígalión<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La concepción de la obra de arte que ilustra el mito de Pígalión encuentra una de sus expresiones modernas en la obra de E. H. Combrich *Arte e Ilusión*, Gustavo Gili,



Stieglitz, *Sol y sombra*, Paula, Berlín, 1889.

Antonino Paraggi, protagonista de *La aventura de un fotógrafo*, de Italo Calvino<sup>4</sup>, sintió la vida amenazada, la espontaneidad del presente suplantada por la artificialidad de la pose, cuando entre sus amigos se extendió la dominical práctica de la fotografía. Pese a su trabajo de ejecutivo en una empresa, «su verdadera pasión era comentar con los amigos los acontecimientos pequeños y grandes, desentrañando de los embrollos particulares el hilo de las razones generales; era, en suma, por actitud mental, un filósofo y ponía todo su amor propio en conseguir explicarse incluso los hechos más alejados de su experiencia»<sup>5</sup>. Y, como Platón percibió en el arte, Antonino se percató del poder de la fotografía para proporcionar un sustituto de la realidad, hasta el punto de que las imágenes se convertían en pruebas visuales de un determinado fragmento de la vida, «adquieren la irrevocabilidad de lo que ya no puede ser puesto en duda»<sup>6</sup>, y se disputan su eficacia con los recuerdos. Pero en todo este poder de evocación, a veces incluso de sustitución, Antonino percibía un engaño al que todos sus amigos sucumbían y del que él aún era un superviviente. Sus amigos estaban, sin darse cuenta, fotografiándose para construir una memoria, estaban convirtiendo su presente en una imagen para recordarse en el futuro, incluso para que otros los recordasen; estaban, en realidad, posando para la muerte. En lugar de atrapar la vida, como ellos pensaban, estaban convirtiéndola en una

Barcelona, 1979. En esta obra se define la imagen artística como aquella que produce una determinada ilusión. Dicha ilusión se produce cuando el espectador de una imagen deja de percibir marcas de pintura sobre un lienzo, para reconocer objetos, eventos, etc. Pese a que el ejemplo pertenece al ámbito de la pintura, permite mostrar en qué consiste una definición del arte como ilusión. Por otro lado, Gombrich llama la atención sobre una función del arte previa a la creación de ilusión pero de la que ésta resulta vicaria. En el tercer capítulo de la obra citada, titulado «El poderío de Pigmalión», Gombrich se refiere a esa función del arte en los siguientes términos: «en efecto se refiere a una anterior y más importante función del arte, cuando el artista no aspiraba a obtener un “parecido” sino a rivalizar con la propia creación. (...) la creencia en el poderío del arte para crear, más que para retratar». *Op. cit.*, p. 94.

La concepción del arte como creación capaz de competir con la propia naturaleza, muestra este aspecto de lo artístico negado en la definición mimética. Mientras que según esta concepción arte y realidad se encuentran a un mismo nivel, en la definición mimética, el arte aparece siempre como un correlato de la realidad.

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Los amores difíciles*, pp. 69-82, Barcelona, Tusquets Ed., 1996.

<sup>5</sup> *Ibid.*, nota 2, p. 69.

<sup>6</sup> *Ibid.*, nota 2, p. 69.

escenificación de sí mismos para cuando ya no estuvieran. El impulso mimético obedece a deseos de permanencia, que parecen satisfechos en la representación ritual.

La conciencia de esta situación lo distanciaba de sus amigos, que con el tiempo se aficionaron cada vez más a la útil tarea fotográfica, al tiempo que otras diferencias surgían entre ellos: mientras sus amigos se casaban y comenzaban a tener hijos, Antonino seguía soltero. En este estadio, el arte todavía se mezcla con la vida, nos acompaña en nuestras peripecias vitales, y hasta favorece la sociabilidad.

Así que, no-casado y no-fotógrafo, el filósofo protagonista de Calvino condenaba a la fotografía porque no sólo usurpaba momentos del presente para que quedaran eternizados gracias al prodigio de la cámara oscura, sino que, con su poder de atracción, había en realidad transformado el presente mismo. Ya no se fotografía lo memorable, se posa para producir lo memorable: «el paso entre la realidad que ha de ser fotografiada porque nos parece bella y la realidad que nos parece bella porque ha sido fotografiada es brevísimo»<sup>7</sup>. El crimen del arte es doble: no sólo roba al tiempo presente su espontaneidad, sino que éste termina por imitar lo que el arte ya reconoce como representable.

A Antonino no le quedaba otra cosa que convencer a sus amigos de la ceguera que la fotografía estaba desarrollando en sus miradas mientras que, en un paso que sería fatal para él, se prestaba para pulsar el botón de las cámaras de los demás. Siempre ha de haber alguien que renuncie a salir en la foto para hacerla y Antonino renunció, al mismo tiempo, a la vida aunque fuera inauténtica. Lo cual no le impedía teorizar sobre la necrófila actividad a la que sus amigos entregaban su tiempo. «La vida que vivís para fotografiarla es ya desde el comienzo conmemoración de sí misma. Creer más verdadera la instantánea que el retrato con pose es un prejuicio...»<sup>8</sup>. Así pues, la actividad de Antonino consistía en algo más que en la mera producción de imágenes satisfaciendo quién sabe qué impulso vital. A Antonino le guiaba la reflexión filosófica; su intención excedía la de producir imágenes para el recuerdo o para la eternidad. No era ya un fotógrafo aficionado, era, a diferencia de sus amigos que le habían precedido en la actividad fotográfica, un artista.

Mientras exponía sus teorías sobre el significado del acto fotográfico, su dedo no dejaba de pulsar el botón que detenía de una vez y

<sup>7</sup> *Ibid.*, nota 2, p. 72.

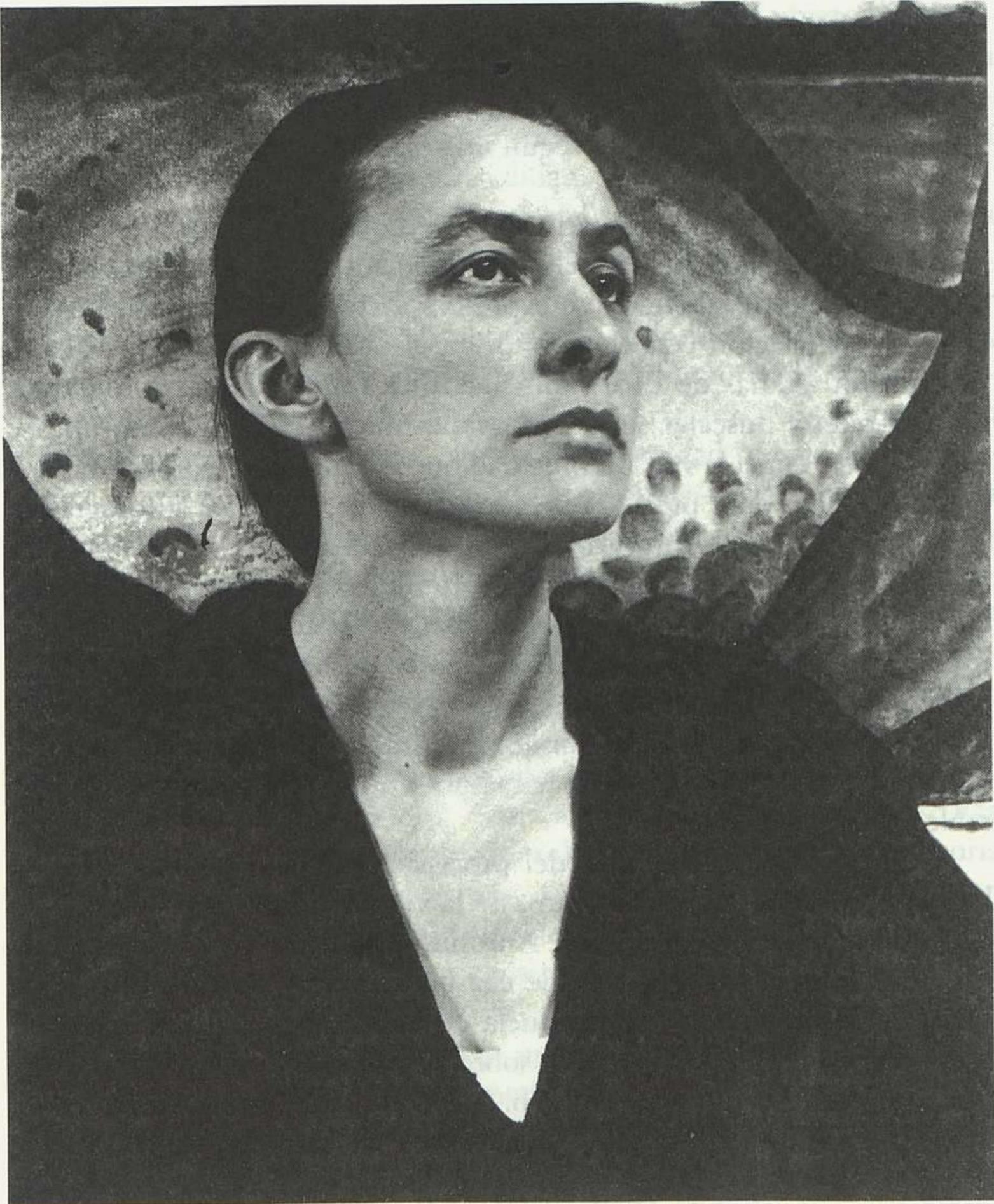
<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 73.

para siempre los gestos fugaces de sus amigos: «porque una vez que has empezado –predicaba– no hay razón alguna para detenerse»<sup>9</sup>. Esta vía conduce necesariamente a la locura, ya que genera un proceso de indagación y descubrimiento irrefrenable; no es sólo la realidad la que es seducida por el objetivo, también el ojo queda atrapado por la provisionalidad de los gestos, la hermosura, lo extraño, y trata de atraparlos continuamente: «basta empezar a decir de algo: “¡ah, qué bonito, habría que fotografiarlo!” y ya estás en el terreno del que piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, es como si no hubiera existido y, por tanto, para vivir verdaderamente hay que fotografiar todo lo que se pueda, y para fotografiarlo todo es preciso: o bien vivir de la manera más fotografiable cada momento de la propia vida, o bien considerar fotografiable cada momento de la propia vida. La primera vía lleva a la estupidez, la segunda a la locura»<sup>10</sup>. Llegado a este punto, Antonino no tuvo elección y se entregó a la locura fotográfica, y no la tuvo porque una vez que había empezado a fotografiar se dio cuenta de que lo que antes consideraba absurdo e inútil porque robaba a la vida su espontaneidad ahora era precisamente la manera de vivirla. Cada fotografía se convertía en una elección y su vida en una vida para el arte. A la «cordura» del filósofo y, como ya sabemos, por su causa, le sucedía la «locura del artista».

En esta nueva etapa la heterónoma actividad de los aficionados a las imágenes era sustituida por un interés en la propia actividad que empezaba a emanciparse de los otros intereses vitales. Antonino compró algún material y montó un pequeño estudio donde recreaba todo tipo de atmósferas. Y este cambio en las condiciones técnicas de la actividad fotográfica supuso un cambio en las reflexiones del protagonista del cuento de Calvino. Este paso de la fotografía «del natural» al estudio estaba directamente relacionado con un creciente interés en las posibilidades de la fotografía en sí misma e implicaba un cambio en el concepto que hasta ahora Antonino había tenido de la actividad. La decisión de buscar un espacio donde construir las imágenes que habrían de ser fotografiadas cambiaba por completo el fin de la fotografía; la cámara ya no era el testigo mudo que atrapaba el instante fugaz extraído del *continuum* de la vida, sino la mirada para la que se construye el objeto. En el estudio los objetos no están sino para ser fotografiados, para convertirse en imagen. Si anteriormente cada fotografía era una

<sup>9</sup> *Ibid.*, nota 2, p. 72.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 72.



Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1918.

elección entre los infinitos instantes fotografiables de la propia vida, ahora la elección se realizaba entre las múltiples fotografías posibles de un objeto singular. Cada objeto tendría su razón de ser para una mirada, en una composición, según una escena preparada de antemano, con sentido.

El objeto de estas imágenes era, previsiblemente, una mujer: Bice. Como La Fornarina para Rafael, O'Keeffe para Stieglitz, y tantas anónimas, una mujer se convierte en expresión de todo aquello que el artista persigue en relación con el mundo, en el objeto de su deseo. «Había muchas fotografías de Bice y muchas Bice imposibles de fotografiar, pero lo que él buscaba era la fotografía única que contuviera unas y otras»<sup>11</sup>. Bice era, a la vez, un objeto al que la fotografía otorgaba valor y un objeto cuyo valor propio, único e inaccesible, se escapa al fotógrafo.

La reflexión de Antonino acerca de la fotografía acrecentaba su ansiedad por sus posibilidades y sus límites. Cada nueva posibilidad contenía un repertorio de imposibilidades acechando el fracaso y cada innovación resumía en su aparición cientos de nuevos problemas. Era, en suma, una frenética lucha en la que el enemigo estaba justamente en medio de lo que se atacaba. Aunque Antonino sustituyera los objetos y las condiciones de la fotografía había un sentido de parcialidad insuperable en cada nuevo intento.

Consciente de los límites del procedimiento, de la insuperable y brusca transición del movimiento, de la vida, a la parálisis melancólica del gesto atrapado furtivamente, Antonino concedió la palabra a la historia de la fotografía; quizá desde ella podría ahora poner límites a las infinitas posibilidades. Se introducía en una nueva etapa en la que el arte no era ya sobre la vida, sino sobre el propio arte. Una vez más sus ideas guiaban su comportamiento. Sus fotografías no tratarían ya de evitar la evidente artificialidad de la atmósfera creada en pos de la fidelidad a los objetos, más bien, al contrario, harían de dicha atmósfera, históricamente construida, el tema de sus imágenes. Retomando la tradición de la fotografía, repitiendo sus modelos, sus prototipos, Antonino se identificaba con los temas y la manera en la que eran fotografiados. No sólo para imitar o repetir las fotografías que ya estaban hechas, sino para reconocer en la historia de la fotografía las claves que la hicieran más comprensible. Según su idea, sólo mostrando la artificialidad retratada aparecería la espontaneidad de la actividad fotográfica. Cuanto

<sup>11</sup> *Ibid.*, nota 2, pp. 75-76.

más artificial sea la manera en que se nos presenta el objeto, su construcción en la fotografía, más verídico será el acto que lo atrapa. Sólo la fotografía que se presente como creadora de artificialidad resultará verdadera, no por lo que nos muestre, sino por atreverse a mostrarse a sí misma como producto de la artificialidad.

La fotografía juega con el dilema del mentiroso: afirma su propia falsedad, mostrando de manera verdadera los productos de su artificio. Tal vez, diciéndonos algo de sí misma nos acerquemos más a las posibilidades que nos ofrece. Bice, el objeto de su amor y de su fotografía, sería a partir de entonces: Bice-jugando-al-tenis-con-expresión-de-postal-sentimental, por ejemplo. Y así fue. «La máscara, por ser ante todo un producto social, histórico, contiene más verdad que cualquier imagen que pretenda ser “verdadera”»<sup>12</sup>. Recuperando la retórica que la historia de la fotografía había construido, Antonino recuperaba los motivos y las poses. Esta identificación con la tradición original, paradójicamente, dos movimientos opuestos. Reconociendo la fuente de la que procede, se aproxima a los precedentes, se identifica con el repertorio y los medios que históricamente constituyen la práctica fotográfica; su actividad, como la de aquéllos, sólo puede producir máscaras. Pero, por otra parte, reconocer esta tradición, citándola, es, al mismo tiempo, distanciarse de ella, proponerse, como algo nuevo, algo que sólo se liga a los antecedentes para adquirir identidad propia; al señalar la historia de la fotografía se distingue de ella. Convertir a la propia historia en algo que se muestra es, en algún sentido, estar fuera de ella.

Muchas obras de arte se han construido precisamente citando la tradición a la que pertenecen para criticarla, transformarla, reiniciarla... y presentarse a sí mismas como algo nuevo. Pero la historia entre Antonino y la fotografía no podía detenerse en esta incursión por las imágenes históricamente afianzadas. Su objetivo tendía siempre a trascender un más allá, fijando el límite necesariamente en la última fotografía. Concentró sus esfuerzos en Bice; fotografiada en todas sus circunstancias, Bice se convirtió en el elemento necesario al otro lado del objetivo. Solamente concentrándose en un objeto podría Antonino desarrollar *ad infinitum* todas y cada una de las posibilidades de la imagen fotográfica. El interés no era tanto el objeto como las innumerables, y todas diferentes, reproducciones del mismo. Un interés que trataba de explorar los medios con los que la fotografía cuenta para describir, representar,

<sup>12</sup> *Ibid.*, nota 2, p. 76.

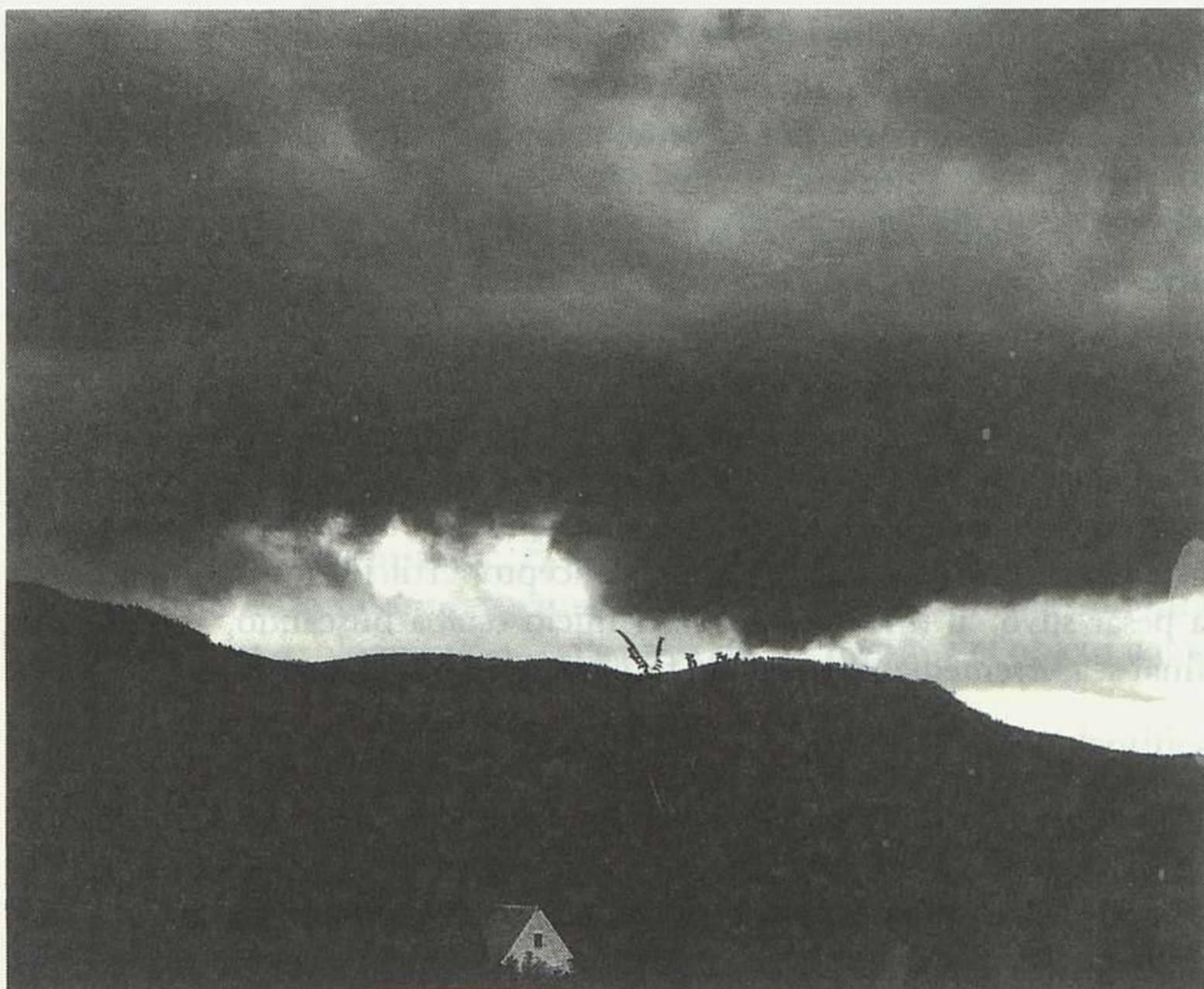
captar, restaurar o presentar un mismo objeto, que podría ser éste como cualquier otro. El resultado sería una fotografía que explora sus propios medios, que experimenta su capacidad para transformar el objeto, que trata de construir una realidad como conjunción de imágenes, que intenta poseer el objeto arrebatándole el tiempo pero concediéndole una simultánea variedad. «La fotografía tiene un sentido únicamente si se agotan todas las imágenes posibles»<sup>13</sup>. Es decir, si despliega todos los medios de los que dispone, haciendo del tema sólo un pretexto.

Este nuevo fin se convirtió en la razón de ser de la actividad a la que Antonino, cámara en mano, se entregó; dispuesto a agotar, no sólo todas las imágenes posibles hasta la fragmentación, los escorzos y los montajes, sino incluso la paciencia de la pobre Bice. Una vez más este método estaba sujeto, desde el inicio, al agotamiento. Bice se marchó y Antonino, fiel a su propósito, retrató otro aspecto de su amada: su ausencia. Esta imagen sin objeto, en la que Antonino creía retratar el vacío que su amada había dejado, era la fotografía del último aspecto del objeto que se había propuesto desquiciar fotográficamente. Cuando el objeto se ha convertido en una sucesión de fotografías ya sólo queda retratar su ausencia para cerrar el círculo obsesivo.

Esta era la última imagen de otra etapa agotada; con la prueba de la ausencia de Bice, Antonino construyó una pasarela hacia una nueva concepción de la fotografía. Esta vez, cuando el objeto ha terminado por engullir todas las posibles imágenes, Antonino descubre que la fotografía puede retratar lo que está detrás del objetivo, es decir, a él mismo; lo que ahora fotografía no es sólo lo que tiene ante sí, sino la fotografía de su soledad, su desesperación, la fotografía del desasosiego. Los objetos que le rodean son el escenario de su melancolía, de la historia que lo ha llevado a un estado fotográficamente acabado. Su estudio se ha transformado en un telón de ruinas donde reflejar la impotencia y, como en un gesto entre la autocompasión y la ironía, fotografiarla. Los negativos, las fotografías, las pruebas, son las huellas que Antonino retrata como los signos de un recorrido que vuelve, finalmente, sobre sí mismo.

Esta melancolía dio paso sin solución de continuidad a la fotografía de la fotografía cuando, tras reunir algunos recortes de periódico donde las masas retratadas por los reporteros gráficos se superponían a las ausencias de Bice, la cámara, como si retratara su propia razón de ser,

<sup>13</sup> *Ibid.*, nota 2, p. 80.



Stieglitz, *Música n.º 1, Lake George, 1922.*

... el arte forma el punto de partida de un estado forma-  
... que hasta a la actualidad se caracterizan por los que  
... ha sido pensado y producido el mundo de los objetos artísticos. Desde  
... El arte, cuya definición del arte como actividad propiamente tal, se  
... mismo para su condición, pero el arte que se considera al arte como  
... un episodio en la historia del espíritu. No obstante la unidad de  
... un arte capaz de proporcionar aquello que solo puede alcanzar la filo-  
... sofía. En definitiva cada uno de los episodios de la historia del arte bajo  
... las definiciones que la filosofía, principalmente, ha proporcionado. Pero  
... como la última obra de Aragon, la historia del arte termina cuando el  
... arte se refiere a sí mismo como objeto y reflexiones sobre la cuestión de  
... incluso el arte mismo existencialmente artístico. Como la última  
... topografía de Aragon, el arte para poder hablar de él, se refiere en el  
... momento en el que trata de verse a través de un prisma y no a tra-  
... vés de la filosofía. Pero, finalmente, el arte se propone por sus propios  
... sus propios términos, el arte como un mundo de objetos artísticos. En  
... respecto a la historia del arte, el arte se refiere a sí mismo como objeto y

<sup>1</sup> Ibid., nota 3, p. 92

<sup>2</sup> Ibid., nota 3, p. 83

disparó contra un montón de fotografías. Antonino «comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más aún, el verdadero camino que oscuramente había buscado hasta entonces»<sup>14</sup>.

El final de Antonino estaba marcado por la necesidad; su talante filosófico, desde su rechazo a la fotografía, había desembocado en un arte que convertía en objeto su propia muerte. Un arte que había superado el pronóstico hegeliano cumpliéndolo, realizando una hegelianada aún mayor. La fotografía de la ruina de la fotografía era el último escalón en la autoconciencia del arte y de su fin. En esta circunstancia, el gesto de Antonino es final, aunque infinitamente repetible. Detrás de esta fotografía no hay lugar para una reflexión ulterior que permita al arte desarrollar una nueva vía, un concepto fértil. Antonino ha llegado, a pesar suyo, al final que desde el inicio estaba buscando, aunque este final sea, irremediabilmente, la fotografía de una tragedia.

#### 4

En su filosofía del arte, Danto narra una historia paralela a esta biografía artístico-intelectual de Antonino. Las concepciones acerca de qué sea el arte forman el relato de un arte cuya biografía ha estado íntimamente ligada a la filosofía; de ella provenían los conceptos con los que ha sido pensado y producido el mundo de los objetos artísticos. Desde Platón, cuya definición del arte como mimesis proporciona ya el argumento para su condena, hasta Hegel que, tras considerar al arte como un episodio en la carrera del Espíritu Absoluto, sentencia la muerte de un arte incapaz de proporcionar aquello que sólo puede alcanzar la filosofía, Danto hila cada uno de los episodios de la historia del arte bajo las definiciones que la filosofía, principalmente, ha proporcionado. Pero como la última obra de Antonino, la historia del arte termina cuando el arte se toma a sí mismo como objeto y reflexiona sobre la cuestión de qué sea el arte con medios estrictamente artísticos. Como la última fotografía de Antonino, el arte pone punto y final a su historia en el momento en el que trata de verse a través de su propia lente y no a través de la filosofía. Paradójicamente, el arte se pregunta por sus medios y sus objetos tomándose él mismo como objeto y tratando de resolver las preguntas en el terreno de lo artístico, es decir, a través de medios espe-

<sup>14</sup> *Ibid.*, nota 2, p. 82.

cíficamente artísticos y no filosóficos. Así es como el arte clausura una historia cuyo eje narrativo consistía en su dependencia con respecto a la filosofía y alcanza su libertad y autonomía cuando no requiere de un concepto que determine cuál sea su esencia. Sólo cuando el arte depende de la filosofía tiene una historia, sólo cuando el arte no es libre hay una historia que narra los episodios de esa necesidad artística. No hay narración sin necesidad. Del mismo modo, una vez que el arte se emancipa de la filosofía y alcanza su autonomía, su libertad, ya no puede ser narrada una historia que tenga el sentido unitario que proporciona la necesidad. Después de este triunfo la historia del arte no tiene un lugar desde el que organizar el sentido de la narración porque la libertad no tiene historia. El último capítulo de esta historia es la fotografía de Antonino, su extenuante certeza de que no había aún otra posibilidad por explorar que aquella en la que el medio y el objeto coinciden.

Frente al trágico final de la narración de Calvino, Danto identifica el momento en el que el arte, asumiendo el papel que históricamente había desempeñado la filosofía, se da a sí mismo su propio concepto. Sucede en obras como *El Erizo* de M. Duchamp o las *Brillo Boxes* de A. Warhol: después narra la historia de este momento posthistórico al que el arte ha llegado. Su epílogo lleva el sello de la pluralidad como signo de una libertad a la que el arte, tras su emancipación de la filosofía, finalmente ha llegado. Tras cumplir la profecía hegeliana el mundo del arte es como la sociedad sin clases que Marx predecía y que Danto recupera como metáfora para describir la etapa posthistórica del arte. Suprimida la necesidad artística, el estilo, cuyo sentido reposaba en un concepto de verdad artística, deja de ser una apuesta única. El artista posthistórico puede ser «un pintor abstracto por la mañana, un expressionista por la tarde, un fotorrealista por la noche –y escribir crítica del arte después de cenar»<sup>15</sup>. El Pluralismo, como Danto denomina al período posthistórico del arte contemporáneo, es el epílogo de la muerte del arte que Hegel pronosticó: un estadio último de felicidad donde cualquier opción artística es tan válida como cualquier otra desde el momento en el que la actividad artística no requiere un concepto que determine su esencia.

El personaje de Italo Calvino fotografió las fotografías que habían formado la historia de una evolución: unas eran fruto del rechazo a los convencionalismos fotográficos, otras tomaban como tema los estereo-

<sup>15</sup> *Ibid.*, nota 1, p. 92.

tipos y se convertían en conmemoración de un hurto legitimado, otras componían el diario visual de una historia de amor, otras el diario y el delirio del desamor, muchas eran fracasos y todas ellas insuficientes. Con los trozos de esta historia Antonino fotografió la última de las posibilidades; Calvino pone el punto final. No hay aquí epílogo para la felicidad, el generoso optimismo donde todas las posibilidades cohabitan pacíficamente. La historia de Antonino termina justamente donde termina la historia del arte, en el momento de la autoconciencia cuando los medios artísticos son a la vez medio y tema, y el arte sólo puede reflexionar sobre sí mismo, preguntarse por su esencia. El precio de la desemancipación tal vez sea renunciar a un criterio para identificar qué sea el arte y cuál sea su valor. Para Danto, esta consecuencia, lejos de suponer un inconveniente, implica una condición de la posthistoria: el pluralismo. Sin embargo, una historia donde todos los finales pueden darse simultáneamente ha de sacrificar al argumento y su necesidad, y ha de renunciar a los caracteres de los personajes, y la racionalidad de su acción. Antonino no podía alcanzar el estadio del pluralismo propio de la emancipación sin multiplicar los finales y renunciar a su propio personaje; pero la historia, dice Danto, finaliza con la autoconciencia del arte, la libertad posthistórica escapa a la narración. El pluralismo fragmenta la narración, agota una de las condiciones de la narración, de la historia: la necesidad.

El pluralismo olímpico de Danto contrasta con la tragedia de Antonino. Entre la consumación del arte por sí mismo y la prodigalidad posthistórica, sigue hablando del arte la filosofía.

# ÓPERA, DRAMA Y COSMORAMA: WAGNER Y LA CUALIDAD PANÓPTICA DEL ARTE TOTAL<sup>1</sup>

Javier Arnaldo

Cuando, en febrero de 1860, Baudelaire remite a Wagner una carta<sup>2</sup>, que se ha hecho famosa, para agradecerle «*el mayor goce que haya experimentado nunca*», explica ese placer que le ha proporcionado la música del compositor alemán con imágenes visuales: « (...) un rojo oscuro (...) que veo llegar gradualmente por todas las transiciones de rojo y de rosa hasta la incandescencia (...)», de cuya contemplación surge «el grito supremo del alma elevada en su paroxismo». Después, tras la representación de *Tannhäuser* del 13 de marzo de 1861, Baudelaire escribió un largo artículo sobre Wagner en el que volvía a manifestar un extraordinario entusiasmo, al tiempo que demostraba haberse familiarizado con las teorías del músico alemán. Richard Wagner –decía ahí Baudelaire– considera «el arte dramático, esto es, la reunión, la *coincidencia* de varias artes, como el arte por excelencia, el más sintético y el más perfecto». Se refería expresamente a la defensa de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, en la que se habían empeñado

<sup>1</sup> Este artículo ha sido escrito con el apoyo de una beca de la Fundación Alexander von Humboldt.

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondence*, I, París, Gallimard, 1973, pp. 672-674.

los escritos de Wagner desde mediados de siglo. El poeta y crítico de arte encontraba una especie de corroboración de sus impresiones en la concepción del espectáculo musical como espacio de convergencia de las artes y espejo absoluto de la imaginación, que aporta una vivencia estética a la totalidad de los sentidos. «Sería en efecto sorprendente —escribe Baudelaire— que el sonido *no pudiese* sugerir el color, que los colores *no pudieran* dar la idea de una melodía, y que el sonido y el color fueran impropios para traducir ideas; las cosas siempre se han expresado por recíproca analogía, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad»<sup>3</sup>.

El espectáculo musical reemplazaba para la imaginación la totalidad del mundo en una encarnación ilusionista de la plenitud que opera por analogía en el conjunto de las disposiciones sensitivas. El color del sonido, sobre el que habla Baudelaire, se refiere vagamente a la tonalidad de la escala musical. No piensa tanto en relaciones paradigmáticas entre colores y sonidos, del tipo de la asociación de las siete notas de la escala musical y los siete colores del prisma, sobre la que llegará a especular ingenuamente Kandinsky, sino en la capacidad de sugestión sinestésica máxima que ofrece el drama musical de Wagner. De hecho, desde los años 60, y especialmente después, entre los poetas y pintores simbolistas, Wagner pasó a convertirse en la autoridad que avivó en muy diferentes círculos artísticos la aspiración a satisfacer el reto de la obra de arte total, una obra de arte cuya enfática soberanía se expresa en el entreverado mismo de las artes entre sí. Éste constituye la naturaleza que las artes imitan. Que la musicalidad determina el sentido primario de la poesía, que la pintura se debe a la búsqueda de armonías tonales y es soporte de experiencias anímicas, del tipo de una audición musical, son tesis simbolistas que se encuentran en la estela de la recepción de Wagner, que gozó de los atributos de la de un absoluto líder de la modernidad<sup>4</sup>. La *Revue Wagnérienne*, fundada en París por Edouard

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, II, París, Gallimard, 1976, pp. 782 y 784.

<sup>4</sup> Cfr. *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlín, Hentrich/Akademie der Künste, 1991. Bartlett, Rosamund, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Jung, Ute, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg, G. Bosse, 1974.

---

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de H.<sup>a</sup> del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus libros, la antología *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (1987), *Estilo y naturaleza. La obra del arte en el romanticismo alemán* (1990), etc.

Dujardin en 1885, fue una de las más importantes portavocías de la idea del *Gesamtkunstwerk*, lo mismo que las traducciones de escritos de Wagner al francés debidas a Camille Benoit y las obras de Joséphin Péladan, novelista y fundador de la Rose+Croix, que ejerció el sacerdocio de una moderna religión del arte en la que Wagner ostentaba la figura de redentor.

Desde luego que la aparición artística del fenómeno de la sinestesia, que es uno de los hechizos con los que pudo cautivar el nuevo concepto del drama musical formulado por Wagner, no era nueva. Releyendo la crítica artística de Diderot encontraremos consideraciones bastante más medidas que las de Wagner sobre lo que supone el fenómeno de la sinestesia en la experiencia de la pintura. Y más cerca queda la teoría del arte del romanticismo, que, por ejemplo, con Schelling, nos anticipa absolutamente el concepto globalizador del arte como obra total y el carácter ejemplar de la música como guía de las artes.

### 1. *El cosmos virtual*

Con todo, la idea wagneriana de obra de arte total que comenta Baudelaire no está meramente presidida por el supuesto de la interrelación de las diversas disposiciones estéticas en la experiencia de lo artístico. Es la naturaleza de la fantasía suplantando la naturaleza efectiva lo que seduce a una sensibilidad formada en el romanticismo. La ópera de Wagner actúa como catalizador del discurso de esa imaginación soberana y le ofrece una legitimación monumental. El gouache que Eugène Delacroix pintó a raíz de la representación de *Tannhäuser* de 1861 es un estupendo correlato visual del artículo de Baudelaire. Representa a *Tannhäuser en el Monte de Venus* (Zúrich, Werner Coninx-Stiftung), esto es, la segunda escena del primer acto. Es una imagen de fantasía desbordante, repleta de exotismo y lujo, pintada sin ninguna concesión al aspecto de lo real, en la que Delacroix se preocupa, eso sí, por complementar las tintas del rojo, el azul y el amarillo, con objeto de ofrecer una manifestación de la totalidad del espectro cromático. El lugar en el que se desarrolla la escena es una gruta imposible y confortable, como una especie de naturaleza conquistada por la imaginación y enfáticamente presentada como interior del cosmos, como realidad interior en la que actúan los cuatro elementos de la naturaleza —tierra, aire, agua y fuego— junto a la música, como producto, en suma, sólo aparentemente contingente de la imaginación.

Un detalle llamativo de este cuadro es el aspecto de las bóvedas de la gruta en los últimos términos. La vaporosidad del ambiente encuentra



Eugène Delacroix: *Tannhäuser en el Monte de Venus*. Gouache, 1861.  
Zúrich, Fundación Werner Coninx.



Heinrich Breling: *La Gruta de Venus en Lindenhof con la iluminación en rojo* (detalle). Acuarela, 1881. Múnich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.

ahí un núcleo de condensación. Delacroix representa el fondo de la cueva con una forma esférica, que ocupa el centro de la composición y cita sutilmente el aspecto del globo terrestre. Es un signo visual de totalidad que renueva el alcance que pretende granjearse la fantástica visualización de Tannhäuser. La ilusión estética de la obra total se sugiere a la imaginación como experiencia de una naturaleza íntegra, encarnada, en detalle, por esa condensación esférica. La forma esférica que ilumina Delacroix al fondo de esa composición, como epítome de lo universal, se presta a ser comparada, por ejemplo, con el torbellino pintado por Turner en 1843 en homenaje a la teoría del color de Goethe: *Luz y color (Goethe) - La mañana tras el diluvio* (Londres, Tate Gallery). También aquí una condensación esférica sirve de signo de la creación y una visión fantástica, producto del arbitrio del artista, alude a principios de universalidad y necesidad. Si en lugar del Moisés escribiendo el Libro del Génesis, como el que pinta Turner en ese lienzo, viésemos a un Wagner anunciando la redención de la humanidad por medio de la revolución estética en medio de ese paisaje esférico, no nos sorprenderíamos. El arte comparte con la vida la circunstancia de ser «ley de sí mismo», y su actualización es un desencadenante del poder universal de la vida. Tal y como lo plantea Wagner en su escrito de 1849 *La Revolución*, el curso de la transformación del género humano arranca de la intervención triunfal de la vida, y el arte dispondría de potestades para desencadenarla. En nombre del arte, Wagner llamaba a la revolución: «¡Yo soy la eternamente rejuvenecedora, la eternamente creadora vida! ¡Donde no estoy yo, allí está la muerte! ¡Yo soy el sueño, el consuelo, la esperanza del doliente! Yo destruyo lo que subsiste, y adonde yo voy nueva vida brota de la roca muerta»<sup>5</sup>.

El instrumento de la revolución wagneriana será el *Gesamtkunstwerk* u «obra de arte unificada», «integrada» o «total» (según traducíamos), concepto que formuló en 1849, durante su exilio en Suiza, en los escritos *Arte y revolución*, *El arte del futuro* y *La obra de arte del futuro*, y entre 1850 y 1851 en el ensayo *Ópera y drama*. Los atributos que confiere Wagner a la obra de arte son poco menos que prodigiosos. Es el medio en el que se revela en su justa representación, y dispuesta para nuestra experiencia, la inexorabilidad de la naturaleza universal. «Sólo la ciencia –escribe Wagner– que se desmerece a sí misma total y absolu-

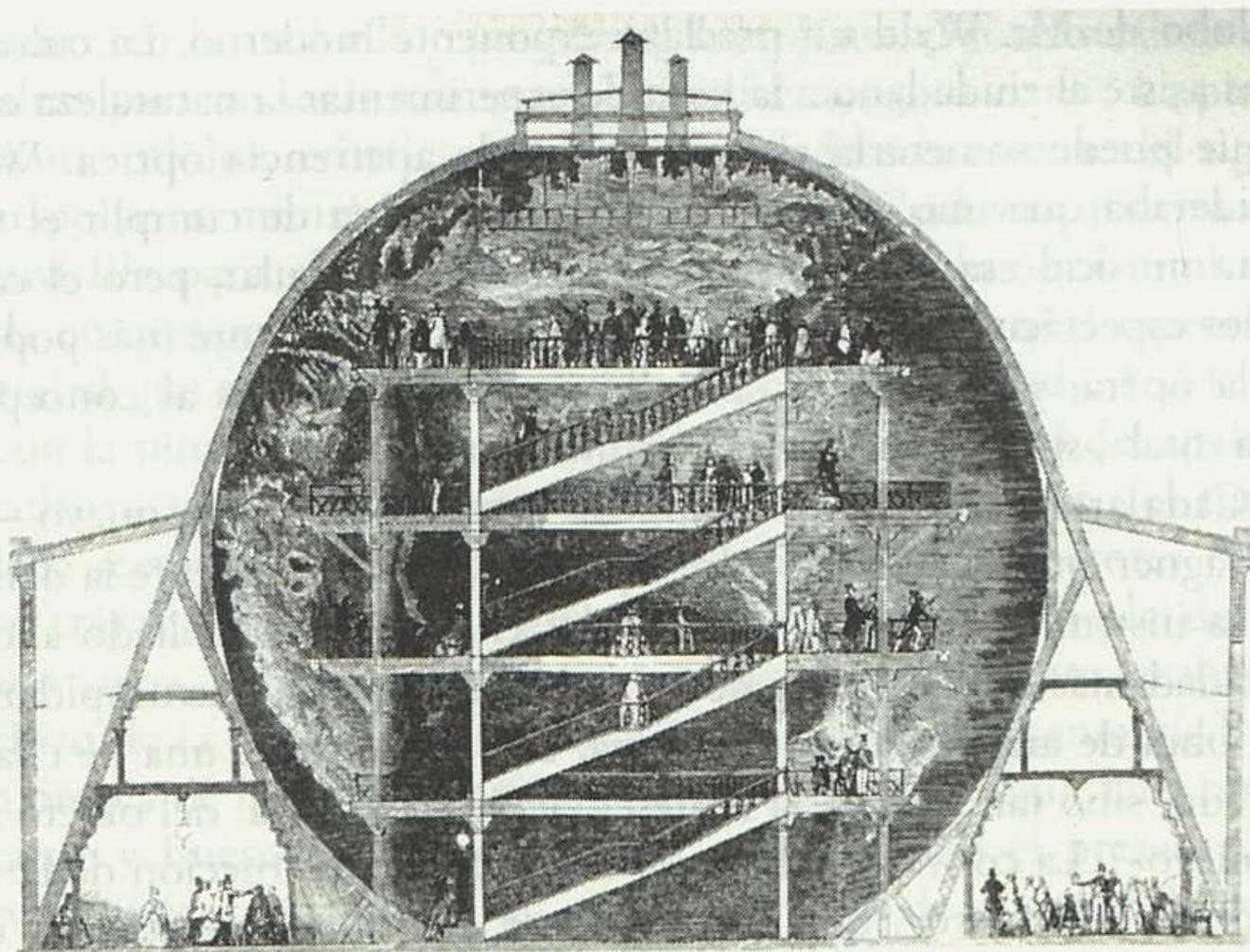
<sup>5</sup> Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* [G.S.], Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, vol. XII, pp. 243 y ss. Traducción de Ramón Ibero en: R. Wagner, *Escritos y confesiones* [E.C.], Barcelona, Labor, 1975, p. 113.

tamente y atribuye a la naturaleza universal validez, o sea, reconoce únicamente la inexorabilidad natural, pero se destruye, se elimina con ello a sí misma como reguladora y ordenadora, sólo esta ciencia es verdadera: la verdad de la ciencia empieza, pues, allí donde ésta acaba de acuerdo con su esencia y sólo queda como conciencia de la inexorabilidad natural. Pero, quien expone esta inexorabilidad es el arte»<sup>6</sup>. La consideración del arte como «proyección activa de la verdad», como «imagen de lo verdadero, de la vida» y como mediación consciente de lo inexorable y necesario de la naturaleza, hace de la ley estética del *Gesamtkunstwerk* el principio regulador de la comunión entre sujeto y naturaleza. La vida y la naturaleza se hacen conscientes en la definición artística del mundo que procura la obra de arte unificada.

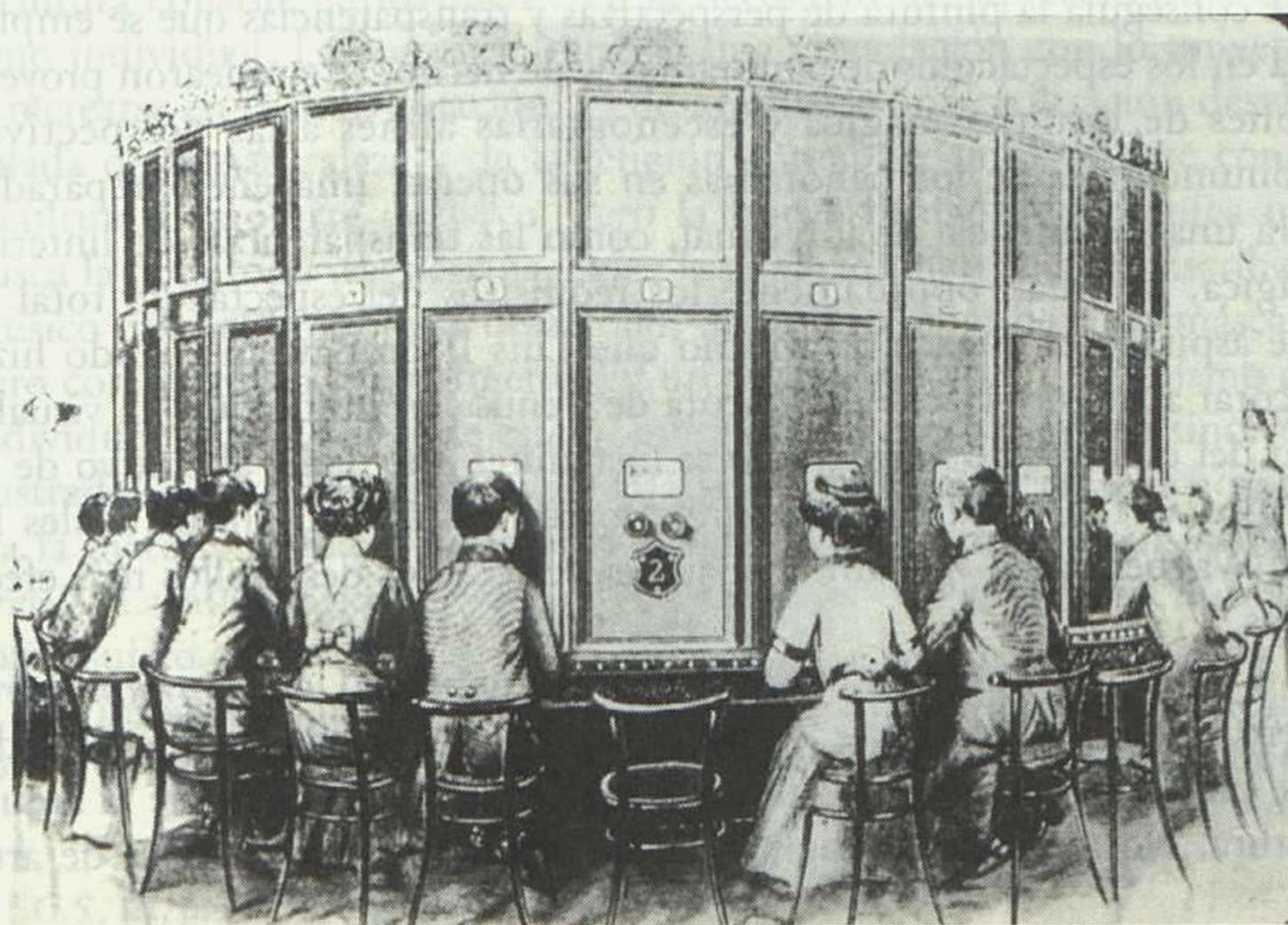
La condensación esférica a la que aludí a propósito del cuadrado de Delacroix se asemeja a otros muchos diseños de la misma forma que cumplen también la función de significar artísticamente la totalidad. Pensemos, por aludir a un ejemplo que nos interesa, en arquitecturas visionarias como el proyecto de A. L. Th. Vaudoyer *Casa de un cosmopolita*, de 1785, una vivienda esférica sostenida sobre columnas, concebida como un símbolo cosmológico habitable. Una escalera de caracol, construida en el eje central de la *Casa de un cosmopolita*, permitía el acceso a las diversas habitaciones que se distribuían en las tres plantas de la vivienda en forma de globo terráqueo. La arquitectura llamada «de la razón» configuraba esas y otras representaciones de totalidad cósmica bajo el aspecto de la esfera. Cumplían la función de colocar lo estético en el orden de lo inexorable de la naturaleza, como se propondrá hacer la «obra de arte unificada», según la definición de Wagner.

Tendría una forma similar a la *Casa de un cosmopolita* una construcción para un espectáculo de panoramas que se presentó en Londres en 1851, el «Gran Globo de Mr. Wyld». Los panoramas, cosmoramas, dioramas, diaphanoramas y espectáculos similares tuvieron, como es sabido, un enorme poder de atracción sobre el gran público a lo largo del siglo XIX. El Globo de Mr. Wyld era especialmente sofisticado. Consistía en una gigantesca esfera hueca en cuyo interior se representaba la corteza terrestre. Una serie de miradores, comunicados por cuatro tramos de escalera, permitían asomarse a la representación de la tierra. Subiendo y bajando escaleras se atravesaban océanos y se visitaban virtualmente los cinco continentes. El ilusionismo cosmológico tiene en

<sup>6</sup> E.C., p. 125.



Sección del Grn Globo de Mr. Wyld. Londres, 1851.



Kaiserpanorama. Berlín, h. 1880.

el Globo de Mr. Wyld un preclaro exponente moderno. La cultura de masas asiste al ciudadano a la hora de experimentar la naturaleza entera, porque puede someterla al dominio de la apariencia óptica. Wagner consideraba que uno de los requisitos que había de cumplir el nuevo drama musical era convertirse en espectáculo popular, pero el caso es que los espectáculos panorámicos fueron infinitamente más populares que la ópera, y competían con ella en dar soluciones al concepto de «obra total», sirviéndose además de diferentes artes.

«Cada arte particular ya no puede inventar hoy nada nuevo –escribía Wagner en 1849–, y no sólo la pintura, sino igualmente la danza, la música instrumental y la poesía. Todas ellas han desarrollado ahora su capacidad más elevada, para poder volver a crear ininterrumpidamente en la obra de arte total, en el Drama, esto es, no cada una de ellas por separado, sino tan sólo en la representación de la vida, del objeto siempre nuevo»<sup>7</sup>. La convergencia de las artes en la construcción de la «imagen de lo verdadero», que es la obra de arte total, constituye, desde luego, una de las condiciones básicas que defiende Wagner para el nuevo arte. Pero sus tesis de disolver las artes en una sola no atienden por igual al rendimiento de las diversas artes. De hecho, por lo que respecta a las artes visuales, el músico se fijaba en manifestaciones poco creativas. Le interesaba la capacidad de seducción de los efectos visuales que conseguía la pintura de perspectivas y transparencias que se empleaba en los espectáculos de panoramas y, de hecho, se emplearon proyecciones de linterna mágica y escenografías afines a las perspectivas monumentales de los panoramas en sus óperas. Imágenes preparadas para una experiencia de lo virtual, como las transparencias de linterna mágica, atendían óptimamente los requisitos del espectáculo total al que aspiraba el músico, lo mismo que Luis II de Baviera cuando hizo decorar a August Heckel su «Gruta de Venus» en Linderhof. La visualidad del espectáculo wagneriano se liga, antes que nada, al cultivo de la imagen virtual de los establecimientos de panóptica, en los cuales lo que Wagner llama «pintura de paisaje» conoce sus desarrollos más efec-

tistas. La pintura debía contribuir, efectivamente, al *Gesamtkunstwerk*. «Pero la *pintura de paisaje*, como último y más acabado cierre de todo arte plástico, se convertirá en la verdadera alma vivificante de la arquitectura. Nos enseñará a erigir la escena para la obra dramática de arte

<sup>7</sup> G.S., XII, p. 270.

del futuro, en la cual ella representará vivamente el fondo cálido de la naturaleza para un ser humano no ya modelado, sino vivo»<sup>8</sup>. La pintura aporta un «cálido», «vivificante» telón de fondo a la escena, del tipo de las perspectivas monumentales que diseñaron Paul von Jourowsky y Edouard Ille para el músico. La pintura servía a la obra total en la medida en que permitía subrayar la ficcionalidad de aquel espectáculo espectral al que estaba reservado «el poder de la necesidad». Y si la filiación con la pintura había de venir de la mano del género del «paisaje», la escultura se daba por periclitada en la obra de arte del futuro. Quedaba reemplazada por la danza y la mímica de los actores. Puesto que se trataba de alumbrar una «verdadera escultura», la del «ser humano vivo», había que acabar con el arte de la escultura, acabar con el hechizo de la piedra, con la inmovilidad y la monumentalidad mortuoria propia de la representación plástica del ser humano. Una plástica de «carne y hueso», en movimiento, que actúa en el presente, que renueva la vida, representaba «el infinito torrente de variedad del verdadero ser humano vivo»<sup>9</sup>. Que esta especulación wagneriana vaticina la consagración moderna de la escultura a la representación de energías dinámicas, nos descubre una interesante y paradójica filiación de la plástica abstracta con la cultura del espectáculo.

Una de las razones que esgrime Wagner para la disolución de la escultura consiste curiosamente en la necesidad de superación del egoísmo individual. La escritura impedía una vinculación con lo universal al recrearse en la individuación. El desarrollo de una civilización desvinculada de la naturaleza y de la religión contaba ejemplarmente con la escultura como arte decisivo. Pero la nueva función ecuménica que busca la obra total wagneriana, exige la abolición de este arte. Escribe el músico que «el hombre se desarrolló, desnudo y libre de toda máscara, pero como egoísta, e igualmente en un estado basado en el egoísmo del individuo; y fue a partir de este hombre egoísta, pero también sincero e ilustrado, que se desarrolló el arte de la escultura; para éste, el hombre era la materia prima; para la obra artística del futuro lo serán *los hombres*»<sup>10</sup>. La alternativa proponía nada menos que al género humano como sujeto del arte.

La inmaterialidad del espectáculo que desarrolla el drama musical se convertía para Wagner en uno de los principales desafíos de la nueva

<sup>8</sup> G.S., III, p. 147.

<sup>9</sup> G.S., II, p. 140.

<sup>10</sup> E.C., p. 131.



Carl Emil Doepler: *Walkirias*. Placa para proyección de linterna mágica, 1876.  
Bayreuth, Bildarchiv.



Linterna mágica doméstica. Hacia 1850.

religión del arte. Y ciertamente la escenificación de lo virtual o, de otro modo, la visualidad desmaterializada ofrecía el soporte adecuado de la ficción estética. Lo que les quedaba más cerca a estas escenificaciones eran, desde luego, los recursos ilusionistas de los establecimientos de panoramas y proyecciones de transparencias, o –más adelante, cuando la música de Wagner reviva con nueva fortuna– de los futuros monumentales coliseos del cine, como los que se levantarían en los años veinte. También en nuestro siglo los escenógrafos de óperas de Wagner han encontrado un fértil territorio en la visualidad abstraída y desmaterializada<sup>11</sup>, como no podía ser de otro modo.

Para Wagner la función modélica del arte había que buscarla en la tragedia griega. En *Arte y revolución* el músico alemán atribuye a las representaciones teatrales de los griegos las virtudes de la «obra de arte unificada», no sólo por ser lugar en el que se dan indiferenciadas las diversas artes, sino también por ser expresión de la conciencia pública griega, esto es, el espacio ficcional en el que el pueblo griego reconocía su naturaleza colectiva y su pertenencia a una misma comunidad humana. Lo que la revolución, de la mano de la futura obra de arte total, ha de lograr es, según nos dice, restituir ese espíritu perdido de la humanidad autoconsciente. En ningún otro momento de la historia vio Wagner satisfecho el sentido de un «arte verdadero», sino en el rito de la tragedia griega. Las diferencias entre el drama wagneriano y la tragedia griega son muy evidentes, de modo que no vale tomar ese modelo sino como un referente ideal, vagamente dibujado en el horizonte del drama musical. Por otro lado, los exponentes artísticos de la historia en los que se da una convergencia efectiva de las diferentes artes para simbolizaciones totalizadoras son tan abundantes que se hace difícil entender que Wagner las ignorara todas. Pero es que la «unidad de las artes» es un presupuesto al fin y al cabo secundario en el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, sobre todo en relación a la idea predominante en sus escritos, de carácter redentorista, que apunta a defender un drama musical que sirva a la experiencia de la voluntad «inexorable» de la naturaleza y el destino y de una comunidad cohesionada en lo universal bajo «el pacto de la sagrada necesidad» que impone la ficción sobre los espectadores, al disolver toda conciencia individual. Muchas veces se ha dicho, por otro lado, que Wagner carecía de sensibilidad para las artes plásticas, lo mismo que para la poesía, y además lo demostró. Con lo

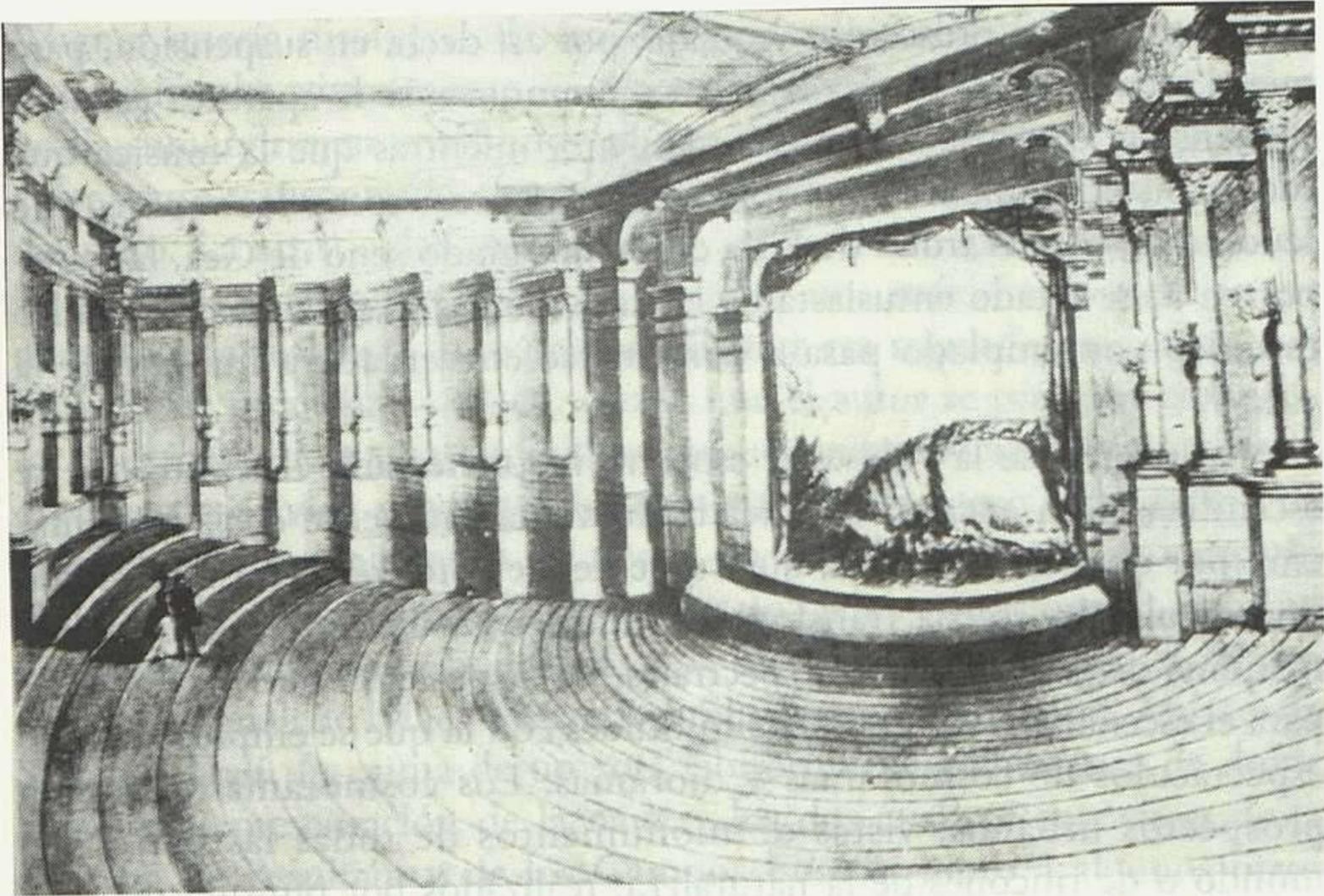
<sup>11</sup> *Bühne und bildende Kunst. Visualisierungskonzeption für Musikdramen Richard Wagners seit 1945*, Francfort d. M., Lang, 1997.

cual, la pregunta se halla sobre todo en el modo en el que subordina a las otras artes en la obra total en la que quiere convertir la música.

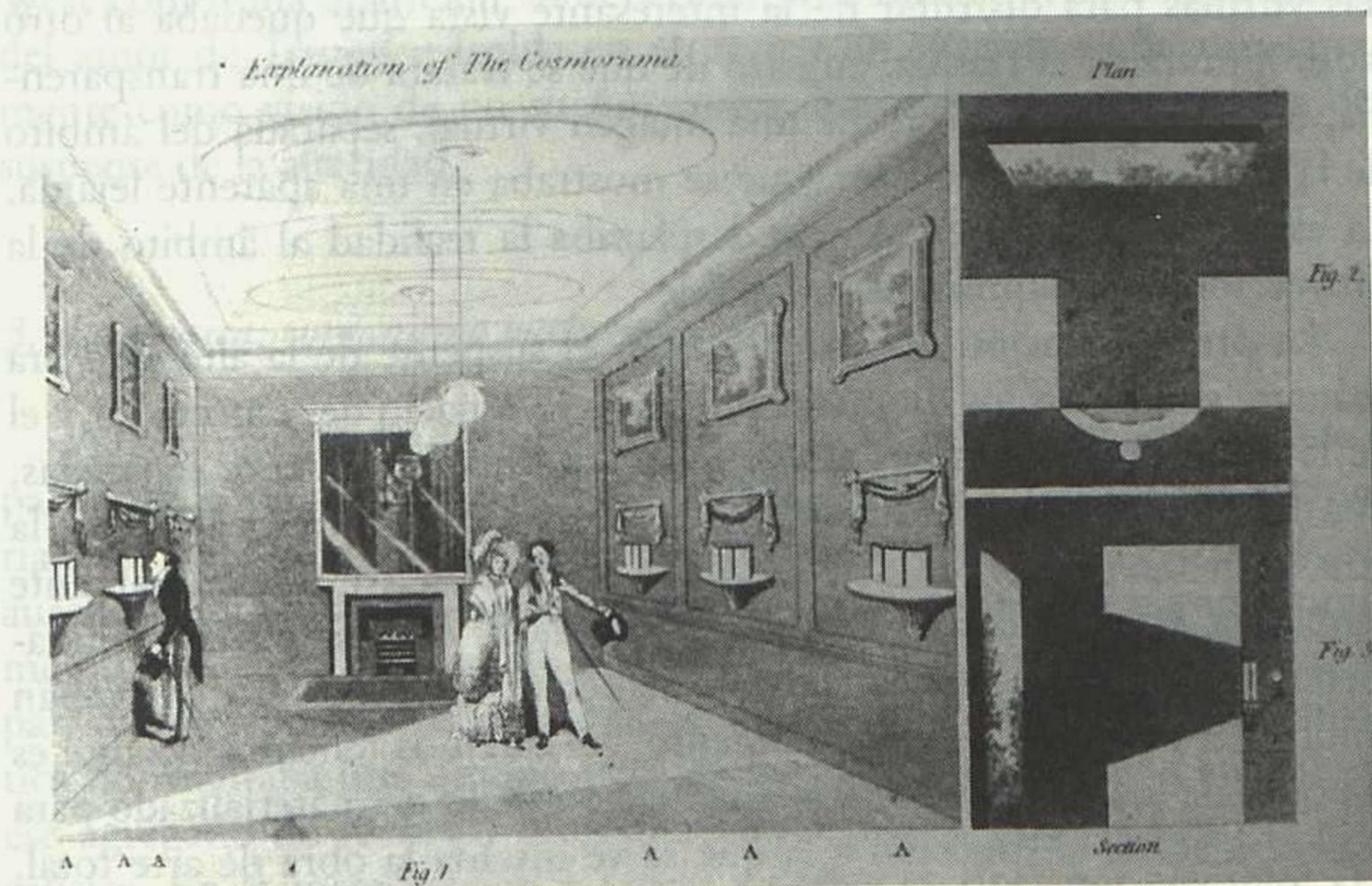
## 2. *El teatro de la clarividencia*

El proyecto de un establecimiento teatral para el desarrollo del nuevo arte musical ocupó a Wagner desde finales de los años 40, pero, como es sabido, no llegó a hacerse realidad hasta la construcción de la Bühnenfestspielhaus de Bayreuth, que se terminó de construir en 1975. Las condiciones que impuso Wagner al arquitecto Otto Brueckwald eran del mismo tipo que las que formuló a Gottfried Semper, cuando éste proyectó un gran teatro wagneriano en Munich, que no se realizó. Entre las directrices que marcó estaban la realización de un edificio sobrio y desornamentado, el que el patio de butacas se diseñara como anfiteatro, sin palcos, como si fuera un teatro antiguo bajo una carpa, y, finalmente, la ocultación del foso de la orquesta. La orquesta no debía ser visible, y las razones las explica Wagner, con la ampulosidad característica de su prosa, en un artículo escrito a la sazón en 1873. Allí leemos:

«Mi solicitud de que la orquesta no fuera visible inspiró inmediatamente al genio del famoso arquitecto con el cual me fue concedido discutir sobre ello una solución del espacio intermedio que se presenta entre el proscenio y el patio de butacas. Lo denominaremos el «precipicio místico», puesto que ha de separar la realidad de la idealidad, y el maestro lo cerró hacia adelante con un segundo, más amplio, proscenio, que, por relación al proscenio más pequeño que le queda detrás, tiene por efecto el maravilloso engaño de un alejamiento aparente de la escena propiamente dicha, consistente en que el espectador se cree notablemente alejado de lo que ocurre en la escena y, a pesar de ello, lo percibe con toda la precisión de una visión cercana. Esto trae consigo la ilusión de lejanía, que hace que los personajes que entran en escena se aparezcan como figuras grandiosas, sobrehumanas. El logro de esta disposición debería bastar para dar idea del efecto incomparable que se deriva de la relación establecida entre el espectador y el cuadro escénico. El espectador, en cuanto ha tomado asiento, se encuentra ya propiamente en un «Theatron», esto es, en un espacio que no cuenta para otra cosa sino para mirar dentro de él, y concretamente desde el lugar que él ocupa. Entre él y el cuadro contemplado no hay nada claramente perceptible, sino sólo la lejanía que se ha ganado por medios arquitectóni-



*Richard Wagner-Bühnenfestspielhaus, Bayreuth. Interior. Dibujo de 1876.*



Explicación gráfica del funcionamiento de un Cosmorama, publicada en *La Belle Assemblée*, 1-12-1821.

cos entre los dos proscenios y queda, por así decir, en suspensión, para que el cuadro, que con esa lejanía se retranquea, se le aparezca tan inaprehensible como la visión de un sueño, mientras que la música que suena misteriosamente en el «precipicio místico», como los vapores que se levantan bajo el trono de Pitia desde el sagrado seno de Gea, la transporten a ese estado entusiasta de la clarividencia, bajo el cual el cuadro escénico contemplado pasa a convertirse en verdadera imagen de la vida»<sup>12</sup>.

La imagen de la vida es el espectro inaprehensible del mito que se escenifica, pero encarnado y realizado verdaderamente en la imaginación por obra de la música, que surge de ese «precipicio místico» como un oráculo. La escena transforma la música en efluvio visible. Es una máquina de visualizaciones espectrales. La disposición que idea Wagner para el escenario tiene grandes similitudes con la que se empleaba en los espectáculos de cosmoramas y dioramas. Los cosmoramas exponían prospectos urbanos, vistas de monumentos de todas las partes del mundo o de rincones de la naturaleza, realizados por pintores de perspectivas. En lugar de colocarse las vistas directamente sobre el muro, se colocaban en nichos con un efecto diafragmático, a cierta distancia de la superficie de la pared y con un cristal por delante, adosado a ésta. Expuestos de esta manera, el espectador había de asomarse a las pequeñas vitrinas para disfrutar de la interesante vista que quedaba al otro lado, iluminada al trasluz, en caso de que se tratara de una transparencia. Se conseguía el efecto de una imagen virtual, separada del ámbito de la realidad del espectador, que se mostraba en una aparente lejanía. La expectación de la excelencia desplazaba la realidad al ámbito de la proyección de una promesa intangible.

La prestidigitación óptica para crear el suspense de la alteridad era bastante similar en los dioramas públicos. El espacio del espectador y el de la imagen se presentan como realidades necesariamente separadas, una material y otra desmaterializada en apariencia, una cercana y la otra, la maravilla a la que se asoma la vista, lejana y misteriosamente verdadera. Entre el cosmorama y el *Anillo de los Nibelungos* hay indudablemente diferencias de escala y de esfuerzo artístico, pero participan ambos del gusto por el encantamiento. Lo que nos tenemos delante es el poder de la imagen virtual y la seducción de lo desmaterializado para la necesidad de abstracción a la que se ve instada la obra de arte total.

<sup>12</sup> G.S., IX, pp. 337 y s.

Wagner quería disolver toda reminiscencia de realidad en el escenario que registraba visualmente su drama musical. Sólo así el espectador podía sumergirse en una ficción desgajada de todo recuerdo de lo particular, verse transportado a esa vida de lo universal revelada en la acción del mito. La artificioseidad enfática, que procede del aprovechamiento de los diversos recursos artísticos en favor de una máxima abstracción en relación a la realidad, sirve para configurar esa segunda naturaleza, esa fórmula de totalidad revelada, con la que el autor se propone compensar el extrañamiento del individuo con una experiencia de vida. Pero la experiencia de vida se articula fundamentalmente como formulación de un sueño y como alimento del deseo. La escena resulta de un agregado que se realiza como unidad artística en una lejanía inasequible, del tipo de la que configurará, pongamos por caso, mucho después, el retrato tridimensional de Mae West en el filowagneriano Teatro-Museo de Salvador Dalí. La suma de un sofá labiforme, una chimenea de doble hogar en representación de la nariz y los dos cuadros con vistas de la estación de Perpiñán y de los Campos Elíseos, junto a algunos otros componentes, se consuma como imagen unitaria a distancia, desde el punto de vista en el que está colocada una lente plano-cóncava que se encarga de realizar el mito y de organizar para el deseo semejanzas con la realidad. Miramos a través de esa lente la inasible imagen de Mae West como una aparición sobrenatural, lo mismo que la consumación del amor de Tristán e Isolda en el drama de Wagner se da necesariamente como visión de un sueño, como interrupción momentánea del suspense de la alteridad.

### 3. *La música: «organismo parturiente»*

Al contrario de lo que ocurre en el circo, donde la poesía se genera a partir de la presencia física de lo extraordinario, en el drama wagneriano se trata más bien de ilusionar con lo extraordinario a partir de su ausencia física y mediante el vislumbre de su posibilidad como monumento virtual. El objetivo de superar la ópera moderna venía justificado para Wagner por el hecho de que de la suma de música y poesía dramática no resultaba una unidad artística. El problema estribaba en que en ese agregado de recursos el drama servía meramente de soporte a la música. En la introducción a *Ópera y drama* escribe, por ejemplo: «El error en el género artístico de la ópera consiste en haber convertido un medio de expresión —la música— en fin, y el fin de la expresión —el drama—

*en medio*»<sup>13</sup>. Wagner denuncia el decadentismo de la ópera con mil argumentos en aquel libro, pero no con afán de identificarla meramente con la corrupción del gusto, sino para señalar y vencer sus errores. Y la principal objeción que hace Wagner es que el drama, que debe constituir el objeto de la ópera, tan sólo actúa como pretexto para la música vocal en la ópera. La alternativa estriba en la obra de arte unificada, que tendrá como fin la representación dramática. No se trata de un problema de prioridades, sino del primado de la integridad de la obra, que es la que da realidad a una mayestática ausencia.

El diagnóstico de *Ópera y drama*, que no está exento de coloraciones de fanatismo, apunta, en cualquier caso, hacia una nueva integración de música y drama. El acontecimiento dramático debe *resultar* de la música, debe ser expresado a partir de la música. Esto se traduce posteriormente en las puestas en escena en las que la acción dramática se presenta idealmente como visualización de la música. La desmaterialización del conjunto –y concretamente en la simulación de lo fabuloso en la escena– es parte de los requisitos que permiten la convergencia de música y acción. Esta aparece como una exteriorización y encarnación visible, pero necesariamente espectral, de la música, como nutriente de la imaginación que se concreta al filo de la composición musical. Si aceptamos la definición que hace Wagner de la música como «organismo parturiente», lo que la música alumbró es esa acción mítica que acontece como nueva realidad y como espectro. En el texto de 1872 *Sobre el término «drama musical»*, Wagner propuso una nueva acepción para este espectáculo: «Acciones de la música hechas visibles» («*ersichtlich gewordene Taten der Musik*»). El sentido último que confirió a la puesta en escena de la acción musical no era otro que la cristalización efectiva del sueño inducido por el proceso sonoro en forma de imagen de lo inaprehensible.

Se trata, en cierto modo, de una ligera inversión de otra forma de obra de arte total que se cultivó en el Romanticismo. Me refiero a ejemplos como la serie de cuatro transparencias con temas relacionados con la música que pintó Caspar David Friedrich en los años 30. Son obras que se han perdido, aunque se conservan dos de los dibujos preparatorios. En las instrucciones que dio este pintor para su exposición decía que habían de ser colocadas en una sala oscura e iluminarse a trasluz sucesivamente cada una de las imágenes, acompañándolas de una

<sup>13</sup> E.C., p. 139.

música que «podría elevarse desde lo lejano»<sup>14</sup> en armonía con los motivos representados. Friedrich describió someramente el acompañamiento musical en el que pensaba, y habló de que debían sucederse una interpretación de guitarra, una de arpa, una de armónica de cristal y una «música que se sienta lejana, embriagadora». Esta placentera fantasmagoría se presenta como espacio de integración de pintura y música, en la que, de alguna manera, es la melodía el comentario de la imagen, a diferencia de lo que ocurre en el drama wagneriano, pero, al igual que en éste, la propuesta consiste en una fusión completa de los medios de expresión que convergen en un ensayo de lo fabuloso. Si estableciéramos la comparación utilizando términos de química, diríamos que, mientras que en las transparencias de Friedrich se busca la sublimación de los componentes sólidos de la pintura, la escena de Wagner ensaya el precipitado visual de un elemento estético en estado gaseoso. En uno u otro sentido, el espectáculo se propone fulminar la inmanencia de la naturaleza tratada.

Entre los pintores de la vanguardia que actualizaron tesis de la estética romántica destaca a ciencia cierta Wassily Kandinsky, quien seguro que no conoció la obra mencionada de Caspar David Friedrich, pero que fue un wagneriano confeso. Se hace interesante recordar el artículo que publicó en 1912 en el almanaque *Der blaue Reiter* como introducción a su composición escénica *Sonoridad amarilla (Der gelbe Klang)*. En ese artículo, que constituye una llamada a la integración de los medios artísticos, aparece en un lugar central el juicio de Wagner sobre la ópera.

«La ópera es un drama al que se añade música como elemento principal, con lo que sufren fuertemente el refinamiento y la profundización de la parte dramática. Ambas partes están completamente unidas exteriormente entre ellas. Es decir, o la música ilustra el acontecimiento dramático, o el acontecimiento dramático se toma como ayuda para la explicación de la música. Este punto débil fue observado por Wagner, que buscó remediarlo con distintos medios. El pensamiento principal era unir orgánicamente las partes aisladas y crear de esta manera una obra monumental»<sup>15</sup>.

El desafío de la obra de arte total aparece en Kandinsky nuevamente como una necesidad de la creación. Dice el pintor que «en la última

<sup>14</sup> Sigrid Hinz (ed.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Munich, Rogner & Bernhad, 1968, p. 70.

<sup>15</sup> *El jinete azul*, ed. de K. Lankheit, Barcelona, Paidós, 1989, p. 182.

*razón interna*» los diversos medios de expresión artística «son idénticos: la meta final anula las diferencias y descubre la identidad interior»<sup>16</sup>. La antroposofía enseñó a Kandinsky que el arte tiene por objeto la producción de «finas vibraciones» en el espíritu humano, que actúan diversamente, según el medio de expresión, pero que son idénticas y se refuerzan entre sí en el efecto final sobre el receptor. Esto es, que forma, color, sonido y palabra comparten una misma meta y pueden reforzarse entre sí. Lo que persigue ese rendimiento superlativo de lo artístico es, según Kandinsky, la revelación espiritual. Se suma a Wagner en la caracterización ideal de la obra como organismo en el que convergen hacia un mismo fin los diferentes medios expresivos de los lenguajes artísticos, que se mezclan como entidades equivalentes. Lo que rechaza Kandinsky de la resolución wagneriana del Gesamtkunstwerk es la presencia del tema en la obra, el sobrepeso que cobra el desarrollo de un «suceso exterior». El radical antimaterialismo de Kandinsky le llevaba a exigir una abstracción totalmente desposeída de referencias narrativas, de la representación imitativa de un acontecimiento externo a la obra misma. La manifestación artística del «elemento cósmico», que constituye su primado, se fundamenta exclusivamente en lo que se crea desde la abstracción con los recursos expresivos empleados. Los estímulos estéticos se refuerzan para ese objeto en la obra de arte total. Kandinsky presenta, en cierto modo, su «composición escénica» *Sonoridad amarilla* —una coreografía de colores, luz, música, voz y movimiento—, como un drama musical sin tema, como un wagner liberado de monumentalidad y de toda intención narrativa.

Mucho más que tentativas de «composiciones escénicas», del tipo de experimento *Sonoridad amarilla*, encontramos en la obra de Kandinsky el cultivo de una pintura que busca una afinidad de concepto con la música y con la disposición misma a la creatividad. Los cuadros que titula «improvisaciones», «composiciones» e «impresiones» son imágenes abstractas en las que se encarnan para la visión vivencias del sentimiento o contenidos de la conciencia del tipo, entre otros, de los que genera en el sujeto la experiencia de la música. Con formas y colores se hacen visibles sensaciones no ópticas. Esta forma de hacer pertenece genéricamente a la aventura de la abstracción de las primeras vanguardias. Lo que llama la atención es en qué medida se hace deudor de las grandilocuencias de la ópera wagneriana un principio rector de la pin-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 178.

tura abstracta que abole toda relación con la exposición de argumentos literarios y que rehúye los materiales mitológicos.

Sin embargo, el «acontecimiento externo» del que habla Kandinsky no puede decirse que sea el elemento generador del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Antes al contrario, ocurre que la poesía y las artes plásticas aparecen en el drama de Wagner con su enorme carga temática como proyecciones de la elocución musical, con las que se concreta espectralmente para los otros sentidos una fuerza morfogenética que corresponde a la melodía. Las palabras que se pronuncian en la escena y la maquinaria de imágenes con las que se concreta la acción hacen las veces de figuraciones espectrales de la exaltación musical. Dice el biógrafo de Wagner Ernest Newman que «siempre la orquesta lleva el mayor peso expresivo en sus obras maduras. Su ideal es una corriente de melodía infinita en la orquesta, a cuyos estados de ánimo las palabras le brindan una definición que la música no puede conseguir sola»<sup>17</sup>. Y lo mismo ha de decirse de la concepción visual del drama: que objetiva la música de la que deriva, que la encarna en un mundo ciertamente visible, pero que no existe para la imaginación sin la intervención de la música. La pintura tonal de Wagner carece de todo rasgo realista, baña la escena de una vida que encuentra sus equivalentes visibles en la tauromurgia épica. El equivalente pictórico que la emoción musical encuentra en el escenario concreta un «acontecimiento externo», pero no lo liga a la existencia efectiva, porque el naturalismo es ajeno al instinto pictórico de esa melodía. Lo que es desmaterialización en la pintura de Kandinsky es, por así decir, fenomenología del mito en Wagner, «sacerdote» –según escribió Paul Verlaine– «del muy santo Tesoro esencial». Es común a ambos la intención de sugestionar con una realidad que se materializa desde lo inmaterial y que se autoatribuye valores absolutos.

La confluencia de estímulos de toda clase que inundan las diversas facultades de quienes asisten al *Gesamtkunstwerk* posibilita la suplantación completa de la realidad por una segunda naturaleza que da cumplimiento, según Wagner, a la verdad. Sólo en la inexorabilidad estética del *Gesamtkunstwerk* se realiza la poesía por la que trabaja el músico. «Si los hombres van a cantar –dice este compositor– precisan de palabras. Sin embargo, ¿quién es capaz de expresar con éstas la poesía que deberían formar los cimientos de la unión de todos los elementos? Por

<sup>17</sup> Wagner. *El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, p. 188.

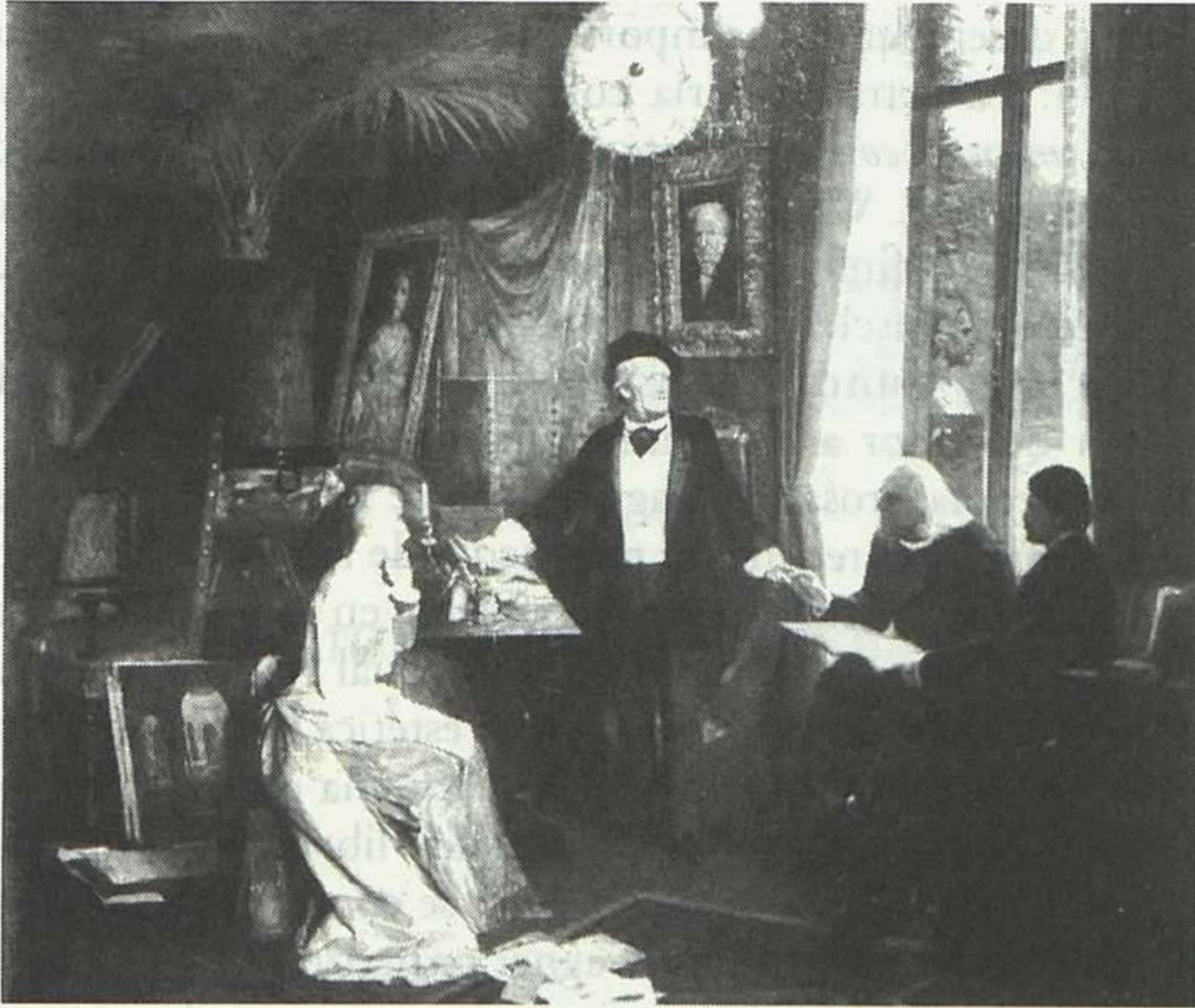
fuerza, el poema tendrá que ser algo inferior, pues las palabras son un organismo demasiado débil para tal labor»<sup>18</sup>.

El organismo superior, ese *Gesamtkunstwerk* musical que se concreta en acontecimientos y se define en palabras, es una máquina mitogenética, en la que cobra vida sensible la asombrosa naturaleza en la que se suspende la esfera de la realidad. Esta concepción se corresponde con bastante aproximación con la idea de arte total que ocupó en 1900 a Peter Behrens, cuando proyectó un teatro en lo alto de la *Künstlerkolonie* de Darmstadt. Escribió entonces sobre el teatro como «símbolo artístico máximo» en los siguientes términos: «Habíamos diseñado todo en nuestro entorno habitual de modo que estuviera en relación con nuestra vida diaria, con la lógica de nuestros pensamientos, con nuestra sensibilidad práctica, y ahora nos llena aquí arriba la impresión de un fin más elevado, de un fin de nuestra sensibilidad espiritual traducido sólo en lo sensible, la satisfacción de nuestra suprasensibilidad. La audacia dominando a las formas, el acorde de los colores, perfumes para la celebración, el bramido del órgano, violines jubilosos, la conciencia de triunfo de las trompetas: todo abre nuestro alma a una segunda vida, a una vida eterna».

La hipérbole de lo artístico da plena satisfacción a lo sobrenatural, como en las misas de la Contrarreforma. «La obra de arte es la religión representada en vivo», dijo Wagner. Y, en efecto, la égida moderna del *Gesamtkunstwerk*, ha considerado la religión del arte como una necesidad de la civilización. La alucinación es el estado que se reserva a la expresión sublimada de los sentimientos y el referente de la propia naturaleza queda suplantado por la sugestión de una naturaleza objeto de deseo, por el estímulo del deseo de alteridad.

El cuadro *Richard Wagner en su residencia de Bayreuth* (R.-W. Museum, Tribschen, Lucerna), obra de Wilhelm Beckmann, presenta al compositor a sus setenta años al lado de su escritorio, rodeado de su gente más cercana (Cosima Wagner, Franz List, el crítico Hans von Wolzogen) y con objetos tan representativos como el busto de Luis II de Baviera que se ve detrás de la ventana o el cuadro de Paul von Jourowsky con el Templo del Grial, que sirvió de modelo para el decorado de Parsifal en el estreno (1882). Detrás de Wagner cuelga un retrato de Schopenhauer, que parece mirar la escena como un intruso. Según cuenta el mismo Wagner en su autobiografía, la filosofía de

<sup>18</sup> *Ibid* [G.S., I, p. 111.]



Wilhelm Beckmann: *Richard Wagner en su residencia de Bayreuth*. Óleo, 1882. Lucerna, Richard Wagner Museum.



Joan Brossa: *Richard Wagner*. Serigrafía, 1982.

Schopenhauer desempeñó un importante papel para él, sobre todo a partir de 1854. La extraordinaria consideración de la que gozaba la música en *El mundo como voluntad y representación* daba pie, desde luego, a esa recepción. Wagner se reconoció en la parte estética de su pensamiento, en la definición de la música como «idea del mundo» y como «ejercicio inconsciente de metafísica», y acabó aparentemente suscribiendo el conjunto de sus escritos, aunque nada había en Schopenhauer del amor a la monumentalidad que tanto cultivaba al músico. En la propia prosa de Wagner aparece la llamada a la suspensión de la voluntad, a la redención por medio de la renuncia a la individuación y al mundo «como se hace reconocible en lo histórico». La suspensión de los límites de la voluntad individual fue considerada por Wagner el primer objetivo de la experiencia estética bajo el efecto totalizador de la segunda naturaleza creada por el drama musical. El rapto de la voluntad a la esfera soberana de lo artístico liberaba al individuo de su aislamiento trágico. El *Gesamtkunstwerk* se constituía en el principal rito de «la religión del futuro» que Wagner profetizó.

Wilhelm Beckmann también pintó en ese retrato de grupo otros objetos queridos del compositor. Destaca una sombrilla con decoraciones chinescas, que representa justo en la zona central superior del cuadro, en el mismo eje en el que está retratado Wagner. Como la sombrilla queda abierta hacia nosotros, forma un disco que nos hace recordar la presencia del círculo y de la esfera como signos de totalidad, del tipo del detalle central del cuadro de Delacroix que veíamos y de aquellas placas redondas para linterna mágica que salieron a colación. Un quitasol de gusto afectado se coloca aquí como sucedáneo de un místico rosetón para significar la universalidad y la capacidad del simulacro para evocarla. La glorificación de lo superfluo queda representada de esa manera. No es sino el alucinamiento del espectador de cosmoramas la materia prima secular de la experiencia de universalidad con la que trabajaban las «acciones de la música hechas visibles» en la escena del mayor maestro de la cultura del espectáculo. Una serigrafía realizada por Joan Brossa en 1982 representa un perfil de Wagner en negro como proyección de una sombra chinesca. Las manos de Brossa se las apañan sabiamente para dar la forma a esa sombra que retrata al autor de *Parsifal*.

# LA COMUNIDAD Y LA MEMORIA: UNA LECTURA DE BOLTANSKI

Aurora Fernández Polanco

Como estamos tan acostumbrados a relacionar la palabra estética con asuntos elevados, hemos perdido de vista sus raíces. Olvidamos que en la raíz de la estética está la estesia, es decir, todo aquello que tiene que ver con los sentidos, con el cuerpo en última instancia. Por ello, cuando se trata de organizar la recepción de estímulos, se debería buscar una explicación estética y no teórica. Me refiero a todas las preguntas que nos venimos haciendo de forma recurrente y que tienen que ver con esa experiencia tan desazonadora, la experiencia de la violencia y el horror, la de «las muertes de los otros» servidas por los medios; las preguntas acerca de los ojos que ven demasiado y no registran nada, acerca de una mirada anestesiada. Desde estas mismas páginas<sup>1</sup> hace años que Susan Buck-Morss nos expuso una de las más brillantes interpretaciones sobre los problemas de la percepción en el mundo moderno, de la que recupero algunas ideas. Como sustrato del artículo se encuentra la relación de la estética con la estesia, así como la comprensión que Walter Benjamin tiene de la experiencia moderna: una comprensión neurológica. Recordemos que Benjamin fundamenta la experiencia moderna como experiencia de la crisis de la percepción.

<sup>1</sup> Susan Buck Morss, «Estética y Anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la Obra de Arte» en *La balsa de la Medusa*, n.º 25, 1993.

Morss utiliza el término «anaesthetics», que correspondería al término castellano «anestésica». Juega con la etimología de la palabra derivada del griego «anaesthesia», falta de percepción de los sentidos, y define un sistema sinestésico, el de la conciencia sensorial, en el que las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria. El centro de este sistema no se hallaría en el cerebro, sino en la superficie del cuerpo, precisamente donde Freud había situado la conciencia, ese escudo protector que utilizamos contra la energía excesiva de los estímulos externos. La conciencia no deja que esos estímulos queden impresos, no permite que queden registrados en la memoria, que dejen en ella una huella permanente. La conciencia es un amortiguador que bloquea la apertura del sistema sinestésico y aísla la conciencia presente de la memoria pasada. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece, se convierte en mera vivencia. La percepción sólo se convierte en experiencia cuando se conecta con la memoria sensorial del pasado.

Cuando Freud, en *Más allá de principio del placer* (1921), trabaja sobre estos problemas y busca en la conciencia ese escudo protector contra la amenaza de los excesivos estímulos externos, está ocupado en la neurosis de la Primera Guerra, en el trauma del fuego, de la metralla... Pero Benjamin va más allá y piensa que también el habitante de la metrópolis y el trabajador del sistema capitalista vive en continua recepción de violentos shocks. Bajo las condiciones del shock moderno, y para sobrevivir en este mundo, la respuesta inconsciente al estímulo se convierte en algo imprescindible, en un reflejo defensivo. Como en la fábrica, donde el obrero realiza un trabajo en cadena aislado de la experiencia. En él, la memoria es reemplazada por una respuesta condicionada. Pensemos en el Chaplin de *Tiempos Modernos*. Los tics del ortopédico hombre moderno, sus movimientos repetitivos, sin desarrollo, le salvan al acompañarle con la experiencia del shock volcada a la vivencia del presente continuo. Pero he aquí la paradoja que nos presenta Morss: la sinestesia fue desde siempre elemento crucial de conocimiento estético y, ahora, el sistema invierte su función: ahora su meta es entumecer el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido en un sistema anestésico.

---

Aurora Fernández Polanco (1954) es profesora titular de H.<sup>a</sup> de Arte en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones destacan: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau* (1992), *Degas* (1996) y *Arte Povera* (1999).

Ahora es cuando caemos en la cuenta de algo que conocemos muy bien. Y es que sobre-estimulación y entumecimiento se dan simultáneamente en esta nueva organización sinestésica entendida como «anestésica». Ahora el espectador (de los horrores) podrá comprender mejor lo que le pasa.

Pero si todas esas defensas auto-anestesiantes del cuerpo a las que nos venimos refiriendo son involuntarias, también la propia técnica contribuyó a crear una realidad fantasmagórica cuyo efecto, conscientemente buscado, consiste en anestesiar el organismo, esta vez por exceso, es decir, inundando los sentidos. Al mismo tiempo que Benjamin elabora sus reflexiones, están teniendo lugar los juegos olímpicos de 1936. La estética nazi que siempre entendió el cuerpo atlético como el escudo protector, como armadura<sup>2</sup>, permite también, en su «obra de arte total», en su realidad fantasmagórica, una recepción anestesiada de la masa. Y sin embargo el mundo estaba viviendo una de las épocas de mayor presencia de lo fragmentado y caótico. Todo el arte que no contribuyera a denunciarlo, es decir, a rasgar ese velo fantasmagórico, a revelar el afán totalizador, a incorporar lo fragmentario y transformarlo en un principio constructivo, estaba condenado a ser un arte de autocomplacencia y legitimación, de consuelo y falsa conciencia<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> La propia Buck Morss se reclama deudora de Hal Foster. Aunque ella se refiera a su artículo «Amour Fou» en *October 57* (Primavera, 1991) véase además: *The return of the real: The Avant-Garde at the end of the century*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1996.

Según Foster, encubierta en la teoría lacaniana del ego como afirmación contra el retorno del cuerpo en pedazos, del ego como armadura, se nos presenta la historia de nuestro mundo de la que el fascismo es el síntoma extremo, una historia que se enreda en los fragmentos del terror político y militar, la mutilación en las guerras, la disciplina industrial y la fragmentación mecánica. Por ello, siempre según Foster, ese sujeto armado y agresivo bien pudiera ser el sujeto moderno, sujeto «paranoico y fascistoide».

<sup>3</sup> Piénsese en la importancia que Benjamin concede al concepto de montaje, también el continuo elogio de la cámara, que no consigue una imagen total, sino una imagen múltiple y troceada y, en general, su defensa del cine que «con la dinamita de sus décimas de segundo» rasga nuestro mundo carcelario. Con la posibilidad de una nueva recepción, producida por los nuevos medios técnicos, que se carga de un nuevo potencial cognitivo, cambiaban inevitablemente las condiciones del goce estético. Frente al recogimiento que reclama el arte, introduce el concepto de disipación, que es lo que buscan las masas. Aunque esa recepción en la dispersión tenga en el cine «su instrumento de entrenamiento», Benjamin reconoce que «se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción» («La obra de arte...», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p. 54). La paradoja de un sujeto «crítico en su distracción» se debe admi-

Preocupados también en nuestra época por la alienación sensorial, somos deudores de los análisis benjaminianos, por ello sigue siendo su lectura tan importante entre nosotros, habitantes de un mundo, cada vez más espectacularizado, en el que la estetización de la política está prácticamente consensuada. Sin poder «aspirar» el aura de la obra, sin poder por tanto percibir su propia unicidad y su propia continuidad en el espacio y en el tiempo, arruinada la capacidad que tiene el individuo de «sentir» la duración, de encontrar el sentido, sin verdadera experiencia todavía<sup>4</sup>, sólo con traumatismos y vivencias del shock, entumecidos y anestesiados..., al arte le sigue correspondiendo la misma misión que le asignara Benjamin: acabar con la alienación sensorial y restaurar el poder instintivo de los sentidos y hacerlo sin tratar de evitar las nuevas tecnologías, sino también mediante ellas. Muchas de las estrategias artísticas que todavía hoy siguen sus consejos, no pretenden una práctica sedante, buscan el efecto vacuna.

Para Benjamin, las nuevas tecnologías de la visión, en las que había depositado su esperanza, deberían ser quirúrgicas. Al perder la distancia, habían dejado de ser auráticas. El cámara/cirujano no era ya un mago/pintor, que mantiene una distancia natural con el motivo y el cuerpo a salvar. Ahora, el cámara/cirujano penetra en el cuerpo del

metrópolis y el trabajador del sistema capitalista vive en continua recepción como dialéctica que el propio Benjamin acepta y propone con todo su potencial nuevo y emancipador, y ello en el sentido de entrar *en contacto* con el mundo. De ser bella apariencia, la obra de arte había pasado a convertirse en un proyectil que «chocaba con todo destinatario, había adquirido una calidad táctil».

Creo que se debe tratar de matizar y contextualizar su párrafo sobre «una burguesía degenerada (para la que) el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora en la distracción como una variedad de comportamiento social» *op. cit.*, p 51. Y digo que se debe contextualizar pensando siempre que en los momentos en que él escribe –1935-36– no sólo la reproducción técnica modifica –positivamente– «la relación de la masa para con el arte», al mismo tiempo –y ahí estaba el peligro–, se estaba dando por parte del fascismo, «la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales» (p. 56). No creo que su crítica al «recogimiento» tenga otro sentido que preparar su advertencia final sobre la estetización de la política.

<sup>4</sup> La pérdida del aura que saluda en «La obra de arte...» es motivo de melancólico lamento en otros escritos, pues, con el aura, se va también la experiencia (*Erfahrung*). Esta dialéctica que recorre su obra me parece fundamental; así evitamos presentar a un Benjamin únicamente interesado en la pérdida de conceptos como originalidad, autenticidad, autoridad y distancia –el tan «utilizado» benefactor que borró los límites entre alta/baja cultura–, y lo reclamamos al ámbito de la recuperación de la Experiencia y de una temporalidad distinta a la del mundo del consumo, como expresa en sus trabajos sobre Baudelaire.

espectador con imágenes que son proyectiles que lo impactan, lo hieren, siente que con ese bombardeo se quiebra la continuidad y la unicidad de sus percepciones espacio-temporales. El cirujano-cámara se introduce críticamente en la estructura perceptiva del hombre, abriéndose paso a través de los tejidos. Sólo de este modo habría que usar el aparato, como asistente de la comprensión sensorial del mundo exterior, en vez de como un escape de él, narcisista o fantasmagórico.

Pronto se demostraría que la pretendida pérdida de la «distancia», de la que tanto beneficio esperaba Benjamin, era muy difícil de defender en un mundo progresivamente tecnificado. Y es desde la experiencia de ese mundo desde donde nuevamente nos preguntamos: ¿Es posible la «interrupción» en este nuevo continuum espacio-temporal mediático? ¿Dónde están los «songs» que interrumpan la acción, como en el teatro de Brecht? ¿Se equivocaba Benjamin, o no pudo llegar a intuir lo que ocurriría ahora que la tecnología de lo mediático es nuestra armadura? ¿Pensamos que es porosa cuando al asistir a todas las muertes violentas y a las masacres colectivas nos sentimos inmersos a la vez que, inevitablemente, seguimos siendo espectadores enfrentados a unos hechos de muerte y violencia que nuestra conciencia reclama como reales? En la última guerra oficial, un cartel con la frase «guerra en los Balcanes», acompañado de música grandilocuente, separó al espectador de su programa y lo preparó para asistir en directo a la escena de la guerra. Confieso que por un momento dudé de la realidad del aviso y pensé que el corte era el habitual de los anuncios. Esta duda es la prueba de la debilidad del sujeto-espectador, que no se siente a gusto ni fuera ni dentro de la catástrofe porque no encuentra su punto de vista, conectado y desconectado como está perpetuamente. El cuerpo ya no está en casa, porque la casa ha sido arrastrada por un zapping tranquilizador, pero ineficaz en última instancia. Medios de masas, sucesos mediados masivamente. ¡Mentirosa aldea global!, o al menos dividida en los tradicionales contrarios, los del pueblo y los forasteros ¿Somos así el último sujeto armado fascista? Mientras tanto nuestra interioridad hace tiempo que ha sido descompuesta. Nuestro ego se desarma y se arma sin que ningún tiempo transcurra en esta operación. Y la impotencia, nuestra única arma, reclama ante las imágenes de los forasteros muertos que esa aldea global no sea sólo una brillante metáfora. Así, nos reconocemos en ese sujeto en automático, del que habla Hal Foster, entregado a la contradicción —¡tan lejos, tan cerca!—, reclamado de la negación (existe el sida, pero yo no lo cogeré, yo no soy ni

sexista ni racista, reconozco paranoicamente el Nuevo Orden Mundial, sé que existe, pero me acojo a él)<sup>5</sup>.

¿Qué estrategias debe hoy el arte poner en funcionamiento para que logren, como creía Benjamin que conseguían algunas películas, romper el escudo entumecedor de la conciencia, que logren también re-constituir la experiencia? ¿Puede el arte desanestesiarnos nuestros modos habituales de ver, ese pasivo estar ante las imágenes? El problema que nos ocupa no es el de la educación estética, el problema dieciochesco de la sensación educada, no es el de entrenar a los ojos a admirar la belleza. De lo que aquí se trata es de restaurar la perceptibilidad de unos ojos que han perdido su habilidad de mirar. Como los transeúntes de Poe, como Chaplin, hemos conseguido protegernos mediante la adaptación mimética, pero sabemos que el precio que hay que pagar es alto: paralizar el organismo robándole su capacidad imaginativa y por tanto su respuesta activa.

\* \* \*

¿Cuál es la capacidad de memoria del sujeto entregado a la sociedad mediática? ¿Se puede desanestesiarnos con operaciones que denuncien esa estética de la desaparición del cuerpo locomotor que, según Virilio, es sustituido por un cuerpo minusválido que no se contenta con «zapear» para cambiar de canal, sino que lo va incorporando a otras funciones vitales? Un cuerpo que ha dejado de mirar por una ventana que ahora se ha convertido en pantalla de vigilancia, dice Virilio, «donde la invisible policía –po-lice, en francés–, de una inquisición generalizada, sustituye a la polis visible de una población de derecho». Desaparición de la polis. Desaparición de la conversación entre los desaparecidos habitantes de un estado desaparecido, transpolítico y a-nacional donde «los vivos no serían más que muertos vivientes en permanente prórroga». Desaparición y restauración de la polis, un problema del que hoy se habla mucho y que ya se venía planteando en pequeñas resistencias. Pensemos, con Virilio, en el ejemplo de la plaza de Mayo. La presencia de las mujeres se torna presencia política de los ausentes, los desaparecidos. Y la plaza, el escenario, se convierte en pantalla en la que se proyecta un teatro de sombras donde los verdaderos actores han desapare-

<sup>5</sup> *Op. cit.* Ver especialmente el capítulo 7 del citado libro y su insistencia en la «distancia correcta».

cido<sup>6</sup>. En la plaza se desanestesia la mirada, la indiferencia hacia la muerte del otro, que ahora se convoca en un lugar físico, paseable, distinto al topos sin fronteras de lo mediático. Pero la plaza no es el arte, es la vida.

Y estamos hablando de arte. De un arte capaz de desanestesiar una mirada que revisita la historia de forma acrítica (sin tener en cuenta la posibilidad de que todo documento de cultura pueda ser al mismo tiempo documento de barbarie). En este sentido entroncamos con otro problema, el de la mudez, la compañera dialéctica de la mirada anestesiada. Un problema que se deriva de la famosa sentencia de Adorno, que hoy se utiliza casi como un slogan mediático, y que alude a la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz.

En el verano de 1998 tuvo lugar en Bruselas, en la sede de la Fundación Auschwitz, un coloquio internacional sobre «La memoria de Auschwitz en el arte contemporáneo»<sup>7</sup>. La famosa frase de Adorno sobrevolaba casi todas las ponencias. Esta sentencia se pregunta por el fracaso de la representación, un fracaso que se cumple cuando a ésta le incumbe el traer presente el horror ¿Es posible hablar, contar, representar...? Si realmente representar es hacer presente lo ausente ¿es posible la representación de la ausencia más radical, la desaparición de 6.000.000 de personas, la exterminación en masa? Algunos criticaron el uso y abuso de la cita de Adorno como una forma de proceder propia de nuestra época, que es capaz de apropiarse de un fragmento de pensamiento y reducirlo al estatuto de un simple gadget de validez universal.

Pero si algo consiguió Adorno fue provocar y desestabilizar, obligarnos a una reflexión continua, a un persistente diálogo interior que ponga siempre en duda la posibilidad de reconstrucción de la cultura. Si la muerte en los campos de concentración era una muerte distinta, nueva, lo era porque no se trataba de la muerte ordinaria del individuo, «sino de su muerte en cuanto ejemplar de una especie». El problema de fondo tiene todo que ver con la necesidad de un corte, de un punto cero que evidencie la imposibilidad de continuar con el mismo lenguaje, de evitar una reconstrucción desproblematizada. Porque Ausch-

<sup>6</sup> Todas las citas en Paul Virilio, *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*, París, Galilée, 1984, pp. 244-245. La traducción –modificada– es mía.

<sup>7</sup> Vid. *Actes du Colloque International* en *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, Bruselas, n.º spécial 60, 1998. Agradezco a Xenofon Bitsikas, artista participante, el haberme facilitado esta información.

witz había roto el lenguaje mismo y nos había dejado mutilados y absurdos, huérfanos de toda posibilidad de continuación cultural.

Así que en torno a la sentencia de Adorno se agrupaban los defensores de lo indecible y los de lo decible. Los primeros creen que toda ficción sería reductora, mala consejera y mentirosa, y en muchos casos hasta podría ayudar a organizar el olvido. Solamente circunscribiendo, rodeando el vacío y la impotencia en el decir, sólo actuando a partir de y no sobre Auschwitz cabría alguna posibilidad.

Sin embargo, existe la postura que en Francia<sup>8</sup> se ha dado en llamar el arte lazareno —de Lázaro, el resucitado—, un arte que evidencie sin solución de continuidad la consciencia de una irremediable pérdida. La literatura de Georges Perec y de Jean Cayrol (su novela *Lázaro entre nosotros* data de 1950), el cómic *Maus* de Art Spiegelman o la película *Shoah* de Lanzmann, se constituían en ejemplos de *arte lazareno*. Para las propuestas plásticas había más preguntas: el arte como espacio de la memoria y el memorial Monumental; si puede, si debe, existir un «lugar de la memoria», fijo, estable; si se puede prescindir de un debate serio sobre el museo y el monumento, sobre la viabilidad de monumento.

No es este lugar propicio para entrar a fondo en todas y cada una de ellas, pero sí que puede ser el momento de apostar por algunas. Por ejemplo, las propuestas de aquellos que opinan que no puede haber más monumento que *el monumento vivo y en proceso*, el monumento efímero, un monumento en el sentido de algunas obras de Jochen Gerz y de Christian Boltanski. El primero, Gerz, viene desarrollando toda una serie de piezas que insisten sobre la ausencia y la invisibilidad, «sobre el significado y el efecto político de lo invisible», una obra a la que quiero referirme brevemente antes de acercarnos a Boltanski.

El *Monumento contra el fascismo* de Esther y Jochen Gerz, fue erigido en Harburg, cerca de Hamburgo: una columna de plomo de 12 metros sobre la que, con la ayuda de una pluma metálica, el público es invitado a escribir sus reflexiones sobre el fascismo. La obra va desapareciendo a medida que se llena de inscripciones. Desde su inauguración en 1986 se ha ido hundiendo progresivamente en el suelo. Al desaparecer físicamente la columna, comprendemos que ella sola no pueda ser la expresión de la memoria. Lo que varía es el concepto de temporalidad.

<sup>8</sup> Aludo brevemente al debate en Francia por contextualizar la obra de Boltanski. Sería imposible revisar críticamente en este artículo todas y cada una de las propuestas de los distintos países.

Ahora la memoria deja de estar ligada al concepto de perennidad. La memoria quedará en la mente de aquellos que se acercaron a escribir.

En 1993, Gerz continúa la tarea del monumento invisible. Esta vez junto a sus alumnos de la escuela de Bellas Artes de Sarrebrück a los que había propuesto trabajar sobre el tema de la ausencia. En un lugar cercano a las antiguas cuevas de la gestapo, en la Schlossplatz, 2.167 de sus cerca de 8.000 adoquines despegados por la noche y vueltos a pegar, habían sido grabados con los nombres de cementerios judíos de Alemania. Nada habrá tenido lugar nada más que el lugar que, por otra parte, era irrelevante. De lo que se trataba era de adoquines y de cementerios, el artista quiso invertir completamente la relación entre el espectador y el objeto. Igual que en Hamburgo, la presencia vuelve a ser insustituible. Gerz dirá: «con estos trabajos se muestra lo que no puede ser dicho ni representado». Se trata de una mostración, algo así como «señalar con el dedo un monstruo, un sin nombre»<sup>9</sup>.

En cuanto a Boltanski, quedaría inscrito en lo que Buchloh ha denominado *estética del archivo*<sup>10</sup>. ¿Se puede desanestesiar hoy con este tipo de obras cercanas a la estética del archivo, del inventario, es decir, una serie de proyectos, entre los que se encontraría el de Boltanski, que están basados en la acumulación de materiales encontrados, pero que no se pueden clasificar entre las estrategias que la vanguardia adopta para «organizar» el material *trouvé* en una nueva lectura? En esta estética del archivo, la terminología de vanguardia no sirve. No es adecuado ni el término collage, ni el de montaje. Si en los tiempos de Benjamin y las vanguardias heroicas el arma para desenmascarar la fantasmagoría tras la que se ocultaba la violencia del poder era un nuevo montaje, hoy las estrategias se multiplican dada la envergadura que ha adquirido la penetración de los media en las estructuras psíquicas y las relaciones sociales. Pero una de las más utilizadas es esta estética del archivo en la que

<sup>9</sup> Jochen Gerz, *La place du monument invisible*. Interview par Jacqueline Lichtenstein et Gérard Wajeman, en *Art Press*, París, n.º 179.

<sup>10</sup> En diferentes versiones ha aparecido el artículo que Buchloh dedica al Atlas de Richter y en el que acuña para otros artistas, Boltanski entre ellos, la terminología «estética del archivo». Vid. «Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de postguerra», en *El nuevo espectador*, Fund. Argentaria-Visor Dis, Madrid, 1998. También «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico», en *Fotografía i pintura en l'obra de Gerhard Richter*, publicación editada por el Museu d'art Contemporani de Barcelona con motivo de la exposición *Gerhard Richter: Atlas*, 1999. También: «Atlas/Archive», en *The Optic of Walter Benjamin* (Alex Coles Ed.), Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999.

predomina la repetición y la serie. Nos encontramos ante una aparente monotonía formal e iconográfica, multiplicidad aparentemente infinita que suele encontrar su modo de disposición espacial en la retícula<sup>11</sup>.

De buscar precedentes, parece que las prácticas de archivo apuntan hacia otra dirección, distinta a la fragmentación y la fisura, que eran los principios dinámicos del fotomontaje, mucho más próximos a esa modernidad baudeleriana que se percibe en los términos «del caleidoscopio dotado de conciencia». Otra dirección que entronca con la que el propio Benjamin señala y califica de modernidad como época del infierno, de lo siempre distinto y siempre igual, en la que la repetición y el tipo tienen todo que ver. Bien pudiera ser que los artistas de los que hablamos –aquellos de la estética del archivo– se acojan a esta «otra» modernidad en la que ya cabrían Richter y Warhol, en la que los sucedáneos de Richter y de Warhol son múltiples. Ignoro si el Atlas de Richter<sup>12</sup> es capaz de recuperar una estrategia que prometa una resisten-

<sup>11</sup> Por otra parte, un elemento omnipresente en la modernidad, como ha estudiado R. E. Krauss, véase el capítulo «Retículas», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. Queda pendiente un análisis sobre su peculiar presencia, su presencia literal en la presentación de las prácticas que, de forma recurrente, vienen trabajando desde los 60 con la repetición serial de un motivo.

<sup>12</sup> Precisamente hay todo un tema a desarrollar detrás del *Atlas* de Richter y su conexión con las prácticas culturales de los años 20/30. Buchloh lo compara con el *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg y a su vez hace alusión al concepto de montaje en Benjamin. Si bien es cierto que ambos, Warburg y Benjamin, «espacializan» la historia, que ambos sustituyen las metáforas de la narración por las de la visión, que ambos comparten discurso sobre la pérdida de la distancia, también sobre la importancia concedida al mito, lo cierto es que el significado de los paralelismos no debe ser apresuradamente leído. Su interés por el montaje no es el mismo. Véase al respecto: Mathew Rampley: «Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas», en *The Optic of Walter Benjamin, op. cit.*, pp. 94-120. El autor señala que el volumen de la literatura sobre Warburg creció enormemente en la década de los 80 y se pregunta si esa «obsesión» por Warburg –y su Atlas– se debe a la prominencia de Benjamin. Véase también Gerhard Wolf, «Aby Warburg, la fotografía y su laboratorio de historia teórico-cultural de la imagen», en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, CAIA, Buenos Aires, 1999.

La «ensalada de imágenes» a la que se refiere Warburg y la relación fragmento/mónada –mosaico de Benjamin se acomodan a distintos aspectos formales. Y en este sentido la «formalización», elemento fundamental en los artistas de la *estética del archivo* a los que Buchloh alude, ese orden «dado a ver» de forma tan estricta, requiere de un análisis precisamente mucho más «formalista», que desconfíe de presentidas similitudes de contenido.

Otro tanto ocurre con los precedentes que Buchloh encuentra en esta organización de materiales de archivo entre las vanguardias históricas. Insisto en una lectura que no se aleje demasiado de la valoración de una lógica cultural que responde a momentos totalmente distintos del desarrollo del capitalismo.

cia crítica o sólo logre afirmar la inevitabilidad del reinado universal de la anomía. Me enfado con Richter como con Warhol, al mismo tiempo que los reconozco sutilísimos sismógrafos de su época. Una modernidad, entonces, como época del infierno. Un mundo fantasmagórico en el que la única novedad es la repetición y el tipo. Tanto Benjamin como Kracauer lo denunciaron en los cuerpos de las girls, las bailarinas del music-hall de los treinta que tanto le gustaban a Hitler. Modernidad como época del infierno, retórica de la publicidad que Warhol aprendió, donde se intercambian los cuerpos bidimensionales de las star y los accidentes sin sangre, uno tras otro el eterno retorno del siempre lo mismo. Pero quizá —como dice Giorgio Agamben—, el cuerpo no ha sido tecnificado, sino su imagen. «Así, el cuerpo glorioso de la publicidad se ha convertido en la máscara tras la cual el frágil y diminuto cuerpo humano continúa su precaria existencia y el geométrico esplendor de las girls cubre las largas filas de los anónimos desnudos conducidos a los campos de concentración, o las miríadas de cadáveres triturados en la carnicería cotidiana sobre las carreteras»<sup>13</sup>.

Podemos no cuestionar demasiado la filiación de Buchloh e incluir también a Boltanski en esta estética del archivo («me eduqué —dice— en el minimalismo, es decir, con la repetición y la serie»), pero Boltanski aporta una especial modalidad de lectura. En muchos casos, el de Boltanski que nos ocupa es bien claro, las obras que trabajan con la acumulación de material fotográfico y el juego entre repetición y diferencia se pueden considerar ejemplos de proyectos mnemónicos. ¿Pero, puede salvar la memoria la colección de fotografías? Cambiemos de lógica cultural y pensemos en los pesimistas criterios de Kracauer, el amigo de Benjamin. En su ensayo *La fotografía* (1927) advierte que la inundación de fotografías destruye los diques de la memoria. Reconoce que nunca hasta entonces una época había estado tan bien informada sobre sí misma —pues todos los medios se encargaban de desplegar ante ellos todos los sucesos—, pero lo hace para apostiyar a renglón seguido: «nunca antes una época ha estado tan poco informada sobre sí misma». Kracauer no hará otra cosa —pese a las aparentes contradicciones con Benjamin— que volver a subrayar el carácter fantasmagórico de la sociedad capitalista y esta vez apoyándose en lo que entonces era la incipiente sociedad del espectáculo, definida en términos parecidos por Guy Debord años más tarde.

<sup>13</sup> Giorgio Agamben, *La Comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 35.

Resuena Debord en las palabras de Kracauer: «las revistas identifican el mundo con la totalidad de las fotografías» (...) «... en las revistas ilustradas el público contempla el mismo mundo que tales revistas le impiden percibir...»<sup>14</sup>.

En la lógica cultural del capitalismo tardío, ¿puede la estética del archivo recuperar los fragmentos que revolotean inconexos después de haber salido de los medios? ¿Puede rescatarlos el arte, críticamente, planteándose ahora un orden distinto al montaje vanguardista? Pienso en la recurrencia de esta estrategia en los últimos años, y no solamente en las artes plásticas. Hasta Don José, el protagonista de *Todos los nombres* de José Saramago, un simple escribiente de 50 años que trabaja en la Conservaduría General del Registro Civil, tiene el armario lleno de hombres y mujeres célebres. Pero un día se traspapela en el archivo la partida de nacimiento de una persona desconocida, una mujer de treinta y seis años que, de pronto, por desconocida, empieza a inquietarle y a cobrar más importancia que los 100 famosos de su colección. Se pasa la novela persiguiendo esa identidad. «Vamos, vamos» –se dice a sí mismo–, «el fichero de la Conservaduría está lleno de desconocidos». «Están en el fichero» –se contesta–, «No están aquí» ¿La apropiación de imágenes y de objetos, su acumulación en un espacio distinto al de los medios –traerlos al «aquí» personal del que habla Don José– preserva la memoria de la dispersión? ¿Tiene esto algo que ver y por ello se empeña Boltanski en la pequeña memoria, en la pequeña historia, en demostrar que esos 6.000.000 de personas exterminadas más los siguientes y las siguientes hasta llegar a la actualidad son una más, una más, una más, una, que su forma de hacer monumento nada tiene que ver con aquellos que se dedican al soldado desconocido?

\* \* \*

Voy a planteame un cometido similar al de Diderot: hablar sobre imágenes sin tenerlas delante. Diderot había aceptado el desafío de estimular la imaginación de sus egregios lectores. Me impongo un reto parecido, aunque sin tan prolijas descripciones. Intentaré dar cuenta de la exposición «Boltanski, últimos años», que tuvo lugar en 1998, en el Museo de la Villa de París. Una exposición «efímera», de la que no quedan fotos; sin catálogo, sin texto, sólo un voluminoso libro de foto-

<sup>14</sup> Traduzco por la versión italiana del ensayo de Kracauer «La fotografía», en *La massa come ornamento*, Nápoles, Prismi, 1982, pp. 122-123.

grafías denominado Kadish, una especie de Réquiem. Para esta exposición Boltanski utilizó piezas de otras muestras ahora re-instaladas en un nuevo discurso. La propuesta estaba pensada como un gran dispositivo en el que no había que esforzarse para ver, sino dejar que las cosas nos miraran, puesto que, pese a la reproductibilidad presente en todas las instalaciones, el aura se mantenía viva. Para ello, y aunque parezca una contradicción, reclamaba un espectador distinto al de la obra tradicional retiniana, un espectador necesario como parte integrante de la obra.

No es una casualidad que las primeras obras de Boltanski, su mail art, sus películas grotescas, tengan algo que ver con esa indefensión y esa falta de confianza en el sujeto, en el artista-emisor, incapaz de dar-sentido, y que tengan todo que ver con la necesidad de comunicación con el otro, de implicar al receptor. Boltanski había comenzado su carrera desapareciendo. Conocemos parecida estrategia entre los artistas de su generación. Una forma de desaparecer previa y necesaria para irrumpir después con nuevas y fundadoras preguntas, «obras-preguntas»: ¿Quién soy? ¿Desde dónde hablo? Y sobre todo, ¿lograré hacerme entender? Pensemos en Bruce Nauman y el neón con su apellido ampliado 14 veces en vertical, Alighero Boetti desdoblándose, Paolini reflexionando ante un bastidor... De la desaparición, Boltanski rescata ese niño muerto que llevaba en su interior y presenta en 1969 *Búsqueda y presentación de todo lo que queda de mi infancia*.

Desde sus primeras obras de *mail art*, desde alguna de sus cartas como la de enero de 1970, Boltanski está buscando al otro: «Me tiene que ayudar... habrá oído hablar de las dificultades por las que estoy pasando necesito encontrar una salida a esta situación...». Dice que su depresión es física, pero más bien parece ser artística. Su carta, muy en el tono de la época, se refiere al arte y a la vida. Él ve estas cartas como un emblema de su arte, siempre en relación con el espectador. Y esto es típico de unos años en los que el artista se aleja de la experiencia estética hermética y autónoma, de una obra en la que los objetos se presentan a la contemplación distante y retiniana, una obra que, muchas veces, en su inviolabilidad hermética, ha olvidado el valor comunicativo. Los artistas de su generación realizan obras que tienen que ser procesadas por el espectador en el tiempo. La experiencia en el tiempo, la noción de transcurso –tan criticada por la crítica formalista– y sobre todo el carácter performativo, inscriben al espectador –pasear para ver– en la obra de arte. Pero esto, en Boltanski, es

algo más. Pertenece al marco de algún tipo de representación del Genocidio<sup>15</sup>.

«Sólo nos quedan las utopías de proximidad». Boltanski no se consideró nunca un pintor del exterminio, ni un artista-judío, pero se ha venido preguntando por la pequeña memoria, por la vida y la muerte después del genocidio, por la noción de culpabilidad. Es en este preguntarse donde introduce al espectador. Boltanski testimonia, pero el testimonio no se considera sólo como un producto, como información histórica, sino como un proceso<sup>16</sup>. Cuando, desde sus primeras obras, comienza cortocircuitando la distancia estética, cuando insiste en la función conativa del lenguaje y pone el acento en la escucha y en la comunicación, reestablece la voz de la subjetividad del testigo. También al desarrollar ámbitos conceptuales lo hace de una forma que, sin explicitarlo, nos pone en relación con algunos de los espacios en los que ocurrieron los horrores, lo que es una provocación para la audiencia.

Cuando Boltanski se refiere a sí mismo se denomina pintor. Lo mismo les ocurre a otros compañeros de generación que aparentemente no pintan. Pero volviendo a las divisiones de Benjamin entre cámara/cirujano y mago/pintor, la obra de Boltanski se puede articular como un juego entre las dos categorías que se completan con esa parte no observada por Benjamin y que se vuelca hacia la tradición del objeto encontrado. Pensemos cómo, desde su aparente y primer narcisismo, va realizando una serie de estrategias de vaciado hacia la objetividad. Desde la presentación del álbum de su familia, al de los otros; de sus objetos, a los de los demás. Cuando se aleja del objeto y quiere hablar por otros medios, pasa de los sainetes cómicos a las lecciones de tinieblas, como si quisiera ensayar un lenguaje hartado conocido y el único —como en Beckett— capaz de balbucear algo después de Auschwitz: el lenguaje universal del absurdo y la tragicomedia. Sus películas, tanto en contenidos como en estructura, parecen representar acontecimientos

<sup>15</sup> Teoría que mantiene uno de los participantes en el citado coloquio sobre la memoria de Auschwitz en el arte contemporáneo, Ernst Van Alphen. Véase su ponencia: *In Pursuit of a Listener: Christian Boltanski's Post-Holocaust Art*. El autor inscribe a Boltanski entre las teorías de Benveniste (la esencia del lenguaje no reside en la referencia, sino en la subjetividad) y las funciones del lenguaje que propone R. Jakobson. En el caso de Boltanski, Van Alphen subraya la importancia de la «phatic function», *op. cit.*, p. 210.

<sup>16</sup> En este sentido me parece ejemplar el libro de G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, París, Ed. Payot & Rivages, 1999, que quiere ser «un perpetuo comentario sobre el testimonio» (p. 12).

traumáticos. Recordemos lo que comenzamos diciendo acerca del shock y del trauma. Esta repetición del retorno del acontecimiento —como en la película del hombre que tose y tose y tose— no tiene nada que ver con la memoria, porque la posibilidad de memoria implica distancia con relación al acontecimiento memorizado. «Boltanski obliga a un inmediato compromiso del espectador con la víctima del acontecimiento, la distancia en términos de estética de experimentación vanguardista o de placer sádico es imposible porque las películas son demasiado cortas para analizar las violentas escenas. ¿Son traumáticas estas performances para el espectador? Esta importante pregunta lleva a una radicalmente nueva dimensión en la discusión sobre la responsabilidad del genocidio...»<sup>17</sup>.

Así que de las traumáticas operaciones del cirujano/cámara de sus primeras obras, estrategias que llevan al espectador, brutal y agresivamente, a un encuentro que no es el habitual en la recepción del arte, es decir, un encuentro en la distancia, pasamos a aquellas otras de pintor-mago, cuando, en 1984, empieza sus series de Sombras en las que no utiliza traumáticos modos de representación. Aunque, si nos damos cuenta, también se trata de atraer al espectador, luego vuelve lo táctil sobre lo óptico. Ahora, el pintor, en una extraña coincidencia, utiliza la magia de las sombras; no existe el mundo transcendente y distante de la estética, sino el del juego, el mundo de las sombras del juego de niños. Todo ello obliga al espectador a «engancharse» espontáneamente y directamente con la obra, con lo que podía hacernos pensar que en Boltanski no se produce la dicotomía benjaminiana. Pero, de pronto, se descubre que todas esas estrategias de juego y magia conducen a un mundo de muerte. Y vuelve inevitablemente la distancia, la lejanía, por cercana que pueda estar.

En la exposición que vamos a recorrer, el juego se mueve entre la pintura —porque pinta los espacios, los configura, los conforma como imagen, como imagen muchas veces intocable— y, por otra parte, el carácter performativo, ya que no puede prescindir de la noción de tiempo, de transcurso. En muchas ocasiones el espectador es necesariamente un actor.

El artista se presenta en el Museo de la Villa de París con una trama argumental espectacular, juega con el aura y la huella, con el cámara-cirujano y con el mago-pintor-de iconos, juega con la sombra y el contacto y así pintando y «disparando proyectiles», levanta un monumento

<sup>17</sup> *Op. cit.* Traducción modificada.

a la representación, al juego entre presencia y ausencia<sup>18</sup>. Un drama alegórico que se resume en la utilización melancólica de cuatro palabras: imagen, muerte, realidad y memoria. Para Boltanski, las fotografías, la ropa y los cadáveres tienen en común el hecho de ser simultáneamente «presencia y ausencia, objeto y recuerdo». «Hablo por medio de la imagen –había dicho– que es ya de por sí bastante ambigua, cuento pequeñas historias que plantean preguntas». A pesar de sus propias palabras se suele decir que no hay en él soporte narrativo, que en sus instalaciones «congela» una metáfora que el espectador desgrana a su gusto (coge ropa, entra, actúa.) Aquí, en París, las unió todas en lo que podríamos considerar una meta-narración. Como Gerz, el artista sólo es alguien que subraya, que pone el dedo sobre lo conocido: «El espectador no debe descubrir, sino reconocer».

Este recorrido narrativo es una historia –¿alegoría?– del sujeto desmembrado, ordenado en base a sus múltiples elementos constituyentes. No se está entre reliquias, sino entre ruinas. Una historia –melancólica– que transcurre en los límites de la presencia y la ausencia. No por casualidad, en el piso de arriba nos enfrenta ante el icono, el nombre, el cuerpo ausente y el espíritu, mientras abajo nos espera el sujeto expulsado por sus metonimias: la ropa y los objetos perdidos.

El recorrido comienza por una sala en la que el espectador se ve obligado a caminar de arriba a abajo, una habitación rectangular de techo muy alto, iluminada desde arriba y con 1.500 fotografías enmarcadas. Todas del mismo tamaño. Imágenes, ready made recuperadas por el artista, sin texto, sin anclaje. Resuenan las palabras de Barthes: «Con la fotografía se hace innecesario el Monumento por el que las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno. Si la muerte ya no está en lo religioso, deberá estar en alguna parte. Quizá en la fotografía, esa imagen que produce la muerte al querer conservar la vida»<sup>19</sup>.

Aunque el artista no fuera el fotógrafo, el hecho que implica lo fotográfico se hacía presente con toda su fuerza: alguien había estado allí, una especie de testigo ocular universal que ahora nos ponía todos

<sup>18</sup> En la experiencia concreta de la obra se hizo patente la dialéctica que quise esbozar en la nota 2 en torno al concepto de «distancia». Detenerse y recogerse, pasear para ver, sentirse golpeado de cerca por la obra, tactilidad y opticalidad se pueden dar a la vez en muchas propuestas «no específicamente retinianas» de los últimos años, aquellas que, sin tener un sentido afirmativo/fetichista, tampoco renuncian a las nuevas tecnologías, precisamente en el sentido benjaminiano que venimos apuntando.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 160.

los momentos pasados a nuestra disposición, en un presente que se densificaba sin remedio. Los marcos acotaban acontecimientos, fragmentos de una vida que continuaba más allá de sus límites, un más allá que, también espacialmente, se nos ofrecía ahora como una inmensa imagen del mundo.

Imágenes, huellas y, al mismo tiempo, la falta de tactilidad propia de la fotografía. El artista no había dispuesto una estricta ordenación en damero, en cuadrícula, de manera que parecía un poco una galería de retratos de un coleccionista impenitente y obsesivo. Todo blanco y negro y la estancia en semipenumbra. Muerta y palpitante a la vez, una estancia tenuemente iluminada en la que el espectador padecía una cierta sensación de malestar. Ya sabía de ello el espectador moderno. Lo había experimentado en los espacios de Bruce Nauman o en Dan Graham, un estado de alienación psicológica que proviene de los sentimientos contradictorios de inclusión y de exclusión. La forma geométrica, la sala, es habitada y activada por la presencia de un espectador que adopta lo que Graham llama modelos de comportamiento que interactúan con los observados en la sociedad. Boltanski había pensado en ello, sin duda. La disposición de las fotografías, su disposición regular y repetitiva, y la semipenumbra, eran un efecto buscado. Pese a la desazón inicial se acababa diciendo: ¡Vaya! ¡Si somos nosotros! Mezcla de *punctum* y *studium*. Mezcla de querer estar en el centro e ir de un lado para otro, muy deprisa, sin fijarse; a base de vistazos que dieran cuenta de la manera en la que Boltanski había ordenado, organizado el espacio. Un cierto toque formalista, una aproximación a las paredes, a reconocer. Porque se reconocían obras de anteriores instalaciones. Allí estaban todos reunidos de forma arbitraria: los suizos muertos, los niños de Dijon, los de la escuela de la Grosse Hamburgerstrasse, los asesinos de «El Caso» al lado de sus víctimas; recuerdos de estancias familiares en la playa, fotos del club Micky, militares, amigos en bicicleta, retratos de boda, las fotos de las familias de los nazis que había encontrado en el Rastro y había dispuesto en Sans Souci, en 1990. Todo aquello era todavía *studium*, mirada informada, que también goza por ello. Pero inmediatamente venía el *punctum* barthesiano (*punctum-touche-shock-trauma-disparo-puñetazo*, todo se nos vuelve lo mismo, en este escrito, sin querer). Porque también para Barthes, el *punctum* va más allá de la palabra, es término que alude siempre a la naturaleza traumática del encuentro entre un real no simbolizable, un real que nos asalta y nos evidencia la noticia de nuestra propia muerte.

Si habitualmente las fotografías nos sirven para memorizar, mantener el contacto con los sujetos retratados, las que tapizan esta sala están en conflicto con las intenciones expuestas. Los retratos fotográficos de Boltanski evocan lo opuesto de los significados convencionales de las fotografías y los retratos. A los que deberían ser sujetos presentes, los convierte en objetos ausentes. No hay correspondencia entre el sujeto retratado y el objeto que se ve. Como sujetos, están ausentes. Según Boltanski sólo se ven cadáveres en sus proyecciones fotográficas.

Reconocer y reconocernos era venerar, adherirse y celebrar a la vez ;no en vano estábamos en el ritual que nos con-celebraba a todos nosotros en el ritual de la muerte! Lo que «funda la comunidad» para Blanchot. No existiría comunidad si no fuera común el acontecimiento primero y último. «La comunidad se revela por la muerte de otro, la verdadera comunidad entre los seres mortales: su imposible comunión.»

La habitación rectangular desembocaba en un pasillo estrecho, paredes tapizadas con 2.500 cajas de latón, con nombres y algunas fotografías en los costados: el memorial dedicado a los adolescentes que trabajaron en las minas de los alrededores de Mons entre 1910 y 1940. Boltanski se ha formado en la época del minimalismo, pero no importa la repetición y la serie. El latón no es plexiglás. Hay calor, son cajas y puede que hasta tengan dentro todas esas cosas que antes se guardaban en las cajas de latón, pequeños objetos personales, secretos, recuerdos. Cada caja con un nombre... («el hombre –dice Benjamin– es el nombrador», (...) «la naturaleza lingüística de los hombres radica en su nombrar de las cosas»)<sup>21</sup>. Boltanski era, ahora, el gran nombrador. Nombrar a alguien es reconocer su diferencia. Mediante los nombres había conseguido en otro momento, en 1990, el monumento antimonumento. En medio de dos inmuebles había situado en el lugar de la ausencia, los nombres de los judíos deportados, los habitantes del 15 Grosse Hamburgerstrasse, en el corazón del ex barrio judío, derribado por una bomba en el 45. Y Boltanski se empeñó: «quisimos buscar a los que habían vivido aquí entre 1930 y 1945...».

Desde el pasillo de los nombres se accedía a una habitación enorme, una especie de sala de hospital militar, recién improvisado. Una luz inquietante de neón y camas de metal desperdigadas, muy separadas, asimétricamente dispuestas y a bastante distancia unas de otras; camas

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Ed. de Minuit, París, 1983, p. 22.

<sup>21</sup> Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p. 62.

altas y de distinto tamaño. Algunas de ellas de una dimensión dolorosamente inquietante, por pequeña; un tamaño en el que uno no quiere pensar. Las camas estaban vacías pero la almohada y la manta funcionaban como potentes metonimias. Confieso que pasé muy deprisa pero con el tiempo suficiente para darme cuenta de que había dejado atrás los iconos y los nombres, y que atravesaba ahora el lugar que los convocaba a todos, el lugar de los cuerpos sufrientes, de las presencias ausentes. Volvía otra vez esa extraña habilidad del pintor para evocar espacios cercanos al genocidio.

Un significativo ascenso conducía a una sala más alta, elevación necesaria para lo que allí aparecía, más bien desaparecía: lo espectral. Allí, visiblemente invisibles, aparecían proyectados sobre sábanas algunos de los iconos de la primera sala, sólo que aquí el vero-icon, aquello que aparecía en la sábana, no era la huella de una faz impresa en la materialidad del lienzo. La sábana, el velo, velaba y revelaba a la vez. Allí los Portants aparecían acompañados por juegos en los espejos oscuros que se multiplicaban obsesivamente por las paredes. Como los retratos. Pero esta vez el marco contenía las imágenes negras. Allí, en el espejo oscuro, se mezclaba tu imagen con el espectro de la sábana y con el resto de los espectadores. Las caras se movían con el paso del espectador e invitaban a tocar la sábana, a verificar la planitud, invitaban a comprobar que alguien seguía allí. ¿Víctimas o asesinos? «La banalidad del mal» se encarnaba en las transparencias.

Y se baja al sótano, a un espacio que no se suele usar en el Museo, un espacio habitualmente cerrado al público. Ese bajar también es sintomático. Del autoritario mundo del sujeto se camina hacia el *objectum*, lo que está debajo, el objeto. Insisto en la importancia, fenomenológica más que conceptual, en el funcionamiento de un cuerpo que experimenta ese paso del sujeto al objeto. Boltanski ocupa los sótanos de donde había sido desterrada la imagen, el cuerpo y el nombre. Ya no hay sujeto, ni siquiera espectral. Abajo «Los Aparatos», unas estructuras metálicas cubiertas con mantas de plástico que ocultan su interior, nos dan paso al mundo de los objetos. En primer lugar, la ropa en una habitación, ropa sin identidad, abandonada y en una sala de dimensiones considerables una serie de jaulas repletas de objetos perdidos perfectamente ordenados numerados y catalogados. Los objetos han perdido su valor de uso y su valor de cambio. Pero no han sido liberados de la tiranía de la utilidad, como ocurre en las colecciones, están allí esperando sin función ninguna. No son nada, ni mercancías, ni objetos de uso, ni objetos de colección, ni curiosidades, ni siquiera

basura. Están allí con la esperanza de poder volver a ser lo que eran. No han sufrido el extrañamiento del ready made, cada uno conserva el ser de lo que es (no los miramos como el botellero), y sin embargo desagradan, inquietan. Los espectadores lo comentan, son molestos, les salva ontológicamente el hecho de ser algo: objetos perdidos y sin embargo...

Homenaje a seres –y objetos–, restos del montaje espectacular y fantasmagórico: una acumulación de ruinas en definitiva. Cuando Julia Kristeva habla de la abyección del crimen nazi recuerda las salas oscuras del museo que queda ahora de Auschwitz, donde ve un montón de zapatos de niños, y muñecas que ha visto en otras partes, cree recordar que bajo un árbol de navidad. Es entonces «cuando la abyección del crimen nazi alcanza su apogeo», es entonces cuando la muerte se mezcla con aquello que en torno a nosotros debería salvarnos de la muerte, «con la infancia, con la ciencia, entre otras cosas»<sup>22</sup>.

La penumbra ayuda. En la última sala vuelve la evocación del cuerpo en «Los abrigos», las más potentes metonimias como tuvimos ocasión de ver en el crucero de la iglesia de Bonaval en Santiago de Compostela. La alusión a existencias *cualsea*<sup>23</sup>, existencias que se entrelazan en un lazo común. Boltanski ha nombrado, les ha dado un nombre y así los ha rescatado del olvido, de esa segunda muerte que según el artista se produce cuando ya nadie te reconoce en una fotografía. Y ha intentado recuperar la experiencia, trocitos de aquella experiencia integral, comunitaria y ligada a la memoria, de la que habla Benjamin. A Boltanski (nuevamente el arte, la vida...), no le interesa hacer arte, sino impresionar, emocionar. Cuando prepara una exposición en una iglesia de Santiago de Compostela y una anciana se interesa por lo que está haciendo, no le contesta que una obra conceptual, que es un artista de los noventa, etc., sino que realiza una celebración en honor a los suizos muertos y así la señora se queda conmovida, se mueve con ellos hacia ellos: «Creo –dice Boltanski– que estaba emocionada con lo que veía y que entendió perfectamente el sentido de lo que quería decir». Ciertamente, en París, Boltanski había vuelto a conseguir lo que quería. No se salía sobrecogido, pero dentro sí se había estado re-cogido, como en los rituales religioso que él quiere emular. *La mayoría quizá no ha comprendido que eso es arte, diría Boltanski, pero quizá ha percibido algo sobre la idea de la pérdida.*

<sup>22</sup> J. Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, París, ed. du Seuil, 1980, p. 12.

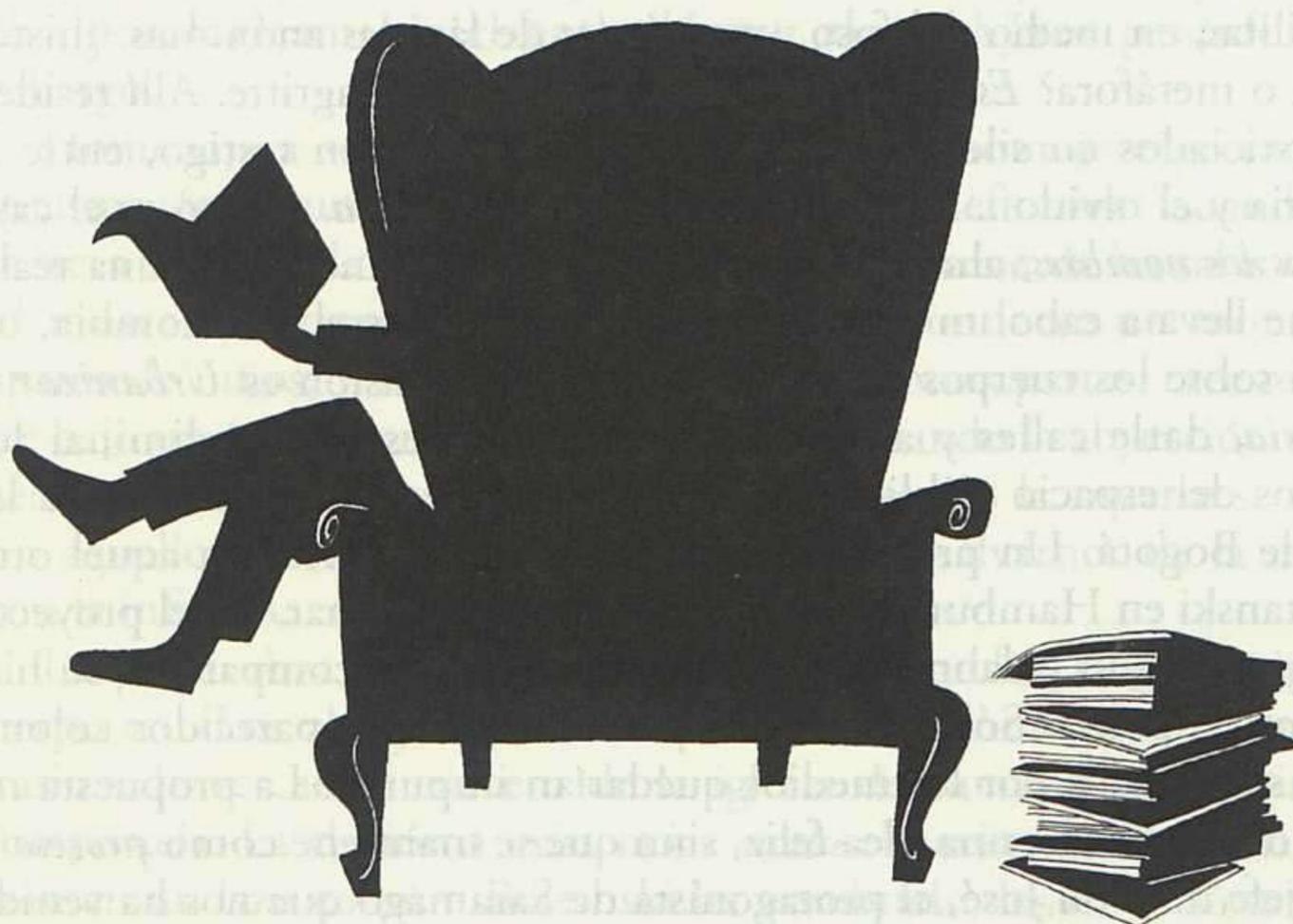
<sup>23</sup> Vid. Agamben, en *La Comunidad que viene*, op. cit., p. 9.

Me pregunto si es posible que el ritual perdido y la memoria se recuperen en los espacios del arte, qué dirá un implicado de estas obras. Qué dirá de la instalación de Lorenzo Saavedra en la Bienal de la Habana, *Sepultados por el olvido*, de 1996: entre los muros de una fortaleza militar, en medio del foso, unas líneas de lápidas anónimas, ¿historia real o metáfora? *Esto no es una pipa*, ya lo dijo Magritte. Allí residen los ajusticiados en silencio compacto que se erige en testigo, entre la memoria y el olvido... Pero esto *sí puede ser una pipa*. Como es el caso de *Todos los nombres*, ahora ya no los de la novela, sino los de una realidad que lleva a cabo un grupo de artistas entre Kassel y Colombia, un trabajo sobre los cuerpos de la memoria. Su pretensión es *Urbanizar la Memoria*, darle calles y avenidas, redefinir los espacios, eliminar los números del espacio público y darles el nombre de desaparecidos a las calles de Bogotá. Un proyecto que recuerda precisamente a aquel otro de Boltanski en Hamburgo que acabamos de mencionar. En el proyecto de Bogotá, según palabras de sus autores, «la civitas compartiría su historia con la polis». Sólo así los tres mil casos de desaparecidos colombianos silenciados por los medios quedarían impunes. La propuesta no es una obra cerrada, una idea feliz, sino que se mantiene como *proceso*<sup>24</sup>.

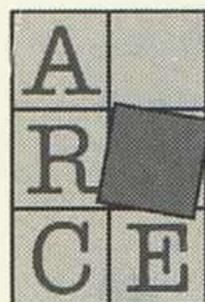
El jefe de Don José, el protagonista de Saramago que nos ha venido acompañando, llegó una mañana con una idea revolucionaria. Y habló así: «... nosotros los de la Conservaduría General del Registro Civil, los que escribimos y movemos los papeles de la vida y de la muerte, reunamos en un solo archivo, al que simplemente denominaremos histórico, a los muertos y a los vivos, haciéndolos inseparables en este lugar, ya que extramuros, la ley, la costumbre y el miedo no lo consienten (...) se procederá a la reintegración de los muertos del pasado en el archivo que vendrá a ser el presente de todos. (...) Así como la muerte definitiva es el fruto último de la voluntad de olvido, así la voluntad de recuerdo podrá perpetuarnos la vida».

<sup>24</sup> nN *Urbanizando la Memoria*. Un proyecto del grupo ISKA ([www.nnmemoria.com](http://www.nnmemoria.com)).

# 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	Fotovideo	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 Oral	Por la Danza	El Urogallo
Arquitectura Viva	Cuadernos del Lazarillo	Hora de Poesía	Primer Acto	El Viejo Topo
L'Avenç	Debats	Insula	Quaderns d'Arquitectura	Viridiana
La Balsa de la Medusa	Delibros	Jakin	Quimera	Zona Abierta
		Lápiz	Raíces	



Asociación de Revistas  
Culturales de España

## Exposición, información, venta y suscripciones:

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

# LA PÁJARA PINTA BAJÓ AL PARQUE

Manuel García Guatas

A Alejandra García Oña

Se puede definir culturalmente la segunda mitad de los años veinte en España como una recuperación de la tradición hispana popular y su versión en el lenguaje de la modernidad, fuese poético, musical, pictórico o escultórico.

García Lorca y Alberti, que habían abierto los ojos a los jardines perfumados de azahar el granadino y al azul salitre el gaditano, desempolvaron con su nueva poesía la tradición popular en nuevos poemas de versos sincopados.

En 1928, García Lorca daba a la imprenta su *Romancero gitano* y al año siguiente Ernesto Giménez Caballero anunciaba en *La Gaceta Literaria* que el joven Oscar Esplá había puesto música al «guirigay» de cancioncillas infantiles de la *Pájara Pinta*, recopilada y compuesta por Alberti, según decía, en 1926<sup>1</sup>.

Pero también en ese año de 1926, en el primer número de la revista *Residencia*, se anunciaba a toda página la nueva publicación de la Residencia de Estudiantes de «Cuarenta canciones españolas» sacadas de diversas regiones. El índice de las mismas aparecía ilustrado por Salvador Dalí con el dibujo de un guitarrista. Como reclamo publicitario se expli-

<sup>1</sup> *La Gaceta Literaria*, 1-I-1929. No había sido compuesta la *Pájara Pinta* en 1926, como decía Giménez Caballero, sino un año antes.

caba que *Estas canciones, pulimentadas por el rodar de varios siglos, responden fielmente al sentir popular y constituyen la música pura por excelencia*<sup>2</sup>.

En la misma *Gaceta Literaria* se publicaba a finales de 1929, en la página dedicada a la «Gaceta de Pombo», que firmaba Gómez de la Serna, una pequeña fotografía de la maqueta de un sencillo monumento consistente en dos pajaritas con la forma de las construidas mediante la papiroflexia, que se presentaba con el siguiente pie: *Monumento a la pajarita, del que es autor Ramón Acín y se inaugurará en breve en el Parque de los Niños de Huesca*<sup>3</sup>.

Curiosamente, cuatro meses más tarde volverá a dar acomodo *La Gaceta* en sus páginas al tema de la pajarita, cuando Edda Reinhardt escriba sobre *Unamuno escultor*, recordando que en su obra «Amor y Pedagogía» incluía como colofón unos apuntes sobre «cocotología», o sea, sobre la papiroflexia. Resumía la escritora el pensamiento unamuniano en la frase de que *el divino arquetipo de la pajarita es una especie geométrica que yace desde la eternidad en el seno de la Geometría*, y que una de las misiones de estas «cocottes» de papel es la de *inquietar la psique en germen de los niños*<sup>4</sup>.

Además de ilustrar su breve artículo con dos fotos de unas aves de papiroflexia, deja una pista, apenas conocida, de la afición escultórica de Unamuno, afirmando que había sido el escultor Bourdelle quien le estimuló durante su estancia en París a que hiciera pequeñas esculturas de los animales que contemplaba en el zoológico del Jardin des Plantes.

### *Un parque para los niños*

Fue precisamente durante 1929 cuando el artista Ramón Acín estaba haciendo para un extremo del nuevo parque de Huesca –su ciu-

<sup>2</sup> *Residencia*, n.º 1, 1926. Las cuarenta canciones que se anunciaban procedían de Galicia, Asturias, Santander, Vascongadas, Cataluña, Aragón, León, Salamanca, Ciudad Real y Andalucía.

<sup>3</sup> *La Gaceta Literaria*, 15-XI-1929.

<sup>4</sup> *La Gaceta Literaria*, 15-III-1930.

Manuel García Guatas (Barbastro, 1944), especialista en Arte español de los siglos XIX y XX, es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza y ha sido hasta hace poco Vicerrector de Extensión Universitaria de esa Universidad.

dad natal— el monumento escultórico formado por una pareja de pajaritas en chapa de hierro doblada, desarrollando a gran escala las formas de la papiroflexia.

En diciembre de aquel año había expuesto la maqueta en cartulina en la barcelonesa galería Dalmau. A finales de mayo del año siguiente llevaba la exposición al Rincón de Goya en Zaragoza. En el catálogo (un díptico con la composición tipográfica diseñada por él mismo) figuraba la *Maqueta de la Fuente de las Pajaricas (hierro y cemento), instalada en el Parque de los niños de Huesca*.

Ramón Acín, profesor de dibujo de la Escuela Normal de Maestros, andaba dedicado durante esos años a la escultura, experimentando con la chapa o cartulina recortadas y dobladas<sup>5</sup>.

Le gustaba mucho la forma de las pajaritas por sus planos geométricos tan cubistas, pues en una evocadora y estupenda fotografía familiar (de hacia 1927-1928), llena de datos visuales y de sugerencias estéticas, posó frente a frente con su esposa Conchita Monrás y entre ambos, sobre un tederio circular en hierro de forja, una jaula de madera con una pajarita de papel en su interior<sup>6</sup>.

Destruídos muchos papeles con notas y dibujos tras la detención y fusilamiento de Ramón Acín en agosto de 1936, estamos limitados a rehacer su pensamiento sobre las pajaritas, sobre sus destinatarios, los niños, y el parque municipal de Huesca, a través de unas pocas fotografías, de algún dibujo fragmentado y de sus artículos en *El Diario de Huesca*.

Así, el seis de mayo de 1927, ante los proyectos municipales de crear un parque, encabezaba un artículo en apoyo de tan moderna idea con estas inmarcesibles frases de toma de posición de un artista, peda-

<sup>5</sup> *El Diario de Huesca*, 4-I-1930: Felipe Alaiz: *Reportajes al azar. Un artista que sigue la norma de Gracián siendo «hombre de todas horas» y que hace admirables esculturas de papel*. Reproduce el diario oscense el comentario-entrevista publicado en el periódico barcelonés «La Noche», 12-XII-1929. A raíz de la exposición en la galería Dalmau, Acín respondía a su amigo y correligionario anarquista Felipe Alaiz:

—Dibujo con pincel y empleo hojalata y aluminio para las esculturas.

—¿Y ese Agarrotao?

—Una escultura de papel hecha por el procedimiento de las pajaricas.

<sup>6</sup> Aparecen en la fotografía sobre ambos esposos dos baldas con objetos de artesanía popular y debajo dos cuadros neocubistas de Ismael González de la Serna; el que está sobre Conchita, fechado en 1926. Ramón Acín había visitado a este pintor granadino en París en julio de aquel año. Véase: VV.AA., *Ramón Acín: 1888-1936*. Catálogo de la exposición, Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 1988, p. 28.



Ramón Acín y su esposa en su casa de Huesca, hacia 1927-28 (el cuadro sobre ellas es de González de la Serna, fechado en 1926). Fototeca del Museo de Huesca.

gogo intérprete de las experiencias de Freinet en la escuela y militante anarcosindicalista:

*Las aguas, las escuelas, los árboles: He aquí los tres problemas capitales de la ciudad.*

*Todo para los niños; la higiene, la cultura, la alegría y la salud.*

*Los niños son la única esperanza de un mañana mejor.*

Y continuando con sus consideraciones sobre la ubicación del nuevo parque, añadía otro pensamiento sobre la necesidad de destinar en él un espacio para los juegos infantiles:

*Tornando de nuevo al Parque, recordaré que en grandes ciudades del extranjero, en los Parques públicos, hay algunos espacios acotados con pequeñas empalizadas, donde los niños, sin necesidad de familiares ni niñeras, juegan al cuidado de una mujer, regularmente pagada por el Concejo de la ciudad.*

El parque de Huesca (que llevará el nombre de Miguel Servet) se había empezado a construir en 1928 al oeste y pegado a la ciudad, separado por la calle que se llamaría de la Libertad, hoy avenida del Parque. En su disposición parcial participará Ramón Acín. Suya fue, por ejemplo, la elección del espacio destinado para los niños, en el costado más inmediato a las casas y a la nueva Escuela Normal de Maestros y de su Aneja, así como su configuración, que titulará el paseo de las Pajaritas, o «Pajaricas», como a veces lo escribía con el afectivo diminutivo sufijo aragonés<sup>7</sup>.

Fue el ayuntamiento quien le encomendó el monumento-fuente. De su realización, en chapa de hierro de 5 mm. y unas dimensiones de 125 x 120 cm. se encargará la prestigiosa empresa zaragozana de fundición Averli. Siguiendo el diseño de Acín, se montaron ambas Pajaritas afrontadas, sobre dos pedestales de cemento en forma de paralelepípedos, pintados en azul.

*Unamano, señora de la pajarita de pajaritas*

<sup>7</sup> María José Calvo Salillas, *Arte y sociedad: actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, Ayuntamiento de Huesca, 1996, pp. 59-61. Se construyó el parque en una superficie de más de 37.000 m<sup>2</sup>. Los autores del proyecto y obra fueron el ingeniero Santos Coarasa, los arquitectos Antonio Uceda y Bruno Farina y el artista Ramón Acín, quien, según esta autora, asesoró a Uceda «en largos paseos estudiando sobre el terreno la conveniencia de incluir alguna fuente y estanques por la sensación de frescura que aportan al ambiente en los tórridos días del verano».



El parque de los Niños en la actualidad, hoy paseo de Ramón Acín,  
en el parque de Huesca.

El sencillo monumento se completa con un paseo (de unos cien metros de largo por unos quince de ancho), primitivamente entre magnolios y setos, que fueron sustituidos hace unas décadas por dos hileras de doce plataneros. Se conservan los cuatro pequeños bancos de cemento y mampostería en ambos lados, con la silueta en hueco de una pajarita de papiroflexia en cada respaldo.

A lo largo de estos setenta años ha sido alterada la forma en bloques escalonados del pedestal, que recientemente se ha montado sobre un estrado de hormigón, y el color del mismo y de la chapa de las Pajaritas, pintadas originalmente de purpurina plateada (hasta hace pocos años en azul y ahora en blanco) y la vegetación se ha hecho más exuberante, pero el espacio y los bancos permanecen.

Para muchas generaciones se convertirá este monumento, como comentó el pintor Antonio Saura, que había jugado de niño a sus pies, *en fetiche infantil, símbolo del perdido jardín de las delicias, icono fijado para siempre en la fervorosa nostalgia, resumidor incluso del sensual vuelco de la mirada. Desde mi infancia, este monumento ha permanecido en la memoria como un símbolo de mi ciudad natal, como un espacio feliz y central cuyo recuerdo se impregnó más tarde, en el conocimiento de la historia, de un contenido trágico*<sup>8</sup>.

Ha sido relacionada esta escultura de Acín con dos precedentes literarios inmediatos: Alberti y García Lorca<sup>9</sup>. Efectivamente, ambos estuvieron presentes en la sensibilidad del artista oscense, como lo estaban en una buena parte de la estética de los años veinte de reincorporación de la tradición de los juegos y canciones infantiles, con el fondo musical añadido en este caso de la versión de la Pájara Pinta por Oscar Esplá. Pero en el horizonte de todo este interés creativo estaban también presentes de algún modo las reflexiones sobre la papiroflexia de Miguel de Unamuno y su conocida dedicación a este arte menor o pasamiento intelectual.

Procedamos por orden en el encaje de estas fuentes literarias y musicales como fondo estético de la escultura de las Pajaritas de Ramón Acín en el parque oscense.

### *Unamuno, teórico de la pajarita de papel*

Se suele asociar la imagen de Unamuno a un rostro de búho avizor por su barbilla blanca puntiaguda, el sempiterno jersey de cuello cerrado por el

<sup>8</sup> VV.AA., *Ramón Acín: 1888-1936*, Catálogo de la exposición (1988), p. 63.

<sup>9</sup> M. J. Calvo Salillas, *op. cit.* (1996), p. 64.

que asoman las dos puntas de la camisa, a modo de los picos de unas escondidas pajaritas, por la presencia de una de estas aves de papel sobre su mesa de trabajo, o haciéndolas sin mirarlas en los jardines de la Residencia de Estudiantes, tal como lo sorprendieron en algunas fotografías.

Ha pasado a la posteridad por su dedicación al pasatiempo de la papiroflexia del que fue uno de los pioneros en España.

Pero ante todo fue uno de los principales teóricos de este arte cuando publicó en 1902 su atípica o inespecífica novela *Amor y Pedagogía*, que lleva añadido como colofón unos extensos «Apuntes para un tratado de cocotología»<sup>10</sup>.

No he podido averiguar hasta ahora si Ramón Acín conocía esta obra de Unamuno. Pero lo que se puede deducir con facilidad de su artículo citado de 1927 en *El Diario de Huesca* y de su idea tan definida desde el primer momento de construir unas pajaritas para el rincón del parque de los niños en Huesca es que coincidía plenamente con el famoso pensador. En los primeros párrafos de su tratado de la cocotología o papiroflexia dejaba sentado Unamuno que *consideraré a las pajaritas de papel como un juego infantil y haré la historia de los juegos infantiles y de todos los juegos en general*.

Y unas páginas más adelante remachaba esta idea de que la papiroflexia, o el hacer pajaritas, coincidían como ciencia —que así las consideraba metodológicamente— *con la psicología, porque las pajaritas de papel ayudan al desarrollo de la psique infantil y con las ciencias sociales por su valor como juego de los niños*<sup>11</sup>.

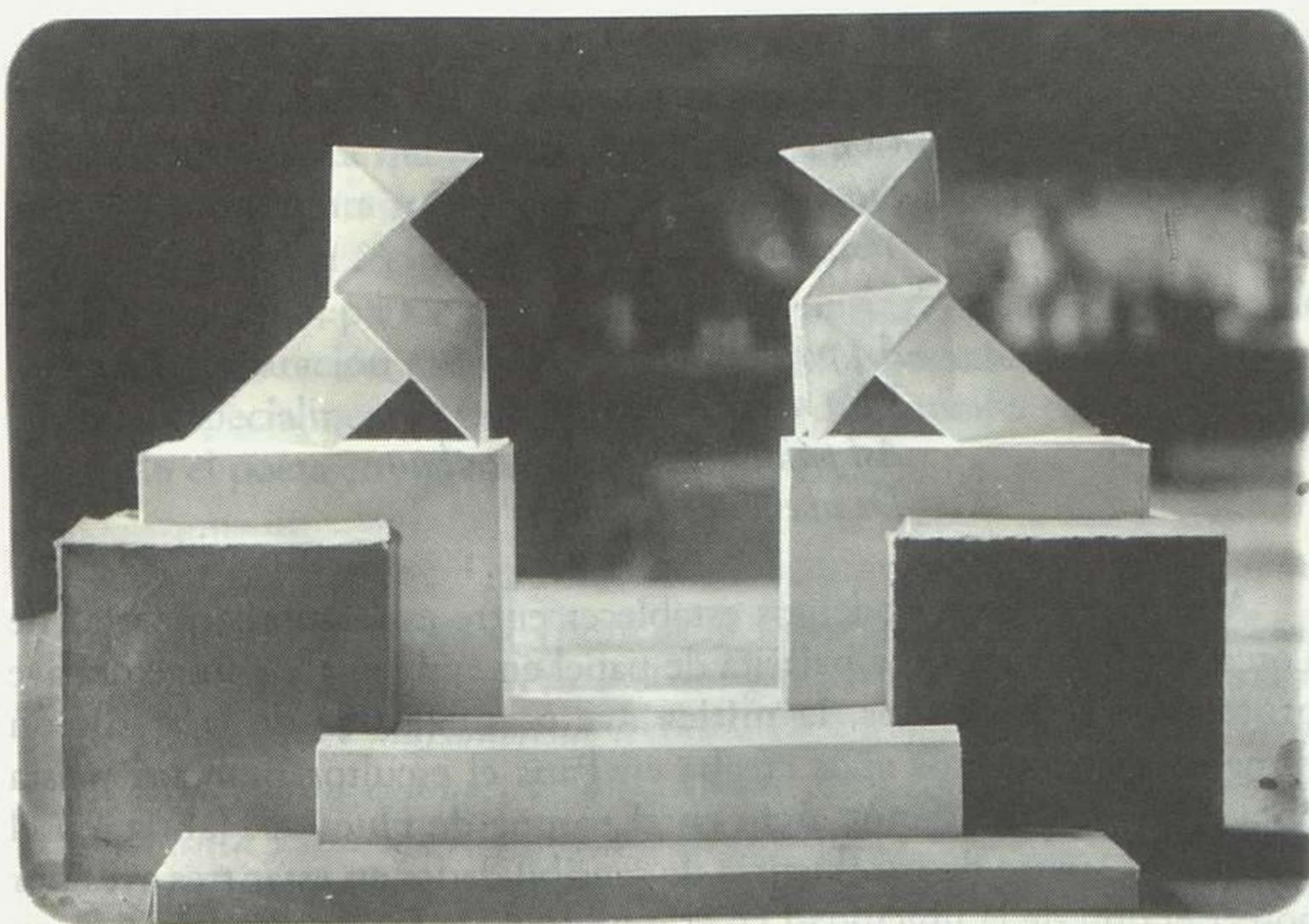
Ramón Acín lo que hará es trasladar a escala monumental una pareja de pajaritas de chapa de hierro, construidas con la técnica de la papiroflexia, como aves protectoras de los juegos de los niños oscenses y de todos los niños y niñas españoles que en corro bailaban y cantaban los versos de Antón Pirulero o de la viudita del conde Laurel.

### *Un poema de Lorca a la pajarita de papel*

Con este mismo título de «Pajarita de papel» incluirá Lorca en la primera edición de su *Libro de poemas* (1921) una composición en la que con nueve versos describía así a esta mítica ave:

<sup>10</sup> Miguel de Unamuno, *Obras completas*, tomo II, Novela I, Afrodisio Aguado S.A. editores-libreros. Prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco, pp. 589-618, para el tratado de cocotología.

<sup>11</sup> M. de Unamuno, *op. cit.*, pp. 589 y 595.



Maqueta en cartulina de las Pajaritas por R. Acín, 1929. Fototeca del Museo de Huesca.



Las Pajaritas, hoy día.

*¡Oh pajarita de papel!  
Aguila de los niños  
Con las plumas de letras  
Sin palomo  
Y sin nido*

*Así pájaro clown desapareces  
Para nacer en otro sitio.  
Así pájaro esfinge das tu alma  
De ave fénix al limbo<sup>12</sup>*

Alguna similitud podemos establecer entre esta fantasía poética de Lorca, que convierte a la pajarita de papel en emblema y esfinge del ave protectora de los niños, la mítica ave o «maiastra» de la tradición rumana, que por esos años creaba en París el escultor Brancusi y esta obra elemental de Ramón Acín en el parque de Huesca. Habría, en el fondo, una suerte de confluencia de sensibilidades en estas tres aves por poseer el don de la ubicuidad en el mundo de la fantasía de la niñez, en el recuerdo de la edad adulta y en renacer cada vez en el juego de los niños de aquellas generaciones.

De sobra es conocido también el interés de Federico por la música popular española que interpretó al piano (así lo dibujó Moreno Villa), acompañado a veces por la bailaora La Argentinita, en la Residencia de Estudiantes.

### *La Pájara Pinta, en el teatro para niños de Alberti*

Fue en 1925 cuando Rafael Alberti —un joven de veintitrés años— había empezado a escribir lo que titulará «Guirigay lírico-bufo-bailable, en un prólogo y tres actos» de la Pájara Pinta.

Pero la obra iba a tener unos primeros pasos vacilantes: quedará en el papel, pues no tuvo entonces difusión impresa, no llegó a terminar de escribirla Alberti y estuvo adherida a modo de un apéndice final (como anota su recopilador y prologador el hispanista francés Robert Marrast) a los textos de las conferencias que el poeta dio sobre Lope de Vega en 1932 en la Friedrich-Wilhelm Universität de Berlín o, tres años

<sup>12</sup> Federico García Lorca, *Libro de Poemas*, Madrid, Imprenta de Maroto, 1921. Edición crítica de Ian Gibson, Barcelona, editorial Ariel, 1982.

después, en la de La Habana<sup>13</sup>. Para acabar de añadir más obstáculos a la fijación del texto, se extravió el manuscrito del primer acto de la Pájara Pinta, hasta que en 1952 Gonzalo Menéndez Pidal lo sacó a la luz y lo prestó para su publicación. Finalmente, sólo se estrenó el prólogo en París, con recitado del propio Alberti.

Sin embargo, para esta obra del teatro musical infantil Alberti contó con una preparación muy motivada y unas colaboraciones artísticas singulares, especialmente la de Maruja Mallo. Lo contaba con apasionado recuerdo el poeta en sus memorias:

(... ...) *apareció en Madrid Podrecca con sus títeres, sus marionetas maravillosas, en el Teatro de la Comedia. Yo me lancé entusiasta a escribir La Pájara Pinta (Guirigay lírico-bufo-bailable), bajo la promesa del marionetista italiano de estrenarlo algún día. Óscar Esplá, gran compositor alicantino, sería nuestro aliado para la música y Maruja Mallo haría los figurines y decorados. Los personajes del guirigay eran todos sacados de las canciones y trabalenguas populares: el primero, la Pájara Pinta, y luego todos los visitantes de su jardín, en donde la Pájara celebraba la fiesta de su cumpleaños: don Diego Contreras, doña Escotofina, Antón Perulero, Juan de las Viñas, Bigotes, la Viuda del conde de los Laureles, el conde de Cabra, el arzobispo de Constantinopla que se quiere desarzobispo-constantinopolizar y el gran don Pípirigallo, presentador de la compañía ambulante. Las estampas que dibujó, a todo color, Maruja, eran algo más que figurines. No sé si aún existen, pero formarían un álbum sorprendente lleno de saltos, de gracia y picardía, ejemplo de creaciones de luminosas imágenes escénicas*<sup>14</sup>.

### *La Pájara Pinta en los pentagramas de Óscar Esplá*

Como vemos, al mismo tiempo que daba a conocer Alberti esta composición popular de rimas glosadas, el joven compositor alicantino Óscar Esplá (1886-1976) le ponía música de piano, como anunciaba

<sup>13</sup> Rafael Alberti, *Lope de Vega y la poesía contemporánea, seguido de la Pájara Pinta*. Prólogo de Robert Marrast, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques (1964), colec. «Pages oubliées, pages retrouvées», n.º 2, pp. IX-XV.

<sup>14</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros III y IV de Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 27-28 y 347, respectivamente.

*La Gaceta Literaria* en enero de 1929. Cita también Robert Marrast como coautor musical a Federico Elizalde. Por fin, el estreno de la Pájara Pinta tuvo lugar en la sala Gaveau de París en 1932.

Pero esta pieza que fue primicia musical, minoritaria, en París, debió ser conocida con anterioridad en España en la versión pianística original, que tenía estructura de tríptico<sup>15</sup>.

Sin embargo, la adaptación de Esplá para orquesta tardará bastantes más años y se estrenará en Granada en junio de 1955 por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Ataulfo Argenta<sup>16</sup>.

Pero, a pesar de esta tardía y siempre minoritaria difusión musical de la Pájara Pinta, Óscar Esplá venía trabajando en la recopilación e interpretación de la música popular regional para niños desde su primera y juvenil composición de 1911, la *Suite levantina* o *Poema de niños*, con la que se dio a conocer al haber sido premiada por la Sociedad Nacional de Música de Viena y que revisará tres años más tarde. Será hacia 1921 cuando empiece a trabajar en *La Pájara Pinta*, inspirada en canciones infantiles levantinas. Fue, por tanto, Esplá uno de los pioneros de la recuperación de la música regional española, tan enraizada todavía entonces en las canciones de juegos de los niños.

Parecido interés por la música de juegos infantiles demostró entonces también Frederic Mompou en sus *Comptines* (1926-1943), en los que puso música de piano a canciones tan tradicionales como el «Ase-r-rín aserrán» o el «Pito, pito, colorito»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Robert Marrast aporta también el testimonio de que por la misma época en que se estrenó en París la versión pianística de la Pájara Pinta de Esplá, los alumnos del Instituto Escuela de Madrid la representaron en los Jardines del Moro, en presencia del presidente de la República Española, Niceto Alcalá Zamora y de Manuel Azaña.

<sup>16</sup> La última grabación en «digital recording» es la de Sony Classical, 1996, dedicada a Oscar Esplá, por la orquesta de la Valencia Orchestra, dirigida por Manuel Galduf. La duración de las siete canciones que componen la versión de la Pájara Pinta es de 20 minutos y 7 segundos. Estas siete canciones son: «Pasa el conde de Cabra», «Romance de doña Escotofina», «Baile de Antón Pirulero», «La viudita del conde Laurel», «Pasodoble de Lepe», «Berceuse» y «La Pájara Pinta en el verde limón».

<sup>17</sup> Sobre Frederic Mompou, véase el número monográfico de *Almunia* «Revista de creación y pensamiento», n.º 3, primavera-verano, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1999. Entre los nuevos compositores españoles de los años veinte y treinta se aprecian las hondas raíces populares de su música. Al más famoso intérprete, Manuel de Falla, hay que añadir, por ejemplo, el malogrado compositor Antonio José Martínez Palacios (Burgos, 1902-1936). Fue el gran músico folklorista de Castilla, con títulos como «Danzas burgalesas» (piano), «Sinfonía castellana» (orquesta) o «Cuatro canciones populares burgalesas» (coro mixto). El 25 de agosto de 1925 estrenó en el teatro Principal de

Una vez más, como ha sucedido a lo largo de los tiempos y de las culturas, los caminos de la música y de la poesía –como dirá Paul Valéry– se cruzan<sup>18</sup>. A veces se han entrecruzado también con el arte.

Burgos sus «Danzas burgalesas», números 1, 2 y 3. Pocos meses antes de su fusilamiento (24 de junio de 1936), dirigiría por última vez el Orfeón Burgalés en una sesión de homenaje a la canción burgalesa.

<sup>18</sup> Paul Valéry, *Oeuvres II*, París, Gallimard, 1960, p. 637: «Les routes de Musique et de Poésie se croisent». Valéry había dado una conferencia en la Residencia de Estudiantes, en junio de 1924, sobre Baudelaire y su posteridad.

# 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](mailto:larenasl@nexo.es)

García de Paredes 1, 3.º dcha.  
28010 Madrid (España)

# Anábasis

# IRIS MURDOCH: EL ARTE Y LA MORAL. TEORÍA MORAL Y ESTÉTICA DE LA NOVELA

María José Castillo Martín

Iris Murdoch, una de las más destacadas y prolíficas novelistas de la segunda mitad del siglo XX en Gran Bretaña, falleció el 8 de febrero de 1999 a los 79 años de edad en una residencia de Oxford después de haber padecido la enfermedad del Alzheimer durante más de cuatro. Nacida en Dublín en 1919, de padres angloirlandeses, se educó en Londres en el Froebel Institute y en Bristol en Badminton School, un internado privado para niñas. Estudió Clásicas y Filosofía en Somerville College en la Universidad de Oxford, donde obtuvo una nota media de sobresaliente en 1942. Después, trabajó durante cuatro años en los campos de refugiados de la II Guerra Mundial en Londres, Bélgica y Austria. En Bélgica conoció el movimiento existencialista y la influencia de este movimiento la llevó a publicar en 1953 su libro de filosofía *Sartre, Romantic Rationalist* y después a criticar esta doctrina filosófica en algunas de sus novelas. En 1947 se le concedió la beca Sarah Smithson por un año en filosofía en la Universidad de Cambridge, donde por entonces la filosofía estaba bajo la influencia de Wittgenstein, que a su vez influyó en el pensamiento y la novelística de Murdoch, especialmente en cuanto a la relación entre el lenguaje y la comunicación. En 1948 regresó a la Universidad de Oxford para enseñar filosofía durante 15 años y al mismo tiempo escribía novelas,

---

La balsa de la Medusa, 53-54, 2000.

artículos y libros filosóficos. Se casó en 1956 con el crítico literario y novelista John Bayley, quien ha recordado sus 43 años de vida en común en unas memorias: *Iris. Biografía de Iris Murdoch* (noviembre 1998). A partir de 1963 dejó su labor docente y se dedicó exclusivamente a publicar novelas, drama, poesía y filosofía. En 1987 la reina Isabel II la otorgó el título de «Dama de la Orden del Imperio británico» y en abril de 1993 fue investida doctora «Honoris Causa» por la Universidad de Alcalá de Henares.

Fue una de las grandes plumas de la literatura británica desde la Segunda Guerra Mundial y una de las novelistas más influyentes de los años cincuenta y sesenta. Aunque se la ha relacionado con William Golding o Muriel Spark, escritores de la misma época, por su carácter intelectual, preocupaciones transcendentales, filosóficas y religiosas y por su uso de formas alegóricas y simbólicas, Murdoch constituyó un mundo aparte dentro de las formas y pensamientos de la novela británica. Se presentó también alejada de las preocupaciones de los jóvenes iracundos («angry young men») como John Wain, Kingsley Amis o Doris Lessing, a pesar de haberse relacionado también con este grupo. Fue una prolífica novelista con un total de 26 novelas publicadas entre 1954 (*Bajo la Red*) y 1995 (*El Dilema de Jackson*) y con tres de ellas obtuvo los premios más prestigiosos de las letras inglesas: el James Tate Memorial por *El Príncipe Negro*, en 1973; el Whitbread por *La Máquina del Amor Sagrada y Profana*, en 1974, y el Booker por *El Mar, el Mar*, en 1978. Sin embargo, no publicó su primera novela hasta los 35 años. Entre sus publicaciones de carácter filosófico destacan los libros *La Soberanía del Bien* (1957), *El Fuego y el Sol: Por qué Platón Desterró a los Artistas* (1970) y *Metafísica como Guía para la Moral* (1992).

\* \* \*

Murdoch analizó la relación existente en el ser humano entre la moral y el arte, incluyendo en esta relación no sólo aquellos casos donde el hombre ejerce profesiones artísticas propiamente dichas tales como la pintura o la literatura, sino situando al ser humano en un contexto

---

María José Castillo Martín es doctora en Filología Inglesa y especialista en la obra de I. Murdoch.

donde es un creador constante de imágenes, que, muy frecuentemente, le obstaculizan el contacto con la realidad. En muchos de los personajes que aparecen en las novelas de Murdoch se ve la dualidad de estos dos factores, pero en otros casos el personaje no ejerce profesionalmente como artista y, sin embargo, es considerado como tal porque crea imágenes consoladoras, pero falsas, que le aíslan del bien y la verdad. Murdoch pensaba que en este sentido todos somos artistas... y basó en ello toda una teoría del arte en relación con la moral:

Murdoch se identificaba, pues, con Platón en su convicción de que todos somos artistas al crear o bien imágenes verdaderas con nuestra imaginación, palabra positiva para Murdoch, acercándonos así a la realidad del otro, o imágenes falsas y egoístas con nuestra fantasía, palabra que considera negativa. En la medida en que creemos imágenes de una forma u otra, construiremos nuestra vida moral positiva o negativamente. Murdoch pensaba que todos, de una forma u otra, somos creadores de historias, teorías e imágenes consoladoras y que protegemos al ego de lo doloroso con nuestras fantasías. En este sentido somos artistas. Nuestro egoísmo es comparable a una máquina al continuar en ese estado de ensoñación, que se repite por medio del habla. Por tanto, ésta, el egoísmo y la fantasía nos alejan de la realidad. En una entrevista Murdoch manifestó: «Platón tenía razón cuando decía que el arte te aparta de la salvación»<sup>1</sup>.

Por el contrario, para acercarnos a la realidad necesitamos un ejercicio de renuncia que vaya hasta la objetividad. Este proceder moral es análogo al del buen arte, para Murdoch. El buen artista también necesita objetividad y salir de su egoísmo y fantasías personales. El arte y la moral son, pues, dos aspectos análogos en el sentido de que ambos inspiran amor por la realidad. Por tanto, el esfuerzo del gran artista y de la gran literatura radica en desvelar esa realidad y retratar la esencia de nuestro ser. Para Murdoch el artista tiene el cometido moral de presentarnos una visión justa de la realidad. Tanto para Platón como para Murdoch nuestra vida moral es análoga a la del arte puesto que para que el artista refleje la realidad debe prestar atención a lo que hay a su alrededor, de la misma forma que nosotros sólo alcanzaremos plenitud moral si hacemos lo mismo. Murdoch, pues, toma la idea de Platón de que la finalidad del ser humano es el encuentro con la realidad, aunque es una labor difícil debido al egoísmo natural que hay en nosotros. Esta idea del arte y el papel del artista es fundamental para la comprensión de toda la novelística.

<sup>1</sup> Salas, Jaime de, «Iris Murdoch: Literatura y Filosofía», *Revista de Occidente*, 70 (Madrid, marzo 1987), p. 106.

tica de Murdoch. Vemos, pues, cómo Iris Murdoch distingue entre aquellos artistas que utilizan la imaginación, que para ella es buena, y consiguen así acercarse al bien y a la verdad a través de la toma de conciencia de la existencia de los otros, y los que utilizan la fantasía, término que Murdoch utiliza negativamente, para consolar al yo egoísta que hay en cada uno de ellos, creándose falsas respuestas e impidiéndose de esa forma comprender la realidad de las personas y del entorno o llegar a ser virtuosos. Esta idea queda reflejada en Jake de *Bajo la Red* (1954), su primera novela, impelido egoístamente a hacer juicios, que luego resultan equivocados, sobre personas y cosas, y a crear una visión subjetiva de la realidad por medio de teorías y conceptos que le separan de esa realidad. Hay múltiples ejemplos en los que vemos a Jake, en solitario, malinterpretando una situación o a una persona, por medio de la creación de teorías o formas fantásticas de aquellas a las que Murdoch alude al hablar del artista que hay en el ser humano. Relacionado con este tema, uno de los problemas que Murdoch plantea en casi todas sus novelas es cómo compaginar los deseos privados de uno con las normas sociales. Ya en esta primera novela aparece este tema a través de su protagonista, Jake, cuyos deseos privados tropiezan con el espíritu social.

Jake es un eco del personaje existencialista Roquentin de *La Náusea*, de Jean Paul Sartre, que vive y trata de dar respuestas a su vida sin tener relaciones humanas, quedando horrorizado porque no puede encontrarlas debido muchas veces a la naturaleza contingente de la existencia. Murdoch se vio influenciada por el existencialismo de Sartre, pero muy pronto se distanció de él.

Iris Murdoch en una entrevista que tuvo con el crítico literario Frank Kermode en 1963 apuntó en referencia a *Bajo la Red*:

El problema que se menciona en el título es hasta qué punto crear conceptos y teorizar, que desde un punto de vista son cosas absolutamente esenciales, de hecho te separan de lo que es el objeto de atención teórica<sup>2</sup>.

La persona que más influirá en Jake para que éste cambie la visión subjetiva y falsa que tiene de la realidad y deje de hacer generalizaciones, clasificaciones y teorías sobre las personas y el mundo es su amigo Hugo. Jake, gracias a Hugo, empieza a percibir el mundo de forma diferente:

<sup>2</sup> Kermode, Frank, «House of Fiction: Interviews with Seven English Novelists», *Partisan Review*, 1963, p. 65, en *The Novel Today*, Malcolm Bradbury, 19, p. 122.

Era como si su propio modo de ser me revelara de qué forma tan desesperada mi propia visión del mundo estaba desdibujada por lo general (...) Hugo sólo se daba cuenta de los detalles. Nunca clasificaba (...) porque veía cada cosa absolutamente única. Tuve la impresión de que estaba por primera vez con un hombre casi completamente veraz<sup>3</sup>.

En esta cita clave para la comprensión del problema de Jake, Murdoch nos expone sus ideas a través de Hugo por medio de las palabras con implicaciones negativas «general» y «clasificaba» y las positivas «detalles» y «único». Jake se da cuenta de que Hugo no generaliza ni hace clasificaciones encasillando a las personas o a las cosas con clichés fijos, sino que se fija en la singularidad, el detalle y en el ser único, irrepetible y diferente que hay en cada creación, especialmente en cada ser humano. Jake se da cuenta de que sólo de esta forma puede acercarse y entender a los demás, aceptando lo imprevisible y contingente que puede aparecer en cualquier momento, y así el misterio del mundo.

Comparto la visión de Raymond J. Porter en su artículo *Leitmotiv en Bajo la Red de Iris Murdoch* (1969), donde expone la visión subjetiva de Jake y su posterior toma de conciencia de ese subjetivismo:

Como Jake Donaghue llega a advertir, lo que él pensaba que comprendía, no comprendía en absoluto. Descubre que realmente no ha conocido a sus amigos sino que ha proyectado sobre ellos como realidad objetiva su propia visión subjetiva y equivocada de la realidad<sup>4</sup>.

En esta novela hay una crítica muy fuerte a la subjetividad del individuo que al estar encerrado en sus ideas utiliza lo que se denominan psicológicamente heurísticos, que, según Soledad Ballesteros Jiménez y Beatriz García Rodríguez en su libro *Procesos Psicológicos Básicos*:

(...) son procedimientos eficaces y rápidos que se utilizan con frecuencia cuando deben tomarse decisiones en condiciones de

<sup>3</sup> Murdoch, Iris, *Under the Net* (Great Britain: Penguin Books, 1976), p. 61.

<sup>4</sup> Porter, Raymond J., *Leitmotiv in Iris Murdoch's Under the Net* (Modern Fiction Studies, 1969), p. 379.

incertidumbre. Es probable que estos procedimientos se activen de modo automático y consuman pocos recursos atencionales<sup>5</sup>.

Es curioso observar cómo aquí Ballesteros y García utilizan, al igual que Murdoch, las palabras automático y atención. Murdoch también dice que creamos teorías de forma automática para consolar a nuestro ego ante una incertidumbre a la que queremos dar una respuesta. Por otro lado, tanto Murdoch como las autoras de *Procesos Psicológicos Básicos* dicen que esto frena el que prestemos atención a la individualidad de cada ser, al realizar un juicio rápido basándonos en un prototipo determinado o bien en nuestra experiencia subjetiva. Pero con los heurísticos no tenemos en cuenta la parte de información que resulta necesaria para llegar a una decisión acertada. Es decir, son teorías personales de la propia experiencia de cada uno, que se suponen ciertas prescindiendo de otras posibilidades y de los razonamientos de los demás.

Esto es precisamente lo que le ocurre a Jake. Aquí el lenguaje juega un papel importante para recibir esta comunicación por parte de los demás, aunque tenga sus limitaciones. La novela proporciona una crítica con gran sentido del humor del héroe masculino de ficción, que es más bien un anti-héroe, en busca de respuestas, que finalmente «ve» la realidad. Al final de la novela Jake ha encontrado su verdadera búsqueda pudiendo traspasar la «red» de teorías y visiones subjetivas, y lo celebra simplemente contemplando perplejo el nacimiento de cuatro gatitos, dos de ellos diferentes de los otros dos, y llegando a la conclusión de que quizá las cosas son más simples de lo que nosotros pensamos y no hay que complicarlas ni buscar mayores razonamientos, sino aceptarlas. Este es el final del libro, cuando Jake hace alusión al nacimiento de los diferentes felinos y está abierto a los misterios y a las maravillas del mundo: «No sé por qué es así. Es simplemente uno de los prodigios del mundo»<sup>6</sup>.

Al continuar con la teoría del arte y de la literatura de Murdoch parece necesario hacer una referencia al significado que dio Murdoch a ciertos conceptos tales como existencialismo, voluntad o deseo (will) y su relación con la fantasía (fantasy) y la libertad, puesto que no sólo Jake, sino otros personajes protagonistas están relacionados con ellos. En su libro de filosofía moral *La Soberanía del Bien* (1970) Murdoch

<sup>5</sup> Ballesteros Jiménez, Soledad; García Rodríguez, Beatriz, *Procesos Psicológicos Básicos* (Ed. Universitas, 1995), p. 520.

<sup>6</sup> Murdoch, Iris, *Under the Net*, *op. cit.*, p. 253.

define al hombre existencialista: «Es existencialista en (...) el énfasis en su deseo omnipotente y solitario»<sup>7</sup>. El héroe existencialista actúa movido por su voluntad, entendiendo por ésta a los impulsos o deseos más primarios del ser humano. Estos impulsos constituyen el punto de partida para la acción, que es irracional, ya que el que actúa no se para a pensar. La razón no tiene poder suficiente para justificar sus acciones, por lo que surge esa angustia existencialista. Es decir, este hombre hace lo que quiere en lugar de lo que debe, sin reflexionar; por tanto, no hay razonamiento, sólo acción. Estos personajes no se plantean juicios morales y sólo mejoran moralmente cuando dejan sus deseos egoístas y miran a lo que hay a su alrededor, fuera de su ego. Y así es como un buen artista debería actuar, según Murdoch. La raíz del problema de Jake es su odio a todo lo que es contingente o impredecible. Casi al principio de la novela afirma: «I want everything in my life to have a sufficient reason»<sup>8</sup> y de ahí su interés constante por querer dar una respuesta rápida a todas sus dudas y por querer comprender todo. El héroe místico, por el contrario, no trata de crear teorías que den respuesta a sus interrogantes sino que acepta el misterio y la contingencia del mundo y tiene como objetivo en la vida una búsqueda espiritual a través de la imaginación y el encuentro con los demás.

Es interesante notar cómo el mito de la caverna platónico que Murdoch comenta en *La Soberanía del Bien* se evoca en muchas de sus novelas para reflejar la «ceguera» espiritual en la que viven, en un principio, personajes tales como Jake, o para reflejar cómo algunos de ellos nunca llegarán a ver la realidad y volverán metafóricamente de nuevo a la cómoda y cálida caverna (donde se encuentra el agradable fuego) de su mundo convencional, que para ellos es el verdadero. Tal es el caso de Effie de *El Unicornio* (1963), que regresa, como Murdoch dice en *La Soberanía del Bien* «a la caverna»; o el caso de Randall, que en lugar de enfrentarse con la realidad reflejada en su esposa Ann, preferirá seguir mirando al «fuego», que le resulta más cómodo y consolador:

Ellos ven las llamas que lanzaron las sombras que solían pensar que eran reales (...) no sueñan todavía que hay algo más que ver. ¿Qué es más probable que se instalaran cerca del fuego, que

<sup>7</sup> Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good* (London: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1970), p. 9.

<sup>8</sup> Murdoch, Iris, *Under the Net*, *op. cit.*, p. 24.

aunque su forma es vacilante y poco clara es fácil de mirar y cómoda para sentarse cerca de él?<sup>9</sup>.

Esencialmente, en cada una de las novelas de Murdoch aparece una figura a la que finalmente se venera y otra a la que se castiga: estas figuras normalmente se dividen en artista y santo, respectivamente, que suelen coincidir con el existencialista y el místico, respectivamente, siendo el santo una persona realista mientras que el artista, que suele ser fracasado, vive inmerso en la fantasía hasta que a través de un proceso de atención al mundo exterior, donde rompe con su egoísmo y aprende a «ver» a los demás como seres únicos e individuales, consigue redimirse. Algunos artistas de sus novelas, sin embargo, no lograrán salir de su «caverna» de auto-engaño, aunque sepan donde se encuentra el bien, como Julius King de *Una Derrota Bastante Honorable* (1970) o Randall Peronett de *Una Rosa Silvestre* (1962). Hay personajes realmente diabólicos, como Mischa Fox de *Huyendo del Encantador* (1956) y Crimond de *El Libro y la Hermandad* (1987).

En *La Soberanía del Bien* Murdoch habla del concepto de fantasía unido al de deseo (will) como opuestos a la atención y dice:

La filosofía moral de tipo existencialista es todavía (...) egocéntrica (...). Nos hemos aislado, y nos hemos identificado a nosotros mismos con un concepto irreal del deseo, hemos perdido la visión de una realidad separada de nosotros mismos. (...) Es en la capacidad de amar, esto es, de ver, en la que consiste la liberación del alma de la fantasía<sup>10</sup>.

En este caso se ha producido un progreso que ha requerido una vida interior para cambiar las apreciaciones que en un principio se tenían.

Murdoch ha atacado las ideas de conocimiento de uno mismo y de sinceridad, que para ella es subjetiva y se opone a la verdad, que es objetiva, como virtudes de segundo grado y engañosas, y ha argumentado que el existencialismo francés ha heredado un énfasis romántico en la voluntad, («will» o hacer lo que uno quiere hacer en cada momento), separando el agente moral de lo que le rodea. Es difícil muchas veces, sin embargo, escapar de ese comportamiento pues, según Murdoch, actuamos mecánicamente.

<sup>9</sup> *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 101.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 47 y 66.

En su ensayo «Existencialistas y Místicos» (1970) definió y atacó al héroe de la ficción contemporánea, que a su juicio era existencialista. Dijo de él que critica y echa la culpa a la sociedad no sintiéndose él culpable, piensa que es libre y se guía por su propia sinceridad. Se considera a sí mismo como su propio Dios. Dijo que es el héroe de las novelas de Hemingway, Sartre, Lawrence, Camus y Amis. Murdoch no creía en este prototipo de ser humano pues para ella la promesa existencialista de total libertad humana era falsa. Por el contrario, la actitud mística responde a la inquietante sospecha de que quizá después de todo el hombre no es Dios y que por encima del hombre hay un Bien absoluto.

La novela existencialista nos define la libertad y la virtud por medio de la propia voluntad del individuo. La novela mística nos define esa libertad y virtud por medio de cierta percepción de lo exterior, obediencia y sentido de deber hacia el bien. El héroe místico, aunque ha dejado la religión tradicional, todavía da un sentido espiritual a su existencia y al mundo donde vive. La virtud del héroe místico es la humildad. Esta novela mística es la de Greene, Bellow, Spark, Golding y por implicación la propia Murdoch.

Mientras que el héroe existencialista antepone «lo que quiero hacer» a «lo que debo hacer», el héroe místico hace lo contrario, es decir, sacrifica su voluntad por el deber. Esta diferenciación coincide en muchos casos con el antagonismo entre el artista –héroe muchas veces existencialista como Jake de *Bajo la Red* y Randall de *Una Rosa Silvestre*–, y el santo –héroe místico como Hugo de *Bajo la red* y Ann Peronett de *Una Rosa Silvestre*–. Mientras que la principal tentación del héroe existencialista es el egoísmo, siendo como es un hombre ansioso intentando encontrarse a sí mismo<sup>11</sup>, el héroe místico intenta menospreciarse a sí mismo, siendo su principal tentación el masoquismo. El primer héroe es la nueva versión del hombre romántico. El segundo héroe es la nueva versión del hombre de fe, creyendo en la bondad sin garantías religiosas.

Murdoch hizo notar que por supuesto no existe un ejemplo puro de ninguno de los dos grupos reflejado en una novela. Todas las novelas suelen ser una mezcla de ambos o suelen tener los dos tipos. Tanto un héroe como otro comparten su aparente aislamiento de las normas morales convencionales. Ambos son «outsiders» en este sentido, sentido

<sup>11</sup> No quiere decirse que el encuentro moderado con uno mismo no pueda ayudar a mejorar nuestra relación con los demás y, por consiguiente, a comprenderlos y ayudarlos mejor.

que en algunos casos coincide con el sentido real de la palabra forastero. Por ejemplo, Jake es un expatriado irlandés y Hugo hijo de refugiados alemanes. El héroe místico en definitiva es el que es bueno sin esperar nada a cambio, es el que lleva una vida buena, religiosa, sin ninguna recompensa y sin ninguna creencia en el más allá o en Dios. Según Conradi en su libro citado, en cierto sentido una verdadera vida religiosa es únicamente posible sin creer en Dios, sin tener esperanza en una vida eterna, y Murdoch pensaba de forma similar puesto que casi todos sus personajes aspirantes a santos no creen ni en Dios ni en la vida eterna.

En *La Soberanía del Bien* aparece la idea de que en el gran arte se exhibe bondad, amor y objetividad y esto se compara con el amor humano cuando es verdadero:

El amor humano normalmente es demasiado profundamente posesivo y también demasiado «mecánico» para ser un lugar de visión (...) Que el amor más grande es en cierto sentido impersonal es algo que podemos verdaderamente ver en el arte (...) el realismo que percibimos está conectado con la bondad, y con el amor y desapego que se exhibe en el gran arte<sup>12</sup>.

El arte refleja la vida, lo absurdo de nuestra existencia. También representa la forma en que el concepto de virtud está ligado al de la condición humana. El arte, pues, parece preocuparse de la moral en cierto sentido. El disfrute del arte es un entrenamiento en el amor a la virtud. El buen arte trasciende a las limitaciones egoístas y además se le define como

la más educativa de todas las actividades humanas y un lugar en el que la naturaleza de la moral se puede «ver» (...) nos revela aspectos de nuestro mundo que nuestro torpe y ensoñador conocimiento es incapaz de ver. El arte traspasa «el velo» y da sentido a la noción de una realidad que yace más allá de la apariencia; exhibe virtud de forma verdadera dentro del contexto de la muerte y el azar<sup>13</sup>.

Murdoch, por tanto, consideró un ejercicio de amor el mirar con atención cualquier otro objeto de arte. De esta forma la belleza y el arte

<sup>12</sup> *The Sovereignty of Good*, p. 75.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 88.

pueden actuar como incentivos para la perfección moral: en la captación individual de la naturaleza o el arte (pintura o literatura), uno se puede olvidar momentáneamente de su ego. Cualquier movimiento que se aleje del yo se considera como una mejora moral. En las novelas hemos podido apreciar cómo los personajes, al mirar un cuadro artístico, crecen moralmente, como cuando Dora de *La Campana* (1958) observa en la Galería Nacional de Londres el retrato por Gainsborough de las dos hijas de éste o Paula en *Lo Agradable y lo Bueno* (1968) reflexiona sobre el significado de *La Alegoría* de Bronzino en el mismo museo. Anne, de *Monjas y Soldados* (1980), al leer *La Pequeña Dorrit*, ha olvidado sus preocupaciones para concentrarse en los sentimientos de otros seres que aparecen en la novela. Las que han contemplado los cuadros comprenderán mejor las distintas motivaciones de sus esposos y tratarán de cambiar sus actitudes. Así, pues, Murdoch tiene un concepto elevado de la función moral del arte en la sociedad y como instrumento de conocimiento.

Murdoch no compartía, pues, la desconfianza que a Platón le inspiraba el arte. Así lo expresó en *The Fire and the Sun*:

Platón nunca hizo justicia a las capacidades del arte para transmitir la verdad. (...) El arte es con mucho lo más educativo que tenemos (...) El arte es un gran lenguaje humano internacional<sup>14</sup>.

Resumiendo, el arte es el reflejo mismo de la realidad en estos casos, y a través de ese arte los personajes, al olvidarse de ellos mismos, perciben la auténtica realidad de su existencia, produciéndose en sus vidas un cambio positivo en favor de los demás.

Por el contrario, en otros casos, en la descripción física y psíquica de los personajes y en descripciones de escenas de fondo, situaciones y paisajes, Murdoch hace que la vida misma o la realidad sean un reflejo del arte, la ficción o el teatro. Murdoch utiliza esta técnica, por ejemplo, por medio de la descripción de una persona o un grupo que parecen cuadros artísticos, para darnos a conocer y simbolizar el estado ilusorio y de auto-engaño en que se encuentran sumidos sus protagonistas. Hay que tener en cuenta que Murdoch es una gran aficionada a la pintura. El arte que crea Murdoch, pues, hace que nos encontremos ante una realidad que simula una ficción, y también aparece para mostrar cómo

<sup>14</sup> Murdoch, Iris, *The Fire and the Sun* (Oxford University Press, 1978), pp. 85 y 86.

nuestras percepciones están codificadas de formas particulares y en tiempos particulares y cómo continuamente transgredimos y explotamos estos códigos buscando respuestas que nos consuelen, o, a veces, en busca de amor o de poder. Por ejemplo, en *Bajo la Red* esto se realiza con efectos dramáticos, uso de máscaras y espejos que producen situaciones cómicas y reflejos en el agua. En otras novelas se compara a los personajes con figuras de la mitología griega o con personajes de ficción, como Peter Pan. Muchas de las habitaciones se describen a modo de caverna de Platón simbolizando ese estado de fantasía de los protagonistas. Por ejemplo, en *Una Rosa Silvestre*, cuando Mildred va a visitar a Hugh, su sala de estar le parece como una caverna. Esta habitación describe el mundo de ensueño en el que vive Hugh con respecto a Emma. Por un lado se compara esa habitación con una caverna y por otro aparece una luz en ella que nos recuerda a la hoguera que hay en la caverna de Platón reflejando esa falsa realidad consoladora que los personajes perciben como totalmente real. Es frecuente también el uso del color dorado en las descripciones simbolizando el fuego de la caverna y la artificiosidad del personaje o de una determinada situación.

En todas sus novelas es, pues, fundamental la relación entre la moral y el arte, que para Murdoch van paralelos, entendiendo por otro lado también al arte como una metáfora de nuestra vida moral. En *La Soberanía del Bien*, en el capítulo «La Idea de Perfección», Murdoch establece una relación entre la moral y la literatura como fundamental para comprender situaciones humanas:

Pero el aspecto más esencial y fundamental de la cultura es el estudio de la literatura, ya que ésta es una educación en cómo reflejar y comprender situaciones humanas. Somos hombres y agentes morales antes que científicos, y el lugar de la ciencia en la vida humana debe discutirse en *palabras*<sup>15</sup>.

También en su artículo «Contra la Sequedad» Murdoch expresó la gran fe que tiene en la literatura como medio para restaurar la verdad y liberarnos algo de ciertas fantasías del Romanticismo<sup>16</sup>. Ya que Murdoch nos presenta, a través de sus escritos de filosofía y de sus novelas, cómo es la gente normalmente, el lector no puede evitar darse cuenta

<sup>15</sup> *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 34.

<sup>16</sup> «Against Dryness», *Encounter* (1961), en Bradbury, Malcolm (ed.), *The Novel Today* (Fontana Press, 1990), p. 22.

de cómo debería ser. La visión de Murdoch, recogida de la gran filósofa y mística Simone Weil, aconseja a sus lectores que presten atención a los demás, que les «vean» realmente como individuos diferentes y únicos con sus propios derechos, considerando esta atención como un ejercicio de amor; de esta forma su arte no sólo contribuye al desarrollo de la novela sino también al de la condición humana.

Para Murdoch, en cambio, el psicoanálisis, lejos de ser una solución, sólo sirve para propiciar más el egoísmo de uno pero no para hacerle mejor, lo que, según Murdoch, debe ser el objetivo de todo hombre. Para ello da un lugar primordial al arte y dentro de éste a la literatura, y después, dentro de la filosofía, a la ética o filosofía moral. Ambas, para ella, son las piezas clave para la salvación del mundo.

Tanto para la salvación individual como colectiva de la humanidad, el arte es sin lugar a dudas más importante que la filosofía, y la literatura lo más importante de todo (...) y es desde estas dos áreas, arte y ética, desde donde debemos generar conceptos honestos, y también ser capaces de guiar y observar el creciente poder de la ciencia<sup>17</sup>.

Resulta necesario definir el concepto de psicología moral según Murdoch pues recurre a él al definir sus novelas. En la universidad de Caen, Francia, en 1978 Murdoch dijo:

La novela en sí misma, por supuesto, el mundo completo de la novela, es la expresión de una perspectiva del mundo. Y uno no puede evitar hacer esto. Todo novelista produce un mundo moral y hay un tipo de perspectiva del mundo que puede deducirse de cada una de las novelas. Y por supuesto yo tengo mi propia filosofía en un sentido muy general, un tipo de psicología moral se podría llamar, más bien que filosofía<sup>18</sup>.

Por tanto, para Iris Murdoch todo novelista en cierto sentido produce un mundo moral en sus novelas y a éste prefiere llamarlo psicología moral por su interés en las diferencias entre las personas, y en

<sup>17</sup> Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 76.

<sup>18</sup> Iris Murdoch hablando en la Universidad de Caen (1978), en Conradi, Peter J., *Iris Murdoch: The Artist and the Saint* (Macmillan Press, 1989), p. 2.

«cómo se cambia la conducta y la conciencia»<sup>19</sup>. Además es una filosofía que penetra en lo que somos los seres humanos y en cómo debemos comportarnos para acercarnos al bien.

En 1958, tras publicar sus cuatro primeras novelas dijo que se podrían catalogar como «abiertas» o «cerradas». La novela abierta, como *La Campana*, *El Castillo de Arena* y *Lo Agradable y lo Bueno*, contiene muchos personajes que aparecen independientemente, el argumento los sitúa en cierto sentido en la estructura central pero no los integra dentro de un solo sistema. Por ejemplo, la pareja de homosexuales en *Una Derrota Bastante Honorable* tiene una vida propia fuera del argumento central. La novela cerrada, como *Bajo la Red*, *Huyendo del Encantador*, *El Unicornio* y *Una Cabeza Cortada*, tiene menos personajes y tiende a dirigirlos hacia un solo objetivo. La ventaja de la novela abierta es que los personajes se mueven libremente; es más como la vida misma. La desventaja es que puede desviarse demasiado del foco central y es más difícil en ella hacer la estructura evidente. Una novela cerrada puede ser más claustrofóbica en el ambiente y los personajes pueden perder su sentido de libertad. Idealmente, dice Murdoch, uno podría combinar los dos puntos en un mismo trabajo y no tener que oscilar entre ellos. Murdoch, habiendo oscilando entre estos dos tipos de trabajos hasta alrededor de 1970, fecha de la publicación de *Una Derrota Bastante Honorable*, produce desde entonces un número de novelas magistrales que combinan estos dos tipos con el interés dividido igualmente entre forma y personaje. Lo que la alternancia entre novelas cerradas y abiertas establece, es un conflicto entre el deseo de Murdoch de lanzar a sus personajes libremente y su creencia en que los seres humanos básicamente no somos libres, razón por la cual exploró el claustrofóbico romance gótico, especialmente en sus novelas de los años sesenta, donde, tanto a nivel formal como de significado, quiso unir las ventajas del realismo y la fantasía.

El legado de la novela gótica en sus propias novelas, mal comprendido por los críticos británicos, me parece imprescindible para comprender la evolución novelística de Iris Murdoch. Estas novelas, centradas en un período que abarca desde 1956, fecha de la publicación de su segunda novela, *Huyendo del Encantador*, hasta 1969, con la aparición de *El Sueño de Bruno*, preceden en el tiempo, por un lado, a casi todas

<sup>19</sup> Bellamy, Michael O., «An Interview with Iris Murdoch», *Contemporary Literature* (1977), p. 134. (La entrevista tuvo lugar el 23 de junio de 1976 en el apartamento de Murdoch en Londres.)

las novelas que ella denomina «abiertas», que, según Murdoch, representan mejor la realidad. Por otro lado, también preceden a las novelas donde la influencia de Shakespeare brilla de una forma muy personalizada y magistral, especialmente *El Príncipe Negro* de 1973 y *El Mar, el Mar* de 1978. En estas novelas góticas aparece la figura del artista totalmente perverso y se reflejan fundamentalmente los aspectos negativos de una moral mal encaminada donde el ser humano se corrompe y pierde totalmente su libertad. En una sociedad que ya no cree en Dios, como el sacerdote ateo Carel de *El Tiempo de los Ángeles*, la perfección moral no tiene sentido y el hombre, imponiendo su voluntad sobre los demás, se refugia en el poder y en la creación de sus propias fantasías diabólicas y de sus egoísmos. En estas novelas se muestra la imposición de una forma constante parecida o la implantación de pautas fijas contra la contingencia, tanto en la temática y la caracterización de personajes como en la estructura de las novelas. Pero queda justificado el que haya un alejamiento con respecto a personajes y ambientes más accidentales y libres que Murdoch siempre ha defendido que debería contener toda novela para darnos autenticidad, y que es característico de sus novelas «abiertas», ya que estas novelas góticas encarnan problemas de solipsismo, aislamiento y poder.

A partir de 1968, con la excepción de *El Sueño de Bruno*, que se publicó en 1969, y ligeras pinceladas góticas que caerán de vez en cuando en novelas posteriores, Murdoch dejará definitivamente la novela gótica y «cerrada» para adentrarse progresivamente en novelas abiertas de carácter místico y religioso dentro de una estructura bella y coherente, donde toma de Platón su concepto del bien como realidad trascendente y donde muchos de los personajes protagonistas rozan la santidad. En estas novelas posteriores se percibe una intensa caracterización psicológica de los personajes en un marco formal que no obstaculiza sus trayectorias personales respectivas. En definitiva, su novelística se define por una tensión entre una visión espiritual y una mundana, por conflictos entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, la realidad y la fantasía.

En cuanto a la influencia de Shakespeare en la novelística de Murdoch, del dramaturgo Murdoch aprendió a recrear la combinación de unos personajes reales que se mueven libremente dentro de un mito o marco formal que ella trató que fuera lo más interesante y bello posible para que no debilitase la individualidad y caracterización de tales personajes, puesto que en la vida real no existe ningún marco formal que consuele nuestra existencia debido a nuestra naturaleza contingente, que debemos aceptar. En su artículo «Contra la Sequedad» dijo:

La Literatura debe siempre representar una batalla entre gente real e imágenes (...) Quizá sólo Shakespeare consiga crear en el nivel más alto tanto imágenes como gente (...) Sólo el arte más grande estimula sin consolar<sup>20</sup>.

Queda también clara la influencia de su filosofía moral en sus novelas, por cuanto habla de la obra de Shakespeare como portadora de gran contenido moral pero no dogmático. Murdoch en sus novelas también nos muestra temas morales que estimulan a una reflexión posterior pero dejando un camino abierto.

Principalmente, la influencia de Shakespeare se deja notar a partir de 1968, año de la publicación de su undécima novela, *Lo Agradable y lo Bello*, de una forma más compatible con los talentos de la novelista, especialmente en el sentido de que, al igual que Shakespeare, al unir realismo con simbolismo, trató de que no todos sus personajes formasen necesariamente parte del núcleo principal sino que tuvieran vida propia individual, al estilo de lo que ella denominó «novelas abiertas». Pero al mismo tiempo, influida por Shakespeare, fue consciente de que debían incluirse en la estructura o mito de la novela, tratando de que éste fuera lo más maravilloso posible y que se acomodase al propósito del trabajo en cuestión. Declaró que Shakespeare tenía

una extraordinaria habilidad para combinar una maravillosa estructura o mito con la expansión de los personajes en cuanto personas absolutamente libres, independientes los unos con respecto a los otros; tienen una extraordinaria independencia, aunque también permanecen dentro de la maravillosa estructura de la obra<sup>21</sup>.

En otra entrevista, hablando también de Shakespeare, comentó que sus personajes existen libremente y, sin embargo, «sirven al propósito del cuento»<sup>22</sup>. Esto equivaldría a decir que lo que Murdoch pretendió fue la combinación del carácter abierto y cerrado dentro de la misma novela dividiendo su interés entre personaje y mito o estructura. Así lo

<sup>20</sup> Murdoch, Iris, «Against Dryness», *op. cit.*, pp. 23 y 24.

<sup>21</sup> Bryden, R.; Byatt A. S., «Talking to Iris Murdoch», *Listener* (14 abril 1968), pp. 433-434.

<sup>22</sup> Magee, Brian (1978), *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy* (entrevista) (London), pp. 264-284.

expresó concluyendo su exposición sobre las novelas cerradas y abiertas: «Idealmente, si uno fuera un gran escritor, uno podría, creo, combinar ambos aspectos en un mismo trabajo y no tener que oscilar entre ellos»<sup>23</sup>.

En su lucha por conseguir una armonía perfecta entre personajes y unidad formal, ya que, especialmente en algunas de sus primeras novelas la estructura mítica ha destacado sobre la caracterización de los personajes, deseó crear personajes con una sólida caracterización psicológica que les permitiese desenvolverse libremente y, en lo posible, no dejarse vencer por el mito o estructura general. Comparto con Conradi<sup>24</sup> la opinión de que este problema que se plantea en las novelas de Murdoch básicamente radica en su propio conflicto entre desear que sus personajes sean libres y su creencia en que los seres humanos no somos libres del todo. De ahí el gran interés de Murdoch por describir nuestra naturaleza contingente.

Murdoch manifestó que un exceso de atención a la forma del libro puede dañar la ilusión de que los personajes sean libres. Sin embargo, ella utilizaba fantasía y mito y mostró interés en la estructura. Aunque, superficialmente, muchas de sus novelas tienen un significado mitológico, analizadas con mayor profundidad vemos que aparece en ellas gente real con sufrimiento y emociones humanas. Ella se define a sí misma como una escritora realista que quiere escribir acerca de la vida. En su artículo «Contra la Sequedad», de 1961, Murdoch comentó que la gente real es la que destruye el mito y la contingencia la que destruye la fantasía y abre el camino a la imaginación<sup>25</sup>.

En este artículo y también en «Lo Sublime y lo Bello Visitado de Nuevo» no habló de un antagonismo entre realismo y mito, sino de una mediación entre ellos. También apuntó que personaje y forma deben ser reconciliables. La gran literatura debe proporcionar esas dos satisfacciones. Introdujo símbolos y mitos en sus novelas porque pensaba que todos somos creadores de mitos, de símbolos y de historias. Para Murdoch el objetivo de la novela es revelar personajes reales revelando obsesiones secretas que la gente real no dice. Esta es una de sus concepciones del realismo. Según esto, crear arte es la condición

<sup>23</sup> Anon. Bookman, «Mainly about Authors» (1958), p. 26, en Conradi, Peter J., *The Saint and the Artist*, op. cit., p. 24.

<sup>24</sup> Conradi, Peter, *Iris Murdoch. The Saint and the Artist* (Macmillan Press, 1986), p. 25.

<sup>25</sup> Murdoch, Iris, «Against Dryness», *Encounter* xvi (1961), en Bradbury, Malcolm, *The Novel Today* (Fontana Press, 1990), p. 23.

humana normal y no meramente la tarea peculiar y sólo propiedad de un grupo de especialistas.

Es curioso observar cómo Iris Murdoch, que declaró ya en 1965 que sus propias convicciones políticas eran de izquierdas, sin embargo tenía unas teorías estéticas en esencia conservadoras, al ser una gran seguidora de los novelistas victorianos británicos como George Eliot o Dickens o de novelistas rusos tales como Dostoievski o Tolstói. En uno de sus artículos sobre filosofía moral criticó el romanticismo simbolista de autores tales como T. S. Eliot o T. E. Hulme:

Lo que se teme es la historia, los seres reales, y el cambio real, cualquier cosa que sea contingente, confusa, ilimitada, infinitamente particular, e infinitamente inexplicada aún<sup>26</sup>.

Lo que Murdoch critica es que estos escritores temen retratar a seres individuales contingentes y el mundo también contingente que les rodea, pues la contingencia, según ella, es lo que mejor refleja la realidad del ser humano y del mundo. Murdoch en sus novelas critica a los personajes que precisamente no aceptan esta contingencia y misterio del mundo y tratan, para satisfacer a su yo egoísta, de dar respuesta a todo y resolver sus dudas mediante falsas teorías que ellos mismos crean. Esto queda reflejado en el Randall de *Una Rosa Silvestre*, o en el Jake de *Bajo la Red*, personajes que mediante un romanticismo ingenuo falsean la verdad. Jake y Randall son existencialistas solipsistas sartreanos, al igual que lo es el sacerdote ateo Carel Fisher de *El Tiempo de los Ángeles*, es decir, se aíslan del mundo que les rodea y viven inmersos en su mundo interior, que equivocadamente es el único que consideran con valor.

Ya vimos en la introducción que Murdoch dijo que en el buen arte no se pide realismo sino verdad. Por eso a veces en sus novelas plasma situaciones bastante improbables pero que puedan resultar verdad por la autenticidad con que se desenvuelven en ellas sus personajes. Cuando Ruth Heyd en una entrevista para *University of Windsor Review* en 1965 preguntó a Murdoch por qué sus personajes mostraban pensamientos y comportamientos tan excéntricos, ella, riéndose, sugirió que cuando uno tiene el privilegio de conocer a sus amigos más íntimamente, uno aprende que la gente es excéntrica. Murdoch afirmó que la gente es

<sup>26</sup> Murdoch, Iris, «The Sublime and the Beautiful Revisited», *Yale Review*, vol. 49 (1959), p. 260.

secretamente más rara, menos racional, más a menudo poseída por la obsesión y la pasión de lo que aparentemente pretende o sabe, y que el novelista está revelando tales secretos al crear a sus personajes, los cuales, en definitiva, van en busca de amor, consuelo y poder. No es una mala imagen del mundo. Las mejores obras de Murdoch pueden describir con una extraordinaria validez alucinatoria y de detalle las situaciones más improbables, pero que cuando las leemos se nos hacen reales. A veces, al combinar la fantasía con un meticuloso naturalismo o transmisión de detalle, se aproxima al surrealismo, tal es el caso de *Bajo la Red*. Murdoch consideró a la novela también como una forma esencialmente cómica porque, según ella, en nuestros momentos más solemnes podemos parecer absurdos para uno que está fuera de nuestras circunstancias. Representó a sus personajes como limitados, absurdos y accidentales y esto pertenece al mundo cómico.

Murdoch, al hablar de cómo deben ser los grandes novelistas expone:

(...) Básicamente juzgamos a los grandes novelistas por la calidad del conocimiento de los otros y, (...) para el novelista este es el test más crucial en el nivel más alto<sup>27</sup>.

Este respeto y tolerancia hacia la individualidad de otras personas es considerado para Murdoch la forma más perfecta de amor. Por un lado, el artista, para Murdoch, debería ser el equivalente del hombre bueno que trata de ver lo que hay a su alrededor y fuera de su yo egoísta, y, por otro lado, debe dejar respirar libremente a sus personajes para que se enfrenten y aprendan del mundo en que viven, y debe mostrarnos, si estos personajes yerran, los errores que han cometido y la forma en que pueden descubrir la verdad que hay en su entorno, para que el lector, a su vez, conozca esa realidad que el gran artista está tratando de enseñarle para poder así encauzar su vida moral.

Murdoch sigue diciendo en «Contra la Sequedad», y también en «Lo Sublime y lo Bello Visitado de Nuevo», que la ficción moderna del siglo XX se ha convertido en lo que ella denomina «novela periodística» («journalistic novel») y «novela cristalina» («crystalline novel») <sup>28</sup>. La «novela periodística» se caracteriza por un realismo social «convencional», y aparece animada con historias con hechos empíricos o un

<sup>27</sup> Murdoch, Iris, «The Sublime and the Beautiful Revisited», *op. cit.*, p. 266.

<sup>28</sup> Murdoch, Iris, «Against Dryness», en Malcolm Bradbury, *op. cit.*, p. 20.

mundo de datos o hechos públicos con reacciones o maniobras previsibles; y se nos presenta con carencia de profundidad psicológica. La «novela cristalina» proporciona un realismo psicológico «neurótico» y, según Peter J. Conradi, produce un mundo privado espiritualizado de valores unificados y divorciado de hechos y datos. Utiliza la alegoría para retratar la condición humana, pero no hay personajes en el sentido realista en que fueron retratados los del siglo diecinueve. Esta diferenciación es similar a la que existía en los años veinte; por ejemplo, las diferencias entre Virginia Woolf y Arnold Bennett. Murdoch considera que ninguna de estas formas literarias se ocupa de que «hayamos sido abandonados con una idea de la personalidad humana demasiado superficial y débil»<sup>29</sup>. Para que la novela refleje la realidad

debe ser una casa apropiada para que personajes libres vivan en ella; y combinar forma con respeto por la realidad, con todos sus aspectos contingentes, es el arte más grande de la prosa<sup>30</sup>.

Muchas de las preocupaciones de Murdoch con respecto a su teoría de la novela aparecen también en sus siguientes novelas: *Huyendo del Encantador* (1956), *El Castillo de Arena* (1957) y *La Campana* (1958), que se alejan del existencialismo y buscan percibir la individualidad de cada ser frente a los poderes de los encantadores, de las fantasías y de los sueños. *Huyendo del Encantador*, su segunda novela, introduce en su trabajo el concepto de la figura de poder, personalizado en el diabólico Mischa Fox, y los peligros de abusar de tal poder. Este tema volverá a aparecer en novelas posteriores como *El Unicornio* y planteará conflictos morales, como a John Ducane de *Lo Agradable y lo Bueno*. *El Castillo de Arena* nos muestra uno de los temas de la filosofía moral de Murdoch, la relación entre la verdad y la virtud moral: los que miran a su alrededor y descubren la verdad actuarán correctamente. Este es el mensaje del profesor de arte Bledyard hacia Bill Mor, que se siente atrapado en una aventura amorosa con la joven pintora Rain Carter. Esta aventura no le deja ver las consecuencias negativas que está produciendo. El mensaje va paralelo al que nos advierte de los peligros del arte si éste no se realiza entregándose por completo y prestando atención suficiente al objeto o persona que va a ser retratado, como aparece en su libro de filosofía moral *El Fuego y el Sol*. La joven artista Rain Carter aprenderá la lección.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>30</sup> Murdoch, Iris, «The Sublime and the Beautiful Revisited», *op. cit.*, p. 271.

Bledyard expresa la preocupación platónica por los peligros inherentes en las formas del arte figurativo, preocupación que aparece en el libro de filosofía moral de Murdoch *El Fuego y el Sol. Por qué Platón desterró a los Artistas*:

El objeto de arte es una pura falsedad que debe su aire de satisfactoria realización a la licencia de otro muy distinto proceso en la fantasía cuasi-mecánica del cliente, y también del artista, quien, como Platón frecuentemente señaló, probablemente tiene poca idea de lo que está pretendiendo. Las características formales del objeto de arte son engañosas (...) la verdad en el arte es muy difícil de estimar críticamente. Los seres humanos son por naturaleza mentirosos (...)<sup>31</sup>.

De la misma forma que Hugo de *Bajo la Red* aprueba la idea de que Leonardo da Vinci hiciera *La Última Cena* percedera y se da cuenta de la fugacidad de los cohetes y fuegos artificiales, Bledyard está interesado en los antiguos debates sobre la iconoclastia en las iglesias orientales y apoya el arte bizantino. Siente que con el Renacimiento se produjo una pérdida de la correcta y verdadera reverencia:

Es un hecho (...) que no podemos realmente observar a nuestros mejores. Los vicios y las peculiaridades son fáciles de retratar. ¿Pero quién puede mirar con la suficiente reverencia a otra cara humana? El verdadero pintor de retratos debería ser un santo, y los santos tienen otra cosa que hacer que pintar retratos. Los pintores religiosos a menudo comprenden esto con dificultad. Las representaciones... de Nuestro Señor normalmente no se presentan como si fueran dibujos de un individuo. Los dibujos de Nuestro Señor normalmente nos afectan por la majestad del concepto y no por ninguna particular expresión o gesto reverencial<sup>32</sup>.

Esta idea de la defensa del arte oriental como más unido a lo espiritual aparece en *El Fuego y el Sol*, donde se alude a la humildad del arte del este para servir a la religión en contraposición a la grandeza, orgullo

<sup>31</sup> Murdoch, Iris, *The Fire and the Sun* (1970) (Oxford University Press, 1978), pp. 41/42.

<sup>32</sup> Murdoch, *The Sandcastle* (Penguin Books, 1960), p. 77.

y autoridad del arte occidental que, como Platón temía, pretende servir a una religión anquilosada.

Bledyard no es el típico artista que hemos visto en otras novelas como Jake de *Bajo la Red* o Randall de *Una Rosa Silvestre*. Según R. Todd, para Murdoch, Bledyard es «the anti-art artist»<sup>33</sup>. Es artista por profesión aunque no quiere seguir ejerciendo como tal, pero da clases de arte a los alumnos. Es el personaje aspirante a santo que va en busca de la verdad en lugar de crear falsas teorías o imágenes. Aquí la confrontación moral típica de Murdoch entre artista y santo queda determinada por el contraste entre Mor y Rain (los artistas) y Bledyard (el santo).

El camino de perfección moral que Bledyard aconseja a Bill Mor, profesor de St. Bride y a su amante, la joven pintora Rain, que llega al colegio para realizar el retrato del antiguo director, Demoyte, al decirles que su relación está basada en fantasías egoístas y que Mor debería regresar con su mujer, va paralelo a la perfección artística por la que Bledyard lucha. Cada vez que Bledyard aparece Rain reconoce su autoridad y se da cuenta de que es necesario un cambio en su pintura. Ésta parece ser un asunto meramente provisional, nunca completamente terminado. Para Murdoch, tanto el arte como la moral deben incluir el valor de la verdad y la consecución de la perfección, inalcanzable aunque hay que tratar de acercarse lo más posible a ella.

Rain queda desolada cuando Bledyard critica el retrato de Demoyte en su primera fase; sin embargo, esta crítica la ayuda a recapacitar. Le dice a Rain: «Cuando miramos una cara humana, la interpretamos por lo que somos nosotros mismos»<sup>34</sup>. Este punto de vista de Bledyard acerca del arte figurativo hace ver a Rain que todo lo que ella hace debe estar corrompido. Por otro lado, Bledyard se dirige a Mor criticando su actitud por los efectos negativos causados no sólo sobre su esposa abandonada, Nan, sino sobre la habilidad de Rain para pintar: «La estás degradando al involucrarla en esto. Un pintor sólo puede pintar lo que él es. Impedirás que sea una gran pintora»<sup>35</sup>. Rain reconoce que su retrato de Deymote no es muy bueno y será capaz de volver a pintarlo mejorando el aspecto de la cabeza cuando renuncia a Mor. De esta forma Rain, a través del arte, ha dejado sus falsas imágenes de bienestar personal y ha crecido moralmente como artista y como persona.

<sup>33</sup> Todd, Richard, *Iris Murdoch* (London, Methuen, 1984), p. 37.

<sup>34</sup> Murdoch, Iris, *The Sandcastle*, op. cit., p. 81.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 232.

Murdoch dice acerca de la relación entre la moral y el arte:

El arte y la moral son, con ciertas salvedades, (...) uno (...) La esencia de ambos es el amor. El amor es la percepción de individuos. El amor es el extremadamente difícil conocimiento de que algo diferente a uno mismo es real. El amor, y por lo tanto el arte y la moral, es el descubrimiento de la realidad<sup>36</sup>.

O, como Scott Dunbar:

El gran arte refleja la naturaleza: su lienzo es el mundo y la condición humana (...) El arte es el constante recordatorio de que el mundo es independiente de mis deseos y de que las personas son distintas e independientes de mis propios pensamientos (...) La ilusión, la fantasía y la magia son los enemigos del buen arte. (...) El buen o gran artista no da rienda suelta a la vida de fantasía de su cliente, aunque el mediocre y el de menos categoría lo hace. El buen artista nos muestra la verdad (...) el arte se basa en la verdad de lo real y esto implica atención hacia el mundo y fuera de uno mismo. En este contexto el arte es la analogía de la moral y es también el lugar donde un aspecto fundamental de la religión se puede ver y hacer comprensible (...) El arte indica la conexión entre el bien y lo real<sup>37</sup>.

Murdoch, además, tiene muy en cuenta la función del lenguaje en nuestras vidas al considerarlo como una forma de arte, ya sea hablado o escrito:

Tenemos que «hablar» y nuestra habla será en gran medida «imaginativa» (todos somos artistas). *Cómo* vemos nuestra situación es en sí mismo, ya, una actividad moral, y una que es, tanto para lo bueno como para lo malo, *hecha* mediante un proceso lingüístico<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Murdoch, Iris, *The Sublime and the Good* (Chicago Review, vol. 13, 1959), p. 51.

<sup>37</sup> Dunbar, Scott, *On Art, Morals and Religion: Some Reflections on the work of Iris Murdoch* (Department of Philosophy and Religion, Dawson College, Montreal: Religious Studies 14, december, 1978), pp. 522, 523 y 524.

<sup>38</sup> Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, *op. cit.*, p. 315.

Aquí hace constar que desde el momento en que estamos capacitados para hablar somos artistas en el sentido de que la construcción del habla supone una actividad creadora e imaginativa, y al mismo tiempo, es también una actividad moral:

El lenguaje es un territorio enorme del que sabemos poco. (...) las palabras habladas no tienen equivalentes mentales, el reconocimiento y el recuerdo no dependen de imágenes internas, las palabras no son nombres de cosas, no hay (...) significado correcto (...) Pensamiento y lenguaje deben depender enteramente del uso de conceptos públicos<sup>39</sup>.

De la misma forma que vivimos en un mundo que puede ser interpretado de distintas formas según la persona o grupo de personas que lo analice, el lenguaje o cada uno de sus componentes individuales (palabras) pueden recibir diferentes interpretaciones debido a la subjetividad del hombre. Por lo tanto esa realidad que hay «bajo la red» puede ser interpretada a través del lenguaje de formas diferentes según lo que se perciba. Lo expuesto anteriormente también queda reflejado en su libro *La Soberanía del Bien*:

Aprendemos a través de los contextos, el vocabulario se desarrolla a través de una esmerada atención a los objetos, y sólo podemos comprender a otros si podemos hasta cierto punto compartir sus contextos. (A menudo no podemos)<sup>40</sup>.

Murdoch, al igual que Hugo de *Bajo la Red*, se mostró algo pesimista al decir:

(...) las mismas palabras pueden ocasionar diferentes resultados en diferentes oyentes (...) Los seres humanos somos oscuros los unos con respecto a los otros, en ciertos aspectos que son relevantes para la moralidad, a no ser que ellos sean objetos mutuos de atención o tengan objetos comunes de atención, ya que esto afecta al grado de elaboración de un vocabulario común. Desarrollamos el lenguaje en el contexto de mirar: la metáfora de la visión de nuevo<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>40</sup> Murdoch, *The Sovereignty of Good*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 33.

Aquí también habla de «la inevitable privacidad contextual del lenguaje», que puede ir más allá de lo que denomina «el mundo corriente del argumento racional». Murdoch pensaba que excepto a un nivel de comunicación muy simple y convencional no hay tal mundo corriente. Queda, por tanto, patente la limitación del lenguaje, que no nos permite expresar todos nuestros sentimientos y sensaciones. Por otro lado, como se dijo, desde el momento en que hablamos de una forma racional estamos cayendo en el riesgo de fabricar teorías y conceptos equivocados que nos alejan de la realidad. Por ello, si nos preguntan por alguien que (los que preguntan) no conocen, es mejor decir, según Murdoch: «No me puedo explicar. Tendrías que conocerle.»<sup>42</sup> El lenguaje, por tanto, muchas veces no sirve para comunicarnos, pues es muy difícil expresar lo subjetivo y ser comprendido y tan sólo sirve para expresar conceptos objetivos o públicos. De esta forma, el lenguaje como forma de arte tiende a la mentira, a falsear la realidad.

En *Metafísica como Guía para la Moral* Murdoch también expone su idea acerca de la relación entre el lenguaje y la verdad al poner en duda la validez de los estructuralistas:

El valor fundamental que se ha perdido, obscurecido, ha dejado de existir, para la teoría estructuralista, es la verdad, el lenguaje como veraz, donde «veraz» significa digno de confianza, comprometiéndose inteligente y responsablemente con una realidad que está más allá de nosotros (...) «La verdad» se aprende, se encuentra, en áreas especializadas del arte donde el escritor (por ejemplo) lucha para transformar sus profundas intuiciones del mundo en una ingeniosa apreciación verídica. Esta es la verdad, terrible, encantadora, divertida, cuya fuerte y viva presencia reconocemos en grandes escritores y cuya ausencia sentimos en la débil, vacía y egoísta fantasía de los malos escritores<sup>43</sup>.

Y, no obstante: «La calidad de la civilización depende de su habilidad para discernir y revelar la verdad, y esto depende del ámbito y pureza de su lenguaje»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>43</sup> Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, *op. cit.*, pp. 214-215.

<sup>44</sup> Murdoch, Iris, en Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel* (Harmondsworth, Penguin Books, 1994), p. 371.

La comunicación a través del lenguaje es un tema importante en sus novelas y la influencia de Wittgenstein al respecto es evidente. Una y otra vez los personajes descubren que son incapaces de hablar, que no poseen vocabulario para expresar lo que quieren decir, o que les falta una base u origen común para que sea posible la comunicación. Algunos personajes de Murdoch sufren tan severa alienación que son incapaces de comunicarse incluso con los miembros de sus propias familias, sin un estímulo externo: varios personajes de *El Alumno del Filósofo* (1983) tiene este problema. Alex McCaffrey es incapaz de actuar y hablar con naturalidad con sus propios hijos y nietos excepto cuando nada en la piscina del balneario de Ennistone. El agua y saber nadar para Murdoch tiene un significado de energía espiritual. Incluso el filósofo Rozanov sólo puede mantener una conversación real con su nieta, Hattie, cuando está ligeramente borracho.

Otro factor común de la pérdida de comunicación es la incapacidad de expresar lo que uno quiere decir, bien debido a la ausencia de habilidades comunicativas o porque no hay palabras para expresar el significado de lo que se quiere expresar. En *El Príncipe Negro* Julian Baffin, al escribir una carta de despedida a Pearson, se encuentra incapaz de explicar sus sentimientos correctamente. Pearson dice que «Uno pronto averigua qué insignificante es el poder de uno para describir o comunicarse»<sup>45</sup>.

Pero la idea más importante expresada por Murdoch con respecto al lenguaje, también considerado como un tipo de arte, y su relación con la moral es que cualquier intento de comunicación por medio del lenguaje tiene como resultado la mentira. Esto es lo que Hugo de *Bajo la Red* le dice a Jake:

Intenta describir cualquier cosa –nuestra conversación, por ejemplo– (...) El lenguaje no te permitirá presentarlo como realmente era (...) Todo el lenguaje es una máquina para hacer mentiras<sup>46</sup>.

Veamos ahora el aspecto de la contingencia del mundo y su relación con el artista. En su libro de filosofía moral *Metafísica como Guía para la Moral*, Iris Murdoch expuso el concepto de nuestra naturaleza contingente:

<sup>45</sup> Murdoch, Iris, *The Black Prince*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>46</sup> Murdoch, Iris, *Under the Net*, *op. cit.*, pp. 61, 62.

Puede que estemos bastante preparados para que se nos diga que no hay Dios, que somos seres contingentes limitados afectados por fuerzas que escapan de nuestro control (...) y que no somos los individuos corrientes independientes y libres que imaginamos que éramos<sup>47</sup>.

Igualmente, en *La Soberanía del Bien* aparece su rechazo a creer en un creador absoluto y su negativa a abandonar el concepto de contingencia, considerando al mundo guiado por lo fortuito, lo desordenado y sin un objetivo general. Somos seres mortales predispuestos a lo necesario y a lo fortuito y nuestro destino no se puede explicar completamente, circunstancias que hacen que se la pueda considerar desde un punto de vista ortodoxo como atea:

No puedo ver ningún indicio para sugerir que la vida humana no sea algo autónomo, independiente, autosuficiente. Hay adecuadamente muchas pautas y propósitos en la vida, pero no hay una propósito general (...). Somos lo que parecemos ser, criaturas mortales transitorias propensas a lo necesario y a lo fortuito. Esto significa que no hay, bajo mi punto de vista, Dios en el sentido tradicional del término (...) Nuestro destino se puede examinar pero no se puede justificar o explicar totalmente. Estamos simplemente aquí<sup>48</sup>.

Aunque no parece ofrecer ninguna esperanza que pueda orientar a la historia o al futuro de la humanidad, claramente ofrece algo que puede compensar la pesadilla del azar y la mortalidad: su concepto del bien. Después del párrafo anterior continúa diciendo:

Y si hay algún tipo de sentido o unidad en la vida humana y el sueño de esto no cesa de obsesionarnos, es de algún otro tipo y debe buscarse dentro de una experiencia humana<sup>49</sup>.

El hecho de que diga «si hay algún tipo de sentido o unidad en la vida humana» y «debe buscarse dentro de una experiencia humana» nos da una esperanza y nos abre la posibilidad de que a través del contacto

<sup>47</sup> Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, op. cit., p. 151.

<sup>48</sup> Murdoch, *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 79.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 79.

con los demás podamos trascender nuestra existencia. Por otro lado, evoca el anhelo constante del ser humano artista que hay en nosotros por dar un sentido o unidad a nuestra existencia.

Sus novelas evocan simultáneamente tanto el vacío en que nos deja la contingencia como el sentido que el concepto del bien da a nuestra existencia terrenal. Murdoch, por tanto, pensaba que para que una novela fuese realista debía incluir esta dimensión contingente e inexplicable de la realidad y de la naturaleza humana, y que es un error del artista tratar de simplificar esa realidad intentando dar una interpretación racional y diseñada, con forma, de este mundo. Ya vimos que por artista se entiende no sólo el que se dedica exclusivamente a escribir literatura, a pintar o a desarrollar cualquier otra actividad artística, sino cualquier persona desde el momento en que con su mente está creando imágenes. El tema de la contingencia aparece en prácticamente toda su novelística y con él el de cuál es la actitud del hombre artista que hay en cada uno de nosotros frente a esa naturaleza. Abundan en su obra los personajes que, encerrados en su mundo de fantasía, se crean su propio destino hasta que un fenómeno contingente, por supuesto inesperado, les crea una gran confusión haciéndoles, en muchos casos, enfurecer; o bien continúan con su misma postura egocéntrica, o estos sucesos les hacen reflexionar y terminan aceptando lo contingente.

Murdoch constituyó una excepción notoria en la historia de la novela inglesa en cuanto a su capacidad para escribir desde el sexo opuesto narrando en primera persona. Emily Brontë también escribió narrando en primera persona su magistral novela *Cumbres Borrascosas* por medio de Mr. Lockwood, pero sólo escribió una novela con estas características; y también hay hombres que pueden narrar desde un punto de vista de mujer, como Angus Wilson en *La Edad Media de la Señora Eliot*, pero no hay realmente narración en primera persona.

Cuando se le preguntó a qué se debía este tipo de narrativa, si era debido al argumento de la novela en particular, que requería un narrador masculino, o bien si era un medio para evitar la novela solipsista e introspectiva, que ella tanto criticó, asegurando así la creación de un personaje diferente a ella al ser del otro sexo, Murdoch contestó:

Bien, no veo que haya realmente mucha diferencia entre los hombres y las mujeres. Creo que quizás me identifico con los hom-

bres más que con las mujeres porque la condición humana corriente todavía parece pertenecer más a un hombre que a una mujer<sup>50</sup>.

Murdoch pensaba que escribir como mujer podía suponer una limitación en el sentido de que se podía convertir un poco, por ejemplo, como en escribir narrando a través de un personaje que es negro, más o menos. Y de la misma forma que la gente diría que esas novelas eran acerca de los problemas de la gente de color, si alguien escribía «como una mujer» se podía suponer que el objetivo de la novela en cuestión concernía a los problemas de la mujer; y aunque declaró estar muy interesada en la liberación de la mujer en el sentido general de tener igualdad de oportunidades y sobre todo la igualdad en cuanto a educación y formación, continuaba diciendo:

(...) No estoy interesada en «el mundo de la mujer» o la reivindicación de un «punto de vista femenino». Queremos unirnos a la raza humana, no inventar un nuevo separatismo<sup>51</sup>.

Salta a la vista que Murdoch pensaba que, como seres humanos que somos, no hay gran diferencia entre hombres y mujeres y eso es lo importante en cuanto a nuestro comportamiento moral. Pensaba además que este separatismo consciente podía dañar la promoción de la igualdad de derechos y es lo que conducía «a basura como estudios de negros y estudios de mujeres». Y concluyó diciendo: «Tengamos simplemente estudios»<sup>52</sup>.

En otra entrevista que Bellamy le hizo dos años antes, declaró también que apoyaba tanto la liberación de la mujer como su educación, pero

Con el fin de que las mujeres se unan a toda la humanidad, no en pro de hacer algún tipo de contribución femenina al mundo. Creo que hay un tipo de contribución humana al mundo, pero no creo que haya una contribución femenina<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Biles, Jack J., «An Interview with Iris Murdoch», *Studies in the Literary Imagination*, vol. 10-11, n.º 2 (Georgia State University, 1978), p. 119.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>53</sup> Bellamy, Michael O., «An Interview with Iris Murdoch», *Contemporary Literature* (June 1976), p. 133.

Murdoch, por tanto, pensaba que la mujer puede contribuir en la sociedad en que vive pero no en cuanto mujer, sino como ser humano, y no para la causa femenina sino para contribuir al bien de la humanidad en general.

Las últimas novelas de Murdoch tienden a tener un talante más místico y con preocupaciones de carácter religioso. Entre estas preocupaciones se encuentra el lugar del hombre en un mundo que ya no cree en Dios. Estas ideas también están reflejadas en sus libros de filosofía moral *La Soberanía del Bien* y *Metafísica como Guía para la Moral*. En ellos se sustituye la idea de Dios por la del Bien y este bien aparece como un centro magnético transcendente, que según Murdoch se utiliza en nuestras reflexiones sobre la vida moral.

El amplio movimiento de su pensamiento fue, pues, desde cierta influencia existencialista hasta posturas mucho más religiosas que tienen mucho en común con el budismo. En este proceso, una visión neoplatónica del eros, que une a Freud con Platón, es central. Todo su trabajo oscila entre una visión espiritual y una visión mundana, reflejando una imagen de nuestro tiempo. Formalmente estaba dotada de una intensa imaginación visual con la que evocó no sólo personas, lugares y costumbres sino también procesos mentales y conflictos de conciencia. A través de su intenso realismo psicológico nos mostró la figura del artista en conflicto, confuso y debatiéndose entre el bien y el mal. A pesar del mundo de fantasía en el que el ser humano vive, que no le permite ver la realidad, el artista que preste atención a su entorno para presentarnos una visión justa de éste será instrumento de verdad para el mundo.

# LA VIDA SECRETA DE LAS PLANTAS

(Las obras de Fontcuberta y Knight  
o cómo fotografiar la vida sin herborizarla)

Ricardo Tejada

«*Au fond de la matière pousse une végétation obscure; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leurs velours et la formule de leur parfum*».

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.

Miremos atentamente la fotografía en blanco y negro de una planta. Un tallo irregular, prolongado en distintos momentos por dos ramas, a modo de ganzúas, culmina en una especie de excrecencia en forma de cactus. Pertenece este ejemplar a la especie *Licovornus punxis*. Veamos otra fotografía. Un tallo en forma de junco, continuado por una hoja alargada tiene a su izquierda algo así como una pinza o un pico, a modo de inflorescencia. La especie de la que forma parte es la *Cornus impatientis*. Una ligera sonrisa empieza a dibujarse en nuestros labios. Otra foto: un tallo negro de arandelas escamosas, serpentino, deslizante, aboca en el nudo de una rama informe cuyas prolongaciones, a modo de injertos, son completamente inusitadas. Estamos ante la especie *Barrufeta godafredo*. La sonrisa irónica es ya franca.

---

La balsa de la Medusa, 53-54, 2000.

Estamos hablando de unas plantas fotografiadas por el artista barcelonés Joan Fontcuberta<sup>1</sup>. Como lo habrán sospechado, estas plantas no «existen», y, sin embargo –al principio es más notorio– damos un crédito, un cierto crédito a su existencia. La presentación sobria y pulcra, el fondo gris claro, indefinido y racional, y, por último, el nombre científico a la izquierda de la foto y en letra pequeña. Todo ello invita a la credulidad, una credulidad en absoluto ingenua, en el sentido peyorativo de la palabra, puesto que es el fruto de la confianza cultural que damos a los productos, a los documentos y a los testimonios humanos, sean libros, imágenes fotográficas y televisivas, o documentos radiofónicos. Es sencillamente la confianza en que no nos mienten, en que todo lo que se nos presenta es veraz, verdadero al fin y al cabo. Estamos empapados hasta los huesos de esa creencia primaria en la existencia de las cosas, cosas que nunca hemos visto ni seguramente veremos jamás, porque desde niños se nos ha invocado siempre la confirmación de la realidad, es decir, que esa foto del alcázar de Segovia que vimos en el álbum familiar existía porque (prueba irrefutable) lo vimos más tarde nosotros mismos, con esos ojos absortos y maravillados, los nuestros, o más bien con unos ojos.

De esa creencia en las cosas ya habló con perspicacia, hace poco más de dos siglos, el filósofo escocés David Hume. Para él, la creencia (*Belief*) en una cosa no era una idea añadida a la idea de esa misma cosa. Lo que cambia cuando creemos en una cosa y cuando dejamos de creer en ella es el modo de concebirla. «Una idea a que se presta asentimiento se *siente* de un modo distinto a una idea ficticia, presentada por la sola fantasía.» Sentirla de un modo diferente quiere decir sentir la cosa con mayor «fuerza, vivacidad, solidez, firmeza o consistencia»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Joan Fontcuberta, *Herbarium*, European photography, Göttingen, 1985 (con introducción en alemán de Vilém Flusser).

<sup>2</sup> Consultar David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, ed. Tecnos (ed. preparada por F. Duque), pp. 158-165. Deleuze ha dado una enorme importancia a la noción de creencia, en Hume, en su relación con la constitución de la subjetividad humana. Escuchémosle: «De lo dado infiero la existencia de algo distinto no dado: creo. César está muerto, Roma ha existido, mañana amanecerá, el pan alimenta. En la misma

Ricardo Tejada (1965) ha sido profesor de Civilización y Literatura española en la Universidad de Amiens. Ha publicado diversos estudios sobre el pensamiento francés contemporáneo, en especial sobre Deleuze y Foucault.



*Barrufeta godafreda.*

Cuando creemos en algo, ese algo se dota de una mayor vivacidad. Pongamos un ejemplo. Si me dice un amigo que un equipo de fútbol ha sido eliminado de la competición a pesar de haber metido seis goles en el último encuentro, de inmediato sentiré cierta perplejidad pero tenderé a creérmelo si cuento con todo un bagaje de ideas, más o menos justas, que me permitan explicármelo: los últimos partidos que he visto, cierta ausencia de estrategia y un acendrado conformismo, la variabilidad del entrenador, la trayectoria histórica de ese equipo, e incluso, ciertas consideraciones pesimistas o fatalistas acerca del llamado «espíritu nacional», como el individualismo, la falta de trabajo en equipo, la desorganización, la palabrería vacua y prepotente... Todo ello puede contribuir a que dé crédito a dicha información, a que me lo crea. Al día siguiente leeré el periódico pero sin ningún ánimo de confirmación puesto que el testimonio de mi amigo y todo ese conjunto de ideas que anidaban en mi mente me habían hecho creer en la noticia, en una palabra, sentía ya el resultado con no poca viveza, y decepción... Casos mucho más complicados los hay, como por ejemplo, cuando nos aproximamos a lo infinitamente pequeño o a lo infinitamente grande. ¿Se puede creer en los quarks? ¿O en los agujeros negros?<sup>3</sup> En estos casos, ni mi amigo, por mucho que sea licenciado en Física, ni otras ideas asociadas —¿cuáles?— me pueden ayudar mucho en dilucidar el problema. A medida que nos acercamos a estos dos límites la creencia va cediendo el paso a la fascinación y a la interrogación. ¿Serían los productos de una imaginación... científica? ¿Ideas borrosas, *floues*, lo suficiente como para no creer demasiado en ellas, y lo suficientemente presentes en el espíritu como para que caigamos en una sugestiva ensoñación?

Ahora bien, lo que es indudable es que desde el desarrollo y la expansión de los transportes y de las telecomunicaciones, iniciados a fines del siglo pasado y llevados plenamente a su culminación a lo largo del siglo XX, la creencia en las cosas ha adquirido una nueva dimensión y una mayor complejidad, que el mismo Hume no hubiera sido capaz

operación y al mismo tiempo juzgo y me propongo como sujeto: al superar lo dado. Afirmo más que lo que sé. Tanto es así, que al problema de la verdad se lo debe presentar y enunciar como el problema crítico de la subjetividad misma: ¿con qué derecho afirma el hombre más que lo que sabe?». En *Empirismo y subjetividad (La filosofía de David Hume)*, ed. Gedisa, 1977 (1.ª ed. 1953), pp. 91-92.

<sup>3</sup> El mismo Diccionario de la Real Academia Española deja constancia de esta perplejidad al final de la definición de «quark»: «No hay prueba experimental de su existencia aislada».

de imaginar. Los totalitarismos, las guerras, los genocidios y los horrores que se han derivado y que, desgraciadamente, se siguen derivando de todo ello han acentuado si cabe aún más el dramatismo del problema de la creencia. Hay quienes no quieren creer, de forma obcecada e irresponsable, en las atrocidades pasadas a pesar de los testimonios de todo tipo... Hay eventos de los que se dice que no han ocurrido por la falta de documentos visuales... Hoy en día tenemos a nuestra disposición un cúmulo enorme de informaciones relativas al mundo que nos rodea, hasta lo más lejano de nuestra realidad cotidiana. Los esquimales, los marsupiales de Australia, la conformación de las galaxias, y muchísimas más cosas están potencialmente al alcance de nuestra mano. El problema es que exploramos y exploramos sin crear ámbitos nuevos de exploración. Agotamos al mundo como a una vulgar lata de bebida refrescante. A mayor exceso de información, mayor indiferencia y falta de curiosidad intelectual. Este es nuestro triste sino.

Pero el lado estético-metafísico del problema adopta otra configuración. Nunca la humanidad había dispuesto hasta ahora de una cantidad tan grande de información y de medios tan sofisticados para poder evacuar lo imaginario de lo real. Constantemente, desde una pretendida superioridad de la razón científica, se nos bombardea con esta evacuación. La ciencia —se nos dice— deslinda lo imaginario de lo real, de la misma forma que un escalpelo extrae con precisión el tumor del órgano sano. En un museo actual de Historia Natural, vemos por ejemplo la ilustración magnífica de un rinoceronte, proveniente del siglo XVI, y a su lado una acuarela del siglo XIX. A la primera le han puesto el encabezamiento siguiente: «Observación fantaseada»; a la segunda: «Observación razonada». Al parecer los dos dibujantes observaban pero uno de ellos fantaseaba (claro está era un hombre primitivo, lleno de temores y supersticiones) y el otro razonaba (éste estaba ya imbuido de la ciencia y así veía bien las cosas, sin fantasear). En último término, lo de menos es saber si los dos dibujos están o no hechos del natural, lo de menos es si los europeos podían tener más o menos ocasiones de poder ver animales exóticos. ¿No estaría más bien la diferencia entre estos dibujos en el *modo* por el cual es observado el *mismo* rinoceronte? ¿No sería la propia visibilidad de las cosas la que sería contemplada de un modo u de otro: con más o menos viveza, con más o menos nitidez, con más o menos fuerza intensiva, con más o menos impulso evocativo? ¿No se podría hacer una especie de historia de la creencia en las cosas?

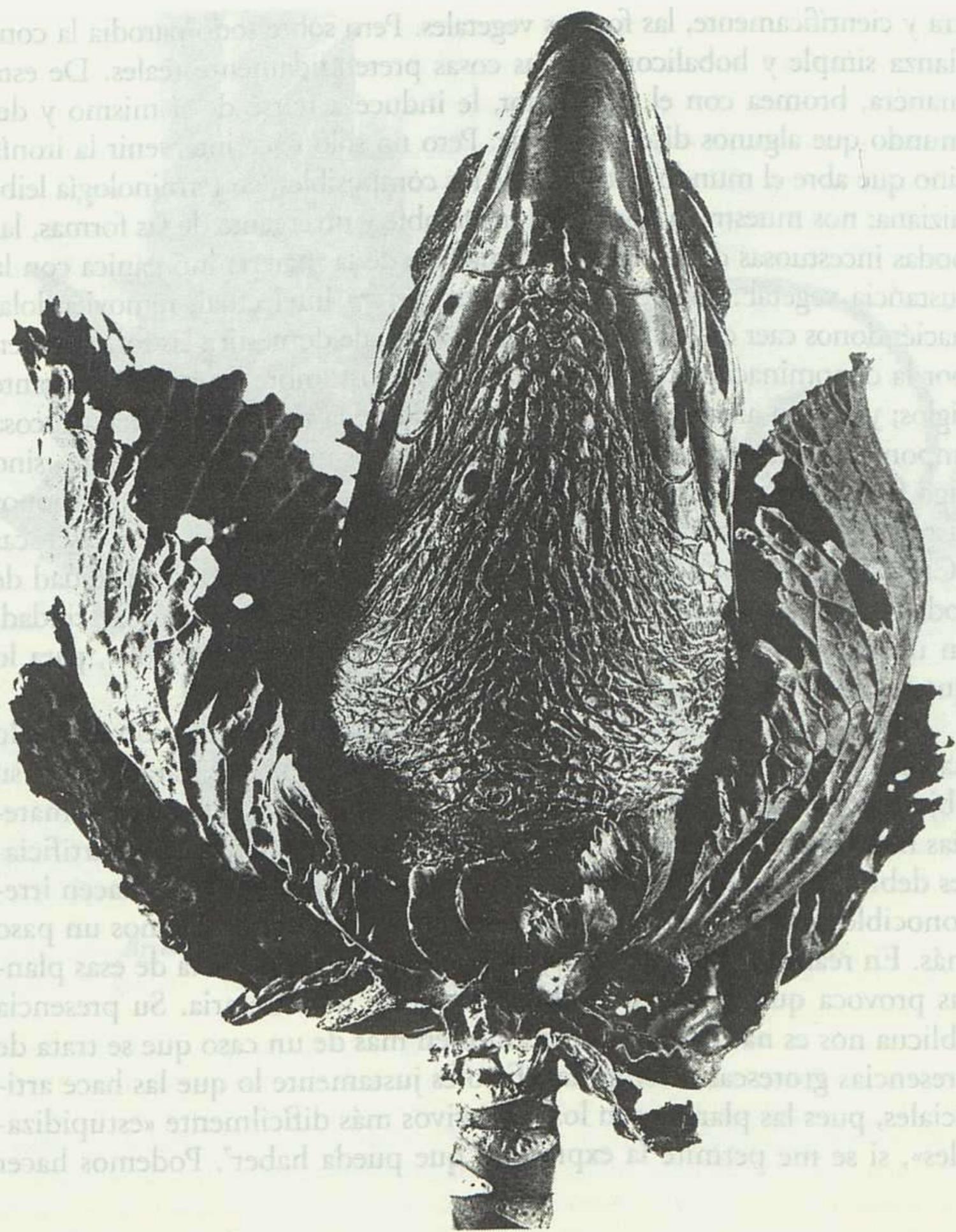
La fotografía ha adquirido a lo largo de este siglo, ya en trance de acabar, una importancia inusitada puesto que ha generado una agudiza-

ción del sentido objetivo de las cosas, que en ocasiones bordea, como bien lo analizó Barthes en las fotografías de prensa, la pura mitología<sup>4</sup>. La ciencia se ha servido de ella para fines diversos: en el campo de la genética, de la astronomía y de las ciencias naturales, pero curiosamente en este último dominio del saber el dibujo ha mantenido una extraordinaria vigencia como lo prueba el hecho de que las guías de campo, de animales en especial, estén en su mayoría, todavía hoy en día, ilustradas con dibujos, siendo las guías de campo con fotografías menos fiables pues no permiten distinguir tan bien las diferencias específicas entre tlo cual especie<sup>5</sup>. En el caso de los animales es flagrante dado que la variabilidad de la luz, los reflejos y reverberaciones, así como la dificultad de la toma en el caso de animales veloces o habitantes de sitios recónditos, hacen difícil la obtención de una nitidez perfecta. Las plantas, con la salvedad quizá de las plantas submarinas, son más proclives a ser fotografiadas con estos fines puesto que su estatismo contrabalancea en parte las dificultades lumínicas derivadas de la toma al aire libre.

Pero volvamos a nuestro fotógrafo. Lo que hace Fontcuberta en esas fotografías de las que hablábamos al comienzo de este trabajo es entre otras cosas un juego paródico. Fontcuberta parodia la ciencia y en especial hace un guiño irónico a las fotografías naturalistas que bajo el imperativo de la Nueva Objetividad (Blossfeldt) presentaron, a comienzos de este siglo, pul-

<sup>4</sup> El mito para Barthes se caracterizaría por ser una metalenguaje adosado subrepticamente a otro lenguaje, visual o escrito. Sería una especie de trucaje, de robo a escondidas, que permitiría hacer de la historia una naturaleza eterna, convertiría el mensaje en un imperativo. Despolitizaría lo que es constitutivamente social y político. En palabras del mismo Barthes: «La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel: il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible». Consultar de este autor su todavía instructivo *Mythologies*, ed. Seuil, 1957.

<sup>5</sup> Uno de los grandes dibujantes de flores fue el francés P. J. Redouté, a comienzos del siglo XIX. La finura y delicadeza de su trazo son útiles para distinguir bien lo específico de la planta, pero al mismo tiempo nos embarga al contemplar sus dibujos una extraña nostalgia, mezclada de extrañeza, la de una belleza todavía al servicio de la ciencia. En una exposición reciente de París, titulada «Nature», consagrada al arte actual y a sus relaciones complejas con eso que llamamos naturaleza, se mostraba, entre otras cosas, una espléndida colección entomológica. ¿Era sólo el espacio museístico el que posibilitaba una reintegración estética de lo disecado por la ciencia? ¿Quién era el artista en todo esto? ¿El entomólogo? ¿El coleccionista que quiso exponer sus insectos? ¿La misma naturaleza? Propuesta irónica, esta última, que iría en el sentido de otra instalación artística de la misma exposición, la de un insecto que fabricaría estuches multicolores, de oro y piedras preciosas, gracias al engaño de un ¿artista? que sustituiría las modestas piezas de barro usualmente utilizadas por el animal por esas magníficas alhajas.



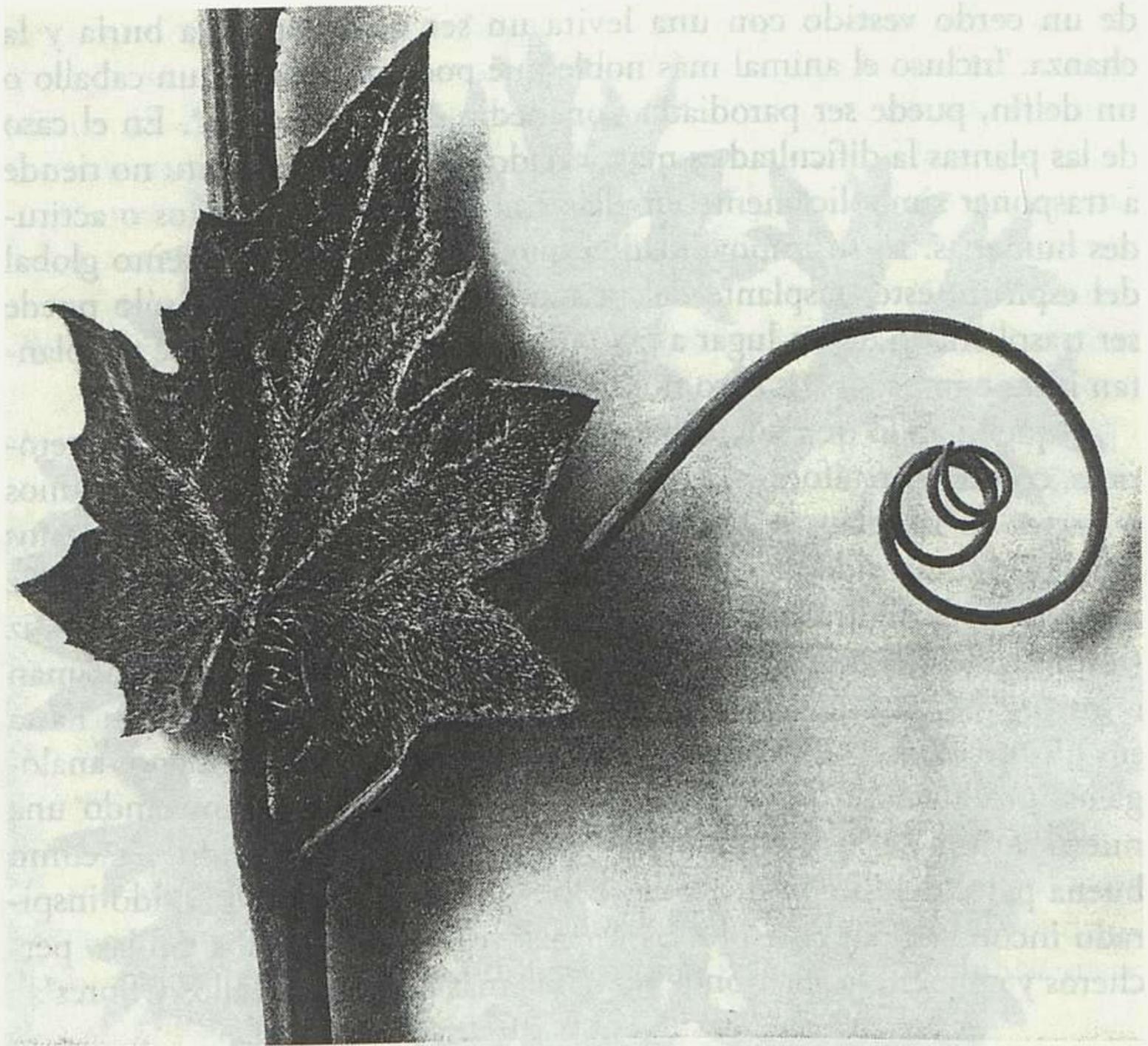
*Lavandula angustifolia.*

cra y científicamente, las formas vegetales. Pero sobre todo parodia la confianza simple y bobalicona en las cosas pretendidamente reales. De esta manera, bromea con el espectador, le induce a reírse de sí mismo y del mundo que algunos dicen ser veraz. Pero no sólo hace intervenir la ironía sino que abre el mundo obturado de los composites, en terminología leibniziana: nos muestra la diversidad inagotable y divergente de las formas, las bodas incestuosas de los tejidos animales o de la materia inorgánica con la sustancia vegetal<sup>6</sup>. Incide así en nuestra pereza intelectual, removiéndola, haciéndonos caer en la cuenta de que el lenguaje domestica las formas, bien por la denominación científica, bien por la costumbre acumulada durante siglos; y que lo arcano, la experiencia bruta de la materia, esa masa rocosa imponente, aureolada de sombras y luces, no es un «hombre yacente» sino algo fascinante y maravilloso que nos atenaza y nos cultiva, agarrotándonos la nuez de la garganta. El haber llamado a ese conjunto de grandes rocas «Ciudad fantástica» no es sino una manera de desproveer a esa realidad de toda fantasía, aplacándola además con el término humanizador de ciudad, en un lugar precisamente bastante alejado de toda «civilización», para lo que son los parámetros europeos de poblamiento.

Otra interrogación nos lanza Fontcuberta: la distinción entre lo natural y lo artificial. En cierto sentido, las plantas retratadas por su objetivo son naturales en tanto que compuestas de elementos o materias más o menos vegetales. En otro sentido, dichas plantas son artificiales debido al sinnúmero de injertos y prolongaciones que las hacen irreconocibles con respecto a su supuesta forma originaria. Demos un paso más. En realidad, nuestra creencia ingenua en la existencia de esas plantas provoca que las naturalicemos de forma involuntaria. Su presencia oblicua nos es natural aunque veamos en más de un caso que se trata de presencias grotescas o estúpidas. Esto es justamente lo que las hace artificiales, pues las plantas son los seres vivos más difícilmente «estupidizables», si se me permite la expresión, que pueda haber<sup>7</sup>. Podemos hacer

<sup>6</sup> En la lectura de Deleuze, compositible es aquel conjunto compuesto de series convergentes y prolongables en un mundo, así como un conjunto de monadas que expresan el mismo mundo. Ver *El pliegue (Leibniz y el barroco)*, ed. Paidós, 1989 (1.ª ed. 1988), p. 82.

<sup>7</sup> «Il n'y a pas de apenas en deudor de ce que est pobrement *humana*. Un pasaje porras êTer Bea, gracieux, sublime, insignifiant ou laid; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine». En H. Bergson, «Le rire», recogido en *Oeuvres* (Ed. du Centenaire), p. 388. Así pues, la naturaleza es risible sólo cuando su apariencia es *trucada* mecánicamente, por ejemplo, cuando vemos un perro esquilado sólo por la mitad



*Bryonia alba*. Zaunrübe. White bryony. Bryone, navet du diable.  
Blatt mit Ranke in 4facher Vergrößerung.

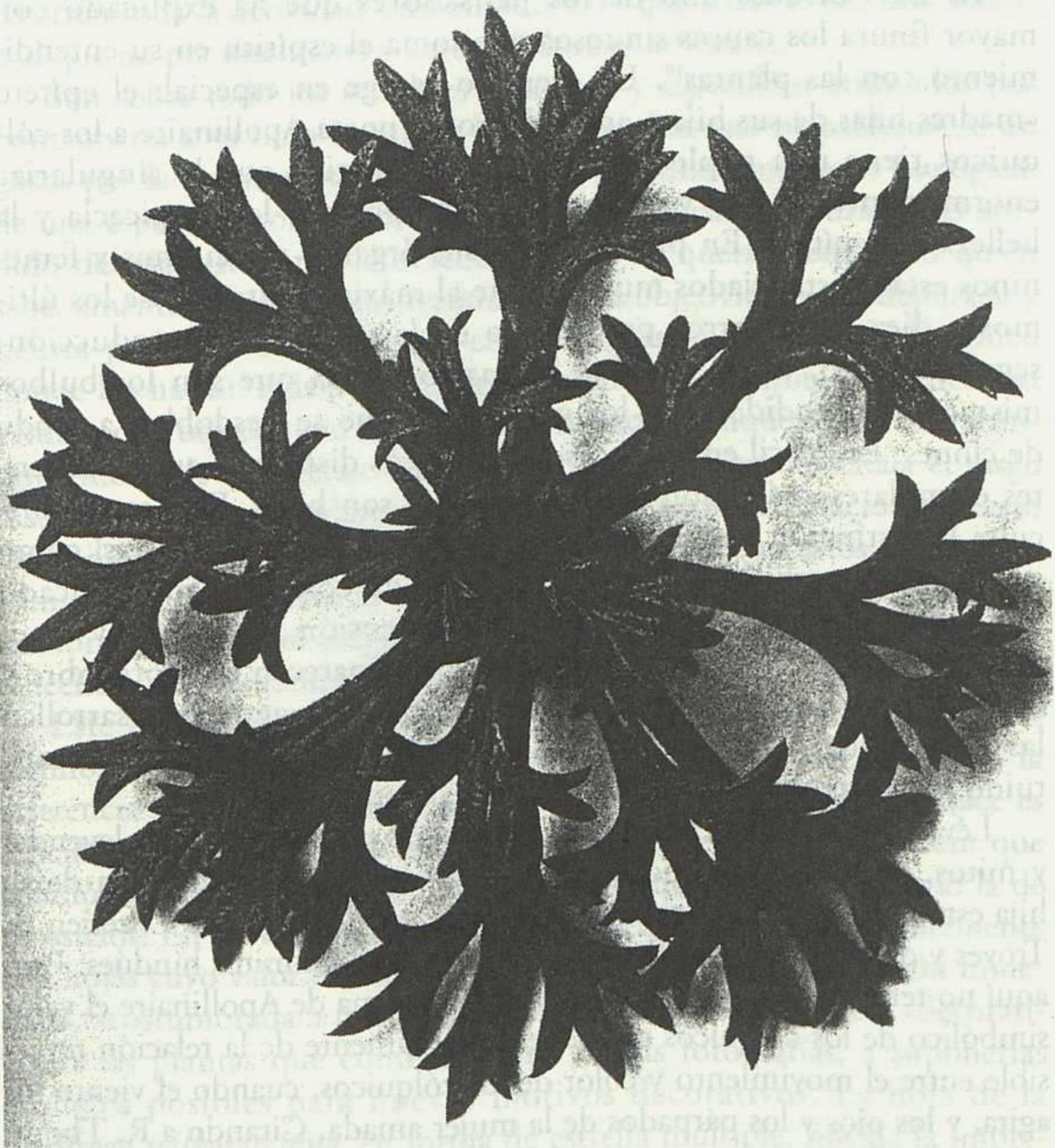
de un cerdo vestido con una levita un ser que inspire la burla y la chanza. Incluso el animal más noble que podemos pensar, un caballo o un delfín, puede ser parodiado por medio de la caricatura<sup>8</sup>. En el caso de las plantas la dificultad es mayor dado que nuestro espíritu no tiende a trasponer simbólicamente en ellas comportamientos, gestos o actitudes humanas. Es su inmovilidad la que impide este movimiento global del espíritu, este trasplante del pensar. La planta es lo que sólo puede ser trasplantado de un lugar a otro. En el espacio del pensar se trasplantan ideas e impresiones pero nunca el movimiento de las plantas...

Aquello en lo que puede hacer presa la analogía y sus variantes retóricas, como la metáfora y la metonimia, es en las formas, en los órganos o partes de las plantas. De esta manera, hacemos de las ramas de los árboles los brazos de un caballero o de una dama, vemos en las raíces de una planta la figura o el perfil de un ser humano, hacemos del cáliz (reparemos en el mismo nombre) o del pistilo formas que se aproximan a los órganos sexuales. Fotógrafos como Karl Blossfeldt llevaron hasta sus últimas consecuencias, con una gran maestría, los fenómenos analógicos, produciendo resultados chocantes e inusitados, mostrando una nueva visión de las plantas y, al mismo tiempo, haciendo ver cómo buena parte del diseño de nuestros objetos cotidianos había sido inspirado inconscientemente por las formas vegetales. Veíamos farolas, percheros y chimeneas allá donde no había más que raíces, tallos y flores<sup>9</sup>.

de su cuerpo o cuando vemos, en un jardín, un parterre con flores artificialmente coloreadas. Trucaje mecánico quiere decir que escenificamos de alguna manera la naturaleza, hacemos de ella una mascarada.

<sup>8</sup> Como lo vio Lévi-Strauss, la humanización de la naturaleza (pájaros disfrazados de doncellas y ginetas o lincees disfrazados de príncipes...) es el reverso, cómico, podríamos decir, del totemismo, pero tanto en un caso como en otro estamos ante una homología entre el sistema de diferencias de la naturaleza y el sistema de diferencias de la cultura. Claro está, aquí se prescriben conductas, como, por ejemplo, las prohibiciones alimenticias, mientras que allá sólo se critican o se ridiculizan estatutos sociales, o incluso se los idealiza. Ver de dicho antropólogo su célebre: *El pensamiento salvaje*, ed. FCE, 1982 (1.<sup>a</sup> ed. 1962).

<sup>9</sup> Consúltese y véase su gran obra fotográfica: *Urformen der Kunst (Das Photographische Werk in einem Band), mit einem Text von Gert Mottenkloft*, ed. Schirmer/Mosel, 1994 (1.<sup>a</sup> ed. 1928). Walter Benjamin fue uno de los primeros intelectuales en prestar atención a la obra de Blossfeldt. Se hace eco de sus «sorprendentes fotos» en uno de sus textos más importantes dedicados a la fotografía: «Kleine Geschichte der Photographie», recogido en *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, t. II, vol. 1, pp. 368-385. Esta edición alemana presenta algunos errores de translación con respecto al texto original publicado en la revista *Literarische Welt*, en 1931. Una traducción francesa que responde a la edición original la encontramos en la separata del



*Saxifraga willkommiana*. Steinbrech. Willkomm's saxifrage. Saxifrage de Willkomm.  
Blattrosette in 8facher Vergrößerung.

Es Lévi-Strauss uno de los pensadores que ha explicado con mayor finura los cauces sinuosos que toma el espíritu en su entendimiento con las plantas<sup>10</sup>. Un ejemplo escoge en especial: el epíteto «madres hijas de sus hijas» aplicado por el poeta Apollinaire a los cólquicos tiene una triple característica biológica que le singulariza enormemente, lo que va a hacernos comprender la perspicacia y la belleza del epíteto. En primer lugar, sus órganos masculinos y femeninos están distanciados mutuamente al máximo, situándose los últimos a diez centímetros por debajo de la tierra. Su reproducción, segundo rasgo, es en realidad hermafrodita ya que son los bulbos mismos, confundidos con los granos, los que se desdoblan a modo de clones. Es difícil en estos casos biológicos distinguir entre diferentes ejemplares cuáles son madres y cuáles son hijos. Este rasgo dificulta la distinción neta entre las generaciones transcurridas así como su misma contabilidad. Un «individuo» de cólquico, multiplicado por miles, puede así ocupar una gran extensión de terreno y tener más de mil años. En tercer lugar, las flores aparecen en septiembre y octubre, y no en primavera. Es en esta estación cuando se desarrollan las hojas y luego los granos. Cada año el bulbo se agota y es sustituido por otro que se ha desarrollado a su lado.

Lévi-Strauss indaga además en los saberes populares, en las leyendas y mitos, permitiéndole mostrar cómo la idea de ser madre-hija de su hija está presente en la figura de la Virgen, en el *Parsifal* de Chrétien de Troyes y de Wolfram von Eschenbach, e incluso en mitos hindúes. Pero aquí no termina la cosa puesto que en un poema de Apollinaire el valor simbólico de los cólquicos proviene explícitamente de la relación reversible entre el movimiento y color de los cólquicos, cuando el viento los agita, y los ojos y los párpados de la mujer amada. Citando a R. Thom: «el significado emite, engendra el significante en un ronroneo ramificante ininterrumpido. Pero el significante reengendra el significado, cada vez que interpretamos el signo».

Este caso ejemplar de cólquico, espléndidamente indagado por Lévi-Strauss, muestra cuán recónditos pueden ser los caminos que nos conduzcan a calificar o tal planta, tal o tal forma, con un epíteto o una definición determinada, pero también nos advierte de las balizas que

le cuales en prestar atención a la obra de Lévi-Strauss en sus años de sus sorprendentes fotos en uno de sus textos más importantes dedicados a la fotografía «Kleine

número uno de la revista *Etudes photographiques*, con el título de «Petite histoire de la photographie», noviembre de 1996.

<sup>10</sup> Véase *Le regard éloigné*, en particular el capítulo XVI, titulado «Une petite énigme mythico-littéraire», pp. 291-299, ed. Plon, 1983.

recorren toda la actividad simbolizadora, lo que hace de ella una actividad que no por fascinante y embelesadora es arbitraria.

Son sobre todo los nombres genéricos y específicos atribuidos por Fontcuberta a su flora inusitada los que revelan más palpablemente un gusto por la ironía y por la parodia. En las denominaciones biológicas de una especie encontramos, en ocasiones, la marca latinizada del apellido del científico que la descubrió o de su querida esposa, o quién sabe, amante. En el ámbito recóndito de la objetividad más depurada y neutra podemos encontrarnos con el narcisismo (¡nombre botánico donde los haya!), más o menos inconfesado, del hombre de ciencia, su avidez por troquelar con su nombre el mundo (aunque sea en un recóndito rincón de su esfera). Otras veces, la especificación señala el rasgo distintivo de un individuo, aquello que resalta con ostentación del resto de su morfología. Fontcuberta juega y se divierte con estos dos lugares comunes de la taxonomía científica, bien por medio de la irrisión del nombre, bien por el juego chocante que produce la aplicación de lo específico a lo contemplado en ese momento.

Este procedimiento irónico le emparenta, en cierto sentido, con algunos maestros del surrealismo, Max Ernst y Magritte, pero con la diferencia de que sus plantas son todo menos oníricas. Lo que hace es sencillamente llevar hasta sus últimas consecuencias la extrañeza que paradójicamente se deriva de una representación objetivista como la de Blossfeldt. En las fotos de este último nos encontramos frecuentemente con hojas cuyo valor es decorativo, o mejor dicho, nuestra visión inmediata, acostumbrada a una decoración pétrea, nos conduce a «decorativizar» las plantas que contemplamos en sus fotografías, a suponerlas modelos posibles para nuevos motivos decorativos. La hoja de la *Saxifraga wilkommiana*, en forma de estrella múltiple, nos da la impresión por su elegante simetría de ser la forma decorativa por excelencia<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Y, sin embargo, es muy probable que no exista ninguna forma decorativa, en hierro o piedra, que se le aproxime. Igual sí. Poco importa. La extraña simplicidad de lo decorativo consiste en que toda nueva forma natural, desde que la vemos por primera vez, nos remite a lo «decorativo» (si cumple ciertos requisitos), como si nuestras ideas fuesen de piedra o de hierro y los vegetales se convirtiesen de repente en verjas o columnas.

La simetría es un requisito pero también el hecho de que la parte de la planta, tallo u hoja, esté separada del cuerpo de la planta y, sobre todo, de la tierra. Difícilmente vemos espontáneamente en el campo plantas «decorativas». Hace falta separarlas y aislarlas además de inmovilizarlas completamente para que ni siquiera el viento pueda moverlas. Por último, es preciso que la planta sea retratada en la escala adecuada. Generalmente, Blossfeldt (lo que no es el caso de Fontcuberta) recurre al aumento en

Pero también podemos encontrar otro grupo de plantas: el de las caprichosas. Una forma nos resulta caprichosa cuando adopta una forma inusual, original, sugerente. Es el caso de la *Bryonia alba*, con la combinación original de una hoja y una especie de pedúnculo en forma de rizo o de alambre en espiral. Por último, otras plantas nos resultan inauditas, es decir, sus formas son inusitadas pero no porque nos proporcionen un simple placer de ver algo nuevo sino porque nos pueden hacer recordar formas extravagantes. Una ilustración clara de ello es la *Aquilegia chrysantha*, cuya flor nos parece adoptar la forma de un elefante volando, y, sin embargo, es *real, existe*. El procedimiento de Fontcuberta es el de volver cómico lo caprichoso y monstruoso lo inaudito. En verdad, tanto Blossfeldt como Fontcuberta trampean la realidad puesto que hacen *posar* las plantas, pero el primero lo hace para indagar mejor la realidad mientras que el segundo para reírse de ella. En cierto sentido, la verdad del pretendido realismo del primero es en el fondo el hiperrealismo del segundo<sup>12</sup>. Si con un objetivo macro y unos aumentos de más podemos descubrir lo inusual ¿por qué no hacer como si una planta fuese real para que ingrese en el grupo de las plantas normalmente inusuales? Toda una ironía acerca del mundo se encuentra aquí condensada, bastante alejada ya del surrealismo y muy fin de siglo: la indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario.

El *Herbarium* de Fontcuberta es en este sentido todo menos un herbario. Es más bien una *Botánica secreta*, haciendo alusión así a otra obra suya: *Fauna secreta*, expuesta en 1989 en el Museo de Zoología de Barcelona. En esta obra, Fontcuberta lleva hasta el extremo sus recursos los objetivos, agrandando las plantas hasta treinta veces su tamaño natural. Ahora bien, si contemplamos la misma *Saxifraga wilkommiana*, pero aumentada dieciocho veces una de sus hojas radiadas, en vez de ocho, el efecto decorativo desaparece. El proceso inverso puede ocurrir, no obstante, con otras plantas o seres vivos.

<sup>12</sup> Este término es utilizado por el mismo Fontcuberta en una entrevista-conversación con Jorge Ribalta. Lo relaciona en especial con sus frotogramas, fotos en las que el negativo ha sido frotado con los objetos, animales o plantas retratados. Son «heridas que sufre el negativo», dice él. Se trataría de «regresar a la fotografía como huella», «traza» o «valor lexical», «lo único real, objetivo que hay en la fotografía, su único valor de evidencia». Se recuperaría así, en cierta medida, la realidad perdida en la representación fotográfica, en la época de su reproductibilidad técnica e industrial, como diría Benjamin. Esta representación habría confinado la realidad a lo estrictamente gráfico, visual, mientras que Fontcuberta apuntaría, como él mismo dice, a «un nuevo estatus fotográfico: el de la fotografía que supera la visualidad, la fotografía que incorpora lo táctil, por un lado, y lo sonoro, el ruido, por el otro». En *Adgráfica* (Diseño y comunicación visual), año III, número VI, febrero 1992, Barcelona.



*Aquilegia chrysantha*. Akekei, Columbine. Ancolie.

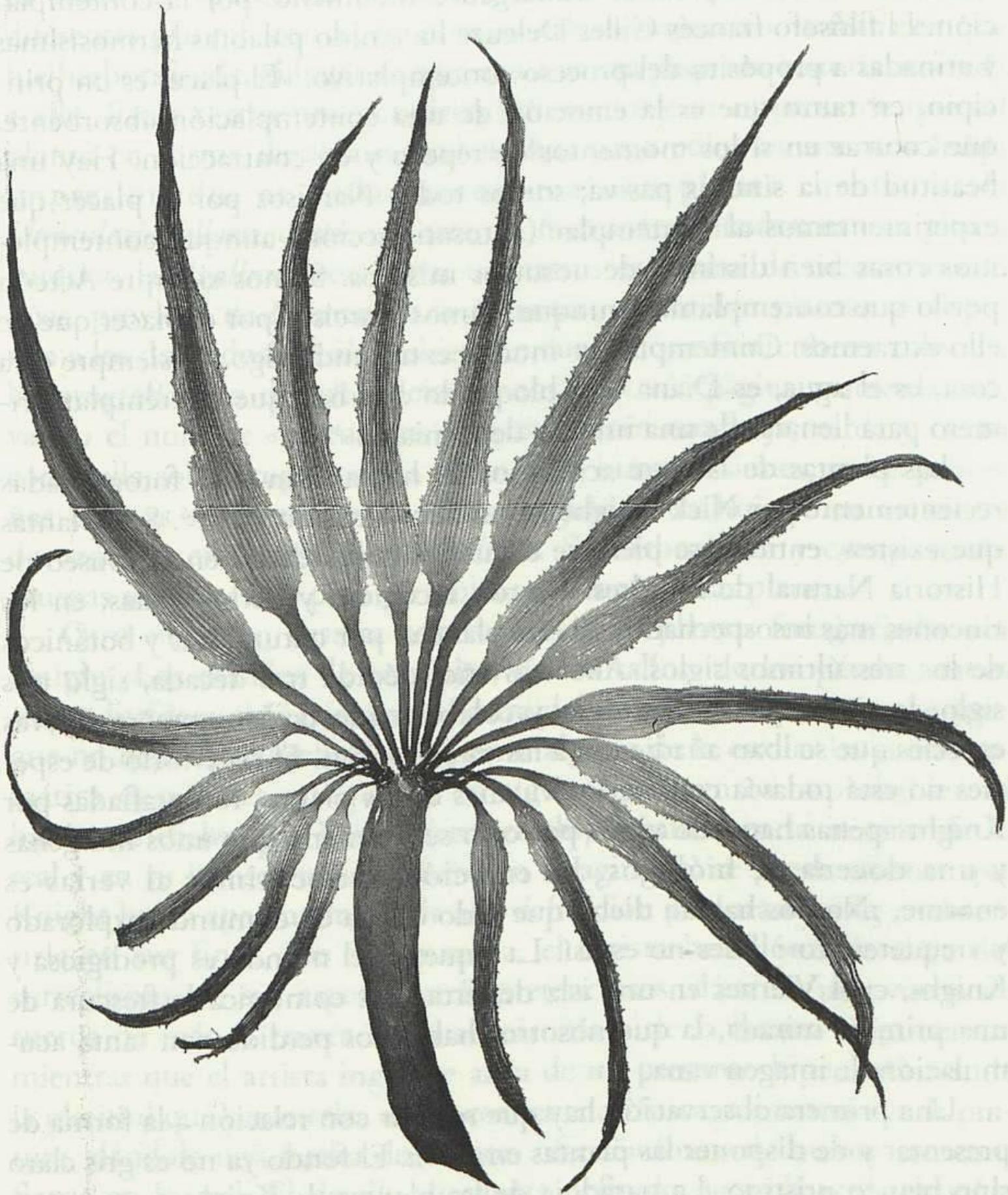
Blüte in 6facher Vergrößerung.

paródicos. No sólo «crea» especies nuevas de animales, presuntamente especies en vías de extinción o raras, sino que las presenta como descubiertas por un científico llamado Peter Ameisenhaufen, del cual se presenta la biografía, la carrera científica y todo el historial de las capturas de dichos especímenes. A primera vista todo parece «serio» y, sin embargo, a nada que detengamos la mirada y observemos, el lado cómico o inquietante aparece enseguida. Vemos, por ejemplo, la carta de despido de este científico, fechada en 1932, y escrita en alemán por el rector de la Universidad Ludwig Maximilian. En ella se justifica el despido no por razones personales sino porque no tenía el suficiente nivel científico... Pasando las páginas, vemos los cuadernos de campo y la sala de estudio de dicho científico. Vemos las radiografías hechas a una extraña especie, a mitad de camino entre la culebra y el ciempiés con patas de pájaro, además del «sonograma» (*sic*) del canto del animal. Vemos incluso fotos en las que se ve al científico, con pinta de capitán «Tan» o de doctor Livingstone, acompañado del animal en cuestión. Fontcuberta llega aquí a un grado de hilaridad nunca visto en la fotografía. La realidad y la ficción se confunden y se entrelazan en una *narración fotográfica* que parodia hasta en sus elementos más banales las prácticas de la ciencia, su solemne pretenciosidad en el trato con lo real<sup>13</sup>.

Pero dejemos de lado a Fontcuberta. Veamos otras plantas, las plantas vistas por otro fotógrafo. Nos sorprenden de entrada sus colores, tan variados y ricos, tan inusitados y extraños. Nos sorprenden sus formas, tan atípicas pero al mismo tiempo tan verosímiles. Pero sobre todo nos fascina su presencia. Es una presencia que nos invade el espíritu, nos estimula los sentidos y nos vuelve calmos. Nos sentimos de repente liberados de las preocupaciones diarias y nuestro deseo no es otro que el de volver a poder contemplarlas lo más pronto posible. Es un puro gozo de lo sensible. ¡Sí, somos felices al verlas!<sup>14</sup>. El mundo de esas plantas es espléndido, abigarrado, pleno. Es la lujuria de lo sensible y, sin embargo, plácida y sosegada. Viéndolas, contraemos, como si de un inicio de hábito se tratase, esa miríada de colores, tejidos y pétalos, tan múltiple y diversa, en un movimiento ondulatorio, en diversas olas

<sup>13</sup> Este será el camino que le conducirá a dar un paso más: reinventarse a sí mismo como un astronauta de la Unión Soviética, en *Sputnik*.

<sup>14</sup> Worringer afirma que lo que llamamos «belleza» se debe en líneas generales a su capacidad de volvernos felices. ¿Por qué la estética de las últimas décadas ha olvidado algo tan fundamental como esto?



*Phaeophyt. Postela palmiformis* (California).

visuales, sin orden preciso, embargados totalmente por la contemplación. El filósofo francés Gilles Deleuze ha tenido palabras hermosísimas y atinadas a propósito del proceso contemplativo. «El placer es un principio, en tanto que es la emoción de una contemplación absorbente, que contrae en sí los momentos de reposo y de contracción. Hay una beatitud de la síntesis pasiva; somos todos Narcisos por el placer que experimentamos al contemplar (autosatisfacción) aunque contemplemos cosas bien distintas de nosotros mismos. Somos siempre Acteón por lo que contemplamos, aunque seamos Narcisos por el placer que de ello extraemos. Contemplar es mudar, extrayendo algo. Es siempre otra cosa, es el agua, es Diana o el bloque lo que hay que contemplar primero para llenarse de una imagen de sí mismo»<sup>15</sup>.

Las plantas de las que acabamos de hablar han sido fotografiadas recientemente por Nick Knight en un libro titulado *Flora*<sup>16</sup>. Son plantas que existen, entiéndase bien: se encuentran guardadas en el museo de Historia Natural de Londres. Fueron recogidas y herborizadas, en los rincones más insospechados de este planeta, por naturalistas y botánicos de los tres últimos siglos. Año tras año, década tras década, siglo tras siglo, la ciencia ha descubierto y coleccionado pacientemente nuevas especies que se iban añadiendo a las ya conocidas. El repertorio de especies no está todavía concluido. Muchas de las plantas fotografiadas por Knight apenas han sido vistas por otro ser humano que unos indígenas y una docena de biólogos. La emoción que sentimos al verlas es enorme. ¿No nos habían dicho que todo estaba en el mundo explorado y «requetevisto»? Pues no es así. La riqueza del mundo es prodigiosa y Knight, cual Viernes en una isla desierta, nos comunica la frescura de una primera mirada, la que nosotros habíamos perdido con tanta acumulación de imagen vana.

Una primera observación hay que realizar con relación a la forma de presentar y de disponer las plantas en *Flora*. El fondo ya no es gris claro sino blanco pristino. La paradoja de las plantas de Knight es que provienen de herbarios y, sin embargo, no vemos el paso del tiempo que el amarilleo y la descomposición orgánica delatan en los cuadernos de herborificación. Están ahí, eternamente, desde que inclino la cabeza sobre ellas y las veo. Al lado de las plantas no hay ya nombre científico,

<sup>15</sup> Ver *Différence et répétition*, ed. PUF, 1968, p. 102. La traducción española (*Diferencia y repetición*, ed. Júcar, pp. 143-144) es ligeramente diferente a la aquí propuesta.

<sup>16</sup> *Flora*, Nick Knight, Schirmer/mosel, Natural History Museum, Munich-London, 1997.

ni «serio» ni «paródico». Sólo al final del libro aparecen reseñadas las diferentes plantas, con su nombre científico respectivo, la fecha en que fue herborificada, el lugar en que crece, y una pequeña historia asociada a ella. Estos textos nos permiten enterarnos con sorpresa de que tal planta en forma de alga o de helecho, cuyo color oscuro nos había impresionado, es nada menos que una planta carnívora, la *Utriculariastellaris*, o que tal otra, en forma de radículas, es una planta parásita, la *Agalinis laxa*. Otra, un cactus en forma de meteorito con púas, proviene de México: es la *Opuntia robusta*. Las plantas se disponen a los dos lados del libro abierto, mientras que Fontcuberta colocaba la fotografía a la derecha, dejando en blanco la página izquierda, salvando el nombre «inventado». Algunas veces una hoja, verde y tierna como ella sola, ocupa toda la página. En otras ocasiones, varias pequeñas plantas se disponen en el rectángulo de la hoja, bien en cierto desorden o en formación rectilínea. Su disposición y composición mutuas son buscadas pero no violentan a las mismas plantas.

Otro elemento destaca con fuerza de las plantas fotografiadas por Knight. Los detalles de las hojas, de los tallos, de los pétalos, están «reproducidos» al máximo. La finura del detalle es impresionante aunque no haya aparentemente aumento alguno de la escala. La gama cromática es tan rica que parece en algunos momentos improbables. Si habíamos dicho que Fontcuberta era hiperrealista en la irrisión de lo real y en su indiscernibilidad con lo imaginario, se puede afirmar que Knight busca aparentemente la alta definición para trastocarla y subvertirla en sus fines. De esta manera, el artista barcelonés se aleja del surrealismo, en sus aspectos más pretenciosos, dándole una vuelta de tuerca de más, a través de la autoironía y de la broma inquietante, mientras que el artista inglés se aleja de un presunto hiperrealismo, de la platitud que caracteriza a esta corriente artística, sobre todo en la pintura, dándole una vuelta de menos, ofreciéndonos de nuevo una confianza en lo real. El detalle altamente definido no es la renta extraída por un prodigio técnico sino que es el signo de la minucia, de la microbelleza al alcance del ojo humano. En Blossfeldt el detalle buscaba siempre la forma, mientras que en Knight se busca el hormigueo continuo que habita en la forma. En contraste, en Fontcuberta, el detalle era el capricho absurdo de la forma.

Pero lo más importante en Knight es la plenitud de la presencia, una plenitud no sólo visual sino sutilmente táctil, odorífera y sonora. Quisiéramos tocar esas hojas relucientes, esos tallos dúctiles; quisiéramos oler esas flores; en realidad, las palpamos, las tocamos en la con-

templación. Nos rodeamos de ellas. Danzan en torno nuestro. Hay una correspondencia secreta entre formas y colores que una distribución asimétrica y una ausencia serial parecen denegar. Pasemos las páginas, primero hacia adelante, una, dos, tres, luego hacia atrás. El efecto extraído es enteramente musical: una «música callada», la de las hojas mecidas por el viento, la del frotar de las ramas, un silbido, un pájaro que se posa, una fragancia que inunda la escena, apenas nada. La flora de Knight es una flor musical<sup>17</sup>. Quizá hubiera deseado Messiaen componer una tal obra, esta vez sin pájaros...

Y algo más extraño todavía. Las plantas de Knight, gracias a su musicalidad contenida, se mueven. El ser vivo más inmóvil se mueve. Entendámonos. No es que se muevan sino que las ondulaciones de la visión, el intenso colorismo de las flores y hojas, las innumerables armonías y correspondencias inusitadas que se establecen entre las gamas cromáticas, todo ello invita a realizar una especie de travelling cinematográfico que, en realidad, no se efectúa, pero que se otea, se presiente, como si las fotos se apelmazasen en secuencias sonoras, táctiles, musicales. ¿No había dicho Deleuze que el color-movimiento era lo que caracterizaba más genuinamente al cine? La fórmula del colorismo, en palabras de Godard es la siguiente: «no es sangre, es rojo». La imagen-color del cine se caracteriza por su capacidad «*absorbente*». «Absorbe todo lo que puede: es la potencia apoderándose de todo lo que se pone a su alcance», y líneas más tarde prosigue Deleuze: «el color es el afecto mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta»<sup>18</sup>.

Al absorber todo, al llenar la contemplación en su ejercicio ondulante, en toda su continuada y sinuosa plenitud, el color-movimiento, o

<sup>17</sup> No en vano el compositor alemán Anton Webern se inspiró directamente en la teoría goetheana de *La Metamorfosis de las plantas*, y en especial, en la idea de proto-planta como elemento en el que todo está contenido germinalmente, al modo de la serie musical. Como bien apunta Carmen Pardo en su sugestivo artículo «Un système sans zéro?», todo estaría contenido en la serie salvo el cero, salvo el encuentro azaroso, aquello que le interesa precisamente a Cage, cuya música se «inspiraría» más bien en las setas, en su proliferación azarosa, en su irreductibilidad a la lógica arborescente. Ahora bien, la «música» de *Flora* es una música virtual, en el quiasma entre el cero y el uno, entre lo inorgánico y lo orgánico, entre lo azaroso y lo necesario. No habría series pero tampoco azar total, dada la sutil composición de las plantas en el espacio del libro. El artículo de Pardo se puede encontrar en *Les cahiers du CIREM*, núms. 42-43, dedicado a Anton Webern.

<sup>18</sup> En *La imagen-movimiento (Estudios sobre el cine 1)*, ed. Paidós, 1984 (1.ª ed. 1983), pp. 171-172,

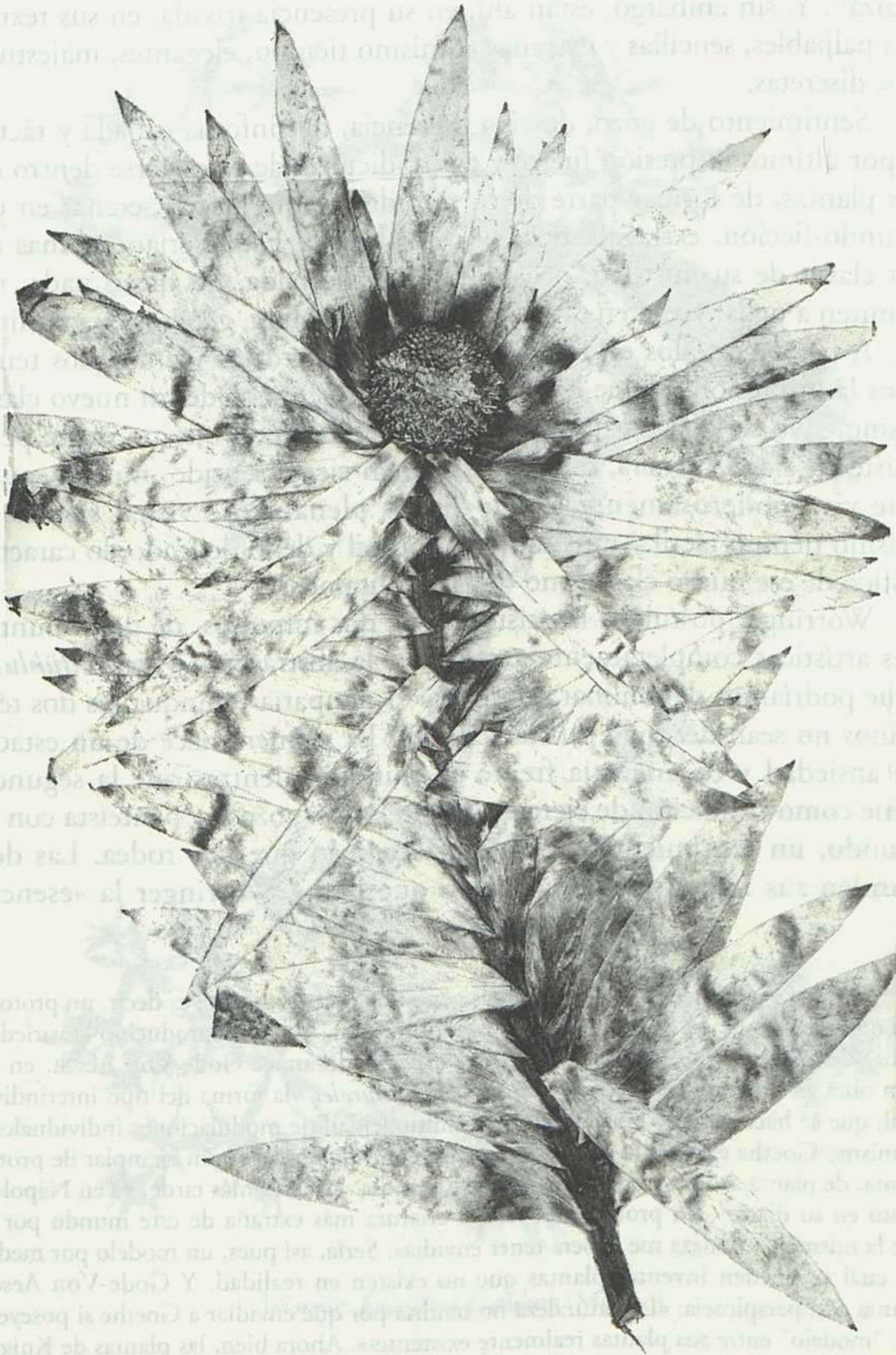


*Lentibulariaceae: Utricularia stellaris (Zimbabwe).*

lo que podríamos llamar el devenir-color, se vuelve fuente de toda expresividad. Pero desde el momento en que algo se expresa deviene, se actualiza en un estado de cosas. Por ejemplo, en una escultura en trance de elaboración: una línea, una incisión en una materia, poco a poco, y ya tenemos una sonrisa. La materia se ha expresado a modo de «sonrisidad». Otra cosa ocurre cuando lo expresable se mantiene en la inmanencia de su potencia, sin consumirse, sin efectuarse, o cuando lo efectuado es inmediatamente reabsorbido por la fuerza expresiva que la había «originado», generándose nuevas efectuaciones y así sucesivamente.

Esta expresividad fuera de lo común podría explicar una nueva paradoja. Son plantas muertas. Seguramente, desde hace más de un siglo no corre savia alguna por sus tejidos. Y, a pesar de todo, nos maravillan en su viveza, en su intenso vivir. ¡Nadie diría que están muertas! Han sido las hojas absorbentes entre las que reposaban y la cámara de Knight los elementos demiúrgicos que han hecho posible esta transformación. De cualquier forma, cuando las vemos nos abstraemos completamente de estos dos elementos. Nos dejamos invadir por su belleza en la ausencia de su autor y de nosotros mismos. ¿No había dicho André Bazin, reconocido crítico de cine, que todas las artes estaban fundadas en la presencia del hombre, salvando la fotografía, en la que «disfrutamos de su ausencia»? Esta ausencia, en vez de eternizar, «embalsamaría el tiempo», lo sustraería a su propia corrupción. Ahora bien, en la *Flora* no se embalsama el tiempo, en sentido estricto, puesto que las plantas no estuvieron alojadas en ningún tiempo nuestro que luego posteriormente quisiésemos recuperar. No pudo haber recuerdos de ellas antes de que las viésemos en fotografía. No pudimos desearlas antes. Las deseamos en ese siempre ahora indescomponible que es el de la contemplación.

Avancemos un poco más. Habíamos dicho que la primera impresión al ver las plantas de *Flora* era de sorpresa. Veíamos algo nuevo, desconocido, improbable. Su belleza se apodera tan inmediatamente de nuestro espíritu que uno no sabe si realmente existen. No es el capricho o lo anómalo, como en Fontcuberta, lo que nos conduce a esta duda sino paradójicamente su mágica presencia. ¿Existieron? ¿Existen en algún mundo? Como dice el mismo Knight, en el prefacio a su libro, sus plantas parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que al de la botánica. No se presentan como plantas sino como otras cosas, seres vegetales de otros planetas... Dándole la vuelta a la misma reflexión podríamos decir que son plantas míticas, legendarias, u-tópicas



*Proteaceae: Lencadesdron argutenm* (Sudáfrica).

quizá<sup>19</sup>. Y, sin embargo, están ahí, en su presencia irisada, en sus texturas palpables, sencillas y extrañas al mismo tiempo, elegantes, majestuosas, discretas.

Sentimiento de gozo, de viva presencia, de sinfonía callada y táctil, y por último, impresión fuerte y contradictoria de envolverse dentro de las plantas, de formar parte de su mundo aunque floten serenas en un mundo-ficción, extragaláctico, por así decirlo. Éstas serían algunas de las claves de su misterio: no son reliquia de nada, no dicen nada, no remiten a nada, viven en una expresividad absoluta, generosa y gratuita.

A pesar de todos estos elementos contradictorios y ambiguos tenemos la impresión de que hay una búsqueda refinada de un nuevo clasicismo. ¿No sería la búsqueda de las fronteras, de lo que no existe pero existe en cierta manera, de lo que está, en cierto sentido, muerto, aunque viva poderosamente, de lo que es plenamente visual siendo al mismo tiempo táctil y musical, de lo brutal y de lo delicado, lo característico de ese nuevo clasicismo que barruntamos?

Worringer postulaba la existencia de dos impulsos, de dos voluntades artísticas completamente antitéticas: la abstracción y la *Einfühlung* (que podríamos denominar «simpatía» o «empatía», aunque los dos términos no sean del todo satisfactorios)<sup>20</sup>. La primera nace de un estado de ansiedad y de angustia frente al mundo, mientras que la segunda tiene como condición de ejercicio una relación gozosa y panteísta con el mundo, un sentimiento de confianza con lo que nos rodea. Las dos hunden sus raíces profundas en lo que llama Worringer la «esencia

<sup>19</sup> Serían *Ur-pflanzen*, en el sentido más genuinamente goetheano, es decir, no prototipos que a modo de gérmenes, elementales y primitivos, hubieran producido la variedad actual de la flora, sino más bien, como lo explica Alexander Gode-Von Aesch, en su gran obra *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, «la forma del tipo interindividual, que se hace patente tan sólo en una multiplicidad de modulaciones individuales». El mismo Goethe exploró la isla de Sicilia con el fin de buscar algún ejemplar de protoplanta, de planta arcana, pero de manera infructuosa. Un mes más tarde, ya en Nápoles, anotó en su diario: «La protoplanta será la criatura más extraña de este mundo por la que la misma naturaleza me deberá tener envidia». Sería, así pues, un modelo por medio del cual se pueden inventar plantas que no existen en realidad. Y Gode-Von Aesch apunta con perspicacia: «La naturaleza no tendría por qué envidiar a Goethe si poseyera este “modelo” entre sus plantas realmente existentes». Ahora bien, las plantas de Knight existen, aunque no nos lo parezca, como si las plantas arcanas hubiesen sido descubiertas al fin, no en Sicilia sino en un oscuro cajón del Museo de Historia Natural de Londres...

<sup>20</sup> Nos referimos a la obra de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung (Ein Beitrag zur Stilpsychologie)*, Piper & Co Verlag, Munich.



*Apiaceae: Eryngium foetidum* (México).

última de toda experiencia estética: la necesidad de autodesposesión de uno mismo (*Selbstentäußerung*)», pero la satisfacen de dos maneras muy diferentes, de entrada, la abstracción con una intensidad mayor y la *Einfühlung* con menor intensidad. La tendencia a la abstracción nace cuando, presas de la inseguridad que nos atenaza, y dándonos cuenta de la contingencia de nuestro existir, sentimos la vida como «un obstáculo al disfrute estético», lo que nos hace buscar el reposo en una forma absoluta e inalterable. No nace dicha abstracción de una operación del intelecto, sino que surge de nosotros mismos como una fuerza instintiva que en realidad tiene poco de imitación de la naturaleza. Es una voluntad de estilo en lo inorgánico<sup>21</sup>. En contraste, la *Einfühlung* se complace en encontrar un gozo en el interior de «la misteriosa potencia de la forma orgánica». No se trataría de liberarse del tiempo ni de la vida sino de gozar de esta última como si lo contemplado se deleitase al contemplarlo. Nada de voluntad de estilo sino un naturalismo en el que no se liberaría de la individualidad de la que forma parte, en el equilibrio sosegado de lo orgánico.

Es interesante destacar el hecho de que la abstracción trata por todos los medios de inhibir el espacio tridimensional, en especial, todo efecto de profundidad, profundidad que como bien han señalado Merleau-Ponty y luego Deleuze, es el principal generador de temporalidad en toda obra artística en la que intervenga el espacio: pintura, cine, etc. Al restringir al máximo la fenomenalidad espacial se captaba sensiblemente, de una forma ingenua, táctil, la materialidad sensible.

La dilucidación del estatuto del ornamento es un paso crucial en la argumentación de Worringer. Para el teórico alemán, nada más lejos de la realidad que el pensar que los motivos decorativos, por ejemplo, la flor de acanto, hayan sido extraídos de la imitación y de la translación de su forma. En realidad, la abstracción restituyó no la planta misma sino la legalidad de su formación exterior. Como esta legalidad era orgánica y no inorgánica, como cuando abstraemos

<sup>21</sup> José Ortega y Gasset tiene un ensayo destacable y brillante («Arte de este mundo y del otro», julio y agosto de 1911, en *Obras Completas*, vol. 1) en el que habla de Worringer con el fin de establecer una distinción entre los dos polos del hombre europeo, de su sensibilidad: el sur y el norte. Refiriéndose al impulso de abstracción, y empleando un motivo conceptual que será más tarde importante en su obra, el del naufragio, lo califica así: «no gozo yo (...) de mí mismo en el dibujo geométrico, sino, al contrario, me salvo del naufragio interior, olvidándome de mí mismo en aquella realidad regulada, clara, precisa, sustraída a la mudanza y a la confusión. Me salvo en ella de la vida, de mi vida».

figuras geométricas de minerales, se vio presa fácilmente de una naturalización posterior. Las regularidades y la suave dulzura de la formación orgánica eran capaces ambas, en su acción expresiva conjugada, de despertar los sentimientos de gozo propios a la *Einführung*. De esta manera, a lo que asistimos en la Grecia clásica es a un equilibrio entre la tendencia a la abstracción y la tendencia a la empatía, no sin dejar de constatar a lo largo de la historia del arte un progresivo predominio de esta última en la definición del arte clásico.

Ante las plantas de Knight nos sentimos algo perplejos. Por su voluntad de eliminación de la profundidad y por su bidimensionalidad táctil, *Flora* formaría parte de una tendencia a la abstracción. Ello explicaría además ese sentimiento de eternidad en el instante que nos cautiva y nos mece en su contemplación. Pero al mismo tiempo, el sentimiento tan fuerte de absorción expresiva, de sentirse copartícipe de su devenir-color, clave del gozo de lo orgánico, eso sí, en su manifestación más elemental y primaria, más inocente y asignificante, todo ello nos conduce a pensar en una tendencia a la *Einführung*.

La originalidad de las fotografías de Knight estribaría en la interpretación de dos polaridades en tensión y apesamiento constante pero por un motivo distinto al del *Herbarium* de Fontcuberta. Éste llevaba el capricho a lo anómalo, sin por ello dejar de hacer creíble la existencia de sus plantas. Era la ironía, efecto de distanciamiento, lo que rompía, o al menos, limitaba la magia derivada de dicha tensión. En contraste, las plantas de *Flora* consiguen retenernos en la tensión de una presencia abigarrada de la materia, muy viva y dinámica, y una abstracción sutil de las plantas. La paradoja de las fotografías de Nick Knight estribaría en que llevarían hasta el límite su carácter de fotografías, siendo al mismo tiempo otra cosa que fotografías. Empleando un vocabulario propio de Barthes, se podría decir que es su carácter fuertemente denotativo y muy poco connotativo lo que haría de ellas fotos en el sentido más puro del término. La mayor parte de los procedimientos de connotación estarían obliterados: el trucaje, la pose, la artificialidad en la disposición de los objetos, el estetismo, la sintaxis y el texto acompañando la imagen. Todos ellos estarían, si no eliminados, seriamente perturbados e incapacitados de desarrollo. No es de extrañar, así, que, como dice Roland Barthes, «el mensaje denotado pueda aparecer como una especie de estado adánico de la imagen; liberada utópicamente de

sus connotaciones, la imagen se volvería radicalmente objetiva, es decir, al fin y al cabo inocente»<sup>22</sup>. Ahora bien, la inocencia brutal de *Flora* no provendría de una lograda objetividad sino de una denotación que es todo menos obvia: la presencia de una vida secreta, o lo que es su declinación sutil, una música callada, una caricia impalpable.

<sup>22</sup> Léase el artículo «Rhétorique de l'image», recogido en *L'obvie et l'obtus (Essais critiques III)*, Seuil, 1982.

# DISCURSO PUBLICITARIO, PSICAGOGIA Y CULTURA BARROCA

Gonzalo Abril

*En la fábrica hacemos cosméticos. En la tienda vendemos  
esperanza.*

Charles Revlon

*El primer punto será ver con la vista de la imaginación  
los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos*

Ignacio de Loyola

## *Los venerables ancestros psicagogos*

En la retórica antigua se entendía por «psicagogía» el arte de «conducir a las almas» de los oyentes. La psicagogía fue una corriente paralela a la primera retórica oficial, la de Córax y Tisias, que también se desarrolló en Sicilia durante el siglo V a. C., y que hundía raíces en el pitagorismo. Según Morata Garavelli (1991: 18-19), el psicagogo no pretendía convencer de que un argumento era verosímil (*eikós*) mediante una demostración técnicamente impecable, sino por la atracción que la palabra, sabiamente manipulada, podía ejercer

sobre el auditorio: «el efecto que pretendía alcanzar era la reacción emotiva, no la adhesión racional». Entre sus técnicas se incluyó la *politropía*, el servirse de discursos diferenciados para distintos tipos de auditorio (jóvenes, mujeres, magistrados, etc.). Ya en estos rasgos, la búsqueda de efectos psicológicos y la orientación estratégica a «sectores de la audiencia/población», puede reconocerse un procedimiento de persuasión emparentado con los de la publicidad moderna.

Platón defendió la psicagogía como método de encaminar las almas a la Verdad, en oposición a la mera verosimilitud. Según los comentarios de Q. Racionero en su introducción a la *Retórica* de Aristóteles (1994: 103-107), éste integró la psicagogía en su teoría retórica por influencia del psicologismo heredado de Platón. En el *Fedro* se decía que es virtud del discurso el conducir a las almas (*psychagogein*), lo que impone al rétor la conveniencia de llevar a cabo una descripción psicológica rigurosa: de las variedades del *éthos* y del *páthos*. Las disposiciones, estados y respuestas psíquicos han de formar parte, pues, de las preocupaciones retóricas, y Aristóteles se adhiere a esta concepción particularmente en su análisis de la oratoria judicial, y en consecuencia con su amplísima definición de la retórica como «facultad de observar cuáles son, en cada situación, los medios disponibles para la persuasión».

En consonancia con esta interpretación de Aristóteles, Barthes (1982: 17-18) observa que mientras en el Libro I de la *Retórica* se trata del emisor, en el libro II se estudian las pasiones y emociones en tanto son «recibidas». La retórica aristotélica implica, pues, una estética del público, antes que una estética de la obra. Esta visión concuerda bien con nuestra moderna cultura de masas, donde reina «lo que el público cree posible». Es tentador, añade Barthes, relacionar esta «retórica de masas» con la política aristotélica, que lo es del justo medio, de una democracia centrada en la clase media y orientada a reducir antagonismos entre ricos y pobres, entre minoría y mayoría: «de ahí que sostenga una retórica del buen sentido, voluntariamente sometida a la «picología» del público».

---

Gonzalo Abril es profesor de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones: *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos* (1997).

Con el término «psicagogía» se puede denotar, pues, el conjunto de las técnicas dedicadas a lograr la adhesión psicológica del público. Mi punto de partida es afirmar que la publicidad moderna pone en práctica técnicas psicagógicas distintas de los procedimientos «lógicos» de la retórica tradicional. Con unas u otras palabras esto se ha dicho muchas veces, y, sin embargo, en el contexto académico del análisis del texto publicitario sigue prevaleciendo el paradigma logocéntrico de la retórica<sup>1</sup>.

No es que la publicidad excluya completamente la «persuasión argumentativa», claro está, pero el conjunto de los procedimientos, de los recursos textuales y de los presupuestos teóricos y prácticos de la persuasión ejercida en el discurso publicitario desborda ampliamente el marco de la argumentación entendida como un proceso de puro «razonamiento». En otros términos: la psicagogía moderna no sólo «conduce» persuasivamente al destinatario sino que, heredando y ampliando los recursos de la psicagogía antigua, también lo «seduce», llamando a su deseo, interviniendo activamente en su experiencia visual, reorganizando el tiempo y el espacio de sus representaciones.

La alteración de la experiencia visual y de sus condiciones espacio-temporales son aspectos de la práctica publicitaria que muestran la interconexión profunda entre publicidad y cultura moderna, entre los procedimientos particulares de la publicidad y las formas de textualidad, de percepción, de representación del sujeto, de ejercicio del control social, etc., que distinguen a la modernidad en general.

Trataré de mostrar, aun de forma rápida, que los procedimientos de la psicagogía publicitaria tienen sus raíces culturales más significativas en las transformaciones que conocieron la cultura europea y la cultura colonial americana justo en los albores de la modernidad, en la época

<sup>1</sup> No, desde luego, en el contexto de la producción del discurso publicitario: Eguizábal Maza (1998) habla del «origen aceptado» de la búsqueda de una base científica para la publicidad en una obra de 1908: *The psychology of advertising*, de Walter Dill Scott; aunque los primeros trabajos científicos de psicología sobre y para la actividad publicitaria aparecen en el último decenio del siglo XIX y hasta los años veinte del XX. Pues bien, sorprende la naturalidad con que comúnmente se acepta el hecho de que «la ciencia publicitaria por excelencia» haya sido la psicología. Porque, de no ser por las prácticas y las concepciones psicagógicas que se habían venido gestando desde los albores de la modernidad europea, la retórica, y no la psicología, habría sido el marco teórico «natural» para la justificación teórica y el desarrollo instrumental de la publicidad.



Fuente: Eguizábal Maza, 1998.

Ahuyente la melancolia con  
**COÑAC SOREL**  
 DE PURO VINO AÑEJO  
 Suc. de Morel y Farreras. BARCELONA

FAMA

Fuente: Eguizábal Maza, 1998.

de la expansión de la imprenta y durante la *era barroca*. Es decir, en las *formas y prácticas semióticas* de ese período.

No creo que se pueda establecer una *filiación directa* entre fenómenos semióticos tan distintos como los textos alegóricos barrocos y los anuncios y marcas publicitarias contemporáneas, pero sí conjeturar una relación genealógica entre ellos, y ratificar así los poderes de una *memoria semiótica* depositada en y construida por las imágenes<sup>2</sup>. Precisamente respecto a los textos y las imágenes alegóricas, Caprettini (1977: 389) afirma que se trata de «instrumentos automodelizantes que una cultura introduce como memoria de sí contribuyendo a la propia unidad estructural». Creo que este enunciado es igualmente adecuado para referirse a los emblemas iconográficos de los santos católicos, a la chistera y el puro del burgués en el dibujo satírico anticapitalista o a la botella de Coca-Cola en la iconografía pop.

La práctica de la psicagogía moderna se desplegó en paralelo a la creciente *psicologización del sujeto*. El pensamiento teórico, práctico y estético fue adquiriendo una orientación psicologista cada vez mayor a medida que las esferas de lo público y lo privado se fueron instituyendo y separando; y a la par de complejos procesos de *individualización* en virtud de los cuales el sujeto se fue desprendiendo en gran medida de

<sup>2</sup> El establecimiento de esta clase de continuidades genealógicas se ve obstaculizado por ese «reparto del trabajo intelectual» entre la *antropología histórica* y la *historia cultural* que denuncia Chartier (1993: 53): la primera se ocupa de las culturas populares o tradicionales y subraya los aspectos gestuales, orales y rituales; la segunda se especializa en la alta cultura y atiende a la escritura, a sus modos de producción y circulación. La historia altocultural afirma, por ejemplo, que el alegorismo y la exaltación visual de la era barroca fueron desmantelados por el neoclasicismo y la ilustración. Pero habría que seguir la pista de estos fenómenos en un contexto más extenso de manifestaciones y prácticas culturales, atendiendo sobre todo a esas culturas populares que, reconocidas, definidas e instrumentalizadas por el romanticismo nacionalista, fueron hegemónicas en el proceso de constitución de la cultura masiva del XIX y del XX. Observar, por ejemplo, cómo la iconografía religiosa, los rituales eclesiásticos, el circo, el teatro popular o la fiesta pueden haber trazado una continuidad oficialmente negada entre la expresión barroca y la cultura contemporánea de los medios. Una buena ilustración de esa orientación genealógica puede hallarse en los trabajos de Martín Barbero sobre el *melodrama*. Como expresión de una *memoria cultural* que, desde la prohibición de los diálogos en el teatro popular del XVII (que contribuyó a recargar el efectismo del gesto), pasando por el cine y hasta las radionovelas y telenovelas, el melodrama recrea cosmovisiones, sentimientos y modos de decir el conflicto social nunca enteramente domesticados por los valores y gustos burgueses. El melodrama contribuyó a constituir esa imagen unificada de lo popular, la «escena de masa», que hizo posible la transición de lo popular a lo masivo (Martín Barbero, 1992, 1995).

los roles y las normas de la comunidad social premoderna, hasta llegar a considerarse a sí mismo una fuente de sentido y de valor.

Se produjo así un progresivo alojamiento de las emociones en un escenario «interior», el del psiquismo profundo e inconsciente; la aparición de un *ego lector* racional e imaginariamente autónomo pero a la vez capaz de reidentificarse con comunidades hermenéuticas, como los públicos; y de un *ego autor* que se aventura a proponer un diálogo virtual con lectores anónimos. En este proceso el uso de la imprenta y la extensión de la comunicación por medio de libros e impresos tuvo una influencia determinante. Eisenstein (1994: 64-67) evoca el caso ejemplar de los *Ensayos* de Montaigne: en una sociedad de relaciones orales, las convenciones retóricas preveían el cambio de tono según el auditorio y el contexto. Con el uso de la imprenta esto cambió: «no había precedentes de que alguien se dirigiera a una masa inmensa de personas no reunidas en un solo lugar, sino desperdigadas por hogares separados, y quienes, como individuos solitarios con intereses divergentes, fueran más receptivos a confesiones íntimas que al efectismo retórico de grueso calado». El talento de Montaigne enfrentó esta situación dando al lector solitario el sentimiento, sin duda paradójico, de compartir el aislamiento del autor.

Los pensadores de la Ilustración dieron carta de legitimidad a esta orientación psicologista de la cultura. Por ejemplo, la teoría estética de Lessing, expuesta en su «*Laocoonte*» (1766), autorizó a la *psicología* para hacerse cargo de la *experiencia estética* —en tanto que sensibilidad y percepción—, y de la crítica. Y legitimó también la producción y reorganización de las formas textuales conforme a los parámetros espaciotemporales que formaban parte del proyecto de racionalización iluminista (Colón Zayas, 1994 y 1996).

La naturaleza de esa nueva conformación textual puede reconocerse cuando se ha desarrollado plenamente el texto periodístico moderno, el propio de los diarios masivos, a mediados del siglo XIX: las noticias escritas, las imágenes y la diagramación han sido organizados y articulados en un ámbito textual que se presenta como un todo homogéneo a la lectura, formando parte de un «espacio cognitivo común». Los contenidos se distribuyen de acuerdo a las pautas psicológicas de la lectura y no según el orden argumentativo de las ideas: lo que más interesa se destaca gráficamente, el orden de las informaciones se corresponde con las condiciones espaciales de la atención, se prevé el tiempo que el lector invertirá en la lectura, etc. (Abril, 1997 y 1999).

Esa manipulación psicológica de la atención y de los parámetros espaciotemporales de la actividad lectora encontrará su máximo desa-

rrollo, sus expresiones más sofisticadas, en la publicidad audiovisual contemporánea.

En los procedimientos y valores estéticos del barroco, en su aspiración a obtener el asombro, la sorpresa y la maravilla del público, hay un indudable antecedente de la psicagogía de la atención. Las técnicas, los lenguajes visuales y el paisaje simbólico del barroco eran, sin duda, muy diferentes de los actuales. Pero aquella cultura visual prefiguró los lenguajes y las tecnologías audiovisuales de nuestros días.

A la nitidez del concepto, la psicagogía moderna antepone la intensidad del *percepto*; a la seguridad o probabilidad de la demostración, la contundencia de la *mostración*; a la convicción de lo verosímil, el asalto de la *evidencia*. La cultura visual moderna ha dado prioridad a la modalidad de la imagen que Virilio denomina «fática», la que «fuerza la mirada y retiene la atención». La focalización fotográfica y cinematográfica han llevado al extremo este tipo de representación, pero su génesis puede rastrearse en el uso de una iluminación cada vez más intensa, «que sólo restituye zonas específicas, mientras el contexto desaparece (...) en la indeterminación» (Virilio, 1989: 26). Un ejemplo temprano de esta forma de imagen puede hallarse, por ejemplo, en la pintura de Caravaggio.

El destinatario de la publicidad moderna será entendido cada vez más como un *lector que reacciona* a estímulos y cuyas respuestas son susceptibles de ser codificados y manejados como variables, antes que como un *intérprete* que lleva a cabo procesos de exégesis racional. Todo ello implica, obviamente, una perspectiva estratégica del emisor sobre el receptor: las reacciones del destinatario, los efectos-afectos del acto persuasivo deben ser previstos para que el acto resulte «comunicativamente eficaz». Ya antes de la psicologización ilustrada, la cultura barroca desarrolló esta orientación estratégica de la práctica comunicativa, tal como explica Vilaltella (1944: 255-256): en el barroco el análisis del acto persuasivo incluye la atención a las disposiciones psicológicas del receptor y, por tanto, una teoría de los afectos. Aún más (y esta observación me parece de una extraordinaria importancia), el «sujeto popular» aparecerá en el horizonte cultural precisamente porque los emisores del acto persuasivo han de tomar en cuenta estratégicamente las necesidades y los sentimientos del receptor.

### *El texto logoicónico*

Los especialistas en diseño de periódicos hablan de una «maqueta modular» como innovación técnica de los años sesenta y setenta de

nuestro siglo. Tal maqueta divide la página en módulos exactamente iguales, lo que permite una confección en bloques rectangulares, y una más fácil sustitución de unas noticias por otras. Pero, aunque se hayan refinado las técnicas de modularización, el procedimiento estaba ya plenamente expresado en la prensa del siglo XIX, en el concepto mismo de la «pirámide invertida» como matriz textual de la noticia y en las formas de diagramación a que antes me he referido. Lo esencial del procedimiento modular es la fragmentación funcional de los textos y de las imágenes, de tal modo que bloques complejos de unos y otras puedan ser conmutados y montados.

La modularización textual estaba ya implícita en el dispositivo mismo de la imprenta, que trataba las letras (tipos móviles) como piezas intercambiables y sustituibles. El texto medieval no era fragmentable, poseía una integridad de carácter simbólico-ritual. Tal como afirmaba un sermón dedicado a los copistas de la Catedral de Durham, en el siglo XII:

*Vosotros escribís con la pluma de la memoria sobre el pergamino de la pura conciencia, raspado por el cuchillo del temor divino, alisado por la piedra pómez de los deseos celestiales y emblanquecido por la tiza de los pensamientos sagrados. La regla es la voluntad de Dios. El plumín hendido es la unión del amor de Dios y nuestro prójimo. Las tintas de colores son la gracia divina. El ejemplar es la vida de Cristo.*

Al tratar las letras y en general los componentes de la página como unidades funcionales, signos y no ya símbolos, la imprenta inició un proceso de producción secularizada del texto, por composición y montaje, cuya culminación, al día de hoy, es el *hipertexto*<sup>3</sup>.

El ensamblaje funcional basado en la parataxis, más que en la jerarquización, yuxtapone como registros complementarios, en un mismo nivel del discurso, los elementos icónicos y los escriturales. La imprenta hizo posible la utilización de imágenes para demostrar visualmente las

<sup>3</sup> El hipertexto culmina una tendencia *desjerarquizadora* del texto que ha sido legitimada, en el pensamiento moderno, por autores como Bajtin, Barthes o Derrida. Landow (1995) encuentra en la forma de vinculación y composición de las «lexías» o bloques textuales heterogéneos del hipertexto la ruptura de la jerarquía que supuestamente era propia del texto tradicional (el consagrado por el libro impreso), por ejemplo, entre cuerpo principal, notas y citas.

afirmaciones vertidas en forma escrita. Eisenstein (1994: 184-185) asegura incluso que la contribución revolucionaria del siglo XVI consistió en tratar de compensar las inadecuaciones de la descripción verbal mediante el uso de dibujos descriptivos.

Eguizábal Maza (1998: 127) subraya la importancia que tuvo la litografía (inventada en 1796), a lo largo del XIX, en el desarrollo del cartel y del anuncio, precisamente en el sentido de permitir una *integración* entre la imagen y el texto, una síntesis que «supuso un paso fundamental en el desarrollo de un lenguaje específicamente publicitario, en cuyos textos se integran los elementos icónicos y los tipográficos».

Pero la litografía es sólo un instrumento técnico; además de él, y antes que él, hubieron de darse condiciones culturales mucho menos fáciles de explicar. El barroco desarrolló las condiciones de una cultura visual propicia al tratamiento analítico del texto, a la integración y a la contaminación de la imagen y la escritura, dentro de un proceso más general de expansión de la «consistencia óptica» (que ha teorizado Latour, 1998). Los jeroglíficos, emblemas, escenas mnemotécnicas, empresas, lemas, caligramas y otros muchos textos alegóricos de la época barroca conforman una *cultura logoicónica* (muy detalladamente estudiada por R. de la Flor, 1995 y 1996) en la que se insertarán más tarde las páginas de prensa, los anuncios, el collage, el caligrama y las técnicas del montaje artístico vanguardista.

El discurso logoicónico supuso una contaminación semiótica entre ambos registros: por un lado, la escritura se iconizó, desarrollando todas las cualidades expresivas que culminarán en el grafismo moderno del cómic, de los títulos de crédito cinematográficos, de la animación infográfica. Pero correlativamente los iconos tendieron a convertirse, dentro del lenguaje alegórico del barroco, en una especie de escritura ideográfica o jeroglífica: es esa convencionalización, esa pérdida de fluidez simbólica de la imagen la que hizo despreciar a los románticos el lenguaje alegórico, que hacía «de las cosas signos, y de los signos cosas».

Con el procesamiento digital de los signos se ha dado un paso más: ya no solamente se trata de un montaje *sintáctico* ni sólo de una operación *semántica* que, en la época de los *multimedia*, hace accesibles los elementos escriturales e icónicos a una misma forma de «participación cognitiva y sensorial» (Castells, 1997: 405). Se produce también una integración *operativa*, porque, por ejemplo, el manejo de signos visuales y sonoros responderá a pautas y rutinas comunes, homogeneizadas por los sistemas de *software*.



Fuente: R. de la Flor, 1996.

## *La espacialización*

Los textos compuestos mediante montaje han servido durante los tres últimos siglos a objetivos más generales de racionalización espacio-temporal. Harvey (1998: 37) comenta que el recurso al collage fue un medio para el propósito modernista de congelamiento del tiempo, para su *espacialización*. Las superposiciones de efectos procedentes de distintos tiempos (como los periódicos viejos, en el collage) o de distintos espacios (como los *ready-made*) creaban un efecto de simultaneidad en virtud del cual los artistas modernos «aceptaban lo efímero y lo transitorio como el lugar de su arte».

Pero otras muchas operaciones de la investigación en técnicas comunicativas y en la creación artística, desde las cronofotografías de Marey y de Muybridge (cfr. Frutos Esteban, 1996), o los mapas temporales del propio Marey (cfr. Latour y Hermant, 1999), hasta las composiciones cubistas y futuristas, pasando, obviamente por el mismísimo lenguaje del cómic o por las escenificaciones publicitarias (pensemos, por ejemplo, en la clásica secuencia: «antes/después de usar tal producto adelgazante»), sirvieron a un designio común: el de proyectar el tiempo sobre el espacio. Virilio (1989: 9-11) habla incluso de una «paralización» del tiempo de la visión y de la percepción natural.

Según Harvey (1998), el proceso de espacialización expresa en la cultura artística de la modernidad el mismo dispositivo que se aplica en la producción industrial taylorista: la distribución funcional en el espacio de tareas-momentos anteriormente desarrollados en una secuencia temporal.

Català Doménech (1993: 114-115) propone otra lectura cultural y política del proceso de espacialización (o quizá de su fase más avanzada): el espacio mismo, recuperando la corriente iniciada por el barroco, se convirtió en un *espacio alegórico*, y la alegoría reapareció entre los pedazos de una realidad fragmentada «cuando la organización social se convirtió en un eco del capital monopolista». La realidad continua o temporalizada había sido abatida por la fotografía, y el espacio alegórico vino a «suplir las funciones cohesionadoras que el desarrollo temporal había cumplido hasta entonces». La nueva organización multinacional precisa un discurso, pero fuera del tiempo, es decir, sin referencia a la memoria y a la racionalidad histórica. Muchos ejemplos publicitarios muestran la naturaleza de estos espacios mentales «que las fuerzas conceptuales materializadas en las figuras producen a través de la relación entre ellas» (Català Doménech, 1993: 200).

Un ejemplo: en cierto anuncio televisivo, la imagen muestra la puerta trasera de un vehículo cerrándose bruscamente, con un estruendoso sonido de fondo. Como efecto de esa acción (*post hoc ergo propter hoc*), las palabras que componen un texto escrito (correspondientes a la «vieja» definición que da el diccionario de la palabra «coche»), parecen estremecerse, se desprenden y caen sobre el fondo blanco de la pantalla. Es un ejemplo de espacio virtual en que los signos proceden como cosas y las cosas como signos, en que las interacciones no son interpretables en términos de relaciones espaciales figurativas, sino como asociaciones conceptuales y sinestésicas que conforman un espacio alegórico del tipo de los que menciona Català Doménech.

Fue la cultura barroca de la imagen la que normalizó esa clase de espacio visual que hay que leer como un «marco mental analítico», una red de nexos conceptuales posibles, antes que como un escenario figurativo naturalista (Català conjetura incluso: un «espacio hipnótico» que «conecta de forma directa con nuestro inconsciente»). Como ámbito de una representación que, en lo que tiene de repetitiva, de intrascendente y de fetichista, está preparado el lugar que ocupará la mercancía en el capitalismo moderno («la mercancía puede ser entendida como el emblema barroco llevado al extremo», dice Eagleton, 1998: 58, comentando a Walter Benjamin). Pero erosionando, a la vez, de forma irreversible, la trascendencia y el logocentrismo de los símbolos, la cultura simbólica y aurática.

### *Escopocentrismo y visión interior*

La psicagogía moderna, la ejercida por la publicidad, no es ya prioritariamente logocéntrica, es decir, orientada a procesos lógicos y lingüísticamente mediados, sino *escopocéntrica*, centrada en la experiencia visual y en la representación icónica, a la vez que *psicocéntrica*, dispuesta para ejercitarse en un escenario «interior» de deseos y representaciones más o menos inconscientes.

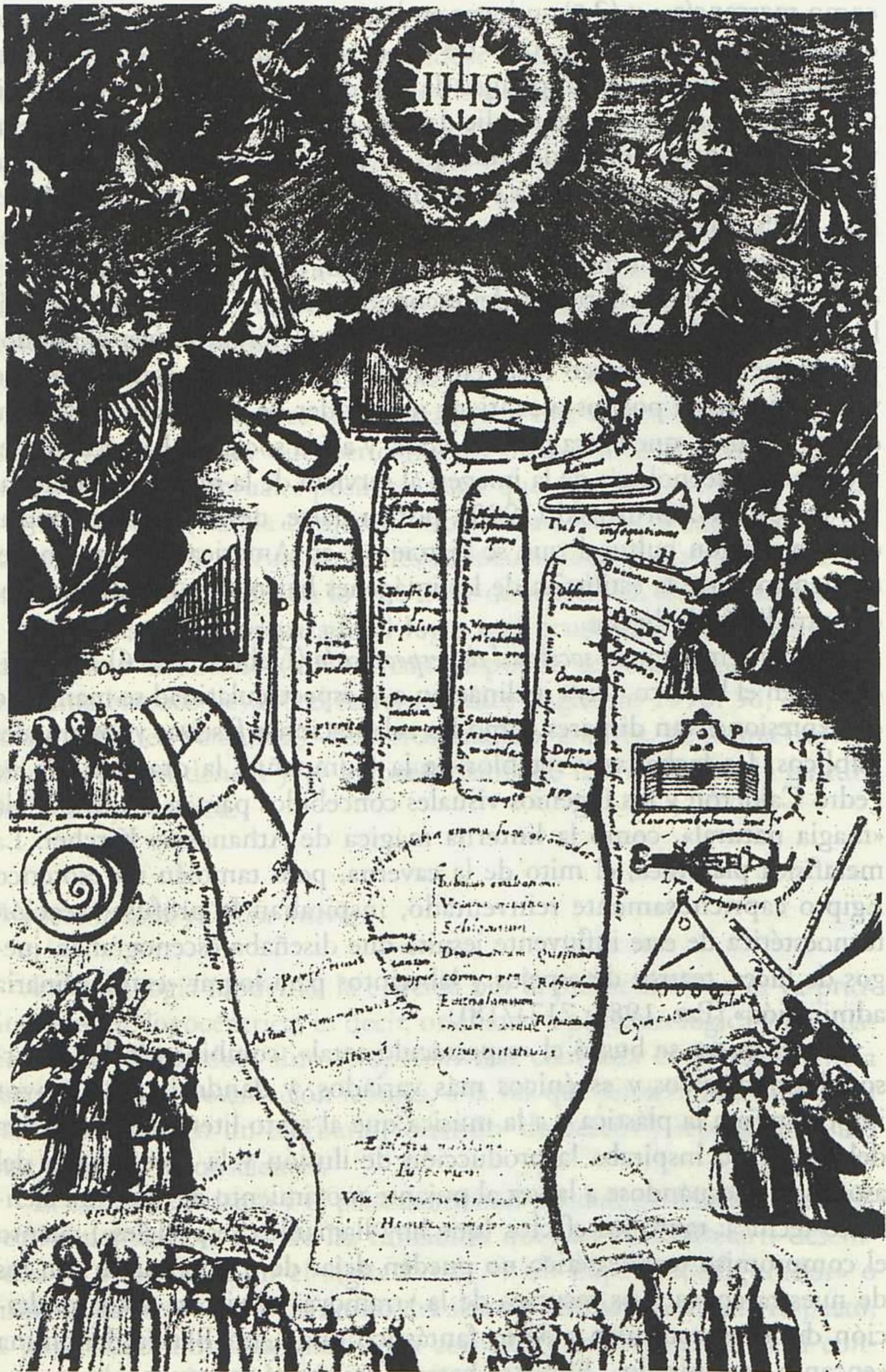
El escopocentrismo y el psicocentrismo pueden correlacionarse, respectivamente, con dos de las funciones que, según Mattelart, desempeña la publicidad en el siglo XX: (1.º) un papel «configurador» o enmarcador respecto al conjunto del sistema mediático. A este respecto, la publicidad alimenta una lógica comercial determinante en el conjunto de la producción cultural masiva y que se puede resumir en este enunciado: «producir la mercancía como espectáculo y el espectáculo

como mercancía»; y (2.º) su lugar en la construcción de la subjetividad contemporánea, en el sentido de un desplazamiento hacia el deseo. Bajo el dominio de los «capitanes de la industria» convertidos en «capitanes de la conciencia», la publicidad irá desplazando el centro de gravedad de control social del trabajo al entretenimiento, del esfuerzo hacia el placer, de lo factual a lo onírico, de lo racional al deseo (Mattelart, 1995: 349-350).

Me detendré un momento en la cuestión de la experiencia visual, y en los antecedentes barrocos del escopocentrismo publicitario: González García (1998: 57) explica que en su orientación a «mover el ánimo» políticamente, el barroco recuperó la idea de Horacio según la cual lo visual, que entra por los ojos, tiene más poder de conmover al espíritu que el lenguaje, que entra por los oídos, y así la sociedad barroca implementó «una tecnología de la imagen al servicio de la representación teatral del poder». Gruzinski (1990), por su parte, describe las estrategias de dominación cultural que se ejercieron en América por medio del encuentro entre la estilística de las imágenes barrocas y los imaginarios de la tradición indígena.

La contemporánea *sociedad del espectáculo* (Debord, 1976) fue anticipada en el barroco, cuya inclinación a la espectacularidad se manifestó en expresiones tan dispares como las celebraciones festivas y los rituales públicos, las fachadas y retablos de la Compañía, la dramaturgia de Pedro Calderón y los ingenios visuales concebidos para la maravilla y la «magia natural», como la linterna mágica de Athanasius Kircher. La metafísica platónica, el mito de la caverna, pero también un esotérico Egipto caprichosamente reinventado, inspiraban la profusa creación tecnoestética de este influyente jesuita que diseñaba escenografías, juegos de luces, teatros de espejos y laberintos para lograr «extraordinaria admiración» (Paz, 1982: 717-718).

En el teatro se buscó el «espectáculo total», combinando los recursos dramáticos y escénicos más variados, y dando igual o mayor importancia a la plástica y a la música que al texto literario. La estética del momento inspiraba la producción de ilusión y la provocación del asombro, adecuándose a la vez al pujante movimiento de apertura científico-técnica: tanto los efectos (que hoy llamamos «especiales») cuanto el compromiso tecnoestético no pueden dejar de parangonarse con los de nuestra época. Los recursos de la «tramoya» sirvieron a una exaltación de lo espectacular y de lo fantástico que Caro Baroja denomina «encanto mecanizado». El teatro barroco vulgarizó así muchos mecanismos, gracias al ingenio italiano: «Vengan palacios, jardines, cuevas



Fuente: R. de la Flor, 1995.

encantadas, nubes brillantes, dragones, magos voladores» (Caro Baroja, 1974: 270).

Se dio, pues, un movimiento de exteriorización tendente a visibilizar y teatralizar el poder, pero también a prolongar, a extender (en el sentido de las «extensiones» macluhanianas) las facultades humanas, como la memoria –ya en el XVI Giulio Camillo había diseñado un «teatro de la memoria», artefacto sin duda precursor de los ordenadores, que él mismo describía como «mente edificada» (Català Doménech, 1993: 40-41).

Los ingenios destinados a producir ilusión visual y fantasmagoría, como la linterna mágica, comenzaron a ser instrumentados deliberadamente al servicio de la conformación y el control del imaginario popular. Caro Baroja (1974: 26-27) recuerda a este respecto que la linterna mágica de Kircher, o los inventos de otros jesuitas, como Gaspar Schott, se utilizaban «para hacer ver a gentes sencillas los horrores del infierno». Y, como cuenta Virilio (1989: 14), los jesuitas predicaron a los chinos usando materiales anamórficos «para demostrar “mecánicamente” que el hombre debe vivir el mundo como una ilusión del mundo».

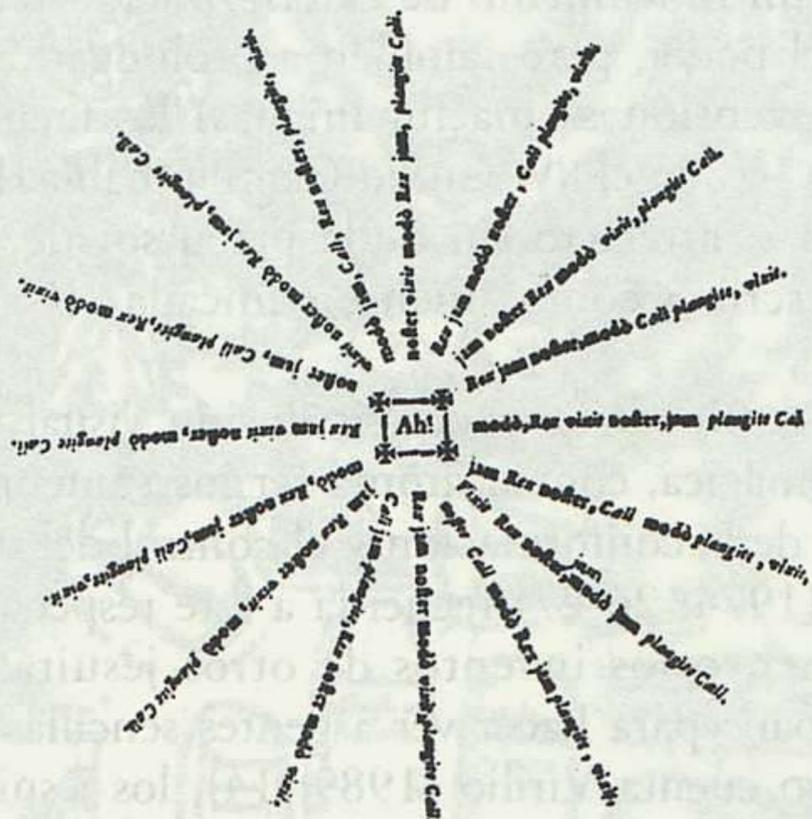
Desde el renacimiento –y Virilio recuerda a este respecto la célebre anamorfosis de la calavera en *Los embajadores* de Holbein– se desarrollaron las «interpretaciones ópticas mecanicistas».

Las representaciones visuales presupondrán cada vez más, a modo de *simulacros perspectivos* que median la percepción, la interposición virtual de instrumentos ópticos y lumínicos<sup>4</sup>: imágenes como la del *Sacrificio de Isaac* de Caravaggio han de entenderse desde el presupuesto de que un foco luminoso imaginario, exterior al espacio representado, distribuye las zonas visibles e invisibles del cuadro conforme a una proyección cónica análoga a la de la perspectiva.

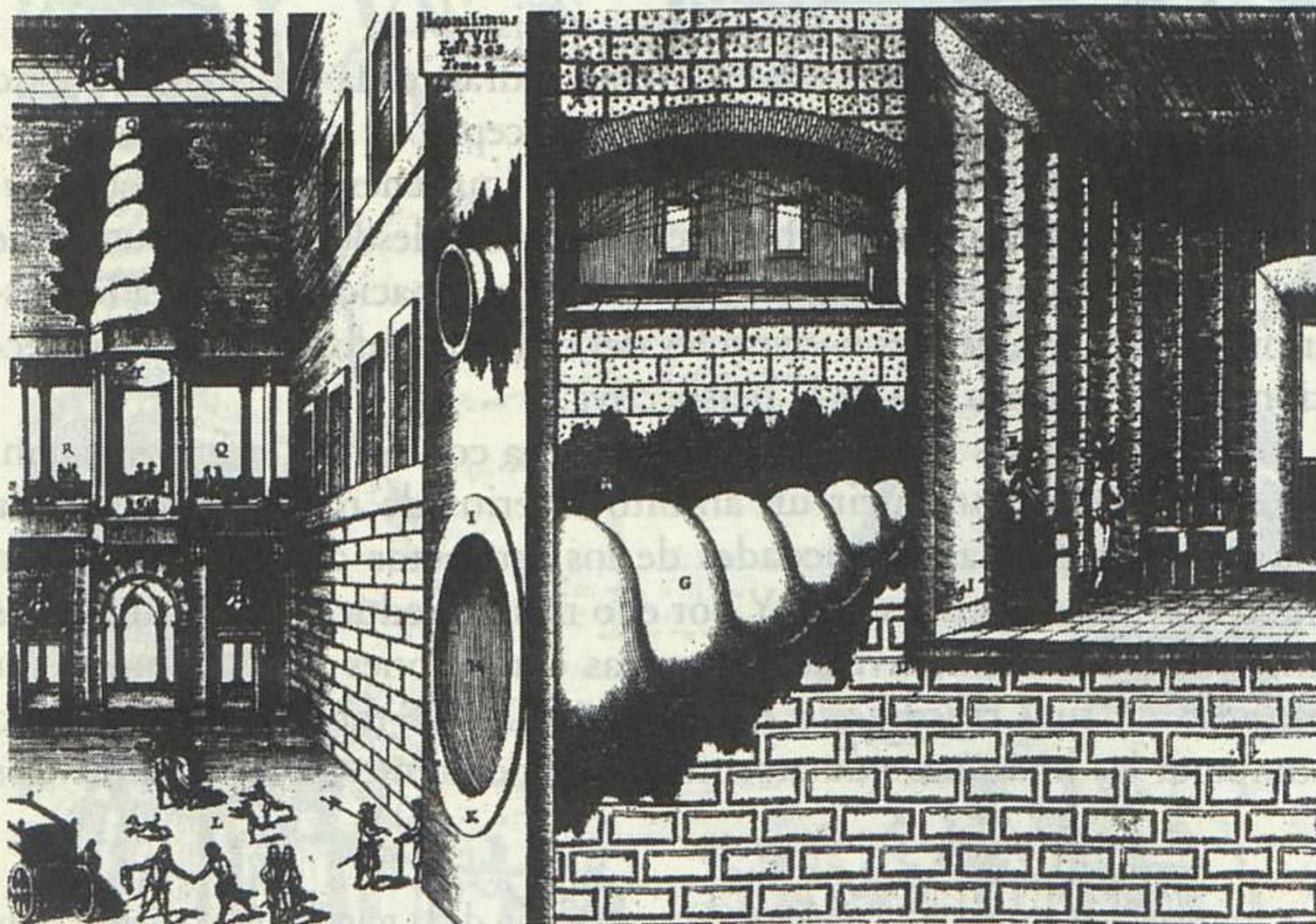
Las extensiones visuales contribuyeron a conformar la imaginación, en el sentido de producir un ámbito interior de representaciones ya *mediatizadas* por las propiedades de los artefactos de visión, es decir, mediadas tecno-lógicamente. Y por ello mismo reductibles a estructuras *universales* de la subjetividad, como las condiciones a priori que Kant propuso en su *Crítica de la Razón pura*. De ese modo, Leibniz pudo comparar las imágenes que atormentan al penitente (los «pensamientos

<sup>4</sup> Amelia Gamoneda (1999) habla de «maquinación de la mirada» para referirse a un fenómeno análogo en el discurso literario contemporáneo, más precisamente en la poesía de B. Noël.

**AH! MODO, REX VIXIT NOSTER JAM, PLANGITE CÆLI.**  
 Con las mismas dicciones de este verso trocadas, se componen  
 todos los que sirven de rayos á esta rueda.



Fuente: R. de la Flor, 1995.



Fuente: Paz, 1982.

volantes», *fleigenden Gedanken*), con los fantasmas que proyecta la linterna mágica sobre un muro (Regalado, 1995, vol. 1: 717). Y Sor Juana Inés de la Cruz (1997) pudo describir el efecto de desvanecimiento de las imágenes mentales, cuando el alma de su *Primero sueño* sale del adormecimiento, refiriéndose al mismo mecanismo, anticipando incluso (el anhelo de) la visión cinematográfica y en 3D:

*Así linterna mágica, pintadas  
representa fingidas  
en la blanca pared varias figuras,  
de la sombra no menos ayudadas  
que de la luz: que en trémulos reflejos  
los competentes lejos  
guardando de la docta perspectiva,  
en sus ciertas mensuras  
de varias experiencias aprobadas,  
la sombra fugitiva,  
que en el mismo esplendor se desvanece,  
cuerpo finge formado,  
de todas dimensiones adornado,  
cuando aun ser superficie no merece.*

Estas mediaciones de la experiencia óptica técnicamente extendida, estas maquinaciones de la mirada, forman parte de la construcción del *espacio psíquico* moderno, al que Hobbes comparará con una «cámara oscura» y Hume con un escenario teatral en el que las representaciones aparecen y desaparecen. Una interioridad psíquica que ha sido ya profundamente visualizada y espectacularizada cuando se desarrollen la publicidad, la fotografía, el cine ¡y el psicoanálisis!, a pesar de la resistencia de la Ilustración, tardía y vana, a las «supercherías» de la imagen.

Las técnicas de «edificación interior» de los jesuitas debieron de desempeñar un papel determinante en el desarrollo de lo que R. de la Flor (1995: 147) denomina la «praxis de la imagen mental». Procedimientos ignacianos como la «composición de lugar», que propone desplegar escenarios visuales en la imaginación, forman parte de la construcción moderna del mundo psíquico desde los supuestos del imperialismo de la imagen que difunde la Contrarreforma. Los *Ejercicios* de San Ignacio desarrollan el dominio «de una vista interior, de un «sueño despierto dirigido», en terminología de la sicología moderna» (R. de la Flor, 1995: 149), complementario de las técnicas de la

«memoria artificial» proporcionadas por emblemas, jeroglíficos y otros textos visuales (R. de la Flor, 1996: 41).

Pero la literatura espiritual jesuítica no se detiene en el ámbito visual, sino que trata de «suscitar una emoción totalizadora que afecte a todos los sentidos del devoto» (R. de la Flor, 1996: 146-147). En esta búsqueda del impacto sensorial, se alcanzarán extremos de «grotesco realismo» como aquel pasaje de *El Comulgatorio* en que, para invitar a la eucaristía, Gracián hace una descripción gastronómica del «Corderito de Dios» que, fuera de su contexto, podría pasar por una procacidad blasfema o por un ejemplo de humor *gore* (citado y comentado por R. de la Flor, 1996: 147):

*Hoy me como el sabroso corazón del Corderito de Dios, otro día sus pies y manos llagadas, que aunque lo comes todo, pero hoy con especial apetito aquella cabeza espinada, y mañana aquel costado abierto, aquella lengua abeleada, que cada plato de éstos merece todo un día y aun toda una eternidad.*

Podemos encontrar la última expresión de esa psicagogía multisensorial, también frecuentemente «sensacionalista», en el recurso intensivo a la *sinestesia* del que se sirve la publicidad audiovisual contemporánea.

### *Cómo marca la marca*

El tener por objetivo la difusión de una *marca* y no ya de una mercadería genérica es el rasgo constitutivo de la publicidad moderna. La relación entre la marca, es decir, un constructo semiótico que suele constar de una imagen y un nombre tipificados, y el producto, puede considerarse una relación *alegórica* en el sentido más general en que se atribuye, por ejemplo, a los emblemas, empresas y demás textos logoi-cónicos del Barroco. Esta relación alegórica es aún más evidente cuando se piensa en la marca no como signo de la mercancía, sino como índice de la identidad de quien la adquiere y exhibe, de la pertenencia al grupo real o imaginario de quienes están marcados por ella. Las dos funciones de la marca son interpretadas por Ibáñez (1994: 238-241) como correspondientes a dos momentos del capitalismo: en el capitalismo de producción la marca lo es del producto, garantizando la propiedad del fabricante; en el capitalismo de consumo, la marca sirve para marcar a los consumidores, para clasificarlos y jerarquizarlos. En este

segundo caso se advierte aún más claramente la semejanza de la marca con aquellos símbolos del Barroco que heredan y reelaboran la semiosis heráldica medieval, en tanto que indicadores del linaje, la pertenencia al estamento aristocrático, el prestigio, etc.

Nuevamente son muy instructivas a este respecto las observaciones de R. de la Flor, que señala algún ejemplo de anticipación del «valor conferido a la marca» ya en el lenguaje emblemático renacentistas y anota que ciertas «formas de la paraemblemática se sitúan también al principio de la era que se abre al individualismo, a la elección de un gusto por primera vez subjetivo, en cierto modo independizado de la tiranía de clase, institución, grupo o país» (R. de la Flor, 1995: 102-103).

Las prácticas de la publicidad y el consumo de nuestra época manifiestan esa misma ambigüedad: la marca nos invita a la fantasía y a la distinción, nos interpela en tanto que *sujetos individuales* con deseos, gustos y hasta caprichos propios, pero al mismo tiempo nos invita a una *pertenencia colectiva*, no ya la propia del linaje o el estamento, sino la relativamente electiva a una comunidad imaginaria: «a la publicidad corresponde proponernos modelos, incitarnos a desear ser, parecernos a, integrarnos entre. Si esto es cierto, el destinatario del anuncio publicitario es un colectivo que todavía no existe, que debe ser recortado de entre la masa de receptores por el efecto del propio anuncio» (Peñamarín, 1989: 59-60).

### *Por fin, un contexto: barroco y cultura de masas*

Maravall habló del Barroco como una incipiente «cultura de masas»: «el siglo XVII es una época de masas, la primera sin duda, en la historia moderna, y el Barroco la primera cultura que se sirve de resortes de acción masiva» (Maravall, 1996: 223); por más que este autor entienda la «cultura masiva» de un modo algo restrictivo y desde un punto de vista elitista, conforme a la tradición crítico-ilustrada que identifica lo masivo con el gusto *kitsch* (un «subproducto de la superior cultura»), con «la presencia de mal gusto, de lo feo, de la obra de bajo estilo» (*ibid.*: 186-187).

Pero Maravall hace constataciones tan interesantes como la presencia de «recetarios de producción en serie» entre artistas del XVII, y hasta de formas embrionarias del mercado *prêt-à-porter* (en la calle de La Ropería de Madrid, según la novela de Lope de Vega *La prudente venganza*). En fin, la doble condición de la revolución industrial, a saber, la

existencia de una producción industrial estandarizada y de consumidores tipificados, se había anticipado en la producción manufacturera y en la relativa *impersonalización del público* que se produjeron en el Barroco (*ibid.*: 193-194). Los públicos barrocos ya no actúan, por ejemplo en el teatro, dentro del marco grupal o comunitario tradicional, sino conforme a pautas de conducta de tipo impersonal y anónimo. La agrupación de gente socialmente heterogénea en los corrales de comedias no es «democrática», como anacrónicamente se ha defendido, pero sí «masiva» (*ibid.*: 224).

Maravall afirma también que el Barroco conoció la «psicología de masas» en cuanto procedimientos de influencia dirigidos a orientar los comportamientos y las representaciones masivamente compartidos. Porque «todo lo propio del Barroco surge de las necesidades de la manipulación de opiniones y sentimientos sobre amplios públicos». Hubo ya entonces el intento evidente de «formar opiniones unánimes» (*ibid.*: 199-201), algo que solemos juzgar hoy como muy característico de nuestra propia época.

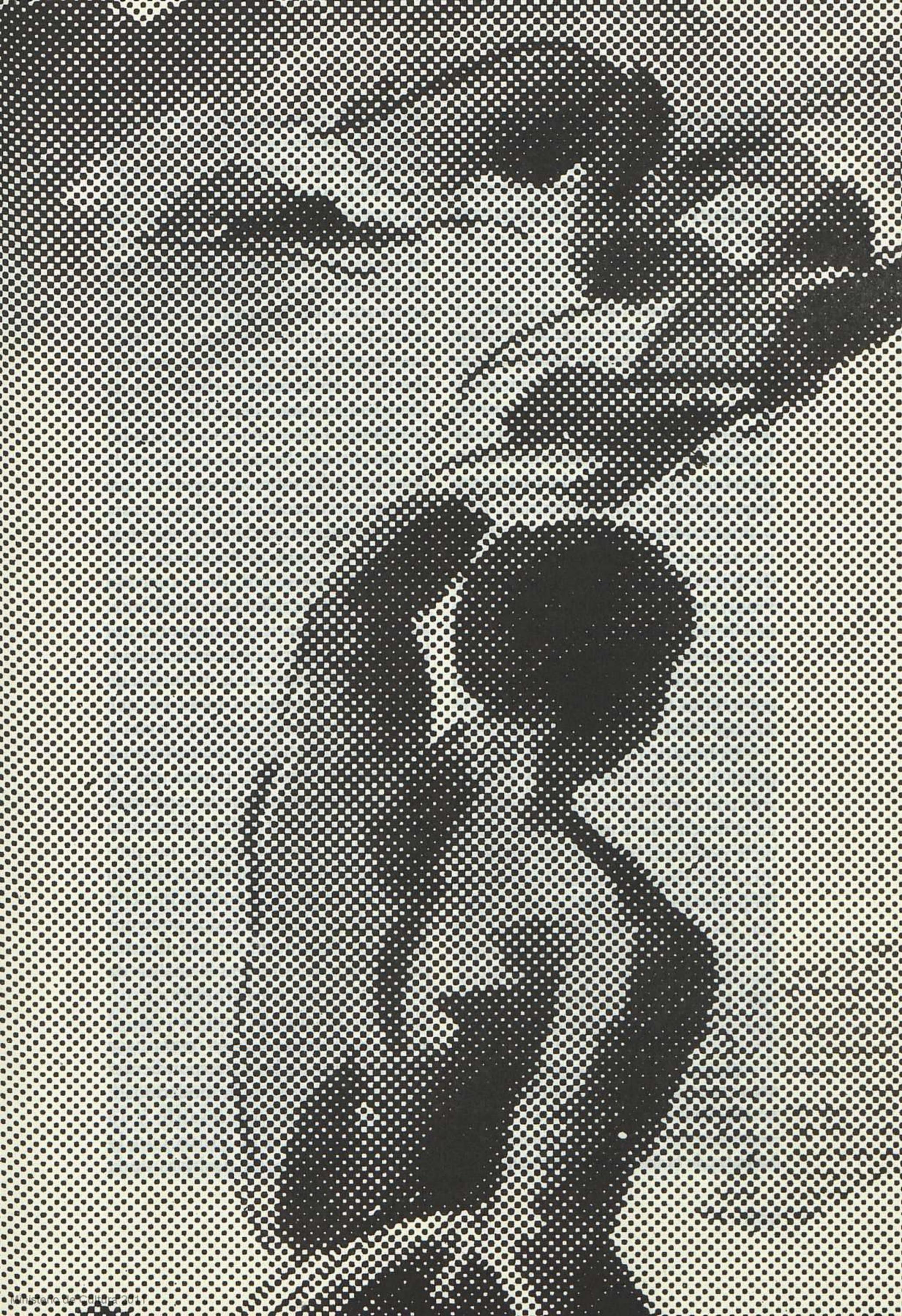
La impersonalización del público, la tipificación del consumo, la estandarización de las representaciones... Todo ello nos habla, en efecto, de un incipiente «escenario masivo» para las profundas transformaciones que se desarrollarán, desde mediados del XIX, cuando los medios de comunicación de masas y la publicidad recuperen la corriente profunda de una cultura popular ampliamente modelada por la experiencia del Barroco, para dar forma hegemónica a los procedimientos de expresión y de dominación simbólica que constituyen nuestra cultura.

### Referencias

- Abril, G., *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Abril, G., «Cronotopías del destiempo. Viaje a los cronotopos sociales y textuales de la sociedad de la información, y a sus astucias», en Gatti, G., y Martínez de Albéniz, I. (coords.), *Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, pp. 141-158.
- Aristóteles, *Retórica* (Introducción, traducción y notas: Q. Racionero). Madrid, Gredos, 1994.
- Barthes, R., *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Caprettini, G. P., «Allegoría», *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1. Turín, G. Einaudi, 1977, pp. 362-392.

- Caro Baroja, J., *Teatro popular y magia*. Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- Castells, M., *La Era de la Información. Economía, sociedad y cultura*, 3 vols. Madrid, Alianza, 1977-78.
- Català Doménech, J. M., *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid, Fundesco, 1993.
- Chartier, R., *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza, 1993.
- Colón Zayas, E. R., «ARTE/ESTÉTICA/EFEECTO: Arqueología de la publicidad», *Dia.Logos de la comunicación*, n.º 40, Lima, 1994, pp. 12-24.
- Colón Zayas, E. R., *Publicidad/Modernidad/Hegemonía*. San Juan, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1996.
- Debord, G., *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Castellote, 1976.
- Eagleton, T., *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Eguizábal Maza, R., *Historia de la publicidad*. Madrid, Eresm & Celeste, 1998.
- Eisenstein, E. L., *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid, Akal, 1994.
- Frutos Esteban, F. J. *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- Gamoneda, A., *Bernard Noël: La machination poétique du regard* (mimeo), 1999.
- González García, J. M., *Metáforas del poder*. Madrid, Alianza, 1998.
- Gruzinski, S., *La guerre des images*. París, Fayard, 1990.
- Harvey, D., *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Ibáñez, J., «Una publicidad que se anuncia a sí misma», en *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid, Siglo XXI, 1994.
- Landow, G. P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Latour, B., «Visualización y cognición: Pensando con los ojos y con las manos». *La balsa de la Medusa*, n.º 45/46, 1998, pp. 77-128.
- Latour, B., y Hermant, É., «Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones», en García Selgas, F. J., y Monleón, J. B. (eds.), *Retos de la Postmodernidad. Ciencias Sociales y Humanas*. Madrid, Trotta, 1999, pp. 161-183.
- Maravall, J. A., (6.ª ed.): *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 1996.
- Martín Barbero, J., «Claves para re-conocer en el melodrama», en Martín Barbero, J., y Muñoz, S. (coords.), *Televisión y Melodrama*. Bogotá, Tercer Mundo, 1992.
- Martín Barbero, J., «Matices culturales de la telenovela», en Peñamarín, C., y López Díez, P. (coords.), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM y Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid, 1995.
- Mattelart, A., *La invención de la comunicación*. Barcelona, Bosch, 1995.

- Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz. Las trampas de la fe*. México, FCE 1982.
- Peñamarín, C. «El estribillo de los fantasmas», *Revista de Occidente*, n.º 92, , 1989, pp. 57-64.
- Regalado, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols. Barcelona, Destino, 1995.
- R. de la Flor, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza, 1995.
- R. de la Flor, F., *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía Lírica (Edición de José Carlos González Boixo)*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Vilaltella, J. G., «Imagen barroca y cultura popular», en Echevarría, B. (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México. UNAM, 1994, pp. 245-275.
- Virilio, P., *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1989.



## *La ironía y la herencia de la modernidad*

Rafael Guardiola Iranzo

«La mirada de un curioso y semihundido perro ante el inefable mar de nubes donde todo se consume». Éste podría ser el áspero título de alguna de las provocativas obras imaginarias del Equipo Crónica o de Eduardo Arroyo, cargada sin duda de préstamos procedentes de artistas tan dispares como Goya, Friedrich, Klee o Bouchardon y cáusticos significativos textuales importados de páginas de Kierkegaard, Faulkner, Kafka, Proust, Joyce o del mismísimo Diógenes de Sinope —un «perro» curioso y semihundido, al fin y al cabo—. Su motivo inexistente: el breve pero enjundioso libro, *Necesidad de la ironía*<sup>1</sup>, de Valeriano Bozal (1940).

Es hora de tomar partido, de pergeñar un escrito sospechoso y persuasivo con pretensiones polémicas tanto en el terreno de la estética como en el de la política o la moral, depurado de citas eruditas y reseca referencias bibliográficas, en el que puedan apreciar las miradas sanas y atentas del presente, sin aderezos ni requiebros argumentativos, la experiencia histórica de los principios de la modernidad que alumbrara el proyecto ilus-

<sup>1</sup> Valeriano Bozal, *Necesidad de la ironía*, Visor Dis., Colección «La balsa de la Medusa», n.º 101, Madrid, 1999, 116 pp.

**La balsa de la Medusa**, 53-54, 2000.

trado. ¿Qué ha sido de ese dorado sueño de placer y felicidad absoluta, de libertad y utopía? Y a la vista de todo ello, ¿qué nos cabe esperar? En última instancia, ¿qué hacer? Sea como fuere, Bozal apuesta aquí, como en tantos de sus escritos, por un tipo de reflexión como perspectiva, como apertura a un horizonte donde se revela la construcción misma del pensamiento, un pensamiento siempre inquieto, en constante ebullición de ideas (no en vano «dejar libre curso a la reflexión» es su objetivo declarado) y concentrado hasta tal punto en la tarea que echa sobre sus espaldas, que apenas se concede un respiro hasta que cree haber trazado un mapa ajustado a su territorio problemático.

En la sociedad de consumo actual, era del capitalismo triunfante, asistimos a una total inversión del proyecto originario de la modernidad, como consecuencia de la evolución de los propios principios sobre los que ésta se gestó: aquel que nos invita a buscar lo agradable y placentero, a disfrutar del instante, puesto que, al parecer, todos tenemos la capacidad de gozar de la naturaleza y ese otro que alude al goce ilimitado que proporciona la felicidad absoluta, destino histórico del género humano, que está por venir y asimismo todos podemos alcanzar. Para nombrar tan ilustres principios y acceder, tras el análisis de su naturaleza y evolución, a un «lúcido» estado de conciencia, el autor de *Necesidad de la ironía* hace un eficaz uso de las correspondientes categorías estéticas de la modernidad: lo pintoresco o interesante y lo sublime. Éstas son, junto con la belleza, las categorías positivas de la

estética moderna, cuyo envés negativo se encuentra en el *kitsch*, lo patético y lo grotesco<sup>2</sup>. Y resulta que, por una parte, lo pintoresco ha evolucionado finalmente hasta encarnarse en el democrático e irresistible *kitsch* («la medida del gusto en la economía de consumo») y, de otro lado, lo sublime lleva inexorablemente al totalitarismo y a la alienación.

No olvidemos que el goyesco «perro semihundido» de la obra que nos hemos permitido imaginar está dotado de una curiosidad envidiable, pugna para recoger, gracias a los sentidos, la variedad y diversidad de lo que acaece en un momento singular, cargado de significado, y parece deleitarse en el acto mismo de la discreta contemplación. Es signo de la condición dinámica e insaciable de la naturaleza humana de la que habla Hume, la actitud de quien juzga y busca el agrado en lo pintoresco o interesante, sea en un escenario natural, sea —como en el caso del *flâneur* del que habla Baudelaire— en el original que se descubre en el contexto inmediato. Éste lo conforman tanto el ameno paisaje natural y urbano, como los

<sup>2</sup> Quien desee obtener una visión detallada de las categorías estéticas de la modernidad, puede consultar con provecho los dos volúmenes de la *Historia de las ideas estéticas* del propio Valeriano Bozal, Madrid, Historia 16, 1998, y otros escritos del mismo autor, como *El gusto*, Madrid, Visor, 1999; el prólogo a la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, de Edmund Burke, Murcia, Arquitectura, 1985, pp. 7-37; el artículo titulado «Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético», publicado en el número 3 de *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1987, pp. 67-86, o el que lleva por título «La lucidez de la risa» publicado en el número 10-11 de *La balsa de la Medusa*, Madrid, 1989, pp. 53-67.

tipos humanos que los frecuentan y hasta las representaciones de todo ello (las estampas y los folletines, por ejemplo), motivos que recoge con avidez la mirada atenta del *flâneur* con el ánimo de reconstruir el mundo de la vida cotidiana, adentrándose en un nuevo estado de conciencia de dicho mundo y de la propia autoconciencia, gracias a la experiencia estética. Mas no se trata de un goce solitario de un bien elitista o minoritario. Desde el punto de vista político, la propuesta ilustrada que impulsa el gusto por lo pintoresco e interesante es, en opinión de Valeriano Bozal, democrática, dado que, en principio, «no hay nada *a priori* que impida disfrutarlo a todos».

La sociedad industrial avanzada —la sociedad de consumo y la inquieta cultura del ocio que va, atropelladamente, de una cosa a la otra en busca de lo novedoso— ha resuelto gracias a la economía de mercado y el sistema masivo de producción de mercancías el viejo problema de la «universalización de las posibilidades del agrado», ya que éste se puede generar en cualquier instante y en todas partes, haciendo uso de una ingente variedad de medios de reproducción del mundo (la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo, el disco, etc.). Pero también ha desvirtuado uno de los rasgos peculiares de la experiencia estética, a saber, la recepción reposada y atenta del desajuste y la ruptura con lo establecido que entraña la auténtica obra de arte. Y esto es así, porque la repetición, condición del consumo masivo de las obras artísticas (de sus reproducciones en serie o, en su caso, de la experiencia rápida y superficial

de obras únicas en escenarios como los museos) y la deificación de lo que aparece como una novedad, implica la identificación o aceptación acrítica de lo sujeto a la norma social (lo que siempre es igual y que reconoce el sujeto de inmediato) con el propósito de obtener el mayor placer en el menor tiempo posible. «La contemplación cede paso al consumo y lo pintoresco se realiza en el *kitsch*». Este último universaliza lo interesante por medio de un peculiar «vaciamiento de significado». Curiosamente, con su socialización del agrado y la sanción del mercado, el *kitsch* se ha apoderado de la vida cotidiana, de una vida que deviene como fugaz noticia, como una trepidante sucesión de acontecimientos, donde la información debe ser tan simple, tan elemental, que la actividad de la recepción y el consumo de cualquier objeto, suceso o proceso no impida su fácil comprensión.

La mirada del perro de nuestra imagen soñada se asoma a un espectáculo inefable semejante al que presenta Friedrich en su obra *El viajero ante el mar de nubes*. No se trata de la mirada propia de la contemplación masiva a la que conduce el *kitsch*, sino que se aproxima a la grandiosa vivencia de lo absoluto que el Pseudo Longino o los tratadistas del siglo XVIII denominaron sublime. El hecho de pensar o sentir el carácter absoluto del objeto —en la naturaleza o en la historia— produce en el sujeto receptor una intensa emoción y provoca la suspensión del tiempo en el que este último se encuentra. El ánimo del sujeto se siente conmovido, dominado por la grandeza del objeto y este sometimiento aniquila momentáneamente

la libertad de aquél, al ser consciente de la distancia que separa a ambos (algo que puede suscitar temor e incluso terror). Pero la suspensión del tiempo transporta también al sujeto, sin continuidad con el momento anterior, a una experiencia «auténtica» de consuelo y hasta de intenso entusiasmo, placer y éxtasis, al tomar conciencia de su poder, de su capacidad para dominar, recobrando con ello la libertad cercenada. Distancia y éxtasis son los dos momentos de lo sublime, como las dos caras de la misma moneda y no hay una sucesión entre ellos, sino un enorme hiato. Lejos queda la proximidad, el gusto burgués por el agrado y lo ameno, el amable encadenamiento de acontecimientos de la vida cotidiana.

El autor de *Necesidad de la ironía* reconoce en lo sublime uno de los principales ingredientes de la experiencia estética, la distancia, dado que el placer que suscita dicha experiencia se cimienta en la capacidad para distanciarse y objetualizar, una vez anuladas las finalidades prácticas de las miradas «interesadas», reconsiderando la visión del mundo desde una nueva perspectiva. En cualquier caso, el poder del mercado es irresistible. Tanto, que ha sido capaz de engullir a lo sublime, a lo inefable, convirtiéndolo en objeto de consumo bajo la forma del *kitsch*, de lo cotidiano, en las manifestaciones artísticas y objetos que caen bajo la categoría del *pompier* (ese arte pretencioso que se produjo en Europa Occidental en la segunda mitad del siglo XIX y que ha tenido continuidad en el XX), uno de cuyos ejemplos más notorios es el orientalismo y al que es proclive en nuestros

días el exhibicionista poder económico.

Pero lo sublime se proyecta más allá de la experiencia estética, al afirmar solemnemente la felicidad individual y la felicidad colectiva como destino del género humano. El pensamiento del Siglo de las Luces y de los románticos encuentra en la historia el marco para la obtención de tanpreciado fruto, de tal modo que el proyecto que parece definir a la modernidad no es otro que la tarea de titanes encomendada al ser humano de lograr la transformación de la naturaleza –exterior e interior– en historia, al ejercer el dominio sobre aquélla. No obstante, el historicismo de Marx y de sus seguidores o de la ideología nacionalsocialista alteró peligrosamente el significado de dicha transformación ilustrada que ejemplifica lo sublime, al proclamar la conveniencia de «fijar un sentido necesario para la historia». La transformación lo es ahora de la historia en naturaleza sublime y el sujeto desaparece, alienado, dentro del torbellino de la necesidad interna, el sentido y la salvación final que conlleva lo absoluto. Lo sublime deviene totalitarismo y funda la figura de la alienación. «Todo sublime es, en principio, malo», afirma Bozal, pues implica la enajenación de la voluntad y la razón del sujeto, un súbdito entusiasta, a fin de cuentas, dentro de una fervorosa masa, en la imponente realidad del héroe, del caudillo, del símbolo de lo absoluto, sea éste el Führer, el «padre» Stalin o el poder del Capital en la sociedad liberal-burguesa, con la excusa de participar de la misma naturaleza, signo de autenticidad. En

la medida en que, a la vista de lo argumentado, política y estética se reclaman mutuamente, difícilmente podremos encontrar en lo sublime una alternativa razonable al consumo del *kitsch* y a la labor de «vaciamiento de significado», sin decir adiós definitivamente al ideal de libertad y utopía.

El panorama es desolador: el modelo económico capitalista no parece tener rival, el dominio del mercado y de la sociedad de consumo es incontestable, tampoco se adivina el fin del imperio del *kitsch* (no han dado sus frutos ni las críticas filosóficas y ni las estéticas al mismo), y la fidelidad a lo sublime –ahora encarnado torpemente, con apariencia *kitsch*, en lo *pompier*– nos lleva inevitablemente a comprometernos con la alienación y el totalitarismo. En momentos de crisis, de renuncia generalizada, la «resistencia» (política, *de la teoría*, parafraseando a Paul de Man) a través de la «ironía» –uno de los rasgos presentes en la modernidad desde sus primeros pasos– es una actitud y hasta una forma de vida que puede llenar vacíos existenciales.

Esta es la herencia del proyecto moderno que aún no ha escapado a nuestro control y la bandera que enarbolan con vehemencia Valeriano Bozal o el artífice de la obra que imaginábamos al principio de este comentario. La ironía que se postula desde estas páginas nada tiene que ver con la frivolidad, ni con el desprecio o el dardo gratuito, o la crítica negativa y escéptica, ni pretende ser revolucionaria, ni significa emprender un nostálgico camino de vuelta hacia los orígenes (lo que implicaría dar nuevos

vuelos a la repetición). Para Bozal, el ejercicio de la ironía, de la capacidad de dudar momentáneamente y la aceptación de la duda, siguiendo a Kierkegaard, permite precisamente «asumir la modernidad en toda su complejidad» e incluso unificar elementos antagónicos, en estado de tensión constante, puesto que hace posible una mejor comprensión de la realidad. Más que un optimista programa sistemático y bien perfilado, la ironía aparece ante nuestros ojos como un poderoso instrumento estético y político que hace que podamos «ponernos a distancia» (recuperar la distancia perdida, anulada por el mercado), huir de lo próximo para evitar las consecuencias del feroz consumo y resistir.

El uso que aquí se defiende de la acerada ironía anima a seguir la senda—tan transitada por Foucault—de egregios «maestros de la sospecha» como Nietzsche, Freud, Marx o Wittgenstein en sus brillantes técnicas de análisis e interpretación que, a la par, configuran técnicas terapéuticas. Así, como sucede en el caso del método histórico-genealógico de Nietzsche, el «lúcido ironista» del que nos habla Valeriano Bozal investiga críticamente, gracias a los beneficios que le otorga la distancia conquistada, a fuerza de tomarse todo en serio, cómo se ha originado y cómo están influyendo sobre la vida de los seres humanos sus manifestaciones artísticas y culturales y cuál es el papel que hemos jugado en todo esto. El ironista se remonta a los orígenes del *kitsch*, de lo *pompier*, de la tensión filosófica existente entre los conceptos de historia y naturaleza y, sobre todo,

a la génesis del fenómeno del consumo y ofrece su diagnóstico desmitificador, la confirmación de sus sospechas: el *kitsch* no es lo pintoresco, lo interesante, sino que lo destruye, ni nos hace participar del pretendido agrado; lo *pompier* no es lo sublime, ni nos sitúa en el plano de la búsqueda de la felicidad; lo sublime nos aleja de la utopía y el ideal de libertad, legitimando el totalitarismo en cualquiera de sus versiones, pues la historia no es naturaleza; y, finalmente, el consumo no se puede identificar con la experiencia estética, así como el precio de una obra de arte no debe confundirse con su valor estético. Este último desenmascaramiento induce a tomar en consideración una especie de imperativo moral: debemos buscar la experiencia estética mentada, sin menospreciar las consecuencias morales y políticas de la misma, y atrapar con lucidez («el rasgo central de la ironía») los contornos de esa vivencia privada que nos hace sentir un placer intenso e inmediato, proporciona conocimiento, en tanto que modo de representación, y arranca de nuestras entrañas una valoración explícita o implícita que aspira a ser universalizable (el juicio de gusto).

En definitiva, «la lucidez estalla y se impone al gozo». La obra del ironista por excelencia, Francisco de Goya (tal vez, el interlocutor vital predilecto de los escritos de Valeriano Bozal) y, en particular, la figura del grotesco perro semihundido, protagonista y narrador de una acción carente de sentido alguno, nos muestra cómo la experiencia estética no sólo suscita agrado, sino que recoge y organiza gozosa, incluso en patéticas escenas

que recrean momentos de insoportable terror, crueldad y desasosiego, y a través de la ficción, del artificio y la distancia, los múltiples pedazos de una realidad hecha añicos. La ironía se empeña en que tomemos conciencia de las representaciones que se ofrecen para categorizar el mundo de los

hechos, nos habilita para unificar lo diverso por medio del kantiano «libre juego de nuestras facultades» de conocer, entender e imaginar y, quién sabe, tal vez aliente con su providencial «intervención» un compromiso moral y político en el horizonte de la historia.

## *La arquitectura de la belleza: D'Ors sobre Cézanne\**

Domingo Hernández  
Sánchez

La «arquitectura de la belleza» es una expresión afortunada que D'Ors utiliza para definir el arte de Cézanne. Y es afortunada no sólo porque presenta de un modo brillante la pintura del propio Cézanne, sino también porque remite a la construcción misma del texto de D'Ors: el *Cézanne* de Eugenio D'Ors muestra la arquitectura, la construcción, la composición del propio Cézanne como figura, figura artística, pero también epocal.

En 1910, diez años antes de la primera edición (desautorizada posteriormente por el autor) de esta obra dice de Cézanne, que «Cézanne, pintor, no dice nada distinto de lo que yo, estético, digo con palabras más técnicas». No se trata únicamente de pensar en determinados conceptos o ideas. Como base se encontraba la necesidad de mostrar un giro, mostrar a Cézanne como una de las claves ineludibles para entender el nacimiento de la pintura contemporánea. Estos inicios, este cambio de época, que la historia del arte, desde su prisma particular, nos muestra como «la supera-

---

\* Eugenio D'Ors, *Cézanne*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

---

La balsa de la Medusa, 53-54, 2000.

ción del impresionismo», D'Ors lo centra en un asunto especial, un tema que habría fascinado también a Ortega: Cézanne iniciando el camino «hacia el aumento del poder de la mirada». Es la voluntad de todo un momento histórico, desde diferentes flancos: la voluntad de un viraje, un viraje en el modo de mirar las cosas. Rilke, en carta a Clara Rilke del 18 de octubre de 1907, lo expresará de un modo literal: «No es la pintura lo que estudio [...] Lo que yo reconocí fue el viraje que constituye esta obra [la de Cézanne], pues a lo mismo había llegado yo con mi trabajo».

El libro de Eugenio D'Ors ahora reeditado presenta todos estos temas de un modo explícito. Su exposición está regida por una idea clave: entender a Cézanne implica entender su significado estético, pero también histórico, filosófico, incluso literario. De ahí la arquitectura que aparecía al comienzo: el aumento del poder de la mirada sirve también para el propio D'Ors, se lo aplica a sí mismo. Por ello hay que ver a Cézanne desde vertientes diversas, en la novela, en la leyenda, en la vida, en la obra, en su ángel. Son las distintas secciones de la obra, que muestran *Cézannes* distintos, algunos incluso falsos, pero que todos ellos contribuyen a formar la figura completa del pintor.

Cuando D'Ors inicia su examen de Cézanne desde la relación con el Claude Lantier de *L'Œuvre* de Zola, en el fondo ya está poniendo todas sus cartas sobre la mesa. Puede que el enfado de Cézanne fuera exagerado, puede que sea evidente que el protagonista de la obra de Zola no sólo represente a Cézanne, como creyó

éste, sino también a Manet y a Courbet, puede incluso que el texto de Zola permita ver malas intenciones (Lantier, el pintor fracasado que se suicida ante la imposibilidad de terminar su obra), pero lo que está claro es que, como explicita D'Ors, Zola vio perfectamente el problema de toda una época: la impotencia para representar algo que se intuye, que se vislumbra, pero que todavía no se tiene entre las manos. Seguramente, lo que peor llevó Cézanne de la novela de Zola (llena de dolor y drama, pero carente del más mínimo tono despreciativo) fuera la piedad, la «clemencia» ante la impotencia para crear, ante la imposibilidad de llevar a buen término las intenciones y objetivos.

Quizá el mejor modo de entender esta relación de Cézanne con la novela esté en algo que no aparece en el libro de D'Ors: la contraposición de *L'Œuvre* de Zola con *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Si la primera sirvió para que Cézanne rompiera toda relación con su amigo de la infancia, ante la segunda se le saltaban las lágrimas al sentirse reconocido en Frenhofer. Émile Bernard, en los *Recuerdos sobre Paul Cézanne* expresaba así el enfrentamiento: «¡Ah, qué diferencia entre este Frenhofer impotente de genio y aquel Claude impotente de nacimiento con quien Zola desafortunadamente le había identificado!». Ahora bien, y aquí se sitúa D'Ors, una vez planteada la pregunta, se trata de intentar responderla: impotencia para qué, imposibilidad de hacer qué. Si fuera algo puramente personal, referente a los problemas de Cézanne para terminar sus obras, no

tendría demasiado en especial. Si estamos acostumbrados, aunque sea malévolamente decirlo, a la «melancolía del artista», y especialmente del genio, ¿por qué van a ser especiales los problemas de Cézanne? Son especiales porque no son particulares, sino colectivos, son especiales porque nos encontramos, con palabras de D'Ors, ante «la enfermedad de un siglo entero que, tal vez por el abuso de abstracción, había destruido la pureza y la potencia de la mirada». Son los problemas del aprendiz, del iniciador, del precursor.

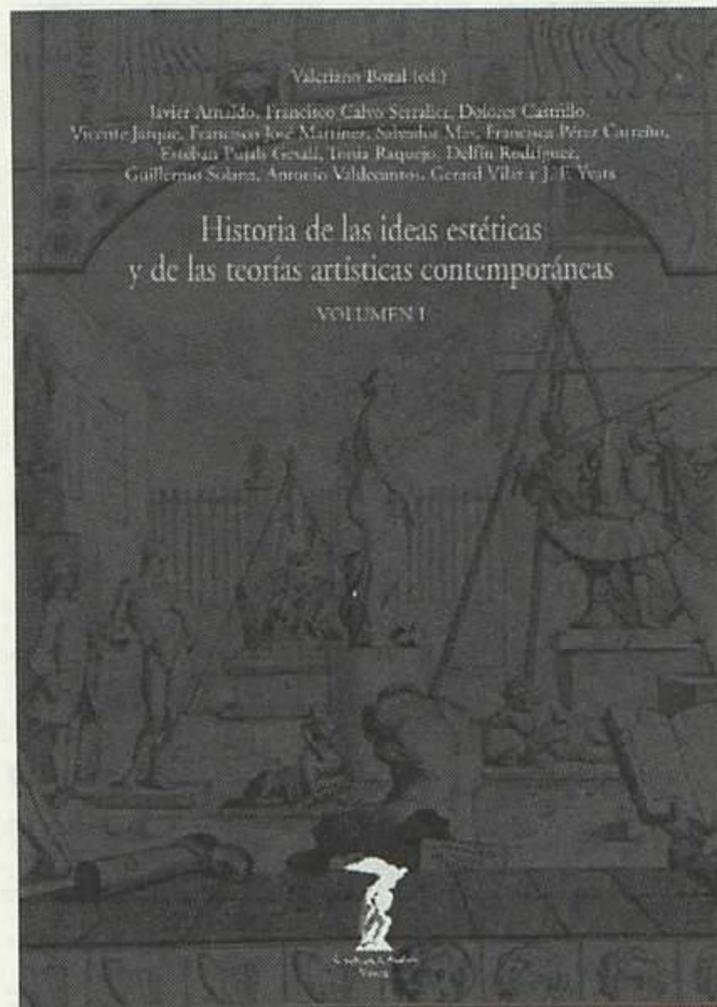
D'Ors presenta de un modo transparente el itinerario de Cézanne: su relación con el arte «estéticamente correcto» de los *Salones*, su acercamiento y posterior separación de los impresionistas, su esfuerzo constante por encontrar un lugar verdaderamente propio. Y, sin embargo, no se detiene ahí. D'Ors sabe que el componente histórico no puede ser el guía único para entender a Cézanne. O, de otro modo: sabe que la historia de Cézanne es una historia muy particular. Por esto, uno de los hilos fundamentales que recorre el libro, y que sirve para explicar tanto a Cézanne como eso que suele llamarse «su contexto histórico», es la relación con lo(s) clásico(s). Pero sabiendo que estamos ante una relación muy especial: «Hay que volver a ser clásicos a través de la naturaleza, es decir, a través de la sensación», decía Cézanne, unir el orden, el sistema, el pensamiento, con el caos, lo espontáneo, la sensación.

Mostrar el equilibrio y el ritmo a través de las propias sensaciones, llegar a la profundidad de las cosas

desde su misma superficie, «abstraer geométricamente», como escribe D'Ors, coincidiendo con la idea de la relación entre color y dibujo que presentaba el Cézanne de *Las cosas que me dijo...*, de Paul Gasquet: «La naturaleza no se encuentra en la superficie, sino en la profundidad. Los colores, en esta superficie, son expresión de esta profundidad. Proceden de las raíces del mundo. Constituyen su vida, la vida de las ideas. El dibujo, en cambio, es una abstracción total. Por eso, no hay que separarlo nunca del color». En *La duda de Cézanne*, Merleau-Ponty incide en el mismo tema: «Cézanne no creyó tener que escoger entre sensación y pensamiento, ni tampoco entre caos y orden. No ha querido separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrársenos, ha querido pintar la materia dándose forma a sí misma, el orden que nace de una organización espontánea». Ese orden era el que Cézanne quería traer de los clásicos, el orden, el sistema, la construcción, pero hacerlos renacer de nuevo, aplicados a los propios objetos superando la improvisación y el subjetivismo impresionistas. El «clásico a través de la naturaleza» con-

siste en eso, en mostrar el ritmo de las sensaciones, la arquitectura de la belleza, el sistema de las miradas, la unión de naturaleza y espíritu.

Es el «Cézanne clásico» de D'Ors, clásico en su combate por el objetivo, clásico como el perfecto objetivista, el que reúne equilibrios y estructuras con colores y sensaciones. De ahí el «Cézanne precursor», el «Cézanne novecentista», vislumbrando los nuevos caminos, aunque todavía lleno de dudas. El equilibrio, el orden, el ritmo, todavía no se han quedado solos, todavía se mantienen en su lucha con las sensaciones que los sostienen. Se ha superado el subjetivismo impresionista, pero todavía no se ha llegado a la abstracción, al aislamiento de los elementos que han promovido esa superación: el ritmo, el orden, la construcción se mantienen unidos a sus objetos, aunque cada vez menos. La arquitectura de la belleza, los juegos de construcción y composición unidos a los problemas causados por «las pequeñas percepciones», la dialéctica de profundidad y superficie, todo ello lo muestra D'Ors de un modo brillante y conciso. No resta más que felicitar a la editorial por haber reeditado este libro.



Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volumen I)*  
La balsa de la Medusa, n.º 80. 480 pp., ISBN: 84-7774-580-3

## Índice

Introducción a la segunda edición.

Introducción a la primera edición.

I. Los orígenes de la estética moderna.

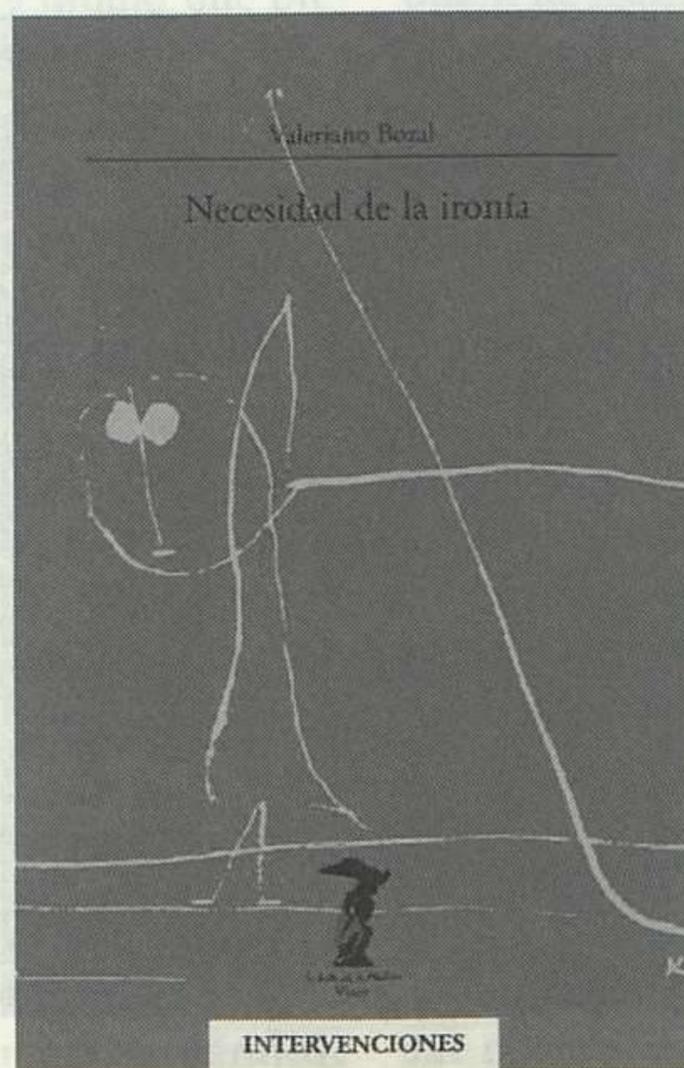
II. El movimiento romántico.

III. Crítica, teoría del arte, filosofía de la cultura y modernidad .

Índice analítico.

Bibliografía.

Autores.



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 pompiere.*

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.



Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*  
La balsa de la Medusa, n.º 106. 260 pp., ISBN: 84-7774-606-0

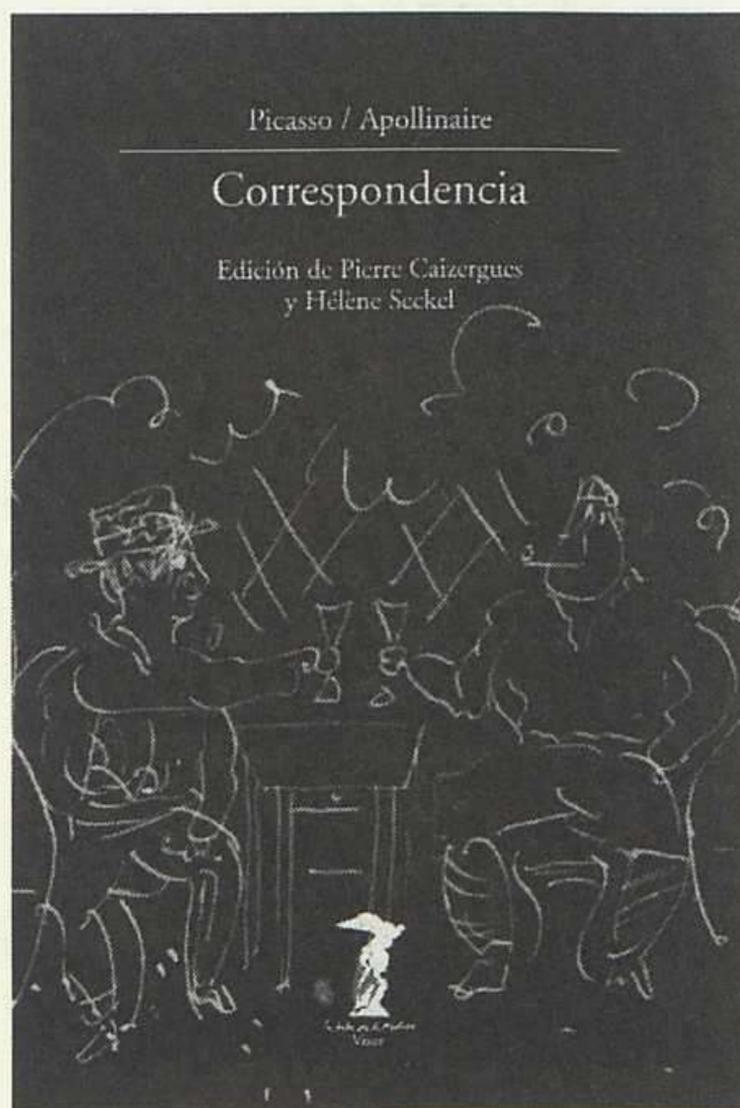
## Índice

### Introducción.

- I. Las raíces de la estética del siglo dieciocho.
- II. El nacimiento de la estética.
- III. La belleza y lo sublime.
- IV. Gusto y genio.
- V. Las bellas artes y su expresión.
- VI. Estética y conocimiento.

### Bibliografía.

### Índice de nombres.



Picasso/Apollinaire, *Correspondencia*

La balsa de la Medusa, n.º 107. 240 pp., ISBN: 84-7774-607-9

Índice

Sobre dos apoteosis. *Introducción a la correspondencia entre Picasso y Apollinaire*, Pierre Caizergues.

Nota técnica.

Agradecimiento.

CORRESPONDENCIA.

Índice de nombres citados.

Lista de ilustraciones.



**TARJETA POSTAL**



FRANQUEO



**VISOR DIS., S. A.**



Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.





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.*
- F. 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.*

Número 51/52 - 1999

- 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.*

