

La bassa de la Medusa

Número 14

1990



600
Luisa

LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 14, 1990

José Jiménez Lozano	3	La reconstrucción del recuerdo
José Miguel Marinas	17	Tras la historia
Francisca Pérez Carreño	29	El arte del engaño y la verosimilitud en el arte
Juan José Barrientos	37	Sábato y Lovecraft
Javier Arnaldo	51	Crédito y descrédito de la pintura en el cine
Valeriano Bozal	61	Antonio Saura: la metamorfosis del monstruo
NOTAS		
David Rodríguez Trueba	82	Los genios de la mesa redonda
Patricio Peñalver Gómez	87	Autorretrato del humanista como adolescente
LIBROS		
Antonio Valdecantos	100	<i>Adversus metaphysicos</i> . Déficits y excesos del último Habermas
Angel Rivero	110	El lugar de la ética en una sociedad democrática

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Valeriano Bozal (director), José M. Marinas, Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño (secretaria de redacción), Carlos Piera y Carlos Thiebaut.

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada: Antonio Saura, *Retrato imaginario de Goya*, 1962

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 13 98.

Precio del ejemplar, 600 pesetas. *Suscripción anual* (cuatro números), España, 2.200 pesetas. Europa, 3.000 pesetas. América, 3.500 pesetas.

LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 14, 1990

La reconstrucción del recuerdo	3	José Jiménez Lozano
Tra la historia	17	José Miguel Marinas
El arte del engaño y la verosimilitud en el arte	29	Francisca Pérez Carreño
Sábato y Lovelace	37	Juan José Barrientos
Credito y descredito de la pintura en el cine	51	Javier Arbalde
Antonio Saura: la metamorfosis del monstruo	61	Valeriano Bozal
NOTAS		
Los genios de la mesa redonda	83	David Rodríguez Trieba
Autoritarismo del humanista como adolescente	87	Patricio Peñalver Gómez
LIBROS		
Adversus metaphysicos. Déficit y excesos del último Habermas	100	Antonio Valdecarlos
El lugar de la ética en una sociedad democrática	110	Ángel Riquero

La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan los artículos firmados. La revista no mantendrá correspondencia sobre los artículos que no hayan sido solicitados.

Prohibida la reproducción total o parcial de la revista por cualquier medio mecánico, electrónico o reprográfico sin autorización expresa.

Diseño: La balsa de la Medusa.

Portada: Antonio Saura, Retrato imaginario de Goya, 1962.

Editor: Víctor Díez, S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Bretón, 25. 28045 Madrid. Teléfono 468 13 98.

Precio del ejemplar: 600 pesetas (cuarto número).
España, 2.200 pesetas. Depósito legal: M. 5.125-1989.
Impreso en España por Gráficas Rogar,
Fuenlabrada (Madrid).

LA RECONSTRUCCIÓN DEL RECUERDO

José Jiménez Lozano

Parece que lo que se espera de mí es que yo haga aquí un pequeño esbozo o discurso sobre qué es lo que ocurre con la memoria y el recuerdo en una narración que se nutre de ellos, si es que puede haber narraciones verdaderas que no tengan su hontanar en la memoria. O, por lo menos, se espera que pueda decir algo de lo que con la memoria me sucede a mí mismo o sucede con mis historias, ya que, de modo privilegiado y esencial, la memoria y el recuerdo colectivos están en esas pequeñas narraciones y ensayos. Y es más: ellos son la razón misma de su escritura, su impulso y el contenido de ella, los que la constituyen como tal.

Este carácter testimonial es, pues, lo único que legitima que yo aluda aquí a mi escritura, y desaría que en este estricto sentido se entendiese, y ya que tiene que intervenir el «yo» o lo «mio», que fuese del modo y manera a como las cosas suceden en un atestado o en un proceso: esto es, de modo enteramente funcional, para tratar de aclarar algo.

Y estos son los hechos. Unos cuantos comentadores y críticos —o lectores con simpatía hacia mis libros y con lo que en ellos se cuenta— se han percatado con agudeza de cómo son las cosas en este plano de su relación con el recuerdo o con la historia y los han diseccionado perfectamente. Así que antes de hablar yo mismo desde los adentros del enfermo, dejaré que digan algo los diagnosticadores.

Manuel Reyes Mate, por ejemplo, en un artículo reciente en que contraponía mi mirada de la historia a la de Umberto Eco —supongo que

con el escándalo de muchos— ha levantado acta, por lo pronto, de una realidad de nuestra cultura que me hace a mí mismo extraño a ella y seguramente me define como anacrónico en relación con ella, aunque no con disgusto por mi parte: la falta de gusto por la historia o el rechazo de la misma o de los «grandes relatos», y la estima, o el refugio en ellas, de las pequeñas «narraciones fragmentarias sin mayores pretensiones —sobre todo sin pretensiones de verdad—, sólo documentos particulares».

Y, luego, hablaba de que, mientras otros —Eco entre ellos, y de modo eminencial— contemplan el pasado en la historia y en las historias como divertimento: un poco o un mucho como los ilustrados de salón jugaban con la máquina de hacer chispas o todavía pintaban mapas del universo mundo como si se tratase de los planos de un jardín, en mi escritura «la historia es un tormento», y, en ella, no se narran cualesquiera historias, sino «historias dolorosas» y de sufrimiento.

Y así son las cosas, ciertamente. Pero también como Francisco Javier Higuero, Eduardo Subirats o Carlos Thiebaut han visto: historias o la historia como parábola o trasluz del presente, para el primero; o historias y recurso a la historia como testimonio del pasado y protesta por su ocultamiento o su deformación o trivialización, según los últimos. Pero, para implicarme ya yo mismo en la cuestión, citaré todavía a la hispanista italiana Rosa Rossi, que ha contado, como si lo hubiera visto realmente que esa mi escritura «es punto también de otra gran aventura...: el descubrimiento de la interpretación de la historia de España que Américo Castro estaba proponiendo, en los años cincuenta, como una historia fuertemente marcada, primero por la prolongada convivencia en el suelo ibérico —caso único en Europa— de las tres religiones monoteístas y, en un segundo momento, por las consecuencias traumáticas de las sucesivas exclusiones de los componentes hebraico e islámico por parte de la Corona cristiana. Debe de haber sido para el joven intelectual castellano —«cristiano en rebeldía» y escritor naciente— como una revelación que funcionaba como confirmación de cosas ya vistas o sentidas, u oídas: significaba, por ejemplo, encontrar una explicación a la violencia destructiva, exterminadora con que se había reabierto el conflicto «religioso» en el momento del golpe militar; una violencia que debía de formar parte de una dolorosa memoria construida con retazos de discursos y narraciones escuchadas durante la infancia: como es sabido, la guerra y la post-guerra son siempre períodos en los cuales se narra mucho. Retazos de narraciones en las cuales se hablaba de asesinatos de frailes y monjas cometidos «al otro lado» y retazos de narraciones, quizás murmurados en familia, en los que se hablaba de gente fusilada —en esos pueblos castellanos pasados rápidamente a manos de «los nacionales»— sólo porque se los consideraba «rojos». Significaba encontrar explicaciones o correspondencias históricas a las prácticas inquisitoriales o penitenciales, actualizadas por la institución eclesiástica en los primeros años del franquismo, cuando se pedía cuentas a la gente —y se daba o se negaba trabajo según esos informes— de cuándo y en qué medida habían

observado las prácticas rituales de la Iglesia Católica: exactamente como cuatrocientos años antes se había pedido cuentas de esto mismo a los «moriscos», esto es, a los musulmanes bautizados por la fuerza... Leer los libros de Castro —o de Marcel Bataillon— significaba... descubrir que precisamente esa Castilla cantada por el nacionalismo estetizante... había sido en realidad la tierra donde más se había ejercido la represión monárquica e inquisitorial en los primeros decenios del siglo XVI... hasta estirpar —y el asunto debía de parecer de enorme importancia al joven español de los años cincuenta que leía esos procesos— todo resto de aquella teología que transparecía en las actas de los procesos inquisitoriales». Y el prof. William Sherzer, en fin, también lo ha visto así, cuando se ha referido a que las humildes criaturas de mis narraciones son, en el fondo, los mismos pobrecillos islámicos o judíos de mis pequeños ensayos.

Es exacto, y descubierto y comprendido de este modo, es sobre este cañamazo sobre el que yo voy a tratar de construir ahora mi propia visión de ese asunto de la memoria que se torna narración. Y lo haré en tres direcciones especialmente: 1) la historia como tormento y mis historias como recuerdo o memoria del sufrimiento; 2) la narración como lucha o subversión contra el olvido, su encubrimiento y canalización; y 3) la transposición de la memoria y el recuerdo, o de la misma historia, en narración literaria. Esto es, la reconstrucción del recuerdo en la narración.

Pero, antes, quizás deba decir dos palabras para explicarme por mi cuenta sobre esa pérdida de gusto por la historia o el rotundo rechazo de ésta, y el gusto, sin embargo, por las narraciones fragmentarias sin otra pretensión o «sin mayores pretensiones —sobre todo sin pretensiones de verdad— que la de ser documentos particulares». Esto es, la desconfianza y el reniego ante «los grandes relatos» cuyo carácter imperialista o de poder, cuyas pretensiones de verdad total y exclusiva, y cuyas consecuencias de opresión y sangre nos sobrecogen, y la mirada hacia los pequeños relatos de la experiencia humana.

Pero, en el principio y desde el principio fue así, y podríamos decir que en esto la postmodernidad ha vuelto a Mesopotamia, salvo que en el principio y desde el principio, es el pequeño relato el que se ha considerado verdadero.

En el principio y desde el principio, fue el relato pequeño y testimonial de la existencia particular el único camino de acceso al saber sobre el mundo y los hombres. Los «grandes relatos», que no sólo ahora sino a través de los siglos han aterrorizado a las gentes y contra los que siempre se han alzado, no son en realidad relatos o narraciones sino construcciones intelectuales e ideológicas, políticas, morales o sacrales levantadas sobre los viejos relatos, humildes y fragmentarios, encantadores o terribles, pero siempre verdaderos y cuya verdad han trasvestido, aplastado o instrumentalizado en todo caso. No ha habido jamás «grandes relatos», sino grandes «Ersatz» o «como si» de relatos, su perfecta contrafigura e irrisión. Los mitos no son estrictamente relatos, sino en su engañosa estructura formal

de historias. Pero no hay nada histórico en ellos; las cosas que en ellos se cuentan no han sucedido en la historia; han sucedido a los dioses fuera del tiempo, y lo único histórico en ellos, lo único que es narración y relato, es el sufrimiento que han causado a los hombres.

En el principio y siempre que los hombres se han expresado acerca de su condición, fueron los pequeños relatos: relatos acerca de la extraña belleza del mundo o de la alegría de vivir, narraciones de amor y de muerte o de trabajo, pero sobre todo de injusticia; y todo ello, como no puede ser de otro modo en el relato, a través de lo fragmentario y cotidiano, y en narraciones o puros gritos que la civilización occidental ha considerado y sigue considerando como expresiones de primitivismo o de primeros estadios de la evolución intelectual e histórica. Mientras ha venido hipostasiando las grandes construcciones mentales, que serían las únicamente dignas del hombre, y, desde luego, salvíficas, redentoras de los pueblos: pongamos por caso, la libertad, la igualdad y la fraternidad, que extrañamente produjeron al burgués, o la Revolución de la justicia y de los oprimidos que no menos inesperadamente produjo al comisario político. Ernst Bloch se quedaba perplejo.

Pero desde antiguo se supo que, frente a la «Gran Historia», las pequeñas historias desenmascaraban su mentira y resultaban subversivas. Y citaré un solo ejemplo, aunque paradigmático: el del narrador de los sufrimientos de los hebreos en Egipto, que no sabe nada, ni quiere saberlo, de los soberanos del país y su corte, ni tiene ojos para sus colosales obras ante las que todavía no ha callado la alabanza de quienes tienen poder y sabiduría; y, sin embargo, nos conserva el nombre de dos humildes mujeres, cuyo oficio era el de comadronas, que tuvieron compasión de los oprimidos y desafiaron a los faraones: Siphrah y Puah, nombres que significan: «ser hermosa» y «ser muchacha».

La opción estética que el narrador de esos sucesos hace, al comportarse de ese modo, es desde luego y de modo inmediato, la de lo pequeño e insignificante contra lo majestuoso y faraónico, la de la hermosura de lo humano y de lo que significa vida contra lo que está construido y, aunque posea una cierta hermosura, es algo muerto. Y es la opción, en fin, por los oprimidos frente al opresor. Es decir la opción ética que corresponde exactamente a la opción estética de contar la historia encantadora y justiciera de las dos comadronas que aseguran la vida de los recién nacidos mientras se guarda silencio sobre la «Gran Historia» de los faraones y su gloria, que ni siquiera se ve, ni resulta estéticamente interesante, ni importante, y éticamente se rechaza por lo tanto.

Esta es siempre la estética del relato: la de lo pequeño y fragmentario, lo particular y cotidiano, lo visto y lo oído, pero que nos concierne a todos porque es hermoso o terrible; en modo alguno ajeno al conocimiento y a la verdad, entonces. Como las historias de Siphrah y Puah. Pero podría decirse que mi generación también estuvo en Egipto en su infancia y

adolescencia, y que en ellas tuvo una experiencia de la historia como sufrimiento o tormento.

1) La infancia y la adolescencia son, como se sabe, un tiempo y una tierra a la que todo hombre sin duda, pero, desde luego todo escritor —y todo moribundo según dicen— se dirige constantemente para buscar en ellas los tesoros y secretos del mundo, que le parece que entonces le fueron revelados. Y en esa infancia y adolescencia de la post-guerra civil no se nos dio precisamente una «educación sentimental», sino que se nos cargó con unas visiones y relatos que comenzaron por traumatizar nuestras vidas, con una experiencia de los hombres y las cosas en carne viva y en situaciones-límite y con algo así como con un destino ineluctable: el de guardadores de la memoria de todo ese acontecer, y de los rostros de los hombres en él implicados.

Por lo pronto, tuvimos que aprender a escrutar esos rostros de hombres y mujeres, y a adivinar qué era lo que había detrás de ellos: qué máscaras portaban. Porque sabíamos que llevaban alguna máscara, que todos la llevábamos; como había dos lenguajes y dos tipos de razonamiento y de discurso: público y privado, el de la historia externa y épica y el del relato en voz baja. Y aprendimos igualmente la hipocresía necesaria o el límite de los desvelamientos permitidos en relación con el orden social, político, cultural y religioso del que se hablaba con cautela, a puerta cerrada y en conversaciones llenas de elipsis y sobreentendidos. Porque todos sabíamos, como Horacio —también los niños— cuántos sufrimientos y desastres había acarreado a los griegos la belleza de Helena: es decir, las razones y sinrazones de la guerra civil que había dejado tanto rastro de destrucción y muerte, odio y silencio.

Las gentes llevaban en su interior un laberinto, y dentro de él, un minotauro sangriento que podía ser despertado por la palabra y el recuerdo. Y eran conscientes de ello. Las conversaciones estaban punteadas por locuciones como «es mejor callar» o «si yo hablara», que, sin embargo, sólo eran el prólogo de una gran confesión o descarga y descubrimiento de sus propias vidas o narración de otras de las que habían sido testigos y cuya memoria guardaban para ayudarse a vivir a sí mismas, y no dejar el sufrimiento de los demás en el olvido. Y este descubrimiento o narración y relato se hacía en un cierto estilo, con frecuencia sinuoso y amplificatorio —como las ondas del agua de un estanque, hendida por la piedra que arrojamos— que iba desvelando poco a poco la historia que se contaba o ampliándola hasta ocupar el mundo: como una historia universal del sufrimiento. U ocurría, otras veces, como si el habla se tornase asmática y la memoria tuviese que ser reconstruida con muchos fragmentos cuyo ajuste fuera doloroso, y se precisara del bálsamo lubricante de ciertos latiguillos o estribos verbales: esa exuberancia de los «que» conjuntivos que tanto han extrañado, por ejemplo, a ciertos críticos de mi novela «La salamandra», o los «dijo, dije, dice, digo», mareantes y dolientes. Y siempre un magnífico, soberbio estilo indirecto, como un velo de poder o una reluctancia a decir

el horror, o la utilización del presente histórico como cargando al propio narrador con todo aquel insoportable testimonio o recuerdo. Y si lo trágico resultaba indecible, estaban los silencios, tanto de las víctimas como de los verdugos; y también había que aprender a distinguirlos. Y, en medio de todo esto, recibíamos las informaciones y los resplandores de las primeras lecturas, que una situación cultural cerrada y de censura hacía que, paradójicamente, fueran muy altas: Shakespeare o los clásicos griegos, los relatos bíblicos, Dostoievski y Cervantes o la «Historia de la Comuna», de Thiers: es decir, probablemente lo que podría parecer un despropósito a un pedagogo, pero que iluminaban lo que oíamos y veíamos, revelándonos la verdad de esos textos. Y pondré un solo ejemplo: una mujer que fue mi madrina de bautismo se comportó en aquellos años como Antígona frente a la brutalidad del poder y de las leyes, invocando la ley de la humanidad inscrita en el corazón de todos los hombres y la humanidad de lo cristiano en oposición a la religión de la república que era el catolicismo —aquí todo el mundo parece haberse conformado con las fáciles y abstractas explicaciones de eso que se llama nacional-catolicismo—, y lo hizo a gritos como una Ménade. Pero, a la vez, con una especie de tranquila y soberana autoridad moral, que amedentró a los asesinos y liberó la conciencia moral de las otras gentes, atenzadas hasta entonces por el miedo, y confortadas luego con la memoria de ese comportamiento, cuando en el relato del hecho subrayaban que esa Antígona actuó de ese modo, incluso si sus vínculos con el difunto al que las leyes prohibían llorar no eran familiares en ningún grado, ni tampoco de una significativa amistad, o de clase. Era una Antígona que invocaba solamente la condición humana y la sacralidad de la vida, la solemnidad de la pobreza y la soledad o el sufrimiento de un ser humano —una categoría cristiana que procede de la Edad Media y conservó nuestro pueblo durante toda la noche del barroco católico—: el derecho a llorar a los muertos y reverenciarlos, incluirlos en nuestra vida y en la historia mediante el recuerdo.

Y seguramente nosotros no entendíamos, ni podíamos entender, la «Antígona» de Sófocles que leíamos, pero descubrimos que aquella mujer de que hablo era como Antígona, o Antígona misma, y que aquella historia antigua era verdad. Exégesis muy sabias y acabadas, y sucesivas lecturas de la obra de Sófocles, hechas después, no han añadido nada sustancial a aquel entendimiento adolescente de las cosas. Y, ahora, me es suficiente volver a oír aquellos gritos en mis adentros para que la gran historia de entonces y de ahora, sus explicaciones e investigaciones, su razón y sinrazón y sus solemnidades y empaques queden desconstruidos: sólo oigo ese grito de una vieja mujer de aldea en el inicio de una noche de agosto. Como el narrador de las historias de Siphrah y Puah, no me importa un bledo quien gobernaba la república, ni el papa reinante, la renta «per cápita» o los adelantos técnicos, los fastos o las conferencias internacionales. Si yo acertara a narrar ese recuerdo, como otros, la historia universal se arruinaría por un momento al menos —el de su lectura— para el lector. Y sólo

tendría importancia, como para mí, ese grito de Antígona; y el muerto cuya muerte se prohibía llorar tendrá descanso y el llanto debido que se le negó entonces.

Pero lo mismo tendría que decir acerca de lo que fue, más tarde, el descubrimiento del pasado español, desde luego en los libros que señalaba la profesora Rossi, que cité al principio, y otros; pero sobre todo y en una dimensión más profunda, en los papeles de inquisición y otros papeles de registros parroquiales; papeles de desvanes o de los viejos procesos civiles o cartas y otros pequeños testimonios fragmentarios de historias particulares, memorias de sufrimiento. Y de esperanza, por lo tanto. Y también tendría que referirme a los relatos, pero no a la historia oral, según se la define, se la investiga y se la practica académicamente, sino a la escucha de las gentes para aprehender sus vidas y las memorias que las sostienen.

El sufrimiento exige ser contado. Por ninguna otra razón los prisioneros escriben «grafitti» o hacen encargos de noticias sobre sí mismos o sus carceleros, y por eso también grita el torturado: buscando desesperadamente quien le oiga, y no sólo por el dolor de sus miembros. La memoria, que reconstruirá quien lea los «grafitti» u oiga los gritos, ayuda al sufriente; al que, quien encarcela o tortura, pretende condenar al olvido, a la no existencia definitiva. Pero, si la memoria de su sufrimiento acompaña a la víctima, la narración de ese sufrimiento sitúa a la víctima en el ombligo del mundo, deteniendo —como decía hace un momento— la historia universal entera que deja de tener importancia, queda desconstruida, o convertida en ruina e irrisión. Porque el relato literario hace algo singular: reviste con la luz de la belleza, expresa con la hermosura de las palabras y su ordenamiento la pobre vida o el fragmentario suceso cotidiano, y el sufriendo del sufriente. Y se alcanza así la verdad literaria que es de otro orden que la meramente histórica: de un orden más profundo, y se alza frente a la época retórica en que necesariamente se vierten y han de vertirse las huecas memorias de la Gran Historia, construidas como monumentos: en horror de la muerte, y la tornan ridícula.

Estas son, creo yo, la gloria, la gran razón y la imprescindible del relato —cuento, parábola o novela, pero del primero sobre todo— mucho más allá de lo que las teorías o las tradiciones, o la dogmática literarias puedan decir de ello. Y esta es también la razón última que, en mi opinión, condena como la peor traición de todas las que los hombres de letras, artistas y escritores han consumado: el rechazo de la belleza y la justificación de la impotencia o de la horrible y espantosa fealdad de gran parte del arte y de la literatura de nuestro tiempo, la intelectualización o psicologización de la forma y el desprecio por el placer de contar; el que en sus manos, en fin, el relato haya muerto.

Son varias y profundas las razones y causas de este estado de cosas, pero me parece que pueden resumirse en dos, sustancialmente: en primer lugar, la orgullosa y ridícula pretensión de los escritores modernos de estar creando mundos y de ser, por lo tanto, una especie de demiurgos,

poderosos dioses que sacan de la nada sus creaciones, despreciando o desconociendo el rostro y la memoria de los hombres, su sufrimiento y su sueño, la hermosura del mundo y su extrañeza.

La segunda razón afecta o se refiere profundamente a la propia condición del escritor moderno, instalado en el mundo de modo tan diverso al escritor antiguo, tal y como Gilbert Murray, por ejemplo, nos lo ha mostrado a propósito de Eurípides, cuando escribe: «Nuestros poetas y hombres de letras, en su mayoría, viven de sus escritos o de salarios que tienen gracias al nombre literario. Es raro que se vean enfrentados con los peligros diarios, que se hallen obligados a jugarse la vida con los demás hombres, a exponerse por sí o por otros, que tengan que ayunar durante dos días seguidos, o que tengan que ganarse el sustento trabajando con sus manos... Pero, aun hoy día, el hombre de letras, las más veces, participa, a lo sumo, en trabajos burocráticos o de dirección fabril.

«Mas el poeta antiguo sudaba de veras, tenía que trabajar mucho, pelear, sufrir pruebas y privaciones físicas, y vivir afanosamente durante casi todos esos años en que, hoy, nosotros no hacemos más que escribir sobre la vida. Tomaba parte en la asamblea política, en el consejo, en los tribunales; se ocupaba por sí mismo en sus campos o en sus negocios y todos los años solía ser convocado para largas expediciones militares en el extranjero, o podía ser llamado en cualquier momento para defender la frontera. Y, en medio de semejante vida, una vida cargada de realidad y de trabajos, Esquilo, Sófocles y Eurípides todavía encontraban el modo de escribir sus tragedias. ¡El uno escribió 90, el otro 127, y el tercero 92! Y Eurípides era, desde luego, un filósofo, pero ¡qué caudal de experiencia propia corría por los subsuelos de su filosofía! Acaso esta inmersión en las duras realidades de la vida es lo que ha determinado las principales características de la antigua literatura griega: aquella inquebrantable salud, aquel buen sentido, por ejemplo: aquella ausencia de blanduras sentimentales, paradojas y demás locuras por el estilo; tal vez su firme devoción por las formas ideales y las convenciones superiores; y, en fin, su aversión decidida por cuanto, hoy, llamamos 'realismo'. Un hombre siempre rodeado de libros y que vive seguro desea cosas crudas y reales, emociones sangrientas, palabrotas y frases mordientes. Pero quien de milagro escapa a una vida de sobresaltos guerreros, incomodidades, brutalidades y asperezas, para consagrar unos cuantos instantes a las Musas, desea naturalmente que las Musas se porten como tales, y no vengan a importunarle con las salpicaduras del fango que acaba de quitarse de encima.»

Y las Musas deben también comportarse como tales —y es lo que se espera de ellas y ellas no niegan— cuando se trata del relato del sufriente, de lo cotidiano y fragmentario, de la vida que no tienen púrpuras mundanas sino el más terrible acoso de la realidad y exigen que no se las deshonre o se las vuelva a hundir en su insignificancia y su miseria con los estilos del realismo mágico, de los juegos barrocos, de las sintaxis infectas de que ha

hablado Jacques Ellul, de la banalidad sin un átomo de resplandor, que sustituyen a la palabra carnal y verdadera, y a la poesía.

Shakespeare ha iluminado con los resplandores de ella hasta la tortura y la muerte, las cabañas campesinas, los calabozos, la infinita desgracia del rey Lear o las lacerantes figuras de sus bufones y sus locos. Y Chejov o Isaac Babel —cuya única norma estética frente a la miseria del llamado realismo socialista de su tiempo era que «sólo lo banal es contrarrevolucionario»— también han hecho eso en los relatos más pequeños que narran las pequeñas vidas de los seres más pequeños. Porque no puede ser de otro modo: hay una cuestión ética en el estilo y el lenguaje del relato: un asunto de justicia para con la memoria que en él se narra.

2) Porque no se trata de cualquier memoria, ni de cualquier historia, y, desde luego, no —como dije desde el principio— de la Gran Historia, sino precisamente de las historias y de la memoria que esa Gran Historia ha desechado o soterrado, falsificado y olvidado, la memoria perdida o que puede perderse y se perderá con toda seguridad en un mundo de poderes cada vez más absolutos —incluidos los poderes culturales y su industria gigantesca—. Sólo la narración literaria puede salvarla de esa perdición eterna.

Se trata de narraciones e historias sobre las gentes que jamás han hablado en la historia y pueden por eso mismo decir algo nuevo, o, más bien, mucho y totalmente nuevo. «Los otros, los vencedores, ya lo han dicho todo en sus obras y en su fama», escribía Reyes Mate en el artículo que cité al principio; y así es. Y han evitado siempre, por lo tanto, que haya pequeños relatos o niegan que éstos puedan ser significativos o puedan tener pretensiones de verdad, porque lo que dicen es peligroso para su propia Gran Historia: la desnudan y dejan transparecer la urdimbre de que está hecha. Así que hay que tomar medidas preventivas, y esto en el orden mismo de la teoría «científica» de la narración, en la secreción de modelos o modas literarias o culturales en general, y, desde luego, en el de la industria cultural.

Las innovaciones literarias consisten, así, de ordinario, en puras innovaciones técnicas y formales, que, por cierto, cada día necesitan más mediaciones para ser entendidas, más glosas de alabanza para sostenerse, más pedagogías para ser aceptadas; precisamente porque la innovación formal es puro encubrimiento del puro discurso del poder: y del poder cultural sin ir más allá, que es decir poder clerical o poder «tout-court», o configura su novedad —y una novedad casi cada dos años, levemente por encima de los plazos de los grandes modistos— en la pura banalidad o puros juegos de formas de absoluta arbitrariedad y subjetivismo, al margen de la idea misma de belleza, que se considera una supervivencia renacentista, pongamos por caso, y sin no ya grosor pero ni siquiera el más delgado asomo de eticidad: quiero decir, de memoria humana de los adentros. Y todo esto bien adobado en filosofías «ad hoc» o instrumentales y en relucientes análisis culturalistas. Y como si fuera algo nuevo, por lo demás, y no lloviera ya

sobre mojado. Esto es, como si no supiéramos ya —y Karl Löwith entre otros nos lo ha mostrado de modo magistral— que los «ismos» artísticos y, desde luego, también los literarios de entreguerras sirvieron, con su irracionalismo, para el sabotaje total de la cultura y la destrucción sistemática y gozosa de ideas y valores. A ello se dedicaron, efectivamente, esos «ismos» —incluido el expresionismo» de manera inconsciente: con aquella enfatización enloquecida del «yo» del artista o del escritor, con aquel espíritu entre deportivo y lleno de ira contra toda tradición y memoria —no sólo la acartonada y hueca o académica—. Y con aquel afán por tornar a lo primitivo y animal, lo pagano y lo irracional o surrealista, la escritura automática o las sombras de «El gabinete del doctor Caligari». Lo que ocurrió, «el único problema fue, como dice Peter Gay, que mientras retornaban a lo animal a través del arte —y su animal en particular era la única liebre de Marc— los nazis volverían a lo animal en la vida misma, tomando como modelo a otros animales», y el perverso placer en la paradoja y en un voluntario asalto a la razón, y el entierro de la memoria y de la historia para chapuzarse en un presente nuevo como aurora de una nueva era, desembocaron enseguida, como todo el mundo sabe, en aquellas formulaciones sacrales de la afirmación de la propia existencia mediante «la autenticidad», el «decisionismo», el «querer su destino» y «la libertad ante la muerte» y un largo etcétera que pronto encontraron una perfecta traducción política en «un orden nuevo» que trató de aplastar para siempre la memoria del hombre y los relatos de su propia vida; y, como desahogando un gran complejo de Edipo, se alzó contra sus padres, y, primero, tildó de «degenerado» el arte de esos «ismos» y, luego, naturalmente, en cuanto pudo, liquidó sus obras y a sus autores.

¿Habrá que recordar que quienes se enfrentaron a ese horror fueron únicamente aquellos individuos o grupos humanos en los que la memoria del sufrimiento de los hombres constituía el fondo de sus valores y creencias, o para los que la memoria de las cosas que ocurren a los hombres, el rostro de éstos, el placer de contar, de vivir y de mirar, la contemplación y el disfrute intelectual y estético, y la misteriosidad del rostro del idiota del pueblo de que hablaba Simone Weil —más cerca de Platón que como Aristóteles pudo estarlo jamás— era continuar siendo hombres?

Los otros —incluidos los artistas y distinguidos escritores de muchos «revolucionarismos» se adaptaron muy bien, si no fueron rechazados. Y se sintieron muy halagados con otra nueva «innovación de las formas» que tanto los distinguía de las gentes comunes y sus relatos insignificantes. Y ridículos, porque pretendían ser verdaderos.

3) Llegado a este punto, lo que yo no querría en modo alguno es haber hecho algo así como una «apología pro vita mea» o justificación de por qué la memoria o el recuerdo están en mis literaturas, sino una simple mostración de cómo yo creo que son las cosas o cómo se me han mostrado a mí, y, entonces, naturalmente, tienen que impregnar mis escrituras. Pero también la de toda una larga tradición que Michel de Certeau ha llamado

«la tradición humillada», y en la que del modo más modesto trato de moverme. Y modesto a la fuerza, porque ahí están Sófocles y el rey Lear y el señor Miguel de Cervantes; y precisamente porque no se tienen pretensiones más modestas, la humildad se produce automáticamente al abrir los ojos. Y no se pueden tener otras pretensiones más pequeñas, porque esa es la gran familia de los «rapsodas» o «relatores», que han mostrado con algunos siglos de seguridad que toda narración es recuerdo y toda mirada literaria se nutre de él. Buena parte del trabajo del crítico está seguramente en identificar de qué manantial de la memoria ha nacido el relato y cuál es la alquimia literaria que transformó en memoria literaria la pura realidad objetiva de los hechos.

La conexión entre realidad y literatura es una operación que se ha llevado a cabo con frecuencia, a veces de modo exhaustivo como en Proust y muy recientemente con Musil, hasta el punto en este último caso de que, estando como estaba destruido todo su archivo de escritor, ha sido posible, a partir de *El hombre sin atributos*, reconstruirlo; porque se ha mostrado que todo estaba en los periódicos y revistas. Ahora bien, mostrar cómo el jardín de Jules Aniot, tío de Marcel Proust, se transforma en el parque de Tansonville o Viena se convierte en Kakania es muy otro asunto. Se trata, en efecto, de un proceso misterioso —quiero decir no racionalizable del todo y seguramente mucho menos que los procesos oníricos— y, según creo, inconsciente o no reconocible o determinable por el propio escritor. Por mi parte al menos, no podría decir de donde viene la vieja de «El grano de maíz rojo», por la que me han preguntado, y sí sé de dónde viene el Luisillo de «El acompañante», pero como si viese las cosas en neblina o las escuchara en susurro, entre otras razones quizás porque procuro no introducir para nada mi «yo» en esos relatos y no cuento nunca mi memoria, sino la memoria de los otros, que es la única importante.

La memoria es siempre selectiva, y hay en nosotros mecanismos muy profundos que nos ocultan determinados aspectos del pasado, o nos los desfigura, banalizándolos por ejemplo, cuando en realidad fueron atroces —que es lo que ha motivado, sin ir más allá, la escritura de Primo Levi en torno a la experiencia de los campos de concentración nazis, que el tiempo comenzaba en él mismo a mostrar como banal—; y otros aspectos se nos sitúan, por el contrario, en primer plano y con total nitidez, siendo banales; o todavía otros, los vemos como difuminados. ¿Y por qué unos rostros y unas historias se nos aparecen con tal fuerza, que no podemos deshacernos de ellos, mientras otros rostros y otras historias, que quizás nos conmovieron o nos traumatizaron, se niegan a ser contados, y, una vez que los vemos, desaparecen como fantasmas, hundiéndose rápidamente «en el torrente sanguíneo del cerebro», como decía Dostoievski, y dejándonos empobrecidos? ¿Qué es lo que nos hace narrar sobre la memoria de otros o la memoria pública en vez de sobre nuestra propia memoria?

Desde luego, un escritor con un gran «yo» y vocación demiúrgica, como antes dije, se sitúa en el centro del mundo y mal puede hacer otra cosa que

obligarlo a girar en torno a sí mismo. Ninguna otra cosa puede contarnos. Como a quien entra en religión —y Martín du Gard decía que algo muy parecido era o debía ser este oficio— al narrador se le exige que renuncie a su «yo». Un autor, un narrador, no es un «yo» a secas. No hace falta, por ejemplo, desposar la filosofía o los principios de la psicocrítica de Charles Mauron, pongamos por caso, para convenir —porque ello es una evidencia— en que un autor es una persona, desde luego, y eso supone una biología, una psicología y una historia específicas, incluyendo ambientes familiares, amigos, educación, cultura y lugares. Pero es mucho más: un autor lleva auestas sus lecturas y la interiorización de éstas, la interiorización de la cultura en que vive y a la que pertenece, su conversación en los adentros con otras culturas y las culturas de otro tiempo, sus experiencias y sus sueños, y su memoria, pero entrelazados con los de los demás. Su memoria es la memoria de todo eso en realidad, y no el estricto acervo de sus recuerdos personales; y, como le sucedía a Blake, puede salir de paseo y pararse un momento a saludar a Abram o a Benito de Espinosa, o descubrir de repente el rostro de una niña con quien fue a la escuela y murió luego, y es, ahora, cuando ella habla y dice lo que nunca dijo a nadie y se llevó a la tumba. O puede toparse, también súbitamente, con el resplandor de un azulejo dorado puesto en un fregadero campesino, que, ahora, brilla como la cúpula de Santa Sofía de Constantinopla, o mucho más.

Una narración no se construye, como se construye un ensayo, una narración se le regala al narrador, cuando ha trabajado honestamente en ella, se escucha. Y, cuando se está escribiendo, se tiene la sensación de ser sólo el amanuense. Y, naturalmente, también una narración se puede montar y construir como un rompecabezas —las hay a miles—, pero entonces ya no es un relato, sino un ideograma, una redacción, una exposición de habilidades descriptivas e inventivas en forma narrativa. El talento, que es la forma más despreciable de la inteligencia como decía Renán, ha operado ahí como «deus ex machina»; y puede estar todo ello amasado con recuerdos, pero objetivados y documentales. Y el autor puede dar cuenta muy bien del asunto, pero como si se tratase de bienes catastrales; de manera que eso puede sernos útil, pero no nos pone en cuestión en nuestra existencia misma, no afecta a nuestro «yo», ni afecta al mundo, como las historias que se cuentan.

Pero yo no sé de dónde vienen esas historias y esos rostros y sus relatos indecibles o nunca contados, o perdidos, o en riesgo de perderse y que hay que contar. Incluso sí sé —aunque no siempre, como he dicho— cuáles fueron los rostros y las historias que estuvieron en la realidad o en los papeles, o en las palabras y las memorias de otros, enlazadas a mi propia memoria. En la narración, ya no son los mismos; pero sé que, si yo logro estéticamente esa narración, el lector los reconocerá, sabrá lo que les ocurrió y entrarán a la vez en su memoria.

¿Cuál es el instrumento alquímico que consigue todo esto? Yo sólo puedo enunciarlo como sospecha o propuesta: es un cierto modo de

recuerdo o reviviscencia, que se da o no se da; son las palabras: su verdad y la sensualidad y belleza de la forma. Pero uno tampoco sabe de dónde vienen las palabras, la más humilde es la más justa y hermosa; de dos relatos, el más inaudible es el más verdadero, de dos memorias la que conserva las huellas de la sangre o de una alegría muy pequeña es la más profunda.

No sabría decir de otro modo las cosas, pero no creo en otras preceptivas. Ni veo que haya otra cosa que opresión en cada pretensión ideológica, política, social y cultural o literaria, de privar a los hombres del recuerdo y sus historias y del lenguaje carnal y verdadero con el que únicamente pueden contarse, o de banalizar para él todo ese ámbito de heridas y silencios.



PAUL DE MAN

LA RESISTENCIA
A LA TEORÍA



LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

Paul de Man, *La resistencia a la teoría*

Edición de Wlad Godzich, traducción de Elena Elorriaga
y Oriol Francés, 200 páginas.

Índice: 1. La resistencia a la teoría. 2. El regreso a la
filología. 3. Hipograma o inscripción. 4. La lectura y la historia.
5. Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin.
6. Diálogo y dialogismo. 7. Entrevista con Paul de Man, *Stefano
Rosso*. 8. Bibliografía de textos de Paul de Man, Tom Keenan.

TRAS LA HISTORIA

José Miguel Marinas

No se sabe si estamos en tiempos de una crítica de la razón histórica. Aunque siga pesando la de la razón dialéctica que con varia fortuna ensayó Sartre hace cuarenta años. Sí existen indicios y ensayos de diversas críticas, aparentemente menores, de la razón narrativa, de la razón cínica. Y en el terreno de la investigación social, una serie de miradas que ponen la lupa sobre prácticas, formas, relatos, historias de la vida cotidiana. Como si este lugar, desatendido por los paradigmas clásicos, arrojase claves para el entendimiento de lo demás. De lo que antes era llamado el Todo. Entre los últimos avatares, una polémica (si sugerida o esperada, aún no se sabe) acerca del final de la Historia.

Con ello se pretende nombrar toda una serie de desplazamientos en las prácticas sociales, al menos en su superficie. Pero también en la percepción de las mismas, al menos en su sentido. Se trata de un reto completo, en el que quizá no cabe el cierre sino la apertura. Lo que no es lo mismo que la mentecatez asertiva. Para hilar algo con ello, y tratar de mostrar algunas dimensiones del debate y, sobre todo, de la búsqueda, se proponen los pasajes que siguen. Relacionados entre sí de una manera no sistemática, sino a veces recurrente, a veces en forma de llamadas.

La balsa de la Medusa, 14, 1990

Con una única sospecha que conviene anunciar desde el comienzo: que el *final de la Historia*¹ propone el final de una forma de presentar la Historia. Posiblemente para cerrar el paso a otras muchas historias. Para ahorrarlas tanto a éstas como a sus protagonistas. Juzgando desde y en nombre, valga la paradoja, de un supuestamente superado sentido de la historia. Aunque trasmutado en un nuevo realismo.

A vueltas con el sentido de la historia

Tal vez el punto de arranque de una reflexión actual sobre la historia tenga que ver con sospechar del punto de partida. Del suelo de la crítica ilustrada en el que nos movemos. Y que sigue preso en la forma de un dualismo disyuntivo. La formulación clásica la encontramos en el enfrentamiento de Nietzsche contra Hegel.

O incluso en la doble acepción de la historia que Nietzsche² propone al establecer la crítica a una noción de la historia demasiado cargada de un sentido. El de la Verdad entendida como adecuación. Un sujeto regido por un orden de adecuación fundamental del mundo. Un mundo de cosas cuyo orden impone una ética del relato y de la acción: el desvelamiento. Y en medio, como perteneciendo al mismo orden de lo natural, sin reparar en sus poderes, en su engaño, la condición de toda historia y de toda teología: la gramática.

La disyuntiva que la modernidad prepara parece darse entre dos formas de relato: la historia (Historie) y las historias (Geschichte). El ocultamiento de las segundas en el tiempo de la universalidad, fue el precio del establecimiento de ésta. Pero como todo resto, como todo lo enviado al lugar de lo prohibido, de lo patológico o de lo sagrado (en términos de Durkheim), la postergación no equivale a liquidación. Eso prohibido, para el discurso público, se ha convertido ahora en reservorio desde el que continuar, no el cambio de tornas (ahora vuelven las historias humilladas), sino la consagración de ese reparto mismo. Con nuevas caracterizaciones. Valgan las historias, parece decir el discurso del poder, valga lo peculiar, pero exhibido como vacuna³.

Dígame que el tiempo de la gran historia proporcionadora de un sentido, con su alfa y su omega, ya se fue al orto o al ocaso. Quédenos las

¹ Se trata, obviamente, del texto de Francis Fukujama, aparecido en castellano en *Claves para la Razón Práctica*, núm. 1. Este texto aparece aquí más como emblema que como objeto de debate detallado.

² Ver, sobre todo, *Ecce Homo*.

³ Este es el sentido de la operación encargada a los mitos del presente, para exaltar o exhibir lo prohibido, la excepción o lo marginado, a condición de que no atente contra un orden. Véase *Mýthologies*, París, Ed. Du Seuil, 1970. Sobre todo, el último capítulo «Le mythe aujourd'hui».

historias, de cada cual, de cada grupo, de cada territorio. Con tal de que no vuelvan a preguntar por el sentido o el destino de la Historia que se fue. Por la Historia que ha dejado de ser objeto de relato para ser escenario de gestión sin argumento, sin argumentación posible. Puesto que argumentar o desplegar un argumento son operaciones públicas, que requieren un contador (individual o colectivo), un público que asiente o discrepa, que pone nuevos sentido o detalles a lo argüido, que incorpora en su vida y su acción lo narrado. Y así, más que al final de la Historia parece que se nos invita a asistir a la desmoralización del relato. En el doble sentido de pérdida de vigor y pérdida de ejemplaridad.

Por pretender huir de una historia cerrada, con un final feliz previsto (sea la Parusía, sea la verdadera Historia de los iguales), la historia se queda reducida a un campo yermo, o mejor bien acotado, en que todos los elementos (actantes, acciones, atribuciones) se pretenden bien definidos, ya de una vez por todas. Con un género literario que ya parecía —tras las vanguardias, tras el surrealismo— arrumbado en el XIX: el realismo.

La trama y su revés

La Historia, con mayúscula, la gran historia se convirtió en el gran escenario. En el Guión de todas las historias (porque no sólo marca espacios, sino ritmos y tiempos) que despliega una idea postulada como Espíritu o como Dios. Donde lo dado del Nombre, pesa más que el despliegue de posibles que contiene, incluso que la forma futura del nombre que se traduce —tal y como recomiendan los exégetas más versados— por *soy el que seré*.

Y, por otro lado, la historia, la diégesis menuda de la experiencia de uno. Que Nietzsche pretende preservar en el eterno retorno. Que habrá que entender, del lado que Deleuze proponía, como el eterno retorno de la diferencia. Porque no es lo Mismo (una serie de natural-debajo-de-lo-histórico) lo que vuelve ante esta mirada microtómica. Sino más bien la insistencia fugaz de un otro-de-nuevo lo que va apareciendo, como indomesticable. Para intentar dar sentido a ese decurso, se nos brindan las categorías y modelos de la historia. Puesto que no se trata de confiar el detalle del tiempo, en el que advienen las diferencias, a la cueva oracular de lo inefable. Pero en el préstamo de las categorías historicistas hay una pérdida, la de los sentidos abiertos o heteróclitos del acontecimiento. Hay normalización.

El problema de la racionalidad, de la racionalización de la historia está no sólo en encontrar el género. El discurso adecuado. Sino en suponer que no hay un reparto inmutable entre lo decible y lo inefable. O, en términos conceptuales, entre racional e irracional. Si se trata de producir sentidos, de buscarlos inventándolos (*invenire* tiene que ver con el hallazgo y la construcción), la dificultad estriba en abandonar las categorías cargadas de

rutina, para practicar, como paradójicamente Hegel proponía, el rodeo. La atención discreta por los avatares de los gestos, las huellas, los objetos.

Reconociendo en ellos una trama, una traza que resulta eficaz, porque posibilita o veta las vidas de la gente. Y tiene, por tanto, un sentido encontrable.

Estas dos dimensiones de lo histórico: la historia y la biografía, se ven sometidas a otra caída del discurso. La que viene del lado del tiempo sin tiempo del deseo, del tiempo de ese territorio interior que nombró Freud como sujeto. El tiempo lógico del sujeto nos enfrenta con otro ritmo cuya concordancia con el ritmo externo de la gran historia o de las historias de vida no resulta evidente. En primer lugar, porque no parece sumable en el tiempo del nosotros, salvo en la abstracción llamada condición o género humano. Y, sin embargo, no deja de atravesar las narraciones colectivas individuales. Sin duda rompiéndolas, puntuándolas, poniendo jeroglíficos (que tienen la tozuda forma de su repetición) allí donde la historia, el relato debería continuar y dar alguna clave.

Esto, de ser así, no lleva necesariamente a ninguna psicohistoria como clave de lectura. Ni a la consagración de un bergsonismo que levanta un tiempo bifronte, cuyas caras (tiempo externo/tiempo vivido) están condenadas a no reconciliarse nunca. Más parece tratarse —como ocurre con el decaimiento de la historia como discurso colectivo, decaimiento al que tal escisión ha contribuido en su recepción simple o acrítica— de un bucle de la subjetividad discursiva posmoderna. Al que conviene tratar como un lugar de paso, más que como un escenario cerrado. Más que como una ontología definidora y definitiva del presente.

Historie	Geschichte	Caída del relato
tiempo teleológico	tiempo acontecimiento	tiempo lógico
nosotros virtual	yo-nosotros	sujeto

Las dimensiones en horizontal marcan tres niveles que se articulan entre sí, aunque con un modo de articulación que es competencia del mismo relato de la historia el producirlo. No está dado. Requiere una actividad que depende más del nombrar que del disponer topológicamente.

Resultaría ilustrativo considerar respecto de estos modos y lugares de la historia el fenómeno de la narración o del relato. Incluyendo las categorías que siguen construyéndose por conquistar parcelas nuevas del Continente-Historia. Serían del mismo orden que los *Tales*, las *Geschichte*. En ambas se dan la *inventio* y la construcción. Una trabajando sobre el bastidor de la lógica o el sentido de la historia y las otras sobre el lo que seré, que no

está, por definición, dado (salvo la argucia de la enunciación, que establece ya lo que aún no es, y lo da como futuro en presente, esto es, lo domestica para el discurso).

Cuestión de género

Porque, como vamos viendo, los géneros, la historia como género, y no sólo literario, marcan las posibilidades de decir. Y, sobre todo, marcan los elementos que, como presupuestos, diferencian tales géneros.

Así cabe, siquiera brevemente, mencionar otra forma de oposición, de disposición a la que estamos acostumbrados. Es la que evocamos con la mención del Sartre de la Razón Dialéctica. Me refiero al ajuste de cuentas al que el «ajusticiado» (por Della Volpe y compañía) Lévi-Strauss le somete en el clasicísimo *Pensamiento Salvaje*. Se trata del par historia/estructura. Y que conviene volver a él una vez que, entre los historiadores de gremio, no parece darse la acritud oponente entre estructura/acontecimiento. Y, sobre todo, cuando la decantación de los métodos ya no toma la forma de oposición binaria, sino que deja un repertorio más abierto.

A estas altura, un pensamiento que tritura al otro (Sartre da la clave de un estructuralismo que, según él, no es sino parcial —por no hablar de su filtro parmenídeo—, mientras que Lévi-Strauss insiste en que la verdadera historia es la que recorre los órdenes estructurales), ¿qué supone? Quizá más bien podemos acercarnos al núcleo del debate y mostrar otra forma de paradoja. La del orden y lo no ordenado. La del sentido y el ruido. Ambos momentos (Nietzsche/Hegel y, salvadas tantas distancias, Sartre/Lévi-Strauss) marcan un *tempo* de universalismo y generalización que hoy queda como resto. Como carcasa en la que poder ir disponiendo los hallazgos. Pero entonces, se trata de un dispositivo, de un *étalage*, y no tanto de una ontología frente a otra (que o bien la excluye o bien la reduce, traduciéndola al propio texto). Por ello, el contar en la representación, al menos, con el lugar del sujeto, que se muestra en lo que he llamado caída del discurso —puesto que desencadena historias y, al tiempo, las saca de la cadena en la que tendemos, por orden, a articulaciones— nos abre a otra dimensión.

La de mantener abierto el lugar de la enunciación. Dicho simplemente, la de no considerar las historias como elencos de enunciados. Como luego veremos, la crítica de Benjamin postula este acceso. En síntesis, sería rescatar el momento de la enunciación entre los enunciados. Incluso pese a los enunciados de la historia. A la recepción monótona (que condena a un solo tono lo que es polifonía) a la que llamamos historia.

El primer momento de la pregunta tiene que ver con el género. Porque reflexionar sobre un objeto que no está, sino en el estar definiéndose, no puede dejarse atrapar, decir por entero en el modo clásico de su definición. Es decir, por las teorías que le han trazado su lugar. Así, nombrar un espacio, y también una tarea (no ontología sin ética), un supuesto *decir tras la historia*, implica preparar las condiciones de una reflexión que no circula por entre lo hoy evidente.

Ese es, a mi entender, el pulso que late —y que avala la lectura actual, casi un descubrimiento— bajo la forma, vamos a decir romántica, en su enunciación radical, de un Rosenzweig⁴.

«el mundo no puede en modo alguno ser mundo, Dios en modo alguno Dios, el hombre en modo alguno hombre, sino que 'propriadamente' todos han de ser algo completamente distinto. ¡Si no fueran algo diferente, sino sólo lo que realmente son, la filosofía (¡Dios nos libre!) resultaría al final superflua! Al menos una filosofía que se empeñara a todo trance en descubrir algo 'completamente diferente'».

Y ese es quizá el asunto del pensamiento que pretende dilucidar sobre postrimerías. Encuadrarlas como un lugar distinto, sorteando su «lugar natural», que no es otro que aquel al que el discurso disciplinar (sea éste la Historia o la Escatología) les tiene condenados. Porque parece que no pueden ser, en tal discurso sino *Novum* o *Ultimum*. Es decir, que se nos aparecen como impensables, salvo en las dimensiones del Origen y del Destino. Y pese a que estas dos nociones no coinciden con las anteriores (*Novum* presenta una dimensión de radical otredad, para Bloch y desde él al menos), el determinante discursivo viene a ser parejo. Y tal vez quepa decir de ellas, lo que Rosenzweig afirma de las categorías Dios, hombre, mundo, que «esas figuras que nunca fueron reales, son, sin embargo, el presupuesto de toda nuestra realidad»⁵.

Pensar en términos de origen o destino, tiene que ver, en esta óptica, más con señalar límites del discurso que con el reconocimiento de lugares conquistados o prohibidos a las disciplinas de la historia o de la sociedad. En esta perspectiva, hablar de origen significa aludir a lo que aún no podemos nombrar bien. No a una clave explicativa que bastare «desvelar».

Con todo, el debate actual, no sólo en los textos explícitos de la historiografía o de la sociología, que construyen modelos y teorizan el sentido del cambio o del fin de los cambios, sino en los textos narrativos, viene al cuestionamiento de esas dimensiones. No se queda en la metodología, sino que se ve obligado a enfrentarse con los presupuestos de nuestra realidad tal y como la tenemos definida.

Con la dificultad de liberarse, o de sostener a una cierta distancia, como una piel que se separase por un momento del cuerpo al que recubre y limita, de lo que está supuesto como coordenadas, como ejes del sentido. De todo sentido que pueda darse, e incluso de los sentidos que transgreden (van más allá, a otra parte) los que pueblan y hacen el mundo. Ese es el vértigo o la perplejidad que acomete cuando el debate se pretende radical y no mera escaramuza, entre el maquillaje y el marketing. Porque ¿cómo liberarse de las determinaciones del pensamiento cínico que continuamente

⁴ *El nuevo pensamiento*, «La Balsa de la Medusa», Visor, pág. 49 y ss. Como es sabido, se trata de una reflexión del propio Rosenzweig sobre su obra *La estrella de la redención*.

⁵ Rosenzweig, o. c., pág. 54.

nos hacen pasar lo que es convención, aun dolorosa (cristalización de dominaciones y desigualdades perpetuándose) por la, valga la redundancia, realidad incuestionable? Por lo *natural* que —ésta es la Historia que nos han venido contando— «siempre ha existido y existirá, desde que el mundo es mundo».

Articular la universalidad —a la que ahora se niega un sujeto colectivo, un nosotros, porque se homogeneizan sus diferencias, sus lugares de enunciación— con la particularidad de los relatos, tiene el mismo alcance. Y, posiblemente, el mismo coste. Pues no se trata de escoger entre géneros dados. Como tampoco de mudar el orden de entrada en escena de sujetos ya definidos en un guión, al que ahora se pretende, por puro realismo, dicen, convertido en serie B. Ni en aliviar el vacío de protagonismo en los relatos colectivos, con cuentecillos populares o autobiografías más o menos edificantes.

Sujeto

«No hay modelos para el que busca lo que nunca ha visto» (Paul Eluard).

¿Qué se puede decir, qué queda del sujeto en la perspectiva que venimos llamando tras la historia? En primer lugar, que este paisaje puede que no sea sino una añagaza más de la modernidad inconclusa, como los indicios parecen sugerir. Pero, en todo caso, que parece darse una mutación principal:

Roto el *suppositum cognoscens* - por la vía de una reflexividad en el discurso y en el saber, cuyos efectos aún no detectados, parecen extenderse a toda forma de relato. Es decir: exhausta la posibilidad postulada disciplinariamente (en más de un sentido) de un lugar de la respuesta y de la acción del saber al que había que ponerle de aditamento no banal el *intelecto agente*, queda un lugar vacío, una cáscara sobre la que no habíamos, creo yo, reparado.

El sujeto en tanto que *suppositum* gozaba a lo sumo de los honores de la universalidad. Del género llamado sujeto. El sujeto excéntrico, o descen-trado —que llamó Piaget, para indicar que a cualquiera le era accesible el lugar de sujeto de la ciencia a condición de renunciar a lo peculiar—, ese lugar al que se nos sigue convocando en cuanto nos ponemos a pensar en el sujeto. Pues bien, ese sujeto sufre de una extemporaneidad, de una ucronía. No sólo de una distorsión, que en la época se llamaba el sujeto ideológico. Sino de una renuncia, si no de una denegación. Es la viaje leyenda que sigue diciendo *de nobis ipsis silemus*.

Pero, de un modo u otro, es decir, de un modo que estamos gestando, queda el sujeto de la acción. Y del relato. Donde el conocimiento no es supuesto. Ni el sujeto se define principalmente por ser un *supuesto saber*. Parecería que, por fin, podemos entender mejor el dictum enigmático de

Lacan. Y, si puedo decirlo así, parece mentira que traducción tan banal haya hecho correr tantos ríos de tinta y de saliva. Ni la acción definitoria o descriptiva del sujeto parece ya ser precisamente, el que se le supone conocer, saber. Queda el sujeto de la acción. Y del relato.

En éste, el conocimiento no es supuesto, sino que se detecta en la medida en que se despliega. Y el hacer no remite ni a un sujeto como escenario (al que no le cabe sino contemplar, y no controlar, el conjunto de las causas que lo habitan), ni a un sujeto de responsabilidad penal (valga la redundancia). Es decir, a un sujeto de identidad plena. O a un sujeto ante el estado. Ni siquiera a un sujeto que, por sabedor de los juegos y vueltas que da el lenguaje, pueda dejarse impunemente llamar sujeto gramatical.

Tras la historia se puede leer, o detrás de la historia se puede atisbar que viene un tiempo en el que lo importante será dejar crecer al sujeto humano. Antes de reclamarle que tenga identidad que responda, en el sentido de que rinda cuentas ante una norma heterónoma, externa.

No cumple, ante esto, vaciarse en el sujeto de la situación, sino aportar a ésta un despliegue de posibilidades. Las que anuncia —aunque haya tantas argumentaciones que la dan como vacía— la posición del sujeto formal, del sujeto que persigue una posición universalizadora. Poco sentido tendría sin reclamar para sí la llenumbre del atreverse a decir, es decir, en términos kantianos, del atreverse a saber.

La suerte del sujeto, o el sujeto para el que se convoca alguna suerte, está reificándose en el individualismo utilitarista o no, en las sedicentes terapéuticas racionales, en las lógicas del ajuste y la adaptación. En la lógica de la producción y del consumo. En la que la identidad, al flaquear la exclusividad del rol profesional, se vuelve a las formas mudas del dinero y del poder, o bien —como creo yo que pronosticó Habernas— a la persecución identificatoria del linaje (de quién eres). Donde estaría, por decirlo de forma directa, el sesgo conservador de esta atención al pasado, o a los relatos del pasado. La diferencia entre una apropiación crítica o una difusión conservadora consiste no en el mero hecho de volverse a ellos. Se trata a veces de afinidades electivas que uno mismo, un grupo mismo, no decide o no controla del todo en lo que tienen de llamada. La diferencia estriba en los que —para esclarecer la historia— *hacemos* con ellos.

Razón y revolución (diálogo dramático)

PILATO.—*Tu credi ai miracoli?*

BARABBA.—*Ma comme potrei, altrimenti, ese rivoluzionario?*

(De la película *Secondo Ponzio Pilato*, dirigida por Luigi Magni.)

—¿Qué ocurriría si descubriéramos que la historia es sólo historia del poder?

—¿Tienen el poder y encima quieren tener a su favor la historia?

—Que la tengan. Pero no las historias. La intrahistoria (palabra de Unamuno) no es asequible a quien exhibe la voracidad y el desdén. Sólo de los pacientes es la historia. Sobre todo cuando se renuncia a la transcendencia. Es decir, a clausurar todo en un sentido. Cuando se intenta afrontar incluso el vacío, o el *déjà vu* de los sentidos repartidos. Cuando se tiene, en suma, el coraje de aplazar el nombrar, el definir.

—El sujeto no es macizo (Bloch), y hoy menos que nunca. Estamos en el punto de no valer, de no llenar la vestidura de ciudadanos. Pues parece que el gesto más razonable, según esta elegancia de hoy, es el de no querer seguir llenándola.

—Porque si, en resumen, no la llenáramos, ¿qué ocurriría?

—Que nos topáramos con los silencios. No hay sujeto sin ocupar su lugar en la ciudad. Como no lo hay sin marcas de sexo, edad, clase, etnia, hábitat. Sin la marca del lenguaje o del discuso social que lo fija. Marca escenarial-temporal del guión que depende o que viene del lado de la Historia.

—Salvo que uno sospeche que precisamente esas marcas se pueden leer de dos maneras. Para fijar, como casillas, o para enunciar y comprometer a abrir a la conquista del quién es quién. Que es hijo de sus obras (como preconizaba la historia en la modernidad recién inaugurada) y no de los lugares o redes que lo hacen a uno inteligible o domesticable. A sabiendas, como dijo el otro, de que uno respecto de sus obras es hijo. Y, por tanto, que no coincide con ellas. Que las supera y las mata (como, inspirándose con exceso de facilidad, en el relato freudiano se dice en el abuso). Y todo ello para que salga un hablante y viviente de nuevo. De nuevo.

—Entonces no basta con cambiar de tema, ya que no se puede cambiar la historia.

—No basta ni siquiera con ironizar sobre ello.

La mirada y el crisol

Todo parece apuntar a un cambio de manera de ver. De mirar.

Metáfora del escritor y del moderno tras la historia. Y al mismo tiempo ocasión para reflexionar sobre el saber o la aproximación metafórica al curso de cosas y de pasos. Pero el laboratorio de las historias y de las biografías no sólo es accesible cuando disponemos del *corpus* de sus relatos. Es cierto que las vidas se hacen al contarse. Pero también en el titubeo del silencio. En la ganancia o en la derrota. En el crisol de la perplejidad que aún no acierta a nombrarse.

Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va se convierte, entonces, en un desencadenante fundador de los relatos. No sólo porque las historias pertenezcan al decir, al comunicar, y requieren, por tanto, otro que las siga organizando (*Lector in fabula*). Más allá del carácter de discurso histérico que tiene toda narración, está el decir con aquellos con quienes se compromete el hacer.

No es, pues, mero cambio de mirada lo que pide el resistir en tiempos de abolición de la historia. Sino de forma de decir. Sino, seguramente, de interlocutores del decir.

Aunque comunicar, lo que es comunicar, haya que hacerlo en todas las direcciones.

Historia magistra vitae

«Creo que nos convertimos en aquello que nuestro padre nos ha enseñado en los tiempos muertos, cuando no se preocupaba de educarnos»⁶.

Por eso las argumentaciones que llevan a descalificar no sólo la pretensión de una racionalidad, legiferante, del proceso histórico (posición crítica respecto del exclusivismo macrohistórico), sino —a ese socaire y sin trabajárselo— a consagrar un «*puesto que nada vale, todo vale*» son parciales. No saben de la historia como transmisión. Pretenden haberse parido a sí mismas. Son la miseria del antihistoricismo.

Benjaminiana

Cuando se trata de reflexionar sobre la historia vuelve una y otra vez el esfuerzo benjaminiano. Del que apuesta por una metafísica, o una mirada ingenua (Rolf Tiedermann, Introducción a los *Passages*⁷), más basada en una noción global de experiencia que en la de una categorización que mantiene separados sujeto y objeto. Dos fragmentos de las cartas de Gersom Sholem⁸ dan estas dos dimensiones:

«Captar para una época la concreción externa, tal y como se manifiesta aquí o allá, a través de juegos de niños, un edificio, una situación de vida» (15 marzo 1929).

Esparciendo una forma de encarar las obras de la cultura que puede resultar afín a nuestra mentalidad no sé si posmoderna o premoderna. En todo caso dando un giro a la perspectiva que enfoca la historia desde su lado mayor, desde su supuesta esencia legiferante. Aquí, por el contrario, se trata de buscar las mediaciones entre lo que vamos construyendo como épocas, períodos y la experiencia presencial de la vida cotidiana. Sin sacralizar o dar estatuto de razón causal a ninguna de ellas. Más bien

⁶ Eco U., *Il pendolo di Foucault*, Ed. Bompiani, Pág. 47.

⁷ Utilizo aquí la versión que contiene los originales redactados en francés por Benjamin, además de la versión de los textos alemanes, recientemente editada con el título de *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, Les Editions du Cerf, 1989.

⁸ La versión castellana de esta correspondencia está editada en Taurus. Las citas que aquí hago son traducción mía de las que aparecen en *Passages*.

tratando de establecer su determinación, su trenzando mutuo. La otra cita busca esa misma concreción dialéctica en el método:

«Mostrar en detalle hasta qué punto se puede ser 'concreto' en el interior de las estructuras que dependen de la filosofía de la historia» (23 abril 1929).

De Benjamin se retiene, a medida que vamos profundizando en una obra prolija, de nuevo estilo, la voluntad de precisión. Hasta el punto de pretender, como en los *Passages*, construir una historia material del XIX, en la yuxtaposición o montaje de fragmentos, de formas de ver y de escribir, aun antes, o mejor por otro camino que el de la interpretación. No hay una veneración del fragmento, de la sombra, de la luz que cada cita acuña. Pero tampoco la arrogante tajancia del escalpelo del hermeneuta que pasa por alto, o a través (interpretando) de las formas y de lo peculiar de éstas, como buscando un sentido que allí nos esperara, sin saber —o mejor sin conocer, porque estas cosas se saben— que lo ponemos.

El método obliga a dos operaciones: la fidelidad atenta a lo concreto, a la manera de estar depositadas las tensiones (de clase, de cultura) en las formas de vivir y en las cosas, y la capacidad de bucear en ellas dejándose tocar por su carácter de conciencia depositada, de la que no somos conscientes. Por eso, el método que aborda la historia tiene tanto que ver —por la vía de un surrealismo que a Benjamin se le antoja demasiado sumergido, sin dejar aflorar y apropiarse todos sus hallazgos (*Passages*, sobre Baudelaire)— con el trabajo del sueño. Volver a rescatar la vertiente infantil, vuelta hacia el sueño, de cada época. Tratando de «liberar las fuerzas enormes de la historia que están adormecidas en el 'érase una vez' de la narración histórica», *Passages*, O,71).

Es la potencia de esta pretensión la que hoy puede sumirnos de nuevo en perplejidad. Demasiado amplia como tarea, parece continuar reverberando en ella un contenido de verdad —de hallazgo histórico y expresivo— del que no hemos acabado de extraer consecuencias. Así lo formula en otro pasaje:

«el nuevo método dialéctico de la ciencia histórica es el procedimiento que consiste en vivir el Antaño con la intensidad de un sueño para ver en el presente el mundo despierto al que el sueño se refiere» (*Passages*, F,6).

Esa es la doble dimensión requerida. Y seguramente lo sigue siendo cuando intentamos un balance que no es sino alto en el camino o alto el fuego, o reajuste de saldos para dar otra vuelta de tuerca a la dominación. Llamar a esta operación política con nombres ontológicos (¿el final de la historia?) o apocalípticos, no encubre su verdadera catadura. De la paciente y delicada atención que pide y ejemplifica Benjamin: como una nueva forma de reconocer la fuerza fundante de la metonimia, a esta liquidación por derribo, todo un abismo. El que separa, como decía el refrán castellano,

predicar de dar trigo. O trabajar en las macrocategorías para no ver los pasos y las huellas de la historia en curso.

Queda pendiente de Benjamin, para nutrir este debate, su reflexión sobre el lenguaje. Me refiero al trabajo de su primera época, recogido en las *Iluminaciones*.

En este trabajo hay un esfuerzo por pensar la cualidad principal del decir, por entre las lenguas y las funciones de las mismas. El que haga prevalecer el componente expresivo —en el que se reúnen el sujeto y el objeto, no sólo la mera expresividad del sujeto del enunciado— de la enunciación, no está postulando —como ocurría con Heidegger— ningún pastoreo o escucha del Ser. Sino la trama misma de la moralidad, de la transmutación de lo dado. No hay propuesta moral, viene a decir, que no pase por el hecho de ser dicha, de abrirse en espacio de lenguaje, habitable, disputable incluso, por los humanos. Y no mera epifanía de un Ser que nos convierte y nos mantiene (eso pretendieron) en meros seres-para-la-muerte. Sin historia alguna.

Aixó era i no era

En la reconstrucción reflexiva de la historia (sea en su forma de relatos, de Geschichte, como en su escansión principal como Historie), volvemos una y otra vez a fingir que no ha pasado por aquí la mirada crítica sobre el lenguaje. No sólo porque los historiadores escribieran en otra lengua (Polibio), sino porque todo historiador escribe en otra lengua. Diversa de los acontecimientos. Que se vuelve sobre éstos para mentir (ese era el objeto de la semiótica, según el Trattato del Eco, prenovelador oficial). Es decir, para arrojarles, o disponerles en un sentido.

Optar entonces por uno u otro de los metalenguajes (preferir, por ejemplo, a un Hegel citado como lugar común, cuando lo sigue siendo tan poco, frente a los tipos míticos, Dumont y otros) requiere explicar la opción y tener en mano la ambigüedad a la que abren.

De los cuentos mallorquines que fascinaron a Jakobson —al punto que inaugura así su clásica reflexión sobre las funciones del lenguaje, a partir de la función poética— conviene retener el comienzo: No sólo el *érase una vez*, sino el *era y no era*. Más que una paradoja heraclitiana, una advertencia para caminantes y para liquidadores. Lo que ocurre es que quien zanja los derroteros de la historia en *un* sentido suele saberlo. Pero corta. Y dice *era*. En el doble sentido: afirmación *de realidad* y de realidad *que ya pasó*.

Mientras tanto, nos queda abierta la reflexión sobre el carácter ficcional de los relatos (incluido el de la Historia con mayúscula). Y, entre ellos, el de toda construcción teórica. A condición, podemos sugerir, de no entregar el momento del *y no era*, al reino de lo inefable, o de lo irracional. A condición de perseguirlo. O dejarlo advenir en otras narraciones que lo cuenten mejor. Que lo cuenten con más justeza. Con más justicia (incluida la justicia poética).

EL ARTE DEL ENGAÑO Y LA VEROSIMILITUD EN EL ARTE

Francisca Pérez Carreño

A menudo se identifica de manera totalmente injusta a las teorías realistas, naturalistas y miméticas del arte entre sí y con la poética que, partiendo de Aristóteles, hace de la verosimilitud la categoría adecuada para el análisis de los discursos literarios o, sustancialmente, la cualidad específica de la literatura. Suponiendo que las primeras formaran un grupo fácilmente definible según la idea de que el arte representa algo exterior a él mismo, ya sea la naturaleza, su esencia o su forma de obrar, una teoría específica de la verosimilitud se encontraría, como veremos, en el polo opuesto. La verosimilitud de la obra no tiene que ver con la existencia de aquello que representa, ni siquiera con el hecho de que lo represente tal como es, con independencia de que exista o no. No se pronuncia, ni sobre su existencia, ni tampoco sobre su esencia. Es independiente, al menos hasta cierto punto, la verosimilitud del realismo de la obra, categoría que, aunque sólo en sus aspectos más laxos podremos utilizar aquí, supondría la afirmación de que algún aspecto de los que la obra muestra o representa existen al margen de ella. Una obra podría ser realista e inverosímil o verosímil pero no realista, por diferentes razones y según el tipo de factores que se consideren. En lo que sigue trataré de poner en claro esta afirmación en lo que se refiere a las cuestiones relativas a la verosimilitud y al modo en que históricamente ha sido entendida. También en principio, y por los motivos que se irán haciendo explícitos, la verosimilitud tendría que ver de forma más determinante que el realismo con la artísticidad de la obra.

La balsa de la Medusa, 14, 1990

A pesar de todos los matices a los que se la pudiera someter me parece adecuado partir de la hipótesis más sencilla, según la cual, la ciencia y la filosofía son (o deben ser) discursos verdaderos, mientras que la literatura es (o debe ser) un discurso verosímil. Así pues, mientras la crítica de las primeras mostraría su falsedad, lo opuesto de verosímil no es falso, aunque tampoco verdadero. Una tragedia, como una comedia, eran verosímiles para Aristóteles y una clara tradición que alcanza a Diderot y su teoría del drama. Incluso después del golpe mortal del Romanticismo a las estéticas miméticas, el realismo decimonónico defendió la verosimilitud de la obra, como su cualidad esencial, aunque ya quizá con una carga metafísica demasiado pesada, que terminó arrastrando al concepto hacia ámbitos próximos a lo verdadero y haciéndole blanco fácil de las teorías no representativas del arte. El calificativo «real» y, por tanto, el predicado de verdad, desplazaron a la verosimilitud como criterio de valoración de la obra. También tienen clara tendencia a la sustitución de lo verosímil por lo verdadero, las teorías de la mimesis de Lukács y de Adorno, por citar sólo dos autores suficientemente distintos. Sin embargo, como se ve claramente en el segundo, la razón no es la consideración realista (o, en general, representativa) del arte, sino la asunción no suficientemente crítica de la estética moderna.

La raíz latina de la palabra «verosimilitud» da las claves de su comprensión más habitual: verosímil es aquello que parece verdadero. Que parece, no que lo es, tampoco que no lo es. Lo que parece verdadero no se opone a aquello que lo es, pero tampoco es idéntico a ello sin más. Más bien no hay ningún compromiso lógico entre lo verdadero y lo verosímil. En este sentido, lo verosímil tampoco posee ningún compromiso ontológico, con lo real, puesto que, al contrario de lo que ocurre con lo verdadero, no tiene porqué existir. Ni siquiera se da la relación contraria: que al menos todo lo que exista sea verosímil. Así pues, mientras todo lo que existe es (y además es posible), no todo lo que existe es verosímil.

Sin embargo, ¿no hay realmente ninguna conexión ontológica de la verosimilitud?, ¿ni siquiera la que algunos han hecho característica del discurso verosímil, su posibilidad? Desde luego la norma de Aristóteles dicta: «Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible creíble» (*Poética*, 1460c). Además, un discurso verosímil sería posible ¿en qué sentido?, ¿lógico, psicológico, físico? Parece que el mundo verosímil que la literatura crea no es sinónimo siquiera de mundo posible. No obstante, en la *Poética* aristotélica, la verosimilitud estaba ligada por un lado, a la posibilidad; por otro, a la necesidad. Según lo primero, la tragedia era un discurso general, y no como el histórico, particular, precisamente por su posibilidad. Precisamente el hecho de que lo que se representa no tenga una existencia

determinada, sea posible¹, sólo lo convierte en universal. En acto, como los hechos que narra la historia, pierde su universalidad. es además el discurso necesario verosímil, en el sentido de que existe una coherencia entre los hechos narrados, una coherencia interior al discurso mismo. De ahí que se identifique continuamente necesario y verosímil: «Es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil», y que sea interno a la representación el criterio de validez. De ahí que la «posibilidad» del discurso se refiera a su carácter general, y sólo su «necesidad» al carácter verosímil.

Es por ello que aquello que *parece* verdadero no debe su apariencia al objeto de su representación, sino más bien al modo mismo de representación. Como hemos visto, verosímil no es una relación especial entre el lenguaje y el mundo, sino un rasgo de la representación. Como por otra parte ya decía Aristóteles, no tiene que ver con su objeto: «si [el artista] eligió bien su objeto pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia, el error es suyo (de la poética); mas, si la elección no ha sido buena..., o si el error se refiere a un arte en particular..., o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella» (1460a). E. H. Gombrich, en «El descubrimiento visual por el arte» ha seguido implícitamente este argumento en la explicación de la ilusión, la verosimilitud, en la pintura. En el artículo muestra como la representación plástica de una vaca es verosímil a pesar de, por ejemplo, errores en la colocación de los cuernos y las orejas, desde la pintura holandesa de género hasta los cuadros de Dubuffet *La vaca de nariz sutil* y *La vaca de finas tetas*.

Así pues, no es la existencia o no de los hechos narrados, sino su mera cualidad, que considera impertinente la existencia y aquello que se pueda decir con verdad del objeto, para remitirse sólo a lo posible, a aquello de lo que se puede decir la verosimilitud. El verosímil aristotélico al que nos condujo la definición habitual del término, «lo que parece verdadero», es en realidad sinónimo de lo verosímil entendido como la verdadera representación de lo que aparece, o lo verdadero de lo que aparece. Lo verosímil se dice de la mimesis de lo que aparece, la cualidad. Y puede ciertamente considerarse la verdadera representación de la cualidad de la cosa, de su apariencia. En otras palabras, puesto que la verosimilitud del discurso descansa en la coherencia de la representación y sólo en ella, es su mera cualidad la que represente un objeto «posible». Además, en sentido estricto, ambos, discurso y objeto, tienen la misma cualidad. Por eso, una representación verosímil, una mimesis ficticia, no sólo representa, sino que a la vez posee las cualidades que está mimetizando. Evidentemente, en fin, las cualidades de la representación y de lo representado coinciden, ya que lo que se representa es la pura posibilidad; es, al cabo, mera apariencia.

εἰκότως, la palabra griega que traducimos por verosímil, recoge este último sentido, ajeno en principio a la etimología latina. Lo que es imagen, icono,

¹ Ha de entenderse que Aristóteles entiende la posibilidad de forma más restringida a como se hace actualmente. Posible no se opone tanto a imposible (aquello cuya existencia es necesariamente falsa) como a en acto.

inmediato o aparente aparece sujeto de predicados como universal, necesario y posible, como hemos visto, sin que ello conduzca ni a su oposición ni a su identificación con lo verdadero. Mientras en la actualidad «icónico» se usa casi con exclusividad para las artes plásticas, «verosímil» resulta una categoría pareja pero desprestigiada para las literarias. Y, sin embargo, lo verosímil es aquello que impone su apariencia, como la imagen. La apariencia de verdad es lo que hace verosímil un discurso y en la apariencia, como tal, la relación con lo real no es pertinente; apariencia y realidad no son transparentes, tampoco opuestos. Sencillamente, no son conmensurables. Ciertamente, no conocemos lo verdadero y verdaderas nos *parecen* algunas cosas en algunos momentos, por necesidad o por economía las llamamos verdaderas. Pero no hay tránsito alguno entre parecer verdadero en su sentido estricto —ser verosímil— y ser verdadero. La apariencia de verdad no se gana en una relación difícil entre el objeto y la representación, sino en la «necesidad» de la representación misma. Las reglas del parecido son tan fuertes como las del ser, pero no son las del ser.

Ocurre de forma algo distinta con la metáfora, otra de las diferencias que se han dicho específicas de lo literario. En ella parece que la verosimilitud se enfrenta directamente con lo que de hecho es falso, de ahí su efecto estético. La expresión metafórica sí es literalmente falsa aunque nos asalte con la misma fuerza de lo que parece ineludible, que lo verosímil. Por ejemplo, el verso de P. Eluard, «*la tierra es azul como una naranja*», dice algo falso. No obstante, su fuerza poética (su verosimilitud) se basa en una coherencia interior al propio lenguaje: el que no se actualiza entre los semas de “tierra” y “naranja”, “redondez”, actúa oculta y retóricamente, igual que lo que se dice con «verdad» de la tierra, que es azul, es transferido a la naranja. La cualidad que se intercambia, metafóricamente, azul, viaja como polizón sobre la que no se menciona; el color extraño, sobre la forma parecida. La proposición es falsa, el verso verosímil, ¿bello? En la metáfora podemos apreciar hasta qué punto son independientes verdad y verosimilitud.

Como hemos indicado, según la identificación de realista (verdadero) con verosímil, la literatura imitaría hechos, situaciones, individuos (o tipos) que existen al margen y con independencia del discurso; o, también, más sutilmente, son la estructura o la forma literaria las que actúan como trasuntos de estructuras sociales existentes o como propuesta de otras diferentes, por ejemplo. La cuestión sobre la que me gustaría llamar la atención es que, en realidad, este discurso no es sólo «verosímil»; con independencia de que lo sea o no, lo que resulta o lo que pretende ser es verdadero. Históricamente, es evidente que la estética moderna no desechó la poética de la mimesis por sus pretensiones de veracidad, sino porque creía inútil, en absoluto, su intento de representar el mundo. En primer lugar, y razonablemente, porque ya existía un discurso verdadero, el científico; en segundo lugar, y consecuentemente, porque la verdad del arte habría de buscarse en otra parte. Así pues, la autonomía de lo estético se basó como es sabido en la sustitución en el campo del arte o de la

experiencia estética de la representación veraz del mundo por la comunicación o expresión verdadera o auténtica de lo real.

El discurso estético, quizá el más influyente discurso moderno sobre el arte, rechaza la teoría mimética y de paso el análisis de la verosimilitud en el arte. Una vez más se rechaza una poética imputándole un delito que no cometió: pretender que la obra fuera una representación (verdadera o ilusoria, tanto da) de algo exterior a ella. Hay que recordar, que la idea del arte como imagen especular del mundo, la metáfora del espejo, no es, sin embargo, aristotélica, sino platónica («si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados; en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento la tierra; en un momento a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas...» *La República* 596 d-e). Quizá, como pensaba Platón, la imagen especular no sea conocimiento adecuado del mundo, pero bien pudiera ser que tampoco fuera verosímil. Quizá la imagen adecuada del artista no tuviera que insistir sobre la realización de una representación o *mimesis verdadera*, sino sobre aquello que Aristóteles denominaba *mimesis ficticia*, donde el calificativo «ficticio» hace ciertamente la diferencia (específica).

II

La verosimilitud es una cualidad que puede rescatarse para la estética, además de ser definible textual y poéticamente. En cuanto que cuestión estética, la recepción de lo verosímil consiste en la autoevidencia de una imagen que se nos impone, inmediata, y de la que, sin embargo, no hemos de predicar la verdad. Además, ¿hasta qué punto no consiste el placer estético en la contradicción entre esos dos momentos, de evidencia de la imagen y de ficción? La evidencia no es garantía de realidad, ni filosófica ni estéticamente, a no ser que se justifique en el arte (y de uno u otro modo lo hace la filosofía idealista) la superación de la diferencia fundamental entre el yo y lo no yo, de modo que el sujeto se convierta en el garante de la verdad del objeto. Creo que ese es el malentendido en el que se basa la crítica moderna a lo «verosímil», rechazada como una noción realista ingenua y en cuyo lugar se entroniza la evidencia, de la que se dice que es verdadera. Pero la conciencia de la tensión fundamental también se mantiene en la obra de arte y en la experiencia estética. Precisamente allí donde la evidencia se nos muestra ficción.

La estética moderna desplazó la noción de verosimilitud del centro de sus argumentos. Idealistas y románticos, intensidad de vida o autenticidad de la expresión, hicieron de la autonomía de la experiencia estética, primero, y de la obra de arte, después, sustituto de toda idea de representación. Lo auténtico, lo inmediato como expresión del sujeto o como creación del mundo por el lenguaje, desplaza a toda noción de obra como representación de algo exterior —aquello en lo que, como paso previo,

había convertido las reflexiones sobre lo verosímil—. El arte se presenta entonces a la filosofía como el modelo de *realización* de la verdad, el paradigma de la experiencia auténtica, que sabe (o que siente, que se duele, etc...) de la imposibilidad de la representación verdadera del mundo. La inversión moderna está clara: no se trata de verosimilitud en la representación como experiencia del arte, sino de verdad en la expresión del sujeto. La inversión no se produce sólo en el arte, sino que se completa en el resto de los discursos. Aquel se convierte en la única experiencia verdadera y el resto persisten en una representación, que es imposible, del mundo. Así pues, mientras que el arte sería verdadero, la ciencia, la filosofía o el derecho sólo ocultaría el hecho de su falsedad. Son discursos «verosímiles», en el sentido de que aparecen como verdaderos pero ocultan lo falso; aunque sólo para el ciego, no para el hombre estético o para el artista. Se dice que las mediaciones lingüísticas, históricas, sociales, culturales, etc... nos imposibilitan para el conocimiento auténtico, mientras que el arte, la experiencia estética del ser, sin embargo, nos permite salvar la mediación de distintas maneras. Se entienden como emancipación, verdad inmediata de la apariencia, sentimiento (inmediato por tanto) de la imposibilidad de lo inmediato, inmediatez de la mediación como mediación, etc...

Este modelo de verdad de lo artístico pervive incluso tras la relativización del resto de discursos y metadiscursos (incluso en el pensamiento más radical de Nietzsche, por ejemplo). Por un lado, el lema de nuestra época parece ser «todo es narración». En otras palabras, mientras la historia, el derecho o la física, serían discursos verosímiles, es decir, responderían a unas reglas sintácticas y semánticas convencionales y específicas, instituidas socialmente y dominio de unos grupos sociales determinados, pero no corresponderían ni representarían algo existente con independencia de la representación misma; la literatura y el arte, por el contrario, son considerados los únicos dominios de lo verdadero. Nuestro punto de partida se ha invertido, la ciencia no puede ser verdadera, la literatura y el arte, sí.

Este punto de vista filosófico afecta inevitablemente a la crítica. Formalismos, semióticas y semiologías teorizan claramente la superioridad del discurso literario, basándose en el poder signifiante y autónomo al tiempo de la obra de arte, del texto literario. En general, también para la crítica, en su uso literal el lenguaje se interpone como mediación insalvable entre el sujeto y el mundo, mas, en su uso poético recobra su posibilidad cratílana: el nombre crea, en la palabra está la cosa. Toda la crítica formalista (y gran parte de la postformalista) descansa en la creencia de que frente a la arbitrariedad del lenguaje cotidiano, el poético posee un carácter motivado. Mientras aquél dice el mundo sin mostrarlo, éste lo muestra, en el caso límite sin decirlo. Lo que aquél nos quita, éste nos lo da.

No obstante la formulación actual más radical de la autenticidad y el valor filosófico del discurso literario toma como punto de partida su carácter ficticio. Mantiene la idea de que la literatura carece de referencia y de que, por lo tanto, no se da, ya que no puede darse, correspondencia

entre lo que se representa (lo que se dice representar) y lo representado. Además, la literatura es ejemplar porque se hace cargo de su falta de referencia, es consciente de algo cuya negación el resto de los discursos supone acríticamente: la existencia de aquello de lo que habla. Esta lucidez de lo literario se eleva a la altura filosófica del escepticismo y el nihilismo más radicales. La crítica no es sólo postidealista sino postromántica también.

Pero antes de pasar a describir este análisis de lo literario que desarrolla el postestructuralismo de corte derridiano, me gustaría comentar un hecho que, desde luego, la teoría literaria de procedencia germana y hermenéutica sigue considerando. El lenguaje literario posee un uso referencial, al menos finge referencias. Por tanto, usa nombres propios como de individuos, que son a su vez caracteres de acciones y de pensamientos (en términos de Aristóteles), y esos nombres sirven para identificarlos. Este hecho, fingir la representación, precisamente este, es el que requiere un reconocimiento previo a toda interpretación del texto. Dicho de otro modo, la ficción es el modo de ser de lo literario (y expresiones análogas serían válidas del resto de los discursos artísticos), con independencia de que la misma ficción, en cuanto que representación de nada, sea también objeto de reflexión literaria. Pretendo hacer con lo anterior una afirmación informativa, esto es, creo que el discurso literario es ficción y el resto, no. Lo cual no conduce necesariamente a un esencialismo de lo literario, más bien se debe entender que hay un uso literal en sentido estricto y un uso ficticio del lenguaje. Creo, por tanto, que hay discursos falsos, reaccionarios, mitificadores e insultantes; y para que lo sean se debe suponer un objeto del que lo son o al que se refieren. Ninguno de esos rasgos o sus opuestos es específico del discurso literario. En conclusión, hacer ficción no consiste en decir lo falso, en engañar diciendo nada, mentiras, sino en «decir cosas falsas como es debido» (*Poética*, 1460a), de forma verosímil.

El discurso literario habla de cosas que no existen como *si* existieran, es ficción. ¿Hemos de renunciar pues a cualquier sentido del «la belleza es verdad» moderna? Paul de Man ha afirmado que la literariedad de un texto (es decir, aquello que lo hace literario) consiste precisamente en su ficcionalidad, primero, pero esencialmente en el reconocimiento de ese carácter ficticio². Un texto literario sería la conciencia (una conciencia textual) de su ficción. La característica de la literatura moderna no es, como para Hans Robert Jauss³, el proceso de desobjetivación del lenguaje, como la vanguardia en todos los ámbitos artísticos se ha encargado de llevar a la práctica, sino que consiste en retorizar esta falta de objeto. El texto mostraría una aporía entre lo que gramaticalmente se dice y lo que se

² P. de Man, «The rhetoric of blindness», *Essays in the rhetoric of Contemporary Criticism*, Methuen, 1983². Literario es «cualquier texto que signifique implícita o explícitamente su propia forma retórica y el mismo prefigure su mala comprensión como correlativo de su forma retórica», pág. 48.

³ *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1988.

representa retóricamente. En esta aporía, lo que De Man llama el grado de retoricidad del texto, consiste su especificidad.

Resulta entonces que de este modo se mantiene de nuevo una forma propia de verdad de lo literario. De Man lo afirma explícitamente: la literatura es la «primera fuente de conocimiento»⁴, porque es lúcida y porque lo es hasta la aporía fundamental, convertida la oposición sujeto-mundo, en lenguaje-no lenguaje⁵; en el banquete literario, la nada se dice y se dice contradictoriamente, porque no se puede decir. La literatura es el único discurso que es consciente de que carece de referencia. Una carencia de todos los discursos, y de la cual la literatura elabora una experiencia, que es la típica de la modernidad.

En realidad, la experiencia que se reclama paradigma de la modernidad, no es literaria, sino filosófica. La literatura, que es su base, es, en principio, «sólo» verosímil. mas, aún admitiendo que cualquier discurso literario que hoy no sostenga esa aporía, entre lo que dice y lo que muestra, o entre lo que dice literal y metafóricamente, nos parezca inverosímil, la literatura más bien consistiría en el hacer verosímil esa aporía, el grado de retoricidad del texto. Al mostrar que también los discursos filosóficos contienen una aporía entre lo que se dice y cómo se dice, los postestructuralistas han eliminado el riesgo de un posible esencialismo literario, y han convertido en rasgo esencial del lenguaje un grado inevitable de retoricidad. A partir de ahí, más que una «fuente de conocimiento», la literatura se impone como verosímil a pesar de su carácter aporético. Es decir, sólo en su uso literario, el intérprete puede permitirse no decidir por uno de los cuernos del dilema que el texto sostiene: retórica o gramática (y eso si identificamos lo literario con el uso formalista y postformalista que consiste en descontextualizar el discurso). En cuanto que verosímil, no es la literatura conocimiento, y para serlo, necesita de la filosofía (mal que le pese) o de la crítica. De otro modo, la aporía, el contenido cognitivo, es asumido por razones de verosimilitud, de necesidad de la representación como ficción, pero sólo la filosofía o la crítica, dice esa aporía discursivamente, aunque ya no la muestre. Es decir, a la postre convierte en gramática lo que era una tensión irreductible entre retórica y gramática.

No es pues la narración de imposibles lo que hace inverosímil la literatura, ni la posibilidad o la existencia de lo narrado la hace verosímil, tampoco la experiencia del mundo, ni la del sujeto, la hace verdadera. El discurso literario es verosímil, pero no verdadero. Aunque el final deba necesariamente ser que de aquello que no existe es posible una representación verosímil, y de lo que existe, sólo falsa.

⁴ P. de Man, «La resistencia a la teoría», *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

⁵ Lo que podríamos llamar la verosimilitud de un texto sería una cuestión siempre retórica, porque en último término consiste en sostener (retóricamente) su imposibilidad (referencial). Pero De Man relaciona la categoría de verosimilitud, como la tradición moderna, con las teorías realistas o referencialistas en literatura y por eso no es tenida apenas en cuenta. Quizá no sólo por eso, sino por el carácter a medio camino entre lo estético (lo fenomenológico) y lo literario de lo verosímil, nunca admitirá el cambio de retoricidad por verosimilitud.

SÁBATO Y LOVECRAFT

Juan José Barrientos

De acuerdo con Sábato, pueden pasar semanas, meses e incluso años sin que sienta la «necesidad compulsiva de escribir», pero en ese tiempo «vivo muy inquieto y siento que eso anda en mi cabeza»; entonces registra «imágenes ambiguas y nada claras», anota frases, bosqueja personajes y situaciones. Y así «Todo eso se va juntando, supongo, va aumentando la presión, se va congregando en nuestra conciencia y en nuestra subconciencia hasta que estalla y debemos escribir» (*Escritor*, pág. 27). Por otra parte, también ha reconocido que «Nuestra cultura proviene de Europa» y que «Lo que hagamos de original se hará con esa herencia o no haremos nada en absoluto» (*Escritor*, pág. 31). Para mí el «Informe sobre ciegos» es lo mejor que ha escrito porque a la vez logró exorcisar esas fobias y alucinaciones que lo obsesionaron desde niño y reelaborar y depurar innumerables relatos y en especial los de Lovecraft y sus sucesores.

Mutantes

Para empezar, el «Informe» me recuerda «La sombra sobre Innsmouth» porque éste también es un manuscrito —una especie de «informe»— y porque, del mismo modo que Vidal investiga a los ciegos, el narrador se

La balsa de la Medusa, 14, 1990

mete por casualidad en averiguaciones acerca de una extraña secta de un pueblo costero de la Nueva Inglaterra, cuyos habitantes se habían aliado y mezclado con ciertas criaturas marinas y debido a esto se caracterizaban por un conjunto de rasgos —frente y mentón huidizos, ojos abultados, pies escamosa— a los que la gente se refería como «la pintura de Innsmouth». Hay que recordar que Vidal asegura haber entrado «en el recinto donde se agita una multitud de seres, de los cuales los ciegos comunes son apenas su manifestación menos impresionante» (pág. 292), pues los mestizos de Innsmouth son igualmente los agentes externos, los aliados de las terribles criaturas de las profundidades (acuáticas en su caso, pero terrestres en el de los ciegos). Se trata por lo demás de organizaciones en ambos casos, ya que Vidal menciona «los cuatro jefes que manejan mundialmente la secta» y un «sistema de promoción» (pág. 358), mientras que en «La sombra...» se habla de tres juramentos aparentemente relacionados con diversos compromisos y grados de alianza con las criaturas, así como de ritos celebrados en las noches de Walpurgis y Difuntos, durante los cuales antiguos marineros usaban extraños atuendos y «esas especies de coronas de oro» (pág. 220). Los tres juramentos mencionados les permiten asegurarse la colaboración, por lo menos pasiva, de algunos individuos, como Zadock Allen, del mismo modo que los ciegos, de acuerdo con Vidal, «tienen a su servicio hombres y mujeres normales: en parte engañados por la Organización; en parte, como consecuencia de una propaganda sensiblera y demagógica; y, en fin, en buena medida, por temor a los castigos físicos y metafísicos que se murmura reciben los que se atreven a indagar en sus secretos» (pág. 290). Terminada su investigación, Vidal llega a la conclusión de que «sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas» y «ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos» (pág. 301), de un modo que recuerda la leyenda de que «el viejo capitán [Obed] Marsh negociaba con el diablo y sacaba tragos del infierno para traérselos a vivir a Innsmouth, y también que celebraba una especie de culto satánico y sacrificios espantosos» (pág. 192); además, las extrañas criaturas marinas aparecen en varias ocasiones como encarnaciones del Mal, y August Derleth observó hace años que los mitos de Cthulhu son en realidad una transmutación del mito de la caída de Luzbel y la creencia de que las fuerzas malignas nos acechan y conspiran para apoderarse del universo¹. De cualquier modo, es claro que tanto los ciegos como los mestizos de Innsmouth son especies de mutantes que constituyen una amenaza para la humanidad.

Los ciegos tienen, por lo demás, características que recuerdan las de los mestizos de Innsmouth. De niños, éstos parecen completamente humanos, pero a medida que crecen aumenta el parecido con sus antepasados marinos

¹ Su opinión de que «Lovecraft's concept of the Cthulhu Mythos... is basically similar to the Christoan mythos, particularly in regard to the expulsion of Satan from Eden and the power of evil» consta en su *H. P. L.: A Memoir* (1945), del que se reproduce un extracto en *Twentieth Century Literary Criticism* (Detroit, Gale Research, 1981), vol. 4, págs. 266-267.

y acaban por asemejarse completamente a ellos y emigran a las profundidades acuáticas. Cuando Iglesias pierde la vista, sufre una transformación parecida, pues Vidal observa que «había comenzado a segregarse ese casi imperceptible sudor frío que es uno de los atributos que revela su parentesco con los sapos y, en general, con los saurios» (pág. 349); «esa condición», de acuerdo con Vidal, emparenta a los ciegos «con los animales de sangre fría y piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas y sótanos» (pág. 291). Por su parte, los mestizos de Innsmouth tienen la cabeza estrecha, con la nariz chata y aplastada y unos ojos fijos que parece que nunca parpadean, así como una piel costrosa y áspera, que a los lados del cuello parece arrugada y como replegada; se quedan calvos muy jóvenes y en pocas palabras parecen tener branquias y ojos de pescado; en alguna parte, se menciona a una de las hijas del capitán Obed Marsh, la cual «parecía un reptil» (pág. 269). Lo que pasa es que las características que los mestizos de Innsmouth tienen literalmente, son más bien metafóricas en el caso de los ciegos.

Alegorías

De los ciegos del relato de Sábato se ha dicho que representan a todas las personas que tienen una ideología y tratan de imponérsela a los demás; llámense nazis, comunistas, católicos, puritanos, musulmanes o incluso científicos, no se trata sino de ciegos que pretenden dominarnos. La desconfianza hacia toda ideología y todo reduccionismo ante la realidad que se expresa en el «Informe sobre ciegos», de acuerdo con varios críticos, se debe a las experiencias de Sábato. Este se vinculó en 1929 con los anarquistas de La Plata, al año siguiente participó en las luchas estudiantiles contra la dictadura de Uriburu y entonces llegó al marxismo y militó como comunista hasta 1934 en que fue a un congreso por la paz en Bruselas, como delegado de su país, pues entonces rompió con sus camaradas «por discrepancias políticas y filosóficas», pero sobre todo por su oposición a la dictadura stalinista; durante unos meses que permaneció en París, Sábato descubrió las matemáticas y cuando regresó a su país, se refugió en el Instituto de Física de La Plata, donde trabajó intensamente hasta que se doctoró en 1937; entonces Bernard Houssay le consiguió una beca para que investigara en el laboratorio de los Curie, pero en París comprendió que todo aquello había sido una evasión y llegó incluso a sentir asco por el llamado espíritu científico. «Muchos juzgaron (Houssay, Gaviola, etc.) esta actitud... como una traición», escribiría más tarde, «del mismo modo que los comunistas unos años antes, cuando me alejé del partido (*Escritor*, pág. 11). En parte, su ruptura con la ciencia se debió a que en esa época comenzó a frecuentar a los surrealistas; este movimiento lo atrajo porque era opuesto a lo racional y pretendía liberar la imaginación, pero pronto «se cristalizó en manifiestos y recetas», desembocando en «un nuevo academismo»; lo esencial es que Sábato se dio cuenta entonces de que «si el hombre era

irreductible a la razón también era irreductible al puro instinto» (*Escritor*, pág. 53).

Del mismo modo, se ha dicho que los monstruos de Lovecraft y en especial los repugnantes mestizos de Innsmouth «proceden de una transmutación literaria del americanísimo concepto del *melting pot*, es decir, del crisol donde se funden razas distintas» (Llopis, pág. 23); es sabido que Lovecraft era un racista y que en sus escritos se refiere a menudo a la «plaga de extranjeros», la «plebeya aglomeración de N. Y.» y «la canalla humana que bulle en el metro» (Sprague, pág. 214); para él, «la maldita chusma inmunda que infesta las calles de N. Y.» (Sprague, págs. 220-221) era el resultado de la «promiscua inmigración» (Sprague, pág. 235) procedente del Sur de Europa y el Asia occidental. «América ha confeccionado un bonito revoltijo de población, y lo pagará», declaró en cierta ocasión, «a menos que se haga algo muy pronto» (Sprague, pág. 240). No es extraño por eso que los mestizos de Innsmouth sean aniquilados de un modo que anticipa el Holocausto de los judíos y otros indeseables en la Alemania nazi, pues «se llevaron a cabo redadas y numerosas detenciones», incluso hubo incendios, que muchas personas relacionaron con «un episodio más de la lucha contra el licor», pues «No hubo juicio, ni se llegó a saber de qué se les acusaba; ni siquiera fue visto posteriormente ninguno de los detenidos»; únicamente, se habló de enfermedades y «campos de concentración» (págs. 189-190).

Por supuesto, los antecedentes de Lovecraft también permiten comprender su actitud. Su padre comenzó a padecer alucinaciones y delirios, cuando él apenas tenía tres años, y pronto se convirtió en un loco violento que finalmente murió de parálisis avanzada en 1898 —todo esto se atribuyó a la sífilis que supuestamente también había contraído la madre de Lovecraft, lo que explicaría la actitud aprensiva hacia el sexo que transmitió a su hijo, quien la describió en cierta ocasión como una «no me toques» (Sprague, pág. 27). Después de la muerte de su esposo, «Susie se obsesionó con la idea de que el pequeño Howard era cuanto tenía» (Sprague, pág. 14), por lo que lo protegió excesivamente, lo mimó y en suma lo echó a perder por completo; éste creció medroso y sobreprotegido, siempre rodeado por personas mayores; su madre le repetía constantemente que no se alejara, que la gente era mala y tonta, que, como sus antepasados provenían de Inglaterra, él era de estirpe británica y, por lo tanto, diferente a la gente que lo rodeaba. Por otro lado, lo dejaba que comiera lo que quería, por lo que él se convirtió en un ávido consumidor de golosinas y helados y nunca se sobrepuso a su aversión por el pescado y ciertas verduras. Todo eso explica las fobias que se manifiestan en sus relatos y sobre todo en «La sombra sobre Innsmouth», donde combinó el «estremecedor rechazo físico» que le inspiraban los extranjeros (Sprague, pág. 241) con la repugnancia que sentía por el pescado y el sexo.

Perseguidor perseguido

En «La sombra sobre Innsmouth» el narrador descubre, después de algunas averiguaciones genealógicas, que una de sus bisabuelas era hija de Obed Marsh y que por lo tanto también él era un mestizo. Después, «empezaron los sueños» que «a medida que pasaban las semanas se hicieron más frecuentes y vívidos» y en los que «flotaba a través de grandes pórticos sumergidos y de murallas ciclópeas cubiertas de algas» (pág. 250), entre las cuales encuentra a los extraños seres acuáticos que se habían mezclado con los habitantes del puerto. Por último, comprueba en el espejo que poco a poco ha ido adquiriendo la pinta de Innsmouth. En el «Informe...» ocurre algo semejante; en un sueño, un pájaro enorme le arranca los ojos a Vidal dentro de la caverna que descubrió bajo Buenos Aires, y en esa forma él se convierte en otro ciego; esto, sin embargo, sólo tiene un carácter simbólico con respecto a lo que pasa en la realidad, porque «no se puede luchar durante años contra un poderoso enemigo», como señala Vidal, «sin terminar por parecerse a él» (pág. 359). «Soy un investigador del MAL», escribe Vidal, «y ¿cómo podría investigar el Mal sin hundirme hasta el cuello entre la basura?» (pág. 340). Para llevar a cabo su indagación ha tenido que cometer innumerables bajezas, incluso crímenes, y en esa forma se ha convertido en otro ciego, pues no percibía el valor de las personas, sino sólo su utilidad; incluso admite que el Mal lo atraía *desde un principio*. De cualquier modo, su informe revela una forma de pensar y actuar que ha desencadenado todas las cacerías de brujas de la historia: «Se toma una minoría, se le atribuye el origen de todos los males que padece la humanidad —o la comunidad— y se le persigue hasta el fin» (Giacoman, pág. 95). Por eso habría podido titularlo *Mein Kampf*.

Es claro que al expresar su xenofobia en «La sombra sobre Innsmouth», Lovecraft expresó también su temor de hallarse contaminado, pues por un lado él sabía muy bien que no era un ejemplar muy logrado de la raza anglosajona que pretendía colocar por encima de las demás y, por otro, se había casado años antes con una judía; es verdad que no tuvieron hijos, pero pudieron haberlos tenido y en todo caso él había sentido la fuerza de succión del *melting pot* y había estado a punto de sucumbir. Es sabido, por otra parte, que Sábato confesó que los ciegos le inspiran «un extraño y ambiguo sentimiento, como si estuviera ante un abismo en medio de la oscuridad» (*Escritor*, pág. 18), y que al verlos siente «algo en la piel, algo que no puedo precisar ni explicar» (*Escritor*, pág. 18). Esta sensación me recuerda, dicho sea de paso, no sólo el «estremecedor rechazo físico» que Lovecraft experimentaba ante personas de otras razas, sino también que, según un vecino, «la gente de Innsmouth posee unos rasgos extraños..., no sé cómo explicarlo, pero es una cosa que te pone la carne de gallina» (pág. 194). De acuerdo con Luis Wainerman, se trata de un sentimiento de culpa,

pues Vidal confiesa que de niño había cegado pájaros pinchándoles los ojos con un clavo, y esto es algo que supone que hizo Sábato, a quien Vidal representa en el relato².

Es curioso que Sábato tuvo, como Lovecraft, una madre sobreprotectora que prácticamente lo mantuvo enclaustrado durante su niñez. Poco antes de que nacieran los hijos, murió su hermano mayor. Su madre había tenido el presentimiento de que ese hijo suyo no viviría mucho tiempo y, cuando finalmente falleció, proyectó todos sus temores en su nuevo hijo; en consecuencia, éste pasó años encerrado «con la cara pegada al vidrio de la ventana» (Wainerman, pág. 16), y esto pudo haberlo enfermado de tal modo que muy bien pudo haberse querido vengar al cegar pájaros, pues hay cierta lógica, cierta simetría en ese acto perverso: él podía ver, pero no era libre de moverse; los pájaros tenían la libertad que él ansiaba y, por lo tanto, debían perder la vista. De cualquier modo, él mismo ha dicho que fue «un niño y un adolescente atormentado por obsesiones, por fobias, por pesadillas, por alucinaciones» (*Escritor*, pág. 28) que más tarde habría de exorcisar en sus relatos; lo peor de todo es que su madre le puso el mismo nombre del hermano muerto al que por lo demás Sábato era «increíblemente parecido» (Wainerman, pág. 32). No es extraño por eso que desesperadamente buscara su propia identidad. Y esa búsqueda permite, por lo demás, entender esa historia de adhesiones y disensiones que constituye su biografía³.

Inframundo

El «Informe sobre ciegos» parece un relato calcado de «La iglesia de High Street», de J. Ramsey Campbell, pero éste se publicó después; de cualquier modo, quiero compararlos, porque Campbell es el más joven de los sucesores de Lovecraft. El protagonista de su cuento desciende por una escalera de caracol bajo la iglesia de un pueblo apartado y medio abandonado hasta una cripta, en cuyos muros «se abrían nuevos arcos de los cuales arrancaban otras escaleras de caracol que llevaban aún más abajo, hacia inconcebibles profundidades» (pág. 501); en la oscuridad, percibe de pronto «un círculo de luz verdosa, pálida y difusa, de diámetro escasamente mayor que el de una mano», la cual desaparece pero inmediatamente después reaparece y se agranda; entonces, el protagonista vislumbra en ese círculo «un paisaje infernal y remoto, como si me hubiera asomado a una

² Luis Wainerman observa al respecto que «Sábato, como esos criminales que ayudan a la policía con indicios sutiles, ha puesto en la cédula de Fernando Vidal Olmos su propio día de nacimiento: el 24 de junio de 1911 (pág. 16). Al hacer esto, actúa del mismo modo que Lovecraft, pues éste se metía en sus cuentos disfrazado de Randolph Carter, Charles Dexter Ward, Howard Phillips y otros, como señala su biógrafo Sprague de Camp (págs. 259 y 274).

³ Véase para mayor información la apología de Félix Grande titulada «Sábato moral» que se publicó en el número especial sobre el escritor argentino que publicó *Cuadernos hispanoamericanos*, números 391-393, correspondientes al primer trimestre de 1983 (págs. 721-759).

dimensión absolutamente extraña por una ventana abierta» (pág. 502). Ese extraño personaje está iluminado por «una estrella temblorosa», y «La estrella, de la cual procedía el resplandor verdoso, derramaba su luz glauca sobre un paisaje de rocas negras, enormes, triangulares» (pág. 502). Del mismo modo, Vidal descende por los pasadizos y túneles de la iglesia de Belgrano hasta el drenaje de Buenos Aires y luego hasta lo que al principio piensa que era una caverna, pero que «era en realidad un formidable anfiteatro que se abría sobre una grandiosa planicie iluminada mortecinamente por una luz entre rojiza y violácea» (pág. 434); al mirar «aquel cielo desconocido», Vidal se da cuenta de que «la luminiscencia provenía de un astro acaso cien veces más grande que nuestro sol, pero cuyo desfalleciente brillo indicaba que era uno de esos astros ya cercanos a la muerte y que, con los últimos restos de su energía, bañan los fríos y abandonados planetas de su universo» (pág. 434). El protagonista del relato de Campbell percibe «inmensos edificios metálicos en forma de globos» y observa que «estos edificios parecían en ruinas», pues «De su parte inferior habían sido arrancadas planchas enteras, dejando al aire las vigas mondas y retorcidas, fundidas parcialmente por alguna energía inimaginable» (pág. 502); por su parte, Vidal menciona «extrañas torres de colosa altura, derruidas por los milenios y acaso también por la misma catástrofe que había desolado aquel fúnebre territorio» (págs. 434-435); el protagonista de Campbell menciona «unas nubes de forma elíptica» que se desplazaban por el cielo «tenebroso» (pág. 502), y Vidal describe «el violáceo crepúsculo de un cielo tormentoso, pero paralizado, como si una grandiosa tempestad hubiese sido cristalizada por un signo, contra un cielo de nubes que parecían desgarrados y deshilachados algodones empapados de sangre» (pág. 434). En ambos casos, una iglesia disimula la entrada a un mundo subterráneo o, mejor dicho, a un mundo al que se accede a través de un subterráneo, pero que en realidad no está bajo la tierra; además, los protagonistas de uno y otro relato descubren, al internarse por las entrañas de la tierra, una amenaza para la humanidad —Campbell habla de «unas formas vivas, horriblemente blancas, gelatinosas, que avanzaron a saltos grandes y torpes» (pág. 502), y Vidal de los ciegos— y pagan con la vida el hecho de haber desvelado ese terrible secreto, pero dejan un relato de sus pesquisas.

La semejanza del «Informe sobre ciegos» con «La iglesia de High Street», de J. Ramsey Campbell, se explica porque ambos relatos recogen varios motivos lovecraftianos; el del mundo subterráneo cuya entrada está disimulada por una iglesia se encuentra, por ejemplo, en «El ceremonial», un cuento escrito en 1923, cuyo protagonista (y narrador, como en los relatos comentados aquí) acude a Kingsport, un pueblo de la Nueva Inglaterra, para celebrar con los suyos el solsticio de invierno «que los hombres llaman ahora Navidad» (pág. 164); allí se suma a una procesión silenciosa que entra a la oscura iglesia y baja por «una estrecha escalera de caracol... que se enroscaba interminablemente en las entrañas de la tierra» (pág. 169), hasta

que aparece ante sus ojos «el paisaje ilimitado de un mundo interior» (pág. 169); a diferencia de los relatos que he comentado aquí, no se habla del cielo ni de ninguna estrella y lo que se describe es realmente un mundo subterráneo, donde tiene lugar el ceremonial alrededor de «una columna de fuego verde» (pág. 169); después, aparecen unas criaturas de patas palmeadas y alas membranosas, en las que los fieles se alejan cabalgando para «celebrar los misterios más recónditos» (pág. 171); no se aclara en qué consisten éstos, pero el protagonista opta por la huida y se arroja a un río que debía desembocar en el océano. Al día siguiente, despierta en un hospital, donde le aseguran que se extravió en los acantilados y que había estado delirando. Posteriormente, consulta el *Necronomicon* y encuentra un párrafo acerca de las «inmensas galerías» que son excavadas secretamente por ciertas criaturas que «se alimentan de carroña» y que «aumentan solapadamente» (pág. 172), de modo que también encontramos en este cuento el motivo de la amenaza.

También se encuentran estos motivos en otro relato de Lovecraft, «El horror de Red Hook», escrito en 1925, donde el detective Malone desempeña un papel semejante al de Vidal y al de los protagonistas y narradores de los relatos de Lovecraft y J. Ramsey Campbell que he comentado en este trabajo. «El horror de Red Hook» es un relato escrito en tercera persona y no en primera, como los otros, pero la perspectiva elegida es prácticamente la misma, puesto que, salvo en algunos pasajes, se cuenta desde el punto de vista del detective. Este investiga la desaparición de unos niños, que puede provocar un conflicto, porque los residentes americanos sospechan de los yezidíes kurdos que se habían introducido clandestinamente al país y se alojaban en ciertos edificios de Red Hook. Se trata, de acuerdo con Sprague de Camp, de una secta pacífica, pero por su peculiar teología se convierten aquí en «adoradores del diablo» que practican los sacrificios humanos (pág. 228). La policía irrumpe en la sospechosa barriada, y Malone se interna por los sótanos de «una derruida iglesia de piedra, utilizada los viernes como sala de baile» (pág. 72); lo detiene momentáneamente una puerta, que trata de derribar; al fin, ésta cede, «pero empujada desde el otro lado» (pág. 82), y una especie de remolino absorbe al intruso. Lo que me interesa de este cuento es el *descensus ad inferos* del detective porque anticipa el de Vidal. A medida que se adentra en las entrañas de la tierra, éste percibe «las apagadas voces de hombres cautelosos, el cuchicheo de seres acaso muy próximos, enigmáticos y entrecortados rezos, chillidos de aves nocturnas», así como «rumores significativos de apagadas voces, de ruegos, de aleteo o chillido de grandes pájaros» (pág. 430), y Malone, por su parte, se precipita por «insondables espacios poblados de susurros y gemidos y risotadas de burla» (pág. 82). En cierto momento, Vidal se encuentra «en el centro de una cavidad subterránea cuyos límites ni siquiera podía sospechar» (pág. 430), y Malone avanza por «Unas galerías de ilimitada oscuridad [que] parecían dispersarse en todas direcciones» (pág. 83). En esos parajes, el detective entrevé «bultos brumosos,

semidivisibles, de informes seres elementales dotados de ojos» (pág. 82), así como «infernales figuras semiformadas y gigantescas que avanzaban en silencio llevando entre sus garras seres semidevorados cuyos fragmentos, vivos aún, gritaban pidiendo misericordia o reían demencialmente» (pág. 82), y Vidal, por su parte, descubre «seres invisibles que se movían en las tinieblas, manadas de grandes reptiles, serpientes amontonadas en el barro como gusanos..., enormes murciélagos, especie de pterodáctilos... y hombres que habían dejado de ser humanos, ya sea por el contacto perpetuo con aquellos monstruos subterráneos, ya sea por la misma necesidad de moverse sobre terreno pantanoso» (pág. 432). En las profundidades, Malone asiste a un aquelarre presidido por una «desnuda y fosforescente» Lilith (pág. 83) que había emergido de «un agua negra y pegajosa» (pág. 83), y Vidal encuentra una colosal estatua de mujer en cuyo ombligo brillaba «un faro fosforescente» (pág. 435); el detective encuentra «sátiros y egipanes, íncubos, súcubos y lemures» (pág. 84), así como antiguas divinidades que participaban en la ceremonia, y Vidal descubre «un calcinado y estático museo del horror» (pág. 437), en el que no faltan hidras petrificadas. Al final, ambos exploradores pierden el conocimiento y cuando vuelven en sí piensan que han soñado.

Podría seguir aislando motivos del «Informe sobre ciegos» que se encuentran en relatos de Lovecraft, pero esto me parece que ya es innecesario para demostrar que Sábato reelaboró esos relatos; me limitaré por eso a recordar que la estatua colosal que Vidal encuentra tenía cuerpo de mujer pero «alas y cabeza de vampiro» (pág. 436), y «Sus manos y sus pies terminaban en poderosas garras» (pág. 436), todo lo cual recrea la teratología de Lovecraft⁴.

Es sabido que los críticos han interpretado los subterráneos explorados por Vidal y los protagonistas de los cuentos de Lovecraft como representaciones del subconciente y aún del inconsciente. Cuando avanza por los pasadizos que han de llevarlo al desagüe de Buenos Aires, Vidal se da cuenta que la exploración del reino de los ciegos no es más que la exploración de su «propio y tenebroso mundo» interior (pág. 370). De acuerdo con Angela Dellepiane, Vidal «ha descendido, en vida, al infierno de su propia conciencia para buscar su verdad, su 'yo'» (Giacoman, pág. 86); es importante, para ella, señalar que Vidal *desciende*, «es decir, va hacia abajo, hacia donde tienen su morada los desperdicios, los malos instintos, el sexo» (pág. 88). También Emilse Beatriz Cersósimo menciona «la despiadada exploración del inconsciente abismal» del protagonista (Giacomena, pág. 166). Por otra parte, un crítico mencionó, al comentar un cuento de

⁴ De acuerdo con Peter Penzoldt, «Lovecraft's monsters are usually ridiculous compounds of elephant feet and trunks, human faces, tentacles, gleaming eyes and bat wings, not to mention, of course, the indescribable foetor that usually accompanies their presence». Su ensayo «The pure tale of Horror» se publicó en *The Supernatural in Fiction* (1952) y hay un extracto en *Twentieth Century Literary Criticism*, vol. 4, pág. 270.

Lovecraft, que «el descenso por la gruta crepuscular sugiere un descenso en el profundo subconsciente colectivo» y que «más allá de la principal cavidad se adivinan regiones oscuras que sugieren las impenetrables profundidades de la psyche» (Burleson, págs. 1.974-1.975); se refiere a un cuento que no he comentado aquí, pero lo que dice se podría muy bien aplicar a varios pasajes que sí he mencionado de otros relatos. Por supuesto, lo inconsciente no es igual en ambos escritores, pues las extrañas criaturas descubiertas por los personajes de Lovecraft representan aparentemente diversos temores y sobre todo el horror al sexo, que puede engendrar una estirpe monstruosa, y a descubrir que uno mismo es un engendro de esa naturaleza, todo lo cual parece afianzar la tesis de que el padre de Lovecraft murió de sífilis; en cambio, los ciegos ya he dicho que representan a las personas que tienen una ideología y tratar de imponérsela a los demás, pero ¿no se ha dicho que son ciegos los instintos? De acuerdo con esto, se trataría también de fuerzas ocultas, irracionales, que pueden emerger a la superficie y dominarnos, como ha ocurrido ya en ciertas épocas y países.

Modernización

Es obvio que Sábato reelaboró los relatos de Lovecraft y logró convertirlos en una obra maestra; para ello los modernizó en varias formas, porque, para empezar, en esos relatos se mencionan seres, como los mestizos de Innsmouth, que son producto del apareamiento de hombres y mujeres con diversas criaturas, pero esos apareamientos no se describen⁵ y, en cambio, en la literatura contemporánea se le concede al sexo mucha atención. En el «Informe sobre ciegos», Vidal observa en el taller de Domínguez la «casi aterradora lucha sexual» (pág. 410) que se entabla entre el pintor y su modelo, durante la cual «Domínguez se hacía perseguir, a tumbas, por la ciega, incitándola con insultos, con referencias descomunales» (pág. 410). Después, se entera de que la mujer atormentaba a su esposo, también ciego, pero además paralítico, llevando a sus amantes a la pieza donde vivía con él y acostándose con ellos en su presencia; él mismo da a entender que había llegado a participar en el juego. Por último, después de explorar las profundidades, despierta en el cuarto de la ciega que había encontrado en los pasadizos de Belgrano y, cuando ella entra y se desnuda, su cuerpo irradia «un fluido eléctrico» (pág. 443) que inmediatamente provoca su lujuria. Y entonces la ciega se transfigura en «una mujer de piel

⁵ Los aficionados al psicoanálisis han señalado en tono de burla el simbolismo de la «masa blancuzca y viscosa» en que se convirtió la extraña criatura de Dunwich y se han reído igualmente de «los largos tentáculos color gris verdoso de rojas bocas succijonadoras» que sobresalían de su abdomen. Estas cosas, aseguran, reflejan el miedo de Lovecraft al acto sexual. «Mientras casi todos los demás escritores de fantasía habrían hecho que los seguidores de Cthulhu participaran en ritos orgiásticos indeciblemente sucios», comentó J. Vernon Shea, «el almidonado Howard Phillips Lovecraft renuncia a toda mención del sexo» (Sprague, págs. 281-282).

negra y ojos violeta», en cuyo cuerpo sudoroso destacan «su boca y su sexo, abiertos y sangrientamente rojos» (pág. 443); esta mujer, que Vidal compara con «un volcán de carne» (pág. 445), me recuerda, por cierto, a otro personaje lovecraftiano, la mujer que en «Los horrores de Dunwich» se había entregado a un demonio para engendrar a Wilbur Whateley y a su «hermano», pues Lavinia, cuyo nombre hace pensar en lava, era «una mujer algo deforme, una fea mujer albina de unos 35 años», de «desproporcionados brazos» (pág. 143) y «ojos rosados» (pág. 140), que vagabundeaba completamente desnuda por las colinas. Desde luego, no se describe su ayuntamiento con el demonio, mientras que Sábato logra incorporar al sexo como ingrediente de la literatura fantástica.

Por supuesto, Sábato va mucho más lejos. Es sabido que Vidal encarna el mito de Edipo y que su historia repite también la de Tiresias. Este fue enceguecido «como castigo por haber visto y deseado a Palas Atenea mientras se bañaba» (pág. 431), y Vidal recuerda en sueños un atardecer de verano en la estancia de Capitán Olmos cuando de espaldas sobre el paso oía la voz de su madre que, «como era su costumbre, canturreaba algo mientras se bañaba en el arroyo» (pág. 428); de pronto, su madre parece dirigirse a él y, aunque está convencido de que sus palabras «eran decisivas, cosas de vida o muerte» (pág. 429), no logra entenderlas y despierta angustiado; en otro sueño, un pájaro enorme le saca los ojos con su pico, y esto, que parece un castigo porque de niño había cegado pájaros pinchándoles los ojos, puede también serlo por haber deseado a quien no debía. Por último, en el cuarto de Belgrano, Vidal se da cuenta que la ciega había encarnado a «la mujer que en cierto modo más había deseado en mi vida» (pág. 443), de tal modo que incluso «el cuerpo adquiriría los caracteres invocados» (pág. 443); los críticos tienden a identificar a esa mujer con Alejandra, la hija de Vidal, pero, si leemos el «Informe sobre ciegos» como un relato independiente, esa mujer sólo puede ser su madre.

Hay que señalar, por otra parte, que Sábato logró hacer real la pesadilla que relata en el «Informe sobre ciegos» al situar los hechos en Buenos Aires entre los años de 1947 y 1955, pero ya Lovecraft había hecho lo mismo, pues los acontecimientos que cuenta no tienen lugar en épocas remotas o en países lejanos, sino en la región de Nueva Inglaterra donde vivía y por lo general unos años antes. En el verano de 1928, por ejemplo, Lovecraft realizó varios viajes, durante los cuales pasó unos días en Athol, Massachusetts, y una semana en North Willbraham, invitado por sus amigos; de vuelta en Providence, aprovechó sus impresiones de esos lugares para describir el escenario de «Los horrores de Dunwich». En este cuento menciona un círculo de piedras que recuerda diversos megalitos de la región atribuido a los indios o a los primeros colonos, así como una losa enorme con un rectángulo excavado en la cara superior y conocida como la piedra de los sacrificios, que en realidad se encuentra en Mystery Hill, al norte de

Salem. También «La sobra sobre Innsmouth» se basa en los viajes que Lovecraft realizó en autobús en 1927, aunque escribió ese relato en 1931, pues ese año se trasladó a Portsmouth y Newburyport, a Haverhill, a Gloucester, Salem y Marblehead; por cierto que estos últimos lugares se convirtieron en sus relatos en las ciudades de Arkham y Kingsport⁶, del mismo modo que Sábato menciona el pueblo de Rojas, donde vivió de niño, como el de Capitán Olmos.

De acuerdo con Colin Wilson, Lovecraft pretendía depurar el relato de horror al situar los hechos en lugares conocidos por sus lectores, pero a pesar de ello describe sitios apartados y que la gente evita, de ser posible, porque sus habitantes no son precisamente muy agradables⁷. Para limitarme a los más importantes, Innsmouth es «un pueblo bastante raro», en la desembocadura del Manuxet, que había tenido cierta importancia «antes de la guerra de 1812», pero que se había arruinado «durante los últimos cien años» y por el cual «Ya no pasa ni el ferrocarril», pues «Hace años que se dejó abandonada la línea que lo unía con Rowley» (pág. 192); debido a esto «Debía de haber más casas vacías que habitantes» (pág. 192) y éstos ya sabemos la pinta que tenían. En cuanto a Durwich, «la mayoría de las casas están desiertas y destartaladas» y sólo se menciona una antigua iglesia con su torre «medio derruida» (pág. 137); los pobladores no son mejores que los del puerto maldito, pues «Esa gente ha llegado a formar una raza en sí, con todos los estigmas bien marcados de la degeneración física y mental» (pág. 138). En cambio, el «Informe sobre ciegos» comienza en pleno Buenos Aires, en la Plaza Mayo, «por la calle San Martín, en la vereda de la Municipalidad» (pág. 289), luego se habla de «el subterráneo a Palermo» (pág. 293), del barrio de los Bancos, Cangallo, el Bajo, el Luna Park, las calles Leandro Alem y Boedo, la Plaza del Once, la calle Paso entre Rivadavia y Bartolomé Mitre, así como de Belgrano y las calles de Sucre, Obligado, Cuba, Monroe, la placita que está en Echevarría y Obligado y la iglesia de la Inmaculada Concepción; en esa forma no sólo depura el género, sino que también afianza la ficción en la realidad. Por cierto, hay que señalar que Sábato incluye entre los personajes de su relato al pintor Domínguez, a quien conoció en París en 1938, y que Lovecraft también había convertido a sus amigos en personajes literarios, pero les cambió los nombres, mientras que Sábato los conserva⁸.

⁶ Sprague de Camp da más información sobre estos viajes (pág. 272 y págs. 278-280) e identifica los modelos de Arkham y Kingsport (pág. 254).

⁷ De acuerdo con él, «To increase the illusion, Lovecraft never set his stories in the remote past; in fact, he took care to date them close to the time they were written»; además, «he is willing to make his setting modern, but it must be remote from civilization, a kind of admission of defeat». Su ensayo «The Assault on Rationality: H. P. Lovecraft» se publicó en *The Strength to Dream: Literature and the Imaginatijon* (1962); hay un extracto en *Twentieth Century Literary Criticism*, vol. 4, pág. 271.

⁸ Robert Bloch aparece, por ejemplo, como Robert Blake en «El morador de las tinieblas».

De todo esto, lo más importante es que Sábato reemplazó las extrañas criaturas que pueblan los relatos de Lovecraft por los ciegos, pues en esa forma depuró al máximo el relato de horror; por lo demás, así maneja admirablemente unas de las más trabajadas fórmulas de la *science fiction*: la de convertir algo inofensivo y cotidiano en una amenaza para el hombre. Pienso, al escribir esto, en esas películas —conozco más esas obras por el cine que por los libros— en que se recrea el mito de las plagas que devastaron Egipto, porque los insectos atacan a la gente, como en *Phase IV* y en *El enjambre*, donde nuestros enemigos son, respectivamente, las hormigas y las abejas; a veces se trata de otros animales, como en *Los pájaros*, de Hitchcock; a veces, de algunos seres humanos que por alguna razón degeneran y comienzan a comportarse de un modo diferente, como en *La máquina del tiempo* y en *El superviviente*, cuyos protagonistas luchan contra hombres que han vuelto a las cavernas y practican la antropofagia o padecen una especie de lepra, y en el relato de Sábato, donde la amenaza está constituida por seres humanos que han sufrido una especie de mutación que los aparta de los demás y que los llevan a odiarlos. El «Informe sobre ciegos» es por todo eso un relato que recuerda muchos otros relatos y que tiene por eso una profunda resonancia.

OBRAS CITADAS

Burleson, Donald R., «The Short Fiction of H. P. Lovecraft». En Magill, Frank N., *Survey of Science Fiction Literature*. Englewood Cliffs, New Jersey, Salem Press, 1979, vol. IV, págs. 1.973-1.977.

Giacoman, Helmy F., *Homenaje a Ernesto Sábato*. Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1973. (Contiene los estudios «Sobre héroes y tumbas: interpretación literaria y análisis estructural», de Angela Dellepiane, y «Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica», de Emilse Beatriz Cersósimo, entre otros.)

«H(oward) P(hillips) Lovecraft». En *Twentieth Century Literary Criticism*, Detroit, MI: Gale Research, 1981, vol. 4, págs. 274-275.

Lovecraft, H. P. «El horror de Red Hook». En *El clérigo malvado y otros relatos*. Madrid, Alianza, 1983, págs. 62-89. «Los horrores de Dunwich», en *Necronomicon I: Los horrores de Dunwich*, Barcelona, Barral, 1974, págs. 135-193.

Lovecraft, H. P. y otros, *Los mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza, 8ª edición, 1983. (Contiene «El ceremonial» y «La sombra sobre Innsmouth», de Lovecraft, así como «La iglesia de High Street», de J. Ramsey Campbell, y «Los mitos de Cthulhu», de Rafael Llopis.)

Sábato, Ernesto, «Informe sobre ciegos» (1961). En *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix-Barral, 1978, págs. 287-449. *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963.

Sprague de Camp, L., *Lovecraft: biografía*, Madrid, Alfaguara, 1978.

Wainerman, Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Losada, 1971.

Karl Kraus

Escritos

Edición de José Luis Arántegui



Karl Kraus, *Escritos*.

Traducción y edición de Jose Luis Arántegui, 200 págs. 5 ilustraciones.

Indice: 1. Moralidad y criminalidad. 2. La caja de Pandora. 3. De la papelería. 4. El terremoto. 5. El mundo de los carteles. 6. La piel de castor. 7. La muralla china. 8. La cuestión cretense. 9. El pequeño Brockhaus. 10. Los hijos de la época. 11. Conrad von Hötzendorf. 12. Psicología no autorizada. 13. Aun así es judío. 14. El hombre agonizante. 15. Muerte y tango. 16. En esta gran época. 17. Metamorfosis. 18. Ante un surtidor. 19. En eterno recuerdo. 20. Nuestra experiencia histórica. 21. La aventura tecnorromántica. 22. El juicio final. 23. Epitafio. 24. Franz Jasey. 25. Yo. 26. Viaje anunciado a los infiernos. 27. Hora nocturna. 28. Repercusiones y consecuencias de la revolución rusa en la cultura mundial. 29. Preciosismos. 30. Promesa. 31. El banquete de Timón. 32. La lengua. *Apéndice:* Karl Kraus (1874-1936), y J. L. A., Bibliografía, J. L. A.

CRÉDITO Y DESCRÉDITO DE LA PINTURA EN EL CINE

Javier Arnaldo

Cuando un grupo de truhanes y macarras romanos, héroes arrabaleros de una nueva tragedia antigua, la película *Accattone* de Pier Paolo Pasolini, pasean por su barriada y encuentran a unos niños dibujando monigotes con tiza en la calzada, alguno de ellos comenta entre risas: «Mirad, eso es un Picasso». Y ese homenaje que brinda Pasolini a Picasso por boca de bribones es una preciosa ofrenda del cinematógrafo a la pintura, es más: celebración de una pintura maestra, confundida, entremezclada en la realidad filmada.

Se dan lecturas del arte pictórico por las que intercede la cinematografía, un zambullirse en el conocimiento de la realidad visual que corresponde al cine y que hace presente la pintura como si ésta «ocurriera» en su seno, y Pasolini nos aleccionó repetidamente sobre sus patrones. Este cineasta, polemista, poeta y pintor, que recrearía a Masaccio, el Bosco o Piero della Francesca en algunos de sus films, nos ofreció, precisamente ya en las producciones de sus comienzos, ejemplos de representación visual que hacían las veces de advertencias sobre el carácter de esta relación. Tal es el 'modelo negativo' que nos mostró en *La ricotta* («El requesón»), su película

La balsa de la Medusa, 14, 1990



1. P. P. Pasolini, *Accatone*, 1961.

más informal, en la que se burla de los denominados *tableaux vivants*, y, en concreto, hace sarcasmo con la reproducción «en vivo» del *Descendimiento* del extravagante Rosso Fiorentino ante la cámara, representación que, una y otra vez, sale malparada por la falta de equilibrio físico o a causa de la risa floja que les sobreviene a los actores.

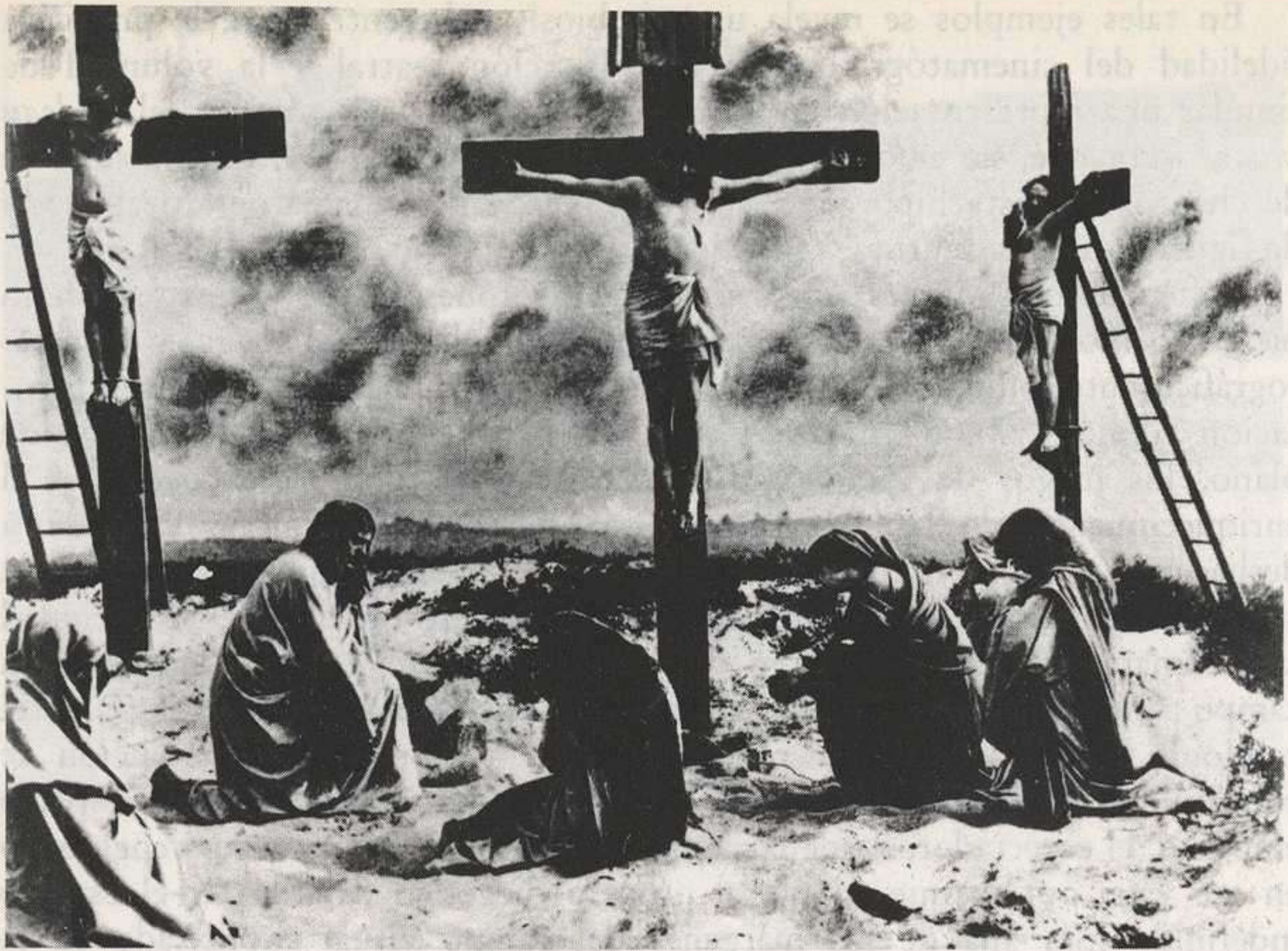
Esas secuencias jocosas contienen una reflexión histórica muy significativa. Hacen referencia a las puestas en escena de un cine de comienzos de siglo, en el que abundaban los temas de la Pasión y la Historia Sagrada, y que desarrollaba la acción en base a una sucesión lineal de *tableaux vivants*, que iban precedidos de sendos rótulos. Estas películas —cuya tradición plástica viene de las plazas públicas y alcanza a un cine muy posterior— se proyectaban habitualmente acompañadas de la voz de un comentarista, que presentaba cada uno de los cuadros al público en la sala. Noël Burch ha denominado estas representaciones justamente «espectáculos topológicos», puesto que su sentido narrativo radicaba en la sola alusión a momentos de una historia que el espectador conocía necesariamente de antemano, de modo que la concatenación lineal de las escenas vendría dada 'topológicamente', o, de otro modo, como visualización diacrónica de 'artículos de fe', y no por una diégesis narrativa consecuente, con una sintaxis autónoma. Estos dramas iconográficos, auténticas 'biblias de los pobres' filmadas, respondían además al ministerio de un espacio teatral, con cuadros acotados frontalmente y, como es natural, sin *raccord* propiamente dicho, sintagmas de contigüidad, de simultaneidad o encuadres distintos al conjunto de la escena.

En tales ejemplos se revela una simbiosis coherente entre la primitiva fidelidad del cinematógrafo a la escenificación teatral y la voluntad de simular una representación pictórica, respondiendo a la táctica del *tableau vivant*. ¿Por qué, sin embargo, consideramos impropio, disfrazado, susceptible de chanzas, y hasta hipócrita, tal acercamiento del cinematógrafo al modo de figuración de la pintura?

Difícilmente encontraríamos una única respuesta a esa cuestión; ahora bien, sabemos que la misma instancia al desarrollo de un lenguaje cinematográfico autónomo se ha encargado de desestimar tales formas de representación fílmica. Como es sabido, el aprovechamiento de los cambios de plano, los juegos de campo-contracampo, la variedad de encuadres y el enriquecimiento de las figuras y de la técnica de montaje vinieron a deshacer el espacio fílmico primigenio, caracterizado por la plitud y la autarquía simple del encuadre «teatral», y confirieron el don de la ubicuidad a la cámara, y, con ello, al ojo del espectador, que había de imaginar su campo visual como ilimitado. El espacio representado, registrado en el celuloide, desborda virtualmente la pantalla y se prolonga sin solución de continuidad en el fuera-campo, de modo que, por analogía con el espacio empírico, el espectador, desde cualesquiera puntos de vista, se verá englobado en ese viaje óptico que da pie al proceso diegético del film, y el espacio indefinido más allá de los márgenes del campo visual explicitado en la pantalla solicitará automáticamente el ejercicio de una imaginación que lo 'complete'. Esas características distinguen manifiestamente el espacio cinematográfico de la figuración espacial propia de la pintura.

André Bazin, con la sagacidad que le es propia, abundó en esas diferencias precisamente para explicar las condiciones en las que se desenvuelve la relación del cine con la pintura. Si la noción *clásica* del marco en la pintura lo tiene por un cerramiento del mundo representado en ella, por los márgenes de un microcosmos individualizado, separado necesariamente del entorno real, los bordes de la imagen cinematográfica proyectada en la pantalla hacen, en cambio, las veces de simples «ocultadores» del resto de la visión, que, como ocurre cuando miramos a través de una ventana, son la parte intransparente que nos tapa lo que queda a los lados del campo visual. La imagen es asimilada al mundo exterior, como un fragmento del universo. Dice entonces Bazin que cuando el cine recrea objetos pictóricos realiza una profunda transformación del espacio psicológico al tratar la imagen 'heterogénea' de la pintura como un fragmento del universo visual con calidad de 'homogéneo' con respecto al espacio virtual que lo circunda, siempre y cuando la cámara evite mostrar los límites del objeto pictórico. Es así que el espacio pictórico se convierte en 'universo' vivencial, en la circunstancia real de nuestro espacio «ilimitado», lo que Bazin define como «una cuarta dimensión» creada por la cámara practicando una exploración en el ilusionismo soberano de la pintura.

Estas perspicaces observaciones de Bazin corroboran la necesidad que tiene el cine de sobreponerse a la ilustración cinematográfica de la pintura



2. Ferdinand Zecca, *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, 1902/05.

por la simple representación formal de un cuadro, e instan, en cambio, a que éste sondee el universo de la pintura, atrayéndose sus propiedades ficcionales, para encauzar la sensibilidad de la mirada hacia una lectura plenamente artística del mundo que representa.

Es cierto que las aproximaciones del cine a la pintura en tales términos no son generalizables, puesto que directamente sólo afectan a un número relativamente pequeño de producciones, que tienen en Francia e Italia sus mejores escuelas. Ahora bien, en un sentido lato la pintura presta al cine los conocimientos sobre la representación visual acumulados en su sabia tradición, y el sentido de la composición de la imagen fija, el tratamiento de la luz, del espacio en profundidad, del claroscuro..., tienen en los museos maestros de confianza. Precisamente el cine mudo clásico, aunque no encaja en los parámetros propuestos por Bazin, logra una gran precisión formal guiándose por una coherencia visual educada en la mirada del pintor a la realidad, o incluso formada en la historiografía artística, como ocurre en los casos de los realizadores Murnau y F. Lang, o en el de muchos directores artísticos.

En el artículo «Un nuevo Laocoonte» de 1938, en el que Rudolf Arnheim se lamentaba de los pasos seguidos por el cine sonoro, a causa de una combinación entre el medio visual y el acústico que consideraba ilegítima o, al menos, inmadura, lanzó una tesis que hoy seguimos recogiendo

con la inquietud que provoca un mensaje subversivo: «Es evidente que no se puede acoplar la palabra a la imagen inmóvil (fotografía, pintura); pero la palabra resulta igualmente inadecuada para el cine mudo, cuyos medios de expresión se asemejan a los de la pintura». Arnheim estima que ha de primar el medio óptico, el de la imagen en movimiento, en el que se constituye la forma de representación que le es inherente. Es más, ante el temor de que el medio cinético se incline por hacer de equivalente fotográfico de desarrollos sensoriales empíricos (que incluyen también necesariamente el sonido), afirma: «Me aventuraría a predecir que el cine sólo conseguirá llegar a las alturas de otras artes cuando se libere de las cadenas de la reproducción fotográfica y se transforme en pura obra humana, como ocurre con los dibujos animados o la pintura».

Obviamente, el desarrollo del cine sonoro ha venido a desestimar estas conjeturas de Arnheim, que, sin embargo, nos están llamando la atención sobre el riesgo de que la cinematografía opte por una reproducción de la realidad no basada en «cualidades expresivas», sino regida por los síntomas de un acontecer empírico, esto es, como *analogon* de fenómenos sensoriales. El sentido de la figuración del cine tenderá, ciertamente, a sobreponerse a ese efecto sobre el espectador de 'una realidad asimilada como creencia en su empiria', y se orientará hacia «una suspensión voluntaria de la incredulidad» (Christian Metz, Noël Burch) procurada por la ilusión artística. Pues bien, es en ese ámbito donde se manifiesta la función apodíctica que en muchos realizadores cumple la imagen pictórica para la caracterización formal y la disposición cognitiva de sus películas. Ejemplos destacados de un interés pictórico de estas características son el tratamiento cinematográfico de la imaginería de Delacroix, Gros y Friedrich en el *Napoleon* de A. Gance, las brujerías goyescas y los grabados de Rethel recreadas por Christensen, la atención por las miradas de A. Renoir o de Toulouse-Lautrec que observamos en J. Renoir y en el primer Visconti, la luz de Vermeer en el *Molière* de A. Mnouchkine, el color del Greco en *Sangre y arena*, la celebración de la plástica ascética de la vanguardia de los años sesenta que Pasolini hace manifiesta en *Teorema*, incluso esa poética entresacada a la vida del arte que fecunda en los films de Cocteau.

Las «cualidades expresivas» de la fotografía en movimiento se ven ahí afianzadas por eso que Bazin denominaba con altilocuencia «cuarta dimensión», y que no es sino una equiparación parcial de la forma de conocimiento cinematográfico con la solicitud poética y la autoridad histórica de las artes visuales.

Alexandre Trauner, el prestigioso decorador, entre otras, de las películas de Jacques Prévert y Marcel Carné, que abandonó en su momento el oficio de pintor de caballete para entregar su talento a la ambientación cinematográfica, y al que Billy Wilder calificaría en conciencia de «sagrado filósofo», nos ofrece espléndidos ejemplos del timbre preciso de una sensibilidad pictórica en el lenguaje visual del cine. Este mago de la fertilidad poética diría sobre los decorados de ambiente portuario que realizó para la película



3. Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, 1928.

Quai de brumes, de 1938: «Adoraba los puertos porque son pintorescos, porque en ellos todo evoca los viajes y la distancia». Esa precisión del contenido visual explica su interés por controlar estrechamente los efectos de iluminación, atmósfera, distribución de los volúmenes, etc., para lograr una apariencia pictórica específica, afín a un lenguaje artístico evocativo hasta el punto de verse impelido a plasmar sus ambientaciones en construcciones de estudio, de modo que la idea no se vea desbordada por un paisaje real. Incluso en sus films en blanco y negro recrea Trauner en sus decorados «una paleta de colores ligeros, pero vivos, que corresponden a la luz del Midi, a esa luz que afectaba a Matisse», según declara él mismo.

Estos procedimientos suponen una propuesta de complementación y «diálogo» entre la pintura y la fotografía que, como recurso del medio cinematográfico, viene a generar apoyos concretos a eso que Delluc denominaba la «fotogenia», la cualidad poética de los objetos, tantas veces escondida en la inmediata percepción sensible, susceptible de ser manifestada por medio de la fotografía y el cinematógrafo. De ahí que Trauner alternara el empleo de los lápices con el de la cámara fotográfica, lo mismo que hacen aquellos realizadores que unen a su talento de cineastas el de dibujantes (Eisenstein, Kurosava...) y robustecen con ambos las propiedades cognitivas de su lenguaje artístico.

Son radicalmente distintas a éstas las experiencias de «pintura en movimiento» llevadas a cabo por la vanguardia histórica, para las que se recurrió ocasionalmente al cinematógrafo, utilizado en este caso como medio de registro y proyección de imágenes abstractas. Recordemos, por ejemplo, las realizaciones de Hans Richter y F. Léger, que preceden a los films de Moholy-Nagy. Las connotaciones de la presencia de la pintura en *Rythmus* (1921/24) o en *Ballet mécanique* (1924) difieren netamente de la

orientación pictórica del cine que comentamos. Se plantea ahí un dinamismo abstracto en «analogía con la música» (L. Survage), afín a la poetología del *Gesamtkunstwerk* y formalmente ajena a una diégesis fotográfica. En el caso de Richter nos encontramos con un cine experimental basado en imágenes pintadas, mientras que Léger realiza un film plenamente abstracto, pero montado con fotogramas de imágenes reales. Pero la voluntad de uno y otro se dirige a identificar el contenido artístico de la obra con el contenido formal en un flujo de 'imágenes puras'. Es, pues, lógico que esta corriente del cine experimental no se contemple con preferencia en estas líneas, cuyo objeto de consideración no es la pictografía cinética o la pintura en movimiento, sino la exploración pictórica de un espacio propiamente cinematográfico.

Las posiciones de Richter, Léger, o del pionero Walter Ruttmann, con su defensa de un «cine absoluto», esto es, 'esencialmente' artístico, fueron, con todo, las más radicales en el rechazo de una relación de parentesco del cine con el teatro. Hacia 1917 se apasionaba Ruttmann con esta idea: «Palabra de honor, señores, ¡esto no puede seguir así! No soy uno de aquellos que están resentidos con el cine por el hecho de que seduce a aficionados al teatro y a menores, al contrario, estoy enamorado de la musa centelleante y comparto la suerte de muchos enamorados —la amo, no tal como es, sino como quisiera que fuera—». Para Ruttmann, «la cinematografía forma parte de las artes plásticas (...). Es un arte plástico, con la característica novedosa de que la raíz de lo artístico no debe buscarse en un resultado concluyente, sino en el devenir temporal de una relación a partir de otra». Y en ese momento resultaba primordial que tales relaciones plásticas no aparecieran «subordinadas» a lo figurativo, a un cine «de tema».

Existe, no obstante, entre las realizaciones mudas, un cine de 'estilo vanguardista' a la vez que dramático, por ejemplo el de la cinematografía futurista rusa e italiana, cuya ambientación nos traslada al universo plástico de la pintura abstracta de este gusto, pero haciendo de ella el espacio de la acción dramática. En Alemania estas propuestas conducen, entre otras, a esa obra-fenómeno titulada *El gabinete del Dr. Caligari*, cuyos decorados, obra de los pintores del «Sturm» H. Warm, W. Röhrig y W. Reimann, son una auténtica parábola en clave expresionista de los mecanismos de la psique humana que toma parte en la pesadilla de la acción. El fenómeno del caligarismo y del expresionismo cinematográfico aparece, en efecto, muy vinculado a la escena teatral. Sabemos que fue más que significativa la impronta del teatro de Max Reinhardt y George Fuchs en sus realizaciones. Sus preocupaciones formales se ciñen a la ordenación del espacio y a la expresividad gráfica y gestual; su estilo fuertemente artificioso quiere revelar una naturaleza específica del medio cinematográfico alambicándolo, cerrando sobre sí mismo su universo formal, aun apoyándose en una unidad de tiempo y acción propias de un purismo dramático. Carl Mayer, que concibió tanto esta película de Wiene, *Caligari*, como otras muchas del expresionismo de los primeros años veinte, fue también uno de los



4. J. de Orduña, *Agustina de Aragón*, 1950.

principales defensores de un «film fílmico», basado en «imágenes puras», ceñido con sofisticación al cuadro teatral, hasta que contempló la película que realizara Eisenstein en 1924, *El acorazado Potemkin*, y se convenció, a la vez que W. Ruttmann, de que las posibilidades formales del cine radicaban en el empleo de la técnica de montaje, que hasta entonces no había considerado. Mayer y Ruttmann unieron sus esfuerzos en la realización de *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad*, película presentada en 1927 en la que se veía desbordado el marco del escenario concluso de las primeras películas concebidas por Mayer, quien demostrará una mayor confianza en la capacidad creadora de la cámara y en la revelación de un orden expresivo del cine más allá de la decoración gráfica.

La exhibición del elemento pictórico de la escena perderá, en efecto, paulatinamente en el cine su peso específico, cuando se generalice una fotografía educada en relaciones empíricas, aun sin menoscabo de que las películas abstraigan las relaciones de tiempo. Todo ello exige una mayor autonomía del cine con respecto a la pintura, al tiempo que una responsabilidad visual que en muchos casos podemos denominar 'pictórica'. Así entendemos, por ejemplo, las declaraciones de Robert Bresson. Este autárquico realizador, que en sus aforismos sobre el cinematógrafo dice que «la reproducción fotográfica del *San Juan Bautista* de Donatello o de *La muchacha del collar de perlas* de Vermeer no tiene ni el poder, ni el valor, ni el precio de esa escultura o de ese lienzo. No las crea. No crea nada», también alude a un imperativo formal que el cinematógrafo descubre por analogía con la visualidad pictórica: «Es necesario que se transforme al

contacto con otras imágenes como un color al contacto con otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación».

Y cuando Bresson sentencia «Un solo misterio el de las personas y el de los objetos» está argumentando la necesidad que acucia a la imagen cinematográfica de revelar una coherencia formal semejante a la que puede ser expresada en la pintura. Así, ciertamente, se impugnó en la tercera década de nuestro siglo el sometimiento del cine al espectáculo teatral: «Los dos elementos de la pintura teatral —escenario y actores, escribió Oscar Freedburg— rehúsan mezclarse», mientras que «en la pantalla todo lo que vemos es representación fotográfica, meras gradaciones de luz y sombra, justo como todo en el lienzo de una pintura es pintura».

Con parsimonia de verdugo, Buñuel hacía escarnio repetidamente del *tableau vivant* en *L'age d'or*, oprimía a los prelados hasta retratar sus esqueletos tocados con las mitras, lo que no obsta para que sugiriera en el *plano-emblema* de *Un chien andalou* una nueva (daliniana) pintura negra de Goya. Las cualidades expresivas de la pintura en el cine regresarán, con todo, también en forma de cita, cuando se ausente la musa y se despierten las aspiraciones representativas: como cuando nuestro historicismo del séptimo arte demuestra en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) que se puede copiar en vivo al pintor Francisco Pradilla, o hace un flaco favor a Goya imitando los *Fusilamientos del 3 de mayo* en los fotogramas de *Agustina de Aragón* (1950).

¡Qué graciosa cadena de fracasos la del protagonista de la película *Passion* de Jean-Luc Godard! El rodaje de una serie de cuadros vivos —«La ronda nocturna», «La Asunción» del Greco, «La maja desnuda», cuadros de Delacroix y de Ingres...— se malogra una y otra vez, porque el realizador no encuentra 'la iluminación justa'. Alivia saber que son fracasos, que la pintura abandona el tema de la película cuando ésta no la encuentra. Así pues, mejor que la descubran los truhanes.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

- Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.
Bazin, André. «Peinture et cinéma», *Cahiers du Cinéma*, 60 (1956).
Bresson, Robert: *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Era, 1979.
Burch, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
Hein, Birgit/ Herzogenrath, Wulf (eds.): *Film als Film. 1910 bis heute*, Stuttgart, Hatje/Kölnischer Kunstverein, 1977.
Krakauer, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.
Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
—: *Historia del cine experimental*, Valencia, F. Torres, 1974.
Nitschke, Uwe/ Leitner, Angelika (eds.): *El cine alemán de vanguardia de los años veinte / Der deutsche. Avand-garde Film der 20er. Jahre*, Munich, Goethe-Institut, 1989.
Ramírez, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine*, Madrid, H. Blume, 1986.
Stelzer, Otto: *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, 1981.
Trauner, Alexandre: *Décors de cinéma*, conversaciones con Jean-Pierre Berthomé, París, Jade-Flammarion, 1988.

Rainer Warning (ed.)

Estética de la recepción

R. Ingarden, Félix V. Vodička, H. G. Gadamer
Michael Riffaterre, Stanley Fish,
Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss



La letra de la Medusa
Visor

Rainer Warning, *Estética de la recepción*.

Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, 314 págs.

Indice: Prólogo 1. La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura, Rainer Warning. 2. Concreción y reconstrucción, Roman Ingarden. 3. La estética de la recepción de las obras literarias, Felix Vodička. 4. Historia de efectos y aplicación, Hans Georg Gadamer. 5. Criterios para el análisis del estilo, Michael Riffaterre. 6. La literatura en el lector: estilística «afectiva», Stanley Fish. 7. La estructura apelativa de los textos, Wolfgang Iser. 8. La Realidad de la Ficción, Wolfgang Iser. 9. Réplicas, Wolfgang Iser. 10. Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista», Hans Robert Jauss. 11. La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine, Hans Robert Jauss. 12. La *douceur du joyer*. La lírica de 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales, Hans Robert Jauss. 13. El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding, Wolfgang Iser. 14. Oposición y casuística —El papel del lector en «Jacques le fataliste et son maître» de Diderot, Rainer Warning.

ANTONIO SAURA: LA METAMORFOSIS DEL MONSTRUO

Valeriano Bozal

1. Lección de historia

En 1966 pintaba Antonio Saura un *Retrato imaginario de Felipe II* «inspirado» directamente en el retrato del monarca que hiciera Sánchez Coello y se conserva en el Prado. No era la primera vez que el rey acudía a la cita de Saura, tampoco la última. En 1964, por ejemplo, había realizado un álbum con 16 litografías bajo el título común de *Historia de España* y en los años sucesivos la figura del monarca aparece una y otra vez. Es el principal personaje de la historia de España que narra Saura, aunque gusta ir acompañado por otros a los que luego he de referirme.

El Felipe II sauriano es figura monstruosa: destaca el énfasis del negro en el cuerpo y el sombrero, anidan las facciones en su cara, en la que vislumbramos los ojos y la fuerte quijada que fue propia de los austrias: mirada y energía que se han convertido, desde Sánchez Coello a Saura, en extravío y violencia. Todo ello sobre el ocre que sustituye al plano en que

La balsa de la Medusa, 14, 1990



Antonio Saura, *Retrato imaginario de Felipe II*, 1966.

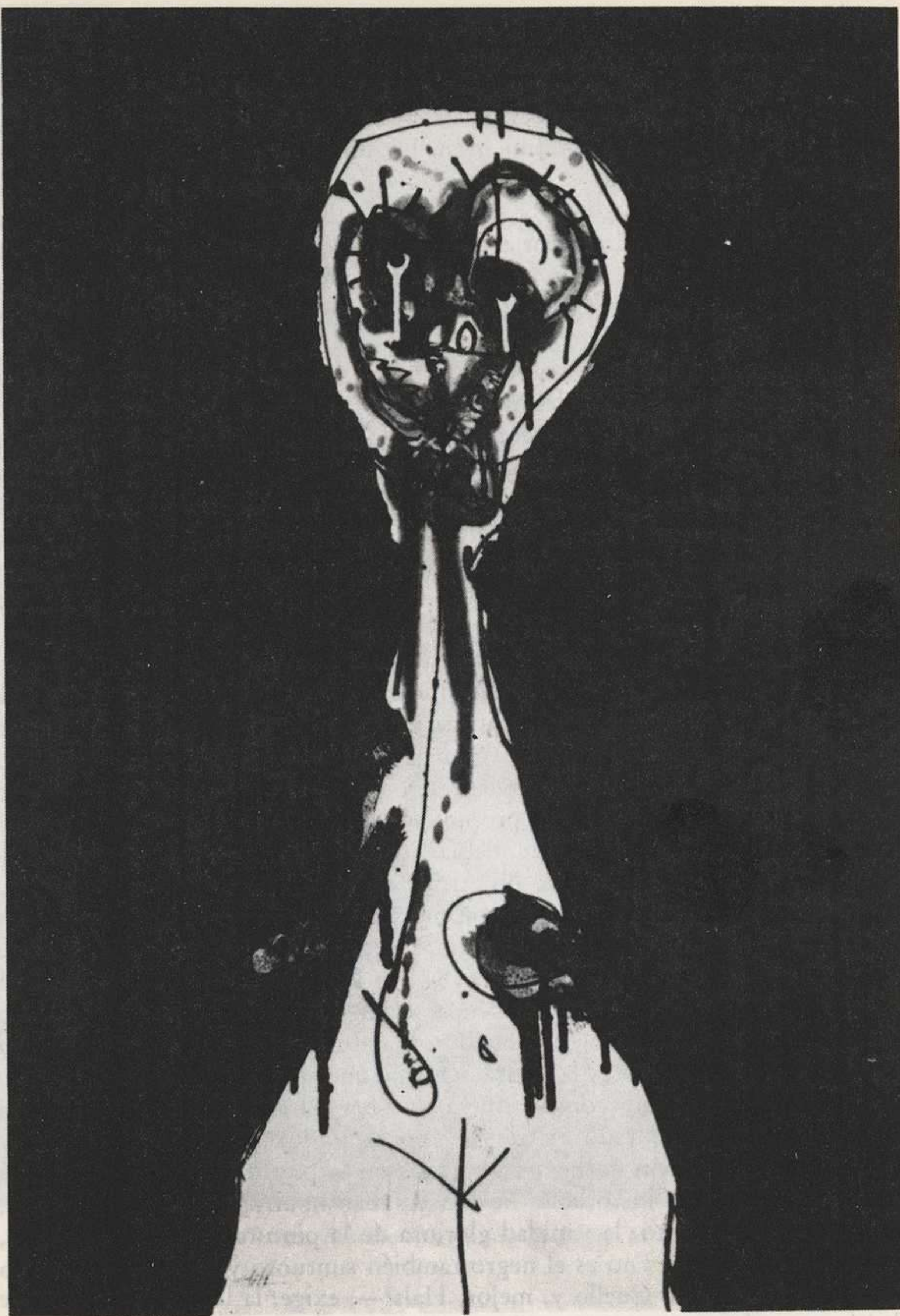
la figura se presenta. «Lúgubre y luminoso», ha dicho Saura del cuadro de Sánchez Coello, lúgubre y luminoso puede decirse también del suyo, pero ahora con una diferencia esencial: el artista lo sabe y convierte la luz y las tinieblas en motivo de una doble reflexión, plástica e histórica.

No está lo lúgubre en el luto del negro que el busto exhibe —ese color que el gusto español puso de moda y tanto desagradó a los barrocos italianos—, imponente masa que da empaque al rostro, allí donde ahora sí se percibe entre la luz, en las pinceladas violentas que han extraviado los ojos y convertido en fauces el mentón. Lúgubre y luminoso a un tiempo, lo uno por lo otro, por lo otro motivado, sin poder afirmar lo blanco y lo negro. No está lo lúgubre y luminoso, tampoco, sólo en la reflexión pictórica, también en la historia del país que esa reflexión trae a nosotros y mantiene, y por ella. Pues es propio de la pintura crear una imagen que envía a otra cosa, en lugar de la que está, y mantener ambas sin prescindir de ninguna.

En aquellos años, los sesenta, como en los anteriores, la historia de nuestro país, reducida a la del imperio que los Austrias habían formado, era exhibida y manipulada como seña de identidad del presente, en una analogía más tosca que la propia de las pinturas, que pretendía, no menos toscamente, desaparecer en la pretenciosa identificación de aquello y esto. Gustaban destacarse la nobleza y el empaque de los monarcas no menos que la sobria religiosidad de sus costumbres, lo grandioso pero austero (¿= humilde?) de sus modos, adecuados para responder ante la divinidad y la historia, pero no ante los hombres, ocultando que su legitimidad se debía a que, en el poder absoluto de su monarquía, habían ocupado el sitio de la divinidad y de la historia. Todo ello parecía responder a un carácter nacional. Ahora se pretendía hacer lo mismo y legitimar con aquella la usurpación que la Guerra Civil había propiciado. Semejante decisión —pues de decisión política se trataba, aunque estuviese arropada por trabajos académicos de quienes hoy han olvidado su propio nombre— resolvió de una vez por todas la crítica inquietud que había aquejado a los hombres del 98 y después a los de la República. Ni Africa ni Europa: el Imperio, del que se proclamaba herencia espiritual y, por ende, política.

Los cuadros de Saura fueron una lección de historia por serlo de pintura: si de todos los monarcas era Felipe II el que más claramente podía inspirar esa herencia, éste debía ocupar el lugar de honor en la galería, no había que prescindir de sus atributos naturales/culturales, pero ahora invertidos: el monstruo es la figura deformada que aparece en el original y que a la original da aliento, como si fuera su alma. El retrato imaginario era la realidad del representado (y de lo representado) precisamente por ser imaginario. La lección de historia anidaba en la pintura porque ésta sacaba a luz lo pintado, lo historiado. Se conservaban nobleza y monumentalidad, la presencia del busto, la vanidad gloriosa de la pintura que el retrato real, aún en negro —¿pues no es el negro también suntuoso y brillante, tal como lo pintaron Sánchez Coello y, mejor, Hals?—, exige, la luz que el contraste había marcado, pero se conservaban en la violencia terrible, mostrada ahora, oculta entonces.

¿Acaso no pretende el historiador llegar a la verdad de las cosas que investiga, sean éstas acontecimientos o personajes? No se trata de emprender



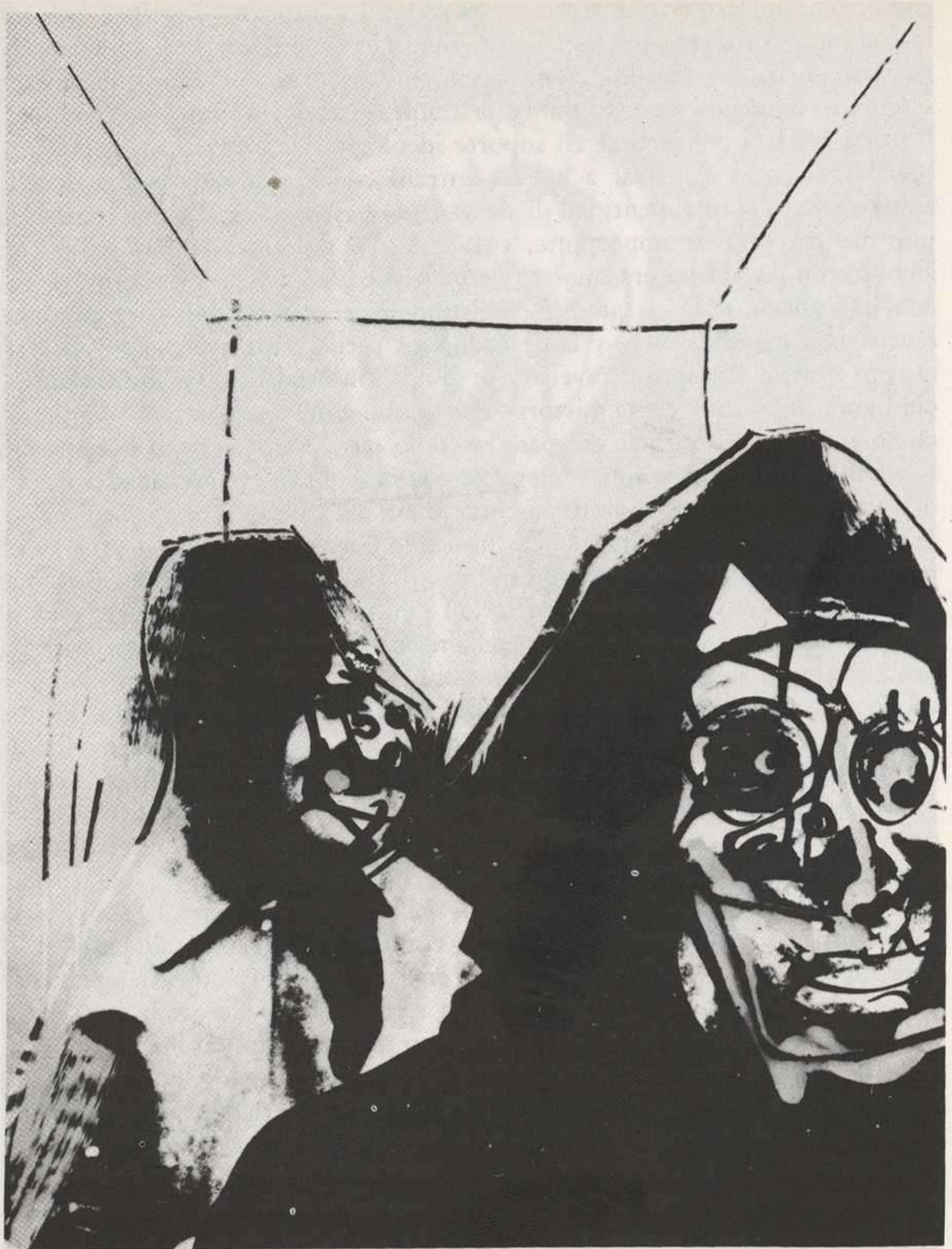
Antonio Saura, *Doña Jerónima de la Fuente*, 1972.

aquí una disquisición sobre el hecho histórico, sólo recordar que ese hecho no lo es sólo por pasado, sino porque, siendo pasado —y respetando tal

condición, sin la que el historiador perdería los papeles—, se hace por ese historiador colectivo que es el presente. No es hecho, llega a serlo. El Imperio se había «creado» como hecho histórico en los años cincuenta y sesenta —siguiendo en este punto la tradición más reaccionaria de nuestra historia— hasta convertirse en soporte ideológico de una situación política, social y cultural. Al sacar a luz las entrañas de lo que conservaba oculto, Saura reclamaba una identidad distinta para nuestro pasado y sobre todo, lo que me parece más importante, para nuestro presente: el monstruo que alentaba en la pintura era nuestro verdadero padre. De la misma forma que aquella decisión política que fijó en el Imperio el origen de nuestro presente revelaba su mendacidad —y la de todos los turiferarios que la apoyaron/jalearon—, así el monstruo revelaba su condición verdadera. El historiador se configura él mismo en la historia que pinta: también Saura se configuró como pintor al confirmar ese pasado como el nuestro, pero al hacerlo dio la vuelta a las afirmaciones mendaces y descubrió una realidad que no deseaban para sí. Su lección de historia lo era del pasado y del presente.

En sus textos el artista ha utilizado una palabra: ancestros. Los personajes de la galería sauriana son nuestros ancestros y llevan en sí lo que permanece en nosotros. El ejercicio del pintor de historia en que Saura se había convertido —y que todavía, felizmente, es— no consiste en marcar la distancia cronológica que del pasado nos separa, sino en buscar lo común a través de las variaciones que en esa distancia pueden haberse dado, lo que a todos, aquellos y nosotros, pertenece. Buscar una identidad. Pintar ancestros es pintar lo que ahora también aparece y, así, se conserva como verdadero en el paso del tiempo, pintar en una relación que mantiene el pasado como presente, que mantiene el pasado vivo en la medida en que es presente.

El rostro del *Retrato imaginario de Felipe II* no extrae su monstruosa violencia sólo de la energía del trazo, también y fundamentalmente en el negro que le enmarca arriba y abajo y en la superficie pictórica, que actúa como plano/fondo del icono. Como un signo que puede ser leído —pero que es visto— la figura destaca de un plano que no es fondo ilusionista sino soporte del signo, plano que soporta la máscara, alejando la narratividad anecdótica a que una simulación naturalista pudiera incitar, a la que tan propicia fue la pintura de historia decimonónica. La de Felipe II es de este modo a la manera de una figura totémica, con el empaque que la plasticidad —no la biografía del personaje— aporta. Saura nos lo ha hecho ver. La elegancia del barroco cortesano y monárquico, la prestancia en la figura, el aliento un tanto teatral de tanta seriedad, revelan en sus obras una naturaleza bien distinta: la máscara horrible en el lugar del apuesto monarca, la distorsión desmesurada en el espacio de la seriedad impenetrable, y donde había cortinajes y palacio ahora sólo el espacio de la pintura, cumpliendo, eso sí, la misma función que aquellos, el destacar de la figura. Que Saura vuelva la vista a Quevedo no tiene nada de extraño, él fue quien en aquellos años mostró los palos del sombrero en los baldaquinos dorados,



Antonio Saura, *Rumor*, 1973.

un esperpento poblado de restos en lo alto de las estacas clavadas y empanadillas de palomos alimentados con tales despojos.

El monarca absoluto se ha convertido en lo que fue, ídolo. Su rostro es lo que nunca olvidó, máscara. El aplomo no es sino pintura, un artificio. Su

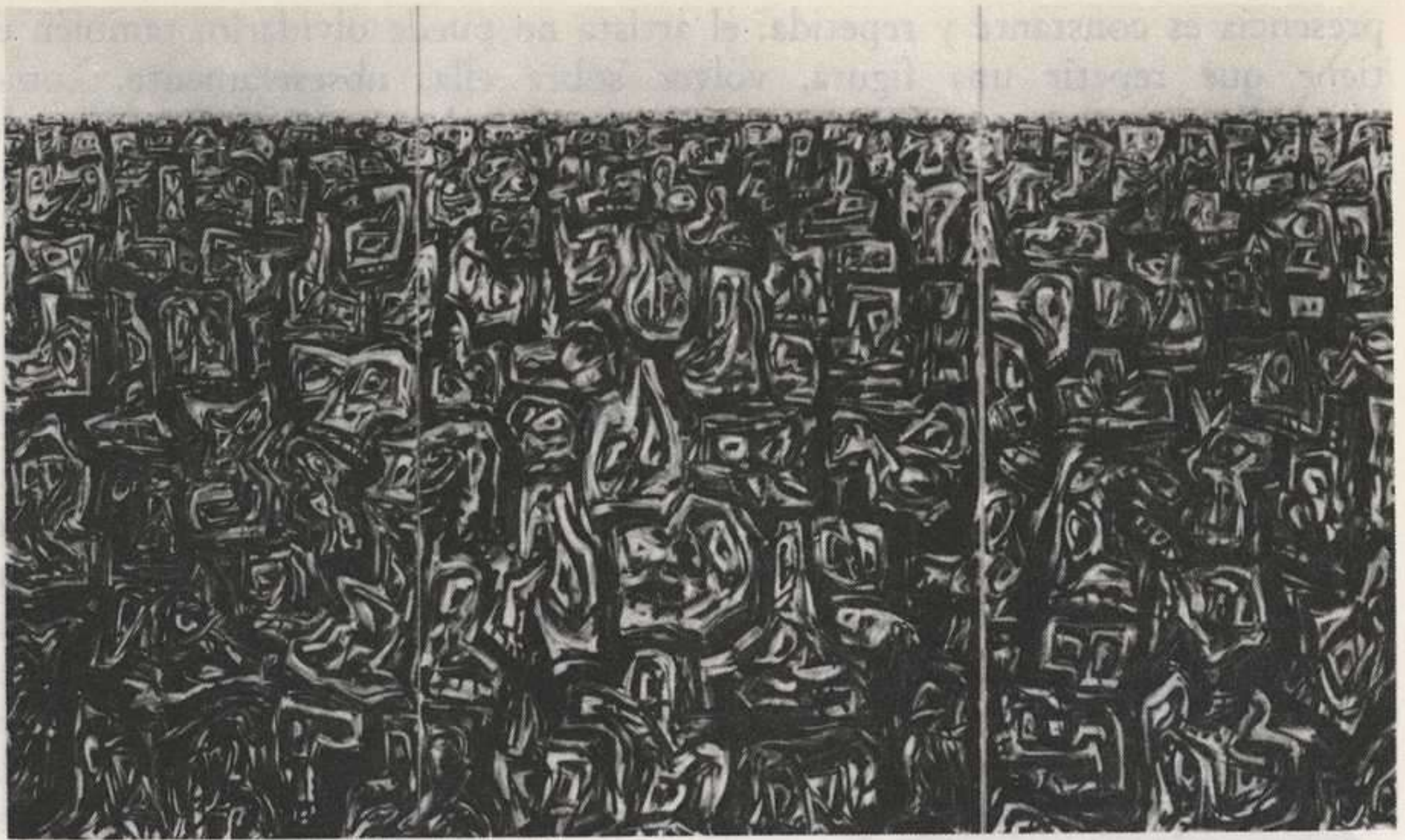
presencia es constante y repetida, el artista no puede olvidarlo, también él tiene que repetir una figura, volver sobre ella, obsesivamente, como obsesivos son los retratos que para propaganda sirvieron. Lección de historia y lección de pintura son ya la misma cosa.

2. *Multitudes*

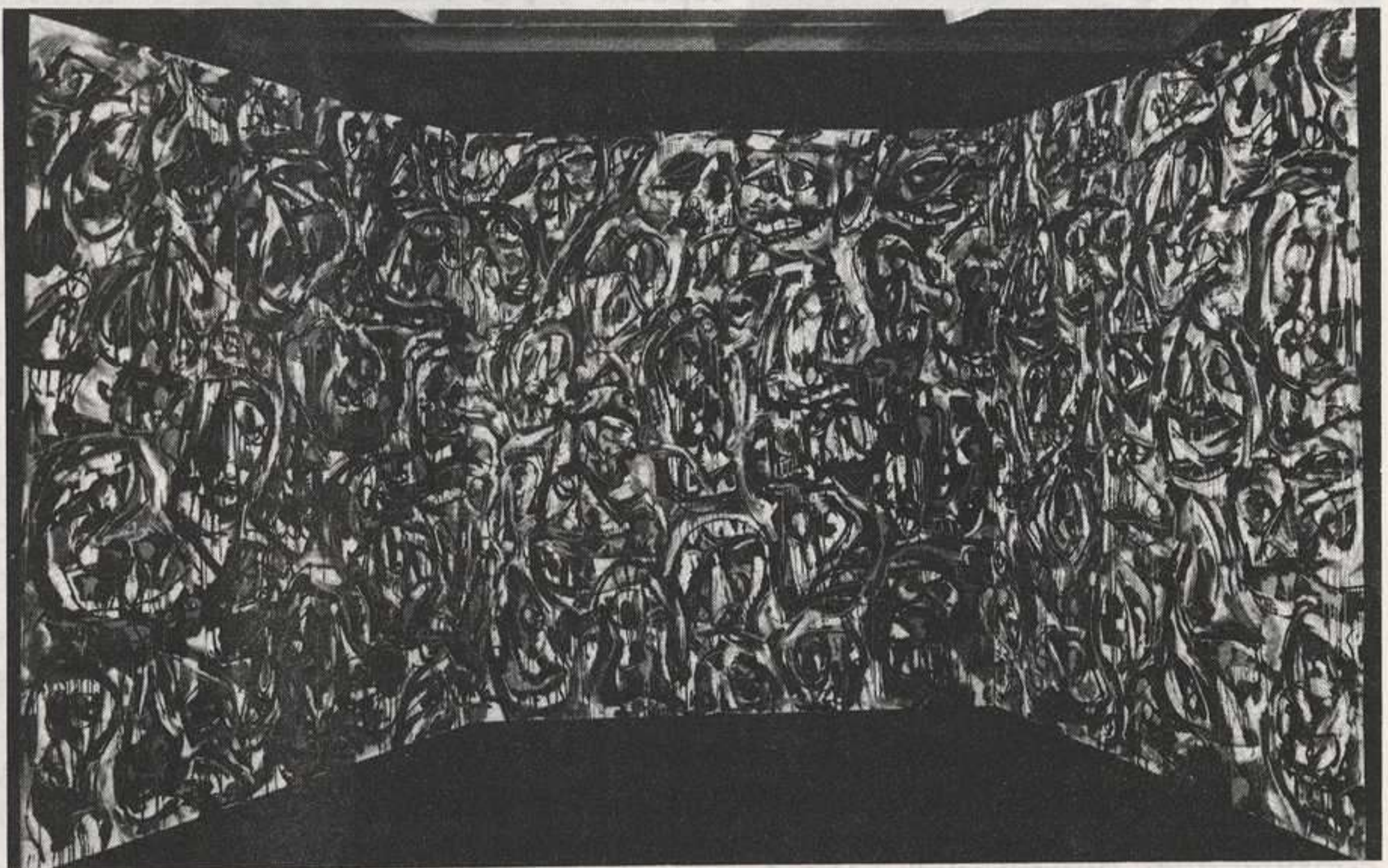
Adquiere la multitud una personalidad, una fisonomía propia que va más allá y es distinta de los singulares que la componen. Algo que supo ver Goya en sus pinturas negras de la llamada Quinta del Sordo, cuando pintó la «romería» de San Isidro y escenas populares de más difícil determinación. En aquellas paredes se perdió todo optimismo pintoresco y costumbrista respecto de aquel pueblo que los ilustrados deseaban educar: las caras deformes en sus pinceladas son manifestación de una masa que preludia directamente la que protagoniza los lienzos saurianos. El detalle que había nutrido el pintoresquismo quedaba ahora sustituido por una pincelada que, eliminándolo, daba unidad a lo que era en principio sólo una acumulación de singulares: no desaparecía la acumulación, casi amontonamiento, pero sí los singulares. Acumulación en el espacio y por relación él, pero también acumulación para una mirada que se perdía en la multitud y hacía así de su portador, nosotros, miembro de ella.

Desde que Baudelaire llamara la atención sobre la multitud de los paseos parisinos y la autoconciencia del paseante anegado por la masa —autoconciencia que alcanzaba precisamente por ello—, ha sido habitual situar en este fenómeno uno de los rasgos de la modernidad. La específica negatividad anunciada por Baudelaire había tenido un precedente más radical, más negativamente radical, en la pintura goyesca, capaz de presentarnos una autoconciencia inconsciente, valga la paradoja, en las imágenes de sus multitudes: los romeros que acudían a San Isidro o las viejas, brujas y aprendizas de brujas que atendían al Gran Cabrón. En ambos casos, como en muchos de los que presentó en la serie de los *Disparates*, la personalidad adquirida en la multitud se desvela en la pérdida de sí misma, en la adscripción a una masa que ha adquirido una fisonomía bestial. Goya no los pintó antes ni después, sino en el momento mismo en que se producía la metamorfosis y en la tensión que a tal paso es inherente.

La multitud que pinta Saura en *Grande Foule* (1963), un tríptico de considerables dimensiones (515 × 220), o en la serie de obras que ofrecen este tema, lienzos, pinturas sobre papel y grabados, es un alud de figuras distorsionadas que alcanzan su personalidad ocupándolo todo y envolviéndonos a nosotros como uno más de esos personajes sin nombre: como en los *Nenúfares* que pintara Monet, ahora por razones diferentes, la imagen nos llama, nos anega también a nosotros, los espectadores. Fue Aristóteles quien al hablar de la diferencia entre la poesía y la historia señaló que aquélla atendía a lo general y necesario aunque «después» le pusiese nombre.



Antonio Saura, *Diada*, 1979.



Antonio Saura, *Grande Foule*, 1963.

Pues bien, ni Goya ni Saura han dado ese paso. Las suyas son figuras que carecen de nombre, figuras anónimas porque su fisonomía es la del anonimato y su única personalidad la de constituir un todo. Mas el nombre no es un mero capricho del filósofo, con él se designa y se domina, se incluye a la figura nombrada en un panorama ordenado, frente a otras,



Antonio Saura, *Cocktail party*, 1960.

frente a otros personajes, con una personalidad propia, con un lugar y una jerarquía, con una identidad precisa. El «después» al que el filósofo alude puede inducirnos al descuido: no es un acto banal, y lo es menos cuando lo que precisa nombre disfruta ya de necesidad y generalidad. La ausencia del nombre que la multitud instaaura afirma la negatividad del alud de figuras que la componen.

Por ello todas se definen en relación al espacio que ocupan, al movimiento en que se inscriben, a la «desfiguración» que afirman. Saura lo ha pintado con precisión: los protagonistas de sus multitudes no fundamentan su fisonomía en rasgo transcendental alguno, si constituyen una multitud, ello es por razones estrictamente pictóricas, por su relación al espacio de la pintura, la superficie de la imagen, y por su relación entre sí, en cuanto figuras pintadas. Saura ha eliminado el espacio figurativo tradicional, el lugar en que pueden moverse las figuras, convirtiéndolo en espacio pictórico, un plano cromático en el que destacan unos motivos, lo que acentúa el carácter emblemático, icónico de esos motivos. De la misma forma, cada uno de ellos ha dejado de representar un singular, es un tipo, una figura, al igual que sucede con las máscaras primitivas, pero ahora sin dominio transcendental-divino al que hacer referencia. Referencias sólo al espacio, al movimiento y a las otras figuras, a su distorsión, al espacio que dejan ocupar, que dejan libre, es decir, referencias exclusivamente pictóricas para poner de relieve «lo multitudinario» en el ámbito de la visualidad.

La afirmación de generalidad no radica en el parecido sino en la atracción: nosotros no nos parecemos a ninguna de esas figuras monstruosas pintadas en las multitudes pero estamos «reclamados» por estas imágenes, nos llaman, podemos «entrar» en ellas y, así, formar parte de ese mundo. El concepto de representación tiene aquí un sentido bien diferente del habitual, y deseo señalarlo porque es habitual oír decir que Saura representa esto o aquello. Que lo represente es lo de menos: poco se parece Felipe II a sus Felipe II, poco nos parecemos nosotros a estos protagonistas deformes de las multitudes, pero pertenecemos a ese mundo de la misma manera en que Felipe II pertenecía al que se presentaba en sus cuadros históricos. El representar saca a luz la familiaridad, en el sentido más estricto de este término, entre unos mundos y otros, descubriendo nuestra identidad a través de la pintura.

«A través de»... En 1976 realizó un álbum con 18 serigrafías titulado *Moi*. El punto de partida, el material utilizado, son fotografías del propio artista, rotas y recompuestas, repintadas, pegadas¹. En ninguna de las serigrafías aparece nítido y completo el rostro de Saura, pero en todas aparece a través de la imagen recompuesta y repegada (recompuesta y repegada en el material de base, no en la serigrafía; no son collages). Quiero insistir: ninguna es él, pero está en todas, se presenta a través de, indirecta, no directamente. Incluso las más monstruosas son familiares a su fisonomía, que, como sabemos por sus propias explicaciones, es la base de todas. Ese estar en el fondo se hace presente, saca a luz la identidad, tal como sucede en las multitudes o en los retratos históricos.

3. *El perro de Goya*

En uno de sus escritos afirma Fiedler que el mejor comentario de un cuadro, el único comentario verdaderamente adecuado, es otro cuadro. En un contexto diferente, al hablar de Cézanne y Van Gogh, Rainer Maria Rilke, en una carta del 21 de octubre de 1907, escribía: «... En realidad, de Cézanne quería aún decir que nunca hasta ahora se había revelado hasta qué punto la pintura es algo que ocurre entre los colores; cómo hay que dejarlos totalmente solos para que se definan mutuamente. El tráfico entre ellos: eso es la pintura. El que allí introduce sus palabras, el que organiza, el que deja de algún modo actuar también su reflexión humana, su agudeza, su función de abogado defensor, su agilidad mental, perturba y enturbia ya ese hacer»².

¹ «Los materiales empleados —fragmentos de fotografías—, agarrados precariamente con cuatro puntos de cola, y destinados a su final unificación en un plano mediante la serigrafía, acaban fatalmente por conformarse hacia direcciones estructurales concretas que se refieren a arquetipos ya conocidos por el 'pozo profundo' y que, bajo la 'excitación' del material gráfico de base, se desarrollan en metamorfosis insólitas y soluciones diferentes», *Moi*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (cfr., Mariuccia Galfetti, *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé. 1958-1984*, Genève, Cabinet des Estampes, 1985, 119).

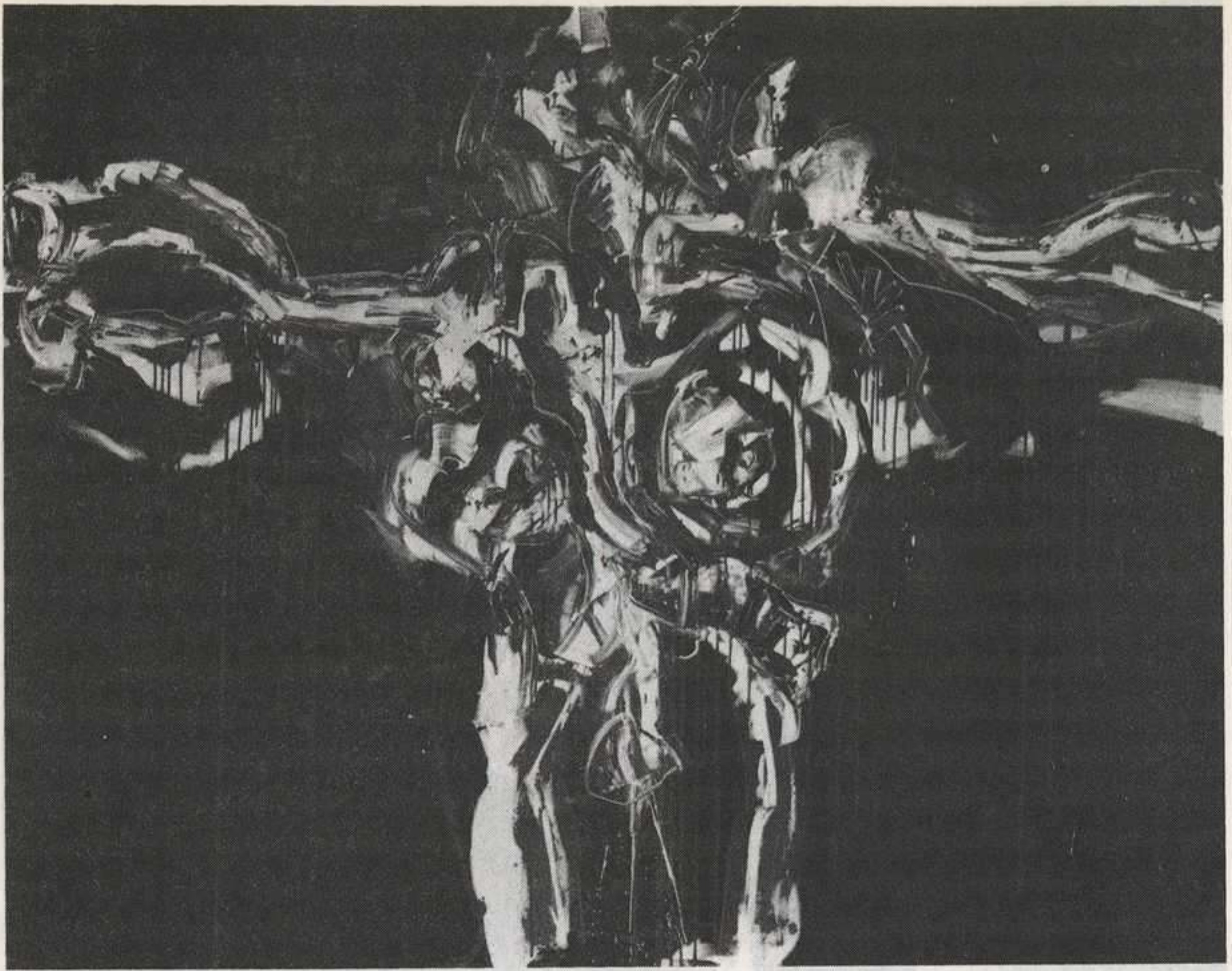
² R. M. Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Buenos Aires, Ed. y Lib. Goncourrt, 1978, 55.



Antonio Saura, *Moi*, 1976.

Se refiere Rilke al artista, en este caso a Van Gogh, y con ello muestra el respeto que la imagen le suscita, que nunca se agotará en las palabras porque su medio es otro.

Un filósofo del lenguaje, incluso un filósofo a secas, Adorno, por



Antonio Saura, *Gran Crucifixión*, 1963.

ejemplo, quizá argumentaría con la ineludible interpretación por la palabra, pero, cualquiera que sea el caso, parece que el arte de nuestro siglo ha tenido muy en cuenta la idea de Fiedler. El interés por la cita, la reflexión plástica sobre imágenes ya existentes, ha sido una constante del arte contemporáneo, no ya como réplicas o repeticiones, a la manera de lo que había sucedido en épocas anteriores, sino como verdaderos comentarios pictóricos.

El perro semihundido, una de las pinturas negras que Goya realizó en su casa, la Quinta del Sordo, a finales de los años veinte de mil ochocientos, y que hoy se conserva en el Museo del Prado, es una de las imágenes que ha suscitado tales comentarios. Antonio Saura se ha ocupado de ella en algunas de sus obras más relevantes y características.

El perro semihundido se integra en un programa que ha sido analizado en bastantes ocasiones y sobre el que ahora no me parece necesario volver. Los comentarios plásticos no se interesan tanto por el programa cuanto por la configuración singular de la imagen, cuya sencillez anecdótica es fuente para su reflexión. Goya ha reducido al mínimo los elementos de la anécdota: un perro, una loma por la que aparece el animal y el firmamento, la atmósfera, que ocupa la mayor parte de la pintura. Desde el punto de vista de la trayectoria del artista, quizá convenga señalar que ese proceder

compositivo es un hallazgo de Goya ya en las primeras series de cartones para tapices, cuando sustituye el espacio escenográfico heredado de Houasse y los restantes pintores de cartones para la Real Fábrica por una loma en forma piramidal que permite disponer figuras en planos intermedios, planos virtuales, no «pintados», no representados en el lienzo, con figuras que se aprecian sólo parcialmente, tras las cuales se encuentra el «fondo», es decir, el último término de la escena, término distante.

Goya repitió muchas veces ese sistema compositivo de representación del espacio, ahora lo encontramos de nuevo, pero con alguna notable diferencia: sólo hay tres elementos, la loma o montículo, el perro que asoma y el espacio del firmamento, no hay otros motivos anecdóticos, no hay otros personajes, paisaje alguno, tampoco un espacio naturalista desde el que mirar la escena... Los motivos reducen la importancia de la anécdota para intensificar el énfasis de la situación: el perro puede hundirse en un espacio que no aparece, sobre cuya naturaleza carecemos de información, la loma marca la tensión de ese hundimiento, la inestabilidad del perro, cuya mirada penetrante es profundamente hermética, el firmamento recorta ambas «figuras» y acentúa su presencia.

No hay datos en la pintura que permitan incluir la acción dentro de un relato temporal, que permitan explicarla a partir de eventuales anécdotas, que la complementen y aclaren su sentido. La imagen presenta un instante, sin que lo anterior o lo posterior aclaren y consuelen. La intranquilidad que trae a nosotros no es la producida, como generalmente sucede, por la negatividad de una anécdota, pertenece a un orden distinto: el mundo no se unifica en una imagen estable, en un orden, los tres motivos mantienen la tensión en el rechazo de ese consuelo.

Hay una conocida pintura de Ingres que incluye también un perro próximo, al menos a primera vista, al goyesco: *El sueño de Osián* (1813, Montauban, M. Ingres). Pero, aparte de las diferencias estilísticas, hay otras más radicales sobre las que conviene llamar la atención: el cuadro es profundamente anecdótico y, a pesar de que, como se ha dicho, puede ser «leído» en marcos diferentes, todos atienden a lo que la imagen relata. El sueño del poeta aparece en la parte superior y sus dos perros, uno de los cuales ofrece similitudes con el pintado por el artista aragonés, permiten una explicación claramente anecdótica y narrativa. Ingres nos ofrece una escena que puede ser contemplada, una escena que puede afectarnos o no si somos capaces de advertir sus «claves» y ser sensibles a su lenguaje, una escena distante, ante nosotros. No sucede lo mismo con la pintura de Goya: no hay en ella nada distante, ninguna narración, nos interpela en su sencillez, no necesitamos de conocimiento erudito alguno para sentirnos afectados por ella, para ponernos en lugar del perro.

Contemplamos a Osián, contemplamos sus figuras soñadas, no seremos nunca una de ellas, nunca seremos el bardo apócrifo. Pero la figura es símbolo de la melancolía y, como tal, se dispone en la imagen ante nosotros, como un espejo en el que podemos mirarnos y que nos enseña



Antonio Saura, *Retrato imaginario de Goya*, 1963.

cómo somos, a la manera de, sin por ello ser él, ni tampoco partes de su sueño. La de Ingres es una imagen didáctica que nos aclara algo de lo que está sucediendo mediante explicaciones. Esas explicaciones marcan una distancia, la de la contemplación.

El perro de Goya nos pone en su lugar. Saura ha pintado que Goya es el perro y que el perro somos nosotros. Ese es nuestro lugar, tal es nuestra

situación y el énfasis en el que el firmamento nos «recorta», nos dispone. La inexistencia de anécdota cancela la distancia de la contemplación y, con ella, del consuelo. No leemos, no reconocemos un relato, una acción o una historia —y, en este sentido, nada más anticlásico que el cuadro de Goya—, no podemos identificarnos con algo que nos entretenga o asuste, pero que, a pesar de todo, gracias a la forma de la narración, podamos dominar.

El perro se hunde pero también puede salir de la eventual ciénaga en la que quizá se encuentre. Ni siquiera en este punto es posible imaginar la narración. Goya no ofrece asidero alguno, su imagen es la de la inestabilidad: no hay espacio o fundamento sólido para el perro, y éste no se refiere a nada que no sea su propia existencia, su propia situación: su situación es el motivo protagonista de la imagen. Si se hunde es él quien se hunde, si logra escapar, es él el que lo logra. El perro es la representación de la subjetividad que carece de asidero alguno, que sólo depende de sí mismo.

Ese es el rasgo que define al sujeto que ha dado en llamarse moderno. Cualquier fundamento que quiera darse ha de construirlo con sus propios medios y desde él mismo. Nacer ciudadano es nacer nada, y por ello mismo gozar de todas las posibilidades. Antes se nacía noble o plebeyo, y se nacía en una estructura social y política, también económica y cultural, que daba sentido a ese acto y a la cualidad que llevaba consigo. Aceptarla, rebelarse o sobrevivir eran las posibles actitudes que el sujeto mantenía, pero las mantenía desde su condición y en o frente a un dominio dado. Ser igual que todos es afirmar la nada como punto de partida, la exigencia de construir un lugar desde el que ejercer las posibilidades, desde el que representar el mundo: el mundo no está, ya, representado. Al representarlo se configura el sujeto como tal y toma conciencia de su condición. El plano inclinado de la loma o montículo por el que asoma el perro no hace sino intensificar la dificultad que para tal lugar encuentra, el plano inclinado pinta la inestabilidad, el desequilibrio fundamental de la situación en la que el sujeto —el perro, Goya, nosotros— se encuentra.

Y deseo llamar la atención sobre ese plano inclinado porque uno de los cambios sustanciales que Saura introduce en la composición de sus cuadros sobre *El perro de Goya* afecta a ese rasgo plástico (otro cambio se refiere a la transformación espacial del firmamento goyesco, una profundidad indefinida, no anecdótica, en superficie pictórica).

Saura ha sustituido la inclinación por un plano horizontal en el que aparece la cabeza del perro —o del mismo Goya, uno con su imagen—, ahora sobre una base más firme... ¿Más firme? No me atreveré a decir tanto. Si Saura ha eliminado la inclinación lo ha hecho a un precio elevado. Es cierto que ya no hay desequilibrio, ahora plano horizontal, pero es un plano que forma parte de la misma figura, del que emerge, como una prolongación, un abceso, la misma figura: el espacio conquistado por el sujeto, el lugar desde el que puede mirar es él mismo, mas para hacerlo ha tenido que convertirse en monstruo: el perro de Goya es el monstruo de Saura.

En el catálogo de su exposición madrileña de 1980 ponía el artista el



Antonio Saura, *L'Odeur de la sainteté*, 1974.

siguiente pie a una pequeña foto con un paisaje de Cuenca: «Paisaje de Cuenca tal como se contempla desde la ventana de mi estudio. Durante muchos años he estado contemplando este mismo paisaje y el antifaz hipnótico entre las rocas —los ojos de la mora, al decir popular— sin percatarme que he estado pintándolo desde siempre. La curva de la montaña se asemeja a la curva del montículo de donde emerge la cabeza del perro de Goya»³. En el mismo lugar, a propósito del mismo asunto, hablaba del escenario en que el perro aparece en sus pinturas, y decía que «permanecemos frente a la curvada zona de un antipaisaje —ni muro, ni roca, ni arenas movedizas— y la comunicación establecida entre el prolongado aullido del espectro y nosotros mismos acaba por sustituirnos»⁴.

Quisiera llamar la atención sobre estos dos textos, que una lectura aproximada podría considerar contradictorios, pues en el primero se habla de «paisaje» y en el segundo de «antipaisaje». Quizá el secreto se encuentre en los «muchos años» durante los cuales el paisaje de Cuenca ha sido contemplado por el pintor, pintándolo desde siempre, haciéndolo pintura, es decir, haciéndolo antipaisaje, parte de la imagen, parte del monstruo, ese abceso que aparece rompiéndolo y que necesita de la pintura para ser. Ya no se habla de esto o aquello, de muro o roca, sino de «zona» de la imagen, de la pintura, de escenario con dos «amplias zonas de diferente intensidad de color», no ya del contraste entre motivos, sino del contraste entre elementos plásticos. El montículo ha dejado de ser tal, y no es firmamento el cielo, son «zonas» de la imagen, superficies pictóricas: el perro, Goya, el monstruo, nosotros, aparece en la pintura.

De esta forma, el monstruo de Saura introduce un rasgo de autoconciencia: es pintura. No pone en primer término su ser pintura, pero no puede por menos de recordarlo. Tal determinación es paralela al cambio que el pintor ha introducido: si el perro ha encontrado un asidero, es el que se ha creado él mismo y lo ha hecho pintando, es decir, mediante el

³ Antonio Saura. *Exposición antológica 1948-1980*, Edificio Arbós, Sala Tiépolo, Madrid, 1980, 106.

⁴ *Ibid.*, 108.

lenguaje, su lenguaje. Es en la pintura, en el lenguaje plástico donde encuentra el único apoyo del que dispone y donde se revela como el monstruo que es. Estalla en pinceladas de ritmo violento y de reducida pero enérgica gama cromática, y destaca en esa violencia del gesto de la pintura —que no es sólo gesto, que no es capricho subjetivo, que está reprimido por el *Perro* de Goya— respecto de las dos amplias zonas, como si apareciera en un corte que es a la vez sutura, eje (desordenado) para ambas. Las salpicaduras que en cualquiera de las dos deja intensifican ese efecto de contraste y de este modo el énfasis dramático que la imagen goyesca introducía es ahora énfasis pictórico, no menos dramático.

Pasar del muro y la roca, de las arenas movedizas a la pintura, y en ésta el gesto del pincel que se mueve, el acto de pintar como creación de un abceso monstruoso que no puede evitarse, que surge violento de un horizonte creado precisamente por su aparición. Darse así un lugar para representar y representarse e introducir la reflexión plástica sobre tal acontecer y como parte de él. Verse aparecer en el lienzo. Hacer de la pintura un espejo, pero ahora un espejo que no olvida su condición de pintura, de medio del reflejar, que por ello mismo, valga la paradoja, no es un reflejar: pues toda imagen está mediada por el sujeto que la realiza y al que en la realización representa.

Desde sus orígenes, la vanguardia había venido oscilando entre clásicos y salvajes. Si los primeros comprendían el lenguaje como una forma de dominación del mundo, la posibilidad de representarlo tal como es, de representarlo en su verdad y, así, conocerlo, los salvajes pretenden alcanzar la cosa misma sin mediación alguna: el suyo es un lenguaje que se niega, que intenta desaparecer tras el gesto directo que, se piensa, permite poner en relación inmediata al sujeto con las cosas, terminando así con esa fractura entre sujeto y naturaleza que, desde sus inicios, ha caracterizado a la modernidad. Rechazar los modos del lenguaje, las pautas y normas estilísticas, artificiales, rechazar la mediación que todo lenguaje implica es la intención que se esconde en la acción del salvaje. La pincelada violenta, la mancha, la crueldad que se ejerce sobre el lienzo y la superficie pictórica, el plano pictórico, son otras tantas maneras de alcanzar esa cosa que se niega, saltar por encima del vacío que de la naturaleza nos separa. El salvaje es pintor que simula la ingenuidad de lo inmediato.

En esta perspectiva, algunos pueden pensar que la obra de Saura pertenece a este ámbito, pero sus imágenes no son tan ingenuas como para no llamar la atención, aunque se haga de modo sesgado, sobre el medio del que finalmente se sirve: el lenguaje. El buen salvaje desaparece tras la figura del monstruo y pone de manifiesto —de manera violenta, agónica— que no es más que pintura, pero también pintura. Una segunda tensión se añade a la que había transformado el *Perro* goyesco: la que se produce entre la pintura y su negación, una negación que sólo puede afirmarse como pintura, la que se produce entre esa violencia gestual de la que está hecha la cabeza del perro, la cabeza de Goya, nuestra cabeza, y las zonas pictóricas de



Antonio Saura, *Retrato imaginario de Goya*, 1967.

diferente color en las que aparece, en cuyo límite se hace presente. El guiño sauriano convierte el monstruo en emanación de su contrario, y tal acción contradictoria es necesaria para alcanzar su sentido pleno.

Su proceder pictórico me hace pensar en el que es habitual respecto a las máscaras salvajes que el artista tanto ama: la presencia de lo otro que encarnan —y que no imitan— se convierte en obra de arte, en objeto artístico, en el mismo instante en que se disponen sobre el muro y son contempladas estéticamente. Pero tal disposición, y la consecuente contemplación que exigen, unas acciones que sólo tienen sentido en nuestro tiempo, no cancelan aquella presencia, que es necesaria para poder ser negada y, a la vez, mantenida. Similar paradoja es la que ofrece la cabeza del perro, pues si bien niega las zonas de color en las que aparece, necesita de ellas para su aparecer y éstas necesitan también de la violencia que la cabeza exhibe para ser plenamente zonas cromáticas. La reflexión sobre la pintura se realiza en la pintura misma, como ingrediente del pintar, como un elemento o componente de la imagen.

El monstruo de Saura que ha llegado a ser el perro de Goya reúne en su imagen lo patético con el feroz sarcasmo de lo grotesco. A la negatividad absoluta que es propia del monstruo, tanto más intolerable cuanto que es

la marca y carácter del sujeto mismo, añade la inadecuación a la naturaleza consustancial al monstruo, pero pintada ahora como adecuación. Desde los tiempos de la poética clasicista se había definido lo cómico por su desviación respecto a la naturaleza de las cosas. Horacio lo indica en el *Ars poetica* y posteriormente es elaborado por Cicerón a partir de una categoría que hace fortuna en la historia del arte: decoro. Decoro como adecuación a la naturaleza de la cosa representada es exigencia de la belleza, que rechaza así lo inadecuado como una forma torpe o, a lo más, jocosa. Decoro como perfección de la representación que más allá de las apariencias plasma la condición misma de lo representado, y por tanto rechazo de lo monstruoso y deforme, de lo distorsionado, formas de la negatividad que no pueden ser apreciadas si no es en uso moral o crítico.

El artista ha invertido ahora la concepción que había venido dominando y en esa inversión anida una necesidad de la que no puede renegar, en la que, bien al contrario, se complace. Hay una paradoja sarcástica en la representación del monstruo, pues si éste ha de manifestar su desviación, y ello está en la fuente misma de su naturaleza, el decoro pide que la imagen se atenga a lo adecuado, esto es, la representación de tal desvío, de lo no decoroso como decoro. Es así como el monstruo deja de ser lo contrario de la belleza e inferior a ella y pasa a afirmarse como otra belleza, es decir, una forma de ver y representar el mundo, de crearlo y crearse. Mundo y sujeto de cuya naturaleza no puede proclamarse perfección, serenidad o medida y para el que aparecer es la modalidad adecuada de manifestarse.

No se piense, sin embargo, que tal manifestarse es un puro ofrecerse a la mirada de los demás, a la contemplación. En el texto citado anteriormente, Saura indica que el monstruo, Goya, el perro, el pintor, nosotros, mira «algo que está sucediendo». Ese «algo que está sucediendo» no es sino el mundo que se está representando, a nosotros mismos, interpelados por la figura, inquietos por su irónica mirada: la ironía del distanciamiento en el que podemos reconocernos. Tal reconocimiento impide la calma que es propia de la contemplación y hace del espectáculo una escena excesivamente dramática, excesivamente próxima, para permitir el divertimento.

Pertenece Saura a esa clase de artistas que sustituyen la complacencia del entretenimiento y la curiosidad —rasgos ambos que también se encuentran en muchas imágenes que toman su material de lo tenebroso y lo monstruoso— por la lucidez y su desasosiego, suficientemente sarcástico como para impedir el énfasis que podría esconder un consuelo retórico. El monstruo de Saura que es el perro de Goya pertenece a la clase de imágenes que son propias de tales artistas.



LOS GENIOS DE LA MESA REDONDA

David Rodríguez Trueba

Sheridan Whitesade, estrella de la radio americana, viaja a un pueblecito para dar una conferencia en uno de esos típicos clubes de mujeres. Antes tiene que cumplir con el trámite de cenar en casa de la presidenta, su máxima admiradora. El locutor, que viene acompañado de su secretaria, es descortés, cruel, ingenioso y detesta a su público de amas de casa desocupadas. Cuando llega a cenar sufre una caída y se fractura una pierna. El médico le escayola y le obliga a permanecer inmobilizado en casa de sus anfitriones. Whitesade recluye a los dueños de la casa en el piso superior y se apropia del salón para organizar su programa semanal vampirizando egoísta y cruelmente a los ingenuos pacatos provincianos que le rodean.

Este es el punto de partida de la corrosiva obra de teatro *El hombre que vino a cenar* escrita por George S. Kaufman y Moss Hart que se basara en la personalidad de su amigo el periodista y comentarista radiofónico Alexander Woollcott, aunque Aleck se defendía diciendo: «Creo que ese cerdo de Whitesade era en realidad un compendio de las mejores virtudes de nuestra generación».

Y así es. *El hombre que vino a cenar* retrata, llena de chistes privados, uno de los grupos más pintorescos y geniales de nuestro siglo. Nacidos todos hace ahora cien años, llegaron a la cumbre de su talento en los años 20 y 30 y, pese a sus distintas procedencias, que van desde un falansterio foureriano en plenos Estados Unidos (Wollcott) hasta los hijos de judíos

La balsa de la Medusa, 14, 1990

emigrados (Kaufman, Hart, Ferber, Hecht), se agruparon por aquellas fechas alrededor de una mesa redonda situada en el salón rosa del Hotel Algonquin, en el cruce de la 59 Oeste con la calle 44 de Nueva York. Para poder ser insultados todos a una, se los conocía como la tertulia del Algonquin.

No era difícil ser invitado a esa tertulia, lo difícil era volver. A pocos les quedaban ganas de recibir insultos, de que se hicieran juegos de palabras con sus apellidos, su físico, su origen, sus obras. Thornton Wilder aseguraba que él era mejor que cualquiera de los del Algonquin pero que cuando estaba con ellos no se atrevía a abrir la boca. Eso, por supuesto, no era impedimento para que sus anfitriones lo destrozaran dialécticamente. Las lenguas de aquellos tipos practicaban el más elevado arte de terrorismo cultural e ironía cruel. Aquello era todo menos un plácido almuerzo; muchos ni siquiera quedaban con fuerzas para volver al trabajo.

Hoy, que llaman tertulia hasta a la cola de la frutería y que el nuevo periodismo peina canas, merecen un recuerdo aquellos tipos.

La gente del Algonquin

Eran la cumbre de la sofisticación, controlaban los escenarios de Broadway y una crítica suya bastaba para convertir en éxito cualquier libro. La lista de personas era larga. Desde los fijos, Dorothy Parker, Robert Benchley, Franklin P. Adams, Ring Lardner, Edna Ferber, Alexander Wollcott, George S. Kaufman, Heywood Brown, Harold Ross o Robert Sherwood, hasta los inconstantes, Moss Hart, Charles McArthur, Ben Hecht, Harpo Marx, Noël Coward, León de Lera, Herman Mankiewicz o S. J. Perelman, pasando por los invitados ocasionales que tenían tiempo de maldecir la curiosidad que les había conducido hasta allí.

Por aquel tiempo había en Nueva York cerca de diez periódicos: *Times*, *News*, *Sun Mail*, *World*, *Journal*, y otras tantas revistas. Robert Benchley, sin duda el periodista más genial de la época, trabajaba para *Life*. Desde su crítica teatral hasta sus artículos dejó bien sentada su personalidad. En uno de ellos demostró la no existencia de Budapest, suprimida por el Tratado de Ulm de 1802 que ponía fin a la guerra que había comenzado en 1805, alegando que la capital de Hungría estaba creciendo demasiado y el café era infecto. En una de sus reflexiones habituales declaró: «Me llevó 15 años descubrir que carecía de talento como escritor, pero cuando lo supe ya era demasiado famoso como para dedicarme a otra cosa». Mezcla de crítica y absurdo, siempre divertido y agudo, acabó sus días de actor secundario en comedias de Hollywood. Entre sus múltiples obras dejó una que le eleva a los altares del humor y la visión comercial titulada: *20.000 leguas de viaje submarino o David Copperfield*. Su sueño siempre fue morir de risa con un chiste propio; nunca se supo si fue eso o el alcohol la causa de la hemorragia cerebral que acabó con él.

Entre las aficiones del grupo estaba, cómo no, el póker. Harpo Marx era el maestro y Wollcott era tan nefasto que llegó a asegurar que el médico le había prohibido jugar a menos que ganara. Fundaron el Thanotopsis Literary and Inside Straight Club (llamado así en recuerdo del club de cartas de correspondientes en París en el que *luchó* Franklin P. Adams durante la primera guerra), en el que organizaban memorables partidas. La leyenda dice que en una de ellas Harold Ross le ganó 25.000 dólares al magnate Raoul Fleischmann (otros aseguran que lo único ocurrido fue que Ross insultó al ricachón durante toda la velada y el tipo aquel le cogió cariño); el caso es que con el dinero de Fleischmann y el talento de Ross se fundó, a comienzos de 1925, la revista *New Yorker*. En mayo ya estaban al borde del cierre, pero Ross hizo un último esfuerzo como redactor jefe ayudado por el consejo compuesto por Wollcott, Dorothy Parker, Marc Connelly, Edna Ferber, Alice Duer Miller, Laurence Stallings y Ralph Barton. Contrató a E. B. White y James Thurb (autor de *La vida privada de Walter Mitty*), Benchley dejaría *Life* para unirse a ellos, Wollcott firmaría su famosa columna *Gritos y murmullos*, Dorothy Parker se encargaría de la crítica literaria bajo el seudónimo de Constant Reader (lectora constante). El *New Yorker* se convertiría en una de las escuelas de ficción más importantes de Norteamérica publicando los primeros textos de J. D. Salinger, S. N. Behrman, John O'Hara o Truman Capote.

Robert E. Sherwood (autor de *El bosque petrificado*) ejercía de crítico teatral y cinematográfico en la antigua revista *Life*. George Kaufman, uno de los clásicos del teatro norteamericano, con dos premios Pulitzer, era el redactor teatral del *New York Times*. Casi todos los miembros de la mesa del Algonquin firmaron con él alguna obra de teatro (sobre todo Marc Connelly y la prolífica y también premio Pulitzer Edna Ferber). Groucho Marx dedicó sus memorias a Kaufman, White y S. Perelman, asegurando que ellos le habían enseñado a hablar. Escritores como ellos encontraron en Groucho la única personalidad capaz de incorporar en los escenarios y la pantalla la verborrea que los caracterizaba. Kaufman escribió para los Marx los textos de *Los cuatro cocos*, el musical que les abrió la puerta del cine, y *Una noche en la ópera*, la última película pura (si es que les dejaron hacer alguna) de los hermanos. S. J. Perelman, practicante como Benchley del artículo corto de tintes absurdos, lleno de juegos de palabras y reflexiones excéntricas, escribió la primera película en Hollywood de los Marx, *Pistoleros de agua dulce*, y la cinta que junto con el cine de Buñuel ocupó la cumbre del absurdo surrealista: *Plumas de caballo*. Perelman es maestro de escritores como Cabrera Infante o el crítico de cine Guillermo Caín que se reconoce plagiador suyo.

A Aleck Wollcott su mala leche y su gordura le convirtieron en pasto de los chistes de sus compañeros al tiempo que en el más famoso comentarista de radio de entreguerras, tanto que Harold Ross le llegó a llamar hijo de puta, deslenguado y pez impasible. Obviamente Ross le detestaba, pero casi todos le detestaban. Escribía en el *New York World*

junto a Franklin P. Adams y Heywood Broun, inspirador y presidente del sindicato de periodistas.

Junto a Benchley, Perelman y Kaufman, otro destacado genial era Ringgold Wilmer (Ring) Lardner. Heredero directo de Mark Twain (todos lo eran y también de Ambrose Bierce), comenzó como cronista deportivo en la *Chicago Tribune*, aunque su ingenio pudo más que él y pronto se dedicó a parodiar sus propias crónicas. El cuento que da título a su maravillosa antología *Campeón* es un ejemplo de ello. Parodia una de esas ascensiones a la cumbre boxística a puñetazos, empezando por la madre achacosa y el hermano inválido y acabando por la tierna esposa (una especie de *Toro Salvaje* medio siglo antes), contado todo con un estilo telegráfico desnudo, eléctrico (muchos equiparan su influencia posterior con la de Hemingway; creó su propio idioma: el *ringlish*). Además, practicó el absurdo como nadie con artículos y obras de teatro breves, brevísimas, diría yo; en una de ellas suprime los actos II y III alegando que no pasaba gran cosa en ellos. Su muerte, en 1933, fue el segundo gran golpe de los que quebrarían la tabla algonquiniana.

El primero fue el crash del 29. Ellos estaban arruinados desde mucho antes, pero, de pronto, se difuminaron las ganas de reír y llegó el crash moral *new deal* de Capra, cerrando el paso al humor deslenguado, crudo, elitista y salvaje de los neoyorkinos.

Pero el tercer y definitivo varapalo vino del Oeste. Desde Hollywood llovían las ofertas a los escritores y autores de Broadway prometiendo sueldos fantasmales por escribir rótulos para películas mudas. Aunque el desprecio por el nuevo arte era absoluto, pronto empezaron a desertar. Uno de los primeros fue Herman J. Mankiewicz (que llegaría a escribir *Ciudadano Kane* con Welles, aunque la egolatría del genio se encargaría de que casi nadie diera importancia a este hecho). Firmó en 1926 con la Paramount, enviando inmediatamente un telegrama histórico: **¿ACEPTAR TRES MIL PAVOS SEMANALES POR TRABAJAR PARA LA PARAMOUNT? ESTO ES SOLO EL PRINCIPIO. AQUI TIRAN EL DINERO Y TUS UNICOS COMPETIDORES SON IMBECILES. NO DEJES PASAR LA OPORTUNIDAD.**

El telegrama iba dirigido al violoncelista precoz, judío errante, cronista de sucesos, escritor y dramaturgo Ben Hecht. Hizo las maletas, se presentó en la costa Oeste y en una semana escribió la primera película de gánsters del cine, *Underworld*, por la que cobró diez mil dólares. Así se inició la carrera del más grande guionista de la historia.

La llegada del sonido y el triunfo de Hecht, que se llevó el primer Oscar de la historia (aunque detestaba la película), impulsó al resto de algonquinianos a hacer las maletas. Y la mesa voló desde Nueva York al complejo exótico y raído de bungalows denominado *El jardín de Alá*, construido en torno a un estanque con agua del Mar de Crimea traído allí por capricho de la estrella rusa Nazimova. Allí se instalaron Dorothy Parker y Alan Campbell, que formarían pareja como guionistas, S. Ferelman, Lillian

Hellman, Marc Connelly, Donald Odgen Stewart (discípulo de Benchley en el *Vanity Fair* junto con James Thurber y E. B. White que dedicarían su particular homenaje a *Bench* con el libro *¿Es necesario el sexo?* (*La cuadratura del sexo*).

Algunos triunfaron, otros cedieron al alcohol y la desgracia ante el muro industrial del cine. Detestaban demasiado el nuevo medio como para tomarse el mínimo interés por sus reglas. Despreciaban a Hollywood y Hollywood no les perdonó. Los convirtió en oficinistas, los esclavizó con un horario, los enriqueció y los arruinó y, cuando tocaban fondo, la cruzada paranoica del senador McCarthy los señaló con el dedo inquisidor, pues no en vano eran fundadores y columna vertebral del progresista sindicato de guionistas. Unos se exiliaron en Europa, otros trabajaron bajo seudónimos y otros sencillamente murieron. De su trabajo allí sólo quedaron sus películas, su desprecio elitista y la eterna oposición entre Nueva York y Hollywood que se mantiene en nuestros días (no en vano, Woody Allen se ha inspirado más en películas de Preston Sturges, hermanos Marx o escritos de Perelman que en todo Fellini o Bergman, además de ser articulista del *New Yorker*).

Desde finales de los 30 hasta los 60 fueron muriendo uno a uno, la mayoría de las veces en el más completo olvido. Pero como les decía Benchley, cuando un humorista muere hay que ir directamente del cementerio al bar más animado y celebrarlo hasta el amanecer. Quizá no fueran literatos excelsos; como le escribió Groucho Marx a E. B. White: «Yo escribo de oído. Traté de hacerlo a máquina, pero me resultó demasiado pesado. Luego probé con una secretaria, pero ella también me resultó demasiado pesada». Sus obras de teatro se siguen representando, sus películas son desternillantes, sus novelas son juegos sorprendentes, sus artículos harían palidecer a la mayoría de las plumas actuales, pero sobre todo cultivaban el talento de la conversación, la réplica brillante, lo que en América se conoce como el *wit*, el diálogo ingenioso (que aplicado al cine dio lugar a la *screwball comedy*).

Cuentan que tras el tercer intento de suicidio de Dorothy Parker (lo intentó cinco veces contando sus dos matrimonios), Wollcott fue a verla al hospital. Ella se echó a llorar y apretó el timbre de la enfermera de guardia. Wollcott le preguntó si necesitaba algo, y Parker, entre sollozos, le respondió: «No, sólo quería asegurarme de que nadie vendrá a molestarnos durante la próxima media hora». Eran así. Ideaban constantemente bromas y chistes y tenían la necesidad vital de contarlos sin importar el momento. Las cenizas de Dorothy Parker descansan en un frasco sobre la chimenea de la oficina de los abogados O'Dwyer & Bernstein en el 90 de Wall Street.

AUTORRETRATO DEL HUMANISTA COMO ADOLESCENTE

Patricio Peñalver Gómez

Complementario de *Ética como amor propio* (Mondadori, 1988; en adelante EAP), el nuevo libro de Fernando Savater *Humanismo impenitente* (Anagrama, 1990; en adelante HI) se presta sin embargo a una lectura que debe o quiere desvelar las claves filosóficas y pasionales más significativas de la obra anterior, más sistemática en su forma, en su fondo y en su intención. Esto es o sería así no sin alguna paradoja: *Ética como amor propio* se presentaba en su esquema constructivo como sostenido discurso teórico y hasta doctrinal —«Doctrina moral del amor propio» reza el título de su primera parte—, como exposición del núcleo histórico especulativo y de las ramificaciones analíticas más relevantes de la cuestión ética (pág. 9), y en fin —en un gesto autoirónico quizás menos irrelevante de lo que tal vez calcula esta consciencia feliz de su propia talentosa facilidad para transitar en las dos direcciones entre el campo académico gremial de los filósofos y el ámbito general del intelectual y la opinión pública—, como el primer libro escrito por el autor *ex cathedra* (pág. 10). En cambio, el de ahora —en eso también más acorde con el género practicado habitualmente en publicaciones anteriores de Savater— es una colección de ensayos breves, y en el caso de algunos, los cinco últimos sobre todo, abiertamente ocasionales en su escritura y en su procedencia. Tanto más significativa justo por eso su unidad: no formal, constructiva o sistemática, sino la de una obsesión, una repetición compulsiva se diría si no fuese al mismo tiempo tema de una consciencia explícita. Ese tema o esa cuestión es la del

La balsa de la Medusa, 14, 1990

Humanismo, que, reconoce aquí retrospectivamente Savater, de hecho le había salido al paso constantemente al escribir *Ética como amor propio*, pero que tuvo que dejar de lado «porque entre brumas presentía que tratarla convenientemente exigiría mucho más espacio y tiempo del que entonces podía concederle» (HI, pág. 11). El tratamiento o el trato que ahora se propone de la cuestión —no está claro que universalmente admisible como «conveniente», voy a argumentar— se ajusta en cualquier caso a las condiciones en que el pensamiento de Savater parece, no sólo retóricamente, más eficaz: el discurso relativamente breve —la *braquilogía* en un sentido por cierto diferente al que reivindicaba para sí y para sus interlocutores el Sócrates del *Protágoras*—, la victoria o la búsqueda de la victoria por K.O. sobre ese adversario cómplice que es más o menos todo lector interesado —por emplear algo impiamente la metáfora de Cortázar para el cuento frente a la novela—, en fin, el dispositivo polémico afinado por una larga práctica de intelectual *engagé* dispuesto a opinar o disparar contra todo lo que se mueva o lo que no se mueva en el campo de la cultura ético-política (digno y necesario menester, por cierto; conste que el que suscribe comparte todas, o casi, las sospechas de Savater frente al dictamen o el horror elitista del pensador «puro» ante los *media*).

La cuestión es, pues, la del humanismo, pero más exactamente, la del *humanismo puesto en cuestión*, y desde procedencias y estrategias muy diferentes, desde san Agustín a La Rochefoucauld, o a Heidegger (o Foucault y Derrida). El programa es determinar «con cierta precisión» qué entender por «humanidad» y por «humanismo» (HI, pág. 12). De hecho esa determinación se abre camino en buena parte mediante la discusión crítica —dialécticamente violenta en el sentido ilustrado en ocasiones— de antihumanismos de variada raza pero reducibles finalmente a dos especies: el denegado más bien que reconocido, pero en cualquier caso inherente al cristianismo como promesa de otro mundo, y el antihumanismo sobriamente asumido por los «gélidos» discursos postmetafísicos. Y la metáfora climática no debe pasarse por alto. El tratamiento polémico, en ese doble frente, se declara desde el subtítulo: «Diez ensayos antijansenistas», que al mismo tiempo anticipa una clave de lo denostado. Así, común en la raíz de los distintos movimientos de resistencia al humanismo, se destacaría el elemento de autoculpabilización, el sentimiento de impotencia, la incapacidad para querer, y en consecuencia para quererse a sí mismo previamente, convertida en sublime virtud, el para Savater odioso *moi haïssable* de Pascal y todos sus cómplices. El autor no oculta, quiero decir, exhibe con orgullo el tono emocional de su reivindicación y su sentimiento del humanismo «como fidelidad al sentido de la tierra, cuyo calor zarandeado guarda el hombre» (HI, pág. 12). Desde ese humanismo cordial y caluroso se entiende la alergia no sólo a espectrales «otros mundos», sino sobre todo al «viento de invierno» de los antihumanismos contemporáneos: «Ese viento que borra lo emocional e individualizante en beneficio de lo estructural, que desdeña la imagen en provecho del número, que considera al sujeto un insostenible

prejuicio frente a la despersonalización del significante en flujos y reflujos, que reduce todo problema a análisis gramatical o jerga iniciática. Contra ese mal viento, con su frialdad azotándome desdeñosamente la cara, he escrito durante estos veinte años». En efecto, en el pensamiento francés de las dos o tres últimas décadas —por cierto fácilmente reconocible en el contexto de la formación teórica del propio Savater— habría estado en vigor un discurso crítico de los grandes significados sustentadores del Humanismo, «Hombre», «Sujeto», «Identidad personal», «Voluntad», «Autonomía», «Libertad». Discurso crítico o hipercrítico, pero (o, y así) cómplice *malgré lui* de un catastrofismo despolitizador que habría inhibido la reflexión civil, tan necesaria.

Se ve, entonces, el alcance o la necesidad de *repetir el humanismo*, o recuperarlo para este fin de siglo. La piedra de toque de los valores morales es, según el Savater más «doctrinal», el amor propio, el egoísmo racional e ilustrado, el *conatus* del saludable querer a sí que requiere a su vez el reconocimiento vocacionalmente universal del amor propio de los otros. Pero la base histórico-cultural y el fundamento filosófico del egoísmo moral es —se nos dice—, y contra alguna apariencia inmediata, el humanismo y la idea de humanidad. Savater sigue la pista de la génesis y los avatares de esos dos conceptos desde esa perspectiva subrayablemente «interesada»: en hacer plausible la ética del amor propio, y al mismo tiempo en mostrar las consecuencias ético-políticas nefastas que se derivan de los antihumanismos. Se invoca al respecto con razón a Nietzsche, cuando decía que definición sólo puede haber de lo que carece de historia. «Humanidad» y «humanismo» son antes que conceptos definibles, realidades históricas complejas, resistentes a la unidad de un sentido simple. Sin embargo, en su argumentación Savater impone o se impone la necesidad de al menos un «retrato impresionista» (de la idea de humanidad, pág. 20), y de una «caracterización aproximativa» (del humanismo, pág. 100). Sigamos aquí, más precisamente la «lógica» de una y otra tentativas (concretadas respectivamente sobre todo en los ensayos I y IV, «La humanidad en cuestión» y «Derroteros y derrotas del humanismo en cuestión»), sin prohibirnos proponer por nuestra parte algunas *dificultades*, que deben afectar a la tesis axial de la ética del amor propio, y sobre cuya raíz el título de esta nota quería sugerir una hipótesis: la de un retorno añorante a una filosofía de (su) juventud.

Adelantemos que el «retrato impresionista» de la idea de humanidad resulta más fiel a su modelo —o más atento a su diversidad y sus pliegues históricos— que la caracterización del humanismo —y de los antihumanismos—. El primer gesto de Savater ante la idea de humanidad y antes de advertir su resistencia a definición es «saborear» precisamente su diversidad de apariencias: «La admiramos como virtud, la elogiamos como sentimiento, la reclamamos como derecho, la proponemos como meta...». Se nombra incluso su lado peor, su aspecto de «voz que suena a retórica manida». Tras el saboreo, en la reconstrucción propuesta aquí de la idea de humanidad se repite un esquema muy generalizado: lo ganado en difícil y arriesgada

experiencia por el pensamiento griego, y sobre todo en su dimensión o en su profundidad de pensamiento trágico, lo habría perdido el cristianismo —aliado coyunturalmente con la herencia del lado anti-griego, o anti-trágico, o anti-humanista, de algunos griegos notables como Sócrates o Platón—. De ahí, que en esta mirada a Grecia, como en muchas otras contemporáneas, se perciba el tono de recuperación o de restauración. En concreto aquí Savater empieza ponderando la reivindicación de lo humano —en su carácter de sombra frente a la refulgencia divina, en la profundidad tenebrosa de la experiencia del sufrimiento, pero también, en la dignidad de su independencia o de su «amor propio»— que la gran tragedia griega habría puesto en escena en el centro mismo de la polis. Reivindicación trágica de lo humano como tal, pues —y el análisis del *Filoctetes* de Sófocles en otro de los ensayos del libro lo confirmaría o lo ilustraría—, frente al cristianismo que, tras el rodeo o la astucia de comprometer al dios con el hombre, compromete finalmente al hombre en un mundo trascendente, y así, in-humano. Así traduce Savater el nexo interno de la Encarnación cristiana como secuencia antihumanista: «El hombre muere y por tanto no puede ser dios, el hombre muere y por tanto puede ser hombre, el dios muere y por tanto el hombre debe ser (transmundano) como dios» (pág. 20).

No sólo aprende el pensamiento de la humanidad de la mirada identificativa y com-pasiva a los héroes trágicos griegos. También hay que recuperar en su origen el lado sensato, racional y luminoso del concepto griego de lo humano. En Aristóteles sobre todo toma cuerpo una tranquila sistematización de lo humano como lo que está «en medio», lejos de los extremos patológicos, de la brutalidad animal, de la arrogancia divina, y de los bárbaros incapaces de *paideia*. De ahí ya lo humano como la condición, en todos los sentidos, de la polis y de lo político en general. La humanidad es el «don político por excelencia pues exige la existencia de un espacio público y a la vez revierte sobre él, posibilitándolo» (pág. 21). En esto, en el subrayado de la clave política de la idea de humanidad, se manifiesta una de las fuentes intelectuales decisivas de este discurso, la obra de Hanna Arendt. Esta invoca, más especialmente, la *humanitas* romana en su elemento político, o más exactamente, en la valoración de la exposición del hombre a los riesgos de la vida pública. (Por cierto, hay que señalar la inatención de Savater en este contexto a la diferencia entre la *paideia* griega y la *humanitas* romana. Y desde luego advertir el alcance de ese hiato no tiene por qué asociarse a la jerarquización «a lo Heidegger» entre la sombría profundidad metafísica de los griegos y la mundana cultura latina).

La dimensión política o pública de la idea de humanidad lleva a un rasgo de ésta que la sitúa más eficazmente en la reflexión moderna. Se trata de la *piedad*, ante la que sin embargo *este* discurso de la humanidad mantiene una significativa resistencia. Humano es ante todo, a diferencia del apoliticismo de los dioses, los animales (y seguramente la mayoría de los pueblos bárbaros), la búsqueda de la compañía interhumana. Como una determinación o interpretación de tal estar el hombre con otros surge la idea moderna de

humanidad como piedad. Pero lo característico de esa compañía que es la humanidad entendida como piedad está en ser *compasión*, identificación con el sufrimiento ajeno. Es cierto que Savater valora en el concepto de piedad, y en su contribución a la idea de humanidad, su *enseñanza del dolor*, y así su experiencia de la *carne*, tan típicamente denegada o rechazada en la tradición racionalista. Y también parece valorar en ello el contrapeso femenino de la piedad o la virilidad unilateral de la *areté* o de la *virtus*. Puede haber, además de la siempre sospechosa compasión cristiana, una piedad trágica, una solidaridad compasiva con el sufriente. Para la ética del amor propio, sin embargo, se suscita aquí un problema: Rousseau, el filósofo moderno de la piedad como virtud natural de la humanidad, contrapone expresamente aquella al amor propio, como lo natural que une a lo artificial que separa. Aquí la estrategia de Savater alía el odium nietzscheano a Jean Jacques con la finura exegética de Starobinski, para «resolver»: finalmente la piedad es el egoísmo de la especie, la generalización del amor propio a todos los demás. Como si eso fuese una solución, y no más bien una repetición o una traducción del problema. Y desde luego desenmascarar las contradicciones entre el Rousseau del *Discurso sobre la desigualdad* y el del *Emile*, no produce automáticamente coherencia en el propio discurso.

En cualquier caso, el vicio que según Savater subyace a la identificación de la humanidad con la piedad es que hace depender la moral de un compartir el dolor. Se nos aconseja, la ética del amor propio aconseja fundar más bien la moral en el buen entendimiento recíproco de seres felices que comparten su alegría. La sustancia finalmente política de toda ética confirmaría esta visión, si se acepta —y la hipótesis es desde luego como tal considerable también desde otros presupuestos que los del egoísmo racional— que el registro anímico de la política no es la compasión por el sufrimiento (con su tendencia al catastrofismo ineficaz, y su tentación o su herencia de transcendencia), ni tampoco la exaltante fraternidad (que dura poco tras los momentos revolucionarios fulgurantes, y que amenaza con alguna dosis de «engrumo» la independencia del amante del amor propio), sino la *amistad* o la *filia* (cf. pág. 32). Sí, quizás, pero el problema o la pregunta es ¿qué amistad? ¿Está claro que no se rompe ningún hilo en el paso de la *filia*, a la *amicitia*, y a las «amistades» modernas? Pero sobre todo y como duda o pregunta más precisa en este contexto: ¿qué legitima la «decisión» que determina la amistad ante todo como relación jovial de seres felices, satisfechos de su amor propio? ¿No es, por el contrario, la experiencia compartida del horizonte de la muerte (y esto desde Aquiles y Patroclo) la condición de la amistad y el amor entre seres que no niegan o no subliman su finitud? (cf. J. Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989). (Ante el tema de la muerte, por otra parte, el libro mantiene una oscilación, que se parece mucho a una contradicción: *por un lado*, el hombre humanista o *comme il faut* es el que se toma en serio la realidad de la muerte, pues —en proposición casi

literalmente heideggeriana— «los fines humanos dependen del irremediable fin de cada humano: la capacidad de elegir proviene exclusivamente de la inminencia advertida del cesar»; y precisamente el robo implícito en la «superstición teista» es que «priva al hombre de la realidad libertadora de su muerte» (pág. 203); *por otro lado*, en varios momentos se invoca el spinozista rechazo a toda consideración de la muerte, y sobre todo, se intenta sostener «antropológicamente» que la cultura moral es finalmente una institución social de la inmortalidad, de la invulnerable plenitud vital (págs. 177 y ss.).

Aunque «impresionista», el retrato de la humanidad va perfilando la silueta de ésta: enseñanza de la experiencia digna del dolor en los héroes trágicos, desplazamiento de la alienación cristiana, recuperación de la isonomía democrática de la polis griega (de acuerdo con la irenista versión aristotélica), restauración de la *humanitas* romana como virtud de la vida pública, rectificación espinosista de la piedad por la alegría... Un último rasgo de (la) humanidad, indicado por Voltaire —el del sentido de lo *común*— aproxima aquella a la sensibilidad contemporánea: «Tener humanidad es sentir lo común en lo diferente; aceptar lo distinto sin ceder a la repulsión de lo extraño» (pág. 34). Ahora bien, no puede dejar de sorprender aquí que Savater remita sin mayor mediación crítica ese problema efectivamente decisivo, y vivo en la sensibilidad contemporánea, a un pensamiento tan extraño a todo lo extraño, tan autista y eurocéntrico en su interpretación de la famosa comunidad ideal de comunicación, como el de K. O. Apel. Ya en *Ética como amor propio* se había llegado a valorar el pensamiento de Apel, junto con el de Habermas, «como la aportación más notable a la teoría moral acaecida en los últimos quince años» (pág. 67). (Desgraciadamente la frase y su contexto no dejan resquicio para ver ahí alguna ironía: como que en el desierto de la reflexión moral de los últimos años, a pesar de los centenares o los miles de ensayos que hablan del asunto, y de las soflamas para el «rearme moral», en el balance «lo mejor» sea lo de Apel-Habermas...) El caso es que esa aproximación de la ética del amor propio a las éticas del discurso resulta muy problemática. Cabe plantear la duda desde los mismos términos de Savater: éste, es cierto, no tanto discute la ética de la comunicación ideal o de la situación ideal de habla, como más bien la declara coherente con la ética del amor propio. Sólo que la de los profesores alemanes no llega a reconocer su base en el egoísmo racional, como sí lo hace, y lo declara en su mismo nombre, la ética del amor propio. Pero tal inconsciencia o denegación del fondo egoísta por parte de las éticas del discurso no puede tratarse como asunto negligible: ahí tiene su sede o al menos su ocasión la delirante autointerpretación utopista de la ética del discurso. Ahora bien, el utopismo, sugiere en más de un lugar Savater, es un autoengaño culpable (sobre todo de imposición de lo de uno mismo a lo de otros).

En cualquier caso, a partir de la idea de humanidad como *sensus communis* y de su proyección en la cuestión de la universalidad de los

valores, Savater propone «el tema básico de la reflexión ética del último tercio del siglo XX», esto es, el «problema que plantea el otro, el extranjero» (pág. 35; un paréntesis excluye sumariamente «otro» planteamiento del otro, el de Levinas, al que habrá que volver sin embargo). El problema es si la ética del amor propio puede no ya resolver ese problema sino incluso plantearlo en rigor. Savater aparta aquí lo que sin embargo propone en otros lugares más coherentes con el núcleo del egoísmo racional (por ejemplo, EAP, págs. 69-71): que el respeto moral al otro se sostenga en una reciprocidad calculable estratégicamente. Savater tiene que aportar o desplazar aquí esa idea: en efecto, no es que el otro sea tan yo como yo mismo, ni tampoco que yo sea para él tan otro como él para mí (y en consecuencia no baste la idea de la sociedad como instrumento moralizador y pedagógico que enseña la conveniencia del pacto entre iguales); sino que el yo es tan extraño a sí mismo como lo es el otro para sí y para mí. «Para entender al extranjero lo justo no es decirme que yo también soy extranjero para él, sino que soy extranjero incluso para mí, como él ha de serlo para sí mismo. En tal distanciamiento respecto a la propia identidad se reconcilian y hacen compatibles, incluso dentro del mayor conflicto, las identidades» (págs. 35-36). Se reconocerá que esta última propuesta no es fácilmente deducible de los postulados de la ética del amor propio; cuando menos, la larga secuencia que haría falta ahí no puede sustituirla la cordial intuición interhumana de un personaje de Victor Hugo a la que apela Savater en el contexto.

Pero más problemática nos parece la presentación de la segunda idea básica del libro, la del humanismo mismo. Aquí Savater es más contundente, más simplificador, en sus afirmaciones, y en sus negaciones. De hecho el contexto más significativo del desarrollo de esa idea es el de una intervención en la virulenta polémica en torno a Heidegger y la política de hace unos meses. Savater aparta juiciosamente como irrelevantes dos posiciones antagónicas entre sí, pero cómplices en su ceguera ante el verdadero fondo del asunto: *por un lado*, los heideggerianos beatos que minimizan a anécdota el enredo nazi del «pensador» Heidegger; *por otro lado*, los nuevos inquisidores que condenan en bloque a ilegibilidad filosófica y política la-vida-y-la-obra (inseparables, ¿no?) de Heidegger por su comprometedor contacto con el horror nazi. Ahora bien, replica Savater, un pensamiento no se legitima filosóficamente por «puro», ni tampoco por «edificante». «Ser buen filósofo no es una garantía de exquisitez ética ni una recomendación de perspicacia cívica» (pág. 78). Dicho esto, en Heidegger hay que reconocer al pensador y al pensador atrapado o situado en su lengua, su nación, su tiempo..., y «su» nazismo. El caso es que de su terrible error político cabe aprender mucho. Sobre todo, y venimos a nuestro tema, acerca de «la cuestión del devenir del humanismo en el siglo XX» (pág. 84). Esta es la cuestión «más importante» que lega Heidegger a la reflexión actual. Decepciona, sin embargo, cómo recibe Savater esa cuestión, aquí y en el texto paralelo «Heidegger para la ética» en *Ética como amor propio*. En una palabra o dos, la tesis es ésta: En su célebre *Carta sobre el «Humanismo»* (1946),

Heidegger habría puesto las bases de los gélidos vientos antihumanistas que desde los sesenta azotan la cultura crítica europea, impidiéndole a ésta una reflexión civil y política sensata. Así, pues, hay que volver al humanismo.

El humanismo —como término, como concepto explícito— es menos antiguo que la idea de humanidad; no es anterior al siglo XIX. Pero cabe interpretar retrospectivamente todo el movimiento del pensamiento moderno en su inicial descubrimiento de la subjetividad, y en su fase central ilustrada, como humanismo. Un párrafo recuerda los tópicos que lo forman: hombre, razón, libertad, universalidad moral, democracia, autonomía, independencia... (pág. 85). La *Carta...* de Heidegger, y los escritos posteriores de sus destinatarios franceses más o menos indirectos (Foucault, Derrida), han pretendido desconstruir aquellos conceptos o valores. Pues bien, no; contesta Savater. Y para apoyar ese «no» a la desconstrucción del humanismo invoca un texto menor de quien más de uno, de más de una generación (con más o menos gratitud), tendría que llamar «el filósofo de nuestra adolescencia»: se trata de *El existencialismo es un humanismo* de Sartre —al que Heidegger en su *Carta...* se había referido de una manera más bien incidental. Subrayemos la claridad y hasta la valentía de esta reivindicación: «Por cierto hemos sido injustos con el existencialismo francés de la primera hora: era el bueno» (pág. 86). Pero parece gratuito añadir que el contenido de los dos breves textos de Sartre y Heidegger aludidos es «más crucial» en comparación con el de las demás obras de uno y otro.

Pero sobre todo sorprende el carácter conservador, si es que no reaccionario, de la defensa a ultranza del humanismo sartriano. Lo cierto es que para descifrar el esencialismo metafísico clásico-moderno efectivamente operante en el discurso más típico de Sartre no hace falta compartir el delirio místico heideggeriano del «pastor del ser» (C. Schmitt lo llamaba «el lechero del ser»). Que el *pour-soi* sartriano remite a una esencia universal de la consciencia en la línea de la metafísica moderna de la subjetividad (cogito cartesiano, negatividad hegeliana, intuición eidética husserliana) es algo que puso en claro alguien tan próximo al autor de *El ser y la nada* como Merleau-Ponty.

En defensa de esta filosofía de juventud se podrá todavía replicar: aunque metafísico y esencialista, el humanismo sartriano y otros de la misma raza sitúan al menos al hombre en la plenitud de su autonomía, en el plano propiamente ético-político de la libertad y la responsabilidad. Una y otra, desplazadas, en cambio, en el «heterónimo» pensamiento de la verdad del ser. ¿Es esto simplemente así? Savater pondera la vocación de universalidad del humanismo existencialista cuando éste sentencia, con una seguridad alucinada, que todo proyecto humano es comprensible para todo hombre. El caso es que en un contexto ya evocado de este libro su autor pone el verdadero problema ético-político del otro en otro terreno, en el de la *extrañeza para-sí*, no en el círculo sartriano de la autocomprensión transparente. Es cierto que a Savater le ocurre más de una vez heredar directamente el gesto autocéntrico de Sartre y su universalización esencialista

ahistórica. Como en la siguiente frase audaz de *Ética como amor propio*, en el contexto de establecer la serie de los «propugnadores históricos» de esa doctrina moral: «No tengo conocimientos para intentar buscar apoyos históricos de la teoría del amor propio como fundamento del valor moral en otras tradiciones culturales, aunque no dudo que sea tan válida en ellas como la ley de la gravedad en culturas distintas a la de Newton» (pág. 41). Se ve que el reconocimiento de ignorancia en la primera parte de la frase no inhibe, más bien da alas a esta «intuición» que otros habrían llamado eidética. Fácil prever la respuesta desde esta seguridad doctrinal al etnólogo curioso que aporte «excepciones» culturales a la tesis del amor propio: las esencias humanas no tienen sólo —por seguir con el lenguaje fenomenológico sartriano— «variaciones», sino también desviaciones patológicas. En fin, una cosa, cierta, es que la tesis del egoísmo moral tiene tras de sí o ante sí una larga tradición, y hasta es quizás un hilo permanente en la filosofía occidental, otra, menos clara, que esa doctrina pertenezca al patrimonio aureo de la cultura planetaria.

Apenas es discutible —y el propio Sartre lo reconocería a su manera— que el para-sí existencialista es pre-marxiano, pre-nietzscheano, y quizás sobre todo pre-freudiano. Ahora bien, hay momentos en el discurso de Savater que pretenden expresamente incorporar el «proceso al humanismo» iniciado en pensamientos críticos radicales de la segunda mitad del XIX, si bien no como desconstrucción de los ideales del humanismo, sino más bien como «su radicalización al depurarlo de sus optimismos beatos y tradicionalismos acríticamente aceptados: el hombre y su razón autoinstituyente no fue destituido sino dotado de mayor espesor y profundidad, por tanto mejor *fundado*» (EAP, pág. 234). En ese enclave hay que leer (a) «Heidegger para la ética», es ahí donde hay que aprender la lección ética que se desprende de la «ineptitud moral» del autor de *El ser y el tiempo*. Sin duda, se sigue tratando de conservar el «núcleo básico» de la tarea del humanismo ilustrado, aunque ya no baste (¡*Dommage!* para un voltairiano impenitente) «repetir a los enciclopedistas». Heidegger se sustrajo, más bien se opuso a aquella tarea: como su pensamiento es, sin embargo, importante para un «ahondamiento no beato del humanismo», se impone la necesidad de afrontarlo desde ese punto de vista.

Las dos aportaciones *malgré lui* de Heidegger a la «refundación» de un humanismo nuevo —que haya asistido al «espectáculo absoluto de la inhumanidad humana» dado por el siglo XX— son: en *primer* lugar, el tema de la *Sorge* del ser-ahí sí entendible como *cura sui*, revelada privilegiadamente en la instancia de la libertad de la existencia para la muerte; en *segundo* lugar, y en la línea del «análisis fascinante de la técnica», «la reflexión desde dentro del totalitarismo —es decir, del sistema de organización e interpretación en el que la ética como tal ha dejado de tener curso», reflexión «imprescindible para cualquier pensamiento humanista de la segunda mitad del siglo XX» (EAP, pág. 245). Ahora bien, estas «enseñanzas» de Heidegger, reconocer la necesidad del análisis de la finitud —y añadiríamos nosotros,

al margen de la letra y hasta del espíritu de *El ser y el tiempo*—, y de experimentar el alcance del totalitarismo en las sociedades modernas —y matizaríamos nosotros, totalitarismo «realizado» en las sociedades totalitarias, y totalitarismo espectral o virtual en las democráticas—, ¿se han recibido verdaderamente en un discurso que, tras declarar su repugnancia, razonable y trivial, a «los modos y remedos heideggerianos», se pone en manos del voluntarismo ingenuo y edificante de dos ideólogos antiheideggerianos profesionales de segunda fila? (cf. pág. 245). Mientras, el ensayo sin duda más penetrante de estos años en la inquietante trama ético-política de la filosofía de Heidegger, *Del espíritu* de Derrida (trad. esp., Pre-textos, 1990), se lo deja de lado con un rápido calificativo de «más heideggeriano que Heidegger» (pág. 239).

Se habrá entendido mal esta reflexión —*provocada* en más de un sentido por *Humanismo impenitente*— si se cree oír en ella algún reparo a la necesidad de *volver a pensar* el humanismo (o una insistencia contumaz en los vientos gélidos antihumanistas). Nuestras dudas o nuestras dificultades surgen más bien allí donde más que volver a pensar el humanismo, parece que simplemente se vuelve a él, al viejo humanismo, al de la juventud de muchos, o donde la intención de «refundación» se paraliza en restauración, o donde la llamada a la renovación no alimenta la búsqueda de *otro* humanismo.

Sintomática a este respecto —por terminar— la más relevante «laguna» si así puede decirse de la reflexión ética de Savater en los dos libros comentados en esta nota. Si ha habido un pensador, y «humanista», de lo ético, *después* de Heidegger, y teniendo a la vista la inhumanidad del siglo XX, ése es Levinas. *Humanismo impenitente* lo cita de paso dos veces: para cuestionar la mayúscula del Otro en la grafía de Levinas como peligroso indicio de lesa inmanencia (cf. pág., 35), y para descalificar en una frase la compleja noción levinasiana de una *responsabilidad* anterior a la libertad (pág. 93). Como si esa «complicación» del concepto de libertad anulase ésta, como si Levinas no hubiese dicho, y hecho resonar: «Ser libre es saber que la libertad está en peligro». Por cierto, el epítome de exégesis en ese contexto del pensador judío como «simbiosis de Heidegger y Sartre» no resiste el análisis ni filosófico ni histórico. Pero en *Ética como amor propio*, la desconsideración del pensamiento de Levinas parece más chocante. Resulta que este «destacado» pensador, al que se le reconoce «agudeza especulativa», presenta la «actitud ética más opuesta al amor propio en nuestros días». Si eso es así, o se reconoce, se tendría que haber impuesto entonces algún ejercicio dialéctico y razonable de refutación. Encontramos en su lugar un gesto sumario de rechazo del «ventriloquismo teológico» de Levinas en dos páginas (págs. 70-71). En las cuales, además, se contiene una larga cita acerca del Bien y el Mal tomada de *Humanismo del otro hombre*, acompañada de una «lectura» materialmente, diametralmente equivocada del fragmento: contra lo que le hace decir Savater, allí Levinas en realidad se opone a que la teología enseñe, a que la religión espere, y a que la filosofía

se calle. Pero el largo discurso de Levinas, incluidas sus interrupciones de lo que él llama lo «Dicho», para pensar, por ejemplo el humanismo, de otro modo, no es cosa de dos páginas.

Alguien podrá o querrá aplaudir la «coherencia» de un humanista que lo vio claro, con los instrumentos teóricos y retóricos de hace unos veinte años, desde su primera juventud (como subrayan las primeras páginas de *Humanismo impenitente*). Otros lamentarán que hayan dejado en él menos huella los versos de un poeta zamorano —que se quiso apasionadamente anónimo— que floreció también en alguna de aquellas primaveras: «... Y hasta son, por cierto, / tan necios y pedantes que, tras el invento / de la familia, y la nación, y la persona, / y las clases, y las razas, izan todavía / la bandera de la Humanidad y se proclaman / del Hombre defensores y de sus derechos / naturales, y los hombres, irrisoriamente, / se hacen humanistas, como los alemanes / devenían alemanistas, o como oficinistas / los oficinistas, y los leones, si pudieran, se harían leonistas, o como era Lope / lopista por esencia...»

Algunos podéis o queréis olvidar la «cultura» de un humanista que
vio claro con los instrumentos racionales y técnicos de todo momento
años desde su primera juventud (como subraya las primeras páginas de
Humanismo judío). Otros humanistas que hacen de su vida un «acto»
aquella los vertos de un poeta romántico — que se quiso posicionadamente
anónimo — que florece también en algunas de aquellas primaverales.
Pasa son por cierto, tan pocas y pocas que tras el incienso de la
familia y la nación y la persona y las cosas, van volviendo a la
bandera de la Humanidad y se proclaman y del hombre «dentro» y de sus
derechos y asuntos y los hombres, tripartitamente, se hacen «dentro»,
como los animales, o como «dentro» o como «dentro» y los animales,
y los cosas, se hacen «dentro» o como «dentro» y los animales por
dentro, «dentro» y los cosas, se hacen «dentro» o como «dentro» y los animales,
se hacen «dentro» y los cosas, se hacen «dentro» o como «dentro» y los animales,
dentro, «dentro» y los cosas, se hacen «dentro» o como «dentro» y los animales,
que se hacen «dentro» y los cosas, se hacen «dentro» o como «dentro» y los animales.

Sin embargo a este respecto — por remisión — la más relevante laguna
si se puede decir de la reflexión de Savater en los dos libros
comentados en esta nota. Si ha habido un pensador, y «humanista», de lo
ético, después de Heidegger, y refiriendo a la vida la inhumanidad del siglo
XX, ese es Levinas. *Humanismo judío* cita de paso dos veces para
cuestionar la mayúscula del Otro en la gráfica de Levinas como peligroso
indicio de una «mayoría» (pág. 15), y para descalificar en una frase la
compleja noción levinasiana de una «responsabilidad anterior a la libertad»
(pág. 93). Como si por «complicación» del concepto de libertad anulesé esta,
como si Levinas no hubiera dicho, y hecho resonar: «Ser libre es saber que
la libertad está en peligro». Por cierto, el epitafio de exégesis en ese
contexto del pensador judío como «simbiosis» de Heidegger y Sartre no
resiste el análisis ni filosófico ni histórico. Pero en *Ética como amor propio*,
la desconsideración del pensamiento de Levinas parece más chocante.
Resulta que este «destacado» pensador, al que se le reconoce «agudeza
especulativa», presenta la «actitud ética más opuesta al amor propio en
nuestros días». Si eso es así, o se reconoce, se tendría que haber impuesto
entonces algún ejercicio dialéctico y razonable de refutación. Encontramos
en su lugar un gesto sumario de rechazo del «ventriloquismo teológico» de
Levinas en dos páginas (págs. 70-71). En las cuales, además, se contiene una
larga cita acerca del Bien y el Mal tomada de *Humanismo del otro hombre*,
acompañada de una «lectura» materialmente, diametralmente equivocada del
fragmento: contra lo que le hace decir Savater, allí Levinas en realidad se
opone a que la teología espere, a que la religión espere, y a que la filosofía



Adversus metaphysicos

Déficits y excesos del último Habermas

Antonio Valdecantos

Cuando los tiempos tenían espíritu, el género ensayístico solía ser el mejor lugar donde encontrarlo. Frente a la poesía (que acostumbraba a escribirse para la eternidad) y la novela —heredera bastarda de una épica imposible—, el ensayo era el género efímero, y, por eso, la expresión de lo contemporáneo. No es claro que ahora nos suceda lo mismo, cosa extraña en una época en que lo fugaz empieza a adquirir permanencia. A lo mejor, la cosa tiene que ver con la arraigada afición a vernos en el final de algo (de lo que sea, y cuanto más largo e indeterminado mejor). En este último caso, el género literario de mayor predicamento será más bien el balance contable, el acta de defunción o la memoria del ejercicio, según las inclinaciones de cada cual¹. El lector de Jürgen Habermas está acostumbrado a textos duros, terminológicamente cargados, con fama de crípticos, y, salvo en contadas ocasiones, nada ensayísticos. Sus dos últimos libros aparecidos en castellano son, por el contrario, colecciones de ensayos en el sentido más clásico —y, por tanto, más inusual— del término². Versan en su mayor parte acerca del problema de

la identidad, abordado bajo perspectivas distintas, y, como es inevitable tratándose de Habermas, la manera como lo examina exige tener a la vista al mismo tiempo contextos de discusión no siempre vecinos entre sí. El problema de la identidad posee en la filosofía práctica contemporánea más de una línea genética y no es extraño que en obra tan proteica como la de Habermas la cuestión se presente bajo modulaciones deudoras de líneas argumentativas distintas. En los ensayos comprendidos en *Identidades nacionales y postnacionales* y *Pensamiento postmetafísico*, los motivos de la pregunta por la identidad obedecen básicamente a dos intereses teóricos hasta cierto punto diferenciados, por lo que es de la mayor

¹ Formas que, huelga decir, suelen ser las típicas del más que decrepito —y degenerado— ensayo contemporáneo. Que el espíritu de nuestro tiempo es no tenerlo es apotegma que tomo en préstamo a Salvador Giner. Cfr. sus *Ensayos civiles*, Barcelona, Península, 1987, pág. 15.

² *Identidades nacionales y postnacionales* (INP), traducción de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Tecnos, 1989, y *Pensamiento postmetafísico* (PPM), traducción de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1990. El primero de los volúmenes comprende el prólogo de Habermas a la edición alemana de *Heidegger y el nazismo* de Víctor Farias, dos escritos titulados «Carl Schmitt: los terrores de la autonomía» y «Conciencia histórica e identidad postradicional», aparecidos en el volumen *Eine Art Schadensabwicklung* (Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1987), y una entrevista con Jean-Marc Ferry titulada «Identidad nacional e identidad postnacional». Según la nota preliminar del traductor (pág. 13), los textos comprendidos en esta recopilación han sido sugeridos por el propio Habermas, quien igualmente aprobó el título de la misma.

La balsa de la Medusa, 14, 1990

importancia adivinar cómo se articulan (puede que no lo hagan de una sola forma).

La preocupación de Habermas por las identidades individuales y colectivas no es nueva; dos de los escritos de *La reconstrucción del materialismo histórico* y más de una parte de la *Teoría de la acción comunicativa* reflejan su preocupación por insertar los programas teóricos de una y otra obra en el ámbito de una reformulación del problema de la identidad que toma como punto de partida a Piaget y Kohlberg en el primer caso y a G. H. Mead en el segundo (aunque no falten en ambas empresas ecos hegelianos confesos o implícitos que ofician de voz en *off* algo obsesiva). El programa de una teoría de la acción comunicativa se presenta, según es sabido, como alternancia al paradigma de la filosofía de la conciencia, y, si quiere superar efectivamente lo que supone aporías e insuficiencias de este último, le resultará obligado tratar de vencerlo en los terrenos en donde éste juega con ventaja. Uno de ellos es desde luego el de la definición de la identidad del sujeto individual y social, y el signo más inequívoco de victoria será proporcionar un modelo de la misma que logre prescindir de las categorías proporcionadas por la relación sujeto-objeto. Para ello será bueno que el problema de la identidad se convierta también, y en algún momento casi primordialmente, en asunto de las ciencias sociales. Sin embargo, Habermas no se arredra en reconocer que, en este contexto, tropieza con uno de los déficits más notables de la tradición de la teoría social clásica. Un paso de Durkheim

citado en *PPm* ilustra la inquietante ambigüedad del problema de la identidad individual en la sociología clásica:

Ser persona significa ser una fuente autónoma de acción. El hombre sólo adquiere esta propiedad en la medida en la que hay algo en él, en él sólo, que lo individualiza, en la medida en que es más que una simple encarnación del tipo genérico de su raza y de su grupo.³

La categorización durkheimiana de la identidad individual se halla sometida a una inevitable dialéctica de esencialidad y accidentalidad representativa de las limitaciones del lenguaje de la sociología clásica para categorizar con el debido vigor la individualidad. El *plus* ontológico que la identidad individual precisa para diferenciarse del *genus* del grupo sólo es concebible como *desvío*, y por ello como lo accidental con respecto a lo genérico (como un *minus*, en último término). Para una filosofía social que postule la personalidad como «fuente autónoma de acción» (y, por tanto, como lo esencial), la aporía queda abierta⁴. Sorprendente-

³ E. Durkheim, *De la division du travail social*, París, 1930, pág. 399, cit. en *PPm*, pág. 189.

⁴ La recusación de la teoría weberiana de la acción impide a Habermas hacer justicia a la otra cara del problema en la sociología clásica. Es claro que en Weber no se suscita el problema de la individuación; cuál sea el *principium individuationis* de la identidad personal respecto del todo social, es una pregunta que carece de sentido en la concepción de Weber, y ello no significa, contra lo que pudiera parecer, que la prioridad metódica de la acción individual posea consecuencias ontológicas fuertes como las que Durkheim

mente, la teoría social vendría a dar la razón a la tradición filosófica en la doctrina clásica de la inefabilidad del individuo; el *plus* de identidad que el individuo exige para su completa definición diferenciada del tipo genérico a que pertenece necesitaría echar mano, para salvar sus supuestos, de algo parecido a una reinterpretación de la *haecceitas* escotista. Pero, al mismo tiempo, la individuación sociológica no puede dejar de ser una individuación privativa, y en *PPm* la resolución de la aporía de Durkheim pasa por el inevitable recurso a Mead, en cuya concepción de la individuación como correlativa de la socialización quiere encontrar Habermas la salida del dilema esencialidad-accidentalidad⁵.

El otro motivo de atención de Habermas a la cuestión de la identidad apunta a un campo de problemas distinto, aunque sólo sea por la ocasión que lo suscita: el de la identidad nacional como forma de identidad colectiva. La motivación inmediata de los escritos sobre el tema es el poliédrico debate sobre la identidad alemana suscitado por la «disputa de los historiadores», solapado en el tiempo con problemas de interpretación histórico-filosófica y de revisión de la memoria política como los suscitados por la publicación de *Heidegger y el nazismo* de Víctor Farías (la eventualidad de la reunificación alemana es posterior a la totalidad de estos escritos)⁶. La defensa habermasiana de una identidad nacional *postradicional* que, por ello mismo, sólo es ya concebible en sentido estricto como *postnacional* ha logrado, por lo que se me alcanza, un eco público no exento de relación con la

vena «ensayística» que Habermas ha querido experimentar. No creo engañarme, sin embargo, si pienso que las elaboraciones del problema de la identidad nacional y la tradición que ofrece Habermas se habrían hecho necesarias de una u otra forma aun sin haberse producido las circunstancias culturales y políticas que las han motivado. Estos textos de Habermas vienen en buena medida a perfilar la respuesta del autor de la *Teoría de la acción comunicativa* a las corrientes neoaristotélicas, neo-historicistas y neotradicionalistas que, para bien o para mal, quedarán como lo más característico de la filosofía práctica de los años ochenta⁷. Sospecho además que la respuesta de Habermas a la ola neoaristotélica no podrá darse por concluida con los

quisiera alcanzar. La teoría weberiana de la acción social es inexplicable sin el previo desenmascaramiento de la ilusión de la personalidad como «fuente autónoma de acción», según he tratado de mostrar en otro lugar (Vid. A. Valdecantos, «Historicismo, sujeto y moral —Max Weber y el 'mito de la transparencia de la razón'—», *Isegoría*, 2 (1990) (en prensa).

⁵ *PPm*, págs. 209-239.

⁶ Redactada ya esta nota, ha aparecido el artículo de Agapito Maestre «Deutschland über alles» (*Claves de razón práctica*, 4, julio-agosto 1990, págs. 20-30), donde se encontrará una completa y aguda exposición del telón de fondo de la propuesta habermasiana.

⁷ Y que gustan de presentarse, a su vez, como el intento de un paradigma alternativo a las construcciones procedimentalistas que, como la del propio Habermas, habían protagonizado el debate moral y político en la década anterior. De lo poco fluido del diálogo entre una y otra concepción da fe la anécdota de que en el último libro de Alasdair MacIntyre (*Whose Justice? Which Rationality?*, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1988), donde el programa neoaristotélico se enuncia con toda riqueza de referencias, falte toda mención de Habermas.

textos objeto de este comentario, cuya principal virtud es acaso la de extraer alguna que otra consecuencia fundamental a la que conducen los supuestos de sus críticos, con la ventaja de situarse en un contexto que éstos habrán necesariamente de agradecer: el de una tradición concreta de pensamiento y de acción, y por añadidura tan robusta y coherente en sus esencias más íntimas como es, muy a pesar de Habermas, la «profunda corriente anticivilizatoria, antioccidental de la tradición alemana»⁸.

Entre el interés por la identidad tributario de la crítica de la filosofía de la conciencia y el sólo en apariencia circunstancial de la preocupación por las identidades nacionales no faltan en Habermas sinuosos nexos de unión. Planteado en términos de Piaget y Kohlberg, el problema consistía para Habermas en la posibilidad de una forma *posconvencional* de identidad que, de acuerdo con sus propios supuestos, había de valer para las identidades individuales y las colectivas en manera análoga: la identidad compleja de las sociedades modernas venía a officiar como correlato de la identidad posconvencional correspondiente a la fase superior de evolución de la psicología del desarrollo moral en el individuo. Cuando el ideal de una identidad posconvencional ha sido sustituido por el de una forma postradicional de identidad, el paralelismo sigue vigente. El estatus que posea la identidad postradicional en Habermas no es en modo alguno un elemento secundario, por lo pronto, para el remate de la bóveda de su programa de fundamentación en filosofía moral,

en especial después de las críticas que se han señalado a su concepción estricta del procedimentalismo⁹. En el contexto de la *Diskursethik*, el lugar de la identidad es inevitablemente el lugar de una insuficiencia; la resolución procedimental del problema de la fundamentación no ahorra preguntarse por aquel nivel del plano de los contenidos que toca más de cerca la estructura de la racionalidad práctica: el de la identidad del sujeto moral al que corresponde el ejercicio de la argumentación y la acción. Una vez abandonado consecuentemente el paradigma de la filosofía de la conciencia, la subjetividad sólo puede pensarse des-trascendentalizada y des-centrada (tal sería una lección definitiva del primer Heidegger, inmune a su posterior «cosmovisionalización», según señala Habermas (*INP*, págs. 19-20), y la noción de sujeto moral que resulte de revisar, con los pies puestos en las ciencias sociales, la concepción heredada de la filosofía de la conciencia habrá necesariamente de medirse con el esquema procedimental de fundamentación del discurso práctico. Que ello sea ineludible apunta, *velis nolis*, a un déficit (que Habermas no padecerá en solitario) de todo programa procedimentalista, y la empresa puede muy bien tropezar con más de un escollo en el que el ideal de fundamentación corra peligro

⁸ En expresión de Adorno («Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit»), citada por Habermas en *INP*, pág. 84.

⁹ Como la de Sheyla Benhabib en *Critique, Norm and Utopia*, Nueva York, Columbia University Press, 1985. *Vid.* sobre todo ello Carlos Thiebaut, «Los límites del procedimentalismo», *Daimon*, 1 (1989), págs. 113-131.

de abandonarse. En particular, el obstáculo más señalado es la flaqueza de cualquier ideal de identidad forjado a la medida del interés emancipatorio que preside el ejercicio procedimental de la razón práctica. No pudiendo la racionalidad ilustrada configurar un ideal completo de subjetividad por estar en contradicción con su propio postulado de autonomía (no es lícito formular la pregunta por la *identidad buena*), los perfiles del sujeto moral se difuminan peligrosamente, despojando a toda fundamentación de un paradigma de contenidos que fundamentar, mientras que la introducción de modelos de identidad más fuertes amenaza al ejercicio de los procesos fundadores con bloquearlos severamente.

Dotar a las sociedades contemporáneas de modelos de identidad que satisfagan las exigencias del ideal democrático de organización sin que dicho ideal haya de apoyarse en exclusiva en las identidades que le sean asociadas (pues es de suponer que las trasciende) constituirá una exigencia de toda democracia no estrictamente formal. El «patriotismo de la Constitución» que Habermas propugna tomando el término de Sternberger, «la disponibilidad a identificarse con el orden político y los principios constitucionales» (*INP*, pág. 94) quiere valer como un modelo de identidad que complete la insuficiente razón procedimental del ordenamiento político mismo:

(En el caso del patriotismo constitucional) las identificaciones con las formas de vida y tradiciones propias quedan recubiertas por un patriotismo que se ha vuelto más abstracto, que

no se refiere ya al todo concreto de una nación, sino a procedimientos y principios abstractos. Y éstos se refieren, a su vez, a las condiciones de convivencia y comunicación de formas de vida diversas, provistas de iguales derechos, coexistentes. (*INP*, págs. 101-102).

Pero el patriotismo constitucional en modo alguno surge históricamente para dar satisfacción a las abstractas necesidades de identidad de un modelo de comunidad política democrática. Mejor o peor, tal necesidad venía tradicionalmente cubierta por la forma del Estado-nación moderno, y el que ahora se propugne lo inevitable de una identidad posttradicional y postnacional obedece principalmente —como no hace falta explicar en el caso de la República Federal de Alemania— a la historia de las patologías de la tradición nacional: la identidad postnacional alemana sólo es construible sobre la base de una ruptura drástica con la continuidad de una tradición fuerte. Habermas acude una vez más a la analogía entre identidades individuales y colectivas cuando señala el modelo kierkegaardiano del «redactor responsable de la propia biografía» (*PPm*, pág. 103). Parece claro —lo contrario resultaría indeseable— que toda identidad, por estilizada que sea, forma parte de una historia de recepciones y rechazos y constituye el desenlace provisional de un relato inacabable. De la frágil identidad democrática lo menos que puede decirse es que difícilmente constituye el resultado de una apacible continuidad de tradiciones, y ello no solamente en el caso límite de Alemania.

Pero importa subrayar el interés

del uso de Kierkegaard porque constituye un saludable contrapeso (quizá un elegante arrepentimiento) de los excesos hegelianizantes tan presentes en otros momentos de Habermas, y en especial en sus concepciones de la evolución social¹⁰. El logro de una identidad libre de las constricciones tradicionales se lleva a cabo tras el paso definitivo de la *decisión* ética radical: el motivo agustiniano de la «elección absoluta» configura una identidad personal construida *ex novo* e inexplicable sin la experiencia de la ruptura. La apuesta por esta vía de construcción de la identidad pretende más bien la remoción de las identidades pervertidas que la búsqueda del *minimum* de identidad atribuible al usuario de la razón procedimental, lo que explica acaso por qué se acude a formulaciones tan fuertes. Más que los déficits de la Ilustración importan ahora los excesos de una tradición desilustrada, y el paradigma de Kierkegaard es convertible al lenguaje de la lógica de la identidad colectiva *vía* Benjamin. El *antes y después de Auschwitz*, tema protofrankfortiano por antonomasia, enmarca la experiencia de ruptura con la tradición nacional previa a la elaboración de una identidad postradicional. La clave de esta identidad está en una diferenciación de los sistemas político y cultural que conjure el fantasma de una confusión que se reveló patológica. Contra la «nivelación histórica de lo excepcional» que quisiera rescatar una continuidad histórica inalterada por la irrupción del horror, sólo cabe la decisión en favor de los vencidos, único medio de seguir empleando el lenguaje de la responsabilidad. Pero

el recurso a Kierkegaard y a Benjamin planteará algún problema al lector avisado. Este sorprendente «decisionismo» habermasiano ha de ser contrastado cuidadosamente con el decisionismo, digamos, de verdad, sobre el cual el mismo Habermas ha escrito desde su juventud páginas poco condescendientes.

En un texto concebido como una presentación de Carl Schmitt (*INP*, págs. 67-82) para lectores de lengua inglesa, vuelve Habermas a erigirse en crítico del decisionismo, y vuelve a hacerlo con la vehemencia que ya era conocida en escritos anteriores. Muy distinto es el contexto de este artículo de 1986 de sus anteriores tomas de postura sobre el problema, aunque rasgos comunes no se echen en falta. Cuando, en un bello ensayo de *Theorie und Praxis*¹¹, ajustaba

¹⁰ No sé si el recurso a Kierkegaard bastará a satisfacer a Javier Muguerza, señalado debedor de las querencias hegelianas de Habermas, cuya causa comparto (la de Muguerza, no la de Habermas). En su ensayo «Más allá del contrato social. Venturas y desventuras de la ética comunicativa» (*Desde la perplejidad*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, págs. 255-376), Muguerza ha hablado de la *falacia historicista* que yace en el fondo de la aspiración de Habermas a uncir «la moralidad ínsita en la ética comunicativa» al hegeliano carro del «curso de los acontecimientos» (sin que quede claro quién arrastra a quién, aunque con sospechas de lo peor). El planteamiento de la conferencia danesa anima sin embargo a imaginar una *Sittlichkeit* algo adelgazada que vendría a resultar de la composición de *Moralitäten* de la mejor ley, y, sobre todo, a pensar aquélla bajo el modelo de éstas, transporte para el cual el curso de los acontecimientos no creo que sea la mejor acémila.

¹¹ «Dogmatismo, razón y decisión. Teoría y praxis en la civilización científica», en *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*, traducción

Habermas cuentas con la tradición decisionista, las referencias a Schmitt se redujeron a una somera mención en la que se daba por supuesta su integración en una línea teórica de la que igualmente participarían Sartre o Gehlen (atribuyendo al primero el momento «personal-existencial» y al segundo una «forma institucional a partir de supuestos antropológicos», mientras que a Schmitt le tocaría representar su «sentido abiertamente político»), hallando nada menos que en R. M. Hare su fiel traductor —cabe suponer que inconsciente— a los términos de la filosofía moral¹². La «tesis decisionista» común a pensadores de tan varia progenie sería una y la misma: «Que las decisiones relevantes para la práctica vital, ya consistan en la aceptación de valores, en la elección de un proyecto de historia vital, o en la elección de un enemigo, no son accesibles a un debate racional ni susceptibles de un consenso racionalmente motivado.»¹³

El lector echará de menos en la nómina de los adalides del decisionismo a quien constituye, para Habermas, su instigador más señalado. En polémica con Talcott Parsons, señalaba Habermas ya en 1964 lo inseparable de la herencia weberiana de una tradición específicamente alemana que se nutriría de las propuestas de una «democracia cesarista de caudillos» y del más sospechoso «imperialismo nacionalista»¹⁴. «Este militante liberalismo tardío tuvo en el período de Weimar consecuencias que no hemos de imputar a Weber, sino a nosotros cuando aquí y ahora volvemos a ocuparnos de la obra de Weber: nosotros no podemos pasar por alto que Carl Schmitt fue un

legítimo discípulo de Max Weber»¹⁵. Como se echa de ver, el principal motivo de la recusación habermasiana de Weber es su incardinación en una específica tradición nacional alemana (Habermas se felicita de que Parsons o Bendix puedan practicar un weberianismo libre de esas connotaciones) que definiría con precisión los contornos históricos del decisionismo de Schmitt. En el ensayo de 1986, el

de Salvador Mas Torres y Carlos Moya Espí, revisión de Jacobo Muñoz, Madrid, Tecnos, 1987, págs. 288-313.

¹² *Op. cit.*, págs. 299-300.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Una buena aproximación al concepto weberiano de la «democracia plebiscitaria del líder» en relación con otras nociones elitistas de la democracia se hallará en: José M. González García, «Crítica de la teoría económica de la democracia», en José M. González, Fernando Quesada (eds.), *Teorías de la democracia*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 311-353. El tema ha sido estudiado por Wolfgang Mommsen, «Zum Begriff der 'plebisitären Führerdemokratie'», en *Max Weber: Gesellschaft, Politik und Geschichte*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1974, págs. 44-71. La génesis de la actitud weberiana en la primera década del siglo puede seguirse en el estudio de Wolfgang Schluchter «Der autoritär verfasste Kapitalismus. Max Webers Kritik am Kaiserreich», en *Rationalismus der Weltbeherrschung. Studien zu Max Weber*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1980, págs. 134-169.

¹⁵ «Notas para una discusión (1964): Neutralidad valorativa y objetividad», en *La lógica de las Ciencias sociales*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Tecnos, 1988, pág. 77. La fuente de este juicio de Habermas es *Max Weber und die deutsche Politik* de W. Mommsen (1959). Por lo que hace a la consideración de Schmitt como «discípulo legítimo» de Weber, Habermas se apresura a sustituir en nota dicho calificativo por el de «hijo natural», sin que pueda apreciarse con entera claridad si en esta nueva categorización es preponderante lo bastardo de la filiación o lo natural del vínculo.

peso del carácter «alemán» de esta perversa línea de pensamiento se acentúa, aunque con matices nuevos. «Incluso en los puntos en que la mentalidad católica de Carl Schmitt destaca del entorno de la universidad de coloración protestante de los mandarines alemanes», señala Habermas, «el perfil espiritual de este hombre y su destino político pertenecen a un contexto muy alemán» (*INP*, pág. 67). Las miserias de esta dependencia contextual son bien patentes, hasta el extremo de hacer culpable cualquier intento de descontextualización. El Schmitt de Weimar es un punto de mira privilegiado para recorrer el proceso del advenimiento del nazismo¹⁶.

Pero los acentos de Habermas han variado desde los años de fragor del *Positivismusstreit*. En particular, la línea Weber-Schmitt no es ahora tan nítida (para bien de la exactitud historiográfica), y, aunque la definición schmittiana del concepto de lo político se siga desenmascarando como la simple determinación de lo estratégico (*INP*, pág. 68) —en lo que el diagnóstico del decisionismo ha variado poco desde los últimos años sesenta—, importa destacar la novedosa insistencia en una genealogía de Schmitt que altera en algo los esquemas de *Teoría y praxis* y de la *Lógica de las ciencias sociales*.

Hagamos memoria. El hegelianismo de derechas había dejado en los años veinte un mortificante vacío una vez que la ilustración sociológica de Max Weber hubo despojado al Estado de esa aura de hermanamiento con la razón y la religión. Por un lado, se quiso dar remate a la pérdida de esa aura, pero, por otro, era difícil resig-

narse al banalizado negocio de ese Estado administrativo organizado en términos de democracia de partidos. Por una parte, se era, pues, lo suficientemente cínico como para percatarse de lo puramente mecánico de la maquinaria de ese Estado; pero, por otra, se pretendió renovar contra él la sustancia y misterio de la corroída soberanía, y ello aunque fuera mediante un acto de inaudita exaltación. (*INP*, pág. 76).

La rehabilitación del aura de la soberanía (Bataille no anda lejos de estos pagos, en la recepción contemporánea de Schmitt) viene a ser el gesto desesperado del cínico que ha sacado las consecuencias de la reducción de lo político a razón instrumental. Y el cinismo no parece estar reñido con la más estricta hipocresía, oficiante aquí de una macabra ceremonia de la confusión aderezada de añejo ritual nacional. Mientras que el decisionismo lato constituía una consecuencia no deseada de la Ilustración, el más estricto y agresivo es, por el contrario, el ardid premeditado que hace buenas sus patologías. La racionalidad formal puede llegar a perversiones que necesiten de una sustancialidad adventicia; en ese caso, el significado de la *decisión* se ha transfigurado, y se expresa en un lenguaje enmascarador. Lo que ocurre es que las máscaras pueden llegar a adoptar vida propia y a variar el plan del drama llevando a un desenlace no previsto. Cuando el guión se le escapa definitivamente

¹⁶ Un excelente estudio de la obra de Carl Schmitt en el período de Weimar lo constituye el libro de José Antonio Estévez Araujo *La crisis del Estado de derecho liberal. Schmitt en Weimar*, Barcelona, Ariel, 1989.

de las manos a la razón estratégica que lo urdió, la escena empieza a estar ocupada por los herederos de una tradición que ya no es la del dramaturgo. Max Weber se retira y sube a las tablas Donoso Cortés.

Habermas apunta, junto al contexto de discusión «típicamente alemán» de la herencia de Carl Schmitt, la pertinencia de insertar al autor de *El concepto de lo político* en el debate «en torno a la legitimidad de la Edad Moderna, es decir, en la disputa en torno al derecho propio que asiste a la Modernidad» (INP, pág. 78). No es casualidad que Habermas aluda en este punto a Hans Blumenberg, crítico vigoroso de la tesis de la secularización y agudo polemista con el propio Schmitt¹⁷. Que la lectura «alemana» y la lectura «anti-moderna» van de consuno lo ilustra de manera quizá insuperable la interpretación schmittiana de Hobbes. En su *Leviathan*, obra que pertenece plenamente a su período nazi, Schmitt cifra la genealogía de la razón política moderna en los avatares de la recepción del mito bíblico. La interpretación judía del mito sería precisamente la responsable de la configuración de una mitología anti-política culpable del destino del tiempo. No es éste el único lugar en donde Schmitt ha colocado a Hobbes en la encrucijada de la genealogía de la modernidad. Ya en la *Teología política* del período de Weimar, señalaba cómo las incoherencias de Hobbes eran las responsables del rumbo que después tomaría la política moderna. A contrapelo del relativismo y el nominalismo, y por debilidad de la ciencia natural para «sojuzgar al pensamiento jurídico», Hobbes «no

pudo pasar inadvertidamente de largo ante la específica realidad entrañada en la decisión concreta que emana de una instancia concreta»¹⁸. La autonomía de la decisión configura un sujeto de decisión igualmente autónomo, al margen de los contenidos de la misma. Pero Hobbes erró lo esencial en su distinción entre *faith* y *confession*, y la tolerancia de la fe privada que el Estado concede en tanto no atente contra la religión civil constituirá precisamente la puerta falsa por donde entre la subjetividad de la conciencia burguesa regida por su opinión privada. Más adelante, ésta se convertirá en opinión pública y forjará una sociedad civil que funcione como contrapoder del Leviatán y acabe destronándolo.

La teoría schmittiana de la secularización y su peculiar «sociología del concepto» se revelan como artificio retórico destinado a proveer de una legitimidad antimoderna a su doctrina política *meramente* contrarrevolucionaria: la decisión schmittiana es patológica incluso en relación con el decisionismo positivista y weberiano. Sin embargo, el decisionismo de Schmitt categoriza lo más brutal de la lógica que ha conducido a Auschwitz, la cual, una vez desplegada en sus últimas consecuencias, violenta la legitimidad de lo moderno en su conjunto. Una retórica racista y antimoderna fue el recurso que permi-

¹⁷ Las críticas de Blumenberg pueden verse en su monumental obra que lleva por título precisamente *Die Legitimität der Neuzeit*, parte I, caps. 8 y 9 (Francfort del Meno, Suhrkamp, 1976).

¹⁸ Cfr. Carl Schmitt, «Teología política», en *Estudios políticos*, traducción de Francisco Javier Conde, Madrid, Cultura Española, 1941, pág. 41.

tió cohonestar el cinismo con la hipocresía, pero con una y otra fuente se pergeñó una excepcionalidad histórica a la que es imposible no reconocer como tal. Algo hay en la apelación de Habermas a Kierkegaard que pudiera denominarse *decisionismo invertido* si con ello no se connotase algún gesto de «recuperación» de Schmitt *malgré lui* que nada tendría que ver ni con lo que Habermas propone ni con cualquier interpretación sensata de las cosas (la consigna «*mit Heidegger gegen Heidegger denken*» viene aquí al pelo como ejemplo desaconsejable de altisonante mistificación).

De lo que se trataría más bien es de invertir la lógica del decisionismo tomando en serio no sus supuestos sino algunas de las consecuencias sobrevenidas cuando en verdad fue tomada en serio. La palabra *decisión* tiene sentidos distintos antes y después de la experiencia de ciertas decisiones. *Postradicional* no vale en el sentido de lo que adviene cuando las tradiciones se agotan por cierta

extraña entropía que se predique de ellas; respecto de algunas sólo cabe hablar de un después cuando se ha ejercido la elección de su ruptura. La forma de subjetividad que se configura en esa elección se diría hendida en su interior por la ruptura elegida, a través de la cual irá construyendo su(s) identidad(es). La sustancialización metafísica de esa subjetividad parece una empresa más bien ciega; ni las racionalidades en juego la facilitan ni las formas de identidad a que se puede aspirar se compadecen con ella (ni siquiera les sería dado compadecerse de ella).

La metafísica —y también sus diversas *superaciones* en positivo y en negativo— ha dejado de servir para proveer identidades y no parece que de su pérdida se vayan a seguir consecuencias más deletéreas que las que produciría su resurrección. Los excesos de la razón no sirven de ordinario para enjugar sus déficits, y respecto de estos últimos más valdría convertirlos en fuente indirecta de beneficios.

*El lugar de la ética en una sociedad democrática*¹

Angel Rivero

El libro al que está dedicado este comentario, *Virtudes públicas*, de Victoria Camps, constituye una brillante y valiente muestra de lo que se ha denominado *ética civil*. En efecto, esta obra presenta la, sin duda, virtud de ir más allá de los tratados sobre ética al uso, más preocupados en realizar prolijas reconstrucciones de modelos políticos formales, de reconstruir genealogías más o menos relativizadoras o lastradas de un exceso de negativismo teórico crítico para, sin renunciar ni al diálogo con las tradiciones de pensamiento ético, clásicas o contemporáneas, hacer propuestas éticas sobre el presente. Y hacerlo, además, sin olvidar ni la historia, ni la genealogía, ni lo que considera la referencia esencial de la ética, la política. Es decir, contiene a un tiempo y de forma sintética una propuesta ética original junto a su discusión con las corrientes contemporáneas de pensamiento con la virtud añadida que dicha discusión no quiebra la fluidez del hilo argumental. Algo sin duda excepcional en el ámbito de la literatura filosófica y que hace accesible esta obra a un público mucho más amplio de lo que acostumbra el género.

Si he dado a esta recensión el título de *El lugar de la ética en una sociedad democrática* es porque el trasfondo sobre el que transcurre la propuesta ética de Camps es el de una situación política determinada y consolidada, la instrucción de la democracia en nuestro país. Pero a tenor de lo que ocurre en el resto del mundo, la afirmación de la democracia como procedimiento político imprescindible como paso previo a la construcción de una sociedad emancipada, el libro de Camps abarca problemas que sobrepasan en mucho el marco hispano desde el que está postulada. Por tanto, la propuesta de Camps es una propuesta situada, es una propuesta que surge y está dirigida hacia la transformación y crítica de un presente aceptado en términos generales, la democracia formal, pero que es susceptible de una realización más acorde con un modelo social que maximice los valores ilustrados y que encuentra, al menos aparentemente, encarnación en la socialdemocracia como proyecto político.

Para ello Camps efectúa una ruptura, que a mí me parece muy oportuna, con una tradición teórica a la que por su formación sin duda no pertenece, pero con la que encuentra afinidad por las consecuencias sociopolíticas de su propuesta. Esta tradición sería la del pensamiento de la izquierda occidental. La ruptura que realiza la autora se centra en la

¹ Victoria Camps, *Virtudes públicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

recuperación del valor de la democracia, algo que la corriente dominante de esta tradición y centralmente el marxismo, al menos en su faceta teórica, si no había rechazado abiertamente al menos había relativizado. El mismo argumento que había servido para rechazar la institución de la democracia, caracterizada como un artefacto encubridor de unas relaciones económicas profundamente injustas, sirvió para despa- char a la ética fuera de la reflexión de este pensamiento. Las consecuencias de este doble rechazo han sido de una profunda gravedad: en lo político, el agotamiento y esterilización del discurso político izquierdista; en el plano ético ha privado a las personas afines a la izquierda de patrones morales sobre los que orientar la acción del presente. Por tanto, junto a la recuperación de la democracia hay en Camps una vuelta a lo cotidiano en el sentido de reflexionar sobre los problemas éticos presentes y en discutir sobre los valores y virtudes que informan las acciones que consideramos morales.

Este olvido que Camps intenta subsanar arrojó la reflexión ético-política de gran parte de la izquierda occidental a la dialéctica negativa o, lo que es peor, al mito político encarnado en la idea de la Revolución. La Revolución hacía innecesaria la reflexión sobre la política, entendida como discusión y negociación, y sobre la moral al prometer una humanidad que viviría permanentemente en el reino de la libertad (abundancia), muy lejos ya de ese reino de la necesidad que siempre hemos padecido y que hacía necesaria la mediación de las normas. Como

mito político prometía «lo completamente otro» y, por tanto, su contrastación era imposible. Sin embargo, la olvidada cotidianeidad alienada de las sociedades del Este y su reciente revolución democrática son, para el que quiera ver, prueba suficiente de los límites e insuficiencias de este pensamiento. Que Camps eluda tranquilamente enredarse en los coletazos y estertores del mito para aceptar con naturalidad que la institución de la democracia y el reconocimiento de derechos es, como nos ha mostrado la dolorosa historia europea de este siglo, la única manera de avanzar en el proyecto autoemancipador que inauguró la Ilustración, resulta, a la vista de la devota inercia del mito en algunos izquierdistas irredentos, cuanto menos alentador. Pero el que además, ajena al desmoronamiento postmodernista en el que han caído los antiguos feligreses, reafirme el carácter social del hombre, subrayando la ineludible formación social de la individualidad, y la existencia de unas virtudes modernas que es preciso alentar y apoyar para contrarrestar los efectos no previstos de una modernidad en exceso optimista es, también cuanto menos, una muestra de compromiso teórico. Camps, al situar la reflexión ética en la cotidianeidad presente, al hacer una ética desde el presente y para el presente, sorteando por igual dos peligros que amenazan a las propuestas morales contemporáneas. Al afirmar la posibilidad del ejercicio de virtudes en este presente moderno contradice el diagnóstico conservador que sitúa la posibilidad de la acción moral en el pasado y que lee la historia moderna de Occidente como un ejercicio

desvalorizador y destructor que ha acabado devorándose a sí mismo perdido en una fundamentación imposible. Un proyecto que bajo este punto de vista nunca debió ser intentado. Y al mismo tiempo la propuesta de Camps no pospone la moral al comienzo futuro de la historia humana ni glorifica una razón instrumental al servicio de un mito cuya realización queda siempre postergada.

Para llevar a cabo su propuesta, Camps redefine la conocida distinción hegeliana entre eticidad y moralidad separando cuidadosamente el plano de la moral privada y el de la pública y situando el campo de reflexión de la ética en el espacio de nuestras acciones morales que trascendiendo el dominio lo particular afectan al terreno de lo público, a nuestras acciones morales de contenido social. Frente a posturas contemporáneas de ética comunitaria que restringen la posibilidad de la acción moral a las comunidades dotadas de una eticidad cerrada a la que se subordinan las acciones morales individuales, Camps afirma el valor ilustrado de la humanidad como referente que permite la existencia de una eticidad abierta a las interpretaciones y a la evaluación moral de los individuos. Es decir, rompe con la oposición entre individuo y comunidad en el plano de lo moral para afirmar un individuo socialmente formado e implicado a través del ejercicio de las *virtudes públicas*. El catálogo de estas virtudes modernas que ella propone, como se desprende naturalmente de una concepción democrática, está informado por el valor de la justicia, síntesis de los valores de libertad e igualdad. Un valor, nos dice Camps, es lo que

no se tiene, o lo que no se tiene completamente, y el ejercicio de estas virtudes públicas está encaminado, precisamente, a la realización de estos valores, en la medida de lo posible y con conciencia de sus límites, en una sociedad en la que la democracia, bien que formal, se encuentra institucionalizada.

Las virtudes que recoge como tales virtudes públicas en una sociedad democrática son las de la solidaridad, la responsabilidad, la tolerancia, la buena educación y, con reparos, la profesionalidad. Además de dedicar un capítulo a cada una de las virtudes enumeradas, Camps se ocupa del tipo de racionalidad que considera necesario para este tipo de sociedad y que, no sin temor por su parte, encuentra afinidad con el que las mujeres han desarrollado en el ámbito privado de la familia debido a su exclusión histórica de la vida pública. También ofrece un modelo de identidad acorde con las identidades plurales propias de una sociedad post-comunitaria en el que la realización de la personalidad no se oponga a la sociabilidad. Y finaliza con una advertencia sobre «la corrupción de los sentimientos», la corrupción que amenaza al tipo de racionalidad propio del ejercicio de las virtudes.

Sobre el panorama general que la autora traza en el primer capítulo, dedicado a esbozar qué entiende por virtudes públicas, y que he intentado pergeñar en las páginas anteriores, pasa a ocuparse del tratamiento individual de cada una de las virtudes enumeradas mediante su reconstrucción histórica-genealógica y en diálogo con los autores clásicos y contemporáneos que se han ocupado de

las mismas. Cada uno de estos tratamientos refleja una madura síntesis de lecturas y reflexiones cargadas de contenidos y expresadas en una prosa clara y amena que cualquier lector, aún no habituado a leer filosofía, puede seguir y disfrutar.

La solidaridad, la primera de las virtudes que enumera, es descrita sobre el trasfondo de ese concepto de justicia instalado sobre el de democracia política y que define la condición necesaria del ejercicio de la ética y su orientación a su fin último, la felicidad. Sin embargo hay una codeterminación entre el ejercicio de las virtudes y la democracia; en referencia a la justicia, Camps nos dice que «la solidaridad es, pues, una virtud que debe ser entendida como condición de justicia, y como aquella medida que, a su vez, viene a compensar las insuficiencias de esa virtud fundamental». La virtud de la solidaridad hace, pues, de puente entre la justicia y la humanidad, amparando a la última de las distorsiones de la primera. En un mundo desigual, sin la solidaridad la justicia se perpetuaría como injusticia.

La segunda de las virtudes enumeradas es la de la responsabilidad. La responsabilidad es la autoafirmación en cuanto sujetos de nuestro compromiso con los otros. Es el hacerse cargo de nuestras acciones encuadradas socialmente y, por tanto, es una forma de constituirnos como sujetos. Camps dice en un párrafo revelador que «el único criterio de racionalidad es el diálogo, la democracia y los acuerdos que salgan de ella. De ahí que el compromiso sea con una realidad indescriptible salvo en la forma, de resultados parcialmente pre-

visibles, una realidad que, además, está aún lejos de ser perfecta en cuanto a la pulcritud del procedimiento, que es lo que la constituye. Nos satisfaga o no, ése es el criterio ético de nuestro tiempo, como tal debe aceptarse y desde él ir construyendo la moral de cada día. Conviene, por lo demás, ir aprendiendo el sentido de la responsabilidad social, que equivale a descubrir el sujeto de la democracia». La responsabilidad, por tanto, es una virtud que reafirma el compromiso de los sujetos con la acción política entendida como ámbito en el que se armonizan los intereses de la comunidad y del individuo, siempre sobre el trasfondo de la democracia entendida como procedimiento justo.

«La tolerancia es la virtud indiscutible de la democracia», así comienza el capítulo que a esta virtud dedica Camps. Al hilo de una crítica de la idea marcusiana de tolerancia represiva nuestra autora reaprehende el valor liberal de la tolerancia sin cerrar los ojos ante sus límites. El ejercicio de la tolerancia vendría a significar el «desgravar de coacción social aquellas prácticas verdaderamente irrelevantes para el bienestar colectivo. Y, al mismo tiempo, no permitir otras formas de conducta que por sí solas envilecen el todo social. Hoy descreemos de los criterios generales porque, al aplicarlos, acaban siendo dogmáticos. Marcuse es un ejemplo. No sabemos tampoco exactamente cómo es la sociedad que quisiéramos. Pero nos engañamos a nosotros mismos si decimos que la incertidumbre se extiende a lo que no queremos y detestamos». Camps, por tanto, reafirma el valor liberal

de la tolerancia sobre un modelo calcado al que critica Marcuse, salvo que los límites que señala este último al concepto de tolerancia liberal, la «tolerancia represiva» que sólo ampara aquello que no amenaza al sistema son, para la autora, los límites que impone la tolerancia a la intolerancia. Como ha dicho con toda claridad Agnes Heller, la idea de tolerancia no tolera la intolerancia.

Camps pone con interrogantes a la profesionalidad entre las virtudes públicas debido al significado que la misma ha adquirido en el competitivo y manipulado mundo occidental. La autora define la profesionalidad, con regusto aristotélico, como «excelencia en el ejercicio de un trabajo». Y para descubrir el carácter imperante que la excelencia en el ejercicio del trabajo ha adquirido en la sociedad de consumo recurre de nuevo a Aristóteles empleando las categorías de *praxis* y *poiesis*. Si la excelencia en los griegos era una virtud asociada a la *praxis*, a la acción dotada en sí misma de sentido, en nuestro mundo, y de ahí los reparos a la profesionalidad de Camps, ésta aparece ligada al «éxito», es decir, a la acción instrumental o, por volver a las categorías anteriores, ha devenido acción «poiética». En principio, ni *praxis* ni *poiesis* son categorías valorativas, pero al producirse este corrimiento en el tipo de racionalidad los valores asociados a la actividad profesional no corresponden al trabajo con sentido asociado «al mejoramiento de la calidad de vida» que Camps reivindica como parte sustantiva del desarrollo de la personalidad, sino que los valores que rigen la producción se convierten en valores humanos

con el resultado de la alienación de la personalidad.

Tras este catálogo de virtudes públicas, Camps introduce cuatro capítulos que hacen referencia directa a los problemas del ejercicio de las virtudes públicas en nuestro mundo contemporáneo. El primero está referido a la «buena educación» y constituye una polémica crítica contra la «educación moderna». Para la autora, la educación moderna hace suyos los principios formales de la democracia; esto es, el pluralismo, la tolerancia y la autonomía, pero priva a los individuos del aprendizaje de las virtudes sustantivas que ayudan a las personas a saber qué deben hacer. Es decir, no enseñan las virtudes públicas y, por tanto, olvidan la función socializadora de la educación como ámbito en el que se aprende mediante las reglas de «buena conducta» a relacionarse con los demás como personas. Para Camps la buena educación habría de sustentarse sobre dos pilares igualmente importantes: *saber vivir con uno mismo* y *saber vivir con los demás*. «Educar debería consistir en algo tan simple como mostrar a los neófitos en la vida la propia forma de vivir».

El segundo de estos capítulos no es menos polémico que el anterior, lleva por título «El genio de las mujeres». La frase, en la que se adivina algo de provocación hacia algunas corrientes del feminismo, está tomada de la carta apostólica *Mulieres dignitatem*, del papa Wojtyła, y hace referencia al tipo de valores y de racionalidad que las mujeres han cultivado en el ámbito familiar al que han sido constreñidas. Alejándose de los propósitos papales, que no

van más allá de esta revalorización para que todo siga igual, Camps reivindica la carga liberadora de los valores femeninos, algo que, por lo menos a mí, me recuerda a la reivindicación de la racionalidad femenina que se encuentra en las críticas que Schiller y Lessing hacen del hiperracionalismo ilustrado a través de sus personajes femeninos.

«Identidades» lleva por título el tercero de los capítulos complementarios y describe el problema de la construcción de la identidad en la modernidad. Una identidad escindida entre el hombre y el ciudadano que se sutura no a través de una imposible reconciliación, sino a través del diálogo en la construcción de identidades plurales. Llegar a ser alguien, la búsqueda de la identidad, corolario de este catálogo de virtudes es, en definición de Camps, «ese extraño vaivén entre lo universal y lo singular; es un juego a dos bandas indisolubles».

«La corrupción de los sentimientos» es el capítulo que cierra el libro y hace de advertencia sobre el uso

de todo lo anterior. La corrupción de los sentimientos es aquello que se produce cuando nuestros sentimientos y nuestras prácticas adquieren demasiada afinidad con una realidad no satisfactoria deviniendo conformismo. Contra ello Camps reivindica la insatisfacción de una manera bella y precisa: «Y conviene convertir esa insatisfacción en un discurso público, no tanto para promover acuerdos —pues los acuerdos siempre son sospechosos, aunque sean necesarios— como para suscitar sentimientos, para hacer que los valores se conviertan en objeto del deseo».

El libro de Camps plantea pues todo un programa de ética civil que, en un tiempo de perplejidad, constituye un soplo de aire fresco, que a buen seguro, si vence el escolasticismo profesional de la comunidad filosófica y traspasa su estrecho ámbito, inaugura una magnífica posibilidad de debate sobre nuestro presente y ofrece un campo de discusión a la ética que parecía definitivamente perdido.

J. L. Villacañas, V. Bozal, Fca. Pérez Carreño,
Eugenio Trías, Charo Crego
y F. Martínez Marzoa

Estudios sobre la «Crítica del Juicio»



J.L. Villacañas, V. Bozal, Fca. Pérez Carreño, Eugenio Trías, Charo Crego y F. Martínez Marzoa, *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*. 168 págs., I.S.B.N.: 84-7774-534-X.

Indice: Nota del editor. 1. Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo, *José L. Villacañas*. 2. Desinterés y esteticidad en la «Crítica del Juicio», *Valeriano Bozal*. 3. Imagen y esquema en la «Crítica del Juicio», *Fac. Pérez Carreño*. 4. Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel), *Eugenio Trías*. 5. El lugar de la belleza artística en la «Crítica del Juicio», *Charo Crego*. 6. La «Crítica del Juicio» y la cuestión Grecia-Modernidad, *Felipe Martínez Marzoa*.

LA Balsa de la Medusa

NÚM. 1

1987

Presentación. J.A. Ramírez, *El jardín de las máquinas (tríptico veneciano)*. V. Bozal, *Fin de siglo: notas para una teoría de la época*. C. Peña-Marín, *La informatización de lo humano*. D. Romero de Solís, *De una imaginación reflexiva (Kant y la transgresión de lo imaginario)*. F. Pérez Carreño, *Los peligros de leer un cuento de Cortázar*. J. Arnaldo, *Lectura de C.D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist*. R. Warshow, *El gánster como héroe trágico*. C. Piera, *Sontag: para cualquier día de la semana*. G. Abril, *Figuras de la libertad*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado*. V. Bozal, *Monstruos, enanos y bufones*. P. Fabbri, *La pasión de la verdad*. M. Hernández, *Ayer sobre Wittgenstein*. M. Pozas, *Dos libros sobre Velázquez*. J.L. Zalabardo, *Novedad y emancipación*. Equipo Crónica. *La balsa de la Medusa*.

NÚM. 2

1987

J. Munárriz, *Equis se escribe sin equis*. T. Llorens, *De Chirico y los límites de la modernidad*. J. Miguel Marinas, *Figuras del animal del tren*. A. García Calvo, *El tren puede más*. C. Solís, *Una vida de naufrago*. C. Thiebaut, *De la ética y el presente*. J. Garccía Blanco, *La agonía del juego o no es griego todo lo que reule*. C. Piera, *Unas cuantas quejas para Derrida*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2*. J.I. Olmos, *Algunas observaciones sobre Rorty*. M.^a J. Bueno, *La arquitectura española de la ilustración*. Francisca Pérez Carreño, *R. Arnheim*. M. Hernández, *Metáfora, significado y teoría del conocimiento*. El Espectador, *Filosofía de la acción y psicodrama*.

NÚM. 3

1987

J.A. Méndez, *Para un manual de supervivencia*. Charo Crego, *Mondrián, Blancanieves y el jazz*. Jean Beaufret, *De camino con Heidegger*. I. Gil Díez Usandizaga, *Bestias pardas*. A. Elena, *El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico*. V. Bozal, *Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético*. C. Piera, *Raza*. I. Escudero, *El sexo hablado*. V. Bozal, *La huella de Cy Twombly*. P. Folguera, *Usos amorosos de la postguerra española*. J. Arnaldo, *Der Blick nach Innem*. P. Pedraza y J. López Gandía, *La arquitectura en el cine*. Werner Henze, *Das Floss der Meduse*. Tomás Segovia, *Explicación sobre el exilio*.

G. Ferrater. *Fragmento de «La poesía de Carles Riba»*. J. Muguerza, *La sinrazón de la razón patriarcal: feminismo y filosofía en Celia Amorós*. Fca. Pérez Carreño. *Los placeres del parecido*. S. Narotzky y J.A. Millán, *La naturaleza como factoría*. A. Gabilondo, *Monstruos y fósiles: diferencia e identidad en Michel Foucault*. L. Casadoo, *Erik Satie: satírico, ...esotérico, ...amnésico*. R. Quance, *Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres*. C. Thiebaut, *Transitar fronteras*. Equipo A. *La lotería primitiva*. V. Bozal, *Algunas reflexiones a propósito de la Ley de Reforma Universitaria*. A. Rivero, *A. Heller, Beyond Justice*. S. Echandi, *A. García Calvo, Razón común*. V. Bozal, S. Alpers, *El arte de describir*. C. Peña-Marín, *La edición del «Lazarillo» de Fco. Rico*. A. García Ortega, *Volver a Gabriel Ferrater*. G. Ferrater, *Epílogo a «Da nueces pueris»*.

A. Lotha, *De nobis ipsis o Máximas morales more aristotelico*. Joan Didion, *El Album Blanco*. G. Abril, *Lo cómico y su reverso: homenaje a Charlot*. C.A. Conchillo y J.A. Sánchez, *Ulises y el silencio de las sirenas*. Amelia Valcárcel, *Del miedo a la igualdad*. V. Bozal, *Eduardo Arroyo: Veinticinco años después*. J. Seoane, *Antiguos, modernos y contemporáneos*. N. Chomsky, *La población y la violencia del estado*. C. Piera, *Tal vez un repaso*. Ch. Crego, *El arte extramuros*. C. Peña-Marín, *Cuerpos rotos*. J.M.^a García López, *Lo que ningún ángel sabe. Tres imágenes en el cielo sobre Berlín*. Notas de lectura, *Sobre el «Goethe, Heine» de Manuel Sacristán*, C.T. Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*, V.B.W. Cañizares, *De la lógica-semiótica y el arte simulatorio*. Fca. Pérez Carreño, *Una ocasión perdida*. J.J. Álvarez González, *Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen*. Fco. Giménez Gracia, *Los secretos de la filosofía iluminativa*. A. Rivero, *Modernidad y emotivismo. MacIntyre tras la virtud*. Extractos del Informe del Defensor del Pueblo sobre *La situación penitenciaria en España*. Extractos del *Sumario de Agustín Rueda Sierra*.

Carlos Piera, *La herencia de Galaad*. J. Quesada, *Schopenhauer: De la impiedad del optimismo*. J. Perona, *Razón y sensibilidad en G.B. Piranesi*. Alberto Elena, *Cineastas del Tercer Mundo*. P. Kiparsky, *Teoría e interpretación en literatura*. F. Pérez Carreño, *Esto es América*. Victoria Camps, *La impotencia comunicativa*. J.L. Arántegui, *Ejercicio de dedos*. J.M. Marinas, *Witkin: la sociedad de los cuerpos presentes*. J.M. Berea, *Música sin límites*. I. Gil-Díez, *Imagen histórica de España*. Roberta Quance, *La ciudad de ellas*. V. Bozal, *Luis Bagaría. El humor y la política*. J. Seoane, *Historia de la ética*. C. Thiebaut, *El testimonio de José Jiménez Lozano*. C. de Peretti, *Precisiones en favor de Derrida*.

Anónimo, *El perro, el agua, Amiel, la golondrina*. M. Cacciari, *Acerca del espejo en Platón*. J.M. González García, *Jaulas, máquinas y laberintos (Imágenes de la burocracia en Kafka, Musil y Weber)*. Gonzalo Abril, *Impromptu para la agonía de Orfeo*. T. MacCarthy, *Ironías privadas y decencia pública: el nuevo pragmatismo de Richard Rorty*. Fernando R. de la Flor, *Trampantojo*. A. Dávila Legerén, *Alud Laud: la general conmoción del constrictor*. V. Bozal, *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Carlos Piera, *Illustratio non petita, accusatio manifesta*. Ana Lucas, *Walter Benjamin. De la crítica romántica a una teoría estética de la modernidad*. Charo Crego, *Desvelada raíz, fragilidad ignorada*. J. Varela, *La producción social del hombre civilizado*. J. I. Martín Mengoa, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico*. F. Giménez Gracia, *La posibilidad de ser y no ser*. J. M. Marinas, *No hay dos sin tres: la semiótica ya no es inocente*.

J. Antonio Méndez, *Nadie crece con su ciudad ni con su calle*. Carlos Thiebaut, *Modernidades sin fundamento*. Gonzalo Abril, *Tres apólogos sobre la reflexividad massmediática*. Jacques Derrida, *Algunas preguntas y respuestas*. Virginia Careaga, *El gran acreedor*. J. Gárate, *España sin Alcibíades*. Teresa López de la Vieja, *Las cuentas del cinismo*. Rocabrundo y Ditirambo, *La única patria del nómada es el saber*. J.M. Ripalda, *Marx, de nuevo*. F. Pérez Carreño, *Unicornios, centauros, Don Quijote*. J. M. Marinas, *El decir y lo dicho en E. Lévinas*; A. Rivero, *Ética, egoísmo y amor propio*. Documentos. *Clausura de las radios libres*.

Vytautas Karalius, *Aforismos*. Celestino F. de la Vega, *Humor e ironía*. Gonzalo Abril, *De la comicidad al humor*. Cristina Peña-Marín, *Ironía y violencia*. Valeriano Bozal, *La lucidez de la risa*. Carlos Piera, *La decadencia de la metamorfosis*. Félix Duque, *A la luz de la debilidad de la palabra*. Juan Benavides, *40 tesis sobre la publicidad de la moda*. V. Bozal, *Tres notas de lectura a propósito del libro de V. Farías sobre Heidegger*. José M.^a García López, *Mujeres por los suelos de Tadeusz Kantor*. Javier Arnaldo, *El problema de la forma*. Carlos Thiebaut, *Ética, retórica y política*. Miguel Herías, *La filosofía mágica*. Documentos: *Proceso del Gal, Extractos de los sumarios 1/88 y 1/89*.

NÚM. 12

1989

J.L. Molinuevo, *Eumeswil, metáfora del nihilismo*. T. McCarthy, *La política de lo inefable: el deconstruccionismo de Derrida*. Gerard Vilar, *Cultura estética e Ilustración: las ideas estéticas de Habermas*. J.A. Ramírez, *Dalí: lo crudo y lo podrido. El cuerpo desgarrado y la matanza*. Javier Muguerza, *Cabe Cabe Aristóteles*. M. García Serrano, *Signos estéticos y teoría*. A.L. Barreira, *Camino y desencuentro de la memoria*.

NÚM. 13

1990

J. Arnaldo, *Solución al enigma del nacimiento de la pintura*. E. de Diego, *Las amigas. Ausencia/presencia en la iconografía femenina*. M. Barrios Casares, *Los extravíos del sujeto. Acotaciones al Bildungsroman como género literario del idealismo alemán*. D. Donaghue, *El extraño caso de Paul de Man*. N. Catelli, *Paul de Man y la retoricidad del lenguaje*. C. Thiebaut, *Tres pasos con Paul de Man (casi hasta Benjamin)*. C. Piera, *La pregunta retórica*. M. Candel, *Nulla ethica sine aesthetica*. J. Lorite Mena, *Entre le temps et l'éternité*. G. Abril, *Ornitología*. J.M. Berea, *Verticalidad y espiritualidad en el lenguaje de Franco Donatoni*.

Extractos del Sumario de Agustín Rueda Sierra

ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

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

N.º 1

LA TEORÍA CRÍTICA HOY

Comunicación y emancipación. Reflexiones sobre el «giro lingüístico»
de la Teoría Crítica, *por A. Wellmer*

Filosofía y Teoría Crítica en los Estados Unidos.
Foucault y la Escuela de Francfort, *por T. McCarthy*

La recepción de la Teoría Crítica en España, *por J.M. Mardones*

Artículos y notas de: C. Amorós, José Luis L. Aranguren, A. Blanch,
J. Gómez Caffarena, F. Colom, O. Guariglia, R. Mate,
J.L. Molinuevo y C. Thiebaut

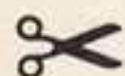
Formato: 16,5 x 23 cm. / Periodicidad semestral

Suscripción bienal 1990-1991 (4 números):

España: 4.000 ptas. (incluye IVA)

Extranjero: *Vía ordinaria*: 5.000 ptas.

Avión: Europa: 5.500 ptas.; América y África: 6.000 ptas.; Asia y Oceanía: 6.700 ptas.



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre:

Dirección:

Cod. Postal:

Población:

Provincia:

Tel: /

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* por el período bienal 1990-1991 (cuatro números), cuyo importe abonaré:

Contra reembolso

Visa

Diners

Eurocard

Mastercard

American Express

N.º Tarjeta:

Validez: del al

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias:

Fecha: a de de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

Tel.: (93) 674 60 04 Fax: (93) 674 17 33

La obra de Jürgen Habermas: Propuestas para una recepción

1.—Teoría Pragmática.

¿Qué es una teoría pragmática del significado? <i>Albrecht Wellmer</i>	9
J. Habermas: Pragmática Universal y Normatividad. <i>Josep Corbi</i>	39
Nihilismo y Sociedad ideal de la comunicación. <i>Diego Sánchez Meca</i>	59

2.—Eticidad versus Moralidad.

Racionalidad, forma de vida e historia. <i>Rüdiger Bubner</i>	75
Sobre moralidad y eticidad ¿qué hace racional una forma de vida? <i>Jürgen Habermas</i>	87
Habermas: Después de la moralidad, antes de la eticidad. <i>M.ª Teresa López</i>	99
Los límites del Procedimentalismo. <i>Carlos Thiebaut</i>	113

3.—Problemas de coherencia en la obra de Habermas.

Problemas de construcción en teoría de la acción comunicativa. <i>Manuel Jiménez</i>	133
La transformación materialista de la filosofía trascendental. <i>Sergio Sevilla</i>	159
Racionalización y evolución social: Teoría e Historia de la Modernidad en la obra de Habermas. <i>José L. Villacañas</i>	177

4.—Un balance.

Habermas y el discurso filosófico de la Modernidad. <i>Daniel Innerarity</i>	217
¿El fracaso de la teoría crítica? <i>Agapito Maestre</i>	225
Entrevista con Gerd Kimmerle. <i>Agapito Maestre</i>	237
Entrevista con Heidrun Hesse. <i>Agapito Maestre</i>	245

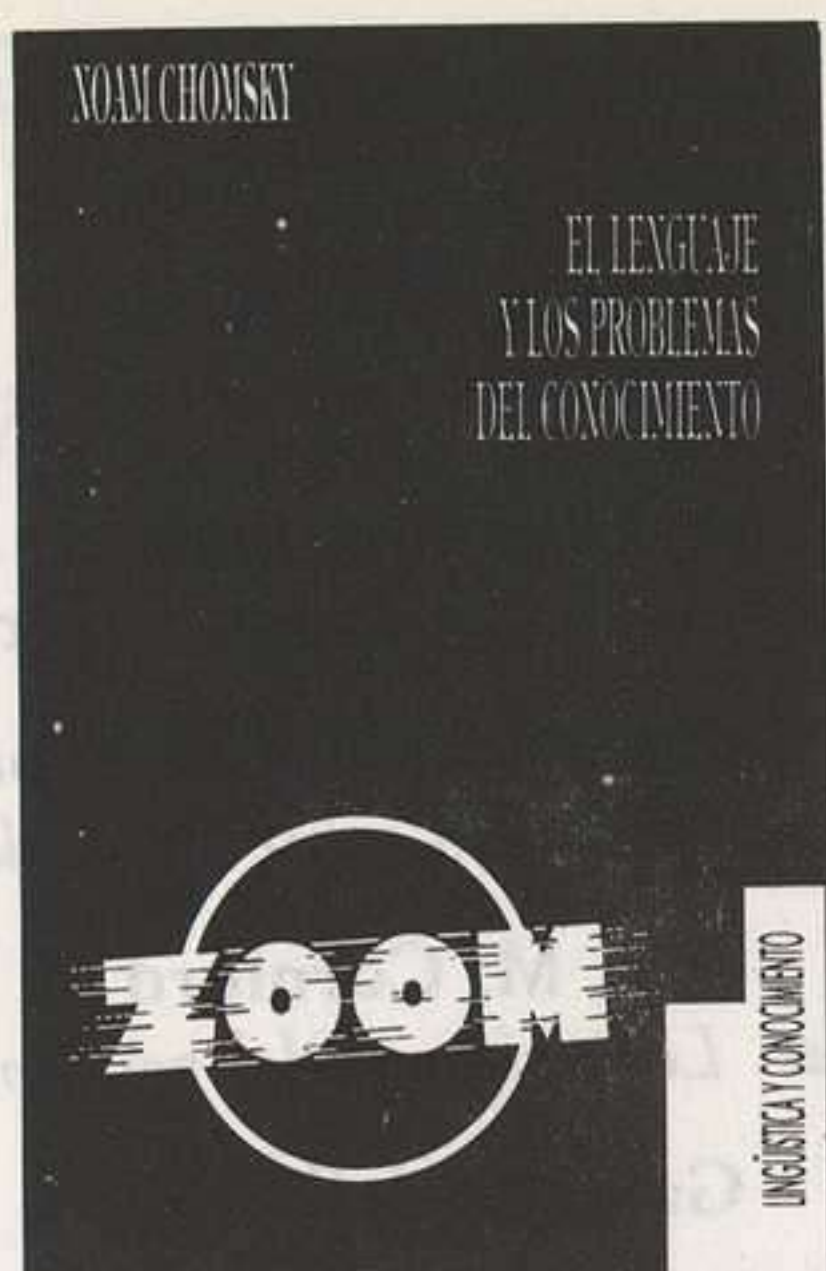
5.—Informe bibliográfico.

Informe bibliográfico sobre la obra de Habermas. <i>Enrique Ujaldón</i>	255
---	-----

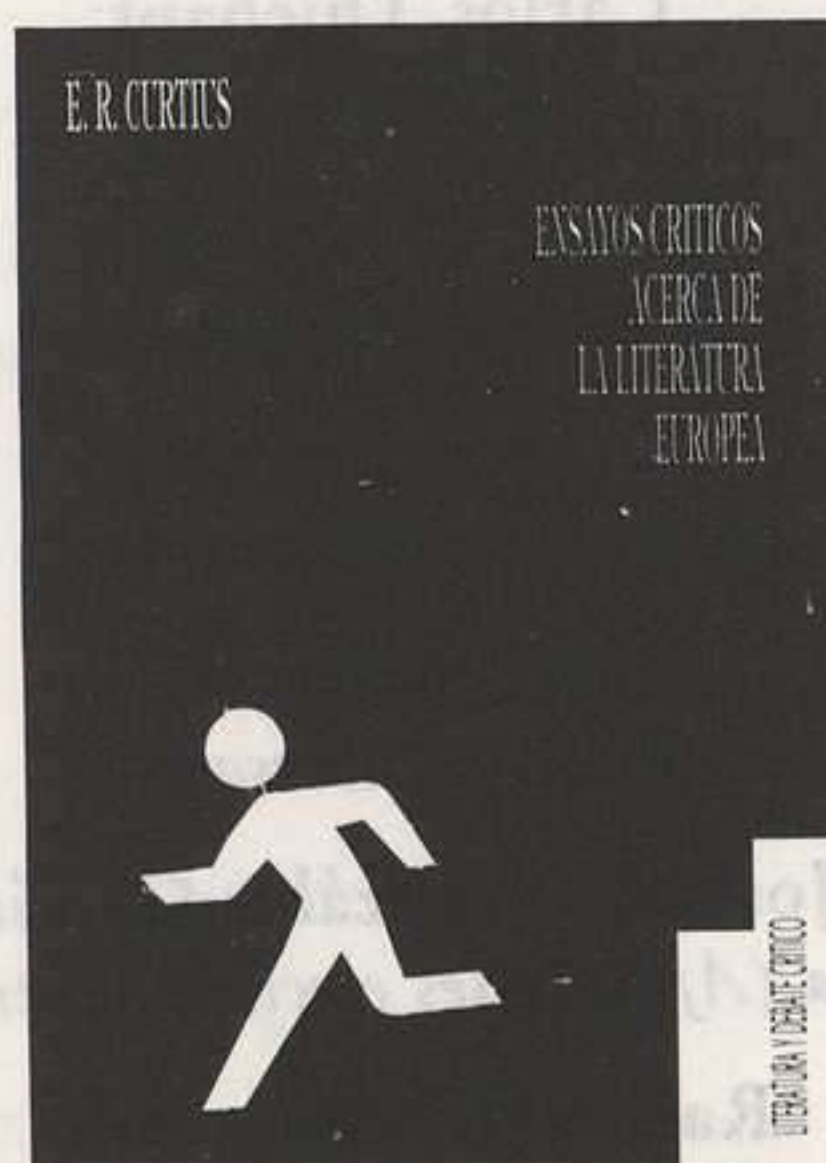


**Secretariado de publicaciones
e intercambio científico.
UNIVERSIDAD DE MURCIA**

**UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE FILOSOFIA, PSICOLOGIA Y CCEE
DEPTO. DE FILOSOFIA Y LOGICA
E - 30071 MURCIA
SPAIN**



Noam, Chomsky, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*
Traducción de Claribel Alegría y D. J. Flakoll, revisión técnica
y traducción del coloquio de Azucena Palacios Alcaine, 160 págs.
Madrid, Visor, Lingüística y conocimiento.



Ernst Robert Curtius, *Ensayos críticos sobre la literatura europea*
Traducción de Eduardo Valentí, 390 págs.
Madrid, Visor, Literatura y debate crítico.

La balsa de la Medusa

Libros de filosofía

Immanuel Kant

Primera introducción a la «Crítica del Juicio»

Valeriano Bozal

Mímesis: las imágenes y las cosas

Felipe Martínez Marzoa

Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)

F. M. Cornford

Principium Sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego

Galvano della Volpe

Historia del gusto

L. Pareyson

Conversaciones de estética

Francisca Pérez Carreño

Los placeres del parecido - Icono y representación

Edgar de Bruyne

La estética de la Edad Media

Carlos Thiebaut

Cabe Aristóteles

Franz Rossenzweig

El nuevo pensamiento

Isidoro Reguera

La lógica kantiana

Massimo Cacciari

El ángel necesario

José M.^a González García

La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)

Rainer Warning (ed.)

Estética de la recepción

Distribución: VISOR. Tomas Bretón, 55. 28045 Madrid.

Tels. 468 10 11 / 468 12 48. Fax 468 10 98

SYNTAXIS

revista
de literatura, arte y crítica

Textos de

HAROLDO DE CAMPOS, JUAN GOYTISOLO, HAROLD
BLOOM, JACQUES ROUBAUD, JOSE ANGEL VALENTE, IHAB
HASSAN, SEVERO SARDUY, JOHN ASHBERY, JULIAN RIOS,
ANDRES SANCHEZ ROBAYNA, HEINER BASTIAN, ELIOT
WEINBERGER, JOÃO CABRAL DE MELO, ROGER MUNIER,
JEAN STAROBINSKI, YVES BONNEFOY, OCTAVIO PAZ
etc.

Suscripción por un año

tres números

ESPAÑA: 2.000 PTS.

EUROPA Y AMERICA: 3.000 PTS.

Director:

Andrés Sánchez Robayna

SYNTAXIS

Tamarco, 67. 38280 TEGUESTE. Tenerife ESPAÑA



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

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

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

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



Compañía de Correos de España S.A. - C.C.E.E. - Madrid - España - 2000 - 3000 - 4000 - 5000 - 6000 - 7000 - 8000 - 9000 - 10000 - 11000 - 12000 - 13000 - 14000 - 15000 - 16000 - 17000 - 18000 - 19000 - 20000 - 21000 - 22000 - 23000 - 24000 - 25000 - 26000 - 27000 - 28000 - 29000 - 30000 - 31000 - 32000 - 33000 - 34000 - 35000 - 36000 - 37000 - 38000 - 39000 - 40000 - 41000 - 42000 - 43000 - 44000 - 45000 - 46000 - 47000 - 48000 - 49000 - 50000 - 51000 - 52000 - 53000 - 54000 - 55000 - 56000 - 57000 - 58000 - 59000 - 60000 - 61000 - 62000 - 63000 - 64000 - 65000 - 66000 - 67000 - 68000 - 69000 - 70000 - 71000 - 72000 - 73000 - 74000 - 75000 - 76000 - 77000 - 78000 - 79000 - 80000 - 81000 - 82000 - 83000 - 84000 - 85000 - 86000 - 87000 - 88000 - 89000 - 90000 - 91000 - 92000 - 93000 - 94000 - 95000 - 96000 - 97000 - 98000 - 99000 - 100000

FRANQUEO

TARJETA POSTAL

Fecha _____
Lugar _____
Código Postal _____
Domicilio _____
Destinatario _____

VISOR DIS., S. A.

Compañía de Correos de España S.A. - C.C.E.E. - Madrid - España - 2000 - 3000 - 4000 - 5000 - 6000 - 7000 - 8000 - 9000 - 10000 - 11000 - 12000 - 13000 - 14000 - 15000 - 16000 - 17000 - 18000 - 19000 - 20000 - 21000 - 22000 - 23000 - 24000 - 25000 - 26000 - 27000 - 28000 - 29000 - 30000 - 31000 - 32000 - 33000 - 34000 - 35000 - 36000 - 37000 - 38000 - 39000 - 40000 - 41000 - 42000 - 43000 - 44000 - 45000 - 46000 - 47000 - 48000 - 49000 - 50000 - 51000 - 52000 - 53000 - 54000 - 55000 - 56000 - 57000 - 58000 - 59000 - 60000 - 61000 - 62000 - 63000 - 64000 - 65000 - 66000 - 67000 - 68000 - 69000 - 70000 - 71000 - 72000 - 73000 - 74000 - 75000 - 76000 - 77000 - 78000 - 79000 - 80000 - 81000 - 82000 - 83000 - 84000 - 85000 - 86000 - 87000 - 88000 - 89000 - 90000 - 91000 - 92000 - 93000 - 94000 - 95000 - 96000 - 97000 - 98000 - 99000 - 100000

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

COMPAÑÍA DE CORREOS DE ESPAÑA S.A.

Código Postal 28045

INSCRIPCIÓN



SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.200 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja

_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____

_____ Provincia _____

_____ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nueve

aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista

LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____

_____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____

_____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 14/1990

J. Jiménez Lozano, *La reconstrucción del recuerdo*.
J. M. Marinas, *Tras la historia*. F. Pérez Carreño,
El arte del engaño y la verosimilitud en el arte.
J. J. Barrientos, *Sábado y Lovecraft*. J. Arnaldo,
Crédito y descrédito de la pintura en el cine.
V. Bozal, *Antonio Saura: la metamorfosis del monstruo*.
D. Rodríguez Trueba, *Los genios de la mesa redonda*.
P. Peñalver Gómez, *Autorretrato del humanista como adolescente*.
A. Valdecantos, *Adversus metaphysicos. Déficits y excesos del último Habermas*.
A. Rivero, *El lugar de la ética en una sociedad democrática*.