La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 55/56 - 2000

Z-649

J. Arnaldo, *España, 1950: la abstracción como vuelta al orden.*

Ch. Crego, *Copia y originalidad. La Gioconda y Duchamp, Warhol y Rauschenberg.*

F. J. Higuero, *Hacia un pragmatismo liberal en el pensamiento de Richard Rorty.*

L. Sáez Méndez, *Goya y Kant abandonan el diván. Lo sublime en su referencia ética.*

S. Wahnón, *Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imginación kantiana.*

A. Soares, *De vuelta a Timor.*

NOTAS

A. Méndez Rubio, *Estado de sitio: cultura, música popular y crítica social.*

LIBROS

G. Abril, *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal.*

L. García Tójar, *Algo más que periodistas.*

M. Salmerón, *El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset.*

Ministerio de Cultura 2011

Número 49 - 1999

T. Segovia, *Palabras para Emilio Prados.*
J. Jorge Sánchez López, *La política del fantasma: Calderón, Hobbes y el Tamagochi.*
J. Gabilondo, *Travestismo y novela terrorista: masoquismo femenino y deseo en la literatura vasca postnacional.*
W. Matthews, *Intimidad y límite: reflexiones sobre el perro de Stockhausen.*
R. García Alonso, *Adolfo Schlosser. Buscando las trampas.*

NOTAS

C. Santamaría y J. M. Marinas, *La máquina metafórica.*
M. Foucault, *Sexo, poder y gobierno de la identidad.*
C. Piera, *Farfullado para Tomás Segovia.*

LIBROS

V. Bozal, *V. Cacho Viu, El nacionalismo catalán como factor de modernización.*

Número 50 - 1999

J. Habermas, *¿Aprender a fuerza de catástrofes? Diagnóstico retrospectivo del breve siglo XX*
V. Bozal, *Compañero de viaje.*
J. M. Marinas, *El bazar efímero: imágenes del consumo en Ramón Gómez de la Serna.*
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.*

Ministerio de Cultura 2011

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
SERVICIO DE DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOTECA
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 55-56, 2000

Javier Arnaldo	3	*España, 1950: la abstracción como vuelta al orden*
Charo Crego	21	*Copia y originalidad. La Gioconda y Duchamp, Warhol y Rauschenberg*
Francisco J. Higuero	45	*Hacia un pragmatismo liberal en el pensamiento de Richard Rorty*
Leonor Sáez Méndez	61	*Goya y Kant abandonan el diván. Lo sublime en su referencia ética*
Sultana Wahnón	77	*Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana*
Anthony Soares	107	*De vuelta a Timor*
NOTAS		
Antonio Méndez Rubio	122	*Estado de sitio: cultura, música popular y crítica social*
LIBROS		
Gonzalo Abril	136	*De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*
Luis García Tójar	141	*Algo más que periodistas*
Miguel Salmerón	144	*El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*

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

Diseño, **La balsa de la Medusa.**

Ministerio de Cultura 2011

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, A. Machado Libros, S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 11 02.
www.visordis.es // 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).

Ministerio de Cultura 2011

ESPAÑA, 1950: LA ABSTRACCIÓN COMO VUELTA AL ORDEN

Javier Arnaldo

1. Volver a ordenar

«Imitadores, amanerados y mediocres, encontramos por igual en la vanguardia y en el pasadismo»[1] era el título del artículo con el que Enrique Lafuente Ferrari medió en la polémica que había suscitado la convocatoria y celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en 1951. El apoyo que el arte renovador había recibido en la Bienal movió a los artistas más académicos, y con especial virulencia a Álvarez de Sotomayor, a arremeter contra una política artística que mermaba sus privilegios, y los artistas más independientes expresaron sus reservas ante las intenciones de aquella inédita convocatoria oficial de una exposición que daba cabida al arte nuevo[2]. La polémica que desató Picasso contra la Bienal y las provocaciones de Dalí contra Picasso estuvieron, como es sabido, entre lo más sonado de la vida artística de 1951. En ese espacio de debate entre lo nuevo y lo viejo, entre apertura y reacción,

[1] *Correo Literario,* 37-38, 15-12-1951, p. 11.

[2] Véase Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte,* Madrid, CSIC, 1996.

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

intervino Lafuente para defender la libertad de creación y el criterio de la «calidad», por encima de sectarismos ideológicos o artísticos.

Seis años antes, en 1945, Lafuente colaboró en el número único de la revista *Postismo* con un texto sobre *Vanguardia y vuelta al orden,* en el que abogaba por la articulación de una cultura artística equilibrada, que superara los planteamientos excesivos y utopistas de las vanguardias históricas y volviera al orden, esto es, a la consigna que preservaba los valores disciplinares del arte frente a los *ismos* y los afanes rupturistas característicos de la primera mitad de siglo, aunque sobre la base de un proyecto consagrado de modernidad.

«Volver el mundo al orden, al orden moral y al orden estético, ha de ser la labor de los cincuenta últimos años del siglo XX, si es que nuestra civilización no se hunde en los balbuceos de la barbarie o en la locura del desenfreno.

»Volver al orden no es imponer la tiranía de lo caduco ni poner en vigor las estériles recetas de un neoclasicismo artificial. Es *volver a ordenar,* cobrar conciencia de la limitación humana, renunciar a las utopías y conseguir un clima estético habitable en el que la mayor libertad –libertad con responsabilidad, ya que sin esta no hay libertad, sino locura– sea siempre posible al genio creador.

»Mas para volver a poner en orden el limitado habitáculo humano debemos aprovecharlo todo. Y no en último término las posibilidades, las conquistas y las intuiciones logradas en esos movimientos, ya parados, fracasados por su ambición excesiva, que se llamaron las *escuelas de vanguardia*»[3].

La posición de Lafuente Ferrari representa muy bien lo que fue un discurso preponderante en el proceso activo de rehabilitación del arte nuevo en la inmediata posguerra. Las escuelas de la vanguardia han terminado; podemos, de todos modos, aprovechar su testimonio, venía a decir. Al igual que había ocurrido en los primeros años de la Dictadura de Primo de Rivera, en los que coincide el momento de penetración de los presupuestos artísticos de vanguardia con los

[3] *Postismo,* enero 1945, p. 3.

Javier Arnaldo es profesor de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y autor de, entre otros, *Caspar David Friedrich* (1998), *Yves Klein* (2000) y la edición de los escritos de Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo* (1997).

Ministerio de Cultura 2011

postulados de la «vuelta al orden», en torno a 1945-50 revivió discretamente en España el interés por el arte nuevo unido a una voluntad revisionista de esa misma tradición. *Vuelta al orden* es el término que mejor puede caracterizar la forma en la que se evaluó la tradición de vanguardia en la España de mediados de siglo, incluso en el seno de manifestaciones tan inclinadas a la experimentación como el movimiento *postista. Postismo,* el ismo «plástico-literario» lanzado en 1945 por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silverio Sernesi en la citada revista, era a la vez un nuevo *ismo* y lo posterior y superpuesto a los *ismos.* Sus fundadores lo definieron en el primer manifiesto al tiempo como «creacionista» y como «revisionista», como un ismo que compartía el «sistema de calefacción» con el surrealismo, pero que a su vez no era «iconoclasta», «sexual», «político ni politiquero», sino «benigno» *(sic).*

Para 1945 el postismo, con todo, no era nada o era muy poco, en particular en lo referido a las artes plásticas, representadas tan sólo por la pintura, escasamente experimental, de Eduardo Chicharro hijo. El deseo de renovación expresado por los postistas apuntaba hacia algo que efectivamente cristalizó en los años subsiguientes, por ejemplo con las pinturas de Francisco Nieva o, por poner un caso más marginal, en los propios dibujos de Ory. La invitación a la aventura postista se había dirigido a «los que valiéndose de lo existente tienden a concretar los elementos primordiales puros»; y para 1949 el *Diccionario de los ismos* de Juan Eduardo Cirlot acuñaba, entre otros muchos, el término *primordialismo* para nombrar una de «las tendencias plásticas contemporáneas (...) que ha conseguido resultados más fecundos», representada por algunos autores que eran objeto constante de referencia en ese momento: Joan Miró, Hans Arp, Angel Ferrant y Henry Moore. Y también cabría colocar en este mismo elenco las obras de André Masson de los años 40, como el *Torso de estrellas* y otros trabajos de pintura con arenas y fuertes resaltes de valores matéricos. Masson no es un ejemplo cualquiera. Recordemos que, en sus conversaciones con Francis Creémieux, Kahnweiler atribuía al efecto causado por la pintura de Masson en la postguerra ni más ni menos que toda la génesis del nuevo arte norteamericano. Muchos artistas comparten un nuevo interés por texturas, materias, por el impulso morfogenético de la propia materia, los azares intencionales. Entre ellos están, desde luego, Masson y Baumeister, y también gentes como Ferrant y los jóvenes Tharrats y Tàpies, que trabajaron monotipias, maculaturas y técnicas semejantes. Los resultados formales del azar intencional, en los que no se puede contro-

Ministerio de Cultura 2011

lar del todo el impulso de formación de la propia materia plástica descubren una nueva inflexión primitivista.

Cirlot definía el primordialismo como un logro quintaesenciado dentro del gusto por lo primitivo que había invadido el arte renovador. Una primera manifestación articulada de la renovación primitivista apareció con el libro *Nuevos Prehistóricos,* publicado por la galería Palma en enero de 1949 con un prólogo de, cómo no, Carlos Edmundo de Ory. Pertenecía este libro a la colección «Artistas Nuevos», que había iniciado la galería Clan el año anterior bajo la dirección de Mathias Goeritz. El librito reunía imágenes de una serie de artistas que coincide con el grupo que protagonizó la renovación a mediados de siglo. Abría la serie, como una especie de lema o de buque insignia, un dibujo de Pablo Picasso. Y seguían a éste dibujos de Fermín Aguayo, Pablo Palazuelo, Eloy Laguardia, Sigurd Nyberg, Santiago Lagunas, Josep Llorens Artigas, Francisco Nieva, Benjamín Palencia, Francisco San José, Angel Ferrant, Julio Ramis, Alejandro Rangel y Mathias Goeritz. Se agrupaban, por tanto, artistas del grupo Pórtico, postistas, autores cercanos a la Escuela de Altamira y otros pintores afines. Esta publicación servía de punto de encuentro para lo que hasta entonces no era una tendencia articulada, para fórmulas de la abstracción que Goeritz y Ory rotularon con el sugerente nombre de *Nuevos Prehistóricos.*

«He aquí los Nuevos Prehistóricos –escribía Ory en su prólogo.

Estos, siempre jóvenes, tejedores de rico lenguaje abstracto, se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto. [...]

Nada se niega. Se vuelve a empezar con ánimo capaz. No hay continuidad desesperada, sino ilusión del comienzo [...]»

2. Recomenzar

Los postulados de Ory coinciden con lo propugnado por Mathias Goeritz para el proyecto artístico que creó, la Escuela de Altamira, integrada por –como él dijo– «nuevos prehistóricos»[4]. La consigna de comenzar de nuevo, desde esa «raíz prodigiosa del principio», sin negar nada, pero sin un afán explícito por dar continuidad al proyecto histórico de las vanguardias era una forma de retomar la tradición de la cultura de entreguerras sin entrar a asimilar directrices típicamente van-

[4] S. Gasch, «Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira», *Destino,* 616, 28-5-1949.

Ministerio de Cultura 2011

guardistas de las que, como veremos, pretendían distanciarse los protagonistas de esta renovación de posguerra.

La breve trayectoria de la Escuela de Altamira debe su importancia al hecho de haber constituido un punto de encuentro y de debate crítico que, por su calidad y por sus planteamientos, carecía de parangón en la historia de la cultura española de la postguerra. En realidad y paradójicamente la Escuela de Altamira no fue en origen más que la tapadera de un espía. La fundación de la «escuela» se debe a Mathias Goeritz, quien se instaló con su mujer, la fotógrafa igualmente alemana Marianne Gast, en 1948 en el Palacio del Marqués de Santillana, una propiedad de los ya disueltos servicios de espionaje del III Reich en Santillana del Mar, que figuraba a nombre del ministro Ribbentrop, por lo demás recientemente ejecutado. Goeritz había trabajado en el consulado alemán en Tánger entre 1941 y 1945, después de haber obtenido su doctorado en historia del arte en Berlín. Cuando en 1945 se trasladó a la península inició su actividad artística y se hizo pasar por judío. Desarrolló una importante labor en el círculo de la galería Clan y culminó sus deseos de articular un foro para el arte actual en España con la creación de la Escuela de Altamira. Pero en 1948, cuando Goeritz declaraba sin empacho que la Escuela de París pertenecía ya al pasado y que el arte del presente era el que derivaba de las formas de creación de la Escuela de Altamira, ésta, en realidad, no era nada, más que la casa en la que él mismo trabajaba con su mujer. En aquel verano se sumaron sospechosamente dos alumnos mexicanos, Ida Rodríguez Prampolini, su segunda mujer, y Alejandro Rangel, que fueron quienes al año siguiente le propiciaron su salida de España con una oferta de trabajo en México. Goeritz no llegó a participar en los encuentros de la Escuela de 1949, ni posteriormente. El entusiasmo que despertó la iniciativa de Goeritz entre los artistas y críticos españoles que buscaban la renovación fue, en cambio, suficientemente intenso como para que la Escuela diera importantes frutos al margen de los oscuros móviles que le habían dado origen.

Las actividades de la Escuela de Altamira están aquilatadas en los encuentros que tuvieron lugar en Santillana del Mar en septiembre de 1949 y de 1950. Aunque Goeritz concibiera esta «escuela» como un espacio para la creación y experimentación artísticas, por una serie de circunstancias[5], la vida de la Escuela de Altamira se verificó como una plataforma para la crítica de arte ocupada de la renovación. Acudieron a

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

Ministerio de Cultura 2011

estos encuentros algunos artistas, como Ferrant, Artigas, Pancho Cossío, Tony Stubbing, Willi Baumeister, Modest Cuixart y Eudald Serra, pero sobre todo intervinieron críticos y escritores: básicamente Enrique Lafuente Ferrari, Sebastià Gasch, Ricardo Gullón, Rafael Santos Torroella, Luis Felipe Vivanco, Eduardo Westerdahl, José Hierro, Luis Rosales, Joan Teixidor y el arquitecto Alberto Sartoris. Algunas comunicaciones llegaron por correo, como las de Mathias Goeritz y Guillermo de Torre. Las reuniones de Altamira admiten el parangón con encuentros internacionales de la misma época que tuvieron contenidos similares, como los Congresos Internacionales de Crítica de Arte, convocados por vez primera en París en junio de 1948, los *Rencontres Internationales* de Ginebra, que en 1948 estuvieron dedicados al «debate sobre el arte contemporáneo», o las Conversaciones de Darmstadt de 1950, que reunieron en encendida polémica, entre otros, a W. Baumeister, Rolf Cavael, Th. W. Adorno, H. Sedlmayr, J. Itten y G. F. Hartlaub[6]. Los encuentros de Santillana del Mar fueron además el más claro precedente del Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander en 1953, en el que los debates adquirieron una dimensión más amplia, por la heterogeneidad de quienes en ella participaron. Allí se encontraron gentes tan dispares como, por ejemplo, Camón Aznar y Moreno Galván.

El contenido que los debates de Altamira comparten con otros foros de la época es el del entendimiento del arte abstracto. La defensa del arte abstracto y magicista, practicado en España por Miró, Ferrant, el Grupo Pórtico, Dau al Set y otros, fue abordada en las ponencias y las conversaciones de Altamira. Interesaban también muchos nombres de fuera, como Ben Nicholson, Barbara Hepworth, W. Baumeister, Henry Moore, Jean Bazaine e históricos como Paul Klee y Kandisky. Esto suponía, al tiempo, hacer una evaluación general de la trayectoria del arte de entreguerras y posguerra y explicar indirectamente la carencia de idoneidad del arte que había acumulado los favores oficiales y los premios en las Exposiciones Nacionales, aunque estos exponentes no se mencionaran de forma explícita.

La identificación entre arte abstracto y arte de vanguardia estaba, de todos modos, muy lejos de las intenciones de estos debates. Se evitó sintomáticamente la utilización de la palabra vanguardia. Antes bien,

[6] K. Heyd, *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt,* 1951. Hirner, R.: «Das «Darmstädter Gespräch». Anmerkungen zu Willi Baumeisters Kritik an Hans Sedlmayrs Verurteilung moderner Kunst», *Willi Baumeister* [cat.], Berlín, Nationalgalerie, 1989, pp. 102-109.

Ministerio de Cultura 2011

según afirmó Lafuente Ferrari y según decían las conclusiones de la primera reunión, la ejemplaridad de Altamira para el nuevo arte abstracto radicaba en que sus pinturas parietales, ajenas a todo amaneramiento, representaban un concepto «clásico» de creación[7]. Los bisontes de Altamira ofrecían una «lección de modernidad» que podía tenerse por «clásica».

Retrotraer las virtudes del arte abstracto a tan remotos modelos como los del Paleolítico respondía a una doble intención legitimadora. Por un lado, existía una función, digamos, propedéutica, puesto que la consideración de prácticas artísticas lejanas en la historia y afines a los planteamientos del arte abstracto enriquecía de argumentos la defensa de éste. En segundo lugar la legitimación histórica de la abstracción artística transcendía los límites de la contemporaneidad y hallaba entre los depósitos de la cultura prehistórica un nuevo prestigio.

Es una condición singular de la literatura artística de la época el que la perspectiva histórica de la abstracción no aparezca definida dentro del proyecto de las vanguardias –o, cuanto menos, no prioritariamente–, sino habilitada por la persistencia de estilos abstractos a lo largo de toda la tradición, desde los orígenes de la cultura artística. Publicaciones tan significativas como los libros de Juan Eduardo Cirlot *Diccionario de los ismos* (1949) y *La pintura abstracta* (1951) muestran a las claras cómo un enorme despliegue de erudición sirve para enraizar tendencias artísticas nuevas en tentativas constantes de la historia de la civilización.

3. El interés litúrgico de lo abstracto

La abstracción quedaba así inhibida e incluso exonerada de los compromisos históricos más específicamente contemporáneos. En un artículo de 1950, cuyo título, *Consolación del arte,* parafraseaba al crítico belga Michel Seuphor, Luis Felipe Vivanco expresaba muy elocuentemente que la autonomía artística proporcionaba un refugio necesario en lo intemporal al hombre contemporáneo frente a la disgregada civilización de posguerra: «Situado hacia el futuro, fuera ya de los límites de su propia cultura, al espíritu europeo no le queda más unidad ni más consolación que el arte. Por encima o por debajo

[7] *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar,* Santander, Escuela de Altamira, 1950, pp. 47 y ss.

Ministerio de Cultura 2011

de las noticias periodísticas de esta segunda postguerra, nos llegan, también, las que ya no son noticias, porque pertenecen a la consolación intemporal de las puras actividades artísticas. Los problemas espaciales o temporales del hombre de este momento quedan referidos, así, a la constancia o permanencia del espíritu de occidente más allá de la historia fáctica»[8].

En su intervención en el *Congreso Internacional de Arte Abstracto* de 1953, dirigido por José Luis Fernández del Amo, Luis Felipe Vivanco hizo una defensa de las aptitudes espirituales del arte abstracto más explícitamente encaminada hacia su caracterización como arte susceptible de los mejores rendimientos como encarnación de aspiraciones religiosas:

«Los supuestos del arte abstracto –comenzaba diciendo– son espiritualistas. [...] La forma abstracta queda así planteada como un límite de esa facultad del espíritu humano que consiste en residir activamente en sí mismo, precisamente para alcanzar un máximo de comunicación con lo universal.»

Y más adelante añadía: «Desde el punto de vista religioso me parece importante que el pintor pinte desde dentro, es decir, si es católico, que pinte como católico. Pero, ¿qué quiere decir pintar como católico, sino pintar desde su manera limitada de serlo y sus actitudes fundamentales de católico? Desgraciadamente hay muchas maneras imperfectas de ser católico. La unidad del hombre debe preceder en el artista a la unidad viviente de la forma»[9].

El desafío de los compromisos religiosos no escatimaba exigencias para éste y otros valedores del arte nuevo en la posguerra, cuyas convicciones eran profundamente católicas, como les ocurría, pongamos por ejemplo, a Fernández del Amo, Santiago Lagunas, Julio Maruri, Víctor María Imbert y Enrique Lafuente. Las disputas en torno a la adecuación del arte nuevo a la liturgia o a la representación religiosa fueron largas y complejas en la época, pero este interesante asunto está aún pendiente de estudio. Por otro lado, la poco optimista lectura de la civilización contemporánea que hicieron historiadores del arte católicos del prestigio de Sedlmayr y de Hausenstein o el teólogo Romano Guardini no quedó sin efecto en España. La religiosidad, en cualquier caso, operó como un factor de compromiso importante. Ocuparía un lugar destacado entre los criterios que estimularon la

[8] *Bisonte,* 1, s. a. (1950), p. 11.

[9] *El arte abstracto y sus problemas,* Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1956, p. 173.

Ministerio de Cultura 2011

mixtificación entre la estética del arte puro y la consigna de la vuelta al orden.

La incidencia del pensamiento artístico conservador sobre el entendimiento del arte contemporáneo estaba siendo enorme. El libro de Hans Sedlmayr *Verlust der Mitte,* publicado en Salzburgo en 1948, enumeraba y explicaba los síntomas patológicos de la modernidad. Con él volvían, por ejemplo, las tesis orteguianas sobre la deshumanización del arte, a las que también seguían sujetándose los críticos españoles, y en él se apuntaba la pérdida del lenguaje artístico como centro y medio de armonización de lo sensitivo y lo espiritual. El arte moderno simbolizaba para Sedlmayr, «apologeta del centro»[10], el proceso fáctico de decadencia de una civilización materialista y secularizada. Con la inquebrantable brillantez de su discurso, forzosamente toda lectura de la cultura contemporánea pasaba por una revisión de las tesis formuladas por este erudito polemista en el mencionado título, en sus intervenciones de Darmstadt o en el libro de 1955 *La revolución del arte moderno.* Su crítica a los conceptos rectores de la filosofía de la historia de la cultura en la edad contemporánea, tales como la autonomía de lo estético, la idea de progreso y de novedad, la antijerarquización, la polarización de pasado y futuro, la ampliación del arte como idea, etc. fueron retomados por Wilhelm Hausenstein en 1949 en otro libro provocador que decía que el arte moderno en su conjunto no es más que «una de las modalidades en las que nuestra época se derrumba»[11]. Criterios de este orden, formulados en un momento que presumiblemente quería erigirse en hora cero de la civilización contemporánea, obligaron a revisar en muy diversos foros las posibilidades de un arte moderno en armonía con valores históricos, como los de la tradición religiosa.

En Romano Guardini, cuya autoridad intelectual en el nuevo mundo católico fue tan extraordinaria, están algunas de las claves de reflexión sobre la naturaleza del arte moderno en la postguerra. Además de sus escritos sobre Hölderlin, Rilke y Kafka, destacan especialmente para este asunto sus libros *Über das Wesen des Kunstwerkes,* publicado en 1948, y *Das Ende der Neuzeit,* de1950, uno de los títulos más veces reeditados por entonces. La noción de autonomía es el objeto en el que se centró principalmente el pensamiento de Guardini

[10] M. Warnke, *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte,* Lucerna/Francfort d.M., C.J. Bucher, 1979, pp. 74 y ss.

[11] W. Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst, Leutstetten,* Die Werkstatt, 1949, p. 67.

Ministerio de Cultura 2011

sobre los procesos modernos de la cultura. La autonomía, que concierne, según Guardini, al funcionamiento de la educación, la ciencia, la política, y otras tantas instancias socioculturales en el mundo contemporáneo, afecta igualmente al ejercicio del arte y de la religiosidad: el arte es cada vez más específicamente artístico y la religiosidad más específicamente religiosa; la visión del mundo íntegra y cohesionada por la fe cristiana ha sido sustituida por una relación entre componentes de la civilización que se regulan autónomamente. Guardini realizó a partir de ahí un diagnóstico de la cultura moderna en el que se ponían de relieve sus dificultades y aporías, pero, a diferencia de Sedlmayr, se planteó fórmulas de armonización entre la imagen religiosa del mundo, en un momento en el que el culto ha perdido su poder objetivo, y la subjetivada expresión artística nueva, dominada por el lenguaje abstracto. Guardini confiere una serie de atribuciones a la obra de arte, en tanto que símbolo universal de la existencia, objeto privilegiado de contemplación, medio de purificación, en sentido aristotélico, e incluso un «carácter religioso, que reside en la estructura misma de la obra de arte como tal». «Toda obra de arte auténtica –añadía– es «escatológica» según su esencia y pone en relación el mundo, más allá de sí misma, con otro que está por venir»[12]. Las apreciaciones de Guardini sobre el arte, que alcanzan a las posibilidades del lenguaje abstracto, convienen absolutamente al discurso en el que coincide la defensa de un arte puro con la llamada a la vuelta al orden.

El arquitecto y teórico italiano Alberto Sartoris, quien participó en los dos encuentros de Altamira, había teorizado ya, entre otras cosas, sobre la función de las vidrieras en la nueva arquitectura religiosa cuando redactó su *Manifiesto del Arte Sacro* en 1931, y en Santillana del Mar expuso una de las ideas sobre el uso del vitral que podemos señalar como ejemplo máximo de la simbiosis entre abstracción y vuelta al orden. Consistía en lo siguiente: «[...] proponemos (entre otras reformas) sustituir las vidrieras montadas en plomo por dobles paredes de vidrio. Como la lectura de las vidrieras al revés no es justificable, la primera pared de vidrio (la única visible desde el exterior) sería tratada según los principios del arte abstracto, que conserva, desde cualquier punto de vista, su sentido y su significación. Lanzaría sus resplandores, su luz y sus colores sobre la segunda pared de vidrio, que motivaría la

[12] *Über das Wesen des Kunstwerks,* Tubinga/Stuttgart, R. Wunderlich/ H. Leins, 1948, p. 39.

Ministerio de Cultura 2011

sabia organización de asuntos figurativos visibles desde el interior de la nave»[13].

Los empeños espirituales que se derivaban de la adecuación del arte abstracto a la religiosidad tuvieron, entre los portavoces de la innovación, un cariz más, por así decir, de creencia que de ideología. Esta apreciación podría matizarse mucho, pero el caso es que los compromisos ideológicos de carácter sociopolítico fueron denostados insistentemente a lo largo y ancho del discurso teórico del arte abstracto en la segunda postguerra. Eso sí, la condena del arte ideológico no fue tan firme y decidida en relación a la representación artística de los fascismos, como por lo que afectaba al desplazamiento del arte abstracto por el realismo socialista en el área soviética. Guillermo de Torre, en su comunicación de 1950 sobre *Arte social, arte puro, arte comprometido,* aunque no hiciera ninguna referencia al caso español, sí arremetía por igual contra la difamación que el arte nuevo había conocido en el III Reich y en la Unión Soviética. Decía al comienzo de su artículo:

«¿Arte social? La simple enunciación de esta fórmula encierra un cúmulo de imposibilidades y contradicciones. [...] Entiéndase, en principio, que el "arte social" se sitúa radicalmente en los antípodas del "arte puro", y por ello se aspira a hacerle beneficiario de cualidades y dotes generosas, mientras se moteja al segundo de egoísta y limitado. ¿De veras? La realidad incontestable es que, por regla general, quienes predican y defienden un arte social lo hacen habitualmente no movidos por un legítimo afán de comunión plural, popular, sino con intenciones y finalidades de proselitismo ideológico»[14].

La abstracción plástica se hizo valer a partir de la impugnación del arte ideológico que había tenido un máximo desarrollo durante los años de la última guerra. En el Segundo Congreso Internacional de Crítica de Arte[15], celebrado en París en 1949, se debatió precisamente sobre arte y compromiso social y abundaron las argumentaciones de condena del arte ideológico. En los debates sobre arte contemporáneo de Ginebra de 1948 pueden encontrarse discursos parangonables sobre este tema, como las intervenciones de Elio Vittorini y el propio Jean Cassou[16]. En los Estados Unidos, como es bien sabido, se estaba presti-

[13] *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar,* Santander, E. de Altamira, 1951, p. 36.
[14] Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar, ed. cit., p. 215.
[15] Reseñado por Rafael Santos Torroella: «El II Congreso Internacional de la Crítica de Arte», *Revista de Ideas Estéticas,* VII, 28, 1949, pp. 417-432.
[16] *Débat sur l'Art Contemporain,* Neuchâtel, Eds. La Baconnière, 1949.

Ministerio de Cultura 2011

giando por las mismas fechas el primado de la abstracción, oponiendo a sus libertades las limitaciones del arte comprometido, el «War Art», la figuración sometida al modelo de muralismo mexicano, a la narratividad y al tema.

En los encuentros de Altamira de 1950 se abordó el asunto del arte social, y el primado de la desideologización del arte fue la tesis compartida mayoritariamente por los asistentes. Eduardo Westerdahl sostuvo en su ponencia algo sobre lo que Gullón, Baumeister, Cuixart y cuantos intervinieron en la discusión mostraron su acuerdo: «La especulación sobre la realidad inmediata, la reclamación figurativa que hace el arte presentando figuras que reclaman sus derechos sociales, [...] es un arte menor, un arte de propaganda elemental y lleno de vileza, retrógrado y panfletario»[17].

La conferencia de Westerdahl del año anterior comenzaba diciendo: «Al terminar la última gran guerra, todas las miradas que han venido vigilando la evolución del arte, como el acecho de ver aparecer en el territorio del marco la nueva caza de un animal de fábula, vinieron a caer sobre aquellas naciones o centros azotados por la desgracia o en el júbilo de su victoria, de su libertad, de su reconstrucción.

«La guerra parecía haberse presentado como un castigo, y socialmente considerado el arte, muchos espíritus pensaron y exigieron que el arte sentara de una vez para siempre la cabeza»[18].

4. Cómo se sienta la cabeza

El proceso de rehabilitación de las vanguardias artísticas durante la postguerra apelaba a una recuperación selectiva de las realizaciones de entreguerras, puesto que a esa trayectoria de la cultura en el pasado reciente también se le hacía responsable de la hiperbólica crisis que la humanidad había sufrido en la guerra. Y en primer lugar, desde luego, se señalaba como solución de continuidad la necesidad de apuntar a valores transcendentes atemporales en el arte, y no a compromisos ideológicos y escenificaciones mesiánicas: «El arte, sin ninguna duda –escribía Westerdahl–, es un servicio, pero no de la *vida actual.* Es un servicio del espíritu»[19].

[17] *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar,* ed. cit., pp. 175-176.
[18] *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar,* ed. cit., p. 101.
[19] *Ibíd.*, p. 120.

Ministerio de Cultura 2011

Sin embargo, aparte de dispensar a la creación artística de compromisos sociopolíticos como los que habían vivido las vanguardias en muchos momentos y como los que seguían existiendo, por ejemplo, en la cultura del revolucionarismo mexicano, las nuevas tesis sobre el arte abstracto se construyeron sobre la crítica de los ismos más manifiestamente rupturistas y más radicalmente enfrentados a la tradición histórica. El movimiento dadá, por ejemplo, sufrió en ese momento una muy mala fortuna crítica. El objeto de consideración sobre el que más se abundó fue el surrealismo, cuyo influjo se hizo sentir más que ningún otro en el arte de los años cuarenta y cincuenta, pero al que se reprobaba por razones políticas y morales.

El número que la revista *Cobalto,* fundada en 1947 por José María Junoy y Rafael Santos Torroella, dedicó al surrealismo en 1948 era el primero de tema contemporáneo y abordaba efectivamente el fenómeno de las vanguardias que más interés despertaba en estas fechas. Incluía un artículo del neurólogo Juan Ramón de Otaola, en el que el surrealismo aparecía analizado según los mecanismos psíquicos y culturales que le delataban como «arte de crisis»: «su significación psicológica es enteramente negativa, desintegradora y antivital»[20]. Santos Torroella publicaba en el mismo número el muy documentado artículo *Genio y figura del surrealismo,* en el cual la carga provocadora y subversiva del movimiento surrealista no se hacía especialmente meritoria, si no fuera porque sus transgresiones habían recibido la condena de la nomenclatura comunista[21].

La herencia del surrealismo, con todo, se significaba por ser determinante en la conformación del arte nuevo, que revivía en aquel año de 1948, el de la fundación de la revista *Dau al Set,* de los Salones de Octubre, de la Escuela de Altamira, de celebración de exposiciones importantes del grupo Pórtico o de Ángel Ferrant. La imaginación y el potencial de la libertad creadora, por los que tan fuertemente habían apostado los surrealistas, volvían a estar en el horizonte artístico. Pero, el balance que se hacía del surrealismo apuntaba hacia la corrección de sus excesos. A mediados de los años 40 habían aparecido, por ejemplo, trabajos importantes de Maurice Nadeau sobre el movimiento surrealista que llevaron a Ricardo Gullón a dar por periclitado el ciclo de esa vanguardia: «con estas obras el surrealismo pasaba a la historia»[22]. Este era un parecer compartido.

[20] *Cobalto,* II, 1, 1948, p. 52.
[21] *Ibíd.*, p. 11.
[22] *Balance del surrealismo,* Santander, La Isla de los Ratones, 1961, p. 11.

Ministerio de Cultura 2011

En los encuentros de Altamira de 1950 la ponencia de Sebastiá Gasch sobre el *Surrealismo en las artes plásticas* fue sumamente virulenta. Literalmente decía Gasch que los surrealistas habían producido «obras absolutamente inmorales, en las que abundaban los símbolos oníricos y las imágenes sexuales más descarnadas, con frecuencia pornográficas. Fieles aún a esos principios, los surrealistas, esclavos de sus instintos libertados de toda traba de la razón, produjeron obras «sin preocupaciones estéticas», huérfanas en absoluto de cualidades plásticas»[23].

Objeto de sus iras eran, entre otras, las obras de Dalí y Max Ernst, no así el arte de Miró, de Calder ni de Hans Arp. Los argumentos empleados contra el surrealismo se desdoblaban en dos vertientes: la moral y la estética. Queda claro que no gustaba el cultivo que habían hecho del tono blasfematorio, de la escenificación de una moral transgresora y una sexualidad revolucionaria. En segundo lugar, en vez de a un creacionismo plástico, habían dado pávulo a valores narrativos o ilustrativos en la pintura, y, por tanto, a un sometimiento de la plástica a la literatura.

Por otro lado, la política de jurisdicciones, exclusiones y adhesiones practicada por André Breton en el circuito surrealista permitió que su movimiento fuera caracterizado como doctrinario y dogmático. De estos rasgos se distanciaban los altamirenses:

«No pretendemos –escribía Ricardo Gullón– convertir la *Escuela de Altamira* en grupo cerrado. No deseamos imponer dogmas, lanzar excomuniones ni practicar especie alguna de terrorismo estético. Tales prácticas son incompatibles con nuestra creencia en la legitimidad de la aventura, con nuestra convicción de que el artista tiene, no sólo derecho, sino deber de buscar su camino libremente».

E inmediatamente después añade: «A quienes insinúan que el artista debe subordinar su obra a intenciones extraestéticas, les oponemos un "no" categórico. El artista más desligado, en apariencia de tales preocupaciones, el que sólo se afana en perfeccionar su propia obra, suele ser, a la postre, el mejor representante de su tiempo, el que transmite la imagen de la época –y, por tanto, el más fiel a ella–. La causa de esta significancia consiste en que el verdadero artista entronca con su tiempo en los estratos más hondos; no en la superficie, sino en la corriente subterránea por donde discurren y donde pueden ser captadas las esencias, los fenómenos característicos de cada momento histórico»[24].

[23] *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar,* ed. cit., p. 139.
[24] *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar,* ed. cit., pp. 41-42.

Ministerio de Cultura 2011

La pregunta que nos hacemos es, desde luego, en qué consiste el horizonte de perfeccionamiento artístico que tiene en mente Gullón. El discurso del nuevo orden de la imaginación que impregnó profundamente el proceso de rehabilitación de la tradición de vanguardia en nuestro país tuvo por referente la abstracción organicista y constructiva, y una seleccionada estela del surrealismo. Eso sí, al leer que el verdadero artista tiene por objetivo conectar con «la corriente subterránea por donde discurren y donde pueden ser captadas las esencias», observamos que este discurso se ampara en una literatura evanescente. De todos modos estas inflexiones no tienen por qué sorprender, puesto que la estética metafísica y la estética fenomenológica dejaron una fuerte impronta en el pensamiento artístico de los años cuarenta. Autores como Helmut Kuhn, Romano Guardini y Benedetto Croce actuaron de forma decidida sobre la comprensión de las formas artísticas como vehículo de experiencias de intuición y transcendencia. La teoría de la *Einfühlung,* a través de obras de Moritz Geiger y Wilhelm Worringer, también logró una nueva actualidad.

Pero estas relaciones podrían desviarnos de explicaciones más inmediatas. La revisión y reordenamiento del surrealismo que se produjo en la crítica de arte española avanzada a fines de los años cuarenta tiene un excelente correlato en los escritos teóricos de Jean Bazaine, uno de los artistas que se presentaron en 1941 en la Galerie Braun bajo el rótulo «Pintores de tradición francesa». Junto a Alfred Manessier protagonizó la trayectoria de la llamada «Escuela de París», referente indudable de la «Escuela de Altamira». Ricardo Gullón publicó una traducción de las *Notas sobre la pintura de hoy* en 1951, cuyo original es de 1948. En sus páginas puede leerse: «Si el surrealismo ha sido uno de los movimientos más verdaderos de los últimos treinta años, es innegable ahora que en pintura se declaró en quiebra. [...] Ahogado en la evanescencia o mal asido, a fuerza de vergonzantes alusiones a la realidad más degradada, perdido en lo narrativo, el testimonio del surrealismo aparece hoy día bien ligero, en ese dominio».

Entre los elementos que Bazaine denuncia en el surrealismo está el del cultivo de metonimias gratuitas en las que se confunden, por transposición, objetos heteróclitos. Sobre este punto hace hincapié, para decir que lo que concierne a la pintura es el desarrollo de analogías formales y la asociación léxica entre formas sin concesiones retóricas:

«Cézanne dijo: "Unir curvas femeninas con declives de colinas". Pero tuvo buen cuidado de no poner la espalda en vez de la colina ni la colina en vez de la mujer. Esos grandes temas gemelos se atraen y se

Ministerio de Cultura 2011

refuerzan mutuamente; se mezclan sin confundirse. Cada uno va su senda, pero el otro lo empuja desde dentro.

«Que Bonnard pinte un seno y un fruto con la misma sustancia mágica y tendremos un seno y un fruto que se insuflarán el uno al otro signos universales. Pero que el fruto haga reventar al seno o que nosotros pongamos a éste sobre la mesa, creyendo poseerlo mejor, y veremos a los dos privados de lo que tenían de superior a ellos mismos, privados de sustancia, replegados sobre sí, empobrecidos y solitarios para siempre»[25].

Una de las consignas de Bazaine, pintor abstracto, era el amor al objeto, considerado como signo vivo de las cosas, signo que abre una experiencia cósmica en el mundo de las formas, una experiencia de apertura al mundo por mutua atracción orgánico-formal de los componentes visuales que en la imagen convergen. En términos de Guardini estaríamos ante un arte «al servicio de la existencia». Los ejemplos negativos que menciona hacen referencia a la pintura de Dalí, Delvaux, Magritte y otros surrealistas en cuyas metáforas de lo irracional aparece la trasposición y mutación de elementos con un fin opuesto al anterior. Efectivamente, la aproximación entre objetos heteróclitos, la fusión de objetos sustancialmente distintos en un mismo plano, conduce en la imagen surreal verista de esos autores a formas de extrañamiento de los mismos objetos de representación. Por contra, lo que está defendiendo Bazaine al hablar de la imagen cézanniana como *signo vivo* es una asociación léxica de impulso vitalista entre formas que revelan valores expresivos, por así decir, productivos, no disolventes, que se sobreponen a todo extrañamiento. «Cuando Cézanne inclina una línea, hace bascular la total organización del orbe»[26].

Las consideraciones de Bazaine, que apuntan asimismo a la ejemplaridad de Hans Arp y de la «geometría sensible» de Paul Klee, tienen gran interés, porque en su discurso están muchos de los valores que se plantean como alternativa en la abstracción de postguerra. La abstracción orgánico-vitalista cobró una fuerza singular en los años de la rehabilitación selectiva del arte nuevo, que hemos comentado. El concepto de *primordialismo,* que sirvió a Cirlot para aglutinar los lenguajes de Arp, Miró, Ferrant y Moore, está directamente en relación con estas búsquedas de un arte no figurativo, ni tampoco intelectual, empeñado en una colaboración de la fantasía con el mundo orgánico-sensible. Un

[25] *Notas sobre la pintura de hoy,* Pontevedra, Huguin, 1951, pp. 62-63.
[26] *Ibíd.*, p. 71.

Ministerio de Cultura 2011

ejemplo significativo del cultivo de esos valores está en la exposición conjunta de Á. Ferrant, C. Ferreira, J. Oteiza y E. Serra en 1951, que fue tema de un número de *Dau al Set.* Cirlot escribió en él un largo y sugestivo poema. En aquella exposición se reunían escultores de diversa edad, pero con búsquedas comunes. Decir estatuaria orgánico-vitalista no significa mucho, pero sí señala un área de convergencia. La fecundidad de las formas ferrantianas, que tanto deben a Picasso y Miró, los ecos de H. Laurens en las esculturas de E. Serra, la actualización de Brancusi en la obra de Ferreira y las propias tentativas de Oteiza remiten a una misma voluntad de fertilizar la imaginación con sugerencias organicistas, a partir de elementos visuales abstractos próximos a lo informe, pero susceptibles de ganarse realidad y de sumergirse en la morfología productiva de la naturaleza.

La deuda con el surrealismo en tales opciones era grande, pero también fue grande el celo que se expresó por no participar de la herencia del surrealismo en toda su extensión. El prestigio de la expresión, de las exploraciones en el campo de morfologías permeables a la naturaleza, cobró un papel tan notable, como para que una de las primeras exposiciones de marcado carácter neosurrealista, la muestra *Arte fantástico,* que preparó Antonio Saura en 1953 para la galería Clan, estuviese dominada por un planteamiento estético similar. Pero, la lectura de esa exposición se escapa ya a las intenciones de vuelta al orden que comenté al principio.

Ministerio de Cultura 2011

La cultura pasa por aquí

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

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

Ministerio de Cultura 2011

COPIA Y ORIGINALIDAD.
La Gioconda y Duchamp, Warhol y Rauschenberg

Charo Crego

En uno de esos cafés parisinos de Saint Germain, que en la primavera de 1937 nos imaginamos abarrotados de intelectuales franceses y exiliados procedentes de Alemania, se produjo un encuentro que podría ser el inicio de una novela. Walter Benjamin, que desde 1933 vivía exiliado en París, fue presentado a Marcel Duchamp, un artista francés que pasaba parte de su vida en Nueva York y que tras algún escándalo en los años de esplendor del cubismo había abandonado la pintura, para dedicarse a jugar al ajedrez y hacer alguna exigua contribución en revistas y exposiciones surrealistas.

Un encuentro[1] como poco irónico, pues Benjamin había escrito el año anterior su famoso artículo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* en el que analizaba las consecuencias de los nuevos medios de reproducción, como la fotografía y el cine, en la obra de arte, mientras que Duchamp era probablemente el artista que de una forma más radical y coherente iba a poner esos medios de reproducción técnicos al servicio de la producción artística. El encuentro no se limitó sólo

[1] Cf. F. Naumann, *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée,* Fonds Mercator, Bruxelles, 1999, p. 18

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

a un saludo, Duchamp le mostró una reproducción de su *Desnudo bajando una escalera,* esa obra que había suscitado la furia de los *Independientes* en 1912 y que al año siguiente había sido la estrella más rutilante, al menos en cuanto a escándalo se refiere, en la exposición del *Armory Show* en Nueva York. Benjamin escribe en sus diarios que era de una belleza que te cortaba la respiración. Lo más interesante del caso es que esa reproducción probablemente era una plantilla coloreada a mano que después iba a ser reproducida mecánicamente en una edición limitada y firmada.

Si algo caracteriza a todos los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX es su vocación de *originalidad*[2]. En efecto, una de las primeras condiciones que asumieron los artistas de vanguardia fue la originalidad: tenían que romper con la tradición y partir única y exclusivamente de la creatividad del artista. Y, sin embargo, la originalidad[3] no había sido moneda corriente en la estética clásica. De hecho se fue abriendo camino a lo largo de los siglos entre las diferentes categorías estéticas, primero con timidez, después arrolladoramente. Hasta el siglo XVIII ocupó un lugar secundario e incluso marginal, pero en la segunda mitad de ese siglo se alzó triunfadora en toda Europa, tanto en Inglaterra como en Francia y Alemania. Para ello, sus valedores tuvieron que atacar los fundamentos mismos del arte. No hay que olvidar que las artes plásticas eran deudoras de la noción de mímesis. No sólo el mito fundacional de la pintura de Plinio arrancaba de una mímesis originaria, sino que, además, gracias a la base filosófica que Platón y Arístoteles aportaron a la mímesis, ésta se impuso en el pensamiento estético. Con el nacimiento de la sensibilidad moderna la noción de *genio,* una de cuyas características era la originalidad, adquirió un protagonismo tan incuestionable que arrasó con toda la resistencia del academicismo.

[2] Véase R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes,* Macula, París, 1993.

[3] Para la noción de originalidad, véase R. Mortier, *L'originalité,* Droz, Ginebra, 1982.

Charo Crego, doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, es autora de *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés «De Stijl»* (1997).

Ministerio de Cultura 2011

Frente a este triunfo de la originalidad, parece paradójico que justamente el siglo XIX viviera la explosión de los museos de copias y del museo de cera de Madame Tussaud. Pero, el primero en el registro culto y el segundo en el popular, iban a cumplir la misma función: constituirían el fondo obscuro sobre el que tendría que alzarse la obra original. Esto explica que Charles Blanc, un amante incondicional de la originalidad de Delacroix, dedicara todos sus esfuerzos como director de Bellas Artes de Francia y el presupuesto de tres años que tenía asignado a crear un monumental Museo de Copias.

Evidentemente estas copias tenían una función esencialmente formativa para el futuro artista, pues tenían que servir de tierra nutritiva en la que pudiera germinar y crecer la originalidad. Las copias habían tenido de siempre una función de formación, pero lo más interesante del caso ahora es que en vez de marginalizarse hasta desaparecer, adquirieron en esos museos un mayor relumbre, como si la originalidad necesitase apoyarse en ellas. Por otra parte, el concepto de originalidad arrastraba en su misma órbita otros conceptos que iban a consolidarse hasta prácticamente definir el quehacer artístico moderno. La noción de espontaneidad, de instante creativo, de inspiración y de gesto artístico parecen sustituir los principios de aprendizaje, preparación, repetición y reproducción, que antes habían acompañado al artista.

Las vanguardias de principios del siglo XX asumieron plenamente esta constelación de conceptos que el siglo anterior había ido definiendo y que los impresionistas habían encarnado en su propia producción artística. No hay nada que parezca definir mejor al impresionismo que la noción de instante. Sin embargo, es de sobra conocido que, por ejemplo, en el caso particular de Monet, el maestro por excelencia del instante, aunque sus obras intentaran captarlo, ellas mismas eran el resultado de un proceso lento y repetitivo que se prolongaba durante días y semanas, en las que el artista iba superponiendo las diferentes capas y retoques en su estudio hasta llegar al resultado final.

Los movimientos de vanguardia posteriores al impresionismo prosiguieron, e incluso ahondaron, el mito de una creación original en la que, según se pretendía, el artista tenía que desaprender lo aprendido y dar alas a su creatividad. De esta forma comenzó un proceso de depuración imparable: primero el tema, a continuación la figuración y la perspectiva, para después purgar la composición, depurar el color, eliminar el volumen hasta que sólo quedase la superficie muda de la tela. Tras esta depuración extrema, los artistas, empezando por Mondrian y Malevich, pero seguidos de muchos otros, encontraron, como Krauss ha

Ministerio de Cultura 2011

señalado, una solución que casi parecía perfecta, pues se ajustaba plenamente a esa aspiración de pureza: la red.

El ejemplo de la red es por su carácter extremo paradigmático. En efecto, la red, consistente en el elemental cruce de dos líneas que ordenaba la composición, prometía el silencio arreferencial y el estado máximo de pureza. Ahora bien, incluso en sus aplicaciones más rigurosas constituía necesariamente una repetición, aunque sólo fuera la duplicación de la misma superficie del cuadro. Por eso, incluso en las obras más elementales ese grado cero, se revelaba menos «cero» y más complejo de lo que en primera instancia parecía. La originalidad de las vanguardias era, en el fondo, sólo una cara, la cara positiva que convivía con la otra cara, la de la repetición, como la de lo auténtico y lo nuevo convivía con la de lo falso y la copia. Aunque estos términos negativos desaparecieron de la esfera explícita del discurso artístico y estético, siguieron perviviendo, a pesar de que las vanguardias intentaron reprimirlos, o mejor dicho, suprimirlos.

La vanguardia terminaría siendo la institucionalización del genio. Cuando tras las primeras depuraciones, en sus obras sólo quedó el silencio, el genio se refugió en la idea, para pasar después al gesto y depués a la acción o, incluso, al cuerpo del artista. Su voracidad era tan ilimitada que incluso la copia y la reproducción volverían a surgir de la sombra en la que habían permanecido. El genio las reclamaba. Con el postmodernismo la copia ya no sólo iba a ser un medio de reproducción, sino, paradójicamente, una forma de expresión de esa originalidad ahora devaluada.

Probablemente el ensañamiento con el que las primeras vanguardias trataron estas formas de producción, como la repetición, la copia o la reproducción, que durante siglos habían encontrado acomodo en el arte, está directamente relacionado con el auge del que entonces gozaban las nuevas formas de reproducción técnica. Frente a la fotografía y el cine, la pintura intentaba ofrecerse como una pura presencia, que no ocultaba ningún precedente, ya fuera el negativo fotográfico o la toma cinematográfica. En su famoso artículo, Benjamin había analizado la influencia de este auge en la pintura, formulando su célebre diagnóstico: con la reproducción, el cine y la recepción masiva de la obra de arte, ésta había perdido su aura, su autenticidad, su necesaria lejanía. Al final de este texto Benjamin dedicaba unas consideraciones al papel que el dadaísmo había desempeñado en esta transformación que vivía el arte. En primer lugar, señalaba, el dadaísmo había intentado con sus medios propios y de una forma prematura producir los efectos que des-

Ministerio de Cultura 2011

pués produciría el cine en el público; en segundo lugar, el dadaísmo no había abundado en el valor mercantil de las obras, como el cine, sino en la inutilidad de su contemplación y para ello había llegado hasta la degradación extrema de su material; en tercer y último lugar, los dadaístas habían conseguido «una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones»[4].

Es evidente que a la aguda penetración de Benjamin no se le podía pasar desapercibido el carácter destructivo y radical del dadaismo. Los dadaístas habían aunado todos sus esfuerzos para destruir ese carácter cultual y contemplativo del que hablaba Benjamin y que ellos consideraban propio de la recepción burguesa de la obra de arte. Con sus medios de producción, sus collages, en los que la pintura y el dibujo se mezclaba con fotografías, billetes, cartas, etc., intentaron romper, como Benjamin se da cuenta, con el carácter único de la obra, con su aura. La obra ya no se presentaba como un objeto de culto ante el que se requería una actitud contemplativa, sino que era una bofetada en el rostro del espectador que exigía una respuesta: o la retirada escandalizada o la sonrisa cómplice.

Los dadaístas no sólo no evitaron la reproducción y su estigma, como dice Benjamin, sino que la cultivaron, pues percibieron que era la puerta hacia nuevos territorios. Probablemente, entre los movimientos vanguardistas, el dadaísmo fue el que con más frecuencia utilizó la fotografía. De hecho, entre sus miembros se contaban algunos buenos fotógrafos. Pero lo más importante es que la integraron en su obra, se la apropiaron, como se apropiaban de cualquier objeto que caía en sus manos. La obra de arte siempre había sido susceptible de reproducción, como el mismo Benjamin señalaba al principio de su artículo, pero esa reproducción se había hecho utilizando o bien medios técnicos distintos de los del original: la fundición, la xilografía, la litografía, la fotografía, etc., o bien utilizando los mismos medios que la obra, esto es, la copia De siempre los mejores pintores habían hecho copias de sus propios cuadros o de sus maestros[5].

Ahora lo importante no es que hicieran copias o reprodujeran sus obras, sino que tomaban fotografías u objetos de cualquier tipo y los

[4] W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 50.

[5] Cf. H. Schwartz, *The Culture of the copy*, Zone Books, Nueva York, 1996. En esta obra se ofrece un estudio detallado de la copia en todos su aspectos. Con respecto a la copia pictórica y sus distinciones, pp. 47 y ss.

Ministerio de Cultura 2011

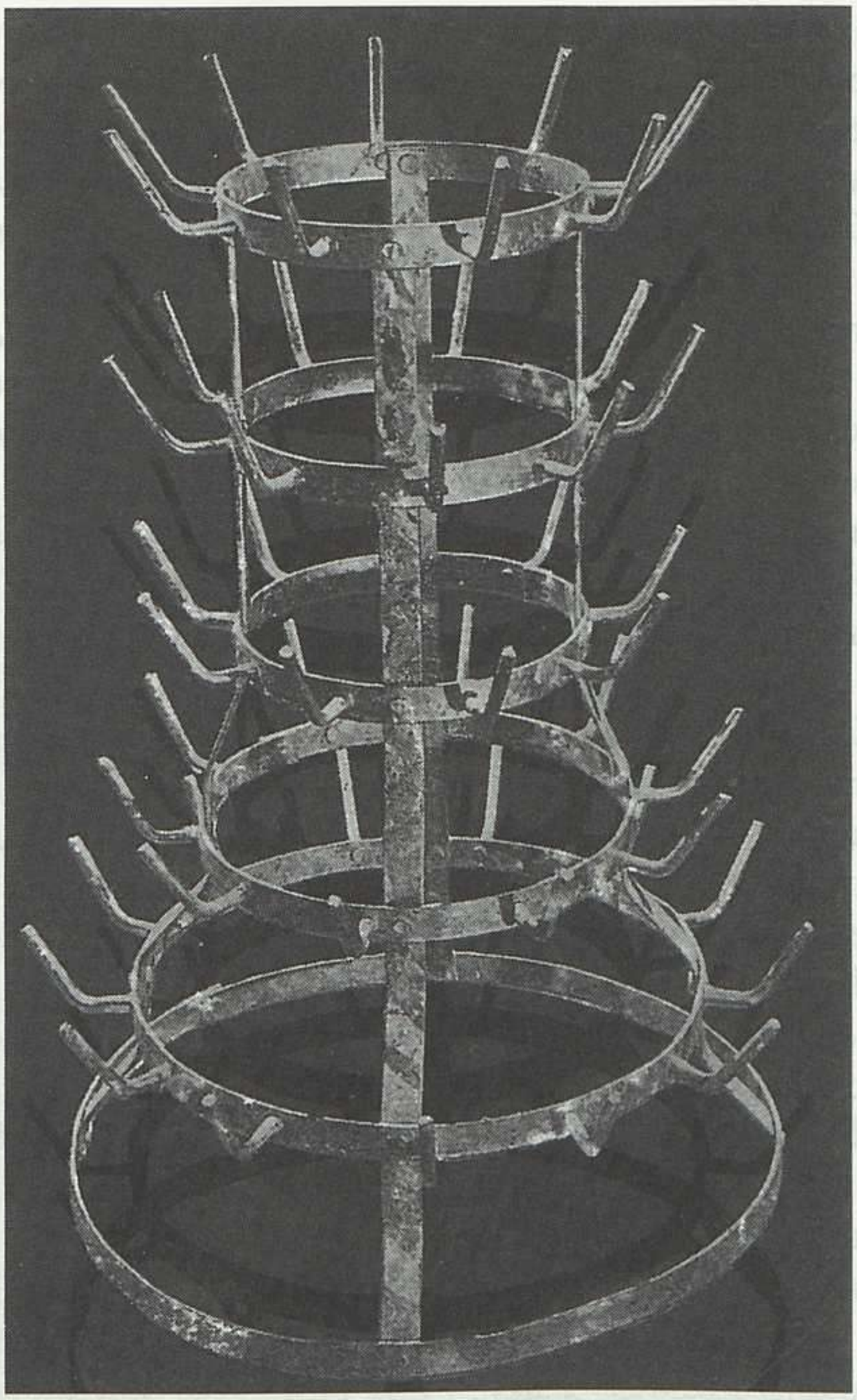
presentaban como una obra de arte, despreciando el original y los atributos de unicidad y autenticidad de la obra. Así se iniciaba uno de los caminos que no cesaría de desarrollarse durante todo el siglo, desde el dadaísmo al pop, al arte conceptual o al arte del objeto hasta llegar al postmodernismo o, a lo que se ha dado en llamar, arte apropiacionista, en el que ya no sólo no se rechaza el concepto de copia o de reproducción, sino que las nociones de auténticidad y originalidad parecen haber perdido todo sentido. Ese es el caso de artistas, como Sherrie Levine, que fotografían fotografías o que trabajan y manipulan negativos de otros o Richard Prince que, como escribe Celant, ya no busca su emancipación «en el original, sino en la copia de la copia, en la reproducción de la reproducción»[6].

Marcel Duchamp y la ironía

Probablemente fue Marcel Duchamp el que dio el primer impulso a esta tendencia. De hecho, una de las constantes de su obra es el uso de la reproducción y su empeño en borrar cualquier distinción entre «original» y «copia». Desde 1905, cuando reimprime las placas de cobre de su abuelo con estampas del *Viejo Ruán,* Duchamp utiliza la estrategia de apropiación y reproducción que ya no dejará de utilizar a lo largo de su vida artística. Pero probablemente fue en 1912 cuando, tras el rechazo del *Desnudo* por los Independientes, empezó a elaborar esta estrategía de forma consciente. La reproducción de su obra escrita comienza en 1914, año de su primera *Boîte.* En ella reúne dieciseis notas manuscritas relacionadas con su obra el *Gran Vidrio,* en el que comenzaría a trabajar un año después. De su *Boîte 1914* imprimió cinco juegos que repartió entre amigos, excepto uno que se reservó para él. Esta fue su primera reproducción mecánica de una obra escrita, que proseguiría en los años treinta con su *Boîte Verte* de la que haría una tirada de 300 ejemplares y en la que incluiría notas facsímiles referentes también al *Gran Vidrio.* La finalidad de esta *Caja,* con su contenido de notas, que en su gran mayoría habían sido escritas en París entre 1912 y 1915, era acompañar a la obra plástica, el *Gran Vidrio,* cuya recepción no tenía que ser visual o retiniana, sino fundamentalmente cerebral.

[6] G. Celant, *Inexpresionisme. L'Art au-délà de l'ère post-moderne,* Adam Biro, París, 1989, p. 28.

Ministerio de Cultura 2011



Marcel Duchamp, *Botellero,* ready-made, 1914.

Ministerio de Cultura 2011

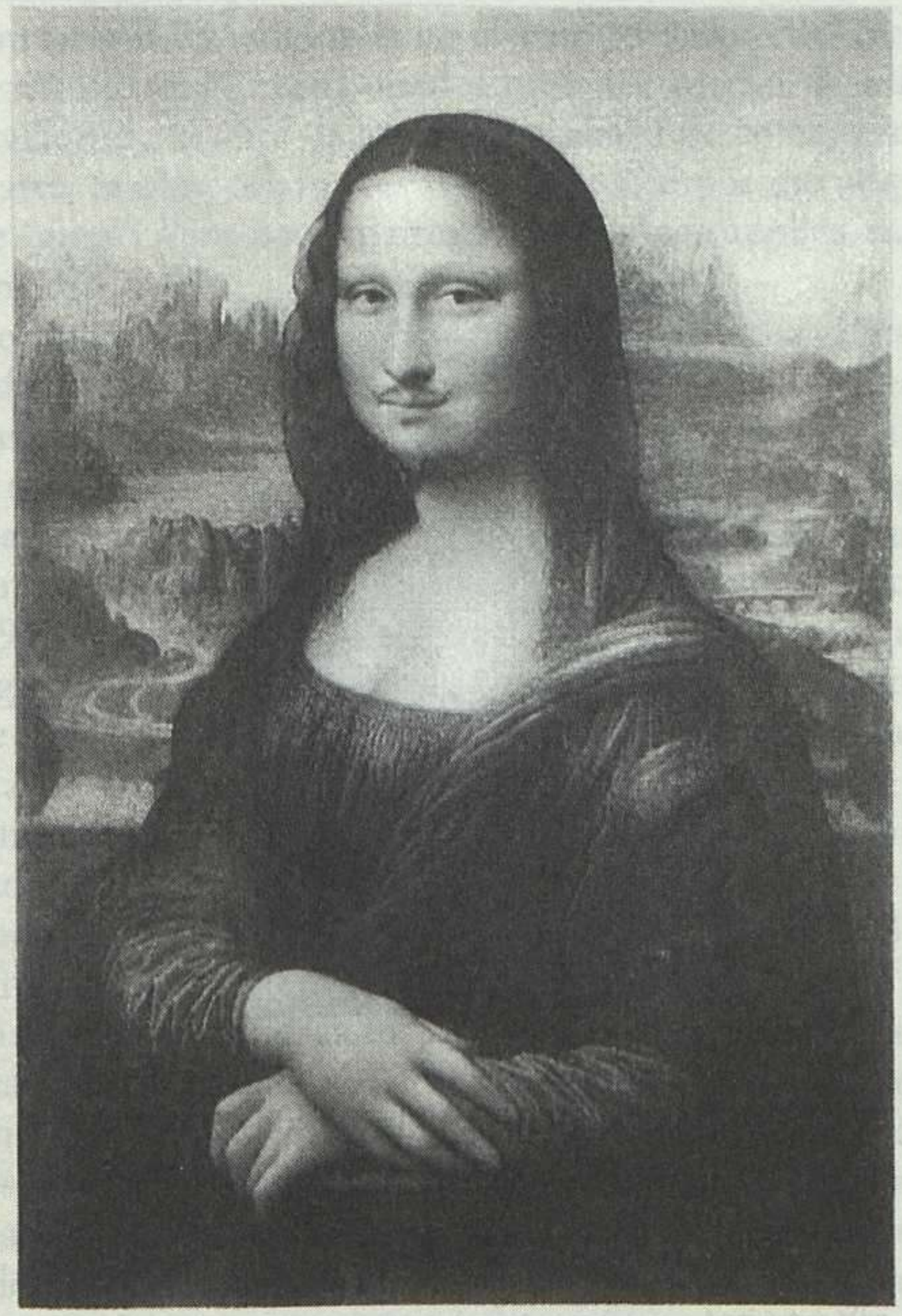
Pero si en su obra escrita esta estrategia de reproducción y apropiación no aportaba nada esencialmente nuevo, excepto cierto juego fetichista, pues paradójicamente en estas reproducciones Duchamp prestaba una atención extrema a que la copia facsímil mostrara el mayor parecido físico posible con el original, en su obra plástica esta estrategia abriría un campo nuevo de una extensión y profundidad que aún está por explorar. Tras su fracaso en la exposición de los *Independientes*, Duchamp se alejó de la pintura, sobre todo de la pintura como oficio, para no caer en la repetición, ese destino fatal de todo pintor, por eso se buscó un empleo como bibliotecario que le permitía subsistir y dedicarse en su tiempo libre a ciertas investigaciones que entonces le preocupaban. Frente a la repetición, es decir, a esa manera o estilo que los pintores asumían y repetían hasta conseguir el reconocimiento, Duchamp apostó por la reproducción, la duplicación literal o la apropiación. En 1913, justo cuando empieza a trabajar en la Biblioteca Sainte-Geneviève, hace su primer ready-made, *La rueda de bicicleta,* también fue por entonces cuando en una de sus notas se preguntaba *¿se pueden hacer obras que no sean arte?*[7]. El ready-made era una respuesta, ambigua, por supuesto, a esta pregunta.

El ready-made consistía básicamente en un objeto manufacturado, un objeto en serie, que el artista se apropiaba, rectificándolo a veces, y que acompañaba de una inscripción y de una firma. «La elección del ready-made se basaba siempre en la indiferencia visual y al mismo tiempo en la falta total de gusto, ya fuera bueno o malo»[8]. La respuesta a esa pregunta no podría encontrarse, por tanto, en el aspecto visual del objeto, aunque esa indiferencia estética fuera, algunas veces, dudosa[9], sino en la operación mental que el ready-made exigía. El ready-made poseía varios significados: el significado propio del objeto, el que adquiría en su descontextualización, el que se le añadía en la frase escrita, el que aportaban las modificaciones o rectificaciones que sufría y, por último, el que generaba su manipulación.

El ready-made no sólo planteaba de una manera irónica la cuestión de la definición del arte, ni sólo liberaba al artista de la esclavitud de la mano, de la servidumbre de las emociones, sino que además, apoyándose en la reproducción y la copia, mostraba la vacuidad de esa imperiosa necesidad de originalidad con la que había bregado el arte

[7] M. Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, París, 1975, p. 105.
[8] M. Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, París, 1995, p. 59.
[9] J. A. Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p. 29.

Ministerio de Cultura 2011



Marcel Duchamp, *LHOOQ*, ready-made rectificado, 1919.

Ministerio de Cultura 2011

Andéé

L.H.O.O.Q.

marcel Duchamp

Marcel Duchamp, *LHOOQ afeitada*, 1965.

Ministerio de Cultura 2011

en la época moderna. En 1961, escribía: «otro aspecto del ready-made es que no tiene nada de único... La réplica de un ready-made transmite el mismo mensaje; de hecho, casi todos los ready-mades que existen hoy no son los originales en el sentido propio del término»[10] y en 1964, añadió «Los ready-mades eran un medio de eliminar la monetarización de la obra de arte, que acababa de comenzar. En arte, y sólo en arte, la obra original es vendida y sólo por eso adquiere una especie de "aura". Pero con mis ready-mades una réplica cumplirá la misma función»[11].

Para complicar aún más la cuestión del original y la copia, algunos de sus ready-mades eran simples reproducciones, como el caso de *Pharmacie,* consistente en la reproducción de un paisaje con dos manchas de color o el más famoso de *LHOOQ,* que consistía en una simple reproducción barata de *La Gioconda* a la que añadió bigotes y barbilla y la inscripción «LHOOQ». Este ready-made «rectificado», ejecutado en París en 1919, es decir, en pleno apogeo dada, ha sido interpretado, en primer lugar, en clave dadaísta: sería un gesto puramente iconoclasta con el que Duchamp querría reírse de una de las obras más sacralizadas y museificadas; como él mismo decía: «*La Gioconda* era algo tan conocido y admirado universalmente que utilizarla para el escándalo era muy tentador»[12].

Pero, además, Leonardo, del que se conmemoraba el 400 aniversario de la muerte, gozaba entonces de una gran vitalidad: era aclamado por D'Annunzio, reivindicado por Valéry y estudiado por Freud. Muchos han puesto en relación a Duchamp con Leonardo por el interés que ambos compartieron por las matemáticas, la perspectiva, los fenómenos ópticos y de rotación, así como por su concepción del arte como «una cosa mentale». Por otra parte, también puede haber en este ready-made un oculto homenaje a Apollinaire, quien a causa del robo de *La Gioconda* del Louvre en 1911 había sufrido una semana de cárcel. Por último no hay que olvidar que esta transformación jocosa de *La Gioconda* en hombre se produjo poco después de la publicación del artículo de Freud «Recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci» en el que se abordaba la posible homosexualidad de Leonardo y poco antes del nacimiento del heterónimo femenino del mismo Duchamp, Rrose Sélavy, de quien se ha dicho que era Duchamp mismo convertido en

[10] M. Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, París, 1975, p. 192.
[11] Cit. en Neumann, *op. cit.*, p. 293.
[12] C. Tomkins, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 249.

Ministerio de Cultura 2011

ready-made[13]. También fue la interpretación en clave freudiana lo que llevó a Dalí a aplaudir la transformación duchampiana: «Dadá busca la zona erógena anal de *La Gioconda;* y, sin dejar de aceptar "la agitación térmica»" de la Madre como obra de arte, se rebela contra su idealización masculinizándola. Dadá pinta los bigotes del padre sobre *La Gioconda...*»[14].

LHOOQ participa plenamente de esa confusión de sexos que a Duchamp le hacía tan feliz: «lo curioso del bigote y la perilla es que, cuando la miras, la *Mona Lisa* se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre; es un hombre de verdad»[15]. También en esta confusión de los sexos incide la interpretación de Jean Clair, quien además rechaza explícitamente que *LHOOQ* tenga algo que ver con la provocación dadaísta, «por el contrario –escribe– introduce una reflexión... sobre la precariedad, inestabilidad y finalmente reversibilidad de los caracteres sexuales secundarios, y en consecuencia sobre la barrera "infrafina" de los dos géneros que constituyen la especie»[16]. Este campo fue, según Jean Clair, otros de los puntos de contacto que mantuvo Duchamp con Leonardo, quien también se había interesado por el hermafroditismo y la transexualidad. Además, señala el error en la escritura de *Mona Lisa* que, a su parecer, no pudo pasar desapercibido a Duchamp. En efecto, lo que en italiano era «Monna Lisa» (Monna diminutivo de Madonna) se ha transcrito en las demás lenguas europeas como «Mona Lisa». Lo divertido del caso es que «Mona» en el dialecto popular del norte de Italia hace referencia al órgano genital femenino y «Lisa» significa raspada, limada, así que al ponerla bigote y perilla, Duchamp le devolvía sus cualidades naturales en forma masculina y abría un proceso que sólo terminaría con *Étant donnés*...

En esta misma clave se sitúa también la interpretación de Juan Antonio Ramírez, quien incluye este ready-made en la órbita del *Gran Vidrio.* La inscripción «LHOOQ» se debería leer fonéticamente, como señalaba Duchamp: «leyendo simplemente las letras en francés o en cualquier otra lengua se puede llegar a cosas sopredentes»[17]. En francés

[13] Véase J. Seigel, *The Private World of Marcel Duchamp,* University of California Press, Berkeley, pp. 139-147.

[14] S. Dalí, *¿Por qué se ataca a La Gioconda?,* Ediciones Siruela, Madrid, 1994, p. 249. Edición original 1963.

[15] Entrevista de 1961 con Crehan, citada en Tomkins, *op. cit.*, p. 249.

[16] J. Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art,* Gallimard, París, 2000, p. 41.

[17] Duchamp, *Entretiens...*, p. 78.

Ministerio de Cultura 2011

su lectura fonética da una frase de un humor típicamente dadaísta con cierta connotación erótica: «elle a chaud au cul» (tiene el culo caliente), pero en inglés sería «Look» (mira), con lo que esta obra se situaría en la problemática de la pintura y su espectador. Ramírez cree que podría interpretarse «como otro "molde málico" con sus dos "testigos oculistas" (los ojos), dirigidos hacia esa *mariée* cuya posición es exactamente la de la espectadora ideal»[18]. En este juego de miradas, *La Gioconda* de atributos masculinos sería un hombre que, como en las leyendas de las historietas, dice: «ella tiene el culo caliente», refiriéndose a la espectadora, que está frente a él.

La reproducción de *La Gioconda,* con sus múltiples significados e interpretaciones, resurge reiteradamente en la obra de Duchamp. Poco después de su realización, en marzo de 1920, Picabia la publica en la portada de su revista *391* con la inscripción «Cuadro dada por Marcel Duchamp». Ahora bien, este no era el ready-made de Duchamp, sino la versión que Picabia hizo para la ocasión y en la que olvidó pintar la perilla. En febrero de 1930, invitado por Aragon a participar en una exposición sobre «collages», Duchamp envía una nueva versión de *LHOOQ,* esta vez en formato grande de cartel, y junto a esta versión envía también el original, como si «el artista quisiera aprovechar esta ocasión para poner en cuestión abiertamente el valor de un original en relación con su réplica-problema especialmente intresante en este caso, si se piensa que... original y réplica eran ambos inicialmente reproducciones»[19]. En 1953 en la exposición Dada de Nueva York sigue la misma estrategia junto a *La Gioconda* original, presenta una de sus réplicas. Así nos tendía una trampa de la que era difícil escapar, era una relación «en abîme», una reproducción de la reproducción de la reproducción, en la cual iba a encontrar tierra fértil su teoría de lo *«infrafino»,* esa teoría que definiría en 1937 sobre las diferencias mínimas, a veces prácticamente imperceptibles, existentes entre cosas casi idénticas.

El tema del original y la copia y de lo *«infrafino»* no podían estar más presentes en la mente de Duchamp en estos momentos en los que trabajaba en su *Boîte en valise* o museo portátil haciendo las plantillas de sus obras, que después reproduciría en 300 ejemplares, entre las que también iba a figurar *LHOOQ.* En 1941, cuando acaba sus primeras *Boîte en valise,* Duchamp utiliza el bigote y la barbilla de su Gioconda para ilustrar un poema que Hugnet le había dedicado. En este caso, la

[18] Ramírez, *op. cit.*, pp. 46-51.
[19] Naumann, *op. cit.*, p. 109.

Ministerio de Cultura 2011

ironía de Duchamp llega al retruécano, pues no se va a servir de la reproducción como tal, sino de los atributos añadidos a *La Gioconda* –los bigotes y la barbilla- y de su ausencia –¿Adónde ha ido a parar *La Gioconda?*

Aún va a volver a aparecer en su obra. En 1960 pinta los bigotes y la barbilla en una reproducción de *La Gioconda* que Max Ernst y Dorothea Tanning habían comprado en un comercio de lance. En septiembre de 1964 hace 38 reproducciones de *LHOOQ* para ilustrar el libro de Pierre Massot *Marcel Duchamp, propos et souvenirs.* Por último, en 1965, utiliza *La Gioconda* para ilustrar las invitaciones para la inauguración de su monumental exposición de Nueva York *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rrose Selavy, 1904-1963.* En este caso, *La Gioconda*, en formato de naipe pegado a la invitación, carece tanto de bigotes como de perilla, encima de la inscripción «LHOOQ» figura el término «afeitada»[20]. Así parecía cerrarse el círculo iniciado en 1919: finalmente, a *La Gioconda* se le restituía su aspecto de mujer, aunque ya nadie podría olvidar las trasmutaciones a las que fue sometida por Duchamp.

En esta historia del ready-made *LHOOQ* que hemos esbozado, Duchamp aplica con maestría su estrategia de apropiación y reproducción. En primer lugar, se apropia de la obra de Leonardo, la rectifica añadiéndole barbilla y bigotes, la manipula sugiriendo una interpretación o una vía de interpretaciones al inscribir bajo ella unas letras, la corrige eliminando la rectificación al afeitarla y termina reproduciéndola de múltiples maneras hasta crear una total confusión entre el original y las copias. Duchamp ha acabado con la noción de obra original y con su aura, aunque no por ello ha eliminado la distancia entre ella y el espectador. Su apropiación ha sido irónica. Exige del espectador una operación intelectual. Sus ready-mades no son objetos de culto (al menos no *eran* objetos de culto), pero tampoco objetos de consumo, su valor no reside en ellos mismos, sino en el mensaje que transmiten, son, como él buscaba, objetos que «deben interesar también a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión»[21]. Probablemente, por eso,

[20] Tanto Seigel como Ramírez *(op. cit.)* ponen en relación el afeitado de la Gioconda con la obra póstuma de Duchamp *Étant donnés,* en la que aparecía un maniquí con el sexo depilado. De esta manera *LHOOQ* estaría plenamente integrada, primero, en el *Gran Vidrio* y, después, en *Étant donnés.*

[21] Entrevista con J. J. Sweeney de 1955 reproducida en *Duchamp du signe,* Flammarion, París, 1975, p. 183.

Ministerio de Cultura 2011

quiso limitar su número. «Duchamp exalta el gesto, sin caer nunca... en la gesticulación»[22]. También limitó el número de ejemplares en la edición que hizo de algunos de sus ready-mades el marchante milanés Schwarz, aunque en este caso parece que se trataba más de preservar el valor mercantil de las obras que del desgaste del gesto, de ese gesto en el que ahora se había refugiado la originalidad como en su último reducto.

Andy Warhol, la cantidad y el cinismo

Frente al comedimiento de Duchamp, Warhol, su más genuino heredero, se convierte en un vehemente defensor de la cantidad. «Pienso que la cantidad es en todo la mejor medida»[23], escribía en 1975 y ya antes, cuando en 1963 hizo una serigrafía de *La Gioconda,* la tituló *«Treinta son mejor que una».* Warhol no teme la multiplicación de la obra, sino que la cultiva consciente y radicalmente. En su producción prácticamente no hay ninguna obra que no haya sido reproducida, copiada, seriada, etc. Para continuar con la obra que nos interesa, *La Gioconda* fue serigrafiada varias veces en 1963, y en 1978 y en 1980 vuelve a aparecer en nuevas series serigrafiadas. Los medios de reproducción técnica no sólo liberaban al artista de la esclavitud de la mano, sino que además le permitían producir en serie. Por eso, la reproducción de su Gioconda con su título *Treinta son mejor que una* parece resumir a la perfección toda la obra de Warhol. Por una parte, toma *La Gioconda,* se apropia de ella y la utiliza como un icono del mundo del arte con un valor prácticamente universal, como tomaría otros iconos del mundo de las estrellas de cine o de la política; por otra parte, la multiplica y en su título exalta el valor de esa multiplicación.

Con sus reproducciones Warhol pretendía, como Duchamp, desacralizar y desmitificar *La Gioconda:* esa obra única de uno de los mayores genios del arte occidental que, gracias a las técnicas de reproducción, ahora pasaba de ser *una* a ser *muchas.* Pero, además, con la utilización de *La Gioconda* no se puede olvidar que Warhol hacía una referencia a los artistas que la habían utilizado antes que él y, sobre todo, a Duchamp y a Rauschenberg. Por lo que respecta al primero, hay que señalar que en los años sesenta vivió sus años de mayor influen-

[22] O. Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp,* Alianza, Madrid, p. 28.
[23] A. Warhol, *Mi filosofía de A a B,* Tusquets, Barcelona, 1981, p. 159.

Ministerio de Cultura 2011

cia en Estados Unidos y en Europa: se había convertido en el padre de los neodadas americanos, de los artistas pop y de los nuevos realistas franceses. Duchamp era el «maître à penser» de la pintura.

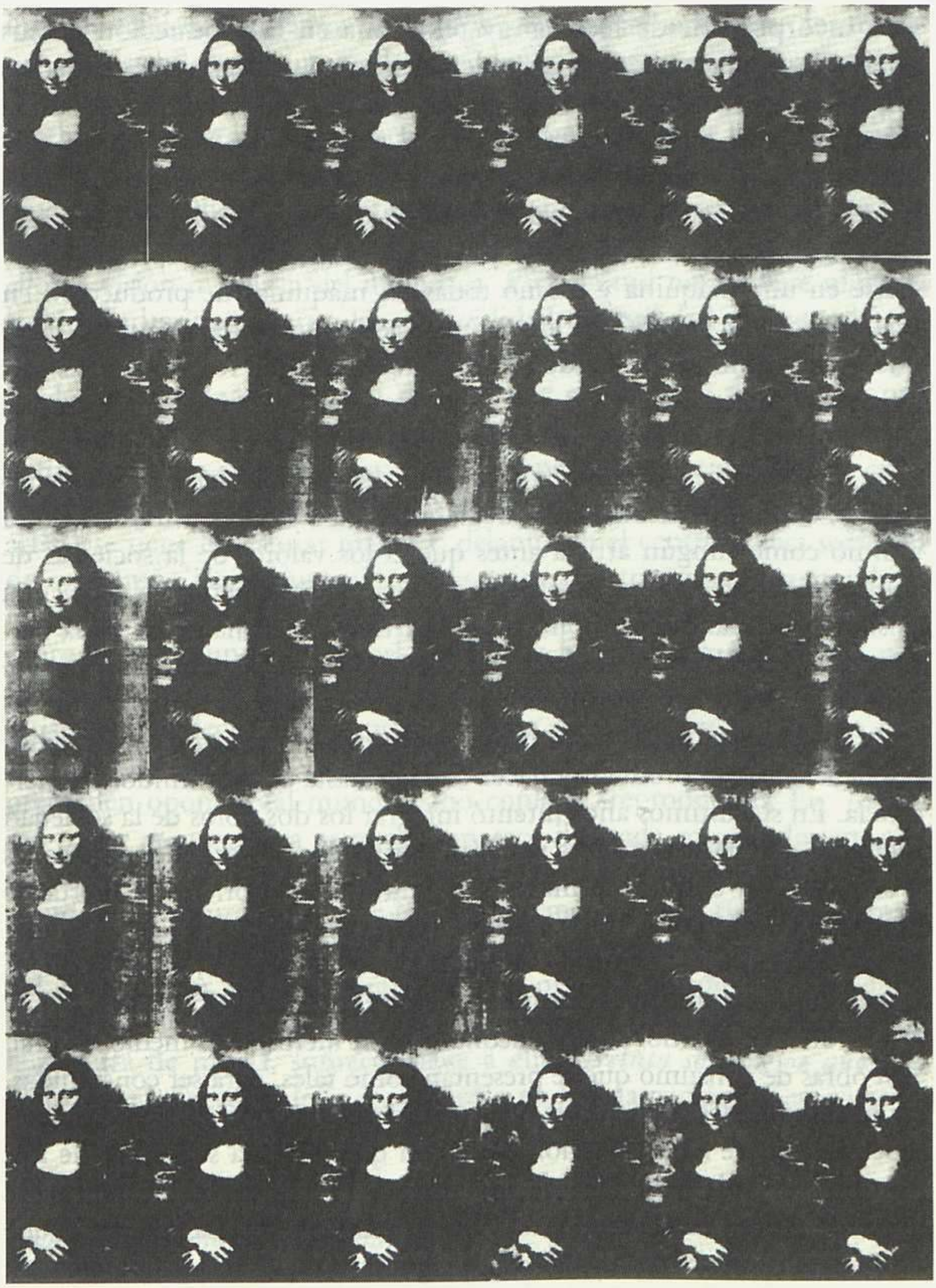
De entre todos los pintores americanos, Warhol parecía el más cercano a él. De hecho tenían muchas cosas en común, la primera y la más importante: la indiferencia ante el objeto visual y estético y la equivalencia de todo. Esta indiferencia impulsó en Duchamp la reivindicación de la idea, pues como él mismo explicaba refiriéndose a Warhol: «Si Vd. coge una lata de sopa Campbell y la repite cincuenta veces, no es la imagen retiniana lo que le interesa, lo que le interesa es la idea que le ha hecho poner cincuenta latas de sopa en la misma tela»[24]. Mientras que en Warhol la «publicidad, repetición y comercialización llevada al máximo... pueden considerarse por separado como la otra cara de la indiferencia de Duchamp»[25]. *Treinta son mejor que una* no sólo ilustraba a la perfección la obra de Warhol, sino que además parecía contener un homenaje oculto a Duchamp.

Igual que *LHOOQ* remitía al mundo privado de Duchamp y, en especial, al *Gran Vidrio, Treinta son mejor que una* y las otras serigrafías de *La Gioconda* remitían también al mundo de Warhol y a su interés por el retrato, género que él conseguiría hacer revivir. El retrato de *La Gioconda* no podía faltar entre esas series de retratos de famosos: era el icono del retrato en la pintura clásica, la imagen por antonomasia de lo que tenía que ser un retrato. Pero, además, planteaba por su enigma una cuestión que subyace en cualquier retrato: el problema de la identidad. Un problema que, como hemos visto, está presente en el ready-made de Duchamp, al plantear la confusión de sexos y su relación con Rrose Sélavy, y que, como muestra Estrella de Diego[26], en ningún momento dejó de obsesionar a Warhol.

Pero, la apropiación de *La Gioconda* de Warhol era mucho más fría que la de Duchamp. Warhol no necesitaba manipular la imagen, ponerle bigotes y barbilla para después afeitárselos, sólo la multiplicaba, la reproducía en serie y, en lugar de escribir una inscripción malsonante, ponía un título asertivo y neutro: *Treinta son mejor que una.* Su apropiación consistía, en primer lugar, en una multiplicación, en su presentación en una serie de imágenes repetitivas. En estas presentaciones Warhol llegaba a una eliminación radical del «toque» personal. No

[24] Naumann, *op. cit.*, p. 240.
[25] C. Tomkins, *op. cit.*, p. 509.
[26] Véase E. de Diego, *Tristísimo Warhol,* Siruela, Madrid, 1999.

Ministerio de Cultura 2011



A. Warhol, *Treinta son mejor que una*, 1963.

Ministerio de Cultura 2011

sólo incorporó desde fecha muy temprana en la producción de sus obras a otras personas, sino que además intentó utilizar siempre medios impersonales y mecánicos: la serigrafía con sus diferentes variedades, la fotografía y el cine, alejándose así del dramatismo y del gesto que habían caracterizado al expresionismo abstracto. De esta manera Warhol se convirtió en el principal albacea de la originalidad y de la autoría en la historia del arte. El artista ya no crea, sino que se repite. Se convierte en una máquina y «como todas las máquinas de producción en una fábrica, *"a factory"*. El artista no ejecuta un trabajo único… sino que existe como un "repetidor", un "autómata", que responde a las exigencias del mercado»[27].

La apropiación de *La Gioconda* de Warhol no era sólo multiplicación, sino también descontextualización del mundo del arte e integración en el mundo del mercado, de la publicidad y del consumo. Warhol asumió como ningún artista antes que él los valores de la sociedad de consumo. El arte ya no se situaba en una esfera superior ni tenía una misión espiritual que cumplir, el arte participaba plenamente de la cultura de masas. Era un producto de consumo como cualquier otro que apelaba al deseo del consumidor y a su satisfacción inmediata. Por eso tenía que valerse tanto de la producción en serie como de los medios publicitarios para producir y hacer circular hasta el consumidor su mercancía. En sus últimos años intentó integrar los dos polos de la sociedad moderna que hasta entonces parecían antitéticos: los grandes almacenes y el museo, la cultura de masas y la cultura superior. En la oferta de Navidades de 1986 de unos grandes almacenes se ofrecía la posibilidad de ser retratado por el primer artista pop, Andy Warhol, al estilo de los retratos que se exhiben en los museos, por el precio de 35.000$[28].

La obra de Warhol parece encontrar en el mercado su medio natural. Son obras de consumo que se presentan como tales, para ser consumidas, sin profundidades ni mensajes ocultos. Como él mismo decía, «si quieres saber algo sobre Andy Warhol, basta con que mires la superficie de mis pinturas, de mis películas, de mí mismo. Eso es todo. No hay nada detrás»[29]. Ahora bien, abunda tan insistentemente en esa superficie que no podemos evitar buscar más allá, preguntarnos por su significación, su

[27] G. Celant, *Andy Warhol. A factory,* The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Nueva York, 1999, sin paginación.

[28] B. Buchloh, «Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966», en *Andy Warhol. A Retrospective,* The Museum of Modern Art, Nueva York, 1989, p. 39

[29] Ídem, p. 39.

Ministerio de Cultura 2011

intencionalidad. Podríamos limitarnos a interpretar su obra en los términos de kitsch[30], pero, aunque lo roza, aunque juega manifiestamente con el kitsch, no se reduce a él. Su obra no se agota en la simple cadena de producción, circulación, consumo y destrucción. Exige distancia, reflexión en el espectador, como reflexión hay también en su producción. «El aspecto más radical y más interesante del proceso "acreativo" de Warhol consiste en conservar una posición reflexiva sobre lo real, sin adoptar, por ello, la visión moralista del que juzga. Esta actitud no confiere ninguna legitimidad crítica al arte. En su irrealidad e inutilidad el arte refleja la dimensión irreal e insignificante de la sociedad contemporánea»[31].

La estrategia de Warhol no consiste en situarse más allá o por encima de ese mundo. La función crítica del arte parecía haber entrado definitivamente en crisis, como también parecía haber entrado en crisis esa noción de mundo objetivo. Warhol es consciente de que ahora el artista se tiene que situar más acá, delante, en el centro de esa sociedad de consumo. Tiene que utilizar sus mismas estrategias, crear también imágenes quiméricas e ilusorias, que dejen patente el carácter insignificante de ese mundo. El papel del artista ha quedado reducido a esta perspectiva cínica. Desde ella, dejándose absorber por la sociedad, el artista puede decir algo, aunque lo tiene que decir en ese mismo lenguaje de imágenes fortuitas, insignificantes, irreales, imágenes que no pretenden oponerse al mundo, sino copiarlo, reproducirlo. En *Treinta son mejor que una* esta estrategia aparece ilustrada magistralmente. La reproducción en serie de *La Gioconda* supone el sometimiento de un icono de la cultura superior a las leyes de mercado. Su título, la afirmación de que la multiplicidad es mejor que la unidad, es la confirmación del valor de esas leyes. El aura de la obra original no sólo se ha perdido, sino que se le niega cualquier valor y se niega con las mismas armas de la cultura de masas, sometiéndose a ella. *Treinta son mejor que una* constituye la victoria de la copia y sólo en la aclamación de esa victoria se hallan los últimos restos de originalidad.

Robert Rauschenberg y la nostalgia

Aunque sea brevemente, me gustaría apuntar algunas ideas sobre Robert Rauschenberg y su particular apropiación de *La Gioconda.*

[30] Véase V. Bozal, *Necesidad de la ironía,* Visor, Madrid, 1999.
[31] G. Celant, *op. cit.,* sin paginación.

Ministerio de Cultura 2011

Junto con Warhol, Rauschenberg y Johns fueron los artistas americanos que más influencia sufrieron de Duchamp. Las relaciones entre Rauschenberg y Duchamp empezaron en fecha temprana. En 1953 el americano visitó la exposición Dada en la galeria Sidney Janis de Nueva York en la que Duchamp había participado de forma activa. En 1958, Rauschenberg y Johns viajaron a Filadelfia para conocer las obras de Duchamp de la colección Arensberg. Pocos meses después ambos pintores conocieron personalmente a Duchamp con el que entablaron una cordial amistad gracias a sus repetidos encuentros en los circuitos artísticos de Nueva York. Pronto la crítica puso en relación la obra de Duchamp con la de Rauschenberg y Johns, a los que empezaron a denominar «neodadas». Destacaron, sobre todo, la influencia del ready-made duchampiano en las *«combine-paintings»* de Rauschenberg, en las que la técnica del collage a lo Schwitters se ensambla con el arte del objeto que Duchamp había iniciado. De hecho, el primero en reconocer esta deuda fue el propio Rauschenberg, el cual, al escribir en 1959 sobre Duchamp que «su reconocimiento de la inexistencia de arte en el arte y del carácter artístico de cualquier cosa... es su contribución más importante»[32], ya apuntaba al papel estelar del ready-made duchampiano en su producción.

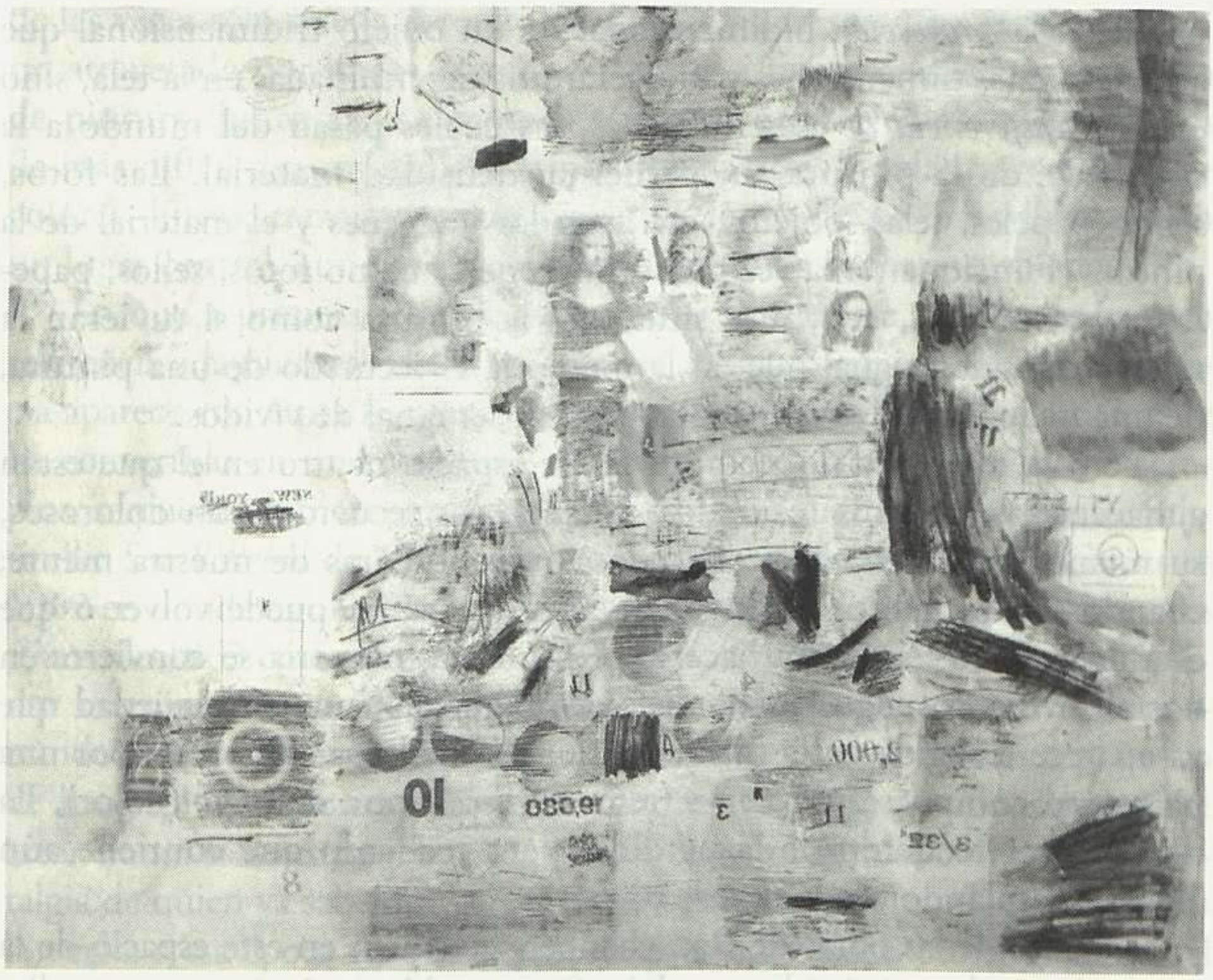
En la obra de Rauschenberg, en sus collages, en su «combine-paintings», cerámicas, trabajos fotográficos, etc., aparecen repetidas veces reproducciones de *La Gioconda.* En 1952, en uno de sus primeros collages, figura por primera vez *La Gioconda* en una posición central. En 1958 vuelve a aparecer repetidamente en una de esas obras en las que combinaba técnicas de collage, con frottage, gouache, acuarela. Posteriormente en 1982 también la utiliza en un grabado y en una cerámica y en 1991 en un trabajo fotográfico.

En su análisis de la obra de Rauschenberg, Rosalind Krauss[33] ha puesto en entredicho la influencia de Schwitters en los collage de Rauschenberg. En estas obras el acento no estaría puesto, según ella, tanto en la unión de objetos dispares ni en el resultado de esa combinación, sino en las relaciones entre los objetos, en su carácter sintáctico y discursivo. La obra de Rauschenberg se desarrollaría más en el tiempo y en la «duración», que en el espacio y el instante. De hecho, apela a la memoria y a la reflexión. En esta producción, las imágenes ya no se

[32] R. Rauschenberg en el cat. *Sixteen Americans,* 1959, cit. en Naumann, *op. cit.,* p. 296.

[33] R. Krauss, *op. cit.,* pp. 289-306.

Ministerio de Cultura 2011



Robert Ranschenberg, *Currency*, 1958.

Ministerio de Cultura 2011

basan en la *proyección* bidimensional de un objeto tridimensional que adquiere unas dimensiones y una jerarquía determinadas en la tela, sino en la *transferencia de* esas imágenes, las cuales pasan del mundo a la superficie de la pintura sin perder su densidad material. Las fotos, sellos, papeles, telas, objetos, etc., son las imágenes y el material de la pintura. Funcionan a la vez como imágenes y como fotos, sellos, papeles, telas, objetos, etc., y se sitúan en la pintura como si tuvieran la misma densidad, igual que en la memoria el recuerdo de una pintura, de una melodía o de una persona pueden ser igual de vívidos.

Pero la memoria no siempre es ese espacio neutro en el que están almacenados nuestros recuerdos. Cuando los recuerdos son dolorosos, su memoria es rechazada, relegada a zonas oscuras de nuestra mente; cuando son recuerdos positivos de algo que ya no puede volver o que está demasiado lejos para hacerse presente, la memoria se convierte en nostalgia. La nostalgia oculta cierta ambigüedad, una ambigüedad que ya aparece recogida en la misma etimilogía de la palabra, pues por una parte está compuesta de *nostos* (regreso) y por otra de *algia* (dolor), La nostalgia es recuerdo de la pérdida, pero recuerdo que contiene aún algo del resplandor de lo que se tuvo.

Muchas de las obras de Rauschenberg se sitúan en este espacio de la memoria en el que reina la nostalgia. Sus «combine paintings», esos collages o pinturas combinadas de los años cincuenta, que dejan percibir a través de capas de pintura translúcidas imágenes u objetos, como si los viéramos a través de un espejo que ha perdido en parte el azogue o en la lejanía y confusión del sueño, suscitan ese sentimiento de añoranza. Lo más interesante es que Rauschenberg provoca en el espectador estos sentimientos sólo y exclusivamente desde la obra, poniendo a su servicio todos los medios expresivos a su alcance: texturas, combinación de objetos y de técnicas, colores, composición, etc., junto con cierto dramatismo propio del expresionismo abstacto de sus mayores de la escuela de Nueva York con los que Rauschenberg mantenía aún una clara deuda.

En *Currency*[34], una obra de 1958 con utilización de técnicas de impresión, acuarela, gouache y lápiz, figura repetida una ilustración de *La Gioconda.* En este caso la repetición no tiene nada que ver con la de las series de Warhol en las que simplemente se reproducía la imagen mecánicamente. Aquí las ilustraciones parecen sometidas a la arbitrariedad y el desgaste del tiempo, casi nunca aparecen por entero, la mayoría

[34] Reproducida en Cat, *Robert Rauschenberg. Retrospective,* Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 1998, p. 126.

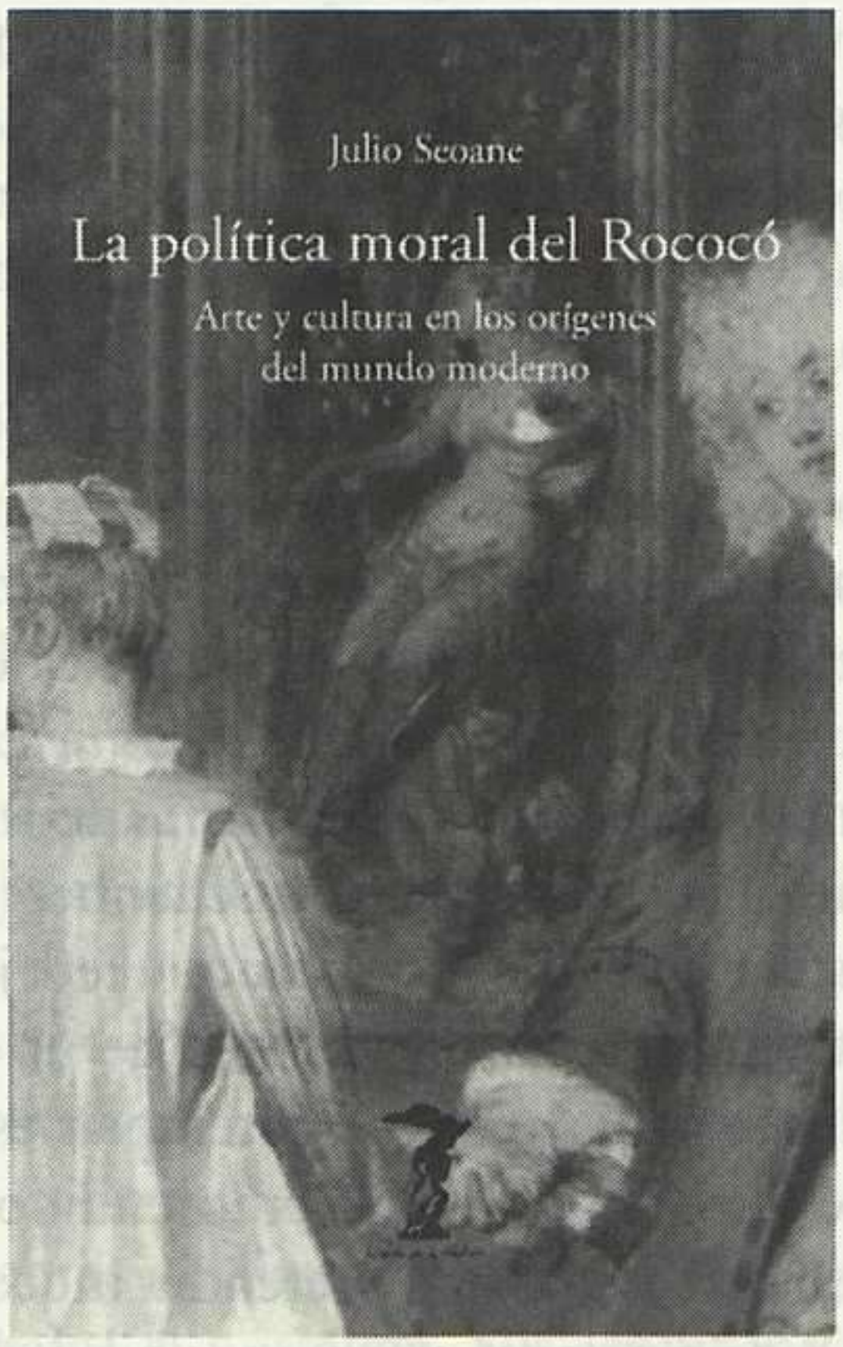
Ministerio de Cultura 2011

de las veces sólo queda el rostro de *La Gioconda,* que una veces se muestra atravesado por líneas, mientras otras casi figura oculto tras una capa de pintura. Junto a *La Gioconda* aparecen otros elementos figurativos de más difícil determinación, también hay cifras y palabras y planos de colores, líneas, trazos, etc. Las reproducciones de *La Gioconda* ocupan un lugar central, aunque su visibilidad queda bastante enturbiada.

Lo que a primera vista destaca en esta imagen de *La Gioconda* es su referencia a la pintura clásica y figurativa. Ahora bien, este tipo de referencia aparece con tanta frecuencia en la producción de Rauschenberg que se ha convertido en una constante de su obra. Por citar sólo algunos ejemplos, se pueden indicar: *Rebus* de 1955 con el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, *Small Rebus* de 1956 con el *Rapto de Europa* de Tiziano, *Crocus* de 1962 en donde figura una ilustración de *La Venus del espejo* de Velázquez o *Tracer* de 1963 con una reproducción de la *Venus* de Rubens. Parece tentador interpretar estas imágenes como si Rauschenberg nos estuviera mostrando, a través de la superficie de su pintura que refleja fielmente el modo de hacer pintura postexpresionista, momentos de un pasado distinto del arte. Como si Rauschenberg nos diera a contemplar esas obras con la nostalgia de quien ya sabe que tras el camino emprendido por las vanguardias la vuelta a esa época en que la pintura pretendía inocentemente reflejar el mundo es imposible. Y deja patente esta imposibilidad a través de la constitución de la obra, de la mezcla de materiales, de las diferentes técnicas y texturas, como también deja patente que esta visión del pasado sólo puede ser un atisbo, una imagen enturbiada, casi imperceptible, de ese tiempo remoto.

Con estos ejemplos que hemos estudiado y que podíamos haber multiplicado hemos pretendido mostrar que la copia y la originalidad no transcurren por caminos opuestos, ni siquiera por caminos paralelos, sino por rutas que se entrecruzan con tanta frecuencia que terminan creando una trama tupida de relaciones. Las vanguardias impusieron la originalidad, pero no dejaron de utilizar la copia y la reproducción, sobre todo cuando la pintura dejó de ser una actividad exclusivamente manual y recurrió al uso de medios mecánicos. La reproducción terminó acomodándose en la obra de vanguardia hasta llegar a ocupar un lugar clave. Permitía transmitir mensajes y sentimientos, como antes lo había hecho la pintura. Duchamp utilizó una reproducción de *La Gioconda* para hacernos un guiño irónico, Warhol la multiplicó con la frialdad del cinismo y Rauschenberg nos la mostró con la mesurada tristeza de la nostalgia. Tres formas distintas de abordar el problema, pero igualmente densas en el uso de la reproducción.

Ministerio de Cultura 2011



Julio Seoane, *La política moral del Rococó*
La balsa de la Medusa, n.º 105. 224 pp., ISBN: 84-7774-605-2

Presentación.

Parte primera. El manifiesto.

I. Nociones rococó.
II. Asunciones rococó.

Parte segunda. La búsqueda

III. El discurso rococó.
IV. El salón rococó.
V. La identidad.
VI. Ciudadanía e identidad.

Bibliografía.

Ministerio de Cultura 2011

HACIA UN NEOPRAGMATISMO LIBERAL EN EL PENSAMIENTO DE RICHARD RORTY

Francisco Javier Higuero

En el contexto de la cultura intelectual contemporánea sobresale el pensamiento de Richard Rorty, sobre todo desde que este filósofo ganó renombre internacional con la publicación de *Philosophy and the Mirror of Nature,* en donde hay una defensa directa y explícita en favor de la corriente filosófica conocida como neopragmatismo. En este ensayo se evidencia una línea discursiva que se mantiene fiel a la tradición democrática liberal, oponiéndose así tanto al rigor asfixiante de ciertos procedimientos reduccionistas asociados con la filosofía analítica, como a la constitución de vastas síntesis especulativas, sean del género que fueren. Ahora bien, se precisa puntualizar desde un primer momento que las críticas lanzadas por Rorty contra la filosofía analítica se dirigen principalmente contra su primera fase, tal vez la más próxima a las conclusiones derivadas del impacto producido por la introducción en Estados Unidos del positivismo lógico, procedente del bagaje cultural poseído por miembros activos del Círculo de Viena. Por otro lado, conviene también advertir que una segunda fase de la filosofía analítica, en la que se incluyen los razonamientos de Willard Van Orman Quine y Donald Davidson, no sólo se encuentra exenta de las críticas lanzadas por Rorty, sino que muestra ya una gran proximidad al neopragmatismo propuesto por éste, tal y como lo ha señalado Giovanna Borradori en

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

The American Philosopher. Conservations with Quine, Davidson, Putman, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, and Kuhn[1]. A este respecto no está de más prestar atención al hecho de que de una lectura minuciosa y detenida de *Consequences of Pragmatism* de Rorty se desprende que dicho filósofo atribuye a las aportaciones de Quine y Davidson el mérito de haber empujado al concepto de análisis lógico hacia un lento y progresivo suicidio, que el neopragmatismo favorecerá también, partiendo sobre todo de una perspectiva que aprecia los logros históricos del pensamiento, acaso no reconocida suficientemente por dichos predecesores de la línea conceptual seguida por Rorty.

De acuerdo con lo expresado en *Consequences of Pragmatism,* la filosofía analítica adolece de una obsesión antihistoricista, que ha producido una doble consecuencia. En primer lugar, se detecta en este tipo de proceder una negación de cualquier perspectiva de tipo histórico, excluyendo además de su respectivo escrutinio serio la línea discursiva, que procedente del idealismo hegeliano, se extendería a diversas manifestaciones de la filosofía continental, entre las que hay que incluir las aportaciones especulativas de Freud, Nietszche y Heidegger, las cuales son interpretadas como poseedoras de características ininteligibles, oscurizantes, metafísicas y nihilistas, constituyendo una amenaza al proceder de la razón científica. Rorty no tiene reparo alguno en ostentar un manifiesto desacuerdo con esta posición adoptada por la filosofía analítica y se inscribe en la corriente discursiva del pragmatismo norteamericano, con el fin de reivindicar lo que dicho pensador denomina una cultura postanalítica, en la que categorías objetivistas sean sustituidas por la praxis de la solidaridad, según lo expresado por el propio Rorty en *Philosophy after Philo-*

[1] Lo más valioso de lo expuesto por Giovanna Borradori en *The American Philosopher* procede de las reflexiones introductorias al intercambio de puntos de vista que luego mantendrá con los respectivos pensadores, los cuales en algunas ocasiones parece que se encuentran claramente interesados en proyectar una imagen intelectual distinta de la reflejada en su producción intelectual.

Francisco Javier Higuero es profesor en Wayne College (EE.UU.).

Ministerio de Cultura 2011

sophy: Contingency, Irony, Solidarity. En el curso de este ensayo, la filosofía es sometida a un proceso pronunciadamente críticos encaminado a desvirtuar la condición fundacional bajo la que ha sido considerada al ser tratada como madre de todas las ciencias, dedicada en algunas ocasiones a la búsqueda de un vocabulario definitivo e inmortal, que sintetizaba los resultados de otras esferas del conocimiento. La argumentación filosófica de Rorty no sólo democratiza a la filosofía, haciendo de ella una modalidad más de crítica cultural y convirtiéndola en una de tantas disciplinas del saber, sino que la contextualiza utilizando diversos criterios sociales e históricos, al mismo tiempo que enfatiza el estudio comparado de las ventajas o de las consecuencias desafortunadas y nefastas de los diversos procedimientos encaminados a intentar aproximarse de forma satisfactoria a la realidad constatable[2].

Teniendo en cuenta el contexto intelectual de la producción filosófica de Rorty, en las páginas que siguen se presentarán las líneas más destacadas en su razonamiento, entre las que cabe adelantar el recurso a un procedimiento argumentativo de carácter narrativo, en el que ningún relato adquiere prioridad definitiva sobre los demás, considerados siempre como alternativas válidas en contextualizaciones acaso diferentes. Debido a la existencia de narrativas alternativas, se observa también una inequívoca aceptación de múltiples vocabularios, que nunca dejan de ser contingentes. Es tal menesterosidad la que apunta hacia otra característica del discurso filosófico con que se expresa el pensamiento de Rorty, a saber, el antiesencialismo visceral, acompañado del reconocimiento preciso de una inevitable doble ausencia: por un lado, no hay fundamentación última en el razonamiento propuesto por este filósofo y, por otro, tampoco se encuentra en él nada que induzca a favorecer una definitiva perspectiva racional de carácter trascendente y poseedora de connotaciones kantianas, desde la que se emitirían juicios críticos sobre diversas esferas del saber y obrar humano. A todo esto conviene agregar que en el procedimiento discursivo de Rorty se encuentra también una marcada tendencia antiepistemológica, que desea dar paso a una orientación calificada impropiamente como hermenéutica, según lo ha advertido

[2] Conforme se verá más adelante, el proceder discursivo de Rorty tiene como consecuencia también la propuesta de una desprofesionalización de la filosofía, que había sido convertida por el razonar analítico en una disciplina académica sin trascendencia alguna más allá de recintos estrictamente universitarios y docentes.

Ministerio de Cultura 2011

Modesto Berciano Villalibre en *Debate en torno a la posmodernidad*[3]. Dentro de este sesgo, opuesto a un racionalismo reductivista, se critica contundentemente en *Philosophy and the Mirror of Nature* la teoría del conocimiento que propugna una concepción de la verdad considerada como correspondencia con lo existente en el mundo extramental. A este respecto no está de más aludir al hecho de que Rorty propone minimizar la importancia de la tradición filosófica moderna, desde sus comienzos con Descartes hasta las derivaciones anticientíficas de Nietzsche. A esta corriente de pensamiento habría que contraponer un nuevo canon no metafísico ni tampoco dialéctico, que consistiría en una pragmática social prevista por John Dewey, orientada a la consideración y tratamiento de los problemas cotidianos.

La narrativa desarrollada por Rorty en su producción ensayística presupone un conocimiento detallado de la historia de la filosofía. De hecho, al criticar la epistemología, se refiere, en primer lugar, al concepto de mente, indagando su presunto origen en lo expuesto por Rene Descartes en las *Meditaciones*[4]. Ahora bien, la teoría del conocimiento que de este ensayo filosófico se desprende adquirirá rasgos de autoconciencia con Kant, el cual, por otro lado, otorgará a la epistemología un carácter básico, capaz de descubrir los rasgos formales de cualquier área de la vida humana. Desde esta teoría del conocimiento se decidirá si las demás disciplinas están debidamente fundadas o no. Sin embargo, y refiriéndose al desarrollo del pensamiento de los siglos

[3] Rorty, en la introducción a *Essays on Heidegger and Others,* mantiene que la hermenéutica no cuenta con una matriz que una a los hablantes, ni con un terreno común de presuposiciones existentes con anterioridad al intento de establecer cauces adecuados de comunicación. En contra de semejantes afirmaciones, Berciano Villalibre señala que la exclusión de toda matriz o de cualquier terreno común no parece aceptable ni estaría de acuerdo, desde luego, con la hermenéutica del Heidegger de *El ser y el tiempo,* ni con la de sus etapas posteriores. Ya en *Técnica moderna y formas de pensamiento. Su relación en Martín Heidegger,* lo mismo que en *La crítica de Heidegger al pensar occidental y superación de la metafísica de Heidegger,* el propio Berciano Villalibre había intentado evidenciar que la hermenéutica de Heidegger, pensador admirado por Rorty, parte de un presaber, o de un saber atemático acerca de su propio ser y del ser en general. Esta comprensión del ser es siempre un hecho, ya que es el presaber el que hace posible lo que Heidegger ha denominado círculo hermenéutico.

[4] La lectura que hace Rorty de Descartes le lleva a concluir, acaso olvidándose de los antecedentes platónicos de su razonamiento, que el problema mente-cuerpo procedería de los planteamientos filosóficos del siglo XVII, al intentar convertir la mente en un objeto independiente de investitgación.

Ministerio de Cultura 2011

XIX y XX, Rorty alude a filósofos tan diferentes como Nietzsche, Dilthey y Bergson, que minaban algunos de estos presupuestos kantianos, dando la impresión de que el discurso racionante podría muy bien alejarse de la epistemología, de la certeza y rigor, y del intento de constituirse en el tribunal de la razón. Es preciso señalar que el desenlace narrativo de la suerte corrida por la epistemología no queda ahí, ya que también ha tenido sus defensores, tales como Edmund Husserl y Bertrand Russell, que, una vez más, intentaron darle un fundamento seguro. Aunque las reflexiones de estos pensadores tuvieron gran impacto tanto en la filosofía continental como en el contexto cultural anglosajón, no tardaron en surgir planteamiento que resquebrajaron tales intentos, conforme han puesto en evidencia las reflexiones existencialistas de Heidegger y Sartre, por una parte, y los razonamientos teóricos de Sellars y Quine, por otra. Estos últimos han criticado no sólo a Russell, sino también, conforme se ha advertido ya, algunos supuestos del empirismo y de la filosofía analítica, tales como la distinción entre lo necesario, o puesto por la mente, y lo contingente, o dado por la experiencia. Dichos supuestos habían sido desarrollados teóricamente por Kant en la *Crítica de la razón pura* y fueron actualizados posteriormente por Russell primero y posteriormente por el Círculo de Viena.

Distanciándose de la teoría del conocimiento como una representación precisa y adecuada o como el espejo de la realidad constatable, Quine y Sellars creen poder llegar a justificar el conocimiento, no mediante el recurso a una confrontación entre los respectivos planos mentales o lingüísticos y el ámbito de lo verificable extramentalmente, sino recurriendo a la conversación y práctica social. Según lo que expone Rorty en *Philosophy and the Mirror of Nature,* la postura de Sellars y Quine frente al empirismo lógico puede designarse como un conductismo epistemológico en el que las afirmaciones son justificadas por la sociedad, más que por el carácter de las representaciones internas que expresan. Así, para Quine una verdad necesaria es una verdad a la que nadie ha ofrecido alternativa alguna para ponerla en duda. Esta postura crítica se encuentra cercana a los presupuestos neopragmáticos de Rorty, quien, por otro lado, se siente también próximo tanto al pensamiento del segundo Heidegger, como al de Dewey y al del segundo Wittgenstein, considerándolo como periférico y edificante, en contraposición a la denominada filosofía sistemática, interesada sobre todo en construir argumentos irrebatibles, esgrimir opiniones fijas y aludir a planteamientos sobre los que se

Ministerio de Cultura 2011

arroja una pesada carga de validez universal para toda la eternidad[5]. Lo que en común pudiera detectarse en estos tres filósofos consistiría en un abandono de la noción de conocimiento como representación y en un rechazo de cualquier modalidad de fundamentación de tal conocimiento, llegando así a rechazar no sólo la epistemología, sino hasta la misma metafísica. Rorty se coloca en esta línea antiesencialista y en *Objectivity, Relativism, and Truth* mantiene que si hay algo que une a los miembros de un grupo humano es una esperanza y confianza alentadora de proyectos sociales que no proceden de argumentos epistemológicos sobre el carácter del conocimiento de la realidad, sino de la admisión del fallo de tales aproximaciones, unida a un sentido de la solidaridad, sobre la que se reflexiona desde diversas perspectivas en *Philosophy after Philosophy: Contingency, Irony, and Solidarity.* Esa actitud se exterioriza en un nivel público, distinto del plano de privacidad individual[6]. Según lo advertido por Dianne Rothleder en *The Work of Friendschip. Rorty, His Critics, and the Proyect of Solidarity,* la solidaridad a la que alude Rorty procede únicamente del deseo de cada persona orientado a evitar que sus propias idiosincrasias sean juzgadas por el tribunal de la razón. Dichas idiosincrasias son individuales y la solidaridad impide que sean compartidas por otros, ya que eso destruiría el ámbito de la privacidad en el que residen. Por el contrario, el nivel de lo público es el lugar del consenso, desde el que se comparten convicciones comunes, no aplicables a lo propiamente considerado privado. Expresado de otra forma, de acuerdo con lo repetido una y otra vez por Rorty, las idiosincrasias de los otros no se encuentran sometidas al juicio de la razón pública, sino que, en todo caso, deben ser aceptadas con sentido de solidaridad y sin infligir humillación alguna que recaería injustamente sobre la inviolabilidad de la propia esfera privada de cada cual.

Rorty mantiene que la solidaridad proyecta una dimensión de apoyo mutuo y de alivio sobre el ámbito público de la existencia

[5] Es cierto que en *Philosophy and the Mirror of Nature* no se alude a Heidegger con mucha frecuencia y sobre su pensamiento se lanzan juicios críticos variados. No obstante, cuando aparecen referencias a este filósofo, suelen ir acompañadas de otras en que se reconocen las valiosas aportaciones de Dewey y Wittgenstein a la filosofía periférica o edificante.

[6] La mayoría de los críticos que han estudiado el pensamiento de Rorty han apuntado, valorándola de modo diferente, a la ruptura que parece existir entre los ámbitos respectivos de lo público y de lo privado.

Ministerio de Cultura 2011

humana, e impide la caída en un solipsismo aniquilador del sentido de comunidad, al mismo tiempo que promueve la sensibilidad hacia el dolor ajeno. A este respecto se precisa advertir que en *Philosophy after Philosophy: Contingency, Irony, and Solidarity,* se encuentra una aproximación crítica a *Animal Farm* y *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, dirigida a poner de manifiesto cómo en estas novelas se evidencia una predisposición hacia la solidaridad, de cara a la amenaza latente o actualizada de diversas modalidades de crueldad o de humillación denigrante. Al referirse a estos relatos, Rorty ejemplifica la tendencia argumentativa que él utiliza, y que sirve no sólo para resquebrajar los límites inaceptables que han separado a los estudios filosóficos de los literarios, sino también para evidenciar el hecho de que el ejercicio de la escritura narrativa puede desempeñar un papel crucial tanto en la cultura democrática liberal como en el rechazo contundente de las prácticas inaceptables y deshumanizadoras manifestadas en el recurso a la crueldad o la humillación[7]. Ahora bien, por otro lado conviene no olvidar que, conforme lo señalado por Carlos Thiebaut en «Filosofía y literatura: de la retórica a la poética», este proceder de Rorty es primordialmente argumentativo, retórico y persuasivo, sin ceñirse a planteamientos lógicos desencarnados y estérilmente especulativos. Tal discurso filosófico se corresponde con la praxis disquisitiva utilizada por el neopragmatismo de este pensador, interesado en la defensa de un pluralismo respetuoso, legítimo y no excluyente de alternativas válidas[8].

Ha sido David Hall quien, en *Richard Rorty. Prophet and Poet of the New Pragmatism,* ha estudiado con conocimiento de causa diversas estrategias retóricas empleadas por Rorty, encaminadas a poner en evidencia la dimensión persuasiva de su razonamiento. Entre estos recur-

[7] A la hora de establecer un preciso acercamiento entre la literatura y la filosofía, las aportaciones críticas de José María Pozuelo Yvancos en «Una crítica descentrada», María del Carmen Bobes Naves en «Filosofía y construcción de la novela», Miguel Ángel Garrido Gallardo en «Nominalismo y literatura» y Joaquina Canoa Galiana en «La epistemología en la historia literaria» se han convertido en fuentes de investigación altamente recomendables a este respecto.

[8] Rorty estudia textos considerados literarios en sentido estricto con el fin de dilucidar la narrativa filosófica que él está desarrollando, dentro del contexto de su pensamiento neopragmático. Con anterioridad, un procedimiento parecido había sido utilizado por William Barret en *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy, Time of Need. Forms of Imagination in the Twentieth Century* y *The Illusion of Technique,* contextualizando su discurso ensayístico en circunstancias filosóficas propicias al reconocimiento de presupuestos conceptuales de signo existencialista.

Ministerio de Cultura 2011

sos destacan la utilización manifiesta de metáforas, alejadas de afirmaciones literales explícitas, la repetida alusión a imágenes esclarecedoras, en lugar de argumentos puramente teóricos, y el desarrollo de interpretaciones globales, contrapuestas a análisis críticos y minuciosos del pensamiento de los filósofos que estudia. De este procedimiento se desprende que para el discurso ensayístico de Rorty resultan irrelevantes tanto la lógica deductiva como las construcciones dialécticas. Lo que de hecho hace este pensador es edificar narrativas con el fin de contextualizar sus posiciones neopragmáticas sobre el modo concreto del comportamiento privado o público y sobre la orientación hacia la que cabe dirigirse. Ahora bien, dicho comportamiento en modo alguno es unívoco y mucho menos excluyente, no existiendo finalidad fija garantizada por un esquema conceptual al que se podría recurrir como factor referencial último. En tales circunstancias, sólo nos queda intentar adoptar actitudes persuasivas, sin esperar llegar a la consecución del consenso al que se dirige el pensamiento de Jürgen Habermas, desarrollado con detalle y precisión en *Teoría de la acción comunicativa* y *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures.* Lo propuesto por dicho pensador es objeto de las críticas de Rorty, ya que a éste le parece que lo defendido por Habermas tiene pronunciados resabios racionalistas de carácter trascendente, con connotaciones de procedencia kantiana. A tal respecto da la impresión de que el papel idealista que ostenta el sujeto tanto en la *Crítica de la razón pura* como en la *Crítica de la razón práctica* se traslada, a lo largo del procedimiento argumentativo de Habermas, a la comunidad en donde se efectúa la actividad consensual[9]. Por otro lado, y conforme lo señalado por Dieter Misgeld en «Modernity, Democracy and Social Engineering», conviene advertir que a Habermas no le interesa tanto la creación de comunidades dialógicas, cuanto la institucionalización del diálogo como principio relevante para todas y cada una de las dimensiones de las sociedades modernas. En consecuencia, parece estar en lo cierto David Ingram, cuando en *Habermas and the Dialectic of Reason* afirma que, según Habermas, el principal defecto de la filosofía de la conciencia es su fun-

[9] Una presentación acertada de gran parte del pensamiento de Habermas y de las derivaciones filosóficas y sociales del mismo se encuentra en lo expuesto ensayísticamente por Victoria Camps en *La imaginación ética,* Adela Cortina en *Crítica y utopía: la escuela de Francfort,* Alejandro Llano en *La nueva sensibilidad,* Javier Muguerza en *Desde la perplejidad* y Margarita Boladeras en *Comunicación, ética y política. Habermas y sus críticos.*

Ministerio de Cultura 2011

damento originario en un sujeto aislado, ignorando la relevancia procedente de la interacción comunicativa. Ahora bien, puesto que Rorty privilegia el proyecto de la aserción individual del propio yo, aunque convertido en una red descentrada de deseos, caería dentro del ámbito especulativo criticado por Habermas[10].

A lo largo de las páginas de *Philosophy after Philosophy: Contingency, Irony and Solidarity,* Rorty reconoce que en el pensamiento de Habermas se detectan relevantes influencias intertextuales procedentes del pragmatismo de Charles S. Peirce. Esto es cierto, sobre todo, en lo que se refiere al universalismo racional propuesto por éste, que llegaría a converger en el consenso buscado por la praxis comunicativa de Habermas[11]. Por el contrario, no debe olvidarse, a este respecto, que el pluralismo de Rorty va encaminado también a la defensa de la divergencia de puntos de vista y opiniones algunas veces abiertamente enfrentadas. En consecuencia, no se encuentra en la línea raciocinante de lo desarrollado argumental por este pensador una anhelada necesidad de consenso. De hecho, una de las críticas lanzadas en contra del discurso filosófico de Habermas apunta hacia la ausencia, en él, de una ironía que arrojara dudas sobre sus intentos de mantener una convergencia racional, cuyo resultado sería la adquisición del mencionado consenso. De la siguiente forma expresa David L. Hall, en *Richard Rorty. Prophet and Poet of the New Pragmatism,* el desacuerdo entre ambos pensadores, en lo que a la mencionada racionalidad se refiere:

> Habermas wants to maintain the Peirceian idea of convergence toward rationality, while Rorty wants democratic societies to promote the increased ability to live without the comforts of the hope for universal validity. Rorty says he wants a freely realized consensous on the means of achieving common purposes to be seen against the background of «an increasing sense of the radical diversity of private purposes, of the radically poetic character of individual lives, and of the merely poetic foundations of the 'we-consciousness' which lies behind our social institutions». Such a distinction between the private and the private life as

[10] Otro de los desacuerdos fundamentales entre Rorty y Habermas radica en que éste defiende la distinción entre filosofía y literatura, criticada por aquél.

[11] Las implicaciones del universalismo racional de Peirce han sido expuestas con cierto detalle no desdeñable y digno de ser tenido en cuenta por Philip P. Wierner en *Evolution and the Founders of Pragmatism.*

Ministerio de Cultura 2011

> Rorty wishes would not suit Habermas, who would hold that the need for undistorted communication would requiere not just an «accomodation» (Rorty's word) of the private and public spheres but a real continuity between them (150-151).

La ruptura de la esfera pública respecto a la privada, y la inviolabilidad de ésta frente a aquélla se encuentra en consonancia con la tradición del pensamiento liberal en el que se encuadra lo desarrollado narrativa y filosóficamente por Rorty, al mismo tiempo que atraviesa la teoría política por él expuesta utilizando diversas modalidades de argumentaciones retóricas a lo largo de sus escritos.

Si la solidaridad a la que antes se ha aludido se halla inserta en el ámbito de la esfera pública, la praxis estética pertenece por propio derecho al plano privado y, en cuanto tal, goza de inmunidad total frente a juicios políticos o tendencias sociales generalizadoras. Es, por tanto, en el plano público, en donde se realizará, en cualquier caso, el consenso, pudiendo crearse instituciones flexibles que hicieran innecesario el recurso a la praxis revolucionaria. Ahora bien, la aserción que reafirma al sujeto individual pertenece a la esfera privada, vivida en soledad y ajena, por completo, al ámbito público. Para decirlo de otro modo, la continuidad de la historia que Hegel había propuesto en *La fenomenología del espíritu* es quebrantada por Rorty, sobre todo en lo que se refiere a la relación establecida entre esos dos niveles mencionados. Por otro lado, de forma semejante a como el número al que alude Kant en la *Crítica de la razón pura* es inefable y no puede ser expresado lingüísticamente, la esfera privada adquiere los mismos atributos en la reflexión desarrollada en *Philosophy after Philosophy: Contingency, Irony and Solidarity.* En todo caso, si hubiera que establecer un puente cuya finalidad consistiera en comunicar esos dos ámbitos, habría que recurrir a la denominada razón pragmática, la cual, sin embargo, ofrece connotaciones explícitas de solipsismo, de tal forma que su introducción en la esfera pública no es sino un reconocimiento del fracaso de la aserción propia e individual llevada a cabo en el plano privado. Son múltiples las objeciones que se han formulado contra la ruptura entre esas dos esferas, y ha sido Dianne Rothleder la que en *The Work of Friendship* las ha expuesto con cierta minuciosidad y detalle preciso. Para esta pensadora, resulta inaceptable, incluso desde la perspectiva pragmatista, despolitizar el ámbito personal, ya que eso implicaría negar, contra lo expuesto por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber,* la dimensión social

Ministerio de Cultura 2011

de la sexualidad[12]. Por otro lado, Rorty tampoco parece prestar atención al papel desempeñado por los pensamientos más privados en la esfera pública, impidiendo que el ámbito de lo personal pueda ser transformado, integrándose en la esfera política, o que de ésta surjan concepciones existenciales que se depositen en el ámbito privado, convirtiéndose en convicciones propias e inalienables. En *The Work of Friendship,* Dianne Rothleder expresa de la siguiente forma estas críticas al pensamiento de Rorty:

> Because Rorty sees the private as strictly private, he fails to see the extent to which our private thoughts may play out public roles; that is, he fails to see how the political can become the personal. And because Rorty sticks to this firm distinction, he fails as well to see how we might let some private desire out of the bag, as it were; that is, he fails to see how the personal can be transformed into the political (73).

Conviene agregar a lo aquí expuesto y criticado acerca de la ruptura establecida entre las esferas privadas y públicas que, a lo largo de la producción filosófica de Rorty, esos planos forman indudablemente un dualismo constituido por dos términos con frecuencia infranqueables, pero en modo alguno se prestan a ser considerados como perteneciendo a una dicotomía binaria, expuesta a procesos deconstructores sobre los que ha discurrido parte del razonamiento teórico de Jacques Derrida. Como muy bien ha advertido Cristina de Peretti en *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción,* los términos enfrentados en las dicotomías binarias se contextualizan en una jerarquización dentro de la que uno de ellos intenta dominar al otro, persiguiendo su sujeción o exterminio. La tarea subversiva y desmanteladora, según lo señalado por Derrida en *Espolones. Los estilos de Nietzsche,* iría dirigida no a cambiar o invertir los términos de la jerarquía establecida, sino a transformar la estructura misma de tal dominación. En lo que se refiere al pensamiento de Rorty, se precisa puntualizar que el distanciamiento y la ruptura entre las mencionadas esferas, pública y privada, es tal que no se detecta en la posible relación establecida entre ellas un afán explícito de dominio de una

[12] El desacuerdo de Rorty respecto al análisis que hace Foucault de las relaciones de poder que conducen a la sujeción objetivizada del individuo en la praxis política liberal es tan pronunciado como el demostrado por aquel pensador al referirse a las soluciones consensuales por las que se interesa la razón comunicativa explicada por Habermas.

Ministerio de Cultura 2011

sobre la otra. A todo esto hay que añadir que dicho filósofo en modo alguno propone un cambio estructural de las sociedades democráticas liberales. Para Rorty, las circunstancias y el contexto específico del ámbito público poseen los suficientes resortes institucionales como para perfeccionar y corregir la disfuncionalidad social o política que esporádamente puede brotar. Ahora bien, las objeciones contra el proceder filosófico de Derrida por parte de Rorty apuntan también al mantenimiento de la distinción entre filosofía y literatura, con la que ha demostrado su desacuerdo este pensador. Es cierto que la praxis deconstructura dice borrar y difuminar los límites opresores y reduccionistas entre esas dos disciplinas. No obstante, Rorty le acusa a Derrida de intentar perpetuar el dominio fundamental del discurso filosófico, al utilizar sus mismos instrumentos de razón, aun con finalidades deconstructoras, que a la vez precisan y exigen nuevas estrategias subversivas para ser desmentaladas, obstaculizándose así la salida del proceso de razonamiento filosófico en que se ha caído irremediablemente. Cuando en *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá,* Derrida intenta trascender esos límites impuestos por la propia praxis filosófica, se expone, según el juicio crítico de Rorty, a no ser considerado con seriedad por pensadores interesados en mantener un mínimo de coherencia lógica y rigor. Sin embargo, tal objeción lanzada contra el proceder del Derrida, orientado a quebrantar los mencionados límites reduccionistas de la filosofía y la literatura, acaso pueda formularse también en relación al discurso ensayístico de Rorty, en el cual brilla una relevante ausencia no sólo de fundamentación racional fija y definitiva, sino también de metodología lógica, dejando que el procedimiento reflexionante discurra por los cauces ambiguos de la retórica argumentativa y persuasoria.

A pesar de las objeciones críticas compartidas por Derrida y Rorty, este pensador acaso sea más contundente en su propuesta neopragmática de alejamiento respecto a la profesionalización de la filosofía, la cual, conforme se ha señalado más arriba, en manos de los promotores de la praxis analítica ha quedado restringida a los límites estrechos de una disciplina académica, poseedora de ciertas connotaciones neokantianas, sobre todo en lo que a su discurso epistemológico se refiere. Una consecuencia no desdeñable de este proceso presuntamente humanista de desdiciplinación de la filosofía consiste en la pérdida por su parte de su condición de punto referencial necesario para la ciencia, la cual había dependido de aquélla a la hora de buscar formulaciones satisfactorias que favorecieran la síntesis de lo aportado por diversas esferas del

Ministerio de Cultura 2011

saber[13]. Ahora bien, Rorty lleva a cabo esa tarea con un talante claramente neopragmático, con influencias procedentes de las aportaciones argumentativas y de los razonamientos de Dewey, a los que se añade una preocupación por la filosofía del lenguaje, ausente en este pensador. No debe olvidarse que, a pesar de sus críticas acerbas a la filosofía analítica, Rorty se educó en ella y reconoce los instrumentos conceptuales que le ofreció tal formación intelectual para matizar ciertos aspectos relevantes de lo expuesto por Dewey[14]. Es necsario puntualizar que la modalidad de razonamiento desarrollado por Ludwig Wittgenstein en *Philosophical Investigations* ayuda, sin duda alguna, a la tarea de descentralizar la misma filosofía del lenguaje, aun teniendo en cuenta sus valiosas aportaciones, a las que Rorty recurre una y otra vez en su afán persuasorio y retórico cuando utiliza diversas narrativas, intentando integrarlas en la línea raciocinante de su pensamiento. La edificación de historias relatadas las considera este filósofo como estrategia recomendable orientada a relacionar lo por él defendido con diversas modalidades de razonamiento, desarrolladas ya por otros pensadores que le precedieron. De esta forma se logra colocar la filosofía, según Rorty, en el contexto histórico del que nunca debía haberse alejado y al que agradecidamente este pensador reconoce lo de él recibido. No obstante, conviene tener presente que dicha gratitud en modo alguno implica por parte de Rorty la caída en un procedimiento meramente repetitivo o parafraseador de lo que otros filósofos le han entregado, sirviéndose de ello como de un fundamento básico e irrebatible. Antes por el contrario, el desarrollo de la praxis de razón y social de la ironía, tal como se expresa en *Philosophy after Philosophy, Contingency, Irony, Solidarity,* va encaminado a evitar la aceptación de tal fundamentalismo, lo mismo que de cualquier creencia inalienable en esencia alguna o en un utopismo alejado de las ocupaciones cotidianas y concretas de seres humanos individuales.

La validez del razonamiento y conclusiones de Rorty no posee, en verdad, validez definitiva y perenne, sino que se incluiría, a lo sumo, en

[13] Aunque en el pensamiento postestructuralista el humanismo no sólo ha sido desenmascarado hasta el punto de encontrar en él motivaciones pronunciadamente reaccionarias, Giovanna Borradori, en *The American Philosopher,* no opone reparo alguno en calificar el discurso filosófico de Rorty como humanista.

[14] Colocándose en la línea de pensamiento pragmático, Rorty se encuentra más en la línea discursiva social y política de Dewey que en la de Charles Peirce, puesto que este último filósofo demuestra estar interesado primordialmente en cuestiones estrictamente semióticas.

Ministerio de Cultura 2011

lo que este pensador denomina filosofía periférica, dentro de la que se incluyen también los discursos argumentativos utilizados tanto por el segundo Wittgenstein como por Dewey. Tal modalidad se contrapondría a la filosofía sistemática, interesada en ofrecer argumentos y opiniones firmes, a las cuales se precisaría recurrir para ser tenidas en cuenta. Según lo expuesto por Rorty en *Essays on Heidegger and Others,* los filósofos periféricos o edificantes, entre los que él mismo se incluye, son en cierto sentido reaccionarios y saben muy bien que su pensamiento perderían urgencia cuando pase el período contra el cual desarrollan lo defendido argumentativamente. Dicho de otra forma, este segundo tipo de filósofos critica hasta la misma idea de tener una opinión fija, irrevocable y perenne. Rorty prefiere continuar dialogando a lo largo de sus narrativas con la tradición filosófica, a la que indudablemente considera poseedora de valores dignos de no ser desdeñados dentro de su propia contextualización, pero sin absolutizarlos y evitando convertirlos en punto de referencia fundamentalista y excluyente de modalidades de pensamiento formuladas acaso de forma ambigua y en modo alguna definitiva. Hay que matizar que dicho proceder neopragmático de lo desarrollado conceptualmente por Rorty no olvida el carácter de contingencia radical tanto de lo existente como de todo aquello que se pueda decir con diversos grados de contundencia esclarecedora, sin eliminar la posibilidad de tener en cuenta y aceptar narrativas alternativas, las cuales también dispondrían de valores dignos de ser reconocidos meritoriamente.

A la hora de recapitular lo expuesto conviene referirse una vez más a los rasgos del razonamiento que caracterizan el discurso filosófico de Rorty, entre los que destacan su orientación argumentativa y persuasoria, acompañada del recurso a estrategias retóricas de modalidad narrativa. Dicho procedimiento acaso arroje una dimensión antimetodológica en el neopragmatismo crítico desarrollado por este pensador. En consecuencia, sería desvirtuar tal filosofía el forzarla a ocupar un lugar asfixiante dentro de los límites estrechos de cualquier sistema propuesto. Por el contrario, es necesario advertir que gran parte de la riqueza estimulante del pensamiento de Rorty procede de su crítica directa, contundente e incisiva, enfocada hacia los reduccionismos puestos de manifiesto por el razonamiento analítico, lo mismo que hacia el inaceptable esencialismo implícito en sistemas racionalistas, independientemente de la forma específica por ellos adoptada. No está de más, no obstante, puntualizar que las objeciones devastadoras lanzadas por Rorty contra el proceder discursivo seguido por otros filósofos

Ministerio de Cultura 2011

no impide que este pensador reconozca no sólo los valores aceptables en lo por ellos expuesto, sino también que establezca un diálogo fructífero a través de diversas narrativas, a las que se recurre sin finalidad excluyente alguna. En consecuencia, el pluralismo de orientaciones filosóficas y de estrategias de la razón es reconocido agradecidamente una y otra vez en los escritos de Rorty, teniendo como consecuencia que lo expuesto críticamente por este pensador se encuentre abierto a nuevas elucubraciones, acaso propensas a ser modificadas de acuerdo con lo aportado por diversas posturas discursivas fecundas y enriquecedoras.

Obras citadas

Barret, William, *The Irrational Man. A Study in Existential Philosophy,* New York, Garden City, NY, Doubleday Anchor Books, 1962.

– *Time of Need. Forms of Imagination in the Twentieth Century,* New York, Harper & Row, 1972.

– *The Illusion of Technique,* Garden City NY, Anchor Press/Doubleday, 1978.

Berciano Villaibre, Modesto, *Técnica moderna y formas de pensamiento. Su relación en martín Heidegger,* Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1982.

– *La crítica de Heidegger al pensar occidental,* Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1990.

– *Superación de la metafísica en Martin Heidegger,* Oviedo, Publicaciones Universidad, 1991.

– *Debate en torno a la posmodernidad,* Madrid, Editorial Síntesis, 1998.

Bobes Naves, María del Carmen, «Filosofía y construcción de la novela», *Anthropos,* 129 (febrero 1992), 50-55.

Boladeras, Margarita, *Comunicación, ética y política. Habermas y sus críticos,* Madrid, Tecnos, 1996.

Borradori, Giovanna, *The American Philosopher. Conversations with Quine, Davidson, Putman, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre and Kuhn,* Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Camps, Victoria, *La imaginación ética,* Barcelona, Seix Barral, 1983.

Canoa Galiana, Joaquina, «La epistemología en la historia literaria», *Anthropos,* 129 (febrero 1992), 72-75.

Cortina, Adela, *Crítica y utopía: La escuela de Francfort,* Madrid, Cincel, 1985.

Derrida, Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche,* Valencia, Pretextos, 1981.

– *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá,* México, Siglo Veintiuno, 1986.

Descartes, René, *Discourse on Method and the Mediations,* Baltimore, Penguin Books, 1971.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber,* Madrid, Siglo XXI, 1978.

Ministerio de Cultura 2011

Garrido Gallardo, Miguel Ángel, «Nominalismo y literatura», *Anthropos,* 129 (febrero 1992), 55-59.
Habermas, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures,* Cambridge, MIT Press, 1987.
– *Teoría de la acción comunicativa,* Madrid, Taurus, 1988.
Hall, David L., *Richard Rorty. Prophet and Poet of the New Pragmatism,* Albany, State University of New York Press, 1994.
Hegel, G. W. F., *Phenomenology of Spirit,* Oxford, Clarendon Press, 1977.
Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo,* México, Fonde de Cultura Económica, 1951.
Ingram, David, *Habermas and the Dialectic of Reason,* New Haven, Yale University Press, 1987.
Kant, Emmanuel, *Crítica de la razón pura,* Madrid, Alfaguara, 1978.
– *Crítica de la razón práctica,* Madrid, Espasa Calpe, 1975.
Llano, Alejandro, *La nueva sensibilidad,* Madrid, Espasa Calpe, 1988.
Misgeld, Dieter, «Modernity, Democracy and Social Engineering», *Praxis International,* 7, 3-4 (Winter, 1987-1988), 268-285.
Muguerza, Javier, *Desde la perplejidad,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.
Orwell, George, *Animal Farm,* New York, Knopf, 1993.
– *Nineteen Eighty-Four,* New York, Knopf, 1992.
Peretti, Christina de, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción,* Barcelona, Anthropos, 1989.
Pozuelo Yvancos, José María, «Una crítica descentrada», *Anthropos,* 129 (febrero 1992), 43-47.
Rothleder, Dianne, *The Work of friedship. rorty, His Critics, and the Proyect of Solidarity,* Albany, State University of New York Press, 1999.
Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Princeton, Princeton University Press, 1979.
– *Consecuences of Pragmatism,* Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1982.
– *Philosophy after Philosophy: Contingency, Irony, and Solidarity,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
– *Objectivity, Relativism, and Truth,* Cambridte, Cambridge University Press, 1991.
– *Essays on Heidegger and Others,* Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
Thiebaut, Carlos, «Filosofía y literatura: de la retórica a la poética», *Isegoría. Revista de filosofía moral y política,* 11 (abril 1995), 81-108.
Wierner, Philip P., *Evolution and the Founders of Pragmatism,* New York, Harper & Row, 1965.
Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations,* New York, MacMillan Publishing Company, 1958.

Ministerio de Cultura 2011

GOYA Y KANT ABANDONAN EL DIVÁN. LO SUBLIME EN SU REFERENCIA ÉTICA

Leonor Sáez Méndez

Al contemplar contrastando la época de los *Cartones* con las *Pinturas Negras* y con los *Desastres de la Guerra,* se nos permite observar, con mayor claridad, que la violencia es uno de los temas que atraviesan la obra de Goya. Su continuidad temática se coteja con la discontinuidad en el modo que la violencia es tratada. Esa discontinuidad, referida al ánimo del pintor, podría explicarse como fenómeno psicológico, solamente, si su manifestación no hubiese tenido un referente, incluso, un sentido e intención de compromiso histórico. Por eso, su visión de la violencia puede entenderse como el reflejo del cambio de paradigma, una de las acepciones que el término crítica conlleva en el siglo XVIII, es decir, en cuanto cuestionamiento y cambio de un estilo, de una época.

Es un esfuerzo, indudablemente, el alejarse de las explicaciones psicologizantes de Goya (F. Alonso-Fernández) o de la estilización de su obra (J. M. González de Zárate), así como de la explicación psicoanalítica, para vislumbrar en ella una problemática filosófica, que se manifiesta en la plasmación de los cambios que se producen en la Época Moderna respecto a la concepción de la estética y la ética. Por eso, se trata aquí, en primer lugar, de seguir aquellas manifestaciones pictóricas donde *lo sublime –como placer que sólo es posible mediante el dolor* (I. Kant, K. U.)– toma el nombre de *Pinturas Negras* y de *Desastres.* Liberado *lo sublime* de la carga sentimental, psicoanalítica o estilística, se le posibilita su operatividad en la historia para ser así, sublime e historia, componentes de *la esperanza.*

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

Estas afirmaciones son disputadas y disputables, como mínimo, en función de cuestiones más amplias, como qué modificaciones experimenta lo sublime en el siglo XVIII y cómo es posible insertar la obra de arte en una reflexión que toca la ética.

Podemos contemplar en Goya con mayor claridad cómo se configura el concepto de *lo sublime* (de lo espantoso del acontecimiento histórico que nos afecta) si tomamos perspectivas desde la crítica escalofriante de las consecuencias funestas de la crueldad en los *Desastres,* continuando en las *Pinturas Negras* y pasando a la tensión del mensaje satírico del *Capricho* a los *Cartones.* Ese fluir en la reflexión del pintor va acompañado del cambio que él demanda en la posición del observador. Así, el mensaje de la violencia recibe en su obra diversos estatutos, desde una violencia ejercida individualmente y de manera bravucona, cuya finalidad es el propio beneficio. Hasta la ejercida por la sanción social, para la perseverancia de un universo costumbrista-cultural, o como el de la violencia que desde el siglo XVIII, en Kant, se denomina *sublime dinámico* y que hace referencia a la condición ética del individuo.

1. Diferenciación dentro del concepto de violencia

El interés de esta diferenciación radica en poder seguir, a través de Goya, la nueva conceptualización que se produce en el siglo XVIII del sentimiento de lo sublime y que obliga a reestructurar la relación entre estética y ética.

Aunque Goya en *El baile a orillas del Manzanares* o en *La Pradera de San Isidro* o en *El columpio,* etc., representase en bocetos alegóricos espacios públicos armónicos, donde el espacio social parece estar ordenado por el juego y el divertimento, se distinguen ya en los *Cartones* para tapices (pintados entre 1776 y 1788 y en los posteriores entre 1791 y 1792) signos o manifestaciones de violencia. Junto a las comunidades alegres y divertidas, que reflejan el «folklorismo» de la cultura y costumbres españolas, se intercalan signos de violencia pasionales, como es lo bravucón y fanfarrón de *La riña en la Venta Nueva.*

Leonor Sáez Méndez es Doctora por la Universidad de Viena, ha trabajado sobre la estética y la ética kantianas, así como sobre «Viena fin de siglo».

Ministerio de Cultura 2011

En *La boda*[1], por el contrario, la violencia es más sutil. Aquí se presenta como sanción social, pues pierde ésta en parte su componente privado, caricaturizándose relaciones humanas, intrigas, recelos, juegos de poder, sensacionalismo y curiosidad morbosa. Se muestran satíricamente tradiciones, instituciones sociales y *estrategia de valores.* Esta mirada de Goya atenta a las costumbres nos podría parecer tan sólo una sátira si la consideramos aisladamente o en relación con el Capricho, pero no si la contemplamos retroactivamente desde las *Pinturas Negras* y desde los *Desastres.* Pues entonces, en aquella sátira de los *Cartones* se iluminan concretizaciones sintomáticas del entramado social. Los síntomas de un entramado social en el que la inocencia va dando paso a la perversión, tanto en aquellas manifestaciones culturales en particular como humanas en general. Frente a este síntoma puede demandarse una reflexión crítica.

De este modo, parece posible que un espectador atento al contemplar las trampas astutas del jugador de naipes, la preferencia de una sociedad regida por las leyes del contrabando y no por una normativa legal en *El resguardo de tabacos,* o la distracción de la curiosidad femenina en banalidades morbosas, al observar, insisto, estos momentos con relación a sus consecuencias en el entramado social y en el carácter empírico español, identifique a lo masculino como fanfarrón y pendenciero, a lo femenino como sagaz, taimado, intrigante, con una tendencia a la posesión (de riquezas y personas, piénsese en *La boda,* en la novia y en la madre del novio) y una curiosidad morbosa y sensacionalista (piénsese en las mujeres que observan la boda o en *Las mozas del cántaro)* a la que podría suponérsele como referente un seudo aprendizaje y una atención distorsionada.

Lo que a partir de ese momento llama la atención, con relación a algunos de sus contemporáneos, es que Goya cambie el modo de tematizar la violencia, el que pase de esa violencia pasional o de la ejercida por la socialización, a la violencia que tiene como fin el exterminio del otro y, especialmente, a la que hace referencia a lo *sublime.*

2. *¿Es el individuo en Goya sólo un «lobo» para el hombre?*

La crítica de la cultura española representa sólo una parte de su obra. La mayor parte de ésta, la que subraya aquel acto que yendo con-

[1] *La boda* no es un hecho aislado, aunque quizá es el más contundente, porque también aparecen estos elementos de crítica social en *Las mozas del cántaro, El verano, El albañil herido,* o *El resguardo de tabacos,* o *Los jugadores de naipes,* o en *El paseo de Andalucía.*

Ministerio de Cultura 2011

tra la humanidad hace historia, adquiere una pretensión de carácter universal. Si unificamos aquellos elementos que se integran en lo universal de su crítica, observamos que ésta es práctica, frecuentemente, contra el error, la perversión y el engaño, exigiendo el desciframiento del acontecimiento concreto para incorporar, de esta forma, un carácter que traspasa ese elemento *lo cultural,* para hacer una categorización del carácter humano. Un paso en esta dirección nos lo da el tratamiento de la violencia en las pinturas sobre el 2 y 3 de mayo de 1808. Si en una primera mirada la descripción de la violencia parece dirigirse contra «el invasor» (en el 2 de mayo), una mirada más atenta descubriría que las posiciones de verdugos y víctimas, como también apunta V. Bozal, son ocupadas indistintamente por invasores y españoles, pero, lo que es más importante, que la violencia traspasa en ambos cuadros su referente histórico y adquiere actualidad. El que observa el 3 de mayo se siente abordado por la mímica dramática de las víctimas que van a ser fusiladas, las cuales no están lejos de las imágenes que recibimos de los conflictos actuales.

Lo realmente significativo es que Goya llegase a ver en lo anecdótico del acontecimiento el momento universalista de las atrocidades contra la humanidad, representando en estas obras la clase de violencia que tiene como fin el exterminio del extraño. El mismo tono se mantiene posteriormente en algunos de los *Desastres,* e incluso en otras composiciones también pintadas entre el 1812 y el 1815, pero es en las *Pinturas Negras* donde el universalismo de la crítica a la violencia es temática. De este modo, junto a las formas de violencia, ya descritas anteriormente, se añade esta nueva, es decir, la que tiene como fin el exterminio del otro, del *enemigo* (según C. Schmitt). El enfrentamiento gana complejidad. Las personas pierden su individualidad y serán representadas no en conjuntos armónicos, sino simbolizadas y apiladas en masas. Se representa lo indigno, lo terrorífico y el sufrimiento humano; éste sería ahora el trágico reduccionismo de la *grandeza de la naturaleza.*

En el exterminio físico o humano del otro, del extraño, en *El coloso* o en *Duelo a garrotazos* parecen los humanos estar condenados a matarse como medio para establecer el orden social. Es decir, parecería alumbrarse una concepción hobbesiana de lo humano. La iconografía representa tanto la guerra como otras manifestaciones de la barbarie entre los hombres, pero en cualquier caso no resaltan nada heroico. La guerra, la violencia en general, tienen en Goya poco que ver con la valentía, con el heroísmo. La brutalidad acaba, solamente, con el aniquilamiento del débil. Pero Goya hace de esta forma de violencia una

Ministerio de Cultura 2011

perversión más que una definición ontológica de corte naturalista del género humano. Si le atribuyésemos a esta pintura esa explicación ontológica de una visión hobbesiana, como defiende J. M. González de Zárate, o de dinámica social como C. Schmitt, ¿qué pasaría, entonces, con la contradicción que Goya, con otros ilustrados, denuncia? Es decir, que violencia y racionalidad se oponen, que destrucción y discordia no son compatibles con la acción para un orden más humano. Éste se construye, según él y algunos otros ilustrados, desde la reflexión, desde el aprendizaje, desde el reconocimiento del semejante. Mediante la concepción hobbesiana de lo humano tampoco podríamos alcanzar un sentido global de la obra del pintor, si aquella concepción abocase al pintor a la melancolía y a la desilusión no podríamos gozar de varios de sus retratos. Además, esta pretensión de explicación hobbesiana nos lleva a una estilización de la obra goyesca, a una acentuación de la originalidad y genialidad del pintor frente a la masa ignorante, contribuyendo esta visión psicologista, por su confusión metodológica, a pronosticar un sentido pesimista de la historia. Este mecanismo dejaría sin explicar *la esperanza,* la exigencia de un continuo aprendizaje y su compromiso de avisar con su obra a las generaciones futuras, en definitiva, su exigencia ética. La explicación ontológica de corte naturalista, en que se cobija el axioma hobbesiano, no agota las capacidades racionales que ya se debatían en la edad moderna y aún en el propio Goya. Más bien se materalizan en la acción orientada según un principio utilitarista o un *principio de economía,* a una «razón instrumental» (Horkheimer).

Pero, además, una contemplación atenta de su obra muestra que ésta no es tan sólo la representación del «exceso de pasiones» o de sobrecogedoras imágenes de corte romántico –éste sería, por otra parte, el rasgo específico que distingue a Goya de Caspar David Friedich, por ejemplo, donde lo sublime se reconoce como la dinámica de someter un algo, llamado libertad, para producir un algo a lo que se llama liberación, mientras que en Goya lo que sacude el ánimo y produce placer nos compromete, nos vincula, Goya abandona el diván.

3. Hacia lo sublime dinámico

Su mirada crítica hacia una sociedad que acepta la tiranía de la violencia y la muerte física, psíquica o espiritual, como orden coercitivo, llama, cuando menos, al asombro, a la perplejidad frente a la paradoja que defendían los sectores próximos a Fernando VII y a ciertos libera-

Ministerio de Cultura 2011

les, cuya pretensión de construir un nosotros homogéneo, violentamente, sólo les era *soñable* (en sentido reducido frente al que Goya defiende) desde la transformación de una necesidad, entre otras, políticas en ajusticiamiento militar. Frente al fanatismo de sueños tribales, de concepciones ontológicas de corte naturalista, donde se defienden modelos sociales de confrontación, de *amigo-enemigo* (C. Schmitt), o reduccionistas definiciones hobbesianas de la condición humana, frente a eso y frente a concepciones que reducen *lo sublime* a la perspectiva romántica, proyecta la pintura de Goya la preocupación por el desarrollo de lo público frente al peligro de su agarrotamiento, incorporando un concepto de lo *sublime* de corte kantiano, tratando con rigurosidad y generosidad las ambigüedades y contradicciones que dan a la vida *responsabilidad, entusiasmo* y *orientación.* En Goya no hay, sólo, una forma descriptiva de denuncia de la violencia aterrada, sino que *lo sublime* muestra la posición del que contempla, digamos, quizá avisándose y avisando.

Él sospecha que la realidad ha perdido su inocencia y arranca a esa pasiva e inocente realidad el acontecimiento de su momento histórico, iluminándolo con su sensibilidad y creatividad y proyectándolo a la universalidad que al acontecimiento concreto le es propia. Lo hace presente, lo muestra y lo señala, no sólo mediante la iconografía, sino también dándoles títulos o tematizándolos en su correspondencia epistolar.

La contemplación de este exterminio produce terror, miedo, según unos autores y según otros, distanciamiento. Ambas manifestaciones, angustia, terror para unos y distanciamiento para otros, remiten a dos formas de tratar la violencia, a dos acepciones del concepto de lo sublime. Goya como hombre de su época conocía ambos significados del concepto.

Es bien conocido que en el siglo XVIII se deja constancia por escrito de la violencia como sublime, tanto en el sentido burkeano de la representación sublime que remite a la suspensión del ánimo aterrorizado, como en el kantiano de *lo sublime* del ánimo. Lo que denota que Goya trata en las *Pinturas Negras* un tema candente en la discusión intelectual de su época.

M. Benedikt[2] resume las condiciones preliminares de lo sublime según Kant en tres: 1. la seguridad del que contempla con respecto a la fuerza de la naturaleza; 2. una posición de seguridad como la que se da

[2] M. Benedikt, «Wesen und Begriff der Freiheit I.», p. 21, Wien 1978/79.

Ministerio de Cultura 2011

por ejemplo en las sociedades burguesas; 3. dominación de una fuerza del ánimo durante la contemplación de los acontecimientos de la naturaleza o de la historia, lo cual nos despierta «en el bullir de la libertad» la dominación en nostros por encima de la armonía de lo bello hacia lo infinito. Esta fuerza que es excitada en nosotros (Kant, K. U., B, 105), es la que nos permite poder establecer la pregunta de por qué lo terrorífico, sea natural o histórico, produce placer, y aún más, un placer que no se ajusta al sentido romántico y que abandona una desesperanza de corte psicológico.

¿Pero cuáles son las pinturas que nos sirven de base para esta reflexión? ¿Cómo se muestra en la obra de Goya esa distancia y seguridad del que contempla? Como es bien conocido, realizó Goya las *Pinturas Negras* en las paredes de dos salas, en sendas plantas de su domicilio de la Quinta del Sordo. Lo terrorífico, la brutalidad se tematiza en doce de las catorce obras de las *Pinturas negras.* Las dos restantes, *La Leocadia* y *El perro,* curiosamente distribuidas cada una en una sala, representan la contemplación, la perplejidad. *La Leocadia,* a la que Goya sitúa al lado izquierdo de la puerta en la sala de la planta baja contempla la violencia representada en diversas formas. Ella se muestra distante y se encuentra a salvo de aquellas pasiones irracionales que se describen en las otras pinturas. *El perro,* al que sitúa al lado derecho de la puerta, contempla la violencia pintada en la sala de la primera planta. Ambos, por tanto, contemplan la perversión, sin gesto de miedo o angustia, tampoco demandando consuelo o piedad, es decir, distinguiendo entre sentimentalismo y sentimiento, mostrándonos su receptividad para lo sublime. La mirada abismada de *La Leocadia* dirigida al espectador, al que incluso incorpora a la situación al tiempo que señala a un objeto oculto, o la mirada hacia el abismo del perro se alejan tanto de la posibilidad melancólica como de la de Führer, del dirigente o héroe –concretizaciones, estas últimas, a las que a veces se acuden para criticar la culminación del *sentimiento sublime,* o sea, *sublime* como diferentes manifestaciones de una distancia inagotable entre un todo y una parte, entre un Führer y su plebe, entre un líder y la masa.

4. La contemplación perpleja en La Leocadia *y en* El perro

Se podría pensar, aceptando la salida romántica o incluso siguiendo algunas interpretaciones marxianas (sobre todo si se olvida uno del primer Marx) o del psicoanálisis –sin olvidar, además, que estas dos últi-

Ministerio de Cultura 2011

mas tienen raíz hegeliana– que lo sublime aboca a la figura del héroe, del Führer, del dirigente o que se fundamenta en el Súper-yo, pues lo absoluto no sería sino la proyección del sujeto. Con ello negaríamos que se puede hallar la posibilidad de un distanciarse que no sea la que se describe como relación subordinante entre absoluto y particular, la cual abocaría, genealógicamente, a la imagen sublime del dirigente, del líder, o héroe que asume el destino histórico del hombre.

Aquella primera no es la posición ni el sentimiento sublime al que Kant dedica la analítica de lo sublime, ni inspiran al sentimiento que recoge Goya en *La Leocadia* y *El perro.* Por segunda vez desde que empezamos, Goya y Kant abandonan el diván.

La mirada de *El perro* se dirige hacia la nada. Pero ni el abismo, ni aquel objeto oculto de *La Leocadia* señalan, en contra de lo que muestran otros de sus contemporáneos, a un elemento trascendente, o absoluto con el que su espíritu intente fundirse. En Goya no tiene la violencia que se siente en lo sublime un correlato abstracto, sino concretado en la perversión de las instituciones, en la coacción de la religión y sobre todo en lo que nos hacemos los humanos unos a otros. Con ello alcanza este momento la posibilidad de *desciframiento.* La mirada de *La Leocadia* y de *El perro* no se dirigirían, entonces, a algo irreal, a una fantasía o a un sueño, sino a una realidad de la que ellos se distancian, aunque nada parece poner en peligro su existencia.

La represión política e ideológica, la injusticia, la corrupción y la hipocresía se universalizan en estas pinturas, perdiendo su contemplación un carácter trágico sensacionalista en favor de una perplejidad crítica. Por ello se defiende aquí que la clave del trabajo de Goya tiene que ver con la concepción de lo *sublime dinámico,* distanciándose, por tanto, de espectadores del teatro, de trágicos y melancólicos actores, o de heroísmos procedentes de secularizadas religiones o ideologías. Tiene, por el contrario, que ver con el *orientarse* hacia aquella despedida con que Goya terminaba una carta a su amigo Zapatero: «te estimo, la *esperanza* de perro» o en la semblanza que capta en Jovellanos o en *La lechera de Burdeos.*

5. La esperanza referida al reconocimiento de la persona

Aunque estemos sometidos al riesgo de la barbarie, la *esperanza* se va desvelando. En relación con ello expone Kant (K. U., B 110) la siguiente disposición del espíritu: «La disposición del espíritu para el

Ministerio de Cultura 2011

sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para las ideas, pues justamente en la inadecuación de la naturaleza con estas últimas, por tanto, sólo bajo la suposición de las mismas y de una tensión de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema de ellas, se da lo atemorizante para la sensibilidad, lo cual, al mismo tiempo es atractivo, porque es una violencia que la razón ejerce sobre aquélla sólo para extenderla adecuadamente a su propia esfera (la práctica) y dejarle ver más allá en lo infinito, que para ella es un abismo. En realidad, sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante».

La contemplación y el reconocimiento de la persona, sin confundir éste con la proyección del uno mismo, tienen sentido dinámico y por su contacto, aunque sólo indirecto, con la ética amplían el *carácter empírico.* Mientras que esa proyección del uno mismo que entroncaría con la figura del Führer, parece guardar la pretensión de conjugar la demanda de felicidad de la ética aristotélica con el sentimiento de lo sublime kantiano. La perspectiva kantiana parece ajustarse, por el contrario, a ser merecedores de la felicidad, es decir, lo que nos hace merecedores de la felicidad no es el esfuerzo por la felicidad propia, sino por la dignidad del otro, de la persona, por tanto, reconoce a la otra persona no como *enemigo* (C. Schmitt), no como reflejo de sí, sino a través de su dignidad. Ni *Leocadia,* ni el *Perro* parecen ser los líderes de una masa, de la masa del *Paseo del Santo Oficio* o de los sujetos que están bajo el *Coloso,* sino que ambos sugieren haber tomado la distancia de la reflexión. Esta distancia no es símbolo de una distancia física, paulatinamente acortable, es dinámica. Por ello, la distancia que ellos simbolizan nos inspira a no cubrirla de una vez para siempre, pues sugiriendo la característica dinámica de la reflexión apunta a la necesidad de consenso y se aleja de la pretensión de cubrir, de una vez para siempre una distancia que tiende al infinito. Un rechazo no menos importante que la construcción de héroes es la pérdida de la agudeza para distinguir entre lo sublime matemático y dinámico (como Kant aconseja).

La Leocadia no sólo no da la imagen de heroína o líder de masas, sino que no está ensimismada en sí, pues intercambia la mirada con un espectador, con nosotros. Si se interpretan a *El perro* y a *La Leocadia* desde *Los Desastres* se puede presumir en Goya, al igual que aparece en Kant, una unión entre *deber* y *fin*[3]. Partimos de que *fin* en Kant tiene

[3] Es un tema candente el si hay en Kant no sólo una ética formal, sino también material; sólo recordar los lugares donde se trata la ética material: en el segundo capítulo de

Ministerio de Cultura 2011

un sentido material. A la *dicha del otro,* como *deber amplio,* le precede según Kant la distinción entre *ley* y *fin*[4].

Desde esta perspectiva establecemos una unión entre la teleología y el sentimiento sublime, que nos conduce a una exigencia para la funcionalización y el sentido que damos a la historia y a su acontecimiento. Esta funcionalización del ver, forma sutil de la reflexión, es por la que Goya, aún sin sospecharlo, sintoniza con la exigencia de su contemporáneo Kant, que aunque en su antropología no pone demasiadas esperanzas en lo español, sí trata una *posible esperanza* en el devenir histórico. El concepto kantiano del *carácter empírico* remite a lo *sublime* y a la *teleología* entroncando dichos conceptos en una concepción de la *esperanza* que está sujeta, como también en Goya, a la *orientación* desde una racionalidad dinámica.

Aunque nos parezca utópico e idealista, e incluso demasiado teórico, esta demanda de ampliación de lo público que recoge el *carácter empírico* en su tensión frente al agarrotamiento de aquél, tienen su referente ético en una unión de la ética material con la formal y en la variación de la posición del que contempla, el cual pierde su posición de espectador distante, quedando el motivo del actuar referido al efecto de la actuación en su relación con la *dignidad del otro,* como también Kant propone en el concepto de una historia humana.

6. *Unión entre ética material y formal en Goya*

La afirmación de una dimensión ética en Goya se siente, aún más, contemplando las *Pinturas negras* desde los *Desastres de la Guerra;* aparece un sentimiento de rechazo frente a la destrucción de la dignidad física y moral del extraño, del *diferente* o del semejante; la brutalidad de las guerras y los ejércitos se denuncian en su contingencia real y no fantástica. Con relación a este Goya, al de las *Pinturas negras* y, en sepecial, al de los *Desastres,* encontramos un componente ético, como C. Thiebaut defiende refiriéndose a la inscripción del Desastre núm. 44 –*Yo lo*

«Grundlegung der Metaphysik der Sitte», al igual que en la Típica de la *KpV,* pues cada Ley tiene un Tipo, una determinada forma de las reglas, aquí ya incluso en su forma *compositiva* y no sólo *retorsiva* expone Kant los deberes reales, a los que aquí nos referimos, los cuales tienen relación con la teleología.

[4] No podemos entrar aquí, por diferentes razones, en la «obligatoriedad compositiva» kantiana, sino que sólo la mencionamos como referente.

Ministerio de Cultura 2011

vi–. Este título, ciertamente, es un momento del aviso, de la certificación ante la realidad que supera nuestras pesadillas e implica, tanto un ánimo atento como la perspectiva de un rechazo, pero, además, remite, como él dice, al grito del *nunca más,* lo que nos alejaría de un ánimo desilusionado, melancólico o cínico. Por otra parte (y este es el razonamiento de C. Thiebaut) lo que nos manifiesta este contraste del *Yo lo vi* con el *nunca más* es la diferencia entre contingente y necesario, lo cual nos llevaría, desde la división de la ética en formal y de valores, no a una contradicción entre valores y principios, *yo lo vi* como sentido estricto de lo concreto, *«nunca más»* como potencialidad universal, sino a su punto de entrecruce. Pues es el sentido dinámico de lo concreto el que demanda la reflexión desde la perspectiva del principio que amplía sin restricción. Esta contingencia remite a la exigencia de mejorar lo concreto desde la condición moral y desde el sentido histórico; al mismo tiempo que se distancia de la «Rechschaffenheit» en sentido de A. Heller («Schein der Moral», que diría Kant), de una «razón instrumental» y de un sentido determinista de la historia, cobijado en el cinismo y el relativismo ético.

Por ello, al contemplar las pinturas de Goya, uno admira cómo ha sabido representar la condición humana demandando un sentido moral crítico (caso de los *Desastres, Leocadia* y el *Perro,* por ejemplo) y una esperanza comprometida (en los retratos de sus compañeros ilustrados, Jovellanos, Munárriz, Arrieta, etc., así como en el *Desastre 82)* que nos aleja de una recurrente caída en la barbarie (Rousseau).

7. *La posición del que contempla referida a la diferencia entre creencia y existencia*

Si hasta ahora hemos hecho hincapié en cómo la distancia puede transformarse en reflexión, nos referiremos ahora a la distinción del observador, quizá más altiva en *La Leocadia* y más humanista en *El perro.*

Aquellas o estas formas de barbarie, que sus miradas denuncian, más que consternarlos o angustiarlos frente al semejante, o al peligro por su propia existencia, parecen llevarlos a una cierta dignidad. Este transportar al observador a una reflexión sobre la dignidad hace recaer en la contemplación comprometida del acontecimiento histórico del propio pintor la responsabilidad para con su trabajo, con sus contemporáneos y sobre todo con las generaciones venideras.

Ministerio de Cultura 2011

Así pues, no parece que esta forma de violencia, la que la razón hace contra la sensibilidad para ampliar su esfera, la práctica, la que por ello daría un significado universal a la atención y sorpresa del *Perro* y de *Leocadia* pueda ser entendible desde el heroísmo, la autocompasión, o el consuelo o desde una curiosidad, producto del sensacionalismo-morboso, al que nos referíamos representado en los cartones.

La seguridad del que contempla no se pone en peligro por el hecho de empezar a no estar meramente distante, distancia aquella que le sirvió también para diferenciar entre creencia y existencia. Podemos ser críticos en nuestras creencias sin poner en peligro nuestra existencia, siempre que medie la reflexión. Pero no cualquier forma de reflexión, sino aquella cuya distancia no esté repleta de perversiones, como las dadas entre masa y líder, entre dirigente que asume el destino histórico y el proletario, entre Führer y el pueblo. La distancia es una mediación en relación con una transformación dinámica a través de ponerse en el lugar del otro. Un espectador puede ser distante, tanto allí donde por la manifestación de su condición moral queda perplejo ante el exterminio del otro, o allí donde la *tolerancia* le permite distinguir entre creencia y existencia. Este dejarnos cuestionar la propia creencia permite no sólo la ampliación de lo público, sin perder la seguridad del que contempla, sino que abre el espacio que permite ponerse en el lugar del otro. Así que el espectador distante no deja de serlo en función de su compromiso con el otro, al que se puede reconocer en su diferencia, aún y a pesar de la tendencia a una de las dinámicas del espejo, es decir, rechazando la función del Super-yo, o de la concepción del absoluto, como mera proyección de él.

El reconocimiento de la persona y la seguridad del que contempla desde la consecuencia no son necesariamente posiciones paradójicas, o meramente conllevables desde la ironía de la supervivencia y mucho menos desde el cinismo, sino que es en una manifestación de esta contingencia donde pueden darse como antagónicas.

Kant une la reflexión ilustrada y la configuración del otro de la razón a las *Tres Máximas de la Ilustración* (K. U. §40): Pensar por sí mismo, pensar en el lugar del otro y ser consecuentes. En sentido kantiano hacemos aquí referencia a la posible unión del juicio teleológico con el estético en su dimensión sublime, más que al carácter simbólico de éste: *lo bello como símbolo de lo bueno,* dónde se nos recuerda una posible libertad, que por lo demás tampoco tiene por qué acabar en destrucción. Es, además, este abrir al *procedimiento compositivo* del jucio el que no sólo tiene un significado para la estética y las ciencias humanas, entre ella, la historia, sino para la ética y las ciencias sociales.

Ministerio de Cultura 2011

8. *Lo que sacude el ánimo nos vincula. La contemplación referida a la necesidad-contingencia*

La doble formulación de la categoría modal de contingencia-necesidad afirma la posición de Goya como albacea de la historia. El explícito propósito de que esta reflexión nos fuese útil para la organización de un mundo más humano remite, además, a su componente ético. Su trabajo se orienta en un compromiso con las generaciones futuras y en el hacer de su talento algo socialmente útil.

Similares exigencias encontramos en Kant en la G. M. S. (pp. 422 ss.). De los *cuatro deberes reales,* en los llamados *deberes amplios* se recoge esta intención goyesca. Aquellas máximas de la ilustración se complementan con estos deberes amplios. El actuar según este cuarto deber, desde la orientación de las máximas, desarrolla el compromiso con la otra persona; vinculando, así, esta acción incluso con los no presentes. Podemos, por ello, interpretar aquí la no presencia como una referencia a las generaciones futuras y vincular nuestra acción en el sentido del texto kantiano del «Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nich für die Praxis» (A 276), es decir, una vinculación en el actuar aún sin esperar recoger los frutos de esa actuación –nos sentimos realmente lejos de aquel fin de felicidad (aunque sea ésta distributiva) que parece leerse en Aristóteles–. El sentido de la acción no está, por tanto, solamente sujeto a la obligatoriedad de la ley desde la necesidad, que podría tener un contingente *egoísta,* sino que se parte de distinguir la modalidad contingencia-necesidad desde un referente altruista: «en el triste instante, debido no sólo al mal, por la causa natural que presiona al género humano, sino mayormente por lo que los humanos recíprocamente se hacen, se aclara el ánimo con la esperanza de que podría ir mejor en un futuro: cierto que con una benevolencia sin egoísmo, cuando nosotros estemos largamente en la tumba, y la fruta, la cual en parte hayamos sembrado nosotros, no la vayamos a recoger». Es desde aquí, desde donde se puede empezar a reflexionar sobre algunos aspectos de la *esperanza* frente a aquéllas, o a las actuales barbaries, frente a la raquítica sobrevivencia.

9. *La postura crítica de Goya y Kant: un cambio de paradigma*

Reconocer en las posturas críticas de Goya y Kant un significado de cambio de paradigma implica que los problemas sociales a los que ellos

Ministerio de Cultura 2011

apuntan, los cuales en su carácter reviviscente remiten en la actualidad a la falta de integración de una política de identidades transnacionales, en particular, y a la falta de una reivindicación de *cooperación humana* (M. Benedikt), en general, no se diluyen (sobre todo teniendo en cuenta la totalidad de sus obras) en patologías psicológicas. La estilización de la obra de Goya como genialidad sin compromiso social, o la de la ética y estética kantiana como remisión al *falo* o al *Super-Yo,* como ética mediada por la sanción, nos dejan sin reparar en la relación que ambos autores establecen entre el concepto de lo *sublime* y el de *fin.* Ello, lejos de iluminar lo que ambas mentes alertas critican y proponen, ocasiona malos entendidos, suposiciones maniqueas, confusiones metodológicas. Desde esta perspectiva, tanto Goya como Kant, lejos de sentar a la *esperanza* en el diván, trabajan una visión de la historia que no es sólo reducible a la que, en términos kantianos, se podría denominar *terrorista,* sino que ambos autores, también, reflexionan y proponen una idea de progreso que está lejos de dar solamente una visión derrotista o ilusoria de la naturaleza humana. Frente a la tensión en el acontecimiento histórico del que hablan, ponen la exigencia ética, desde la contemplación de lo que no es tolerable y la legitimidad de la esperanza. Ambos autores proponen la cuestión de una posible salida emancipadora y de *mayoría de edad* de una historia que, con frecuencia, es definida, solamente, en función de la tendencia hacia lo peor, o sujeta a un movimiento determinado por el círculo vicioso (Nietzsche).

Bibliografía

Abellán, José Luis, *Historia Crítica del Pensamiento Español,* vol. VIII: «Del Barroco a la Ilustración», Madrid, 1998.

Baticle, J., «La Pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828», en *Goya y Moratín,* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

Benedikt, Michael, *Philosophische Politik?,* Viena, Turia und Kant, 1992.

– *Wesen und Begriff der Freiheit,* Viena, Universidad de Viena, 1978.

– *Heideggers Halbwelt,* Viena, Turia und Kant, 1991.

Bozal, V., *Goya y el Gusto Moderno,* Madrid, Alianza, 1994.

– *Las pinturas Negras,* Madrid, F Editores, 1997.

– *Necesidad de la ironía,* Madrid, Visor Dis., 1999.

Buchholz, E. L., *Goya Leben und Werk,* Bonn, Könemann, 1999.

Feuchtwager, Lion, *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis,* Berlín, Afbau Taschenbuch Verlag, 1998.

Ministerio de Cultura 2011

González de Zárate, J. M., *De lo Bello a los Sublime,* Madrid, Grupo unido de proyectos y operaciones, 1996.
Kant, I., en *Werkausgabe,* ed. Wihelm Weischedel, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuchverlag, 1968:
– *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in Weltbürgerlicher Absicht.*
– *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis.*
– *Die Kritik der Urteilskraft.*
– *Gundlegung der Metaphysik der Sitten.*
Lacan, J., *Seminario VII: La ética del Psicoanálisis,* Barcelona, Paidós, 1988.
Lafuente Ferrari, E., *Zeichnungen,* Bilbao, Silex, 1980.
Maestre, A., *La Ilustración Española,* Madrid, Arcos Libros, 1998.
Ortega y Gasset, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya,* Madrid, Alianza, 1987.
Paas-Zeidler, Sigrum, *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates,* Barcelona, Gustavo Gili, 1996.
Thiebaut, Carlos, *De la Tolerancia,* Madrid, Visor Dis., 1999.
Valcárcel, Amelia, *Ética contra Estética,* Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1998.

Ministerio de Cultura 2011

Michael Fried, *El lugar del espectador*
La balsa de la Medusa, n.º 109. 280 pp., ISBN: 84-7774-609-5

Prefacio.
Introducción.
Capítulo I. El predominio del ensimismamiento.
Capítulo II. Hacia una ficción suprema.
Capítulo III. Pintura y espectador.
Apéndice A. Grimm: sobre la unidad, instantaneidad y otros tópicos.
Apéndice B. Dos textos relacionados: la *Lettre sur les spectacles* y *Die Wahlverwandtschafen.*
Apéndice C. Los dibujos de Homero de David (1794).
Notas.
Índice de ilustraciones.
Índice temático.

Ministerio de Cultura 2011

LITERATURA Y PENSAMIENTO: DE LA INSPIRACIÓN PLATÓNICA A LA IMAGINACIÓN KANTIANA

Sultana Wahnón

1. *Poesía y pensamiento en los* Diálogos *de Platón*

En la Antigüedad clásica se encuentran los orígenes de la querella entre poesía y filosofía, definidas respectivamente como *imitación* y como *amor a la sabiduría*. En los últimos años se han citado con mucha frecuencia aquellos pasajes de los diálogos de Platón que condenan los discursos poéticos como imitativos, y se ha visto en estos textos platónicos el origen y la causa de ese viejo antagonismo (aún no resuelto del todo) entre filosofía y poesía, así como el claro origen de una injusticia para con esta última. Los trabajos que, siguiendo el sendero abierto por Gadamer, han tratado de rehabilitar el contenido de verdad de la literatura, y los que, siguiendo la línea de Derrida, han cuestionado el contenido de verdad de la filosofía, han venido a coincidir en señalar a Platón como responsable del entuerto por el que, durante siglos, la cultura occidental desvinculó arte y filosofía y, en consecuencia, poesía y verdad[1].

[1] Por poner algunos ejemplos cercanos, Enrique Lynch dedica todo un capítulo de *La lección de Sheherezade* al «anatema» platónico contra la poesía, del que se derivaría la distinción entre un discurso que dice la verdad (filosofía) y otro que dice mentira: «Pla-

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

Sin embargo, no es tan fácil como parece atribuir a Platón la hipótesis de un total antagonismo entre poesía y filosofía, como tampoco lo es hablar en términos generales –sin matizaciones– de la condena platónica de la poesía. Aunque no cabe dudar de que, para Platón, la poesía era una actividad diferenciada de la filosofía, sí es posible, en cambio, cuestionar que eso la hiciera siempre –como se ha venido diciendo en estos últimos años– ni absolutamente diferente a ella ni, menos aún, rechazable y condenable a sus ojos. En relación con el famoso tema de la condena platónica de la poesía recogido en el *Republica,* habría que advertir que, en realidad, Platón sólo expulsó de su ciudad ideal a los poetas –o, mejor, a los textos– a los que daba el nombre de imitativos (dramáticos sobre todo, aunque también algunos pasajes de los poemas épicos), en tanto que no sólo no expulsó, sino que proclamó la necesidad de otra clase de poetas y textos que vendrían a coincidir en parte con los épicos y, en líneas generales, con los que nosotros llamamos «líricos» –tal como se deduce del pasaje en el que Platón dice que conviene admitir en la ciudad «los himnos a los dioses y los elogios a los hombres esclarecidos»[2]–, cuyo rasgo diferencial con respecto a los imitativos sería posible verlo justamente en que *no imitan,* esto es, en que –por decirlo en términos actuales– son (o al menos lo parecen) auténticamente enunciativos[3]. Esta clase de poetas «permitidos» vendrían a

tón situó a los poetas entre los maestros de la segunda modalidad y a los filósofos los invistió de guardianes de la primera» (Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade,* Barcelona, Anagrama, 1987, p. 205). Por su parte, en un libro aún más reciente, Manuel Asensi habla, en términos derrideanos, del «gesto de violencia trazado por Platón y Aristóteles», y escribe: «La dicotomía entre ficción y realidad no se presentó como tal en la filosofía anterior a Platón» (Manuel Asensi, *Literatura y Filosofía,* Madrid, Síntesis, 1995, p. 16).

[2] *Republica,* 606d/608c. (Edición utilizada para los textos de Platón: *Obras Completas,* Madrid, Aguilar, 1990).

[3] Me refiero con este término al significado que la palabra «enunciación» tiene en las actuales teorizaciones sobre la lírica como género que pertenece al «sistema enunciativo del lenguaje». Para Platón, la diferencia entre poetas imitativos y poetas inspirados reside en que los primeros –al igual que los autores de *ficción* para la teoría actual– *hacen decir* cosas sobre el mundo a sujetos enunciativos ficticios (a los personajes): «Si el poeta

---

Sultana Wahnón es profesora de Teoría Literaria en la Universidad de Granada.

Ministerio de Cultura 2011

coincidir en gran parte con esa especie a la que Platón, en una de sus primeras obras, el *Ion,* dio el nombre de «inspirados», como se deduce del hecho de que el único ejemplo que en este diálogo se ofrece de poema inspirado sea, precisamente, un poema lírico[4]. Quiere esto decir que, a pesar de desvincular nítidamente poesía y filosofía, Platón no condenó de una manera absoluta la poesía como discurso falso o ficcional, sino que contempló la existencia de géneros en los que el sujeto enunciativo trataba, como el filósofo mismo, de decir verdad y de decirla, además, de manera auténtica, en primera persona (enunciativa y no imitativa).

Cuando esto era así, es decir, cuando el poeta se presentaba a sí mismo en primera persona, en lugar de imitar lo que otros personajes ficticios decían, el contenido de la poesía podía ser tan o incluso más «verdad» que el de la filosofía. Sólo esto explica esa admiración, rayana en la incredulidad, con que Platón habla en el *Ion* de los poetas inspirados, en quienes llega a reconocer la presencia misma de la divinidad –reconocimiento que se hace manifiesto precisamente en el hecho de considerarlos «servidores» e «intérpretes» de los dioses[5]. Y de ahí que en otro de los diálogos platónicos más citados en los últimos tiempos, el *Fedro* –y a pesar de cuanto se ha dicho acerca de la condena de la escritura y la poesía que en él se contiene–, los poetas inspirados aparezcan compartiendo con los filósofos el primer puesto en la jerarquía de las

no se ocultase a sí mismo bajo la persona de otro, todo su poema y su narración serían simples y no imitativos» (*Republica,* 393c). Y es a éstos que imitan las voces de otros a los que Platón expulsa de su ciudad ideal. En cambio, nada parece tener en contra de lo que él llama narración simple, como lo prueba el que respete y acepte en la ciudad los pasajes en que Homero la utiliza, aquellos en que «habla el propio poeta y no trata de hacernos creer que sea otro y no él quien se expresa así» (*Republica,* 393a). En relación con las teorías de la enunciación ficticia, puede verse: Kate Hamburger, *La lógica de la literatura* (1957), Madrid, Visor, 1995; y Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética* (1960), Barcelona, Ariel, 1983 (3.ª ed. revisada). Véase también el volumen colectivo editado por Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón con el título de *Teoría del poema: la enunciación lírica,* en *Diálogos Hispánicos,* núm. 21, Amsterdam, Rodopi, 1998.

[4] Se trata de ese momento del diálogo en el que Platón, a fin de demostrar su tesis de que los grandes poetas son inspirados por los dioses, escribe: «La mejor prueba para confirmar nuestra tesis es Tinnico de Calcis. Nunca ha escrito él ningún poema que se pudiera juzgar digno de memoria, exceptuando el peán ése que anda en todas las bocas, quizá el más bello de todos los poemas líricos, un verdadero "hallazgo de las Musas", como él mismo dice» (Ion, 534c/535e).

[5] «Estos bellos poemas no tienen un carácter humano y no son obra de los hombres, sino que son divinos y provienen de los dioses» (*Ion,* 534c/535e).

Ministerio de Cultura 2011

almas, lo que equivale a decir que ambos, poetas (inspirados) y filósofos estarían igualmente cerca (lejos) de la verdad[6].

La teoría (mito) de Platón sostiene, en efecto, que la Verdad (con mayúsculas), es decir, «la realidad que verdaderamente es sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia, piloto del alma»[7], es inaccesible a los mortales. Sólo los dioses –cuyo *pensamiento* se alimentaría exclusivamente «de inteligencia y de ciencia sin mezcla»– la verían en el lugar supraceleste habitado por ellos. Es cierto que las almas, antes de caer a tierra, habrían vivido muy cerca de dicho lugar, pero ni siquiera entonces, cuando todavía no habrían perdido las alas, habrían sido capaces de ver la Verdad en la manera pura en que la verían las inteligencias divinas, siendo más bien, en los mejores casos, aspirantes (más o menos exitosos) a ello. El mito platónico sigue diciendo que incluso el alma que mejor sigue a los dioses, con la cabeza siempre erguida, sería sólo capaz de contemplar «a duras penas las realidades»; en cuanto a las otras, incapaces de mantener siempre la cabeza elevada, oscilarían entre las que llegan a ver «unas realidades y otras no» y las que, por ser absolutamente incapaces de seguir a los dioses, «pasando muchos trabajos, se retiran sin haber sido iniciadas en la contemplación de la realidad, y una vez que se han retirado de allí, se alimentan de opinión»[8]. El texto platónico, demasiado poético en este momento como para ser interpretado unívocamente, sostiene que, cuando las almas, por «cualquier vicisitud», se llenan «de olvido y de maldad», se vuelven pesadas y caen a tierra:

> He aquí ahora la ley de Adrastea: toda alma que, habiendo estado en el cortejo de un dios, haya visto algo de lo verdadero (...) queda siempre indemne; pero cuando, por haber sido incapaz de seguirle, no ha visto la verdad y, víctima de cualquier vicisitud, se ha llenado de olvido y de maldad, (...) ha perdido las alas y ha caído a tierra[9].

Entre todas las almas que, por haberse llenado de olvido y de maldad, caen a tierra, no todas tendrían la misma relación con la Verdad.

[6] Puede verse a este respecto Sultana Wahnón, *Lenguaje y Literatura,* Barcelona, Octaedro, 1995, pp. 34-36.

[7] *Fedro,* 247a/248e.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

Ministerio de Cultura 2011

Desde luego, no se trata de que alguna de las almas pueda tener una relación absoluta con ella, puesto que este tipo de relación absoluta –privativa de los dioses– les está vedada ya incluso antes de perder las alas. La diferencia entre las almas residiría, más bien, en su mayor o menor grado de lejanía de la Verdad. Puesto que, antes de llenarse de olvido y de maldad, unas almas habrían sido capaces de entrever algunas realidades en tanto que otras no, las que más realidades hubieran visto en su vida anterior serían las que, en la vida mortal, ocuparían el primer escalón de la jerarquía platónica, no tanto como poseedoras de la Verdad, cuanto como eternas aspirantes a ella *(filósofos)*. Fue al establecer esta jerarquía cuando Platón sostuvo que ese primer escalón lo ocuparían los filósofos, pero no sólo ellos: «es ley (...) que la que más ha visto vaya al germen de un hombre destinado a ser amigo de la sabiduría, o de la belleza, o amigo de las musas y entendido en amor»[10]. En este famoso pasaje del *Fedro* Platón no habla sólo del *amigo de la sabiduría* (el *filósofo* del que hablará de nuevo al final del diálogo), sino también del *amigo de las musas* (el *poeta inspirado* del que ya ha hablado justo antes de pasar a explicar la teoría de las almas)[11], asimilándolos en lo que respecta, precisamente, a su grado de alejamiento-proximidad de la Verdad. En filósofos y poetas, pues, vendría a encarnarse el alma que más realidad hubiera llegado a ver en su existencia anterior y que, por tanto, a pesar del «olvido» que la ha hecho caer, todavía sería capaz de recordar «algo de lo verdadero». Por supuesto que Platón sólo está hablando en este sentido acerca de los poetas inspirados, pues en el otro caso, el de los poetas imitativos, sí es rigurosamente cierto que los sitúa a astronómica distancia del filósofo: exactamente en el sexto puesto de una jerarquía de nueve[12]. Es a estos poetas imitativos o «versificadores», pues, a los únicos que Platón atribuye mentira, ilusión, ficción, frente a la filosofía[13].

De manera que, en la filosofía platónica, una clase de poetas, la de los inspirados, no estaría tan lejos de la verdad como se dice –al menos no más lejos que los propios filósofos (también ellos almas caídas y, por tanto, incapaces de alcanzar a ver la realidad intangible que sólo los dio-

[10] *Ibid.*

[11] Me refiero al pasaje en que Platón habla de la Poesía como «forma de posesión y de locura... que procede de las Musas» (*Fedro,* 243e/245c).

[12] *Fedro,* 247a/248e.

[13] Sólo en este caso puede atribuirse a Platón lo que Derrida y Lynch le atribuyen, es decir, que estableciera una rotunda diferencia entre la verdad de la filosofía y el encantamiento (falaz) de la escritura poética.

Ministerio de Cultura 2011

ses entienden); y, en consecuencia, habría que matizar la generalizada opinión según la cual Platón hizo residir la diferencia entre filosofía y poesía en su mayor o menor grado de verdad, como si el filósofo ateniense hubiera creído que la filosofía tenía el monopolio de la verdad y, además, de una verdad absoluta –de donde la habitual alusión a su supuesto dogmatismo–[14]. En realidad, tal como se ha visto, mucho antes de que Nietzsche y Derrida cuestionaran, en supuesto enfrentamiento con la metafísica platónica, el contenido de verdad de la filosofía, Platón expresó en la forma mítico-poética de su teoría de las almas la imposibilidad de alcanzar una verdad absoluta, eterna, por medios humanos, aun cuando éstos fueran los de la filosofía. Es cierto que el diálogo atribuye a los dioses la posesión de esa verdad, pero para un Platón que no creía en la intervención directa de los dioses en los asuntos humanos y que los recluía en el lugar supraceleste al que los humanos no podrían llegar nunca, atribuir a los dioses el completo conocimiento de la realidad ¿no era, acaso, una manera de decir que nadie en la Tierra podía saber lo que la *realidad* era en su totalidad?

No sería, pues, en el grado de acercamiento a la verdad donde Platón hizo residir la diferencia entre las actividades de filósofo y poeta. Y, sin embargo, como dije al principio, no cabe ninguna duda de que Platón deja sentada esa diferencia. Siendo él mismo autor de discursos inspirados, como el que sobre el amor pronuncia en el *Fedro*[15], Platón localizó la diferencia entre filosofía y poesía en lo que podríamos llamar el modo de producción del discurso. Esta diferencia concierne no tanto a la relación poesía-verdad, cuanto a la relación poesía-pensamiento, y es aquella en la que habría que reparar a la hora de determinar lo que de ruptura con la teoría platónica de la poesía hay en la estética moderna. La antítesis está expuesta tanto en el *Ion* como en el *Fedro:* los discursos filosóficos son hijos de la *razón;* los poéticos, no. En el *Ion* los poetas inspirados, autores de discursos tan llenos de verdad (de pensamiento) como los filosóficos mismos, son poetas y no filósofos precisa-

[14] «Los poetas y los sofistas son el chivo expiatorio de sus propias limitaciones críticas y la excusa para su encubierto dogmatismo» (Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade, op. cit.*, p. 217).

[15] Esta es la razón por la que Sócrates decide interrumpir el discurso –al que él mismo da el nombre de «mito»– a pesar de los ruegos de Fedro para que continúa con el elogio del que no ama: «¿No te has dado cuenta, bienaventurado Fedro, de que ya no profiero ditirambos, sino versos épicos, y esto en la censura? Si empiezo el elogio del otro, ¿qué crees que haré? ¿No sabes que las Ninfas, a las que deliberadamente me has entregado, *tomarán por completo posesión de mí?*» (*Fedro,* 240d/242d).

Ministerio de Cultura 2011

mente por cuanto que esos «bellos pensamientos» de que están llenos sus poemas no los producen ni los encuentran por medio de la razón. Esto es, además, lo que provoca la admiración y la perplejidad (y hasta los celos) que Platón manifiesta siempre hacia el poeta inspirado: que éste puede decir «cosas de tanto precio y valor»[16], sin necesidad de validarlas racionalmente, es decir, sin necesidad de atravesar todas las fases de la argumentación racional o dialéctica que la filosofía debe surcar si quiere dar validez a sus conclusiones.

Es a esta capacidad del poeta para enunciar pensamientos sin necesidad de argumentarlos racional o logicamente a la que Platón da el nombre sagrado de *inspiración.* Bien por impotencia para explicarlo racionalmente, bien por gusto de explicarlo metafóricamente, bien por auténtica convicción, el caso es que Platón viene a sostener que, si los poetas inspirados dicen cosas de tanto valor sin cumplir los requisitos que al filósofo se le exigen, es porque no las componen con razón o ciencia: dicho de otro modo, porque su modo de producción de verdades se atiene a leyes diferentes de aquellas que rigen la producción del discurso filosófico. No sólo diferentes, sino radicalmente opuestas, ya que Platón define a los poetas inspirados precisamente por no ser «dueños de su razón»[17]. Pero, puesto que en la filosofía platónica pensamiento y razón son una misma cosa, el no ser compuestos racionalmente implica de hecho privación de la capacidad de pensar. De ahí que, en los diálogos platónicos, la inspiración se describa como un estado de *locura* que, arrebatando al poeta, lo saca fuera de sí y lo desposee de sus capacidades racionales (es decir, pensantes). La música, es decir, la armonía y el ritmo, tendrían mucho que ver con esta dejación de racionalidad en que, a decir de Platón, consistiría la buena poesía:

> de la misma manera que las gentes que son presa del delirio de los coribantes no son dueñas de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos; desde el mismo momento en que han puesto el pie en la armonía y en el ritmo, son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esta posesión, semejantes a las bacantes que, cuando están poseídas de su furor, beben miel y leche en los ríos, cosa que no hacen cuando son

[16] *Ion,* 534c/535e.
[17] *Ion,* 533c/534c y *Fedro,* 243e/245a.

Ministerio de Cultura 2011

dueñas de su razón, eso mismo hace también el alma de los poetas líricos, como ellos mismos lo dicen[18].

Platón no sólo insiste repetidas veces en que los buenos poemas se componen en este estado de delirio, sino que advierte claramente de que son imposibles de componer en cualquier otro estado, y menos aún en el de lucidez racional:

> el poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios, que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón; mientras conserva esta capacidad o facultad, todo ser humano es incapaz de realizar una obra poética»[19].

Que los filósofos compongan en estado de lucidez racional y los poetas en estado de locura no es, sin embargo, al menos para Platón, defecto de los poetas: de ser así, no compartirían con los filósofos el primer puesto en la jerarquía de las almas. La locura que está en el origen de la poesía no es algo «vergonzoso» –aclara Platón en el *Fedro*–, sino todo lo contrario. Al tratarse de una locura que procede de los dioses –que manifiesta la presencia de un dios en el alma del «delirante»–, es un «privilegio» y una «cosa hermosa»: «es más hermosa la locura que procede de la divinidad que la cordura, que tiene su origen en los hombres»[20]. Pero eso sí, no hay que engañarse, es *locura*, es decir –tal como parece verlo Platón– estado no racional; y por tanto se confirma lo que al principio de este apartado se decía, esto es, que la teoría platónica del arte no se caracteriza por desvincular a la poesía de la verdad (por lo menos, no más de lo que desvincula a la filosofía), sino de la *razón*. La poesía contiene tantos *pensamientos* como pueda tenerlos la filosofía, y lo que las diferencia como actividades no es tanto el grado de adecua-

[18] *Fedro,* 533c/534c.

[19] *Ibid.* En el *Fedro* insiste: «cualquiera que, sin la locura de las Musas, accede a las puertas de la Poesía confiando en que su habilidad bastará para hacerle poeta, ese es el mismo un fracasado, de la misma manera que la poesía de los locos eclipsa a la de los sensatos» (*Fedro,* 245a).

[20] *Fedro,* 243e/245c. Por seguir con el juego en que nos introduce la red de sentidos del texto platónico, conviene reparar en que el propio filósofo es definido en ocasiones como un «poseído»: «como se aparta de las ocupaciones de los hombres y se consagran a lo divino, el vulgo le reprende como si estuviera fuera de sí, y no se da cuenta de que está poseído de un dios» (*Fedro,* 248e/250c).

Ministerio de Cultura 2011

ción de esos pensamientos a la Verdad, cuanto su modo de ser producidos: mediante el *razonamiento,* los de la filosofía (las Ideas); mediante la *inspiración,* las de la poesía (los Mitos). Dicho de otro modo, los pensamientos del poeta no procederían de la capacidad humana de pensar, sino de un privilegio divino que llevaría a los poetas en estado de inspiración a decir lo no pensado por ellos mismos[21]. He aquí la razón por la que en el *Ion* se niega todo arte y toda ciencia tanto al poeta como al rapsoda que interpreta sus «pensamientos» ante el público: ellos, poeta y rapsoda, comunican pensamientos (verdades, en el sentido que lo pueden ser las producidas por los humanos), pero *no piensan* en el sentido estricto de la palabra[22]. Afirmaciones de este tipo no eran despectivas en Platón, pero dieron forma a la hermosa paradoja contenida en su teoría de la inspiración poética que una parte de la filosofía posterior se vio obligada a rectificar, para devolverles a los poetas el dominio de sí que Platón, aun admirándolos y hasta envidiándolos profundamente, les había arrebatado.

2. *Después de Platón: el* entusiasmo *del Pseudo Longino*

Fue Aristóteles quien reivindicó a los poetas como seres pensantes, aunque eso, paradójicamente, no signifique que los pusiera al mismo nivel que a los filósofos. A pesar de que, a diferencia de Platón, atribuyó a la poesía, y especialmente a la imitativa, una función cognoscitiva de origen racional y exclusivamente humano[23] y de que, tal como sostiene Enrique Lynch, llevó a cabo en la *Poética* una rehabilitación de la

[21] Por esta razón el neoplatónico renacentista Marsilio Ficino, fiel lector de un Platón al que interpreta literalmente, dejó escrita en su *De divino furore* la siguiente lectura de la teoría platónia de la inspiración: «Así pues, se manifiestan no por arte humana sino a causa de cierta infusión divina, puesto que la mayor parte de poetas, cuando ha remitido la acometida de la locura, ya no comprenden aquello que han escrito» (*Sobre el furor divino y otros textos,* selec., introd. y notas de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 43).

[22] «Porque de ninguna manera se debe a un arte ni a una ciencia el que tú tengas sobre Homero los razonamientos y explicaciones que tienes; es en virtud de un privilegio divino y de una posesión divina por lo que tú haces esto» (*Ion,* 535e/537a).

[23] «Pues el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis)» (*Poética,* 144b). (La edición utilizada es Aristóteles, *Poética,* ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974).

Ministerio de Cultura 2011

mimesis «como vía del conocimiento», colocándose en «franca oposición al anatema platónico»[24], Aristóteles no llegó a anular en ningún caso la diferencia entre poesía y filosofía en cuanto modos de conocimiento. Es cierto que consideró la poesía (la mimesis) más «filosófica» que la historia[25], pero nunca llegó a considerarla ni más ni tan filosófica como la filosofía misma. Como además, a diferencia de Platón, no contempló la posibilidad de una poesía inspirada, diferente de la mimética, es en el caso de Aristóteles donde sí habría que hablar de una profunda e insalvable diferencia entre las «verdades» proporcionadas por la filosofía y las que proporcionarían los textos poéticos. Es, quizás, en la *Poética* donde la diferencia entre los dos discursos sí que se cifraría en su mayor o menor acercamiento a la verdad, es decir, en la distancia que separa el «conocimiento» filosófico del «re-conocimiento» poético: de ahí que, para Aristóteles, estuviera claro que la poesía compartía con la filosofía el amor por la sabiduría, pero –al igual que para Hegel siglos después– sólo «en pequeña medida»[26]. Al ver en la mimesis el modo de producción característico del poeta, y al no distinguir entre la lucidez del filósofo y el delirio del poeta inspirado, Aristóteles no contempló la posibilidad de un discurso poético que estuviera al mismo nivel que la filosofía en cuanto a su grado de acercamiento a la verdad, y, por tanto, situó a la poesía en general un escalón por debajo de donde Platón la había situado al menos para el caso de un cierto tipo de textos.

En realidad, entre los antiguos, sólo Longino, el presunto autor del tratado *Sobre lo sublime,* que podría datar del siglo I d. C.[27], vinculó decididamente y sin ambigüedad la literatura al pensamiento. Dentro de lo que era un tratado de retórica, dedicado a caracterizar el estilo sublime, el Pseudo Longino definió lo sublime como «una elevación y una excelencia en el lenguaje», con la cual «los grandes poetas y prosistas (...) alcanzaron

[24] Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade, op. cit.*, p. 218.

[25] «La poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares» (*Poética,* 1451b).

[26] «Vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, mas no gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres. Y la razón de esto es que aprender es no sólo lo más agradable para los filósofos, sino también para los demás en la misma medida, aunque participan de eso en pequeña medida» (*Poética,* 1448b).

[27] Véase a este respecto la Introducción de Carlos García López a su edición del tratado (*Sobre el estilo. Sobre lo sublime,* Madrid, Gredos, 1979), así como el utilísimo capítulo que se dedica al desconocido tratadista en Bobes et al., *Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad grecolatina,* Madrid, Gredos, 1995, pp. 208 y ss.

Ministerio de Cultura 2011

los más altos honores y vistieron su fama con la inmortalidad»[28], pero localizó su origen no tanto en una técnica discursiva, meramente retórica, cuanto en «el talento para concebir grandes pensamientos»[29]. En el tratado pueden leerse afirmaciones tan rotundas en este sentido como: «Grandiosas son, como es natural, las palabras de aquellos que tienen pensamientos profundos»[30]. Y acto seguido: «el lenguaje sublime se encuentra en hombres dotados de pensamientos elevados»[31]. Por esta razón, es decir, por la íntima relación entre el estilo sublime y la grandeza de la idea en él expresada, el tratadista advertía contra determinadas obras o pasajes de obras que, pareciendo sublimes por estar escritos en estilo elevado, no lo serían realmente, sino sólo en apariencia, como lo demostraría el hecho de que, una vez analizados con detenimiento, se revelarían –en lugar de llenos de profundos contenidos– sencillamente «vacíos»[32].

Longino coincidía con Platón, por tanto, en el reconocimiento de que el texto poético podía contener «pensamientos» (o verdades) tan profundas como podían serlo las enunciadas por la filosofía. Coincidía menos, en cambio, en la cuestión del origen de esos pensamientos. En primer lugar porque Longino no despreciaba tanto como Platón el papel del arte, es decir, del método y la disciplina en la composición de poesía[33], y, en segundo lugar, porque, aun reconociendo la existencia en el poeta de algo no aprendido, no lo remitía (salvo metafóricamente) a los dioses, sino a la naturaleza: lo que definiría al poeta grande sería un «talento» innato para «concebir grandes pensamientos»[34], una «natural

[28] *Sobre lo sublime*, 2, 3.
[29] *Op. cit.*, 8, 1.
[30] *Op. cit.*, 9, 3.
[31] *Op. cit.*, 9, 4.
[32] *Op. cit.*, 7, 1.
[33] El extenso pasaje en que Longino expone su teoría (eminentemente equilibrada) de conciliación entre *natura* y *ars* es el siguiente: «Sin embargo, deberíamos preguntarnos, en primer lugar, si existe un arte de lo sublime o de su opuesto, ya que hay quienes creen, y en esto se engañan completamente, que pueden someter tales cosas a reglas técnicas». Y a continuación, el argumento contrario: «La grandeza, se dice, es innata y no se adquiere con la enseñanza, y el único arte para llegar a ella es ser así por naturaleza. (...) Yo sostengo, sin embargo, que se puede probar que esto es de otro modo, si se considera que la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y en las sublimidades obedece sus propias leyes, sin embargo, no es algo fortuito y no le gusta en absoluto actuar sin método (...). En cierto sentido los grandes genios son especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina, sin apoyo y sin lastre, abandonados a un solo impulso y a su ignorante temeridad» (*op. cit.*, 2, 1-2).
[34] *Op. cit.*, 8, 1.

Ministerio de Cultura 2011

grandeza de espíritu»[35], la cual sería imposible de adquirir mediante aprendizaje[36] y sin la cual sería del todo imposible producir una poesía auténticamente grande[37].

¿Podría decirse, entonces, que en el tratado de Longino poetas y filósofos comparten un mismo y único destino: el de dar expresión al pensamiento humano? En cierto sentido sí, puesto que para Longino, no parece que exista diferencia alguna entre poetas y filósofos en cuanto a la posibilidad de ser sublimes. Así se deduce del hecho de que, para ilustrar sobre lo sublime, el tratadista escoja indistintamente pasajes de poetas como Homero, de historiadores como Tucídides y de filósofos como Platón. Pero en otro sentido no, ya que, aunque todos –poetas, filósofos, historiadores– pueden llegar a la sublimidad, los pasajes que son sublimes en historia y en filosofía lo son precisamente en tanto que se asemejan a lo poético. Así se deduce, por ejemplo, del pasaje en el que Longino explica la grandeza de Platón por la influencia que en él habría tenido Homero[38]. En consecuencia, habría que preguntarse por la índole de eso que, con independencia del talento o de la capacidad de pensar que cabe atribuir a ambos, distinguiría a poetas y filósofos, hasta tal punto que, cuando se encuentra en el texto de un filósofo, este texto dejaría de ser estrictamente filosófico y se convertiría en sublime, es decir, en «poético». Longino se refiere a este otro don natural del poeta, compartido por algunos filósofos o historiadores u oradores sublimes, con el nombre de *pasión* o *entusiasmo,* y lo describe en términos muy parecidos a los que Platón usaba para referirse a la embriaguez divina a la que dio el nombre de *inspiración.* Al igual que en el diálogo platónico se habla incluso de «locura» y se ve en ella el signo de «algo divino»[39] –aunque aquí se hace de manera clara y meramente metafórica.

[35] *Op. cit.,* 9, 1.

[36] Longino contempla, sin embargo, la posibilidad de cultivarla mediante el recurso de «elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso» (*op. cit.,* 9, 1).

[37] «De aquí que sea absolutamente necesario establecer, en primer lugar, que lo sublime viene de esto: el verdadero orador no debe tener un espíritu mezquino e innoble. Pues no es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo digno de admiración y de la estima de la posteridad» (*op. cit.,* 9, 3).

[38] «Y me parece a mí que Platón no hubiera formado nunca doctrinas filosóficas tan perfectas y no se hubiera adentrado tan frecuentemente en materias y expresiones poéticas, si no hubiera luchado, por Zeus, con toda su alma por el primer puesto con Homero, como un atleta joven contra un maestro admirado ya desde antiguo...» (*op. cit.,* 13, 4).

[39] *Op. cit.,* 8, 4.

Ministerio de Cultura 2011

Metáforas aparte, Longino ve en los poetas a auténticos seres pensantes que, al talento para concebir grandes pensamientos, unen otra cualidad innata, la *pasión* o *entusiasmo* con que los conciben. Lo que en Platón se presenta como un inexplicable privilegio divino, es en Longino un explicable privilegio natural: un don divino, sí, pero en el sentido de un don con que la naturaleza regala a los poetas. Por otro lado, ni el talento ni la pasión pueden, por sí solos, dar en componer bellos y sublimes poemas: sólo la azarosa combinación de las dos cualidades en una sola persona y en un mismo momento explicaría la presencia en la tierra de esos seres privilegiados, cercanos a los dioses, que eran, también para Longino, los poetas[40].

Esto quiere decir que en el texto del Pseudo Longino la teoría platónica de los poetas inspirados es despojada de connotaciones míticas y reducida a teoría antropológica, en la que la cualidad humana de la «pasión» explica la diferencia entre el modo de producción de verdad de poetas y filósofos. En Longino no cabe, pues, dudar de que los pensamientos del poeta le pertenecen, de que proceden de su facultad de concebir pensamientos o de su talento. Pero también queda claro que, cuando componen, no lo hacen en estado puramente racional o lógico. Impulsados por la pasión, por el entusiasmo (generado en muchos casos por la armonía y el ritmo), dejan de someter sus pensamientos al habitual control racional, dejándolos fluir con milagrosa espontaneidad: como ocurre, por ejemplo, en el caso de Arquíloco, «con su abundante e incontrolable corriente y ese estallido de inspiración divina, tan difícil de someter a reglas de una ley»[41].

El estilo llamado sublime debería, pues, su existencia en igual medida al talento y a la pasión. La «pasión vehemente y entusiasta» marcaría la diferencia entre los pensamientos de los poetas y los de los filósofos, imprimiendo al pensamiento una fisonomía distinta a la que en general, y en la filosofía en particular, tendría. Lo que haría el entusiasmo sería, por lo tanto, dar un rostro característico, una señal de identidad, a las grandiosas ideas concebidas por el talento. En la teoría de Longino, al igual que siglos después en la de Kant, el poeta piensa, igual que el filósofo piensa, pero piensa de un *modo* diferente, lo que le hace expresar sus ideas en forma de *imágenes* o lenguaje figurado: de ahí que el tratado sea a la postre de retórica.

[40] «Todas las demás cualidades prueban a aquellos que las poseen que son hombres. Lo sublime, por el contrario, los eleva cerca de la grandeza espiritual de la divinidad» (*op. cit.*, 36, 1).

[41] *Op. cit.*, 33, 4.

Ministerio de Cultura 2011

Ahora bien, ya Longino advirtió –como luego lo haría Kant– que las imágenes por sí sola no podían constituir lo sublime. En *Sobre lo sublime* se dice que es precisamente porque la pasión se expresa en imágenes, por lo que, a la inversa, la presencia de un lenguaje imaginativo en el discurso puede llevarnos a creer que ha sido escrito con auténtica pasión, aun cuando en muchos casos no ocurra así[42]. De ahí que en este tratado de retórica la prueba definitiva sobre la sublimidad de un texto no sea en última instancia retórica, sino filosófica. Lo que decide finalmente acerca de la presencia de lo sublime no es nunca la excelencia del estilo (mero signo visible de la grandeza), sino el que el texto, como genuino fruto del pensamiento, sea capaz a su vez de generar pensamientos o reflexiones en sus lectores:

> Cuando un hombre sensato y versado en la literatura oye algo repetidamente y su alma no es transportada hacia pensamientos elevados, ni al volver a reflexionar sobre ello tampoco queda en su espíritu más que meras palabras, que, si las examinas cuidadosamente, se convierten en algo insignificante, entonces se puede decir con toda seguridad que no es algo verdaderamente sublime... Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición, y su recuerdo es duradero e indeleble[43].

Para Longino, la poesía auténticamente grande es, pues, aquella que –como diría Kant muchos siglos después– *da que pensar.*

3. La imaginación en la Estética moderna

La repercusión del tratado del Pseudo Longino fue muy grande en el siglo XVIII, después de que fuera traducido al francés por Boileau en

[42] Longino pone varios ejemplos de falsa sublimidad basada en el uso de imágenes vacías de contenido: «son ridículas las expresiones de Gorgias de Leontinos cuando escribe: "Jerjes, el Zeus de los Persas" y "buitres, tumbas vivientes" (...). Hay ejemplos parecidos de Anfícrates, Hegesias y Matris. Pues, con frecuencia, cuando se creen estar inspirados, no están poseídos en realidad de un furor báquico, sino que juegan como niños» (*op. cit.*, 3, 2).

[43] *Op. cit.*, 7, 3.

Ministerio de Cultura 2011

1694. No es casual, pues, que la relación entre literatura y pensamiento fuera retomada por la estética alemana de los siglos XVIII y XIX, que se la volvió a plantear en el seno de la redefinición de las fronteras entre filosofía y literatura[44]. Es significativo que el tratado influyera directamente en la obra de Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* y, desde ella, en la obra de Kant, cuyo primer libro de estética, *Sobre lo bello y lo sublime,* fue una réplica al de Burke[45]. Longino y su concepto de lo sublime están igualmente presentes en la más importante de las obras de teoría estética de Kant, es decir, en la *Crítica del Juicio.* Y, sin embargo, no es habitual hoy vincular la estética kantiana a la reivindicación del rango filosófico de la literatura. Entre los dos grandes de la estética moderna, es a Hegel a quien se suele atribuir la máxima responsabilidad en el establecimiento del vínculo entre literatura y pensamiento, dejando para Kant, en cambio, el privilegio de haberse anticipado, con su teoría acerca del desinterés del juicio estético, al concepto de arte autónomo, liberado de conceptos y significados, tal y como este concepto ha sido manejado por las corrientes formalistas y vanguardistas del siglo XX. Así lo hace, por ejemplo, Gadamer en *Verdad y Método,* y así se deduce de muchos trabajos recientes publicados en España, caracterizados todos ellos –como el de Gadamer– por pasar por alto lo que Rafael Argullol ha llamado «la irresuelta

[44] La Edad Media no se caracteriza por conceder a la poesía el elevado lugar que Platón y Longino, o incluso Aristóteles, le concedieron como producto del pensamiento humano. De ahí el estatuto de *doctrina infima* que Santo Tomás reservó para la poesía. No obstante, no puede creerse que a lo largo de todos estos siglos de los que aquí no se va a tratar no se dieran importantes intentos de reivindicar el carácter intelectual de la poesía. Es el caso, en Occidente, de los poetas del Renacimiento italiano, Dante, Petrarca y, sobre todo, Boccaccio; y el caso también de las poéticas tardomedievales castallenas, que, como la del Marqués de Santillana, Juan del Encina y Alfonso de Baena, subrayan lo que en poesía hay de «elevado entendimiento». Mucho más importante es, ya en el ciclo clasicista, el tratado neoplatónico de Marsilio Ficino, *De divino furore,* que restablece el concepto platónico de poeta inspirado, con las mismas implicaciones que éste tenía en Platón: elevada valoración de los pensamientos expresados en poesía, atribución del mérito poético a la inspiración celeste. En España cabe destacar el tratado de retórica de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* que define el «concepto» poético como «acto del entendimiento» (ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1990, p. 55); y la *Poética* de Ignacio de Luzán, que hace un amplio excurso sobre los conceptos de «ingenio» y «fantasía» como productores de las *imágenes* poéticas, en los que hay bastante de reivindicación de la capacidad de pensar de la poesía (Ignacio de Luzán, *La Poética (ediciones de 1737 y 1789),* Madrid, Cátedra, 1974).

[45] Véase José Luis Molinuevo, *La experiencia estética moderna,* Madrid, Síntesis, 1998, p. 90.

Ministerio de Cultura 2011

duplicidad kantiana entre arte y experiencia estética»[46] y, en consecuencia, por dar prácticamente por hecho que la teoría kantiana del juicio estético es el directo antecedente de las teorías formalistas del arte y de la literatura[47].

Se trata de algo que se está convirtiendo en un lugar común de la teoría literaria y hasta de la reflexión estética contemporánea y que quizás valga la pena revisar. Ver en Hegel al adalid de la literatura reflexiva y en Kant al abanderado de la belleza pura no sólo es erróneo, sino que, además, impide dar cuenta del parentesco entre las dos estéticas, la de Kant y la de Hegel, desde luego mucho más próximas entre sí de lo que puedan estarlo la de Kant y la de los formalistas rusos. Es a Hegel y no a los vanguardistas a quien Kant se anticipó. Y, además, se le anticipó en aquello que hoy suele atribuirse únicamente a Hegel, es decir, en la importancia concedida a la *idea* (o al contenido) en arte y literatura. Sólo que, en este caso, el hecho de ser su predecesora no implica inferioridad de la estética de Kant respecto de la de Hegel, de cuyas conocidas y a lo largo del siglo muy criticadas deficiencias carece en cambio la *Crítica del Juicio,* la cual, pese a ver el origen de la poesía en una facultad específica del pensamiento que se expresaría no en conceptos sino en intuiciones, no acababa conclu-

[46] Rafael Argullol, «Introducción. El arte después de la "muerte del arte"», en H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta,* Barcelona, Paidós, 1991, p. 17. Algo parecido ocurre en el reciente trabajo de Gérard Genette sobre estética: *La obra del arte II. La relación estética,* Barcelona, Lumen, 2000. En los pasajes dedicados a la *Crítica del Juicio* el lúcido análisis que hace Genette del concepto kantiano de «juicio estético» va acompañado de una lectura del concepto kantiano de arte que no presta atención a la diferencia establecida por Kant entre arte y experiencia estética.

[47] Por citar algunos casos: el de Manuel Asensi, quien en su, por otro lado, excelente *Literatura y Filosofía* ve en la estética kantiana el origen de la actualidad inocuidad del arte (Asensi, *op. cit.,* pp. 63-74); el de Valeriano Bozal, quien en el capítulo que dedica a Kant en la *Historia de las ideas estéticas...,* sin especificar si se está refiriendo al juicio estético aplicado o no a bellezas artísticas, escribe: «el placer estético no surge del contenido (...) del conocimiento, el placer estético es desinteresado, carece de contenido alguno» (Valeriano Bozal, «Immanuel Kant», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* vol. I, Madrid, Visor, 1996, p. 185); o el de José Carlos Mainer, quien en un reciente trabajo ve en la *Crítica del Juicio* «el germen de la estética moderna», por cuanto que en ella «se asienta el principio del arte como "satisfacción desinteresada", por carecer de utilidad inmediata o no responder a la urgencia del deseo» (José Carlos Mainer, «Géneros literarios y géneros filosóficos: una frontera permeable», en *Literatura y filosofía en la crisis de los géneros,* Madrid, Fundación Juan March, 1999, p. 28).

Ministerio de Cultura 2011

yendo de ello ni la superioridad de la filosofía ni la consiguiente muerte del arte[48].

Lo que sigue a continuación es, por lo tanto, una lectura de la *Crítica del Juicio* que, sin dejar de interrogar al texto sobre la teoría del juicio estético, le formula sobre todo preguntas acerca del concepto kantiano de *poesía*. El resultado de esta lectura ha de ser, necesariamente, diferente al que se deriva de los trabajos que han sido elaborados desde la sola perspectiva de la teoría kantiana del juicio estético. No se tratará aquí de debatir con Kant acerca de la mayor o menor pertinencia de su concepto de juicio estético[49], sino tan sólo de rescatar su concepto de poesía como producto del pensamiento imaginativo y, por lo mismo, de recuperar también la distancia que establece entre ella y la pura estética.

3.1. Las dos Estéticas de la *Crítica del Juicio*

Es, desde luego, rigurosamente cierto que Kant fundó la autonomía de la estética, separando este ámbito, el de la belleza, de los ámbitos del conocimiento (metafísico o científico) y de la ética, es decir, separando el territorio del Juicio del territorio de la Razón (pura o práctica)[50]. En realidad, en este sentido Kant no hizo sino dar formulación definitiva a algo que se había hecho habitual a lo largo del siglo XVIII: la noción de que existía un placer estético valioso en sí mismo, que no necesitaba de ninguna clase de justificaciones externas[51]. Kant dejó establecida, pues, la existencia de una facultad humana de juzgar, a la que dio el nombre de «juicio de gusto» o «juicio estético», que consistiría en la capacidad de juzgar lo bello por el solo sentimiento de satisfacción o descontento que provoca en el sujeto, sin atender a ninguna otra consideración, ni moral ni cognoscitiva. Reconocer la existencia de este tipo de juicio o facultad supone simplemente dar cuenta de que podemos decir que algo es bello porque y sólo porque nos produce un sentimiento de pla-

[48] Para una lectura más positiva del famoso lema hegeliano de la «muerte del arte», puede verse el excelente ensayo que Vicente Jarque dedica a la estética hegeliana en el volumen colectivo editado por Valeriano Bozal: «G. W. F. Hegel», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas..., op. cit.*, pp. 227-32.

[49] Una buena discusión de este concepto puede verse en Genette, *La obra del arte II. La relación estética,* Barcelona, Lumen, 2000.

[50] Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 77.

[51] Valeriano Bozal, «Immanuel Kant», *op. cit.*, p. 183.

Ministerio de Cultura 2011

cer, sin mediar interés alguno en el objeto: «cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación»[52].

En relación con esto, Kant utilizó el famoso ejemplo del que contempla un palacio desde el solo punto de vista de su belleza. Desde este punto de vista, el de su sola belleza, no tendría desde luego ningún sentido que, a la pregunta de «si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos», respondiéramos declamando «contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas» o afirmando la pérdida de tiempo que supone construir ese tipo de edificios cuando se puede vivir muy cómodamente en una cabaña[53]. Nada nos impide, con todo, emitir este tipo de juicios cuando nos preguntan si algo es bello, pero lo que Kant dice es que no es eso lo que nos están preguntando: cuando se trata de si algo es bello, no se trata de valorar aquello que «toca a la existencia del objeto», sino sólo aquello que toca a la satisfacción que su «representación» nos produce. Por lo tanto, los juicios emitidos anteriormente, en los que se mezclan consideraciones sobre la vanidad o inutilidad de los palacios, no serían puros juicios de gusto. Como el juicio de gusto es «meramente *contemplativo*»[54], para hacer de juez imparcial en cuestiones de gusto, sería preciso, pues, no «estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella»[55].

De esta manera deja Kant sentada la existencia de un puro juicio estético o *juicio de gusto*. La cuestión que aquí nos concierne es, sin embargo, la siguiente: en la *Crítica del Juicio* ¿es el arte en general y la literatura (la poesía), en particular, una cuestión de gusto? O, dicho de otra manera, cuando se juzgan las obras de arte (incluido el palacio del ejemplo), ¿se debe juzgar sólo su belleza? Desde luego que no se trata de interrogar a Kant sobre la posibilidad de juzgarlas desde el punto de vista de su utilidad moral o cognoscitiva, puesto que seguimos en el territorio autónomo de la estética; sino de saber si los textos literarios deben o pueden ser juzgados contemplativamente, por el que fue definido por Kant como el puro, desinteresado y libre juicio de gusto –en

[52] *Crítica del Juicio,* parágrafo 2 (Edición utilizada: Immanuel Kant, *Crítica del Juicio,* Madrid, Espasa Calpe, 1991; trad. de M. García Morente).

[53] *Ibid.*

[54] *Op. cit.,* parágrafo 5.

[55] *Op. cit.,* parágrafo 2.

Ministerio de Cultura 2011

el que la crítica actual localiza los orígenes del concepto moderno de literatura sin significados.

En este sentido, y pese a lo que puede desprenderse del énfasis que los trabajos actuales sobre teoría literaria ponen en el carácter libre y desinteresado del juicio de gusto, en la *Crítica del Juicio* no se encuentran argumentos que nos permitan tender un puente directo e inmediato entre literatura y puro juicio de gusto. Lo que Kant dice, más bien, es que el juicio de gusto, el juicio estético puro, tiene su propio y legítimo ámbito de actuación, y que éste no es, en general, el del arte ni, muy especialmente, el de la literatura. Para Kant, el ámbito propio del juicio de gusto es el de las «bellezas libres», entendiendo por tal sobre todo las bellezas de la naturaleza (por ejemplo, la de las flores, sobre las que –explica– solemos emitir juicios desinteresados basados en la satisfacción o descontento que nos produce su mera contemplación), y también algunas bellezas culturales muy concretas, las que poseen ciertos objetos decorativos u ornamentales que, al igual que las flores, también serían gustados libremente por sí, con absoluto desinterés: «los dibujos *à la grecque,* la hojarasca para marcos o papeles pintados, etcétera (...), son bellezas libres»[56]. En general, todos los objetos artísticos que se conciben como puros juegos de formas y colores entrarían dentro de la categoría kantiana de bellezas libres, y sería a esta clase de objetos, que, por entonces, eran sólo propios de artes menores (o «artes agradables»), a los únicos que Kant atribuyó la cualidad de sustraerse a toda imposición de sentido, la cualidad de no significar nada: «no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado»[57].

En cambio, entre las artes a las que Kant dio el nombre de «bellas artes» o *artes del genio*, no abundarían las bellezas libres susceptibles de ser meramente contempladas y desinteresadamente gustadas. Sólo sería posible encontrarlas en la música, y, en especial, en ciertas variedades de la misma: la «fantasía (sin tema)» y «toda la música sin texto»[58]. Pero es precisamente por esta razón, es decir, porque la música sería un mero juego con sensaciones, susceptible de ser gustada de un modo estéticamente puro, por lo que Kant la consideraba justamente la menos valiosa de las bellas artes. Siendo, desde luego, la más «agradable», la que más puro goce puede producir, sería también, por lo mismo, la que

[56] *Op. cit.*, parágrafo 16.
[57] *Ibid.*
[58] *Ibid.*

Ministerio de Cultura 2011

menos valor tendría desde el punto de vista (superior) del espíritu o la razón: «es, desde luego, más goce que cultura (...), y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier de las bellas artes»[59]. Y en el mismo parágrafo: «Si (...) se aprecia el valor de las bellas artes según la cultura que provocan en el espíritu (...), entonces la música, entre las bellas artes, ocupa el lugar inferior (...), en cuanto sólo juega con sensaciones».

Fuera de la música, las bellas artes son, para Kant, artes *representativas* y ninguna de ellas, pero menos aún la literatura, constituyen el ámbito propio del puro juicio de gusto. En primer lugar, porque las obras de arte no son bellezas libres. En la *Crítica del Juicio* se encuentra una famosa distinción entre éstas y las que Kant llama *bellezas adherentes* (o *dependientes*), entre las que incluye «la belleza humana», la de un caballo, la de un edificio, etc. El parágrafo 16 de la *Crítica del Juicio* distingue unas de otras de la siguiente manera:

> Hay dos clases de belleza: belleza libre (*pulchritudo vaga*) y belleza sólo adherente *(pulchritudo adhoerens)*. La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste.

Por otra parte, en el parágrafo 48 puede leerse una descripción de las bellezas del arte tal que de ella parece deducirse la tesis de que las bellas artes son un territorio de bellezas adherentes, es decir, dependientes de un concepto de perfección del objeto:

> Para juzgar una belleza de la naturaleza como tal no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto deba ser, es decir, no necesito conocer la finalidad material (el fin), sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa (...), deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural (como tal).

[59] *Op. cit.*, parágrafo 53.

Ministerio de Cultura 2011

Tener en cuenta la perfección de la cosa, y no sólo su forma, significa ya de entrada que las bellezas artísticas no pueden ser juzgadas por el puro juicio estético (o juicio de gusto). Al que compete la tarea de juzgar este tipo de bellezas adherentes es al que Kant llama «juicio estético lógicamente condicionado», definido como el que atiende también al «concepto» de lo que la cosa deba ser y no sólo a la satisfacción que su contemplación nos produce. Lo que distingue, en general, este tipo de juicio del puro juicio de gusto es, en palabras cruciales de Kant, que en él se enlazan «la satisfacción estética con la intelectual»[60]. Es este tipo de juicio reflexivo el que, en la *Crítica del Juicio,* aparece encargado de juzgar una parte importante de las bellezas del arte. Y esto quiere lógicamente decir que, para Kant, las obras del arte bello no son meros juegos de sensaciones que puedan ser juzgados por el puro juicio estético o juicio de gusto. Cuando se trata de juzgar obras del arte bello, como las literarias (y especialmente las literarias), lo pertinente no es, para Kant, aplicar el criterio del puro gusto (aunque pueda hacerse), sino, sin dejar de lado el gusto y la satisfacción desinteresada que la belleza de la obra nos produce, usar también la razón, reflexionando sobre la perfección de la obra en relación con su finalidad: «el arte estético, como arte bello –explica Kant–, es de tal índole que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos»[61].

Pero –como se ha dicho hace un momento– este tipo de juicio lógicamente condicionado sería el encargado de juzgar sólo una parte (aunque importante) de la obra de arte. No parece, en efecto, que la estética kantiana se pronuncie por asignar al juicio reflexivo todas las competencias sobre las bellezas del arte. En la *Crítica del Juicio* éstas no sólo son distintas de las bellezas libres, sino también de las bellezas adherentes. Lo que, en último término, las diferencia de ellas es que las bellezas del arte requieren algo más que un «concepto» previo acerca del fin. Requieren, tanto a la hora de ser producidas como a la de ser percibidas (o juzgadas), lo que Kant llama «genio». ¿Qué quiere decir Kant con esto? Que en ellas no se trata, desde luego, de juzgar meras sensaciones, pero tampoco de juzgar sólo según conceptos, ya que «ningún concepto» puede ser adecuado para explicarlas del todo[62]. Es con esta incapacidad del concepto para dar cuenta de la obra de arte con lo que está relacionado, precisamente, el concepto kantiano de *imaginación,* que

[60] *Op. cit.*, parágrafo 16.
[61] *Op. cit.*, parágrafo 44.
[62] *Op. cit.*, parágrafo 49.

Ministerio de Cultura 2011

(no sin importantes precedentes en la teorización anterior) acabó dando una expresión racional y moderna a las teorías clásicas de la inspiración o entusiasmo poéticos.

3.2. Poesía y pensamiento en la Estética kantiana

No hay duda, pues, en lo que respecta al carácter impuro que Kant concede a los juicios estéticos aplicables a las bellas artes. Lo que no es cierto es que, para Kant, impureza sea –como creyó Gadamer– sinónimo de imperfección, ni tan siquiera en el caso de que el juicio estético reflexionante fuera el único encargado de juzgarla. No es, desde luego, Kant quien cree que, si juzgamos una belleza artística poniendo en juego nuestra capacidad de juzgar la satisfacción no sólo estética sino también intelectual que su «representación» nos produce, entonces el juicio estético se enturbia y se restringe. Esto es Gadamer quien lo piensa[63]. Kant piensa, más bien, todo lo contrario: «mediante ese enlace de la satisfacción estética con la intelectual gana el juicio de gusto»[64]. Así pues, no sólo no se restringe, sino que *gana*. Las bellas artes no serían un territorio de pureza estética, sino de impuro mestizaje entre lo estético y lo intelectual, pero de esto no podría deducirse –como creyó Gadamer en esa desafortunada lectura que de la *Crítica del Juicio* hizo en *Verdad y Método*– que Kant prefiera las bellezas de la naturaleza (puras) a las impuras bellezas del arte[65]. Es verdad que la *Crítica del Jui-*

[63] Comentando la diferencia kantiana entre bellezas libres y bellezas adherentes, Gadamer escribe que en todos los casos en que la belleza no es libre, como son «el reino de la poesía, de las artes plásticas y de la arquitectura, así como todos los objetos naturales respecto a los cuales no nos fijamos únicamente en su belleza, como ocurre con las flores de adorno», el juicio de gusto «está enturbiado y restringido» (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I,* Salamanca, Sígueme, 1977, p. 79). De ahí que un momento antes hubiera afirmado que esta teoría kantiana sería «verdaderamente faltal para la comprensión del arte, pues en ella aparecen la libre belleza de la naturaleza y la ornamentación –en el terreno del arte– como la verdadera belleza del juicio de gusto puro, porque son bellos "por sí mismos"» (*op. cit.,* p. 78). Se trata, insisto, de una malinterpretación del pensamiento kantiano por parte de Gadamer.

[64] *Crítica del Juicio,* parágrafo 16.

[65] Después de constatar que, en la estética kantiana, ni la poesía ni, en general, las artes *representativas* serían susceptibles de ser juzgadas de un modo estéticamente puro, y luego de deducir que, por consiguiente, las bellezas de estas artes no podrían ser sólo y puramente bellezas, como sí lo serían en cambio las de la naturaleza y la ornamentación y, en general, las de todos aquellos objetos «que son bellos por sí mismos», Gadamer

Ministerio de Cultura 2011

cio permite concluir, con Gadamer, que las bellezas de las flores y los adornos son las puras y verdaderas bellezas; pero lo que no nos permite es, en cambio, concluir que Kant considere por ello más *valiosas* las bellezas naturales y ornamentales: del hecho de que ellas sean, en efecto, las únicas bellezas puras (las bellezas libres) no se deriva una apología kantiana de las bellezas libres frente a las artísticas, de la pureza frente a la impureza. En la estética kantiana la impureza estética del arte (de la poesía) no sería defecto, sino virtud.

Este es el matiz que Gadamer pasa por alto, sembrando así la confusión en lo que respecta a la valoración y estima que las bellas artes (artes intelectuales y, por tanto, ni absolutamente libres ni absolutamente desinteresadas) le merecen a Kant[66]. Y, sin embargo, es precisamente el hecho de que las bellezas del arte no sean puras bellezas el que las hace, a ojos de Kant, más valiosas, tanto más puesto que aquello que constituye su impureza es el ir «más allá» de la «mera forma» para encontrar la presencia en ellas no ya sólo de un «concepto» procedente de la facultad humana de pensar, sino además de eso altamente especial a lo que Kant da el nombre de «genio» y que trasciende incluso a los conceptos de la razón[67]. Ya resulta difícil creer que a ese filósofo racionalista que fue Kant un juicio estético puro (mero juicio del gusto) pudiera parecerle

concluye (erróneamente, a mi juicio) que, en el caso de las bellezas del arte la estética kantiana implica una «restricción del placer estético» (*op. cit.*, p. 78). Esto se debe a que Gadamer cree que, cuando Kant dice que la belleza de las flores es pura y la del arte impura, el que pierde es el arte y no las flores: «la verdadera belleza sería la de las flores y la de los adornos, que (...) se representan desde el principio y por sí mismas como bellezas» (*op. cit.*, p. 79). Por lo mismo, Gadamer cree que, en todos los casos –poesía, artes plásticas, etc.– en que, según Kant, al emitir un juicio estético no reparamos «únicamente en su belleza» (como ocurre, en cambio, cuando juzgamos las flores de adorno), «el juicio de gusto está enturbiado y restringido» *(ibid.)*. Algo muy similar ocurre en el reciente trabajo de Gérard Genette sobre estética: al reparar en la diferencia entre bellezas naturales y bellezas artísticas en la *Crítica del Juicio,* Genette, aun reconociendo no estar «seguro de interpretar este punto de un modo fiel a la intención kantiana», deduce correctamente que la satisfacción estética deparada por las obras de artes es, para Kant, menos «inmediata» que la deparada por los objetos naturales (G. Genette, *La obra del arte II, op. cit.*, p. 151), lo que, a su juicio, equivale a decir (y esto ya no sería a mi juicio correcto) que Kant considera más valioso lo «bello natural» que lo bello del arte (*op. cit.*, p. 145).

[66] Estima que sí es, en cambio, subrayada por José Carlos Mainer: «La división de las artes que diseñó en las páginas de la tercera *Crítica* entrañaba (...) una alta consideración de la poesía» (José Carlos Mainer, «Géneros literarios y géneros filosóficos: una frontera permeable», *op. cit.*, p. 29).

[67] *Crítica del Juicio,* parágrafo 48.

Ministerio de Cultura 2011

superior a un juicio estético lógicamente condicionado, en el que el gusto se alía con la razón, haciendo *ganar* a la facultad total de la representación. Pero es mucho más difícil todavía creer que un juicio estético en el que interviene, junto al gusto y la razón, el *espíritu* (o genio) pudiera parecerle a Kant inferior al mero juicio de gusto con que se juzga la belleza de las flores.

De ahí que la música, la única arte bella que –a juicio de Kant– podría ser enjuiciada desde la perspectiva de la pura belleza, fuese, para él, desde el punto de vista de la razón, la menos valiosa de las bellas artes[68]. Y de ahí también que la poesía, el arte que más significados posee, y que más debe ser jugada por lo que «se tiene en el pensamiento» y no por lo que se tiene ante los sentidos, sea, en la estética de Kant, la más bella de las bellas artes, el arte eminentemente superior. Si la poesía mantiene, entre todas las bellas artes, el primer puesto que Kant le concede en el parágrafo 53, es por razones que tienen mucho que ver con lo que el Pseudo Longino habría llamado «el talento para concebir grandes pensamientos». En palabras de Kant, la poesía:

> Extiende el espíritu, poniendo la imaginación en libertad, y, dentro de los límites de un concepto dado, entre la ilimitada diversidad de posibles formas que con él concuerdan, ofrece la que enlaza la exposición del mismo con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta ideas.

Así pues, si es verdad que, en la *Crítica del Juicio,* las puras bellezas libres (naturales y ornamentales) se caracterizan –como las formas vanguardistas del arte contemporáneo– por *no significar nada,* por *no representar nada,* las bellas artes y, en especial, la poesía son caracterizadas, en cambio, por la «abundancia de pensamientos» y de «representaciones». El vínculo entre poesía y pensamiento, entre arte verbal y reflexión, al que Hegel daría formulación definitiva[69], estaba ya sólidamente establecido en la *Crítica del Juicio,* donde, al igual que en el tratado del Pseudo

[68] *Op. cit.,* parágrafo 53.

[69] «La imaginación creadora de arte, o fantasía, es la de un gran espíritu y una gran alma, la que capta y engendra representaciones y formas con las que da una expresión figura, sensible y precisa a los intereses humanos más profundos y más generales» (G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética,* Barcelona, Península, 1997, p. 84).

Ministerio de Cultura 2011

Longino, la gran poesía se identificaba con el talento (el genio) o riqueza de pensamientos del poeta[70].

Al igual que ocurre en la estética de Hegel, el hecho de que Kant vincule la poesía al pensamiento, no implica que establezca una completa identidad entre filosofía y literatura. Lo que Kant llama *espíritu* «en significación estética», es decir, el «principio vivificante en el alma»[71] es algo muy similar a la «pasión» de la que hablaba Longino. Al igual que Hegel hará más tarde, Kant ve en la poesía un fruto de la capacidad humana de pensar, pero de una facultad específica de esa capacidad, la *imaginación*[72]. La imaginación es en Kant lo que la inspiración en Platón: algo que hace decir a los poetas ideas bellísimas, que no son, sin embargo, «ideas de la razón». Pero en Kant, esto se explica de otro modo que en Platón o que en Longino. La imaginación aquí no es locura (privación de pensamiento), ni pasión (cualidad añadida al pensamiento), sino pensamiento mismo, es decir, facultad humana del pensamiento, que piensa (y hasta «conoce»), igual que piensa y conoce la razón, sólo que a su modo, que no es el mismo modo en que la razón piensa. Tal como insistirá Hegel después, la razón (la filosofía) pensaría en conceptos, la imaginación (la poesía) en intuiciones o *ideas estéticas.*

En la estética kantiana está ya, pues, prefigurada la tesis hegeliana de que la diferencia entre filosofía y literatura no residiría en que la primera razone y la otra delire (Platón) o imite (Aristóteles), sino en que cada una *piensa* o *conoce* a su manera, utilizando sus propios medios[73]. La ventaja de la estética de Kant respecto de la de Hegel reside en que en la primera no se establece una nítida jerarquía entre filosofía y poesía (razón e imaginación), en función de que –como sostendría Hegel– el concepto sea la forma que le es propia al pensamiento como tal, en tanto que la intuición no[74]. En la estética kantiana el hecho de que la

[70] «De ciertos productos de los cuales se espera que deban, en parte al menos, mostrarse como arte bello, dícese que no tienen espíritu aunque en ellos, en lo que al gusto se refiere, no haya nada que vituperar. Una poesía puede estar muy bien y ser muy elegante, pero sin espíritu» (*Crítica del Juicio,* parágrafo 49).

[71] *Ibid.*

[72] *Ibid.*

[73] «Las obras de arte, al dirigirse también a la inteligencia, deben ser juzgadas desde el punto de vista del espíritu, y no desde el de los sentidos. Los intereses del arte son casi los mismos que los de la inteligencia» (Hegel, *Introducción..., op. cit.,* p. 79).

[74] «El espíritu posee no sólo el poder de sentirse a sí mismo bajo la forma que le es propia, la del pensamiento, sino también la de reconocerse como tal en su alienación bajo la forma del sentimiento y de la sensibilidad» (Hegel, *Introducción..., op. cit.,* p. 28).

Ministerio de Cultura 2011

literatura piense en intuiciones en lugar de en conceptos no es defecto de la literatura respecto de la filosofía, sino más bien virtud o, en cualquier caso, simple y provechosa consecuencia de la diversidad de sus orígenes.

Virtud, porque en cuestión de pensamiento, de capacidad de pensar (y hasta de «conocer»), el arte verbal –tal como lo entiende Kant– no tendría nada que envidiar a la filosofía. En la *Crítica del Juicio* la imaginación, como facultad de pensar, se diferenciaría de la razón no en que piense menos o «en pequeña medida» (que diría Aristóteles), ni en que piense en una forma «no propia» (Hegel), sino en que piensa *mucho* o, mejor, demasiado, es decir, desde luego en que piensa mucho más de lo que la razón puede pensar. La razón tiene sus límites (y Kant fue el primero en señalárselos) a la hora de pensar. En cambio, la imaginación piensa sin límites –aunque Kant, todavía racionalista, crea que la razón deba ponérselos para evitar sus excesos[75]. El origen de esta infinitud de pensamientos es desconocido, y, si Platón vio en las Musas la única fuente de donde podían proceder las bellísimas ideas expresadas por los poetas inspirados, Kant se limitó a constatar el enigma, sin tratar de solucionarlo mediante una respuesta ella misma imaginaria: «ni un Homero ni un Wieland pueden mostrar cómo se encuentran y surgen en sus cabezas sus ideas, ricas en fantasía y, al mismo tiempo, llenas de pensamiento, porque ellos mismos no lo saben, y, por lo tanto, no lo pueden enseñar a ningún otro»[76].

A pesar de las similitudes con la estética hegeliana, en cuanto a la concepción de la poesía como expresión del pensamiento humano (y no como pura forma sensible), nada hay en la *Crítica del Juicio* que sea ni remotamente similar a la tesis hegeliana de que la filosofía sería «la forma más elevada del espíritu»[77] o de que la literatura sólo podría tener por contenido «un cierto grado espiritual de verdad»[78]. Nada tampoco

[75] «El gusto es, como Juicio en general, la disciplina (o reglamentación) del genio; si bien le corta mucho las alas y lo hace decente y pulido, en cambio, al mismo tiempo le da una dirección, indicándole por dónde y hasta dónde debe extenderse para permanecer conforme a un fin, y al introducir claridad y orden en la multitud de pensamientos, hace las ideas duraderas... Así pues, si en la oposición de ambas cualidades, dentro de un producto, hay que sacrificar algo, más bien debería ser en la parte del genio...» (*Crítica del Juicio,* parágrafo 50).

[76] *Op. cit.,* parágrafo 47.

[77] G. W. F. Hegel, *Introducción..., op. cit.,* p. 29.

[78] «El arte choca con ciertas limitaciones, que opera sobre una materia sensible de forma que no puede tener por contenido más que un cierto grado espiritual de verdad.

Ministerio de Cultura 2011

parecido a la convicción hegeliana de que la existencia del arte en cuanto tal no era necesaria y de que habría de desaparecer finalmente, sustituido por el pensamiento abstracto de la razón[79]. En la *Crítica del Juicio* la poesía, siendo hija de la imaginación, no es por eso inferior a la filosofía y, mucho menos aún, reemplazable por ella, sobre todo porque, precisamente por esa capacidad de pensar sin límites, la literatura tendría un poder imprescindible e irrenunciable del que carecería la razón: el poder de la *creación*.

Por tanto, lo que marca la radical diferencia entre la estética de Hegel y la de Kant es que en ésta las «limitaciones» no las tendría el arte, sino la filosofía. Para Kant, mientras que la filosofía no podría salirse de los límites que le fija la experiencia sensible, el arte podría crear una realidad nueva («otra naturaleza») a partir de la realidad conocida: «sacada –dice Kant– de la materia que la verdadera le da»[80]. Cuando la experiencia a la que la razón nos sujeta «se nos hace demasiado banal», entonces es la imaginación la que nos permite saltar «por encima de las barreras de la experiencia» y *transformar* la realidad (o la naturaleza), creando «algo distinto que supere a la naturaleza»[81]. En esto consiste, precisamente, la libertad de pensamiento de la imaginación, que es el «don natural de un sujeto en el uso libre de las facultades de conocer[82].

Por eso, porque la imaginación piensa (y en ocasiones conoce) mucho más de lo que la razón puede pensar, es por lo que no puede expresar sus pensamientos en las formas que sí son adecuadas para expresar las ideas de la razón, es decir, en conceptos. Como la imaginación piensa mucho, y como, en ese pensar demasiado, desborda los límites de la razón, el cauce expresivo de esta última –el concepto–

En efecto, la idea tiene una existencia más profunda que no se presta a la expresión sensible, es el contenido de nuestra religión y nuestra cultura (...). En la jerarquía de los medios que sirven para expresar lo absoluto, la religión y la cultura nacida de la razón ocupa el grado más elevado, muy superior al del arte» (*op. cit.*, p. 37).

[79] «El arte no suministra ya, a nuestras necesidades espirituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales» (*op. cit.*, p. 30). Y en otro momento: «el arte es para nosotros, en cuanto a su suprema destinación, como una cosa del pasado» (*op. cit.*, p. 38).

[80] *Crítica del Juicio*, parágrafo 49.

[81] *Ibid.*

[82] *Ibid.*

Ministerio de Cultura 2011

resultaría insuficiente para dar cuenta de ese exceso, y el poeta se encontraría sin palabras para las ideas que posee, que «ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»[83]. Esta es la razón por la que la poesía se expresa en intuiciones (en formas sensibles); pero, lejos de creer –como Hegel– que tales intuiciones serían prescindibles toda vez que se tradujesen a conceptos, Kant sostiene no sólo que son intraducibles[84], sino, además, que sería en ellas, precisamente, donde residiría lo específico del *genio,* el cual no se definiría por poseer una viva imaginación y, por tanto, una gran abundancia de ideas estéticas, sino por acertar a encontrar un modo de expresarlas valiéndose del lenguaje: «el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la *expresión* mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros...»[85].

Merced a esta alta valoración de lo *sensible* en arte, la estética de Kant se sitúa a enorme distancia del contenidismo hegeliano y de su tendencia a traducir inmediata y directamente los contenidos del arte a conceptos o ideas de la razón. Pero, a pesar de eso, nada nos permite ver en la *Crítica del Juicio* un precedente del concepto formalista de literatura autónoma, sin significados y sin referencia al mundo que tantas veces, sin embargo, ha buscado apoyo en la teoría kantiana del puro juicio estético. A pesar de los tópicos que cunden sobre el tema, Kant liquidó la base desde la cual cierta estética dieciochesca entendía que lo bello artístico era lo que producía agrado a los sentidos, y sostuvo –como el Pseudo Longino muchos siglos antes– que lo bello del arte no podía darse más que allí donde una gran riqueza y variedad de pensamientos se expresaba en ricas y variadas formas. Para hacer justicia al arte, Kant renunció en él a la pureza de lo estético y lo vinculó a la reflexión, encargando al gusto reflexivo o juicio estético lógicamente condicionado la tarea de dar cuenta de muchos de sus valores, igual que después lo haría Hegel apoyándose precisamente en su auto-

[83] *Ibid.*

[84] «Ningún concepto puede ser adecuado a ellas como intuicions internas» (parágrafo 49). Hay, necesariamente, que llamar la atención sobre la semejanza entre esta manera de plantearse Kant las formas sensibles del arte y la teoría nietzscheana de la metáfora contenida en su conocido ensayo «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral» (véase a este respecto Sultana Wahnón, *Lenguaje y Literatura, op. cit.,* pp. 37-47).

[85] *Crítica del Juicio,* parágrafo 49.

Ministerio de Cultura 2011

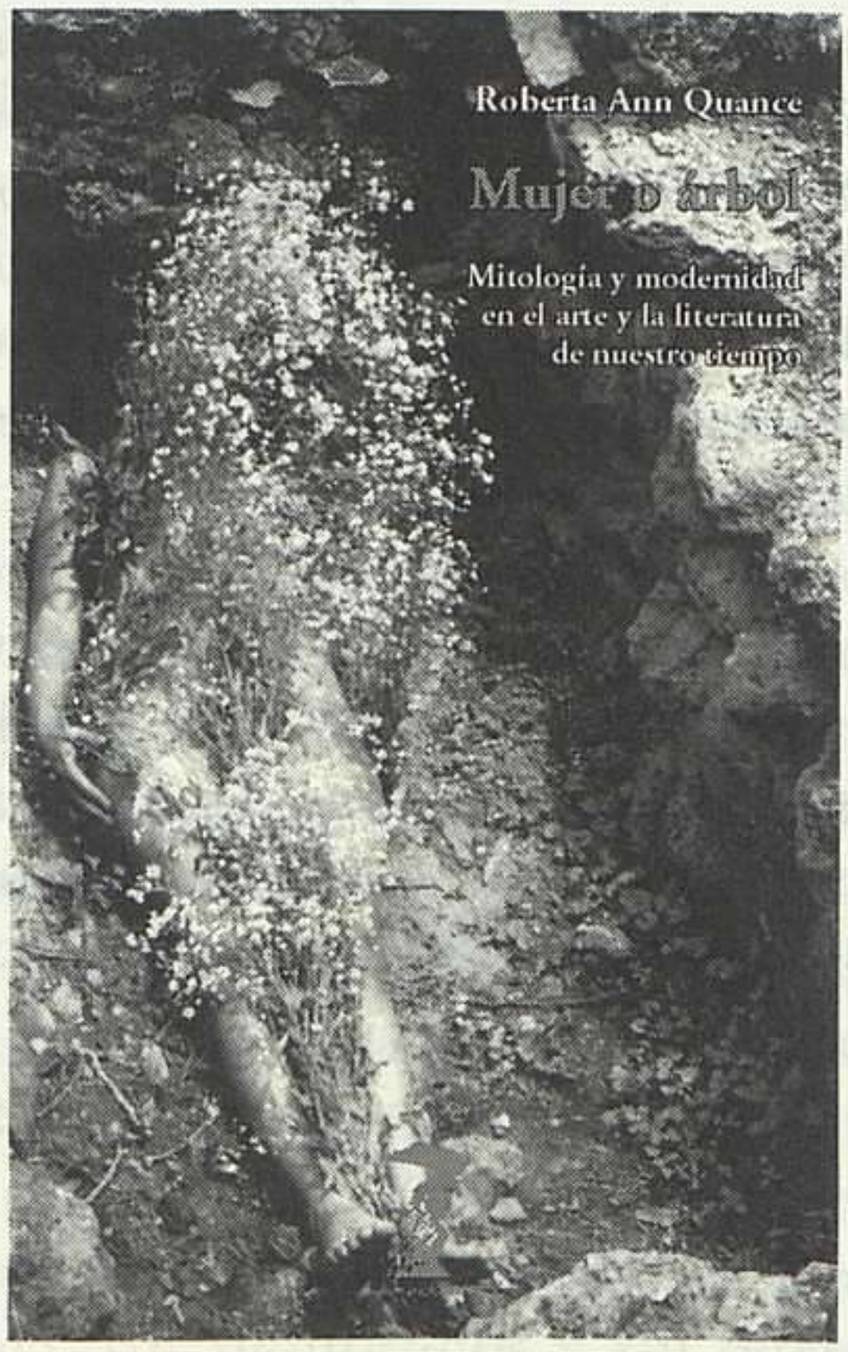
ridad[86]. En la *Crítica del Juicio* ni el arte literario ni la crítica encargada de juzgarlo huyen del pensamiento, de la reflexión, en aras del abandono a la satisfacción y al puro placer que se encuentra en la contemplación de las formas. Las expresiones artísticas, por sensibles y bellas que sean, no están allí, como las flores de adorno, sólo para producir placer –aunque también lo hagan–, sino sobre todo para «dar que pensar»[87]. Y, por tanto, si es verdad que la teoría kantiana del juicio estético ha podido ser el punto de partida de ese proceso por el que la estética moderna habría atrapado al arte en «esa especie de futilidad y desontologización que lo conducen acaso al terreno de lo inocuo»[88], esto no habrá ocurrido así porque Kant lo procurara ni lo legitimara en su estética, sino más bien porque, entre otras cosas, ha sido habitual descuidar o tergiversar la diferencia que la teoría kantiana dejó establecida entre las bellezas puras y las bellezas artísticas, entre el puro juicio de gusto y el juicio estético «reflexionante», entre el gusto y el genio, en suma entre el desinterés estético y los *intereses del arte*.

[86] En efecto, Hegel remitió al lector a la autoridad del propio Kant –a cuya estética rindió explícito homenaje– su convicción de que el arte no era una mera cuestión de gusto y de que, en consecuencia, lo bello en arte debía superar «la esfera del sentimiento puro y simple» (G. W. F. Hegel, *Introducción..., op. cit.,* p. 102). Para él, la tendencia de su tiempo a detenerse sólo en lo que en la obra había de material, de representación sensible, no hacía justicia a lo que en el arte había de cultura, de espíritu: «el gusto como medio de aprehensión y de juicio inmediatos no conduce muy lejos y es incapaz de ahondar en una obra». Puesto que el arte era ante todo, idea, pensamiento, puesto que «los intereses del arte son casi los mismos que los de la inteligencia», la obra de arte exigía, para Hegel, «un juicio profundo» (*op. cit.,* p. 76).

[87] «Hacen pensar más de lo que se puede expresar por palabras en un concepto determinado» (*Crítica del Juicio,* parágrafo 49).

[88] Cfr. Manuel Asensi, *Literatura y filosofía, op. cit.,* pp. 70-71.

Ministerio de Cultura 2011



Roberta Ann Quance, *Mujer o árbol*
La balsa de la Medusa, n.º 112. 264 pp., ISBN: 84-7774-612-5

Nota preliminar.
Introducción.
Imágenes femeninas, 1929: «las Madres» y *Un mundo* de Ángeles Santos.
«Por las ramas»: dos alegorías en las *Primeras canciones* de García Lorca.
Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre.
Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos.
Paradojas de la rebeldía en el imaginario de entreguerras: *Yerma,* de Federico García Lorca.
«El reino está en vosotros»: misticismo en *Trilogy,* de H. D.
En el umbral: lo liminar y lo sagrado en la representación de la mujer.
Virgencita mexicana.
Ilustraciones.

Ministerio de Cultura 2011

DE VUELTA A TIMOR

Anthony Soares

Han vuelto a Timor las tropas portuguesas. Pero, diferencia de la ocupación que se llevó a cabo antes en el territorio, desde principios del siglo XVI hasta 1975, esta vez las tropas no se encuentran allí en calidad de colonizadores sino como guardianes de la paz. En vez de recibir la prensa portuguesa informes sobre la exitosa supresión por parte de los militares de levantamientos indígenas, se nos informa que «los soldados portugueses en Manufahi son apoyados por dos helicópteros y cuentan con el refuerzo de 47 guerrilleros de las Falintil»[1]. La pronunciada diferencia que hay entre las dos misiones militares portuguesas en Timor, Loro Sae no hace sino reflejar la gran transformación que se ha producido en la imagen que tiene de sí mismo Portugal y del papel que le toca desempeñar en la escena mundial. Es un cambio que ha tardado bastante en producirse pero que se ha manifestado en la producción literaria portuguesa, tal y como pretende demostrar este artículo. No obstante, cabe preguntar –y forma parte igualmente de las pretensiones de este artículo preguntarlo– si a pesar de la naturaleza pacífica de la presencia portuguesa, como parte de la misión de las Naciones en Timor Este (UNAMET), ya no se puede seguir considerando a Portugal como una potencia colonizadora.

A aquellos portugueses de generaciones mayores que vivieron cuando la nación presidía un imperio, el «Ultramar», muchos de los

[1] *Diário de Notícias,* 26 de septiembre de 2000.

Ministerio de Cultura 2011

cuales (mi propio padre incluido) fueron enviados a las colonias para defender esa misma noción, podría parecerles injusto insinuar que la actual presencia portuguesa es también, a lo mejor, una misión colonizadora. De hecho, muchos la contemplan como una especie de redención, por lo que consideran ha sido el cobarde y precipitado modo como se retiraron los portugueses de Timor Este en 1975, dejando el territorio expuesto a la sanguinaria invasión que a continuación se produjo por parte de Indonesia. Sería más difícil aún contemplar semejante acusación si uno se parara a pensar cuánto tiempo hace que a los portugueses se les viene encareciendo que el destino de la nación era construir un imperio, y más todavía si se tuviera en cuenta qué se entendía por ese destino.

La naturaleza de ese destino «heroico» se trasluce muy bien en el más célebre poema épico de Portugal, *Os Lusíadas,* de Luis Camoens. Publicado en 1572, y tomando como tema principal el descubrimiento en 1498 por parte de Vasco da Gama de la ruta marítima a la India, narra los grandes momentos del pasado portugués y canta en particular la naturaleza heroica de los viajes marítimos de descubrimiento y la conquista de los territorios de ultramar. Como afirma Maria-Alzira Seixo, «el sentido global desarrollado por *Os Lusíadas* se presenta repetidas veces bajo la guisa de elogios al espíritu aventurero, o el afán por renovar conocimientos de mares y territorios, afrontar la conquista y dominio de otros pueblos, e imponer el cristianismo como la verdadera religión»[2]. De esto da fe el propio poema en su primer canto, en donde Camoens revela su propósito al componerlo: «las memorias gloriosas / de aquellos Reyes que fueron propagando la Fe, el Imperio, y las tierras viciosas / De África y Asia fueron devastando, / y aquellos que por sus obras valientes / De la Muerte se va librando, / Cantando las diseminaré por todas partes, / Si a tanto me ayudase el

[2] Maria-Alzira Seixo, «Reading Camoes's *The Lusiads,* postcolonial views in the constitution of literary colonial discourse», in *The Paths of Multiculturalism: Travel Writings and Postcolonialism,* eds. Maria-Alzira Seixo, John Noyes, Graça Abreu, Isabel Moutinho (Lisboa, Ediçoes Cosmos, 2000), p. 306.

Anthony Soares es lector en la Queen's University de Belfast. Se interesa particularmente por la literatura portuguesa del siglo XX.

Ministerio de Cultura 2011

ingenio y el arte»[3]. La evocación por parte del poeta de un pasado nacional glorioso poblado de valientes y audaces monarcas puede entenderse como un llamamiento a la acción dirigido a aquellos que a su modo de ver han renunciado a un común destino de expansión. Se dirige al monarca reinante, el joven don Sebastián, «poderoso Rey, cuyo alto imperio / el Sol, en cuanto nace, ve lo primero, / y también a mitad del Hemisferio, / Y al descender detrás suyo»[4]. Al emplear la imagen del viaje del sol por el cielo, Camoens subraya la expansión territorial lograda por los antepasados del joven rey, dando así a entender que don Sebastián ha heredado, acaso, más que un imperio: ha heredado también el valor para ensancharlo. Los últimos versos del canto final se los reserva el poeta para dar consejos a su monarca, entre los que figura la afirmación de que sus súbditos están a sus órdenes para acometer nuevas hazañas y que «Sólo con saber que Vd. los contempla, / a los demonios infernales, negros y ardientes, / acometerán con Vd. y yo no dudo / Que vencedor le harán, que no vencido»[5].

Aunque sería exagerado pretender que *Os Lusíadas* fueran responsables de las ulteriores ambiciones coloniales de Portugal, es un hecho, no obstante, que esta obra se usó como instrumento propagandístico hasta mucho tiempo después de su publicación, y en particular durante la dictadura de Salazar. En todo caso, es interesante notar que, a pesar de creer Camoens que los súbditos de don Sebastián harían de él un vencedor y no un vencido, fue este monarca el que encabezó una desastrosa campaña en el norte de África que concluyó con su propia muerte y la pérdida de la independencia a manos de España durante sesenta años. A pesar de esa falta de previsión manifiesta por parte del poeta, su obra ha sido utilizada por sucesivos regímenes portugueses para defender la actuación de Portugal en ultramar. La presencia portuguesa en tierras tan lejanas como Timor Este iba a contemplarse como la continuación de una misión civilizadora y evangelizadora que había empezado siglos

[3] Luís de Camoens, *Os Lusíadas,* 3.ª ed. (Lisboa, Ministério de Educaçao, Instituto Camoes, 1992), I-2, p. 1: «as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando a Fé, o Imperio, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando, / E aqueles que por obras valerosas / Se vao da Morte libertando, / Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte».

[4] I-8, p. 3: «poderoso Rei, cujo alto Império / O Sol, logo em nascendo, vê primeiro, / Vê-o também no meio do Hemisfério, / E quando desce o deixa derradeiro».

[5] X-148, p. 284: «Só com saber que sao de vós olhados, / Demónios infernáis, negros e ardentes, / Cometerao convosco, e nao duvido / Que vencedor vos façam, nao vencido».

Ministerio de Cultura 2011

atrás y la posibilidad de que ésta se abandonara iba a verse como un gran desdoro para los antepasados de Portugal, tan vivamente retratados por Camoens.

Fue tras haber percibido una deshonra sufrida por los antepasados y las largas secuelas que ésta iba a ocasionar, cuando Fernando Pessoa redactó el libro de poesía llamado *Mensagem* [Mensaje], una obra que, al igual que la de su antecesor –*Os Lusíadas*– relataba las proezas de la nación. El acto de deshonra que dio lugar a la obra de Pessoa se había producido años antes, en 1890, cuando el gobierno de entonces capituló ante las amenazas británicas, presentadas como un ultimátum, y renunció a sus deseos de colonizar por parte de África central y así lograr unir a las colonias del este y oeste, Mozambique y Angola, respectivamente. Al replegarse ante las ambiciones colonialistas de Gran Bretaña, parecía que Portugal había hecho lo que Camoens esperaba que no consintiese nunca don Sebastián: «Haced, Señor, que nunca los admirados / Alemanes, galos, italianos e ingleses, / Puedan decir que sirven para ser mandados / sino para mandar, los portugueses»[6]. En *Mensagem,* Pessoa se remonta a una edad de oro imperialista perdida y a la valentía que la habría originado y que ya no existía. Para Pessoa, esa valentía representaba la verdadera identidad de Portugal y su destino legítimo, que deseaba se recuperase algún día. En su obra quien encarna este espíritu valiente es la legendaria figura de don Sebastián, el rey que, a pesar de llevar a su país a la derrota y a la pérdida de la independencia, acabó por convertirse en el protagonista de un mito mesiánico, un mito que mantiene que volverá en algún momento de extremado apuro para restaurar la antigua gloria de su país.

Esa gloria se basa por supuesto en el destino expansionista de Portugal, que Pessoa piensa se abandonó por falta de coraje. En su poema «Mar portugués», escrito en 1922, se refiere a los sacrificios que se habían realizado para crear el imperio, al exclamar «¡Cuántos hijos en balde rezaron! / Cuántas novias se quedaron por casar / Para que fueses nuestro, mar!»[7]. Al recordar el número de víctimas que les costó la expansión en ultramar, plantea el poeta una pregunta cuya contestación

[6] X-152, p. 285: «Fazei, Senhor, que nuna os admirados / Alemaes, Galos, Ítalos e Ingleses, / Possam dizer que sao para mandados, / Mais que para mandar, os Portugueses».

[7] Fernando Pessoa, *Mensagem,* 14 ed. (Lisboa, Ediçoes Ática, 1992), vv. 4-6, p. 72: «Quantos filhos em vao rezaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar!».

Ministerio de Cultura 2011

se da en seguida: «¿Valió la pena? Todo vale la pena / si el alma no es pequeña. / Quien quiera pasar más allá del Bojador / Tiene que pasar más allá del dolor»[8]. Uno deduce por estos versos que Pessoa cree que toda nación con una visión lo bastante grandiosa estará dispuesta a aguantar sacrificios para alcanzar una meta más noble, lo que explica que fueran los heroicos navegantes portugueses los primeros en circumnavegar el Cabo Bojador en África; pero también se explica así –por falta de valentía– que nadie hubiese abordado semejantes proezas de entre sus contemporáneos. Sin embargo, en *Mensagem,* a pesar de los versos que lamentan un pasado que ya no existe, encontramos también versos que transmiten la esperanza de que el espíritu del pasado vuelva en el futuro. En «La última nave» Pessoa vuelve una vez más sobre la figura de don Sebastián y pregunta, «¿Volverá de la suerte insegura / que tuvo?»[9], pregunta que recibe contestación en el último verso: «No sé la hora, mas sé qué hora hay / Retrásela Dios, le diga el alma / Misterio»[10]. Así se da voz a la esperanza de que el espíritu aventurero que encarna don Sebastián vuelva algún día y que de esa manera Portugal vuelva a cumplir su destino expansionista.

Aunque en el siglo veinte Portugal no ha visto ensancharse su imperio colonial, tal y como Pessoa y otros alguna vez desearan, sí pudo durante mucho tiempo conservar una gran parte de ese imperio, y eso a pesar de concertadas protestas extranjeras en las Naciones Unidas y la actuación de los movimientos armados de independencia en sus colonias africanas. El dictador Antonio Oliveira Salazar, quien estuvo en el poder durante más de cuarenta años, echo mano de las manifestaciones culturales portuguesas acerca de una gran edad de descubrimientos en ultramar –tales como las que hemos estado viendo– para reforzar un concepto de la identidad nacional que obligaría a la inclusión en ella de las colonias. En un intento inútil por sobreponerse a las condenas a la posición colonialista portuguesa, Salazar propagaba la idea de que «ultramar» y «patria» era uno y lo mismo. Las colonias de ultramar no debían contemplarse como naciones subyugadas sino como parte íntegra de la «patria», fuera cual fuera la posición geográfica de aquéllas o su distancia del mismo Portugal. Por tanto, Timor Este, la colonia más lejana de Portugal, formaría parte de Portugal tanto como lo formaba el

[8] vv. 7-10, p. 72: «Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma nao é pequena. / Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor».

[9] vv. 8-9, p. 73: «Voltará da sorte incerta que teve?».

[10] vv. 19-21, p. 74: «Nao sei a hora, ma sei que há a hora, / Demore-a Deus, chame-lhe a alma embora / Mistério».

Ministerio de Cultura 2011

Algarve. Mientras tanto se promovía también la idea de que Portugal no era un colonizador explotador sino que proporcionaba valores culturales más altos, valores educativos y cristianos, lo que trae al recuerdo aquellas palabras de Camoens: «las gloriosas memorias / de los Reyes que fueron divulgando / la Fe». La propaganda de Salazar con respecto a las colonias gozó de tanta fortuna que, al verse obligado a abandonar la política en 1968, por enfermedad, le resultó imposible a su sucesor más moderado, Marcelo Caetano, hacer que Portugal se desprendiese de sus territorios de ultramar, debido a la oposición que semejante idea provocaba dentro del país. La ruptura decisiva se produjo tan sólo en 1974, al triunfar la revolución de abril, que echó abajo la dictadura, permitiendo con esto que el nuevo régimen diera la independencia a las colonias.

Haciendo balance del legado portugués en Timor Este, Ramalho Eanes, uno de los presidentes del gobierno tras la revolución del 74, considera que Portugal había dejado a los timorenses del este una identidad que los distingue claramente de sus vecinos indonesios. Dice Eanes: «estas diferencias se han visto realzadas por cuatrocientos cincuenta años de contacto y de colonización. La lengua portuguesa se ha hecho sentir en la mayoría de los dialectos locales y forma la base de la escritura moderna. El 80% de la población practica el catolicismo»[11]. De acuerdo con esta apreciación de los efectos de la presencia portuguesa en Timor Este, su misión colonizadora y civilizadora había sido un éxito y ejemplificaba los altos ideales a que se refieren escritores como Camoens y Pessoa junto a los integrantes del Estado Nuevo de Salazar. Sin embargo, analizadas de cerca, las pretensiones de Eanes ya no sirven para apoyar la idea de que la experiencia de Timor Este bajo los portugueses era beneficiosa. Los comentarios del antiguo presidente acerca de los efectos de la lengua portuguesa darán acaso a entender que los timorenses pertenecen a la familia de naciones lusófanas. Pero, a pesar de las declaraciones de 1975 del Fretilin, el movimiento de resistencia de Timor Este, de que la lengua oficial del nuevo país sería el portugués (sentir reiterado recientemente por Xanana Gusmao), es una de las lenguas locales, el tetum, la que sirve de hecho de *lingua franca* en el país. Es más, aunque muchos de los líderes de la resistencia se educaron en portugués, las nuevas generaciones han crecido hablando indonesio, con lo cual no sólo se puede intuir que existe una escisión

[11] *East Timor at the Crossroads: the forging of a nation,* eds. Peter Carey y G. Carter Bentley (London, Cassell, 1995), p. X.

Ministerio de Cultura 2011

generacional al respecto, un *generation gap*, sino también que la pretensión de Eanes con respecto a la lengua portuguesa debe tomarse con cautela.

En cuanto a la idea de que la presencia colonial había traído consigo ventajas educativas para los timorenses del este, se puede contestar que si mucha más gente de entre las jóvenes generaciones habla el indonesio de la que entre los mayores habla el portugués, eso revela cuál ha sido la naturaleza de la misión «civilizadora» de Portugal. Ya en 1974, el 90% de la población seguía analfabeta en portugués, y fueran cuales fueran las instituciones de enseñanza superior en Timor Este, éstas habían sido creadas con la intención de formar una élite moldeable. Esta élite fue clasificada por las autoridades como «asimilados» o «civilizados», pero ya en 1975 representaba sólo el 0,25% de la población y, lejos de ser las piezas de juguete de los portugueses como éstos acaso querían, entre ellos figuraban los futuros líderes de la resistencia, gente como Xanana Gusmao y José Ramos Horta. Es más, aunque el ex-presidente tenga razón al decir que el 80% de los timorenses son católicos, esto no fue así hasta 1981. Antes de esa fecha, era el portugués la lengua de la Iglesia católica en Timor Este y menos de un tercio de la población se declaraba católico; la Iglesia se percibía como una institución remota y ajena a los timorenses o incluso como un instrumento de las potencias colonizadoras. En todo caso, en 1981 las autoridades papales en Roma dieron el visto bueno para que se empleara el tetum como lengua de la Iglesia, y fue entonces cuando la mayoría de la población local empezó a tener la sensación de que la Iglesia era suya y la Iglesia se convirtió en el foco de la resistencia a la ocupación indonesia. Ahora bien, si la presencia portuguesa en Timor Este durante 450 años no parece haber sido tan sólida como pretende el ex-presidente Eanes –sea en términos lingüísticos, culturales o religiosos[12]– entonces ¿en qué consistía esa presencia?

En gran parte la expansión portuguesa en ultramar se caracterizaba por la dependencia de la metrópoli del comercio de bienes que hubo entre ella y las colonias y la ausencia de una industria de manufactura dentro de Portugal propiamente dicho. Timor Este fue explotado de acuerdo con semejante política, según la cual Portugal exportaba su madera de sándalo y luego, cuando el comercio de sándalo ya no era suficiente, obligaba a los timorenses a reconducir la economía hacia la

[12] Este aserto se basa en el hecho de que cuando la Iglesia católica en Timor Este se encontraba bajo el mando directo de las autoridades en Portugal no atraía a la mayoría de los timorenses.

Ministerio de Cultura 2011

producción de cultivos de pago. Esta fue una política impuesta a todas las colonias portuguesas y se hizo cumplir repetidas veces, como se subraya en un informe de la Comisión Real Portuguesa de 1898: «El Estado... no debe albergar escrúpulo alguno al *obligar* y si fuera necesario *forzar* a trabajar a estos rudos negros de África, estos ignorantes parias de Asia, estos hombres medio-salvajes de Oceanía»[13]. Esta actitud por parte de las autoridades portuguesas echa por tierra la propaganda que decía que el gobierno portugués colonial era benigno y que cumplía un gran destino civilizador. De hecho, colonias como Timor Este no se beneficiaban de la generosidad portuguesa sino que mantenían ellas a una «patria» endeble, tal y como ha advertido el sociólogo John G. Taylor: «semejantes políticas, enunciadas de manera tan terminante, se debían tanto a la incapacidad de Portugal de controlar a sus colonias como a la conciencia cada vez más aguda de que era preciso ejercer un mayor control para apuntalar la economía de la madre patria»[14].

A pesar del mito propagado por el Estado Nuevo de Salazar de que Portugal era una potencia colonial benigna y sus colonias dependían de ella para sobrevivir, muchos de entre la población portuguesa habían empezado a darse cuenta de que eran las colonias de ultramar las que ayudaban a Portugal y a un régimen despótico. Como consecuencia de esta toma de conciencia cada vez más aguda, nutrida en muchos casos por la experiencia directa de la vida en las colonias durante el servicio militar, las fuentes literarias que habían sido manipuladas por el estado para legitimar la conducta del país en ultramar empezaron a cuestionarse, y esto incluye *Os Lusíadas*. Para determinadas personas este poema épico ya no confirmaba la existencia de un pasado glorioso sino que atestiguaba una relación de explotación que había traído miseria y muerte a mucha gente, portugueses incluidos. La apreciación que de esta obra hace Maria-Alzira Seixo viene particularmente a cuento:

> este poema lo conocen, lo estudian y lo valoran positivamente casi todas las generaciones de estudiantes de literatura portuguesa. La única excepción es la generación que ha integrado el primer movimiento de emancipación tras la revolución socialista de 1974, quien ha visto en el texto todos los trucos y artimañas de la retórica colonial y en particular una suerte de recompensa

[13] Citado en John G. Taylor, *Indonesia's Forgotten War The Hidden History of East Timor* (London, Zed, 1991), p. 10.
[14] *Ibid.*, p. 10.

Ministerio de Cultura 2011

de la penuria portuguesa en el siglo veinte, aquella nostalgia de la grandeza ahora perdida, que esa misma generación denunciaba y rechazaba[15].

Semejante respuesta no sólo se manifestaba en las nuevas lecturas que se ofrecían de textos utilizados anteriormente por el régimen, sino que se notaba en la aparición de nuevos textos de autores como Jorge de Sena, quien se vio obligado a buscar asilo en Brasil para eludir la mirada de Salazar y de sus censores. El miedo que le llevó a marcharse del país, a autoexiliarse, se debe al instrumento complementario que manejaba el Estado Nuevo en su guerra propagandística: la policía secreta, conocida como PIDE (Policía Internacional para la Defensa del Estado), con su intrincada red de soplones. Todo desacuerdo con la política del estado, incluido su papel colonial, sería duramente castigado, llegando a imponerse como pena, en muchos casos, el exilio a las colonias.

Este perpetuo miedo de ser acusado de crímenes contra el Estado, reales o imaginados, queda manifiesto en un cuento de Jorge de Sena de 1961 titulado «Gran Canaria», que trata de una visita forzosa que hizo a la isla durante la guerra civil española, por avería mecánica, un barco de la marina portuguesa. El capitán es una caricatura del propio Salazar y su barco puede verse como representación de Portugal. Se describe así al primero: «Se decía que toda aquella superioridad desdeñosa, aquellos caprichos férreos con que dominaba sin explicaciones y sólo en virtud del título, y aquel silencio irónico, eran el escudo con que encubría un arte de navegar, practicado sobre todo en los pasillos más superfluamente políticos del Ministerio»[16]. Así como Salazar había creado una tupida red de espías por todo Portugal y sus colonias para sacar a la luz la disensión, así contaba este capitán con sus propios soplones a bordo del barco: «Ese espionaje, que hacía que todos sospechasen unos de otros, era lo que más contribuía a encerrar a los hombres dentro de lo que más externamente y seguramente pudieran tener en común, casi sin grados de diferencia, llevando incluso a los que estaban dotados de alguna vida interior a un cauto adormecimiento» (p. 223). Se hace evidente en el transcurso de este relato que la tripulación del barco es reacia a dar voz a su preocupación por el despotismo con que se les guía,

[15] *The Paths of Multiculturalism,* p. 304.

[16] Jorge de Sena, «A Gra-Canária», en *Os Grao-Capitaes,* 5.ª ed. (Lisboa, Ediçoes 70, 1989), pp. 217-18.

Ministerio de Cultura 2011

por miedo a que la persona con quien se desahogaran resultara ser un chivato.

Las críticas del autor no se limitan al dictador de Portugal, en la figura del capitán, sino que se hacen extensibles también al papel colonial de la nación. A diferencia de los héroes marítimos retratados por Camoens y algunos de sus sucesores literarios, el barco ficcional de Jorge de Sena no ha embarcado en una misión gloriosa, y al entrar en el puerto hace incluso el ridículo, ya que va completamente decorado con la ropa interior de la tripulación, que ellos han tenido que lavar por orden del capitán antes de poder bajar a tierra. La propia tripulación no contempla como heroicas sus aventuras en el mar si se siente capaz de pensar que todas las colonicas o ex-colonias que visitan sean joyas que ellos protegen; de hecho, no saben gran cosa de estos territorios de ultramar y a duras penas saben distinguir uno de otro. La única técnica que tienen para superar esa dificultad se convierte en un recurso literario mediante el cual ha representado el autor la verdadera naturaleza del papel de Portugal en las colonias:

> Santos era una francesa flaca, cuya boca, andando el tiempo, chupaba apretando el sexo de casi todos los hombres, que veían, trémulos de un gozo pasivo, como el pelo rubio de la mujer saltaba sobre sus barrigas. Sao Vicente de Cabo Verde era una criolla de ojos verdes que levantaba en alto las piernas, exhibiendo un sexo infantil, húmedo y rosado, con pelos ralos impúberes, que uno de los hombres, forzado por los demás, lamía, entre las carcajadas que sacudían a los sexos en erección delante de la cama de hierro que chirriaba, desplomándose. Luanda era unos pechos negros, duros y gigantescos, que las manos no conseguían apretar (pp. 219-220).

Los marineros sólo pueden imaginar las distintas partes del imperio como una serie de encuentros sexales con prostitutas, en que estas últimas no son más que una sucesión de partes corporales utilizadas para su entrenimiento y placer. De este modo el autor resalta el hecho de que Portugal no se interesa de verdad por el bienestar de sus colonias; más bien las ve como productos desprotegidos que se pueden explotar. Para muchos de los miembros de la tripulación esta relación de explotación, llevada a cabo en términos sexuales, no repercute negativamente en las mujeres sino que representa un modo de sobrevivir en un país asolado por la pobreza. Muchos, solamente al llegar a Gran Canaria, donde

Ministerio de Cultura 2011

manda el ejército de Franco, se dan cuenta de que tales mujeres se ven obligadas a prostituirse debido al despotismo reinante en su país. De esto toma conciencia el protagonista cuando entabla relación con una prostituta local, quien tuvo que echarse a la vida porque su familia era republicana. De esta manera él y el lector quedan advertidos de que todas las demás prostitutas que hay en las colonias portuguesas son víctimas del régimen de turno, del que forman parte los marineros portugueses.

Es apto el vínculo que así se establece entre el tema de la prostitución y la explotación, por una lado, y, por otro, la relación pasada y presente entre Timor Este y potencias extranjeras como Portugal, y pesa bastante a la hora de evaluar la actual presencia en el territorio de militares portugueses. Como ya se ha comentado, el dominio colonial portugués se reducía a la explotación de sus posesiones ultramarinas, pero cuando abandonó Timor Este a su suerte tras la revolución de 1974, no cesó la explotación de Timor Este. Al contrario; fueron los intereses de otros países los que llevaron a la invasión del territorio por los indonesios y a la masacre de la cuarta parte de la población. Esa invasión contó con el visto bueno de Estados Unidos, que proporcionó las armas que hacían falta para llevarla a cabo; el gobierno australiano, a su vez, se convirtió en el primero del mundo en reconocer formalmente la integración de Timor Este en Indonesia. El apoyo que los australianos prestaron a Indonesia se produjo a cambio de una concesión arrancada a Indonesia para explotar las reservas de petróleo en el mar de Timor. Estados Unidos, mientras tanto, consideraba que los líderes de Fretilin constituían una amenaza marxista para la hegemonía de Occidente en el área, amenaza que podía ser neutralizada por Indonesia y el dictador indonesio Suharto. Así que, una vez más, los timorenses debían ser sacrificados sobre el altar de intereses económicos y políticos ajenos.

Hasta mediados de los ochenta no llegó a producirse una reacción organizada por parte de los portugueses a la invasión indonesia. Con anterioridad a estas fechas las condenas portuguesas a Indonesia sonaban a falso, ya que Portugal se había negado a apoyar la resistencia fretiliniana, a pesar de las muchas peticiones en ese sentido que se le habían hecho llegar. Es más, semejante negativa, junto a las posturas que el gobierno revolucionario había adoptado en 1975, constituyeron otro modo de facilitar la devastadora invasión. Sin embargo, desde mediados de los ochenta en adelante, Portugal empezó a dar prioridad al tema de Timor Este en los foros internacionales, con fortuna muy varia. El pro-

Ministerio de Cultura 2011

fesor Benedict Anderson sugiere con razón que Portugal se mostró dispuesto a obrar en favor de Timor porque «ya en 1986 Portugal se había integrado como socio en toda regla a la Comunidad Europea, con capacidad de veto en la política exterior comunitaria, y en lo doméstico gozaba de una cada vez mayor prosperidad y unidad política»[17]. Desde aquellas fechas Portugal promovió con éxito declaraciones de la ONU que condenaban la ocupación indonesia de Timor Este y que llevarían, andando el tiempo, al referéndum de 1999 en el territorio. Sin embargo, es importante notar que los esfuerzos concertados por parte de Portugal sólo se produjeron cuando Portugal empezó a cosechar los frutos de un *boom* económico generado por la ayuda comunitaria y se decantó por una economía de mercado libre del intervencionismo gubernamental.

Siendo Timor Este, por elección, un estado independiente –a pesar de las atrocidades orquestadas por Indonesia con la intención de impedir que eso sucediera–, la naturaleza de la presencia en ese país de potencias extranjeras y la continuación de esa presencia bajo la guisa de una misión de la ONU debe cuestionarse. La nación que se ha encargado de la misión militar para mantener la paz (en la que participan tropas portuguesas) es Australia, quien se ofreció par ello. No obstante, José Leon Machado plantea la siguiente duda: «Podemos preguntarnos si esta oferta es del todo inocente, si proviene exclusivamente de un sentido de la solidaridad con la población sufriente de Timor Este o si no habrá detrás otra razón más poderosa»[18]. Una pregunta así se produce, como es natural, como consecuencia del apoyo que antes prestaba Australia a la ocupación ilegal indonesia y hace que Machado conteste de la siguiente manera: «Tras sopesar las consecuencias económicas y frente al aplastante apoyo a la causa timorense, Australia se decidió a afrontar el reto de la independencia de Timor Este. Manifestando su apoyo por la causa timorense, Australia ha intentado trabar amistad con los líderes de la resistencia y de esta manera ha podido seguir adelante con sus exploraciones petroleras» (p. 413). Por tanto, no se puede considerar la presencia australiana como algo que responda puramente a sentimientos humanitarios, sino debida mayormente a intereses económi-

[17] Benedict Anderson, «East Timor and Indonesia: some implications», en *East Timor at the Crossroads,* p. 146.

[18] José Leon Machado, «Timor Lorosae and Postcolonialism», en *The Paths of Multiculturalism,* p. 413.

Ministerio de Cultura 2011

cos. Estas circunstancias reflejan la dualidad que caracterizaba al pasado colonial portugués, cuando desde el régimen se proyectaba una imagen de gobierno benévolo, al tiempo que se explotaba a las colonias para fines propios, independientemente de las consecuencias que esto pudiera acarrear para aquellos países.

Para concluir, hay que decir que aunque pudiera parecer injusto acusar a Portugal de querer explotar a Timor mediante su presencia en ese país, forma parte de una misión dominada por Occidente que bien podría tener ella misma un propósito doble. No se puede nega que las preocupaciones humanitarias y el salvaguardar la paz figuren entre los primeros objetivos de la misión, pero los intereses económicos también entran en juego en la presencia internacional en Timor Este. Opino que existe el peligro de que se vuelva a producir una nueva forma de colonialismo económico en Timor Este, al igual que el que se ha visto en varias colonias africanas. Esta opinión es secundada por Machado, quien dice: «Así como durante el colonialismo fueron los intereses económicos los que determinaron las acciones del país colonizador, así también prevalecen los mismos intereses en la época poscolonial, enmascarados por ideologías políticas ya pasadas de moda o enmascarados por un alarde de humanitarismo –son los intereses de unos cuantos países que no quieren perder sus fuentes de ingresos» (p. 213)–. Es como agente de semejantes intereses, lo sepa o no, como Portugal se encuentra ahora en su antigua colonia. Y a luz de esta duda provocada por la presencia internacional, el documento que Xanana Gusmao presentó al CNRT (Consejo Nacional de la Resistencia Timorense) el 25 de agosto de 1999 resulta algo preocupante. Bajo la rúbrica de «Economía de mercado» dice: «con el fin de promover un crecimiento económico y social autosostenible, el Estado de Timor Lorosae incentivará el desarrollo de una economía de mercado»[19]; más adelante, bajo la rúbrica de «Alicientes para el capital extranjero» escribe:

«El Estado de Timor Lorosae contempla con buenos ojos la transferencia de recursos disponibles al extranjero y que éstos sean encauzados para la inversión productiva en el país». Aunque no cabe duda de que declaraciones como éstas aplacarán a muchos gobiernos occidentales, son una admisión de que Timor Este sigue estando libre para la explotación económica extranjera. Son asimismo consecuencia directa del efecto devastador de la injerencia extranjera en el pasado, a la que Por-

[19] *Diário de Notícias,* página web, http://www.dn.pt/banners/xanana.htm.

Ministerio de Cultura 2011

tugal contribuyó en gran medida, ya que se echa de ver que ha dejado a Timor Este en una situación tan desesperada que no le queda más remedio que acudir en busca de ayuda a los propios países que lo han llevado a su estado actual.

Ministerio de Cultura 2011

ESTADO DE SITIO: CULTURA, MÚSICA POPULAR Y CRÍTICA SOCIAL

Antonio Méndez Rubio

Como dice Virilio, el problema es el siguiente: «¿Habitar como poeta o como asesino?». Asesino es aquel que bombardea el pueblo existente, con poblaciones moleculares que no cesan de cerrar de nuevo todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos. Y, una vez más, no hay que tratar al poeta como si se atiborrara de metáforas: no se puede asegurar que las moléculas sonoras de la música pop no dispersen aquí o allá, actualmente, un nuevo tipo de pueblo, singularmente indiferente a las órdenes de la radio, a los controles de los ordenadores, a las amenazas de la bomba atómica.

G. Deleuze/F. Guattari

Malos tiempos para la crítica

Ahora que conocemos mejor la encrucijada donde cultura y poder, como diría Habermas, se aproximan mutuamente a través de nuevas formas de inti-

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000

Ministerio de Cultura 2011

midad recíproca, es quizá un buen momento para no conformarnos con esta certeza. En un contexto mundializado, donde las transformaciones están afectando incluso a la noción de contexto, las formas de la cultura están cambiando en la práctica y en la teoría, ofreciendo nuevas posibilidades para la reflexión crítica, así como desafíos históricamente actualizados para la creatividad social.

Sigue vivo el viejo sueño moderno de una Cultura que, gracias a la mediación de ciertas élites, encarnara las mejores virtudes emblemáticas del ideal de Estado. Pero ya en la Grecia clásica, y después en Roma, la función selectiva de la cultura marcaba una frontera amplia entre doctos e ignorantes que pervivió a lo largo de la época medieval y que la Europa pre-moderna todavía no había terminado de asimilar del todo. La cultura promovía la configuración jerárquica de la vida social cohesionando las prácticas de determinados estratos privilegiados de la población. Y esto encajaba mal con el apogeo dieciochesco de las ideologías liberales y democráticas.

La solución de pacto es conocida. De una parte, digamos en un sentido internacional, entre países como Alemania y Francia, el siglo XIX será el escenario de la confrontación ideológica entre *kultur* y *civilisation* o, como sugiere Picó (1999: 52), entre nacionalismo particularista y nacionalismo universalista, es decir, de una lucha por la hegemonía geopolítica donde las partes en conflicto tienen en común la necesidad de legitimar la estructura institucional del nuevo estado-nación. De otra, desde una perspectiva intranacional, el marco político estatal y el asentamiento de un sistema económico de tipo capitalista confluirán en la necesidad de un nuevo macromecanismo cultural, la cultura masiva, que empezaría a hacer posible la difusión de una tecnología informativa como fue la imprenta. Como pacto entre la cultura de élite y la cultura popular, la nueva cultura masiva, destinada a mayorías sociales, pero cuya producción se halla todavía controlada por minorías de poder, mediará de manera crucial en el horizonte de una sociedad interclasista y democrática. Así se hacía posible encauzar tanto el descontento popular como los intereses de la burguesía como nueva clase social dominante.

Pacto inestable este que fundaría la cultura masiva, alimentado a base de simulacros de participación y de igualdad (restringidas básicamente al ámbito del consumo), y que no impediría la institucionalización de los valores propios de la Cultura filtrados en las principales disciplinas políticas y educativas. Se levantaba así una estructura cultural edificante, pero cuyos basamentos incorporaban la huella de precariedad dejada por un mundo en conflicto. La coloni-

---

Antonio Méndez Rubio es profesor en el Departamento de Teoría de los Lenguajes en la Universidad de Valencia. Entre sus publicaciones: *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura* (1997) y *Poesía y utopía* (1999).

Ministerio de Cultura 2011

zación sistemática proyectada por la cultura masiva sobre los espacios pragmáticos de la alta cultura y la cultura popular no estaba exenta de fisuras que, con el tiempo, siguen abriéndose, en tensión, al tiempo que lo deseable sería que permanecieran borradas. Esto ocurre, por ejemplo, con la idea extendida que identifica lo popular y lo masivo, como si reconocer los puntos de encuentro y de alianza entre ambos supusiera acabar con sus diferencias y sus enfrentamientos. La franja que podríamos llamar de lo popular-masivo se ha convertido así en un terreno disponible para detectar, y para comprender mejor, algunos de los resquicios constitutivos de las que Deleuze consideraba *sociedades de control.*

El caso de la música popular contemporánea es a menudo sintomático a propósito de esta situación. El desplazamiento académico del problema de la música como cultura convive con un panorama teórico donde los debates sobre lo popular, si se producen, reproducen con frecuencia prejuicios acríticos y erosionados por los cambios de época. Y todo ello en un momento donde, como he empezado señalando, las relaciones entre cultura y poder no dejan de plantear retos epistemológicos que nos invitan a avanzar con una sensación cercana, y quizá necesaria, de desconcierto. Así que cuando se trata de pensar –aunque sólo sea– algunas de las confluencias entre música, cultura popular y crítica social, como es lógico, las dificultades se multiplican y la tentación del abandono se insinúa irresistible.

Estas páginas buscan tantear en este sentido a partir de una lectura parcial, que conecte ciertos puntos para la reflexión de entre los muchos y muy sugerentes de los propuestos en tres textos recientes: el número doble (15-16) de la revista *Antropología,* coordinado por Francisco Cruces entre los meses de marzo y octubre de 1998, bajo el título «El sonido de la cultura»; el ensayo de Santiago Auserón *La imagen sonora (Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular)* (1998); y el volumen colectivo *Las culturas del rock,* editado por Luis Puig y Jenaro Talens en 1999. Conscientes de estar moviéndose en el interior de una especie de *estado de sitio,* los argumentos que siguen a continuación se saben rodeados por la vigilancia silenciosa de los guardianes del saber, de su media sonrisa, entre paternalista e indiferente. Sin embargo, donde coyunturas y estructuras institucionales se muestran aún acorazadas ante la amenaza intempestiva de la vida en común, como escribiera Lipsitz, quizá siga siendo urgente preferir el camino más largo: el estudio de la cultura popular como forma indirecta de abordar mejor nuestros indecisos y malos tiempos para la crítica.

Música como práctica social

Que la música haya formado parte activa en la delimitación institucional de la cultura y la epistemología modernas es, al mismo tiempo, un fenómeno con ramificaciones que requieren una investigación experta y una evidencia

Ministerio de Cultura 2011

casi de sentido común. No podía haber sido de otra forma. Por eso no debería parecer extraño que se nos haya educado en una idea de la música como entre abstracto y sublime.

En un conocido libro de divulgación podemos leer la siguiente definición de la música: «La suma de instituciones con las cuales el hombre otorga sentido a la efímera vibración sonora que vive unos instantes en el tiempo, que adquiere significación gracias a persistir en su memoria ordenadora» (Valls Gorina, 1980: 11). Es fácil observar hasta qué punto se han filtrado en esta definición las premisas de un pensamiento idealista que tiende a desocializar la experiencia musical traduciéndola a un esquema sujeto-objeto movido por principios de ordenación y de conservación informativa. Lo que quedaría fuera, o como mínimo en un segundo plano de relevancia: la condición de la música como práctica dialógica, comunicativa, inserta en la arena concreta de las relaciones sociales. En términos de teoría del discurso, en cuyo ámbito el debate musicológico podría enmarcarse y enriquecerse, la distancia entre ambas opciones recuerda la distancia entre la perspectiva de la semiótica de la cultura de Iuri M. Lotman y la filosofía del lenguaje de Valentin N. Voloshinov y el círculo de Bajtín (Méndez Rubio, 1997: 83-92) –no en vano, antes de que su marxismo heterodoxo lo condujera a la desaparición en las purgas estalinistas de los años treinta, Voloshinov fue semiólogo, poeta y musicólogo.

Desde una posición *culta,* las dimensiones prácticas o de uso de la música tendrían que ver con una especie de momento primitivo en la evolución de las formas musicales que perviviría en los códigos elementales de cierta música popular actual. Valls Gorina habla a este respecto de una «tara utilitaria» cuyo abandono marcaría las pautas fundamentales del progreso estético, de tal manera que «la Humanidad, al seguir unas sutilísimas intuiciones espirituales, ha arrinconado lentamente el utilitarismo de las primeras manifestaciones, en beneficio y atención del puro juego combinatorio con los sonidos» (1980: 29). Así pues, muy en la línea de una filosofía hegeliana de la historia, la evolución musical podría resumirse en el lento paso de la improvisación-instintual al paradigma del sistema-espiritual.

Sobre este trasfondo oficializado, *El sonido de la cultura* se abre polémicamente con el artículo de Ruth Finnegan, «¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo», donde la autora se concentra en repensar la música como práctica social, actualizando así las posiciones críticas que irían de A. Schultz (1951) a J. Blacking (1995). Finnegan recuerda que «tratándose de música, más que de ninguna otra cosa (un concepto dotado de resonancias muy emotivas en las culturas europeas), es fácil caer en una suerte de romanticismo idealizador, a menudo inundado de admiración hacia los 'grandes maestros', o aún más hacia los 'grandes compositores' dentro del canon clásico de la música occidental. El ideal del 'individuo genial', independiente de la sociedad que le rodea y situado (con mucha menor frecuencia, *situada)* por encima de ella, es una poderosa fuerza en el pensamiento convencional sobre Arte» (Cruces, 1998: 20). Como es sabido, este individuo genial,

Ministerio de Cultura 2011

míticamente concreto, acaba representando a aquella Humanidad mítica y abstracta de que se hablaba un poco más arriba.

En este sentido, más que la música en general, que también, lo marginado institucionalmente por la cultura moderna es una forma de entender la música en la práctica, esto es, los vínculos prácticos, mundanos, que la música popular mantiene con su espacio vital. La música culta occidental, según indica en su contribución Ángel G. Quintero Rivera (Cruces, 1998: 187), al menos desde Bach, podía apoyarse en una noción del discurso como sistema articulado en torno a las leyes de la tonalidad, donde todos los elementos sonoros debían gravitar en torno a la tónica. «Ello significó el predominio del canto sobre el baile, de la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual sobre la intercomunicación comunal». Pero, entonces, el desplazamiento del sentido pragmático de la música en favor del puramente estético tiene menos que ver con el designio teleológico de una Humanidad iluminada que con procesos sociohistóricos específicos o, dicho con otras palabras, con intereses y juegos de poder también pragmáticos o estéticamente impuros.

Es justamente desde esta reflexión desde la que es posible una atención crítica sobre las relaciones cambiantes entre música y poder. En palabras de Lucy O'Brien, «la música invita a una participación total en la vida y, con el conocimiento, viene el poder» (Puig/Talens, 1999: 103). *Las culturas del rock* ofrece pistas para avanzar por esta vía cuando, por ejemplo, Reynolds (1999: 49) aborda las formas de «política sumergida» activas en el género *rave* o cuando Andrew Ross (1999: 75-87) rastrea la evolución del *reggae* en el contexto político jamaicano, lo que le lleva a comprender mejor el resurgimiento del rastafarianismo y del *reggae* con raíces de los años noventa dentro del régimen neocolonial de regresión ideológica impuesto por el Fondo Monetario Internacional. Por su parte, el caso de las conexiones entre música ambiental y productividad mercantil a través de una ritualización del consumo conduce a Josep Martí a interrogarse sobre cómo el discurso musical está cumpliendo funciones de control social (Cruces, 1998: 227-242). De manera invisible, el género *muzak* contribuiría así a dotar de un fondo amable, más espacial que temporal, de escucha intermitente, nuestros hábitos cotidianos y naturalizados de consumo comercial. Cabría discutir, en este sentido, dónde y cómo el hilo musical instaura realmente una música liberada del ritual, según la perspectiva benjaminiana, y dónde y cómo estaría prescindiendo no ya del rito, sino de una forma de rito (la propia del auditorio de élite) para sustituirla por otra (la de la compra y el ocio en las grandes superficies comerciales). El debate es importante porque mientras la primera hipótesis permite pensar en una liberación de la práctica popular (accesible e interactiva) con respecto a sus límites *artísticos,* la segunda, en cambio, parece estar más próxima a la idea de una cooptación de lo popular por parte de la pragmática monológica característica de la cultura masiva.

La música canalizaría tácticas de poder y de contrapoder que pueden o no entrar en conflicto. Y este diálogo música/poder le sirve a O'Brien para enmar-

Ministerio de Cultura 2011

car su argumentación sobre la desaparición o marginación de las mujeres en la historia del *pop* a partir de la figura ejemplar de Billie Holiday, pionera en una larga historia del sexismo, racismo y clasismo que todavía no se recoge abiertamente en los panoramas históricos de mayor alcance masivo –visto que la alta cultura o las instituciones académicas más importantes no cuentan siquiera con este tipo de procesos sociales entre sus prioridades de trabajo. En lo tocante a la música clásica, ¿tiene esta situación alguna relación con el hecho de que, en la Roma de los siglos I-II d.C., Aulo Gelio y Servio Tulio delimitaran una jerarquía de ciudadanos y de gustos en la que el punto más alto lo ocuparía el tipo *classicus* y el más bajo el tipo *proletarius?* ¿Qué tipo de implicaciones plantearía hoy esta pregunta?

Entre la práctica y la teoría

Una consecuencia inmediata de este desarío crítico tiene que ver, en fin, con la cuestión de las herramientas metodológicas y epistemológicas precisas. De entrada, el carácter corporalmente interactivo de la cultura popular, su vinculación material con los mundos de la vida que es responsable de la movilidad y la heterogeneidad que le son constitutivas, implica un enfoque investigador atento a las condiciones de uso, a la naturaleza de la cultura (y de la música) como práctica social. Decía Wittgenstein que el significado de un lenguaje radica en su uso, así que las escisiones tradicionales entre semántica y pragmática, entre conocimiento e interés o, más ampliamente, entre estética y política, deberían revisarse con urgencia. Los estudios que aquí se reseñan lo hacen de distiontas formas. Pero lo que parecía un punto de llegada y de consenso obvio para los enfoques es, de hecho, más un punto de partida y de diferencia. Creo que estas diferencias, de oposición a veces, se pueden convertir en aprendizaje mutuo, comunicativo, si no se absolutiza la visión de la especialización y de la competencia disciplinar –cosa que, lógicamente, se dice pronto pero luego hay que llevar al día a día.

En esta línea creo que argumenta Finnegan cuando trata de la necesidad de pasar de la obra a los procesos activos, a los valores de la *performance,* y esto conlleva un subrayado de la utilidad del enfoque antropológico que no se cierre a la importancia del análisis textual y la reflexión teórica general. La desconfianza de Finnegan hacia el sector más convencional de los *cultural studies* están justificadas de sobra, sin que ello impida notar en su argumento un cierto reduccionismo que no le deja ver variantes diversas en el maremágnum de los estudios culturales. Aun así, su posición no se dogmatiza, sino que busca relativizar el efecto paralizador del conocimiento experto cuando éste se plantea en términos indiscutibles (Cruces, 1998: 25-26). De hecho, es posible pensar asimismo que «cada vez está más claro que la antropología, en algunos aspectos, se está aproximando gradualmente a los estudios culturales» (Stanton, 1998: 498), y así lo ha manifestado Pelinski cuando, a la hora de situar las

Ministerio de Cultura 2011

nuevas cuestiones a las que trata de responder la etnomusicología actual, destaca «la utilización simbólica de la música en le negación (o la lucha) por la conservación u obtención de poder» (Pelinski, 1998: 42). Si es cierto que los estudios culturales tienen dificultades serias para dar cuenta de la especificidad de la experiencia musical, también lo es que a la táctica crítica de los estudios culturales no le es tan inherente el encerrarse en estas dificultades como, justamente, la posibilidad de superarlas de manera inter- e incluso anti-disciplinar.

Quiero insistir en que las limitaciones de los estudios culturales, como las de una musicología académicamente rigurosa y rígida o las de una etnometodología que considere que las relaciones sociales derivan solamente de la interacción entre los individuos... pueden salvarse desde los mismos principios plurilógicos y horizontales que mueven en la práctica a la cultura cotidiana a la hora de luchar por dar poder y sentido a la vida. Esto es sencillo y difícil a la vez, de acuerdo, pero seguramente es también imprescindible. La idea de que las cuestiones intelectuales más profundas emergen de lo que parece ordinario (Lipsitz, 1990: 20) está recogida en la perspectiva no elitista de Lindsay Waters, en cuyo texto «La peligrosa idea de Walter Benjamin» (Puig/Talens, 1999: 53-73) presenta los fenómenos del cine o del rock como posibilidades para una crítica epistemológica que haga hincapié en la desestabilización del Yo-autor soberano y autentificador, aurático, en favor de una concepción explosivamente participativa de la creatividad.

La precariedad conceptual de la experiencia musical, como indica certeramente Cruces (1998: 45), puede dar cuerpo a prácticas silenciosas de «comunicación crítica», y hacer esto no sólo en el terreno del *objeto de estudio,* sino también en las formas de abordarlo. La materialidad abierta de la música en nuestras sociedades de la desaparición legal (Virilio), su corporalidad borrada por el aparato sistemático clásico, sus deudas calladas con la vida diaria de la gente... son todos ellos aspectos susceptibles de ser estudiados por enfoques teóricos y críticos también híbridos, de alguna forma fieles a la compleja mixtura que caracteriza a la cultura popular. Indicaciones filosóficas en este sentido pueden encontrarse, sin ir más lejos, en la defensa hecha por Deleuze y Guattari (1997: 28) de un *pop'análisis* capaz de hacer ver que «incluso en el dominio teórico, y especialmente en él, cualquier argumentación precaria y pragmática vale más que la reproducción de conceptos, con sus cortes y sus progresos que nada cambian».

Música y cultura popular en la era de la globalización

A propósito de un concepto tan resbaladizo como el de *cultura popular,* el estudio de Luis Díaz Viana (Cruces, 1998: 91-112) es una buena ocasión para revisar cómo toda una corriente de pensamiento romántico instauró una noción de lo popular como fenómeno *espontáneo, natural, nacional* y *auténtico.* Especialmente esta marca de autenticidad colocaba la cultura popular en una

Ministerio de Cultura 2011

posición de referente privilegiado, esencial y ahistórico, supuestamente ajeno a los conflictos de la modernidad. Pero, a la vez, esta marca no podía sino incorporar una arbitrariedad, un borrado ideológico precario, que quedaría compensado retóricamente a través del criterio de autoridad de quien habla. Y, a partir de Herder, quien habla de *cultura popular* es fundamentalmente una burguesía acomodada, que encuentra no ya en el vulgo o la chusma, sino en un campesinado ideal la posibilidad de construir un Otro aceptable. El artículo de Ana María Ochoa titulado «El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música» (Cruces, 1998: 171-182) profundiza en la manera como determinadas prácticas populares, en su contacto con la cultura masiva, se hacen eco, con vistas a su legitimación pública, de un discurso erudito o de élite –como es el mito de lo auténtico y lo original para la música culta (Baricco, 1999: 33-35)–. Así ocurre con el discurso sobre la autenticidad en el rock, donde esta idea viene remitiendo a los tres criterios de identidad: sentimiento comunitario, sinceridad contestaria y reivindicación del valor físico y libre de la interpretación en vivo frente a las mediaciones del aparataje tecnológico.

Como la autenticidad en la *world music* genera una tensión no resuelta entre el componente local y su fetichización, en el rock produciría una convivencia conflictiva entre aspectos populares (como la comunidad, la corporalidad dialógica o la rebeldía) y su fetiche en forma de autenticidad (y sus variantes como la genialidad, la originalidad, la propiedad...). La argumentación de Díaz Viana permite, a través de Burke, repasar esta problemática amplia al tiempo que visibilizar en ella los intersticios de un romanticismo subversivo, no oficial, que nos dé pistas para un tratamiento actualizado y crítico de esta serie de cuestiones. El caso de la murga uruguaya, expuesto por Fornaro (Cruces, 1998: 139-170), serviría para ver hasta qué punto lo popular (en este caso «lo gauchesco») sigue siendo tratado hoy como sinónimo de tradicional-rural, y hasta qué punto este significado del término nos estaría impidiendo conectarlo con sus formas invisibles de actuar en la práctica: el criterio de cooperación, el barrio como espacio suburbano preferente, la sátira y, como diría De Certeau, las tácticas de desvío semántico..., elementos, en fin, que se entiende que no sean prioritarios para una perspectiva institucional sobre la cultura.

Así como el rock abriría espacios de conflictos entre cultura popular y cultura masiva mediados por valores modernos de la alta cultura, también el rock parece un territorio útil de cara a avanzar en los actuales debates sobre globalización y cultura. En efecto, la difusión transnacional de la música rock y los rasgos culturales asociados a ella en la segunda mitad del siglo veinte hacía posible un nuevo mapa de contactos interculturales. En este mapa, una nueva cultura juvenil mundializada pasaba al primer plano del ocio y del consumo al tiempo que ayudaba a esbozar nuevas zonas de visibilidad para subculturas y contraculturas de muy diversa índole. Este ámbito móvil e inestable se ha convertido en crucial a la hora de explicar los recorridos de la música popular en las últimas décadas.

Ministerio de Cultura 2011

Quintero Rivera (Cruces, 1998: 183-203) vincula el hedonismo escapista del primer *rock and roll* con el hecho de tratarse de una música que absolutiza su componente global hasta olvidar la potencialidad dialogística de sus posibles anclajes locales. Claro que esta opinión parte de una premisa discutible por su excesiva generalización: la interpretación podría quizá cambiar de signo si en vez de las canciones de Presley-Leiber-Stoller pensáramos en las de Chuk Berry o si, más tarde pensáramos no tanto en The Beach Boys como en The Doors o en Jimi Hendrix; y, sobre todo, la lectura unidimensional del rock como puro fenómeno global aplaza la comprensión de los procesos por los cuales las culturas locales han dialogado con el rock hasta dar lugar al rock vasco de Kortatu o al rock hispano de El Último de la Fila o de Mojinos Escocíos. Esta capacidad de diálogo crítico entre global y local se ha dado no sólo fuera de Estados Unidos como cuna histórica del rock, sino también, como si dijéramos, *en su propia casa,* como muestran el rock chicano de Johnny Otis o de Los Lobos y su forma bi- o pluri-focal de gestionar la memoria colectiva de minorías étnicas marcadas por la «angustia de la invisibilidad» en la sociedad norteamericana contemporánea.

Aun así, el ensayo de Quintero Rivera tiene la virtud impagable de relativizar la hegemonía del rock en favor de una atención renovada hacia otros géneros populares que, desde el principio, mostraron una capacidad radical de apertura al juego entre global y local, y que hicieron esto de una forma formalmente creativa y políticamente contestataria. Sería el caso del reggae o de la salsa. De alguna forma, los cauces transnacionales, y a menudo neocoloniales, que sirvieron para la difusión global del rock en los años sesenta pudieron ser utilizados en una dirección inversa, contrahegemónica, en espacios minoritarios o periféricos atravesados por un nuevo impulso de los flujos migratorios. El caso del movimiento salsa, del que se ocupa Quintero Rivera, enseña las huellas de este nomadismo clandestino de quienes «necesitan camuflar sus desafíos: los desafíos que representa la sola existencia de la diferencia» (Cruces, 1998: 185). El carácter de práctica heterogénea de esta música la hace disponible para cruces entre salsa, jazz y rock, por ejemplo, que dan noticia de la unidad en la diversidad implicada en estas estrategias discursivas: se trata de la «compleja hibridez popular» (1998: 199) que define la salsa de Roberto Rohena o la trayectoria de la orquesta okinawo-peruana Diamantes, cuyo estilo –estudiado por Shuhei Hosokawa (Cruces, 1998: 205-226)– abarcaría desde el rock latino a la rumba flamenca, el rap, el ragamaffin, los ritmos andinos, la balada y el folclore shimauta.

Tácticas similares podrían trasladarse al estudio de la cada vez más viva y más diferenciada cultura *hip hop*. En este caso, como ocurre con la salsa, la música se autoconcibe como parte de un proyecto social alternativo, de condición nomádica, temporalmente multidireccional, que transforma radical y utópicamente el principio autoritario o totalitario de identidad autosuficiente. Y todo esto a partir de la labor invisible de jóvenes rebeldes que, en todo el mundo, «manifiestan una amplitud territorial supra-nacional, pero claramente

Ministerio de Cultura 2011

localizada y una preocupación vivencial-presente con su pasado y futuro» (Cruces, 1998: 186). Dentro de una tradición más afronorteamericana que afrocentroamericana, la música *hip hop,* como ha indicado Walser (1995: 194), esquiva los controles de originalidad, los espacios cerrados, la propiedad individual y el código melódico hasta el punto de quedar *desaparecida* incluso como música.

El elemento popular activo en el rock, la salsa o el hip hop se abre entonces a un pacto con la cultura masiva: ésta se presentaría ante el mundo como una nueva «patria universal» o global a la vez que seguiría necesitando de un vínculo pragmático, vital, comunitario. En este sentido, la música popular enseña que «toda expresión se produce a partir de una demarcación local, de un topos natural en el cual los signos se intensifican y se transforman. La tribu canta y baila apisonando un área común, exenta de otra función, situada en mitad del poblado». Si Auserón, al escribir esto (Puig/Talens, 1999: 150), hubiera preferido el término *material* a *natural* quizá hubiera insinuado la posibilidad de comprender *otras funciones* no simplemente yuxtapuestas, aunque sí quizá supeditadas a la de construir lazos de comunidad. Pero, para lo que aquí se plantea ahora, la idea sería pensar cómo, jugando con un título del propio Auserón, la era de la globalización nos propone un mundo rizomático de raíces al viento, que no es lo mismo que la falsa identidad vaciada, o mediáticamente simulada, de un mundo sin raíces. Por eso la mezcla popular, su apertura en tensión, no coincide exactamente con la ausencia de conflictos, cómodamente armónica y multicultural, que comparten los presupuestos de la «música del mundo» y la «música de la nueva era» (abril 2000).

Pensar la cultura popular de este modo impuro no creo que conlleve necesariamente una idea de lo local como auténtico –sobre cuyos límites ha advertido Ortiz (1996: 11). Más bien acerca la posibilidad de entender las nuevas condiciones de desarraigo existencial como un desplazamiento de los vínculos concretos, de lo que llamamos metafóricamente *raíces,* desde un territorio físico reconocible y fijo hacia nuevas comunidades de punto de vista o nuevos *locus* de enunciación que articulan nuestro discurso y nos permiten compartirlo con otros o utilizarlo como forma de combatir otros. Sólo las conexiones prácticas entre lo popular y lo cotidiano posibilitan que la cultura no sólo refleje, sino que también influya creativa y críticamente en la vida diaria. La dispersión popular, su proyección utópica, no sabe prescindir del poder del sonido, como éste no alcanza dimensiones silenciosamente revolucionarias sin aquélla.

After-Rock Times?

La discusión sobre el rock admite tratar este estilo como una nueva forma apátrida de música popular. Así lo hace Santiago Auserón en *La imagen sonora*

Ministerio de Cultura 2011

(1998), además de llevar esta perspectiva a la práctica desde que terminara sus estudios de filosofía con Guilles Deleuze en París para dedicarse a la creación rockera, primero, como cantante y compositor, con el grupo Radio Futura (1979-1992), y después, tras la compilación pionera de son cubano *Semilla del Son* (1991), con la edición como Juan Perro de los discos *Raíces al viento* (1995), *La huella sonora* (1997) y *Mr. Hambre* (2000). Sus observaciones se hacen, pues, desde un prisma especialmente relevante.

Para Auserón, como manifiesta asimismo en su contribución a *Las culturas del rock* (1999: 143-171), la historia de este género popular-masivo se actualiza mejor desde el entronque entre blues y son, en la medida en que, desde ahí, reencontramos las huellas sonoras de un pasado de esclavitud (mestizaje caribeño Europa/África durante el siglo XVIII) conjugadas con los rastros de la hegemonía político-económico-militar estadounidense (expansión internacional del rock en la segunda mitad del siglo XX). Este punto de encuentro se habría convertido así en un espacio conflictivo donde los controles técnicos buscan canalizar, con mayor o menor fortuna, el uso poético de la música que el rock todavía permite. Abriendo ámbitos de resonancia entre lo popular, lo culto y lo masivo, como ocurre por ejemplo en la cancionística de Bob Dylan, el rock puede entenderse aún como una práctica de exploración dinámica y crítica. Y esto mediante los matices en la plasticidad del sonido, que puede así desviarse con respecto a los estándares, mediante la capacidad de síntesis y de mixtura intergenérica e intertextual, o como espacio discursivo en conflicto, como «tópico acústico variable» (Puig/Talens, 1999: 168) que se adapta a un medio masivo ordenado pudiendo transformarlo, desterritorializarlo, contaminarlo de semilla utópica.

La industria discográfica multinacional, en tanto institución que concentra poder cultural y económico, también tiene sus márgenes, y es en ellos donde, aun con dificultad, la crítica logra todavía ser audible, es decir, posible y efectiva. Habiendo pasado por el interior de la rutina discográfica, Auserón ha declarado que «dentro de las cuadrículas del control se abren espacios que comunican con niveles nuevos, se despliegan de pronto terrenos vírgenes» (entrevistado en Ribas, 1993: 49). La imagen sonora sería el cauce para este despliegue imprevisto, propicio para situaciones de emergencia, que consiste en «obtener materia sonora viva a partir del dispositivo técnico» (Auserón, 1998: 54), esto es, en producir sentidos cruzados en la materia dinámica del mundo.

La posición de Santiago Auserón se opone de este modo a la de críticos musicales que, en la línea de Simon Frith, vienen entendiendo el rock como simple punto de absorción institucional y de inercia americanista –como el propio Frith declara en «La constitución de la música rock como industria transnacional» (Puig/Talens, 1999: 11-30) o como hace Godzich en este mismo volumen (1999: 89-103). Para Frith, la macrodifusión planetaria del rock no es una cuestión de simple imperialismo o de simple conversión de una música popular en cultura masiva. Es más que eso: no la constitución

Ministerio de Cultura 2011

del rock como industria musical, sino el marco estético-ideológico que ha hecho posible que la industria musical se constituya mundialmente en términos de rock. Según defiende en su conocido texto *Sound Effects,* «el rock es una música hecha masiva comercialmente y éste debe ser el punto de partida para su celebración tanto como para su rechazo» (Frith, 1987: 54). La condición comercial del rock, que no puede discutirse, se absolutiza como marco del fenómeno, de manera que éste se define como masivo y en ningún sentido como popular o como popular-masivo. Este argumento arranca de la premisa por la que Frith (1987: 48-57) reconduce la dialogía comunitaria activa en la cultura popular identificándola con la cultura *folk* (cultura nacida directa y espontáneamente del pueblo), de modo que la noción de una práctica popular diferenciada queda en suspenso, vacía de contenido, y equiparada con, o colonizada en la teoría por el concepto de cultura masiva: como el rock, evidentemente, no es folk ni es Arte, entonces no puede sino ser masivo.

Lo curioso es que Frith (1987: 271-272) no considera que estar dentro del capitalismo impida el nacimiento de toda crítica, sino que el rock enseñaría justamente a desarrollar una crítica viva dentro del capitalismo. La historia del rock es una historia de lucha de clases, concluye en el último párrafo de *Sound Effects.* Sin embargo, la no distinción entre masivo y popular, en perjuicio de la desaparición del segundo término y sus elementos operativos, obstruye la comprensión de cómo el rock puede entonces cumplir una función socialmente crítica. La solución de Frith, como se observa en sus trabajos posteriores (véase, por ejemplo, Frith, 1988), parece pasar por la única salida posible: visto que la música rock se identifica fundamentalmente con el negocio, y visto que el negocio del rock decae industrialmente en los años ochenta, quizá la mejor hipótesis sea declarar que es el rock lo que se está muriendo. ¿Y cómo podría ser crítico un cadáver?

Pero es como mínimo discutible que las cosas sucedan de este modo. Habría que seguir contando aquí con la advertencia de George Lipsitz, en su capítulo «Against the Wind: Dialogic Aspects of Rock and Roll» (1990: 99-132), en cuanto a que «la música popular no es otra cosa sino dialógica, el producto de una continua conversación histórica donde nadie tiene la primera ni la última palabra» (1990: 99). El sentido pragmático de una música (no sólo) popular como el rock no se entendería sin su énfasis en la comunidad y la protesta política, directa o indirecta, explícita o implícita, de la que es fácil poner ejemplos (Denselow, 1990) hasta el punto de que, sin ellos, la historia del rock quedaría desprovista de sus momentos más valiosos. Esta perspectiva de historia abierta, en marcha, como en el ámbito hispánico, están haciéndola avanzar los trabajos de Santiago Auserón o de Manu Chao, entre otros, parece una invitación a la cautela. Podemos llamar a lo que vendrá *hip hop* o *rap, rock* o *post-rock,* pero este es un problema de etiquetado que atañe ante todo a la industria masiva y a sus estrategias de publicidad.

Ministerio de Cultura 2011

Referencias bibliográficas

Abril, G. (2000), «Música global, nostalgia del lugar, tiempo perdido», *El signo del gorrión,* 19, pp. 46-52.

Auserón, S. (1998), *La imagen sonora (Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular),* Valencia, Episteme/Eutopías.

Baricco, A. (1999), *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin (Una reflexión sobre la música culta y modernidad),* Madrid, Siruela.

Blacking, J. (1995), *Music, Culture and Experience,* Chicago, Chicago University Press.

Cruces, F. (ed.) (1998), «El sonido de la cultura (Textos de antropología de la música)», *Antropología,* 15-16 (monográfico).

Deleuze, G./Guattari, F. (1997), *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia),* Valencia, Pre-Textos.

Denselow, R. (1990): *When the Music's Over (The Story of Political Pop),* London, Faber & Faber.

Frith, S. (1987), *Sound Effects (Youth, Leisure, and the Politics of Rock),* London, Constable.

Frith, S. (1998), *Music for Pleasure,* Cambridge, Polity Press.

Lipsitz, G. (1990), *Time Passages (Collective Memory and American Popular Culture),* Minneapolis, University of Minnesota Press.

Méndez Rubio, A. (1997), *Encrucijadas (Elementos de crítica de la cultura),* Madrid, Cátedra.

Ortiz, R. (1996), «Otro territorio», *Antropología,* 12, pp. 5-21.

Pelinski, R. (1998), «¿Qué es etnomusicología?», Pelinski, R./Torrent, V. (eds.), *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología,* Sabadell, La mà de guido, pp. 35-56.

Picó, J. (1999), *Cultura y modernidad (Seducciones y desengaños de la cultura moderna),* Madrid, Alianza.

Puig, L./Talens, J. (eds.) (1999), *Las culturas del rock,* Valencia, Pre-Textos.

Ribas, J. (1993), «Santiago Auserón: de Radio Futura a Juan Perro», *Ajoblanco,* 51, pp. 40-49.

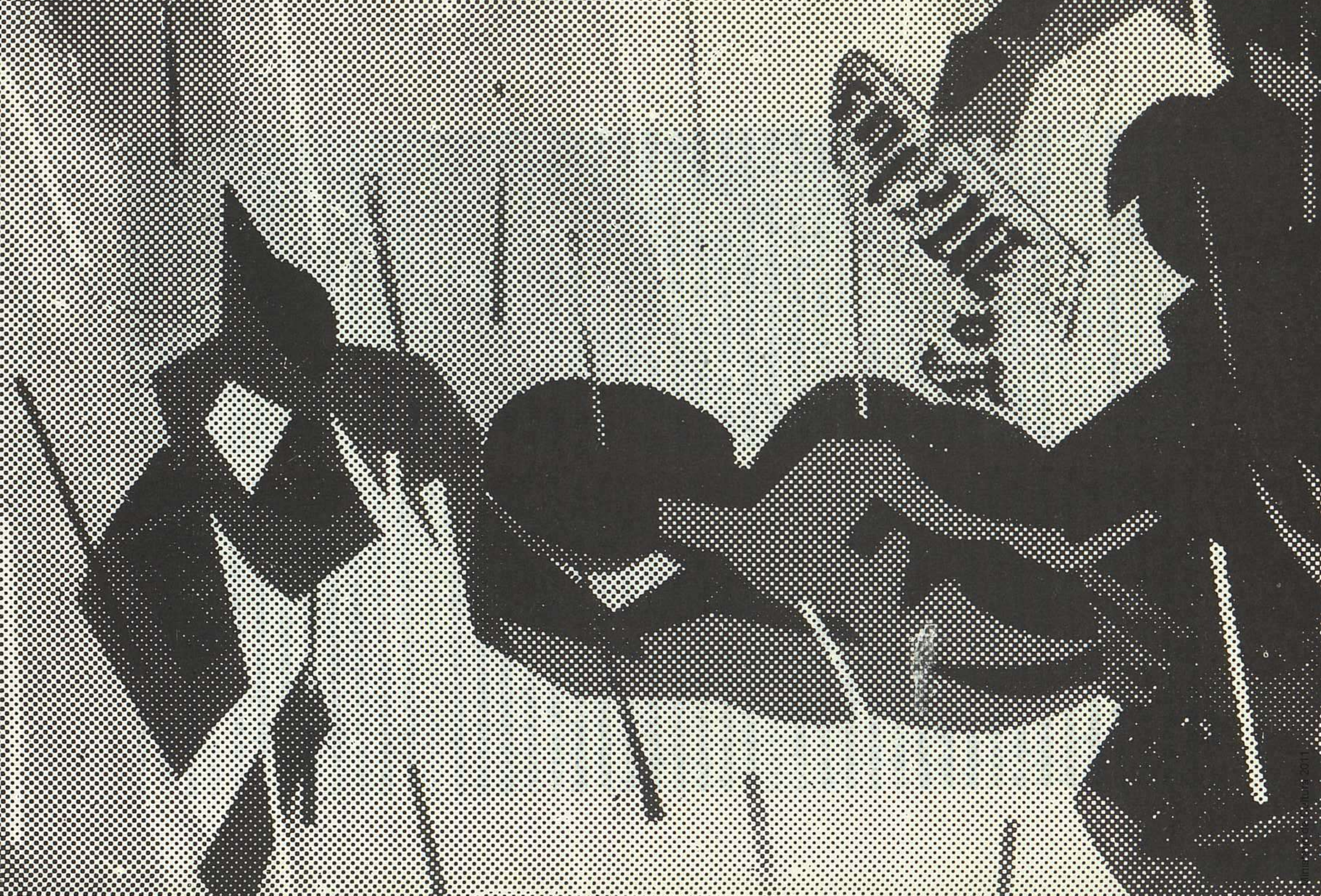
Schultz, A. (1951), «Marking Music Together: A Study in Social Relationship», *Social Research,* 18, pp. 76-97.

Stanton, G. (1998), «Etnografía, antropología y estudios culturales: vínculos y conexiones», Curran, J./Morley, D./Walkerdine, V. (eds.), *Estudios culturales y comunicación,* Barcelona, Paidós, pp. 497-530.

Valls Gorina, M. (1980), *Para entender la música,* Madrid, Alianza.

Walser, R. (1995), «Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy», *Ethnomusicology,* 39/2, pp. 193-217.

Ministerio de Cultura 2011



*De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal**

Gonzalo Abril

La práctica de la crítica literaria que ejerce Miguel Casado no es asimilable a ninguna de las dos grandes orientaciones que Barthes contraponía en los años sesenta: ni a la crítica universitaria y positivista, que se obstina en reducir la obra literaria a la determinación de sus afueras históricas, psicológicas o biográficas, ni al «análisis inmanente» que trata de explorar el texto desde puntos de vista interpretativos como la fenomenología, el marxismo o el psicoanálisis, dotados de alguna consistencia «ideológica». Aun cuando esta segunda orientación exige una capacidad de asombro, afirmaba Barthes, que seguramente rebasa ya los límites de la crítica puramente interpretativa. Pues aproxima la actitud del crítico a la disposición y a las querencias del *lector.*

Y en efecto, por anodina que parezca mi afirmación, la crítica literaria de Miguel Casado es antes que nada una práctica de lectura, una escritura de la lectura. «Lecturas» es la palabra que encabeza el subtítulo de este libro, y la que aparecía también en el subtítulo de *Esto era y no sea,* un trabajo de 1985 que constituye el punto de partida del actual, aunque, a diferencia de éste, presentaba una compilación antológica.

El lector del que hablo no es una especie de cirujano –metáfora de Walter Benjamin– que se adentra en el texto como en un cuerpo con cuyos órganos y funciones fisiológicas se encuentran familirizado, y en el que va a intervenir con una herramienta quirúrgica de alta precisión, la «teoría».

No se trata, claro está, de que Casado desdeñe las historias, las tradiciones y las tramas intertextuales de las obras que le ocupan. En el mismo hecho de reconsiderar autores ya visitados en *Esto era y no era* se detecta el interés por las líneas de continuidad, por los horizontes y los itinerarios de ciertos poetas, obras y escrituras. Pero ese interés no predetermina una mirada historicista que se orientaría a ratificar o a plebiscitar en cada caso la recurrencia de formas y sentidos ya identificados.

Barthes, de quien se afirmó: es uno de los raros críticos que dice «me gusta leer», manifestaba su preferencia por aislar frases y rasgos discontinuos de las obras antes que por resumir y sintetizar. Esa discontinuidad tiene su correlato primario en la conversación, un «género de discurso» en el que se sustentan las modalidades del trato humano (la atención, el cuidado, la pausa la cesión de la palabra, la anticipación...) y en las modalidades de un trato más general con el mundo, de cuya doble interiorización toma aliento la práctica de la lectura.

No se trata tampoco, obviamente, de que Miguel Casado desprecie la

* Miguel Casado, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

teoría, sino de que la suya es una actitud ya teórica que desdeña la prepotencia de los grandes marcos interpretativos, o la impostura de convertirlos en pre-textos del texto que interesa leer o que solicita ser leído (*cuando se tiene en las manos un libro de verdadera poesía, todas las discusiones teóricas se desvanecen al instante*, afirma el autor en comentario a Esperanza Ortega).

Tengo que evocar aquí la figura del «lector como enamorado» que recientemente proponía Tomás Salvador González respecto a Kafka. Y la figura complementaria del «enamorado como lector» que en los *Fragmentos de un discurso amoroso* de Barthes comparece como quien todavía no ha sido recuperado por una historia (amorosa) –pues el lector Miguel Casado no ha sido recobrado tampoco por el historicismo literario, ni por la irrecusabilidad de las tradiciones–, el enamorado que se enardece en la lectura de los signos y se hace presa de ellos –pues también Casado lleva a la escritura una lectura que inquiere el sentido de los textos como revelación y epifanía, antes que como re-presentación–. Hablar a este respecto de una lectura-escritura «poética» es tan obligado como trivial. Pero, en efecto, las lecturas de Miguel Casado tienen esa facultad de lo poético que él mismo cita de John Berger: la *de inquietar al lenguaje haciéndolo todo íntimo*. Una intimidad que presupone el *trato con* antes que el *tratado sobre* los textos, que significa recogerse e invitarnos al recogimiento de la lectura, por oposición a la exteriorización, al desafuero del objetivismo y del historicismo.

«Desafuero» ha de entenderse aquí en la acepción etimológicamente arcaica de expulsión del lugar o de la plaza, pues no otra cosa hace gran parte de la crítica académica cuando desplaza las preguntas a las afueras del texto, hacia la literaturidad, la época o el género. Pero puede también tomarse como «contravención de una legalidad», que es finalmente la legalidad del texto mismo, aunque no una legalidad que pudiera instituirse a espaldas del lector.

Como sabemos, «legalidad» y «lectura» tienen la misma raíz, y la actividad del lector es también la de un legislador: no la de quien acata el texto como un conjunto de reglas y recorridos impuestos, sino la de quien construye las leyes del texto en el proceso mismo de su trato lector con él. Claro que existe una lectura de acatamiento y de refrendo –nuestro idioma no ha producido una palabra que se oponga a «lector» según la misma relación que enfrenta «escribano» a «escritor»–, pero el lector vano que la practique no es un lector en ninguno de los sentidos que vengo proponiendo. Simplemente porque la ley-lectura que se le asigna no es de este mundo del texto, sino de las afueras textuales estereotipadas por la mala enseñanza de la literatura, por la mala investigación canónica, por los tratados que hurtan o estorban el tuteo con los textos. Y el más general y determinante trato con el mundo.

En un texto sobre Ildefonso Rodríguez, Casado propone un *lector que lea con la misma atención que la vida exige*. Como se ve: una poética de la lectura y a la vez una figura que

Ministerio de Cultura 2011

notifica la intención y la identidad del crítico.

Y esto me recordó otra sentencia: *el arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte* (Robert Filliou).

Pero me llevó sobre todo a una afirmación de Carlos Piera: *leer y escuchar son ejercicios de moralidad porque la atención es el primero, el principal y el más importante de los movimientos morales.* En una sociedad que hace del hostigamiento científico a la atención –ya sea bajo la forma de distracción o de hiperestesia– una técnica del dominio, la invitación de Miguel Casado a la lectura, a la atención y al reclamo de *ese vibrar primario que (...) acostumbra a identificarse con la vida,* es una convocatoria utópica a la alegría, a la amistad, al recogimiendo, a los dones cuyo disfrute asedia el aturdimiento programado.

E invitación a esa «luz del mito» que ilumina la última línea del texto sobre Ildefonso Rodríguez, y que es la luz de la renovación. En Casado el fulgor de la regeneración mítica resplandece próximo a la innovación modernista, la que se niega a la escritura *como oficio de variación y repetición,* la que busca lo que él llama *escapar a la autorización de la costumbre,* como un sinónimo de la literatura en general, más que de la vanguardia en particular. En la tensión entre lo que, por ser mítico retorna *–esto era–*, y «lo que no se repite», título de un texto sobre Aníbal Núñez *–y no era.*

Esa clase de lectura tan intencionada, tan arraigada en la disposición a la escucha y al diálogo como en la inclinación estética al asombro y a la renovación, tan desapegada de la *literatura eterna y esencial* como atenta a los *hechos literarios que crecen y menguan,* es la que Miguel Casado transforma en su escritura de crítica literaria.

La actitud del lector puede contraponerse, en cierta medida, a la del antólogo (etimológicamente: «recolector de flores»), ya que la antología presupone la aplicación de criterios canónicos y la promoción de valores y preferencias que, aun siendo los de un autor, afectan siempre sensiblemente a las tramas territoriales e institucionales de la literatura, a sus procesos de legitimidad, a la configuración de lo que Bourdieu denomina «el campo literario». El subtítulo «lecturas» matiza el trabajo crítico de Casado en lo que puede tener de antologista y lo circunscribe (aparte, claro está, del recinto geopolítico y lingüístico de la recopilación: Castilla, León y Portugal) al ámbito más personal de la inclinación, la circunstancia y el punto de vista, o dicho de otro modo, define su práctica antes por la autoría que por la autoridad; por adoptar el papel de un *destinatario* activo de los textos antes que el de un *destinador* de valores y sanciones metatextuales.

Pero la lectura-escritura de Miguel Casado se distancia de las querencias territoriales, además, por otras tres razones.

La primera, y más evidente, es que este libro no incluye sólo crítica literaria, sino también textos sobre artistas plásticos. Pero nuevamente el vigor y el horizonte de intereses de la lectura hacen hasta cierto punto irrelevante la identidad semiótica del texto y la separación disciplinaria o de género entre «crítica literaria» y «crí-

Ministerio de Cultura 2011

tica de arte». Más sencillamente, el poema puede ser leído como un cuadro, pero también la pincelada, como escribe Casado respecto de Manuel Sierra, puede ser *trazo de firma* y *voz que atrona.* El tratamiento del especio y del tiempo, la voz, el gesto, la interpelación, pertenecen a un estrato más hondo de la experiencia estética que aquel en que se surcan las fronteras entre las artes.

La segunda razón que distancia al autor de las tentaciones territoriales es que el texto no constituye para él un territorio, o por decirlo con sus palabras, en comentario a Amelia Gamoneda, *el texto no se entiende de una forma rígida y limitadora, sino como un campo por el que se mueve el pensamiento: ese movimiento es leer.*

La tercera razón tiene que ver con una propiedad inherente a esa misma actividad de leer: la liminaridad, el sentido del umbral y de lo fronterizo, *la imprecisión de identidades, este vaivén de lo propio y lo extraño* a que Casado se refiere en su nota de presentación y en el mismísimo título del libro, *De los ojos ajenos,* y que señala, sobre todo, una disposición radicalmente *dialógica.*

La crítica literaria establece siempre un diálogo doble: siendo su actividad parte de lo que Lotman ha denominado la «autointerpretación literaria», el género crítico opera a la vez en el plano de la sincronía, al seleccionar y evaluar los textos contemporáneos, y en el plano diacrónico, al entrar en relación apreciativa e igualmente selectiva con las tradiciones textuales y metatextuales del pasado. Pero en ambas dimensiones la voz literaria de Miguel Casado sostiene timbres y tonos particulares.

En la segunda, ya lo he apuntado, Casado acepta un arraigo en las tradiciones que se proyecta más allá de sus límites, y adopta así como ritornelo la resistencia al *culto de lo ya fijado* (según expresión que refiere a Francisco Pino). Pero también otro presupuesto: el de las «contemporaneidades no contemporáneas», es decir, la posibilidad de un diálogo en presente con autores como Fray Luis o San Juan de la Cruz, que sugiere una mirada genealógica alternativa a la del historicismo: pues, por ejemplo, en Fray Luis se puede leer el desafío y el riesgo de la experiencia de las fronteras que hoy mismo nos desazona y nos alienta.

En la primera dimensión, el trato con los textos contemporáneos, me parece especialmente destacable su inclinación al modo «de dicto», es decir, a la compenetración con el punto de vista comentado, al encarrilamiento del propio discurso en los cauces del saber y del sentir que los textos objeto de crítica parecen disponer para nuestra lectura a través de la suya. La palabra «objeto» no es ciertamente apropiada, pues si algo resulta derogado en esta lectura-escritura triangular es la posibilidad misma de establecer un límite entre lenguaje-objeto y metalenguaje interpretativo.

En todo caso, la orientación, la tendencia enunciativa no es muy diversa de la que realiza en la novela el dispositivo del discurso indirecto libre, con su característica interpretación de las perspectivas del narrador y el personaje. Estilos indirectos libres pueden hallarse abiertamente expues-

Ministerio de Cultura 2011

tos en este libro; pero más allá de las figuras discursivas particulares que adopta, la voz autorial de Miguel Casado busca habitualmente ese vaivén programático entre lo propio y lo ajeno, entre el comentario y la cita, la continuidad y la promiscuidad de los lenguajes y los puntos de vista.

La paráfrasis autorial del crítico implica siempre un trasfondo de «metasaber», un conocimiento del conjunto de la obra o del mundo poético del autor comentado, pero en las críticas de Casado suele evitarse la distancia de la observación vigilante y objetivadora. El metasaber se practica como un presupuesto activo en las preguntas y las digresions, no como un dictamen concluyente sobre el significado o el valor de los textos.

Si, como él dice respecto a Claudio Rodríguez, el pensamiento es un *instante de distancia,* el *perímetro de una sensación,* en las maniobras discursivas de Miguel Casado el alejamiento no se asemeja casi nunca a ese momento en que el dibujante blande su lapicero y guiña un ojo para calcular una dimensión remota. Al evitar la entonación extrañada, sus movimientos de perífrasis, de aparte o de digresión parecen hacer pie en las propias solicitudes de los textos, parecen activar los reverberos metafóricos, las metáforas tonales con que toda palabra ajena pulsa los armónicos de la propia.

Como la vida –escribe leyendo a Miguel Suárez– *tampoco la lectura es posible desde fuera.* Y nuevamente recordamos a Barthes: ¿cómo se puede creer en una obra exterior a quien la interroga, y ante la que el crítico disfrutaría de una especie de «derecho de extraterritorialidad»? El lector-escritor Miguel Casado es ese crítico que, renunciando a los privilegios de la extraterritorialidad y a la posibilidad de una captura plena, teocrátia, del texto, no sale a cazar la verdad del pasado ni la del otro, sino que contribuye, según los términos de Barthes, a «la construcción de lo inteligible de nuestro tiempo».

Y también de lo inteligible del tiempo mismo como materia del texto y de la voz que, dejándose oír, *va componiendo la del autor* y la del lector.

Ministerio de Cultura 2011

*Algo más que periodistas**

Luis García Tójar

Para una sociología de la prensa

En 1910, Max Weber exponía en una conferencia titulada como estas páginas que los medios de comunicación, por entonces «la prensa», eran un fenómeno social imprescindible para comprender el desarrollo de las sociedades modernas, y que por tanto la mirada científica no podía permanecer ajena a ellos demasiado tiempo. Noventa años después, los profesores Félix Ortega y María Luisa Humanes presentan una obra dedicada al mundo del periodismo donde se recoge, en el proyecto y en el programa, el testigo dejado por los análisis de Weber.

Algo más que periodistas es uno de los (cada vez menos) escasos libros de la estantería Comunicación que abordan el periodismo desde un punto de vista social, es decir, inmerso como está en un conjunto contradictorio e inestable de procesos multilaterales (donde intervienen factores materiales, económicos, culturales...) donde se determinan sus usos, formas y desarrollos evolutivos. Toda la primera parte, «Los marcos de la acción periodística», es un camino de lo más general a lo más específico del periodismo. Tras ese preámbulo, los capítulos 5 y 6 (y el anexo final) ofrecen de manera ordenada un compendio de la más reciente información sociológica sobre los periodistas españoles, que dicho sea de paso tampoco es demasiado abundante: la primera investigación sociológica aplicada digna de tal nombre fue realizada por la Asociación de la Prensa de Madrid en 1990, ochenta años después de la conferencia de Max Weber.

El libro plantea de inicio que una serie de transformaciones sociales que afectan a todos los niveles de la vida han situado a los periodistas –aquellos profesionales cuyo trabajo principal es producir información para los medios de comunicación, con independencia de su formación, titulación o retribución– en una posición social de suma importancia: nada menos que como fuentes de sentido del modo de conocimiento dominante aquí y ahora: la experiencia mediática, falsa forma de experimentación que no se basa en la práctica sino en la aprehensión individual de una serie de contenidos producidos y difundidos para una masa homogénea. Esta nueva posición convierte a los informadores en *algo más* que periodistas y justifica que la mirada científica se detenga especialmente sobre este peculiar grupo.

Los periodistas son actualmente «una nueva categoría de intelectuales» que goza de una forma peculiar de poder simbólico. En tanto que gestores del capital propiedad de la gran institución comunicativa (necesitan de ésta para realizar su trabajo), los periodistas ejercen su poder siempre por delegación. Estos nuevos intelectuales, cuya fuerza devora sin cesar los

* Félix Ortega y María Luisa Humanes, *Algo más que periodistas,* Barcelona, Ariel sociología, 2.200 pesetas.

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

espacios tradicionales de la producción cultural, han visto precarizarse sus condiciones de trabajo (con la consecuente elitización de algunos elegidos) hasta niveles que a poco se aproximan a los de la prehistoria profesional. Aquello que Bourdieu ha llamado heteronomización del campo de producción cultural supone que los periodistas ejercen más poder que nunca desde una posición mucho más débil que antes. Los medios de comunicación posibilitan el (casi) único nexo de relación social grupal en unas sociedades cada vez más individualistas que requieren cada vez menos de la participación activa de los ex-ciudadanos.

Organizaciones ideológicas

Como grupo profesional, los periodistas mezclan las dos modalidades teóricas propuestas por Max Weber en *El político y el científico*: son «organizaciones» cuando actúan, de manera solidaria y corporativista, produciendo un progresivo cierre endogámico, mediante una racionalidad orientada a fines que determina una ética de la responsabilidad; son «grupos ideológicos» cuando su cohesión responde a la defensa de ciertos principios, lo que, además de provocar un parecido cierre social (o al menos una división entre nosotros y ellos), les obliga a moverse por acciones orientadas a valores que concluyen en una ética de la convicción.

Según los autores, en el periodismo español se mezclan ambas éticas aunque, debido a circunstancias histórico-sociales específicas, predomina peligrosamente la segunda de ellas: los periodistas (entiéndase algunos) se autoproclaman defensores de la democracia y la libertad y asumen estrategias de presión para influir en los gobiernos. Ello es debido tanto a la fortaleza y visibilidad de los medios de comunicación en España como a la debilidad de nuestras estructuras políticas, en especial después de la admirada quizá en exceso transición democrática.

La historia de nuestra prensa proporciona abundantes pistas para comprender sus peculiaridades actuales: la creación en 1895 de la Asociación de la Prensa de Madrid, y del Sindicato Profesional, en 1912, seguían el camino hollado por los colegas de otros países occidentales en la lucha por unas condiciones de trabajo menos míseras. Sin embargo, la tabla rasa (en algunos casos a la altura del cuello) impuesta desde 1938 truncó todas las inercias de construcción de una profesión periodística al uso y transformó el sistema informativo incipiente, según los criterios de los movimientos nazi-fascistas y soviéticos, en un departamento de propaganda al servicio del régimen: es la figura del periodista «apóstol» o «soldado», que, teniendo en cuenta el papel jugado por la Iglesia católica nacional durante la Guerra civil y el Franquismo, viene a ser lo mismo.

Tras la muerte del dictador y los inicios de la apertura, recomienzan en nuestro país los impulsos hacia una profesionalización del periodismo. Sin embargo, permanecen como hábitos la excesiva proximidad al poder político (estatal, autonómico y local), denunciada por los propios

Ministerio de Cultura 2011

informadores con el famoso término de *compadreo*. El periodista español es, además de lo que los especialistas estadounidenses llaman un *news junkie*, una especie de yonqui de la administración y de quienes la ocupan, y esta tendencia, con la comentada precarización laboral que vive esta profesión, no ha hecho más que crecer en los últimos años. El periodismo español se configura así como una «organización ideológica», híbrido de las dos tipologías weberianas, especialmente endogámica y clientelar en los mecanismos de reproducción y promoción interna: una especie de variedad suave de lo que Erving Goffman ha denominado «instituciones totales», sobre todo para las cohortes de jóvenes periodistas que se incorporan continuamente a los medios de comunicación (en posiciones muy precarias) y que están sujetos a una resocialización constante e incoherente, cuyos estragos en la personalidad se manifiestan en forma de frustraciones anómicas.

Divididos en dos orillas cada día más lejanas –una infantería condenada a la precariedad laboral y moral, al servicio permanente de cualquier patrón, y una *crème* imbuida de misiones históricas diferentes y contradictorias al respecto de la democracia y la libertad de expresión–, los periodistas son procuradores de un poder sin responsabilidad conferido por unas empresas gigantescas que asumen más y más funciones sociales, algunas de las cuales no pueden satisfacer sino en falso (por ejemplo la mencionada integración social consistente y democrática). Pero éstas no son contradicciones de los periodistas o de los medios, sino de las sociedades en que ambos producen.

Paradójicamente, los periodistas españoles seguirán siendo algo menos que una profesión mientras no dejen de ser algo más que profesionales de la información. Aún más beckettiano –felliniano, si nos fijamos en algunas de las figuras del periodismo nacional– resulta ser el que el objetivo deseable, es decir que el periodismo sea sólo una profesión entre otras, tampoco depende demasiado de ellos.

Algo más que periodistas es un libro weberiano tanto en la salud, pues se trata de una reflexión serena y fundamentada empíricamente, como en la enfermedad, ya que parece cerrar en exceso las posibilidades de ruptura de ese círculo vicioso y oscila en ocasiones demasiado hacia el terrible (e inocuo) lamento moral, dibujando siquiera en troquel una nueva versión de la jaula dorada y olvidando (decir) que el futuro, también aquí, está en permanente cambio para mejor o para peor, y depende en buena medida, también aquí, de lo que los individuos –los periodistas y los ciudadanos– puedan, quieran y sepan hacer.

Los autores plantean una cierta analogía entre el clima cultural actual y el del Barroco. Si seguimos el paralelismo, tendremos que optar después entre una racionalidad académica y academicista, o *nuevo neoclásico*, y una racionalidad académica pero antiacademicista, quizá postmoderna, que podríamos llamar *neo-rococó*. Todo ello tal vez –aunque la historia nunca se repite igual, quién se resiste a caer por esta dulce pendiente– en el largo y azaroso camino hacia una nueva modernidad.

Ministerio de Cultura 2011

*El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset**

Miguel Salmerón

No es fácil escribir un libro sobre Ortega. Quien se lo proponga debe cuidarse de no confundir lo histórico y lo sistemático. Es decir, ha de aspirar a una exposición armónica de dos aspectos que, inevitablemente, se entreveran y se interfieren: la evolución del pensamiento del autor y el tema que aborde la monografía. La consabida transición del perspectivismo a la razón vital no renuncia a arrogarse en hilo conductor de cualquier estudio sobre el filósofo madrileño. Hoy por hoy, esa constelación, aunque sigue demostrando su utilidad, ha sido matizada. Como acertadamente señala el trabajo que comentamos, el concepto de perspectiva no se abandona con el raciovitalismo, sino que es reformado y reforzado en la, canónicamente reconocida, segunda etapa de Ortega. Si la vida, el yo radical e íntimo y los «adentros» del sujeto se hacen necesaria e ineludiblemente presentes en todo conocimiento, es obvio que la perspectiva no desaparece, sino que se convierte en el centro mismo de la filosofía orteguiana. La perspectiva deja de ser una parcialidad a superar y constituye ahora el tejido mismo del actuar humano. Es ya ocioso presentar la verdad como una universalidad resultado de la suma de todas las perspectivas, por el contrario la perspectiva de cada cual es acceso a la verdad misma. Esta reformulación del trascendentalismo neokantiano tuvo lugar gracias al provechoso diálogo de Ortega con la fenomenología (más propiamente con el «abuelo» de la misma, Brentano, que con su «padre», Husserl) y la filosofía de la existencia (Heidegger). La circunstancia no es el lastimoso límite del yo, sino la oportunidad que se le abre al yo para ser. El que sea aprovechada o reabsorbida dependerá de los alternativos cambios halagüeños o desventajosos de la propia circunstancia. La circunstancia y el yo se interpenetran, «son-con». A diferencia del existencialismo, que ve en el «arrojamiento» y el «ser-en-el-mundo» el cumplimiento de una condena, Ortega se esfuerza en presentárnoslos como ocasión, como reto, como invitación a concursar en un certamen deportivo.

Otra dificultad añadida es, paradójicamente, la «claridad» de Ortega, que él identificaba con «la cortesía del filósofo». A la elegancia de su pluma le repugnaba esa machaconería que emplean otros autores para perfilar sus ideas y que, irremediablemente afea y apelmaza el estilo. Pero Ortega no es tanto claro como fluido; sutil diferencia. Como muestra de la conformidad con su forma de escribir, citémoslo a él mismo:

«*La misión del escritor, del bípedo con pluma, es la de elevar hacia lo alto*

* Rafael García Alonso, *El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset,* Madrid, Siglo XXI, 1997.

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Ministerio de Cultura 2011

todo lo inerte y pesado. Cuando el escritor no logra o, por lo menos, no procura hacer esto, ¡ah! Entonces el escritor no es escritor, porque entonces su pluma no es pluma, es plomo.»

La consecuencia estilística con la que Ortega se consagró a tal empeño plantea una exigencia. Obliga al genérico autor de la indeterminada monografía a la que nos referimos desde las primeras líneas a «remachar los conceptos», y aquí empleo una expresión del autor del libro del que es objeto esta reseña.

Pues bien, García Alonso consigue eludir notablemente ambos escollos, o sea, ha demostrado su aptitud para estructurar y para «remachar». Se afirma al principio del libro que el «orbe estético» es un tema recurrente pero no desarrollado explícitamente por Ortega y eso viene a decirnos que exponerlo exige una reconstrucción. Pero, ¿hasta qué punto esta actividad reconstructiva no es igualmente adecuada para cualquier otro aspecto de una filosofía «no remachada»? Por otra parte, el que se dedique un estudio al citado «orbe» hace pensar que García Alonso lo considera central en el filósofo español. Estamos de acuerdo. Hacer estética es hacer filosofía. La estética no puede ser una disciplina marginal en la que un espurio teórico babea y da palos de ciego ante la figura del artista y los logros del arte. Estética es «aisthesis», visualidad y sensación en general, lo que implica una reflexión sobre el ser y el conocer. Igualmente, el arte, entendido como «mímesis», es una forma de conocimiento y todo conocimiento apunta necesariamente a cuestiones ontológicas. Por ello el autor no ha de forzar demasiado el pensamiento de Ortega para hablar de estética. Divide el contenido del libro en cinco secciones, las dos primeras más genéricas y las tres últimas más ceñidas al tema, pero en ninguna de ellas queda ni puede quedar excluida la estética. La primera parte llamada «La multilateralidad del ser» pasa revista a la ontología, la antropología y la epistemología orteguianas. En el capítulo ontológico se asienta la cuestión central. Si, según Brentano (al que Ortega sigue), hay diversos tipos de ser –el real, el irreal, el ser de los valores, el matemático...– es una burda reducción considerar que el ser es sólo lo sensorial, como hizo el positivismo. A lo artístico le corresponde la transición, mediada por la imagen y la reminiscencia, de la realidad a la irrealidad, el arte desrealiza; el arte *ejecuta* una irrealidad. Esto conecta con el problema de las tres formas de la percepción. Frente a la forma de presencia, propia de las cosas sensibles en su aparecer, y la forma de alusión, propia de los conceptos estructurados como filosofía o ciencia, la forma de percibir el arte es la ausencia, la metáfora, el «como si», el «estar sin estar». Las figuras de un cuadro remiten a una visión pretérita, los personajes de un drama son espectros en los que opera una mezcolanza de historia y de ideas genéricas, el pentagrama remite a una ejecución previa o posterior; en el arte todo «está en lugar de».

Pero, con todo, en el arte lo importante no es ya lo representado. Ante la ausente presencia de la obra, éste ya no es más que la referencia inicial, es motivo (en el doble sentido que tiene aquí la palabra motivo) y no

Ministerio de Cultura 2011

es objeto. Lo relevante es la obra misma, en un proceso de retracción de sí misma. En el arte, o más exactamente en el arte sobresaliente, el que verdaderamente merece la pena, el «estar en lugar de» ha de unirse íntimamente al «estar por sí mismo», a eso que el filósofo español denomina «hermetismo». Sin embargo esa cualidad del buen arte tiene aspectos paradójicos. No se trata de que la obra cierre caminos de acceso al que entre en contacto con ella y se convierta en un arcano. El «hermetismo» artístico no niega que la obra haya de interesar, por supuesto que ha de hacerlo, de hecho uno de los aspectos de la buena obra de arte ha de ser su capacidad de absorción, su aptitud para suscitar interés. «Hermetismo» significa que la obra ha de interesar por sí misma, no por aquello que muestra. Este ideal artístico sólo le parece encarnado al autor en la pintura de Velázquez. Su obra fue despreciada por sus contemporáneos por lo inacabado y la no totalmente fiel reproducción de las figuras que en ella aparecían. Sin embargo este fenómeno revela que el pintor de cámara de Felipe IV sintió interés por la unidad del cuadro, no por los motivos concretos. Un interés que inaugura la estética del hermetismo, una estética que desantropologiza, que deshumaniza el arte. Sin embargo el de Velázquez es un hermetismo trascendente, un hermetismo que eterniza, que detiene el tiempo y absorbe al espectador. Frente al modelo velazqueño hay hermetismos descarriados como el preciosista, estilista y vano de Góngora y Valle Inclán o como el pueril de las vanguardias de principios del siglo XX.

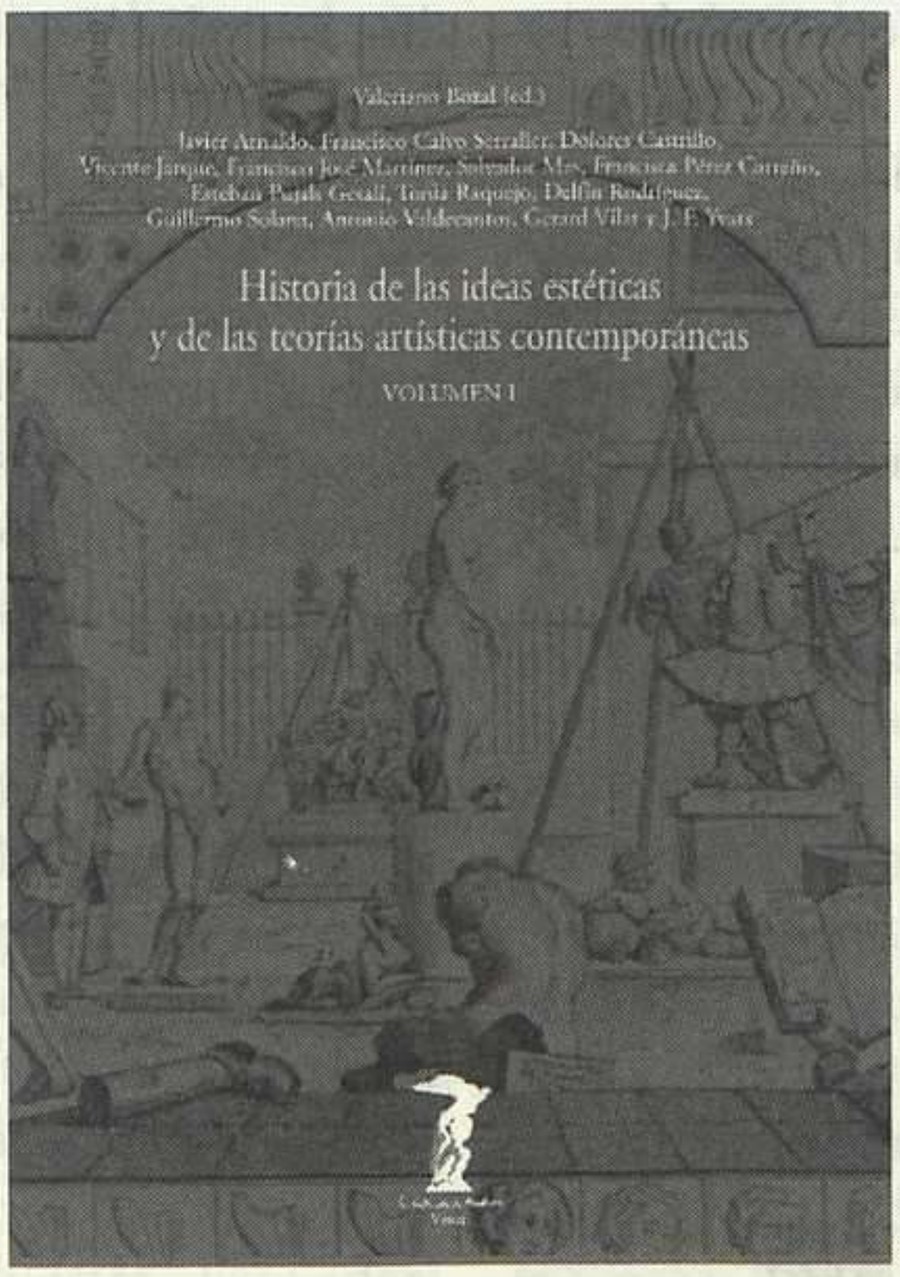
El libro de García Alonso se hace igualmente eco del difícil equilibrio que Ortega quiere instrumentar entre su ontología (una de cuyas parcelas es la estética) y su teoría del arte. El realismo antiguo y medieval (y sus variantes modernas del empirismo y el positivismo) había puesto de relieve la existencia de un mundo externo cuyo primado sobre el pensamiento era indiscutible; el racionalismo identificaba ser con ser pensado; el idealismo filtra el ser a través del sujeto; mientras que los pensadores fenomenológicos (y Ortega básicamente lo es) funden sujeto y objeto en la identidad correlativa de noesis y noema. Este discurrir fenomenológico se apareja a una teoría del arte que hace fluctuar al objeto artístico entre el «estar en lugar de...» y el «estar por sí mismo». Una teoría del arte que aspira a congraciar al proceso de desrealización llevado a cabo en la obra con la autonomía de la misma. En un sentido muy aristotélico, la obra de arte es para Ortega al mismo tiempo «poiesis» (creación) y «mímesis» (que no hay que olvidar que no significa copia reproductiva de la realidad sino imitación, y, en buena medida, parodia de la misma). Es inevitable que el artista se sirva de la realidad y la tome como material, pero la realidad ha de ser aumentada, incrementada y realzada por el arte. Algo en lo que Ortega se apoya para conseguir el buscado equilibrio es la clásica distinción, ya presente en Vasari y en Goethe, entre realismo (o simple imitación), maniera (o petulante narcisismo que pone de relieve al artista y no a lo representado) y estilo (forma ideal del arte y «técnica de procurar la

Ministerio de Cultura 2011

desrealización»). Esta distinción, tal vez por clásica demasiado normativa, intenta trazar el puente entre estética fenomenológica y teoría del arte como desrealización. En la obra de arte realista la distinción de sujeto y objeto subsiste y lo hace priorizando al objeto sobre el sujeto. En la obra manierista el dualismo gnoseológico permanece hipertrofiando al sujeto y devaluando al objeto. Sólo el estilo marca una relación gnoseológica de encuentro y de igual a igual, una fusión o quasi-identidad noético-noemática, tanto en el ámbito de la creación artística como en el de la contemplación.

En definitiva, este más que notable trabajo de García Alonso, atendiendo respetuosamente a la obra de Ortega, quiere recabar la ayuda de éste para incitarnos al naufragio hacia la eterna e ingrávida isla del arte. Sugestiva propuesta.

Ministerio de Cultura 2011



Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volumen I). Segunda edición ampliada*
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.

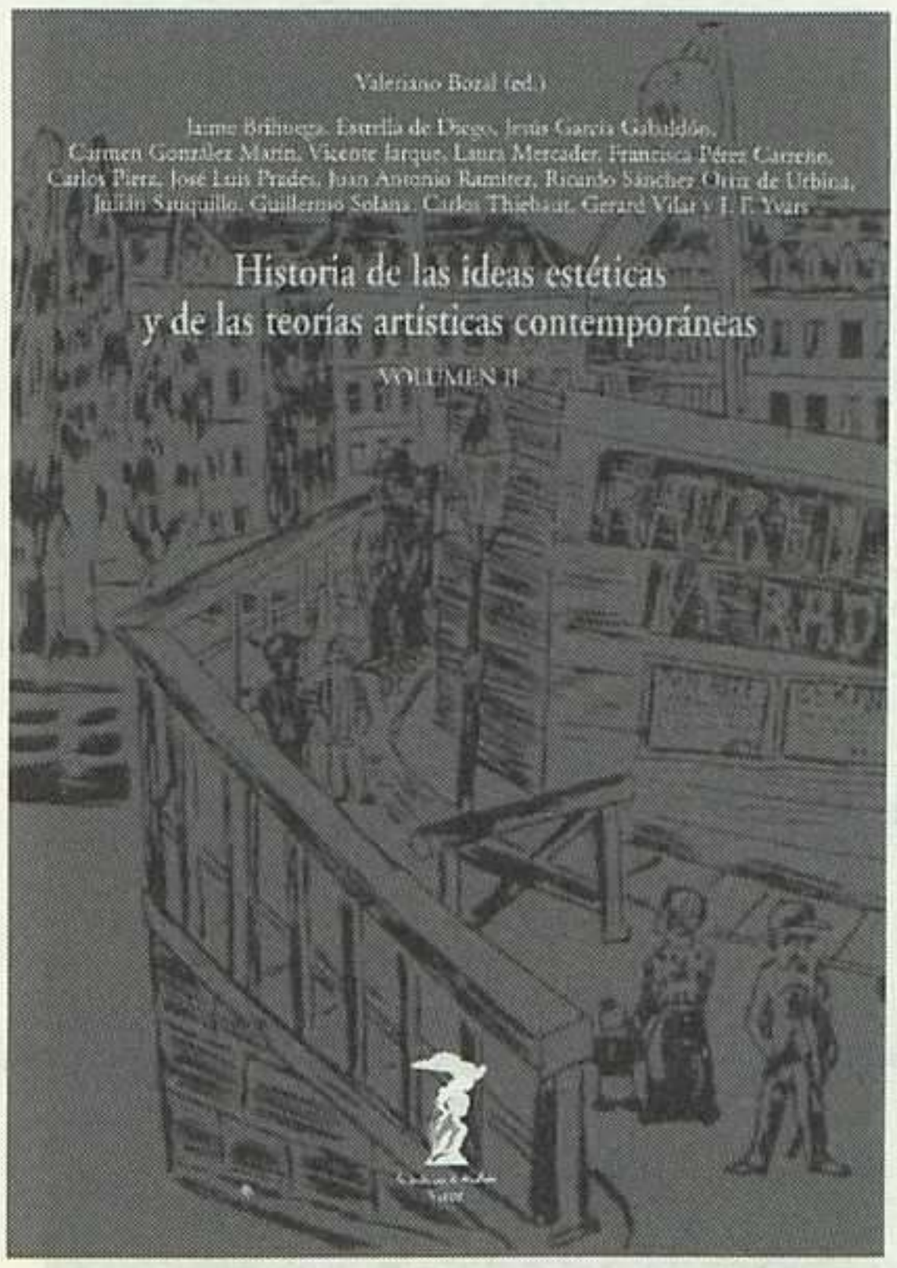
II. El movimiento romántico.

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

Indice analítico.

Autores.

Ministerio de Cultura 2011



Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volumen II). Segunda edición ampliada*
La balsa de la Medusa, n.º 81. 512 pp., ISBN: 84-7774-581-1

Índice

I. El arte y el lenguaje.

II. Arte y sociedad.

III. Los estudios disciplinares.

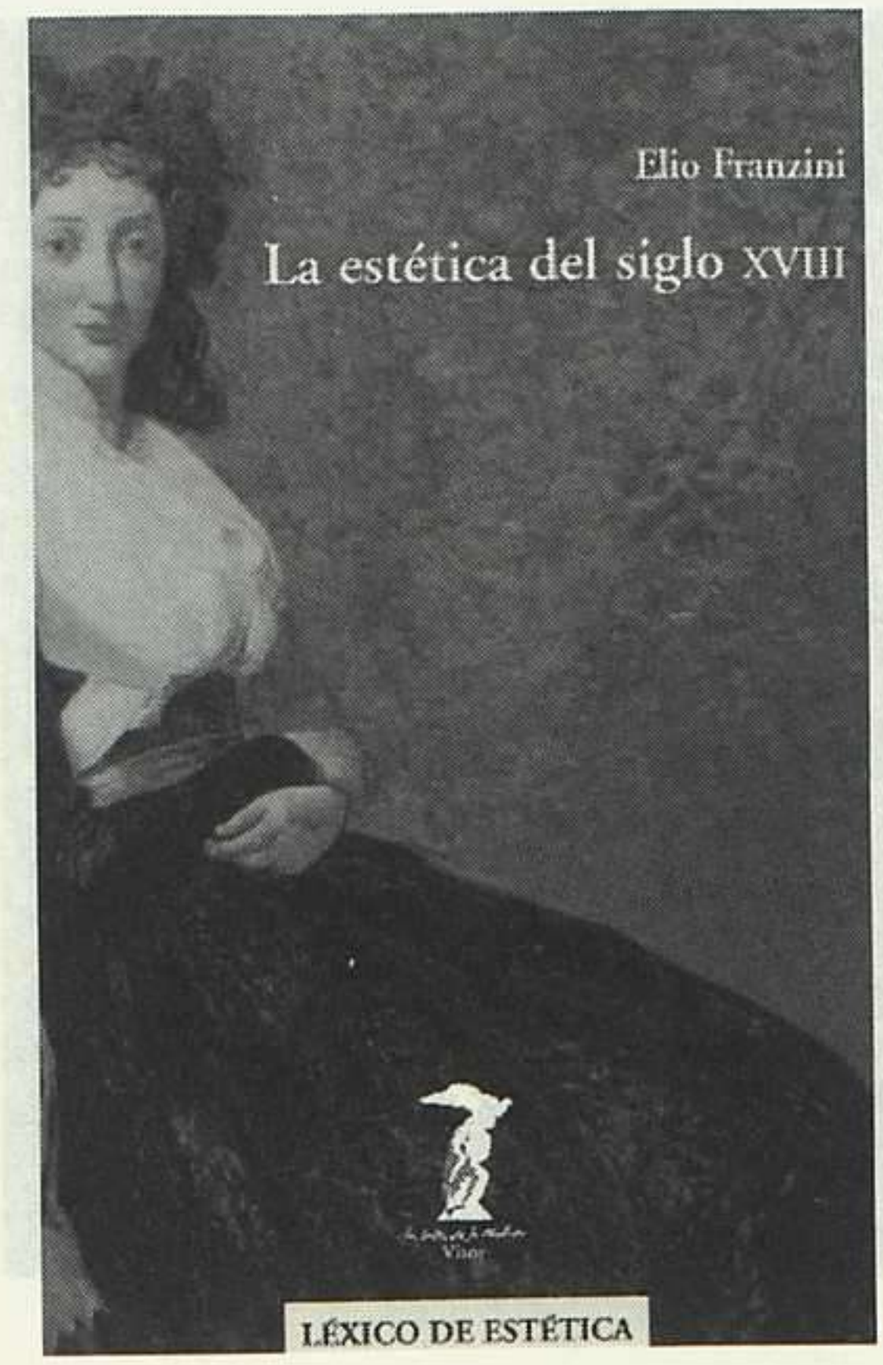
IV. Teorías de la postmodernidad.

Apéndice

Índice analítico.

Autores.

Ministerio de Cultura 2011



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.

Ministerio de Cultura 2011

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

A. MACHADO LIBROS, S. A.

Tomás Bretón, 55

28045 MADRID

Ministerio de Cultura 2011

SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA BALSA DE LA MEDUSA durante 1 año (4 números), a partir del número _____ de la revista, al precio de 4.350 ptas.

FORMA DE PAGO

☐ Cheque nominativo a favor de A. Machado Libros, S. A.

☐ Domiciliación bancaria.

Banco: _____

Ruego se abone a A. MACHADO LIBROS, S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA BALSA DE LA MEDUSA.

CODIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: _____

Entidad |_|_|_|_| Oficina |_|_|_|_| D.C. |_|_| Núm. de Cuenta |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

FIRMA

Don/Doña _____

Domicilio _____ *Teléfono* _____

Cód. Postal-Población _____ *Provincia* _____

País _____ *Fecha* _____

EUROPA: Suscripción anual: 5.500; AMERICA: 6.250. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de A. Machado Libros, S. A.

Ministerio de Cultura 2011

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.*

Número 53/54 - 2000

M.ª 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.

Ministerio de Cultura 2011

Ministerio de Cultura 2011