

La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 41/42 - 1997

E. de Diego, *Si empieza con un paso...*

C. González Marín, *No hay futuro sin Marx: Política de la memoria.*

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

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

C. Peñamarín, *La imagen dice no.*

Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico.

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

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

LIBROS

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

DOCUMENTOS

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

Número 36 - 1995

- J. M. Marinas, *Retrato de dama con filósofo*
P. de Man, *La tentación de la permanencia*
M. Candel, *El gobierno de los mejores*
B. Traven, *Land des Frühlings*
C. González-Marín, *Iconos*
J. C. Rodríguez, *Literatura y Filosofía:
Deleuze o la caza del Snark*
A. Schmidt-Burkhardt, *Breton en la consulta de Freud.
La desilusión de un encuentro*
D. G. Torres, *Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé*
V. Bozal, *Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje*

NOTAS

- E. Romero, *Relevancia, inferencia y comunicación*

LIBROS

- E. Torrego, Noam Chomsky. *Lenguaje y pensamiento*
J. Arnaldo, *Una historia cultural de los quince años
iniciales del franquismo*
M.^a I. Peña Aguado, *De la sonrisa o de un remedio
para la Filosofía*

Número 37 - 1996

A. Lotha, *Del escondido deleite*

- A. Forbes, *Atrocidades: el progreso de las matanzas de civiles*
P. Mayayo Bost, *Violencia y diferencia:
las «Massacres» de André Masson*
J. Misch, *Mosaico contra reflejo mimético.
En torno a los ensayos cinematográficos de S. Kracauer*
J. A. Ramírez, *Fragmentos y ruinas de utopía
(Textículos de La Habana)*

NOTAS

- E. Ichikawa Morin, *¿Retornar al diálogo?
(sobre la expresión filosófica)*
M. Perniola, *Militiae sine malitia*

LIBROS

- D. Hernández Sánchez, *La creación del instante*
V. Bozal, *Caprichos de Francisco de Goya*

LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 41-42, 1997

Estrella de Diego	3	<i>Si empieza con un paso...</i>
Carmen González Marín	15	<i>No hay futuro sin Marx: Política de la memoria</i>
J. Á. López Manzanares	35	<i>Madrid, 1950. Paisajes del exilio interior</i>
Carlos Reyero	61	<i>Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones ambiguas en la novela erótica española de entreguerras (1915-1936)</i>
Cristina Peñarín	91	<i>La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico</i>
Javier Arnaldo	129	<i>Arte y profecía: preconceptos de vanguardia en la España del siglo XIX</i>
José Luis Gallero	157	<i>Uno es como es. Retrato de John Epstein</i>
LIBROS		
Daniel Aragó Strasser	165	<i>Para una genealogía de la estética</i>
DOCUMENTOS		
Jesús Romero Trillo	176	<i>La comunidad de San Egidio y la experiencia de Mozambique</i>

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

La Balsa de la Medusa, 4 Diseño, La balsa de la Medusa.



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

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

Precio de este número doble, 1.600 pesetas. Número sencillo, 800 pesetas.

Suscripción anual (cuatro números),

España, 2.900 pesetas. Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.S.N.: 0214-9982.

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

SI EMPIEZA CON UN PASO...*

Estrella de Diego

Disciplina

Parecería que Sir Joshua Reynolds no tuvo nunca simpatía hacia los maestros de danza, a los cuales llega incluso a comparar con sastres y peluqueros. Los equipara, pues, con dos profesiones cuya finalidad última es someter el cuerpo, transformarlo, presentarlo como algo ajeno a sí mismo y, sobre todo, fragmentado, primando partes sobre partes. La saturada indumentaria de mediados del XVIII, los artefactos que coronaban las cabezas, acentuaban la quintaesencia de un cuerpo artificioso que, de alguna manera, abdicaba de su propia corporeidad. Quién sabe, todas esas cabezas que rodarían en el París revolucionario tal vez llevaban años separadas de sus correspondientes cuerpos.

La comparación del teórico y artista inglés parece un tanto estafalaria a primera vista, aunque luego, vencida la sorpresa, acaba por no ser tan extraña en el contexto de la época y en el de su pensamiento. Reynolds, quien a su peculiar manera se interesaba por la naturaleza –aun-

* Este texto fue escrito con motivo del curso *Caprichos*, dirigido por Pedro G. Romero, celebrado en septiembre de 1996 en el Centro Andaluz de Danza.

que fuera una naturaleza muy matizada—, se rebelaba contra las argucias que sastres, peluqueros y maestros de danza ponían en práctica para distorsionar la figura humana, para convertirla en algo amanerado que el gusto al que él aspiraba no podía aceptar. Más aún: en su discurso séptimo, presentado a la Academia en 1776, sugería cómo los «hombres de gusto» debían por fuerza ser también «hombres virtuosos», el tipo de personaje que se había habituado a cultivar las «visiones globales» frente al punto de vista particular.

Se trata de una noción muy sugerente en su teoría del arte, relacionada con la posibilidad última de configurar una *república del gusto*. Los problemas estéticos acaban por equipararse a «deberes más serios de la existencia» o, dicho de otro modo, a valores que nada tienen que ver con la moda. Aunque no sólo: su símil está impregnado de la particular contención que sobrevuela todas sus propuestas y que, poco a poco, va implantándose en Inglaterra también en los signos externos.

Sólo con mirar los numerosos dibujos y estampas satíricos que fueron apareciendo en Gran Bretaña hacia la mitad del ochocientos, es fácil comprobar cómo los ingleses tuvieron muy pronto una sospecha: tanta profusión en trabajos de peluquería podría echar a rodar muchas cabezas. El mismo Hogarth, en una sagacísima estampa de 1761, muestra algunas de las pelucas a la moda que él, haciendo alarde de una taxonomía ilustrada, coloca por órdenes, como las columnas de James Stuart en *The Antiquities of Athens*, aparecido ese mismo año.

Hogarth, con el minucioso poder de observación que le caracteriza, está satirizando la realidad cotidiana, un tanto hiperbolizada, claro está: dibuja, así, pelucas para todos los gustos —cabezas sin cuerpo, sin cuello siquiera, como las de la guillotina— que los artífices de la moda incorporan a la anatomía humana como un apéndice necesario. Por su parte, los sastres —al menos hasta que las costumbres cambiaron y el estilo revolucionario se impuso con algodones ligeros y talles altos— aspiraban a un embellecimiento tan exasperado de los cuerpos, a una metamorfosis tan premeditada, que las anatomías eran tragadas, deglutidas por las ropas e, igual que las cabezas bajo las pelucas, acababan por ocultarse, por desaparecer.

Estrella de Diego es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones destacan *El andrógino sexuado* (Visor, 1992) y *Arte Contemporáneo II* (Historia 16, 1996).

El trabajo que ambos llevaban a cabo era, en suma, una labor no sólo de encubrimiento, sino de atomización, que ponía en duda el propio concepto de globalidad; un ejercicio perverso que se abandonaba a todo tipo de ambigüedades —otra de las obsesiones de Reynolds—, porque bajo esa ropa y ese pelo nadie era realmente lo que parecía. La puesta en escena corporal que orquestaban se presentaba como la más sofisticada de las máscaras, ya que, pese a dejar el rostro a la vista, diluía los rasgos frenológicos del propietario de tan sufrida cabeza: ¿cómo reconocer al enemigo bajo ese exceso de pelo?

Cuando las cabezas rodaron guillotinas abajo, la presunción de culpabilidad se quedó siempre en entredicho. Tal vez, algún aficionado a la frenología, tan a la moda entonces y sobre la que ironiza Hogarth en la mencionada estampa, pensó al ver la cabeza en el suelo, perdida la peluca con tanto trasiego, que ciertos condenados podrían haber sido inocentes: libres de los adornos, paradójicamente recuperado el cuerpo en la guillotina, sus rasgos parecían tan nobles...

De cualquier manera, muchos habían optado por esconderse detrás de las pelucas y creyeron que éstas, en tanto moda, en tanto disciplina, igualarían a los cuerpos permitiéndoles pasar desapercibidos. Pero en esa maniobra homogeneizadora, las cabezas de los inocentes se parecían excesivamente a las de los culpables y se tiró por la calle de en medio: rodaron todas, por si acaso. La historia parece demostrar que pagaron, a veces, justos por pecadores, aunque también es cierto que bajo la peluca, como bajo el embozo, todos somos un poco sospechosos, quizá porque parecemos ocultarnos.

Dejando a un lado las malas pasadas que frenología, pelucas y guillotinas jugaron cuando el asunto tenía ya poco remedio, la pregunta respecto a las categorías de Reynolds podría seguir abierta: ¿por qué incluir la danza dentro de las maniobras de encubrimiento más populares entre sus contemporáneos? ¿Por qué precisamente la danza, que había servido de inspiración a dibujos tan bellos como el de Emma Hamilton bailando la tarantella, de 1796? En él, la esposa de Lord Hamilton —retratado en alguna ocasión por Reynolds— aparece vestida con ropas vaporosas y sueltas, las que anuncian valores revolucionarios, y se mueve graciosamente, como el icono escapado de un vaso griego, esos vasos que su amantísimo y traicionado marido coleccionó como tesoros de un viaje por lo exótico.

¿Por qué sospechar de la danza, clave de lectura para tantas obras de la antigüedad clásica, aquella que Reynolds aconseja estudiar a los jóvenes artistas, animando los viajes a Italia frente al reticente Hogarth? ¿No

está ejecutando un paso de danza el propio Apolo de Belvedere, símbolo de esa armonía clasicista que pasará a ser piedra de toque en los últimos años del XVIII? ¿No bailaba Emma, consensuada belleza de la época, transfigurada en diosa antigua? ¿No está ejecutando incluso la Lady Sarah Bunbury de Reynolds en el cuadro de 1765 –*El sacrificio a las Gracias*– un elegante paso de baile? ¿No danzan viejos ritmos las Gracias en su altar?

¿Por qué? Si nada hay más armónico que la danza, nada más sugerente. Por qué, si todo es danza, si los cuerpos están naturalmente preparados para el baile. ¿No es cada movimiento, cada giro del cuerpo, cada salto, cada paso, el paso de una danza?

El baile empieza de forma muy sencilla, con un paso, como dijera Merce Cunningham a mediados del siglo XX: «Empiezo con un paso (...), luego las posibilidades van apareciendo a medida que se desarrolla el baile». Tan simple como el movimiento con el cual el Apolo de Belvedere inicia su coreografía.

Se podría, no obstante, intuir cómo las sospechas de Reynolds no van dirigidas hacia la danza, sino hacia los maestros que la enseñan. Aun así, ¿por qué alinearlos con peluqueros y sastres? ¿Por qué, sobre todo, esa desaprobación de los maestros de danzar como parte, en primer y más importante lugar, de la moda, una moda que, pasajera y superficial, se opone a su propia idea del gusto como noción colectiva y equiparada a «deberes más serios de la existencia»?

En 1725, años antes del discurso de Reynolds en la Academia, había aparecido un tratado de título revelador: *Le Maître de danser*. En él se describían las aspiraciones al orden y el territorio de la disciplina que el maestro configuraba desde su posición de poder, desde su parcela de mando. Como las ropas y las pelucas que sepultaban las anatomías, la danza propuesta por el *Maître de danser* vencía siempre al cuerpo sin dejar una esperanza, por pequeña que fuera, de que el cuerpo venciera a la danza: figura humana se adaptaba al baile cuando hubiera debido suceder lo contrario, quién sabe.

Le Maître de danser ofrece pautas para gobernar el cuerpo y, pese a mantener la antigua etiqueta de las danzas señoriales, configura el protocolo del baile reglamentado por la Academia a partir de las *positions des pieds*, aquellas que, al pasar los años y con escasas variaciones, se convertirán en los pasos elementales de la danza clásica. Las cinco posiciones básicas tenían, sobre todo, una función regularizadora, eran el punto de apoyo en los momentos de descanso, un lugar de fijación para el cuerpo, el territorio familiar al que regresar a lo largo del devenir de

los movimientos. Las *positions des pieds* eran la garantía de control sobre el cuerpo que, hiciera lo que hiciera, debería volver a ellas en algún instante, quién sabe si como advertencia de que no era bueno dejarse llevar por el baile: el maestro de danzar estaba siempre vigilante. Esas reglas estrictas, esos movimientos precisos, las vueltas repetidas a las *positions des pieds*, constreñían la evolución de la danza regresando, de cuando en cuando, a la que fuera posición de partida.

Pero Cunningham explica, muchos años más tarde, cómo se empieza con un paso y luego el baile va dictando los sucesivos movimientos a seguir. En su caso, cegada la mirada escrutadora del *Maitre de danser*, la danza ha dejado de ser una operación premeditada: se trata, más bien, de abandonarse y dejarse arrastrar, dejarse llevar por el ritmo interno de la danza, para él ni siquiera gobernada por la música, fiel sólo a las leyes de sus propios acontecimientos. Se trata de un baile regido por sí mismo e, incluso, por el cuerpo. La primera no deberá vencer al segundo: se adaptará a él o, mejor aún, cada uno se diluirá en el otro como parte de un destino compartido.

Se empieza con un paso «y nuevas situaciones se van presentando —entre los bailarines, los bailarines y el espacio, el espacio y el tiempo», sigue diciendo Cunningham. No hay, pues, guión escrito, ni recurrencia ordenada en los movimientos. No es necesario volver de vez en cuando a las posiciones reglamentadas por el *Maitre de danser* como recordatorio de esa mirada que vigila. Así, el primer paso del que habla Merce Cunningham no es una referencia, marca sólo el principio de la propia evolución de las situaciones, sólo el comienzo de un acontecimiento.

Todos empiezan con un paso, si bien se trata de pasos diferentes e intenciones distintas que organizarán la evolución del baile de maneras opuestas. Frente a las reglas del *Maitre de danser* en 1725, reglas que no dejan nada al azar, que tienen todo medido, atestado de señales, Cunningham propone «situaciones», lugares donde podrían ocurrir cosas imprevisibles, gestos inesperados, sorprendentes hasta para el propio cuerpo que los ejecuta: si sitúa frente al espejo y un paso sigue a otro y, de pronto, aparece la postura milagrosa, aquella que funciona en el contexto y se incorpora a la coreografía.

La forma de trabajo de Cunningham es contraria a la del *Maitre de danser* —la de la danza clásica— y tal vez por eso con frecuencia comenta cómo busca siempre algunos sin formación alguna o, dicho de otro modo, cuerpos libres de las restricciones que la estricta disciplina impone a la anatomía: quiere cuerpos que no hayan perdido el cuerpo.

De hecho, en la danza clásica, los pies, las piernas, los brazos, las manos..., tienen un territorio restringido que se moldeará separadamente, aunque a cada parte independiente le corresponderá una acción precisa del resto de los segmentos, diseccionados del todo durante el período de instrucción. Sin embargo, la reunión última de las fracciones moldeadas será transitoria, pasajera, inestable, guardando para siempre la huella de la fragmentación. Los cuerpos de la danza, como los exige el maestro, estarán formados por trozos contrapuestos que parecerán construir una cierta anatomía del *collage*, como si después, en el reencuentro, cada fracción perteneciera y no perteneciera a esa figura.

Oscar Kokoschka lo nota en una carta enviada a Romola Nijinsky muchos años después de su encuentro con el bailarín en el año 12. Seducido por el poder de la expresión de Nijinsky, le hace un retrato, a un tiempo esbozado y preciso, y resulta curioso que el interés del pintor se centre en el gesto del rostro y no en el cuerpo del artista. O no tanto, quién sabe. La expresividad del bailarín también llamó la atención de Proust, quien en *El mundo de los Guermantes* le describe como un ser «con mirada en éxtasis».

A Kokoschka le interesa el gesto, pese a demostrar tantas veces a lo largo de su carrera que puede ser también un magnífico retratista de cuerpos. Le interesa el gesto, pero le intriga el cuerpo, ese cuerpo que «desafía las leyes de gravedad», «sin esfuerzo alguno», «sin peso». Le intriga tan apasionadamente la estructura física del bailarín que, tal vez por eso, no se aventura a dibujar el cuerpo en movimiento, como Léo Rauth en un *gouache* elegante, gracioso y estilizado –como Nijinsky debía aparecer en escena según los comentarios del mismo Proust, «dotado de una gracia natural» y «caprichosa». Ni siquiera le dibuja desnudo, fuerte, contundente, musculoso –una estatua clásica– tal y como le presenta Aristide Maillol.

Kokoschka presiente cómo los cuerpos del bailarín son muchos, cómo tiene al menos dos –el cuerpo en escena y fuera de la misma–, de los cuales parten infinitas figuras, infinitas expresiones de éxtasis. Así, al día siguiente de verle bailar en una representación de *Le Spectre de la rose*, pide que le coloquen a su lado durante la cena y le observa, trata de descifrar el secreto de ese cuerpo, aunque sea una empresa abocada al fracaso y, seguramente, Kokoschka lo sabe de antemano: «Su cara era casi infantil y la parte superior de su cuerpo era tan delicada como la de un efebo. Arrojé deliberadamente mi servilleta al suelo y al recogerla rocé su muslo: bien podría haber pertenecido a un centauro y no a un hombre. Sus músculos parecían de acero.»

Oscar Kokoschka se comporta durante esa cena como un amante aturdido, como un enamorado ansioso por desvelar la esencia última del objeto del deseo. No desentraña el secreto de «ese ser humano sin peso que ha visto trabajando», como comenta, pero entiende, con toda probabilidad, la clave misma del misterio: cada parte del bailarín, uno de los cuerpos más venerados en la historia de la cultura occidental, tiene vida propia, pertenece a diferentes personajes que sólo reunirá la danza. Allí, en escena, bailando, «trabajando», el rostro de un niño, el cuerpo de un efebo y las piernas de un centauro pasarán a ser, simplemente, Nijinsky.

Ningún secreto es más sugerente, ninguna paradoja es más dulce que la que encierra el adorado y etéreo cuerpo de cuerpos del bailarín ruso. El secreto último, en tanto tal, permanecerá siempre inviolable; la maravillosa paradoja de la anatomía de Nijinsky –un centauro que vuela– no es sino la propia paradoja de la danza, siempre admirable y desconcertante. En esa aporía –frágiles cuerpos de acero– reside su belleza: son volúmenes que pueden gravitar, que deben sostenerse en el aire, apostando sin paliativos por una verticalidad ilimitada que aspira a lo más alto, al cielo.

Para llegar allí, para mantenerse sobre todo en ese punto, el cuerpo debe ser al tiempo fuerte y ligero, altanero y dócil, flexible e implacable, de efebo y de centauro, como explica Kokoschka. Y la operación es tan perversa como desconcertante: para flotar en el aire, la figura renunciará a toda densidad o, al menos, a su apariencia, como comprueba el sorprendido Kokoschka al rozar sutil, como una tentación irremediable, la pierna de Nijinsky. Kokoschka es un moderno Santo Tomás que aún cree en el valor del tacto, pero le toca y no descubre su secreto último, al contrario: se siente más confuso al sentir la poderosa masa muscular que en su espesor vuela, aspira al cielo.

La intrigante paradoja de la danza está implícita en su misma estrategia: toma al cuerpo como soporte de expresión, como punto de partida, y luego lo volatiliza, se deshace de él, lo obvia, lo transgrede, para que, ligero como el polvo, flote en el aire. Más aún: para hacer realidad sus sueños impenitentes de verticalidad sostenida, acude a una disciplina concienzuda y obstinada en la que el cuerpo como entidad completa desaparece, pierde su propia fisonomía, se desposee de sí mismo.

Los cuerpos de la danza son, así, delicadísimos contenedores de secretos, cuerpos fragmentados primero y reunidos después, si bien sólo en el baile, mientras el baile dura. Fuera del escenario aparecen a veces

mestizados, ilógicos, como ese cuerpo de Nijinsky que Kokoschka descubre como tres cuerpos por lo menos. Son cuerpos rituales que se conforman y se adornan siguiendo las leyes de una ceremonia, antigua y poderosa, en la que cada uno tendrá un papel asignado, una secuencia de vuelo. Son máscaras, una renuncia al cuerpo en esa aporía repetida: en la danza como en el placer, es preciso abdicar del cuerpo como todo, despojarse, renunciar a lo que se venera.

No es, pues, extraño que Reynolds asocie a los maestros de danza con los sastres y los peluqueros, ya que los tres aspiran a un cuerpo nuevo, reconstruido, disciplinado, que, en una carrera acelerada para atrapar al cuerpo como se le desea, va dejando partes diseminadas aquí y allí –la peluca, el miriñaque, unos brazos gráciles, un lunar postizo, los muslos de acero... Los tres se enfrentan a un cuerpo sometido, que aceptará el tormento para resurgir otro, una forma distinta de armonía.

Aunque los cuerpos de la danza son mucho más complejos en sus transformaciones, más dramáticos, más arriesgados: la máscara que potencia la danza es para siempre, y ahí radica su seducción. Es un disfraz tan poderoso que actúa sobre la anatomía y la modifica sin que se pueda tirar de la careta y volver a ser nunca lo que se fuera un día.

La danza, en su estrategia de ritual antiguo, es, así, sólo territorio de unos pocos, la renuncia que estará vedada, como todo secreto, a los que no estén dispuestos a aniquilarse en la condena. Es un trabajo lento que irá transformando las partes, adaptándolas a su nueva armonía, diluyendo el cuerpo en la ropa y la ropa en el cuerpo. La vestimenta del ritual formará parte de la vida incluso cuando esté ausente: la zapatilla de raso se quedará como huella en el pie, adaptado a su forma.

Zapatillas de raso, botas de cuero; torsos de mallas, cinturas de látex... El cuerpo de la danza tiene muchas afinidades con los cuerpos del placer sadomasoquista. En ambos existe un dolor implícito y una renuncia al propio cuerpo para readquirirlo distinto; en ambos las partes se disciplinarán separadamente; en ambos la deformidad será belleza. Ambos vivirán la contradicción de mostrarse libres, recuperados como todo, sólo cuando estén sometidos, cuando atenten contra su propia esencia: los cuerpos del látex sólo se sentirán liberados al atarse, los de las mallas sólo tendrán consistencia en el aire.

Ambos serán cuerpos de roles en escena: dóciles y dominantes, fuertes y débiles... Tutús para las mujeres, mallas para los hombres; ropa de

amos y ropa de esclavos. Someter y ser sometido, sujetar y ser sujetado. Y luego un cambio de papeles, a veces –muy pocas en la danza clásica–, y nuevamente, desde el principio, como antes. Serán, en los dos casos, roles transitorios, sólo válidos mientras el espectáculo continúa, si bien luego, fuera del escenario, seguirán bailando, condenados a un cuerpo que a cada paso habla de sí mismo, como las zapatillas de punta que sobrevivía como huella en el pie de la ninfa.

Sea como fuere, los cuerpos del esclavo pertenecen siempre al amo, ahí radica el placer de la disolución. Pero, ¿de quién son los cuerpos de la danza? ¿A quién le pertenecen esos cuerpos sin dueño si, al fin, en todo ritual hay siempre propiedades y propietarios?

Y quizá Reynolds, tratando de encontrar respuesta a esta pregunta, fijó de pronto la mirada en los maestros, ese *Maitre de danser*, dueño y señor de los cuerpos mientras dura la iniciación. Pensó en ellos y los vio semejantes a los sastres y a los peluqueros, llenos de trampas seductoras: ¿quién no querría poseer un cuerpo nuevo?

El maestro de danzar, que ha sobrevivido como estereotipo incluso hasta nuestros días, posee cierto poder malévolos porque ofrece una nueva apariencia; un poder superior que exige el sacrificio más sublime, la aniquilación más contundente. Pertechado de bastón y ataviado de manera elegante, no baila, se limita a pasar revista a los cuerpos en la barra mientras se estiran y se tensan. Golpea a veces el suelo con su báculo de mando, para seguir el ritmo, dice –para hacer presente su presencia, se sospecha– y separado de la acción misma de bailar mientras ocurre, taxonomiza a los cuerpos, los factura, él, que sabe todo sobre un cuerpo fragmentado. Y un día, como esas cinturas asfixiadas en látex y esos pies de empeine forzado para el cuero –para el raso–, el *Maitre de danser* observa satisfecho cómo ha construido un cuerpo, muchos cuerpos que, siendo diferentes, parecen idénticos.

Aunque su satisfacción dura sólo un instante: ni los cuerpos contruidos son para siempre. Igual que cayeron las pelucas y las cabezas, el maestro de danzar que despertara tan pocas simpatías en Reynolds, se queda de repente sumido en sus propios recuerdos, golpeando un universo ya sin música, sin ritmo externo al propio devenir de la danza.

Esa tarde, Merce Cunningham se coloca frente al espejo, de cuerpo entero, y se maravilla de lo fácil que es bailar, con todo el cuerpo, con los pies desnudos sobre el suelo, tocando tierra, tocando fondo. Y piensa: «es tan sencillo, empiezo con un paso».

«Me sentí asombrado, realmente horrorizado, cuando parte del público y algunos críticos detectaron indecencia en mis gestos», dice Nijinsky al recordar su situación en *L'Après-midi d'un Faune*.

El bailarín, autor y actor de la escenografía, transgrede las reglas de la danza, la adapta al cuerpo, a su forma de concebir el movimiento. Nunca ha leído a Mallarmé, dice, porque su francés no es suficientemente bueno y no llega a entender las acusaciones de obscenidad.

La indecencia de Nijinsky está, sin duda, en los gestos, aunque se trataría más de un atentado contra las normas de la danza que contra la moral burguesa. Nijinsky viola los ejes, reta a la verticalidad, y pudiendo pasar más tiempo que nadie suspendido en el aire, opta por resbalarse contra el suelo, por hacerse horizontal y tocar tierra.

El suelo, en las reglas consensuadas de la danza, es la muerte: al morir, el cisne se queda inmóvil para no levantarse. En cambio, el fauno Vaslav resucita del sueño, se alza de la tierra para caer de nuevo y volver a caer, obstinadamente horizontal, tumbado casi. Las paradas del baile no son reposo o referencia, sino coreografía —el baile mismo— y los parisinos se sienten perturbados al ver con Nijinsky la danza por los suelos. En el fondo, se trata sólo de una cuestión de ejes.

¿No es todo, siempre, en la historia de la cultura cuestión de ejes? Cuando a finales de los cuarenta Pollock decide pintar sobre el suelo también se está rebelando contra la propia historia de la pintura, contra el *maestro de pintar* que él personifica en Picasso, ídolo culturalmente impuesto. Al situarse de pie sobre los cuadros, al pasear sobre ellos, Pollock abandona a Picasso —o Picasso abandona a Pollock, en el fondo es lo mismo—. El americano se coloca sobre el europeo, camina sobre él como quien pisotea toda la tradición de la historia del arte: borra a Picasso después de extenderle sobre el suelo.

Pollock comentaba con frecuencia cómo Picasso lo había hecho todo, no había dejado nada por hacer, e intuía, quizá, que si el mayor problema de la pintura son las relaciones espaciales, debería enfrentarse con el espacio desde otro ángulo, desde arriba. Eso no lo había hecho Picasso, así que los resultados deberían por fuerza ser diferentes. Abandona, pues, los ejes que la tradición asigna a la pintura, los que impone el maestro.

A su modo también Nijinsky se está rebelando contra lo aprendido. Él, que hubiera podido permanecer más tiempo que ninguno flotando como el polvo, decide mirar el mundo desde abajo, abandonar al maes-

tro de danzar, sus reglas y sus aspiraciones. Quién sabe si ese acto desde el suelo, las acrobacias caprichosas, las transgresiones, forman parte de un deseo último de romper los ejes y recuperar el cuerpo, aunque sea para perderlo luego definitivamente.

Así que, si se empieza con un paso, se puede también empezar desde abajo, desde muy abajo, sólo con un paso. Y Merce Cunningham, amigo de Cage, se coloca frente al espejo de cuerpo entero, con el cuerpo entero, y oye sólo la música del silencio, el ritmo del baile. Ensayo entre clases, ensaya la coreografía con una o dos personas de su compañía, las que estén libres, dejando que el azar dicte las normas, improvisando la entrada y la salida de los personajes a la escena. No quiere ser un árbol, ni un cisne, ni la expresión de un dolor... La danza es sólo danza y se adapta al cuerpo, a todo el cuerpo, que dictará las leyes y modificará los pasos.

Merce Cunningham no corrige ni golpea el suelo mientras enseña; no da instrucciones desde su posición de poder. Ni siquiera habla. Ejecuta el paso y los bailarines le van siguiendo, van tratando de comprender qué pasos incorporar, cuáles descartar... Cada cuerpo refundirá luego esos pasos, hará que el baile aparezca completamente diferente desde las distintas anatomías. La belleza del gesto será el modo en que cada uno lo adaptará a sus formas, contrariamente a los cuerpos en la barra: «La cualidad individual de los bailarines aparece desnuda, poderosa, sin miedos».

El cuerpo, y no los pasos, es siempre el punto de partida, el cuerpo y no las emociones. No hay historias contadas, no se impone una narración paralela a la danza. Cunningham prefiere que el espectador invente su propia historia y se detiene un momento: también entonces baila. Como el silencio fuera música para Cage, la quietud es danza para Cunningham, no sólo garantía del control sobre el cuerpo como en el ballet clásico que, una vez tras otras, debía volver a las *positions de pieds* en algún instante, quién sabe si como advertencia de que no es bueno dejarse llevar por el baile, como planteara el *Maitre de danser*. Cunningham no es un maestro de danzar y ha repetido en muchas ocasiones cómo le falta la paciencia para enseñar a otros a la manera tradicional. Sólo entendería la instrucción en el baile al modo de los maestros Zen japoneses que mientras enseñan a los discípulos «continuando, haciendo lo que estén haciendo». Él no habla, se limita a bailar.

Con los pies sobre el suelo, con el cuerpo recuperado, incorporando cada movimiento a la danza, empezando a bailar sin aviso, de repente, Cunningham aspira a que los bailarines aprendan mirando, bailando,

empezando con un paso, movidos por «el apetito hacia el movimiento», como comenta en una ocasión.

Es casi un deseo irracional, que arrastra, sin fronteras. Y, de pronto, una tarde, Merce Cunningham se coloca frente al espejo, de cuerpo entero, y se maravilla de lo fácil que es bailar, así, con todo el cuerpo, con los pies desnudos sobre el suelo, tocando tierra, tocando fondo, sin regresar a la norma, sin aspirar al cielo. Y piensa, es tan sencillo, «empiezo con un paso». Ese día recupera su cuerpo como un todo compacto y devuelve los cuerpos al baile enteros, diferentes, esclavos sólo de las situaciones. Pero, claro, Cunningham no es un maestro de danzar.

NO HAY FUTURO SIN MARX: POLÍTICA DE LA MEMORIA*

Carmen González Marín

En lugar de la vieja sociedad burguesa, con sus clases y sus antagonismos de clase, tendremos una asociación en la que el libre desarrollo de cada uno sea la condición del libre desarrollo de todos (*Manifiesto Comunista*).

Estado se llama el más frío de todos los monstruos fríos. Es frío incluso cuando miente; y esta es la mentira que se desliza de su boca: «Yo, el Estado, soy el pueblo» (*Así hablo Zaratustra*).

1. Teatro de la memoria

Hacer de *Hamlet* la alegoría de un futuro que es nuestro presente nos indica el carácter teatral de la aventura de Derrida por y con los

¹ A. E. Buchanan, *Marx and Justice. The Radical Critique of Liberalism*, Totowa, N. Jersey, Rowman & Allanheld, 1982, pp. 85 y ss.

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el seminario «El judaísmo, una tradición olvidada», en el Instituto de Filosofía del C.S.I.C. (Madrid, noviembre 1995).

espectros de Marx. Mimetismo o contagio de la teatralidad que él atribuye al texto de *El Capital*: «Marx –nos dice– debe recurrir al lenguaje teatral y describir la aparición de la mercancía como una entrada en escena»** (p. 241). La mercancía es por esencia objeto representacional –y asumo la carga nietzscheana de indeseable ficcionalidad del término– con capacidad de transformar las relaciones de los hombres con el mundo y entre sí. Pero hay otros objetos también representacionales: el lenguaje y el texto, que también puede transformar alienatoriamente las relaciones del receptor y el mundo. Y ello en muchos sentidos, uno de los cuales no es ajeno al proceso mismo y más primitivo de mercantilización de las ideas –de los programas políticos entre otras–, ya no valores de uso, sino de cambio en el mercado del voto, del éxito, de la academia.

El hecho es que la parafernalia que despliega Derrida para plantearnos por lo demás una cuestión absoluta y nítidamente candente es ilustrativa probablemente no sólo de una manera de hacer, o de una retórica filosófica, sino que presupone a mi juicio algo mucho más importante, una fe peculiar en el lenguaje.

¿Por qué Hamlet?, o por mejor decir, ¿por qué la obsesiva reiteración de unos pocos versos de Hamlet, aquellos en que dialoga con el espectro como *leit motiv* en un texto que, si tiene que ver con la justicia –Hamlet también–, no tiene que ver con una justicia como ajusticiamiento o venganza? Y ¿por qué Marx? La propuesta de Derrida –*no hay futuro sin Marx*– no es desde luego una respuesta filológico-filosófica a una situación de disolución del mundo comunista, en la medida en que pueden serlo las de quienes, desde la teoría política o la ética, sostienen la necesidad de revisar el pensamiento de Marx y otorgarle *el lugar que le corresponde* dentro de la filosofía occidental, y, contra el propio Marx, toman sus textos como un saber establecido¹. Por otra parte, si Derrida

** Las citas literales son traducción mía de la edición francesa del texto de Derrida *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993.

¹ Cfr. H. Lefebvre, *Une pensée devenue monde*, París, Fayard, 1980, p. 257.

Carmen González Marín es doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona, visitante en Harvard y Princeton.

piensa en Marx es en el nombre de la justicia. Paradójicamente. Y paradójicamente en un doble sentido. En primer lugar, porque lo que se ha venido interpretando comúnmente como una estrategia de lectura –nihilista para muchos– se ocupa de la justicia, y de una justicia que presenta una vis platónica. En segundo lugar, porque apelar a Marx para hablar de la justicia nos obliga necesariamente a recordar que el propio Marx no elaboró una teoría de la justicia; en todo caso, deconstruyó el concepto mismo de justicia. Como standard por el que cada medio de producción se mide a sí mismo, el concepto de justicia es evidentemente relativo a las diferentes coordenadas histórico-económicas². Por otra parte, como señala Allen E. Buchanan, la justicia no desempeña un papel motivador en la transición revolucionaria al comunismo, su papel, o el de los derechos, no es importante como estructurador en la futura sociedad comunista³.

Lo que de Hamlet interesa a Derrida es justamente el aspecto de la *alianza* secreta que permite en la obra de Shakespeare llevar a cabo efectivamente una *respuesta responsable*⁴ a la orden del espectro del padre. Y el espectro. Algo que es de otro lugar y otro tiempo, pero que reaparece y puede ver y ordenar. La respuesta responsable, sobre ello volveremos, sólo es posible cuando Hamlet descubre la verdad, la verdad del espectro.

² A. Wood, «Marx against morality», en P. Singer (ed.), *A Companion to Ethics*, Londres, Basil Blackwell, 1991. Por supuesto, contamos con la afirmación de Marx en *La Ideología Alemana* acerca de cómo ha roto el sostén de toda moralidad al mostrar la vinculación entre ideología moral e intereses materiales de clase. Afirma además Allen Wood: «El ataque de Marx a la moralidad no es un ataque a los “juicios de valor”, sino un rechazo de los juicios específicamente *morales, especialmente los relativos a las ideas de lo correcto y la justicia*» (subrayado mío) (p. 683). Vid. también A. E. Wood, «The Marxian Critique of Justice», *Karl Marx's Social and Political Thought. Critical Assessments*, vol. IV, ed. por B. Jessop & Ch. Malcolm-Brown, Londres & N. York, Routledge, 1990, pp. 390-421. Analiza la concepción marxista que implica precisamente que la justicia no es un standard que mida abstractamente las acciones, instituciones o hechos sociales. Es sencillamente el standard por el que cada medio de producción se mide a sí mismo (cfr. p. 399).

³ A. E. Buchanan, *Marx and Justice. The Radical Critique of Liberalism*, Totowa, N. Jersey, Rowman & Allanheld, 1982, pp. 85 y ss.

⁴ Para una elaboración de la necesidad de responder adecuadamente, éticamente, al texto –a cualquier tipo de *texto*–, véase G. Steiner, *Real Presences. Is There Anything in What We Say?*, Londres, Faber & Faber, 1992, trad. esp. de J. G. López Guix, Barcelona, Destino, 1991; y C. González Marín, «La ética de la contemplación», *La balsa de la Medusa*, 38/39.

¿Quién es Hamlet, el hijo? No nosotros⁵. Nosotros somos, como el propio Derrida, un nuevo Horacio. «Tú eres un scholar, háblale, Horacio.» Con la ingenuidad de Marcelo podemos acaso recordárnoslo, nuevamente.

2. La deconstrucción y ¿la justicia?

Decía más arriba que Derrida posee, o manifiesta, una fe peculiar en el lenguaje. Me atrevería a decir que las palabras tienen para Derrida el estatuto de las palabras del poeta. Su acercamiento al lenguaje es *poético*. En un cierto sentido que paso a justificar.

Más allá de una dimensión meramente designativa, que hace de nuestro discurso un correlato del mundo, y más allá de la dimensión expresiva, que convierte el mundo en un objeto intencional de un sujeto presente en su enunciación, la palabra de un poeta remite *necesariamente* al juego de las infinitas posibilidades de un sentido que no se liga al referente ni al sujeto meramente —y esa es, incidentalmente, la razón por la que la poesía es lenguaje público y no privado, teniendo como tiene en último extremo referentes privados y no públicos.

El discurso de Derrida, su texto, no es ciertamente *poético*, pero su texto está construido *como si* efectivamente las palabras abrieran el juego infinito de posibilidades del sentido que deben ser y estar presentes si el lector desea entender. Acaso es sólo un gesto —acaso todos los textos de Derrida sólo ejemplifiquen un gesto esencial—, un gesto en este caso *antifilosófico*, antianalítico por excelencia. El lenguaje, nos dice, puede y debe escudriñarse, pero nunca para llegar a la univocidad de un enunciado falsable, sino precisamente para convencernos de la imposibilidad de fijar un sentido, desde el momento en que se descubre el mecanismo, la fuerza que convierte todo acto de lenguaje en escritura, es decir, en un objeto separado irremediabilmente de quien lo enuncia.

Pero acaso es más que un gesto, es el ejemplo de una estrategia de lectura que, sorprendentemente, en esta y otras ocasiones se aleja lo

⁵ J. A. Sucasas propone una interpretación según la cual Derrida y Hamlet compartirían el espacio del espectador del espectro frente al padre/Marx. Creo, sin embargo, que el punto de vista de la deconstrucción no es el del hijo ciertamente, sino el del scholar, Horacio. Vid. J. A. Sucasas, «Otra vuelta de tuerca. A propósito de *Espectros de Marx* de J. Derrida» (en prensa).

suficientemente del texto para abrirse a una interrogación fundamental, en este caso, acerca de la justicia.

Y si Derrida nos había enseñado que la línea que recorre los múltiples estratos del sentido no es unidireccional, ahora es la justicia quien se nos aparece con un rostro reconocible. La flecha del tiempo apunta hacia el futuro y hacia el pasado, o sea, la justicia es universal: «Si es que es posible y debemos tomarla en serio, la posibilidad de la interrogación, que acaso no es ya una pregunta y que llamamos aquí la justicia, debe tener un alcance más allá de la vida presente, de la vida como mi vida o nuestra vida» (p. 16).

Y, ¿por qué la interrogación de o la búsqueda de la justicia se debe abrir sobre la presencia no presente o espectral de un Marx que parece pertenecer al pasado? ¿Por qué Marx se aparece, como el espectro del rey ante su hijo que lo cree muerto y duda de su identidad, ante nosotros que actuamos como acompañantes de un Horacio que debe hablarle?

Porque el mundo aquí y ahora se ha reconstruido, reordenado, tras la victoria aparente de un nuevo orden que oculta lo anterior. Pero, como en Hamlet, algo nos llama, algo que ya no está pero que sigue frecuentando nuestra memoria y se atreve a *dar órdenes*.

Como cualquier postura radicalmente crítica, el pensamiento de Marx es perfectamente acorde con ciertos puntos reconocibles como *deconstruccionistas*. El esfuerzo de M. Ryan lo pone bien de manifiesto⁶. Textos tan elementales como el *Manifiesto Comunista* hacen patente que la estrategia *marxista* no es otra que hacer visible la condición aporética de aquello que se somete a crítica; en este caso de la burguesía, que contiene en sí el germen de su destrucción⁷. Por otra parte, sería

⁶ M. Ryan, *Marxism and Deconstruction. A Critical Articulation*, Baltimore, 1982.

⁷ El libro de Ernesto Laclau *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Londres, Verso, col. Phronesis, 1990, contiene un comentario a su anterior trabajo, *Hegemony and Socialist Strategies* (en colaboración con Chantal Mouffe), de Slavoj Žižek, titulado «Beyond Discourse Analysis», donde leemos: «The main achievement of *Hegemony...*, the achievement because of which this book –far from being just one in the series of “post” works (post-Marxists, post-structuralist, etc.) occupies in relation to this series a position of extrémité is that, perhaps for the first time, it articulates the contours of a political project based on an ethics of the real, of the going through the fantasy (*la traversée du fantasme*) (negritas mías), an ethics of confrontation with an impossible, traumatic kernel not covered by an ideal of the unbroken communication, of the invention of the self», y en la lectura de Žižek se convierte en una deconstrucción de la lucha de clases: no es un enemigo exterior quien impide la realización humana; el enemigo está dentro (p. 252). Es en definitiva la condición aporética del individuo la que se manifiesta en el

pensable que volver a Marx, o dejarse revisar por Marx, no es sino uno más de los síntomas que señalan nuestra condición de epigonismo irremediablemente postmoderna⁸. El hecho es que la deconstrucción que, según Derrida, no hubiera sido posible sin el marxismo, sin la radicalización de la crítica de Marx, es la estrategia o el espacio donde cabe, veremos por qué razones *teóricas*, reconsiderar la cómoda oposición entre un capitalismo liberal como horizonte de la humanidad y un socialismo marxista naturalmente indeseable. Y ello sin duda porque la aparente superación del desgarramiento radical entre los países del Este y la Europa democrática, la asimilación de los países socialistas al mundo occidental capitalista, manifiesta signos del desorden que trata de ocultarse –unos y otro.

¿Cómo es, pues, posible que la deconstrucción produzca una interrogación acerca de la justicia?

En el artículo que Cristina de Peretti dedicaba a Derrida en el número especial de *Anthropos*⁹, intentaba sostener su compromiso con temas políticos, en esencia con el mundo. Es cierto que, en términos generales, los textos deconstruccionistas no se presentan sino como interpretaciones, comentarios, versiones, escritura en suma –que, por cierto, hacen buena en tantos casos la expresión afortunada de Steiner «locura mandarinesca del comentario»–. El texto se instala sobre el texto, por razones filosóficas, y ello hace desconfiar abiertamente de cualquier relación del texto con el mundo (además, «il n'y a pas de hors-texte!»). Nuestra interrogación no retórica tiene una respuesta, pues, dependiente de nuestra visión de su significado y su alcance. Si obviamos la deconstrucción *heredada* –y doy la fuerza que posee el término en este texto– que en ocasiones es sólo una apropiación acaso ilícita de unas reglas que no admiten la conversión en metodología sistemáticamente reiterable¹⁰, lo que Derrida plantea ante todo es una

antagonismo social; es la fisura (lacaniana; lo real de Laclau como imposible reinventa a Lacan), interna al campo social mismo, la impulsora de la lucha.

⁸ Naturalmente, G. Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986. 1.ª ed., Turín, 1985.

⁹ C. de Peretti, «Las barricadas de la deconstrucción», *Anthropos*, 93 (1989), p. 40.

¹⁰ En la entrevista realizada en enero de 1986, afirmaba Derrida: «... la deconstrucción no puede dar lugar a lo que se denomina un método, un corpus de reglas y de técnicas que se puedan deducir según operaciones aplicables mecánicamente (...). Hay, claro, siempre instrumentalización hasta cierto punto, pero no una instrumentalización o formalización total de nuestra propia relación con la lengua y la escritura. Es preciso, yo diría, inventar cada vez nuestra firma. No puede ser un método que se enseñe sim-

hipótesis general acerca del lenguaje, como sabemos, un nuevo intento de destrucción del soberbio edificio de la metafísica occidental, al mismo tiempo, y de todo lo que ha propiciado con su categorización jerarquizada del mundo. Pero a mi juicio, no debemos simplemente quedarnos con esta hipótesis general concretada en la crítica del logocentrismo y la sustitución de la primacía del lenguaje oral –tradicional desde el mito recogido por Platón hasta Saussure– por la de la escritura como forma original o primaria del lenguaje. Es precisamente la no presencia del emisor y la consiguiente imposibilidad de una interpretación fijada por la corroboración del sujeto lo que exige plantear una nueva estrategia para la interpretación. Dado que el significado no reside idealmente en la mente del hablante, es el texto –recordemos que hablamos de escritura– el que posee una fuerza interna, la *différance*, que, como *memoria del lenguaje*, actúa para mostrarnos el significado sólo a través de múltiples estratos del sentido. Así, en el extremo opuesto de la tradición platónica, la escritura de nuevo construye ese gran libro del mundo. La lectura, siempre intertextual, una suerte de hermenéutica con una dirección distinta a la hermenéutica de las ortodoxias, no trata de dar con *el sentido*, sino con la imposibilidad del sentido como tal, y con la apertura de las infinitas posibilidades de sentidos. En último extremo, Derrida plantea una hipótesis antiestructuralista contra la inmanencia o el carácter sincrónico de los cortes de habla que interesan a los estructuralistas: la *différance* como mecanismo hermenéutico *introduce el tiempo* en el lenguaje: todo significado está diferido.

La escritura, incidentalmente, como sabemos, posee toda la carga de impropiedades, desviaciones, tradicionalmente interpretadas como elementos retóricos que deberían ser erradicados del discurso serio. Los límites entre discursos quedan así difuminados y todo discurso se hace, pragmáticamente, equivalente, sea literatura, filosofía o crítica.

La deconstrucción de esa oposición primordial habla/escritura es la primera de una serie que compete a la totalidad de las categorías duales y jerárquicas a que nos tiene acostumbrados la metafísica. Todo conocimiento sobre un objeto se alcanza por su contraste con aquello que se le opone. El modelo de inteligibilidad que está ligado a esta metafísica de la presencia es el responsable de logocentrismo, etnocentrismo, falocentrismo...». Vid. C. González Marín: «Jacques Derrida. Leer lo ilegible», *Revista de Occidente*, 62-63 (1986), pp. 160-182.

trismo, etc., y todas las virtuales formas de comprensión jerárquica del mundo. Entre ellas, y no menos importante que las citadas, la que sostiene la preeminencia de lo literal sobre lo metafórico y, por tanto, del discurso *serio* sobre el que no lo es –e incidentalmente lo auténtico sobre lo representacional. Esta hipótesis acerca de la posibilidad y necesidad de deconstrucción de todas las virtuales oposiciones jerárquicas se sustenta sobre una visión del mundo pantextualista, que recuerda sin duda al relativismo radical de Nelson Goodman¹¹. Antiobjetivista y no subjetivista, la pantextualidad de Derrida es paralela del constructivismo que lleva a afirmar la existencia del mundo sólo como conjuntos de versiones en diferentes sistemas simbólicos, y a negar la realidad de un mundo preestablecido o preconfeccionado. Derrida, adicionalmente, introduce una especie de autoconciencia en el sistema de símbolos que hace saber siempre que aún la versión *qua* no es definitiva –y no sólo no lo es con respecto a una teoría de la verdad como correspondencia entre lenguaje y mundo. ¿Puede la deconstrucción sustentar la reaparición de Marx? ¿Y por qué precisamente de Marx?

No cabe duda de que un estado de crítica radical y perpetua como el que propugna la Deconstrucción puede aproximarse a cierta intencionalidad marxista. Como recordaba más arriba, el último Henri Lefebvre, al describir la conversión del marxismo, contra el propio Marx, en ideología, mediante el proceso que ha llevado a tomar sus textos como un saber establecido, afirmaba: «No hay que buscar en Marx verdades de hecho (...), ni criterios establecidos, sino un movimiento, una investigación sobre el posible y lo imposible»¹². El marxismo supone como primera medida la subversión de la oposición ciencia/historia, al afirmar la historia como ciencia única, y al sostener adicionalmente el recíproco condicionamiento entre historia humana e historia natural¹³. Marx fue consciente, como Nietzsche también, de que el texto –el texto escrito, pero también el texto social– no posee una lectura unívoca y literal, y que ello es así precisamente porque posee en sí mismo un mecanismo autode(con)structivo de esa univocidad virtual.

¹¹ Vid. *Maneras de hacer mundos* (traducción de C. Thiebaut, Madrid, Visor, 1990).

¹² *Une pensée devenue monde*, p. 257.

¹³ «No conocemos –afirma en *La Ideología Alemana*– más que una ciencia, la de la historia (...). Puede dividirse en historia de la naturaleza e historia de los hombres. Los dos aspectos, no obstante, no son separables. Desde que existen los hombres, su historia y la de la naturaleza se condicionan recíprocamente.»

3. La respuesta responsable

En un breve ensayo titulado «L'autre cap»¹⁴ planteaba Derrida el tema de la responsabilidad en el contexto de un análisis sobre la identidad de la nueva Europa.

Nos interesa, no sólo como gesto, sino porque en el comentario de los textos de Valéry que le proporcionan en este caso su versión del mundo sobre la que operar («Grandeur et décadence de l'Europe» y «La liberté de l'esprit», de 1939) retoma ciertas expresiones del propio Valéry que nos hablan, precisamente en nuestro contexto particular de lectores de un texto de Derrida que lee a Marx, a nosotros, con la misma insistencia que a los europeos de 1939.

Valéry habla de una crisis que pone en peligro el capital de la cultura. Y lo que pone en peligro ese capital de la cultura, nos repite Derrida, es la desaparición de esos hombres que «sabían leer; virtud que se ha perdido», que «sabían oír e incluso escuchar», «sabían ver», «releer», «reentender» y «volver a ver». Hombres, continúa Derrida, capaces de **repetición** y de **memoria** (negritas mías), de responder *de y a* lo que una primera vez habían oído, visto, leído, sabido. Mediante esta memoria responsable lo que se constituía en valor sólido producía una plusvalía absoluta, a saber, el acrecentamiento de un capital universal.

Spectres de Marx se abre con su acostumbrado exordio que afirma cómo la responsabilidad debe necesariamente instalarse sobre el no-presente. Por eso hablar en nombre de la justicia es hablar de fantasmas —los que no son o ya han sido.

El espectro es la presencia de un no presente, que se instala, que ocupa un espacio y un tiempo nuestro, como nueva realización diferida de una existencia. El espectro nos frecuenta (la *hantologie*, la *hantise* son términos *frecuentes* en el texto), y esa frecuentación inconstante e inopinada acaso nos recuerda una visión del Benjamin de las *Tesis sobre el concepto de Historia*: el tiempo discontinuo, las imágenes fulgurantes, legibles en instantes privilegiados, alrededor de las cuales se cristaliza la verdadera historia.

¿Por qué espectros hoy? Porque hoy justamente estamos instalados en el punto final, y la aparición del espectro vendrá a enseñarnos que la metáfora visual de la historia no es la línea recta.

¹⁴ Publicado originalmente en *Liber*, 5 (oct. 1990), reproducido en *Otra mirada sobre la época*, ed. de F. Jarauta, Murcia, 1994.

Acaso la linealidad de la historia –y de la historia cultural– no permita la posibilidad del olvido definitivo, de la sustitución irreversible de lo que fue por lo que hoy existe. Sólo una metáfora distinta permite aludir a una política de la memoria. De nuevo con Benjamin, y contra el propio Marx, del *18 Brumario* –al que las tradiciones pesaban como pesadillas, el Marx que deseaba que los muertos enterrasen a sus muertos para proceder a forjar una nueva identidad–, podemos entender a un Derrida que acepta el compromiso ético con generaciones pasadas y futuras, y se decide a poner en marcha «los poderes analíticos del recuerdo» (y cito la expresión de Benjamin). La política que es praxis y la memoria que es contemplación se deberían resumir en la petición del performativo que es naturalmente representación, iteración de fórmulas. Es, adelantemos, precisamente una exigencia *teórica* la que obliga a Derrida a *volver a*, o a *dejarse visitar por* Marx, en su empeño, de otro modo imposible, de *hacer*, de realizar *efectivamente* algo con su texto.

Si Platón hubo de hallar el alma para garantizar nuestro conocimiento, Derrida encuentra al espectro en su indagación acerca de la posibilidad de la justicia. Y el espectro, naturalmente es la forma *carnal* del espíritu.

La responsabilidad que comporta la afirmación *pas d'avenir sans Marx* –elocuente y chocante, precisamente ahora– es la que se asume como un *scholar* (estudioso, erudito, hombre de letras, sabio o humanista), jugando con el texto de Hamlet. Y juega con él para decirnos la imposibilidad de que el ruego ingenuo de Marcelo se haga realidad si el *scholar* en cuestión pertenece al ámbito tradicional de la metafísica occidental. Para aquel que participe de las diferenciaciones entre lo real y lo irreal, la vida y la muerte, el espectro, claro está, no puede ser un interlocutor. Pero también para quien ha perdido –¿por nihilista?– la capacidad de memoria y repetición. La deconstrucción sí puede, y puede por razones *teóricas*, repito, sustentar el diálogo con el espectro o espectros de Marx «No hay futuro sin Marx, no sin Marx. Sin la memoria y la herencia de Marx: en todo caso de un cierto Marx, de su genio, de uno al menos de sus espíritus. Puesto que ésta será nuestra hipótesis o nuestra toma de partido: *hay más de uno, debe haber más de uno*» (p. 36).

¿Petición de principio? Quizá después de todo Marx no asume la figura de un espectro. O quizá solamente puede asumirla.

La primera de dos consideraciones que nos conducirían a la justificación del por qué la Deconstrucción se interesa por la justicia se cierra. El análisis de la hipótesis antimetafísica sustenta la necesidad de la

deconstrucción precisamente para referirse a la justicia. Porque la justicia no es del presente, ni del futuro, sino de una temporalidad no determinada, puede pensarse desde la postura antimetafísica de una indeterminación del sentido.

Pero la segunda consideración nos lleva sencillamente a contemplar la historia y aceptar la versión de Derrida. La deconstrucción –nos dice– ha arrancado precisamente de un conocimiento indisociable de dos hechos: el hecho textual de la existencia de unos clásicos del fin –de la historia–, y el mundo real de la política. Por su origen, pues, y por su situación es el terreno desde el cual se puede dialogar con los espectros, plantear la pregunta, ¿hacia dónde va el marxismo?¹⁵. La respuesta al marxismo implica la responsabilidad que se da en la recepción de una herencia, siempre «heterogénea» y ante la que hay que elegir críticamente –y esta elección crítica es, afirma Derrida, «como la memoria, la **condición de finitud**» (negritas mías; p. 40)–. Fuera de toda ortodoxia, de todo dogmatismo, al retomar la vieja pregunta que data ya de los años cincuenta. Como imperativo ético y político, como respuesta responsable posee la deconstrucción su historia y su estrategia.

Pero esta no *vuelta a Marx*, sino la vuelta, el *regreso de Marx* debe acogerse sin el ánimo académico de canonizar un conjunto de textos.

Hace algunos años, como señalaba más arriba, se da la tendencia a asumir la presencia de Marx como filósofo, malgré lui, con pleno derecho, y a incluirlo dentro del canon de la filosofía occidental. Cito dos ejemplos:

«Entre los filósofos analíticos hace pocos años se viene dando un creciente compromiso de **tomar en serio a Marx** (negritas mías)...»¹⁶. En el libro *Analyzing Marxism*, Richard W. Miller afirma como uno de sus objetivos «mostrar que Marx debería ser una **figura central dentro de la filosofía no marxista** (negritas mías)»¹⁷.

Derrida llama la atención hacia el riesgo implícito en una asimilación no activa. «Corremos el riesgo de que se trate de hacer jugar a Marx contra el marxismo, para neutralizar o ensordecer el imperativo político en la tranquila exégesis de una obra clasificada. Se puede sentir cómo se acerca una moda o una coquetería en esta dirección en la cultura y más precisamente en la universidad» (p. 61).

¹⁵ Vid. el volumen editado por B. Magnus y S. Cullenberg, *Whither Marxism? Global Crisis in International Perspective*, New York, Routledge, 1995.

¹⁶ Allen Buchanan, *Marx and Justice*, cit., p. XI.

¹⁷ *Analyzing Marx. Morality, Power and History*, Princeton University Press, 1984, p. 3.

Despolitizar en profundidad a Marx. De esto precisamente hay que huir. Tomemos la palabra y la intención de Derrida.

Al *scholar* –al filósofo– compete aceptar sin despolitizar el regreso, sin el miedo que hace obviar el *desciframiento, la interpretación que cambia el mundo*, tras las muertes de la filosofía¹⁸. Los funerales se han repetido, y las resurrecciones. Ahora asistimos a un nuevo momento fúnebre en el que la exaltación vigente en todo duelo, por cierto, parece estar ausente. Pero Marx heterogéneo nos abre a la necesidad de repensar, o más bien, de dejarse ordenar por su espectro. No lejos de la concepción espacial de la retórica clásica, la memoria se ha convertido en la condición de posibilidad de aquél cambiar el mundo. Precisamente porque puede albergar al espectro contra la nivelación y homogeneidad de una historia que desea imponer su barbarie (de nuevo apelaré a Benjamin).

4. Acción y deconstrucción

¿Cuál es el ejercicio que prepara el espacio que ha de ser frecuentado por el espectro? ¿Qué práctica determina esta política de la memoria?

Naturalmente, un ejercicio de escritura. Y el ejercicio más elemental de nuestras capacidades lingüísticas: *Hacer cosas con palabras*.

La interpretación de lo performativo, de hecho, nos dará justamente la clave de la responsabilidad del *scholar* o el filósofo: la filosofía como performativo. La escritura como performativo.

Lo performativo, explica Derrida, es aquello que interpreta y transforma lo que interpreta: «Una interpretación que transforma lo que interpreta, he aquí una definición de lo performativo que es igualmente poco ortodoxa con respecto a la teoría de los actos de habla y con respecto a la Tesis XI de Feuerbach (“Los filósofos no han hecho sino interpretar el mundo de maneras diferentes, lo importante es transformarlo”))» (p. 89).

¿Por qué está lejos esta interpretación de la teoría de los actos de habla? Del conocido debate sostenido con John Searle, a raíz de la publicación del texto «Signature, événement, contexte»¹⁹ se extraen las

¹⁸ Blanchot, como Derrida comenta extensamente, escribe ya una nota fúnebre en 1959, aunque con atisbos de resurrección (cfr. p. 67).

¹⁹ «Signature, événement, contexte» en *Marges de la Philosophie*, París, Minuit, 1972; trad. esp. C. González Marín, Madrid, Cátedra, 1989. Para la polémica con J. Searle, vid., «Reiterating the Differences: Reply to J. Derrida», *Glyph*, 1 (1977), y «The World Turned Upside Down», *The New York Review*, 24 (24-10-1983).

divergencias –e incidentalmente los puntos de contacto– de Derrida y Austin/Searle. Derrida sencillamente no puede sostener que todo acto de habla sea, a lo Austin, reducible a enunciados en primera persona y modo indicativo. Por otra parte, frente a Searle, lo que interesa en el acto de habla no es que se realice como enunciado intencional, sino las reglas, la propia estructura de las convenciones que entran en juego en nuestros usos sociales²⁰. Lo performativo en Derrida escapa a la ortodoxia de las tesis de Austin y Searle en tanto en cuanto no presupone la intencionalidad, sino las reglas. Probablemente porque se introduce entre el acto de habla y el mundo virtual que es transformado, el propio discurso o texto y el mundo desaparece –es antiobjetivista. Por la misma razón no responde a la tesis de Feuerbach. ¿Cómo puede ser la escritura performativa, si carece del contexto pragmático adecuado, que determine las condiciones de felicidad o satisfacción de la emisión? Derrida cree en la fuerza (¿perlocucionaria?) de su gesto filosófico. De hecho, su teoría se actualiza en cada texto, en este sentido su escritura es performativa, ejemplifica cada vez el gesto deconstructivo.

Por otra parte, Derrida interpreta lo performativo como la cita de fórmulas preestablecidas. La repetición que es esencial al performativo²¹ pone bien de manifiesto precisamente que existe una estructura de reglas subyacente al performativo mismo. E, incidentalmente, el carácter teatral²² del performativo, de modo que irónicamente el empeño analítico de diferenciar nítidamente discursos serios de no serios queda en entredicho en la propia teoría de Austin.

¿Qué aporta la tesis de Derrida sobre los performativos? ¿Cómo se articula en la reaparición de Marx?

En primer lugar, el carácter teatral implícito en la lectura de Marx; en segundo lugar, el estatuto de repetición, de reiteración de Marx. Si

²⁰ S. Winspur, «Text Acts: Recasting Performatives with Wittgenstein and Derrida», en *Redrawing the Lines. Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, ed. por R. W. Dasembrock, Minneapolis, University of Minnesota, 1989, pp. 169-188.

²¹ El carácter de fórmula repetida de un performativo parece indiscutible si pensamos en ciertos tipos de performativo paradigmáticos, por ejemplo, las declaraciones, particularmente las declaraciones de amor.

²² La apreciación de Barbara Johnson –en contra de Austin y Searle– acerca del carácter parasitario de los performativos en el teatro, respecto de los verdaderos performativos serios, es muy relevante: «All performatives turn out to be essentially theatrical –as one might have already guessed from the terms “speech act” and “performative”» (*The Critical Difference: Essays on the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 60 y ss.).

hemos de realizar un performativo felizmente sólo podemos *citar* un texto. La frecuentación de Marx es así teóricamente necesaria para adoptar una actitud responsable simplemente.

«Si tomo la palabra en la apertura de un coloquio... no es en primer lugar para sostener un discurso filosófico y sabio (ergo, constatativo, diríamos). Es inicialmente para no huir ante una responsabilidad» (p. 90).

Derrida se compromete, no describe ni da cuenta de nada, realiza la acción de asumir la responsabilidad. Lo performativo tiene como contexto la intertextualidad.

La tarea de la filosofía, pues, es asumir, aceptar la herencia —como herederos en duelo, herencia que nunca constituye algo dado, sino una tarea pendiente, la de convertir la palabra en performativo, el lenguaje en mundo: «Esta herencia es preciso reafirmarla transformándola tan radicalmente como sea necesario. Esta reafirmación será a la vez fiel a algo que resuena en la llamada de Marx —digamos en el espíritu de su orden— y conforme al concepto de la herencia en general. La herencia no es nunca algo dado, siempre es una tarea» (p. 94).

Pero no podemos olvidar que el mundo es el pantextualismo de la deconstrucción; por tanto, la herencia es siempre una herencia crítica.

5. El orden nuevo y la nueva internacional

El momento sobre el que se erige el texto de Derrida es el del dogmático convencimiento de que un Orden Nuevo se instala sobre el mundo, un tiempo, una edad de hierro en la que también, junto al orgullo y el duelo triunfante del neoliberalismo se deja sentir una guerra: «Se trata de una forma de guerra inédita. Se parece al menos a una gran conjuración contra el marxismo...» (p. 88).

La figura en que se va a centrar la crítica de Derrida es naturalmente de Fukuyama²³ —no por trivial menos significativa— como representante máximo, y de éxito probado, de la filosofía del nuevo orden. Evangelio nuevo: «¿No se trataría de un nuevo evangelio, el más ruidoso, el más mediático, el más exitoso, sobre la muerte del marxismo como fin de la historia?» (p. 98).

²³ F. Fukuyama, *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.

La afirmación evangélica de Fukuyama, la *buena nueva* –y son palabras de Fukuyama– que reproduce Derrida señala, a mi juicio, el polo negativo de una dicotomía cristianismo/judaísmo que acaso estaríamos tentados de deconstruir. Fukuyama describe la buena nueva como la alianza de la democracia liberal y el mercado libre. Si el mesianismo judío es la aceptación de una promesa, la promesa de lo que ha de venir o acontecer, el Mesías cristiano es la deconstrucción de la promesa, es el final de su prolongación en el tiempo, de la espera de lo que ha de venir. Si el Mesías es un concepto, su encarnación lo deconstruye, al materializarlo quiebra el estatuto diferido del concepto de lo que vendrá, y lo convierte en una presencia actual. Pero la presencia actual vuelve de nuevo a re-diferirse en una segunda venida.

¿Por qué Derrida opone como término negativo un mesianismo cristiano, siendo aparentemente más propicio al gesto y al supuesto deconstruccionista? ¿Cómo puede llamarse «evangelio» a la constatación o a la declaración acaso de la real instauración del reino de Dios? Si el reino predicado por Cristo no es de este mundo, el evangelio anuncia algo que no está aquí efectivamente. Pero el evangelio también anuncia que el reino que no es de este mundo es un reino individual, interior, que puede instaurarse en la tierra dentro de cada uno. Y aquí es donde sí se convierte en aceptable denominar «buena nueva» al texto de Fukuyama: en el individualismo (incidentalmente el mismo problema se plantea con respecto a Max Stirner y su tesis de la rebelión individual frente a la revolución colectiva²⁴) posible en un mesianismo cristiano opuesto al colectivismo de un mesianismo judaico.

Frente a todo, el mesianismo marxista –anuncia Derrida– no se deja ni debe dejarse deconstruir. Derrida mimetiza el propio proceso de autoanulación del estado en la utopía marxista, en su paradójico o aporético «mesianismo sin lo mesiánico». Y lo deconstruye como mesianismo, como solución final, al centrarse verdaderamente en la justicia que no es referida a la historicidad o al carácter histórico de los modos de producción: «Lo que permanece irreductible a toda deconstrucción, lo que permanece tan indeconstructible como la posibilidad misma de la deconstrucción es acaso una cierta experiencia de la promesa emancipatoria; es acaso la formalidad de un mesianismo estructural, un mesia-

²⁴ Vid. el capítulo 5: Apparition de l'inapparent: l'«escamotage» phénoménologique.

nismo sin religión, algo mesiánico, incluso sin mesianismo (negritas mías)» (pp. 102-103)²⁵.

La deconstrucción exige y propugna una historicidad que permita la promesa mesiánica, la posibilidad de emancipación como promesa y no como programa. La historicidad del marxismo es lineal, la de la deconstrucción no puede serlo nunca. Lo mesiánico, pues, no es el anuncio de un fin de la historia, sino el aportar transcendencia a la radicalización de la crítica: ese mesianismo que es, pues, «una idea de la justicia –que diferenciamos del derecho e incluso de los derechos del hombre– y una idea de la democracia –que diferenciamos de su concepto actual y de sus predicados determinados hoy» (negritas mías; p. 102).

Constata Derrida el mal funcionamiento de las democracias occidentales. Constata el engaño de la representación (Nietzsche, Marx al fondo, desde luego). Como el Egipto que sojuzgaba al pueblo elegido, el Orden Nuevo está siendo atacado por plagas (diez) incurables. Los males reales, y no textuales, de nuestras sociedades²⁶: el paro, los sin techo, la guerra económica, las contradicciones del mercado liberal, la deuda exterior, las guerras interétnicas, los estados fantasmas, como las mafias, y el derecho internacional y sus instituciones dominado por Estados particulares.

El discurso neoliberal –o la buena nueva– no es naturalmente ajeno a la existencia de estas plagas –el lenguaje de Derrida está en consonancia con esta articulación judaica de la problemática moderna. Pero la justificación o, al menos, la explicación parte en el discurso de Fukuyama de una lógica idealista y, yo añadiría, naïve: sencillamente hay todavía una cierta distancia entre lo que se da actualmente y el ideal, cuya señal son las plagas.

Pero, naturalmente, una fidelidad a un cierto espíritu marxista nos pediría precisamente la puesta en tela de juicio del propio ideal.

²⁵ Es notoria la acusación de que fue objeto Derrida por parte de M. H. Abrams, quien lo define como «an absolutist without Absolute», en «How to Do Things with Texts», *Partisan Review*, 46 (1979), p. 590. Dejando de lado lo anecdótico de la acusación, acaso valdría la pena reflexionar sobre las implicaciones de esta paradoja que es uno de los puntos centrales también de *Espectros de Marx*. Esta paradoja es la lógica de la *promesa*; la promesa (mesiánica) exige la esperanza de su cumplimiento y al mismo tiempo la imposibilidad de ser cumplida.

²⁶ Si bien he escuchado el carácter «periodístico» de este capítulo del texto de Derrida, me temo que aquí lo «periodístico» es no sólo deseable y bienvenido, sino que quizá debería señalar un cierto rumbo en los fatigados textos filosóficos al uso.

¿Cuál es ese espíritu de Marx y qué significa? Culto del fantasma. Ser fiel a un cierto espíritu de Marx significa solamente, señala de manera absolutamente esperable Derrida, «ser fiel a lo que siempre ha hecho del marxismo inicialmente y como principio una crítica radical, es decir, un movimiento preparado para la autocrítica» (p. 145).

Si, siguiendo la dramatización del mundo contemporáneo, Derrida nos habla de una Santa Alianza en contra del marxismo, el espíritu de Marx al que debemos obedecer insta a la transformación del derecho internacional: «Una transformación profunda, proyectada sobre una larga duración, del derecho internacional, de sus conceptos y de su campo de intervención» (p. 140). Un derecho internacional, pues, que sobrepase la hipocresía de la declaración de derechos del hombre. Y Derrida lo afirma con la fuerza de la buena retórica: «No perdamos jamás de vista esta evidencia macroscópica, hecha de innumerables sufrimientos singulares: ningún progreso permite ignorar que nunca, en números absolutos, nunca tantos hombres, mujeres y niños han estado oprimidos, hambrientos o han sido exterminados en la tierra» (p. 141).

Y como una contraconjuración, una Nueva Internacional y una crítica radical del estado de cosas se plantea verosímilmente deconstruccionista, en tanto está concebida prescriptivamente como asociación sin organización, sin partido, sin patria, sin comunidad nacional, sin límites en la más marxista de las utopías. ¿Es pensable una sociedad sin clase política, como una suerte de «comunidad constitutiva»?²⁷.

7. Crítica radical: contra el nihilismo

El espíritu al que no renuncia es pues la crítica, y, sobre todo, la afirmación emancipatoria y mesiánica (naturalmente sin la «monstruosa», en su expresión, realización de los totalitarismos). Opuesto tanto a la interpretación althusseriana que elimina toda escatología

²⁷ En todo caso podría interpretarse a la manera de las comunidades constitutivas que define D. Bell como «comunidades de memoria», o más estrictamente, comunidades «psicológicas», o de «interacción personal», fundadas en sentimientos «de confianza, cooperación y altruismo». Vid. *Communitarianism and Its Critics*, Oxford, Clarendon Press, 1993. La clase política efectivamente podría interpretarse como un objetivo natural de la deconstrucción en tanto en cuanto manifiesta su propia condición aporética: la política es una interpretación del mundo basada en la eliminación de las contingencias, de la «textualidad» de lo humano, pero al mismo tiempo el *factor humano* es la única estrategia que la clase política es capaz de utilizar en la lucha por el poder.

mesiánica como al antimarxismo que aporta otras proporcionándoles contenidos ontoteológicos deconstruibles, y también al revisionismo.

La nueva internacional se levanta sobre el panorama previsible de la problematización del concepto de estado, de partido y de sindicato, donde resuena la modernidad de Zaratustra.

¿Qué queda de Marx? La invitación, la orden de cuestionar, de deconstruir, de llegar al límite, precisamente señalado por la justicia, *contra* Marx²⁸. Pero Derrida insiste una y otra vez en la ligadura teórica entre la deconstrucción y una cierta *idea* de justicia que sólo podría ser platónica: «un pensamiento deconstructivo siempre ha apelado a la irreductibilidad de la afirmación y por tanto de la promesa, así como a la indeconstructividad de una cierta idea de justicia –disociada del derecho–» (p. 147). La más radical de las críticas es la apertura, la espera de lo que ha de venir.

Volvamos al verso insistente de Hamlet: «You are a scholar...». Marcelo no lo es. «Yo no lo soy», soporta su apelación al otro. ¿Quiénes serán los miembros de esta Nueva Internacional?

Al final de las *Notas sobre el Programa de Gotha*, Marx escribe la frase «*Dixi et salvavi animam meam*». Henri Lefèbvre parafrasea en extenso y, *tan* deconstructivamente:

«Sí, durante toda mi vida he pensado y hablado y he escrito como si la suerte de la especie humana dependiera de mis palabras y de mis escritos. Sí, he meditado sobre lo necesario y pensado: soy necesario, y mi obra, y lo posible que no describe, que crea. Vendrá un día quizá en que se encontrará insensata esta ambición. Será que se habrá olvidado en qué consiste el pensamiento, esta audacia, este riesgo. No piensa quien no quiere añadir al mundo algo que lo cambie, no hace sino contentarse con consideraciones diversas sin comprometerse. Digo bien: el alma. Conquista o se pierde. No consiste solamente en una serie de palabras y de proposiciones más o menos bien encadenadas. ¡No! Contiene más cosas que ella misma: el soplo del espíritu, es decir, de la revolución... Anterior a mis escritos los atraviesa y busca un fundamento nuevo y os llama a vosotros, gentes del futuro. Si fracasa, es sólo un fracaso provisional. Esta alma es la convicción, sin certeza absoluta, es decir, siempre entre la decepción y la esperanza, de que el

²⁸ Si hemos de aceptar la versión de Buchanan, la idea de justicia en Marx es precisamente y necesariamente deconstruible por aporética: sólo es necesaria en unas condiciones en que su cumplimiento es imposible.

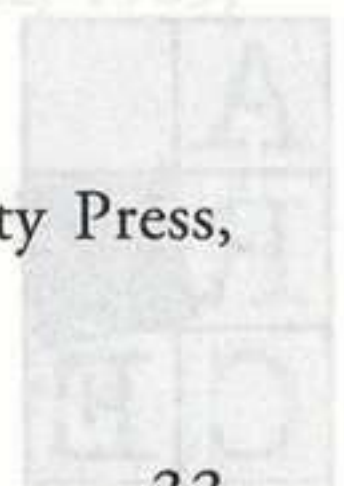
que ha vencido desplegando su fuerza bruta perderá mañana su ser y su razón de ser»²⁹.

Y bien, la petición de Marcelo suena más melancólica: el scholar, el sabio, el humanista, el erudito, puede hablar al espectro, y puede realizar su performativo ante el ruego del otro. Pero acaso su acto sólo sea un acto más de erudición.

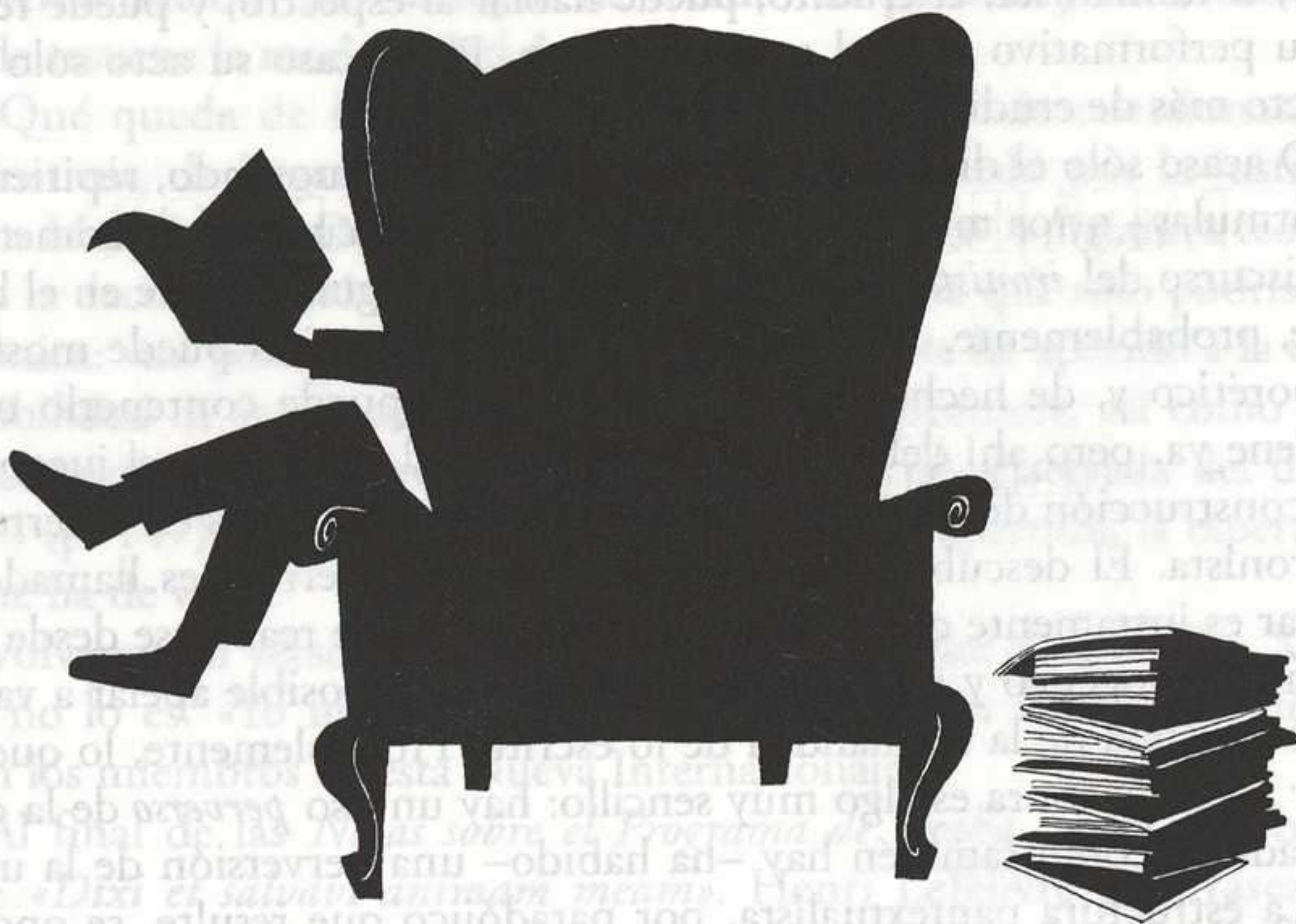
O acaso sólo el discurso puede construir –rememorando, repitiendo las fórmulas– otros mundos. ¿Qué diferencia el discurso comprometido del discurso del *ironista*³⁰? Esta es la verdadera pregunta. La fe en el lenguaje, probablemente. El discurso de la deconstrucción puede mostrar lo aporético y, de hecho, sabe que él también puede contenerlo o lo contiene ya, pero ahí debe terminar. Sólo cuando continúa el juego de la deconstrucción del discurso aporético del otro entramos en el terreno del ironista. El descubrimiento que el lector de Derrida es llamado a realizar es justamente que la crítica radical no puede realizarse desde un terreno homogéneo y nivelado desde el que no es posible apelar a valores por encima de la textualidad de lo escrito. Probablemente, lo que el lector aprende ahora es algo muy sencillo: hay un uso *perverso* de la crítica radical, como también hay –ha habido– una perversión de la utopía. La estructura pantextualista, por paradójico que resulte, se opone –*debe* oponerse– al inmanentismo del discurso, precisamente para que su condición de crítica radical no se autorrefute. La contigüidad no necesariamente señala una identidad de valor. Nuestra labor, como la del *scholar*, es encontrar la fórmula para trascender el trazado metonímico de un discurso que aparece irrebasable. Dar con una buena metáfora de la esperanza.

²⁹ Lefebvre, *cit.*, pp. 238-239.

³⁰ Vid. R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989.



La cultura pasa por aquí



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



Asociación de Revistas
Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

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

MADRID, 1950. PAISAJES DEL EXILIO INTERIOR

Juan Ángel López Manzanares

Tras el fracaso de la estética franquista a comienzos de los años cuarenta, el arte académico –verdadero arte oficial desde la creación de las Exposiciones Nacionales a mediados del siglo XX–, recuperó su lugar preponderante en las manifestaciones culturales del régimen. Su presencia en el Madrid de la postguerra, donde la presión estatal era más fuerte que en otras ciudades españolas como Barcelona o Zaragoza –por sólo citar las más tempranas en plantear una alternativa cultural–, no impidió, sin embargo, la aparición de importantes intentos de renovación plástica. Si el paisajismo postimpresionista de Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Francisco San José, Menchu Gal, etc., constituía, a decir de Francisco Calvo Serraller, una primera alternativa al arte académico franquista¹, pronto aparecieron nuevas tentativas plásticas que enlazaban con la vanguardia de preguerra. Tal es el caso del grupo de

¹ Calvo Serraller, F.: «Ética y estética de la “Escuela de Vallecas”», en cat. exp. *Escuela de Vallecas. 1927-1936. 1939-1942*, Madrid, Centro Cultural Alberto Sánchez, 1985, p. 11.

obras de corte surrealista² expuestas por los miembros de «Dau al Set» (Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç) en diversos «Salones de los Once» de la Academia Breve de Crítica de Arte, o realizadas por Antonio Saura a comienzos de los años cincuenta³. Se trata en ambos casos de lienzos –paisajes por lo general–, hasta cierto punto contradictorios, que sintetizan efectos de «trompé l’oeil» junto a formas estrictamente bidimensionales. Una pregunta surge de manera inmediata ante su contemplación: nos encontramos ante una síntesis inmadura de sistemas representacionales contrapuestos o, más bien, de una crítica consciente al sistema representativo tradicional basado en la «ventana albertiana»⁴. Como mostraremos a continuación –no sin antes hacer

² La filiación surrealista de Antonio Saura, Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Ponç es compleja. Todos ellos consultaron revistas próximas al entorno surrealista, como *Minotaure*. Sin embargo, mientras que el pintor aragonés se definía en 1952 «como pintor y sobre todo como surrealista» (A. Saura: «A propósito de un artículo sobre el Surrealismo», *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 48, 15-II-1952), los miembros de «Dau al Set» se mostraron más eclécticos en sus intenciones. Así Cuixart señalaba en 1950 que el objetivo de los artistas de su generación era hallar «una pintura que no sea tan literaria como el surrealismo ni tan formalística como el cubismo» (AA.VV., *Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar*, Escuela de Altamira, Santillana del Mar, 1951, p. 150). Tàpies ha señalado años más tarde que lo que más le interesó del surrealismo fue su proyecto de vida (A. Tàpies, *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 228); opinión compartida por Modest Cuixart (J. M. Caballero Bonald, «Monólogos del pintor», en Caballero Bonald, J. M., *Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1977, p. 72). El propio distanciamiento de Saura respecto a Bretón, en 1954-55, tuvo por causa, precisamente, el relajamiento de este proyecto vital expresado en los primeros manifiestos de los años veinte.

El Surrealismo, podemos concluir, más allá de las aportaciones formales concretas –que sin duda existieron–, les sirvió a todos ellos de ejemplo para hacer frente a la pintura académica –significativamente, ninguno cursó estudios de Bellas Artes–, y al opresivo mundo franquista.

³ A diferencia de Saura, activo en el panorama artístico madrileño, al menos, entre 1949 y 1953, los miembros del grupo «Dau al Set» sólo pasaron tangencialmente por la capital de España. Por ello, al aludir a A. Tàpies, M. Cuixart o J. Ponç, nos referiremos únicamente a las obras expuestas en Madrid.

⁴ «Así pues (...) contaré lo que hago mientras pinto. Lo primero, dibujo en la superficie a pintar un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia (...)». L. B. Alberti, *Sobre la pintura (Libro I)*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976, pp. 104-105.

Juan Ángel López Manzanares es licenciado en Historia del Arte. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre la renovación artística en Madrid después de 1945, becado por el Gobierno Vasco.

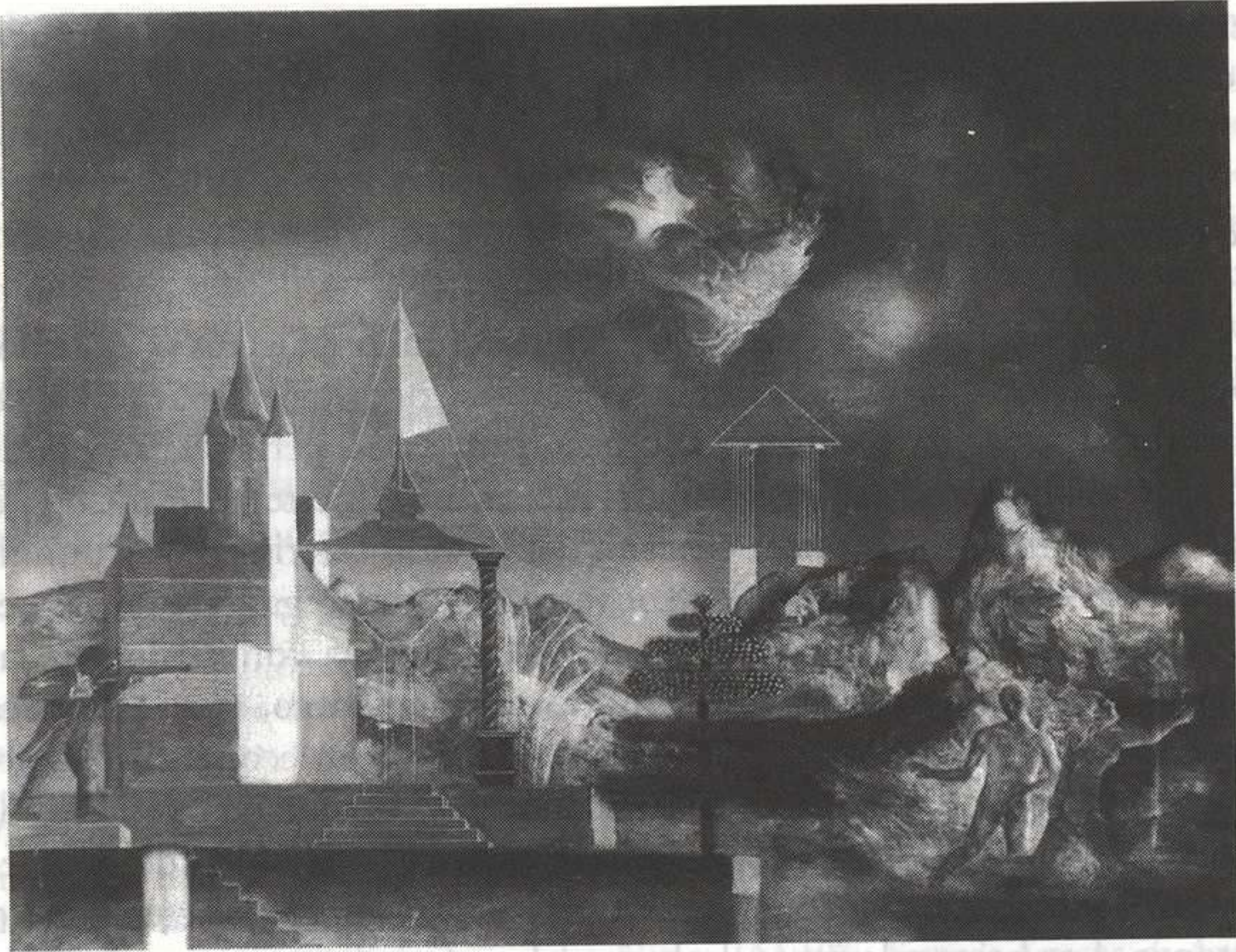
referencia al contexto franquista del cual estas obras toman su significación—, existen motivos suficientes para optar por la segunda hipótesis.

Pérdida de la Edad de Oro

Los cuarenta fueron años de fuerte autarquía. Muertos o exiliados todos aquellos que habían desarrollado una oposición activa al alzamiento nacional, la dictadura contó con un largo período carente de oposición interna organizada, amparado en una fuerte represión policial. Franco intentó entonces —aislado del mundo exterior tras el hundimiento de las potencias del Eje— convertirse en único garante de valores de otra época; hecho que le hará referirse a España como «una de las grandes reservas espirituales del mundo». Sin embargo, tras la barroca retórica del régimen, la realidad era otra. La política económica autárquica resultó un fracaso, tan sólo paliado, desde mediados de los años cincuenta (hasta 1954 no se recuperará el nivel económico de preguerra), por la llegada de capital americano y el estímulo del crecimiento europeo. Los bajos salarios y el pluriempleo afectaron a gran parte de la población cuyo nivel medio de ingresos disminuyó hasta un quinto con respecto al obtenido en 1936. El hambre redundó en un fuerte incremento de la prostitución y la generalización de las enfermedades; todo ello escondido tras la rígida moral de una sociedad neoconservadora y fuertemente religiosa. *Nada*, de Carmen Laforet (Premio Nadal, 1944), nos ofrece un notable ejemplo de las contradicciones inherentes a este primer franquismo en el personaje de la tía Angustias:

¡Eres una mezquina! [le increpará su hermano, Juan, camino del convento] ¿Me oyes? No te casaste con él [don Jerónimo] porque a tu padre se le ocurrió decirte que era poco el hijo de un tendero para ti... ¡Por esooo! Y cuando volvió casado y rico de América lo has estado entreteniendo, se lo has robado a su mujer durante veinte años... y ahora no te atreves a irte con él porque crees que toda la calle Aribau y toda Barcelona están pendientes de ti... ¡Y desprecias a mi mujer! ¡Malvada! ¡Y te vas con tu aureola de santa!...⁵

⁵ C. Laforet, *Nada*, Barcelona, Destino (1945), 1966, p. 103.



A. Tàpies, *El atraco*, 1951.



A. Tàpies, *Notas de sociedad*, 1951.

Sumidos en tal situación, los artistas de fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta se vieron prisioneros y aislados en seno de una realidad político-social que, en buena medida, les superaba. Muchos de ellos habían nacido a mediados de los años veinte, viendo, pocos años después, cómo la Guerra Civil truncaba de manera definitiva su juventud. Si el alzamiento de Franco había irrumpido de manera violenta en el panorama político de la II República, lo hacía por partida doble respecto a esta joven generación que pagaba la culpa de un «delito» que no había cometido.

Un cuadro de Tàpies, *El atraco* (1951), expuesto en Madrid con ocasión del «Noveno Salón de los Once» (Galería Biosca, 1952), es muestra patente de este sentir. Pintado en París, durante la estancia de apenas un año que el pintor catalán disfrutó gracias a una beca concedida por el Instituto francés de Barcelona, *El atraco* (1951) corresponde a una serie de obras de fuerte contenido social. En todas ellas, haciendo uso de una marcada narratividad, Tàpies representa arquetipos fácilmente aprehensibles, desplegados en pares de contrarios —hombre con frac y sombrero de copa / hombre desnudo; mujer ricamente adornada / mujer desnuda; puñal / toro; occidente / oriente; ciudad / naturaleza—, en los que los primeros descargan su violencia sobre los segundos.

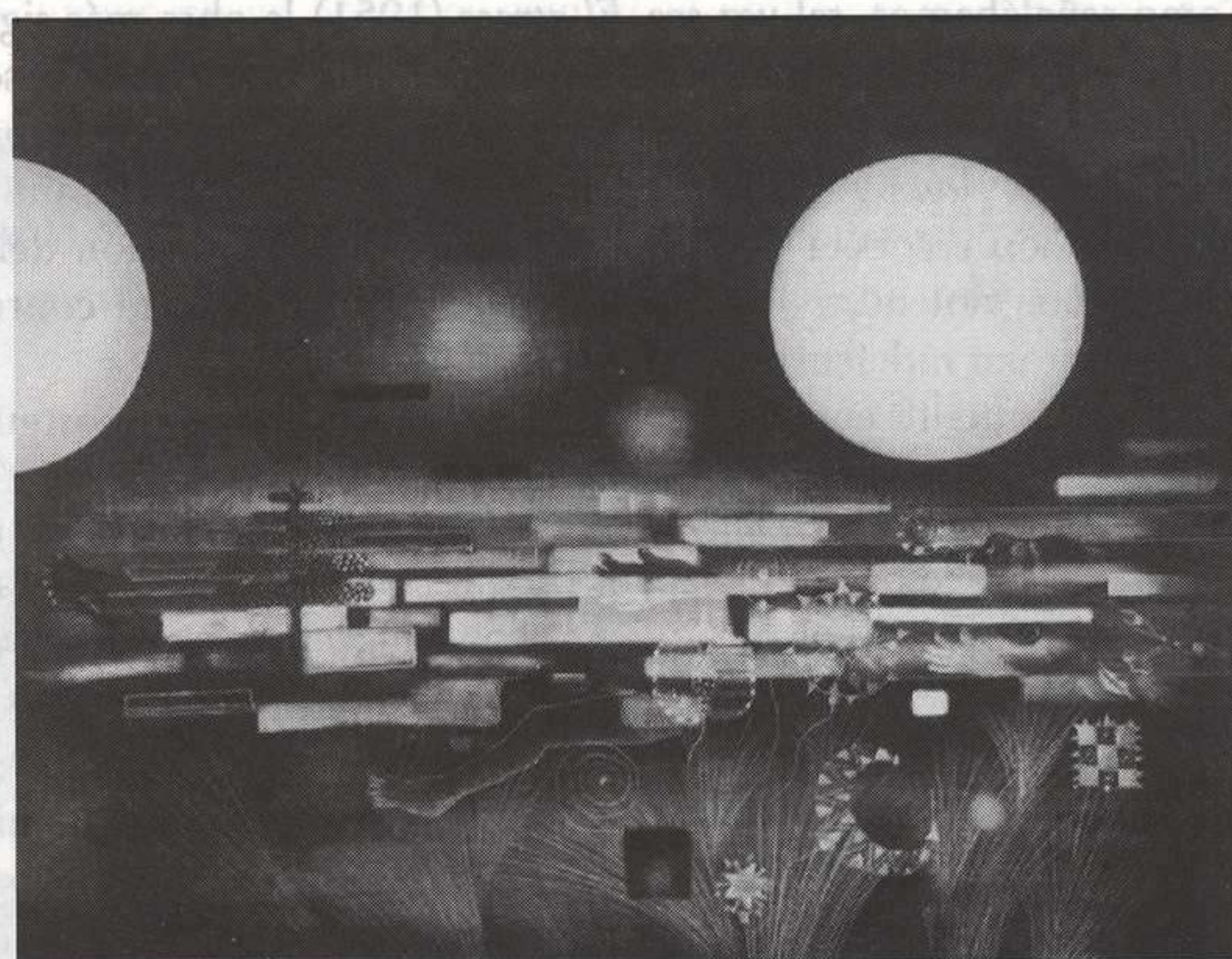
Como señalábamos, tal vez sea *El atraco* (1951) la obra más significativa. En ella, sobre un fondo de arquitecturas fantásticas y bosques frondosos, un hombre y una mujer «desnudos» —moderna reinterpretación del tema de *Adán y Eva*—, son expulsados del «paraíso» por un burgués armado con escopeta⁶. No hay pecado en esta «expulsión del paraíso»; tan sólo violencia, «atraco», ejercido por la sociedad contra el hombre y la mujer indefensos.

Es poco frecuente encontrar en la pintura española de postguerra una crítica tan directa contra el orden establecido. Sin embargo, cierta actitud beligerante ante el régimen es común en los pintores que centran este artículo. De hecho, para A. Saura, A. Tàpies, M. Cuixart y J. Ponç la propia actividad artística constituía ya de por sí una necesidad vital de oposición silenciosa a un mundo impuesto por la fuerza: «(...) mi vocación», ha señalado A. Tàpies en sus memorias, «se fue definiendo con la ilusión de que la libertad y la ruptura con los prejuicios que me proporcionarían el ser «artista» —con todo lo de legendario que

⁶ A. Cirici-Pellicer, *Tàpies. Testimonio del silencio*, Barcelona, Polígrafa, 1973, pp. 115 y 117.



A. Tàpies, *Homenaje a F. García Lorca*, 1951.



A. Tàpies, *Paisaje nocturno*, 1951.

implica el ser «artista»— me harían encontrar un sentido o una salida a aquella vida mía que me parecía insoportable»⁷.

Un segundo conjunto de cuadros del pintor catalán hace hincapié en la labor de desvelamiento —«mi ilusión era», ha señalado años más tarde, «que la actividad artística fuese una tarea, tan intensa como resultara posible, al servicio del conocimiento y que influyera en nuestras vidas haciéndonos ver la falsedad de las cosas que nos rodeaban y despertándonos a la *auténtica* realidad»⁸; la labor de desvelamiento, decíamos, asignada al arte en tanto que instrumento capaz de sacar a la luz el lado oscuro, irracional, que se escondía tras la hipócrita sociedad franquista. Nos referimos a *Homenaje a Miguel Hernández* (1951), *Homenaje a F. García Lorca* (1951), *Notas de sociedad* (1951) y *Autorretrato* (1950), obras que constituyen, además —recalcamos este hecho—, un claro intento de enlazar con las generaciones de la preguerra.

De nuevo, como en otras obras de este mismo año, resalta la temática abordada; en este caso, la mano asiendo un puñal y el toro se convierten en protagonistas: la misma mano con un puñal —esvástica que amenaza el ascenso a los cielos de un hombre mutilado en *Homenaje a Miguel Hernández* (1951), o que perpetra un homicidio en *Homenaje a F. García Lorca* (1951)⁹, vuelve a aparecer en *Notas de sociedad* (1951), esta vez dentro de una composición más compleja, en la que un banquero se dispone a descabellar un toro —¿el mismo toro alado que se elevaba en el cuadro anterior?—, que amenaza el hogar burgués. Este toro-luna —símbolo de lo nocturno e irracional que se opone a los poderes vigentes—, no es otro, sin embargo, que el propio artista, con cuyo rostro funde su contorno —cruzado por una estocada— en *Autorretrato* (1950).

Instrumento mágico de acceso a una Edad de Oro perdida con el advenimiento de la dictadura (recordemos *El atraco*); tal parece, en efecto, el papel concedido al arte por parte de artistas como Tàpies, quien ha señalado respecto a aquellos difíciles años que «nada se habría podido conseguir sin el entroncamiento con las generaciones republicanas de antes de la guerra y la influencia que (...) llegaba del

⁷ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., p. 174.

⁸ *Ibidem*, p. 185.

⁹ Ambos cuadros se expusieron en Madrid con otro nombre del que poseen hoy. El primero, mostrado en el «Noveno Salón de los Once» (1952), lo hizo bajo el título de *Homenaje*; el segundo, entonces titulado *Aliento nocturno*, se expuso en el Salón posterior.

extranjero»¹⁰. Doble exilio, por tanto –espacial y temporal–, el sufrido por una generación de artistas que se vio obligada a refugiarse en sí misma en busca de un modo mejor.

Habitaciones excavadas

Acerquémonos por un momento al «Séptimo Salón de los Once» de 1950, en el que los tres pintores de «Dau al Set» –Tàpies, Cuixart y Ponç– ocuparon las salas inferiores de la Galería Biosca, convirtiendo su espacio –a decir de José Camón Aznar– en una «caverna»; bien distinta de las «cumbres» amasadas «por las palmas de Dios» que ansiaba ver el crítico madrileño (pese a la extensión de la cita, valórese su contenido altamente significativo):

No, no puede hoy el arte, que siempre ha sido como la conciencia pesimista de una cultura, presentar una faz rosada. La Academia Breve nos ha hecho descender a la caverna –localizada en el sótano de la Galería Biosca– y allí nos muestra, bien que encadenados a los muros, a los dragones que tienen aherrojada a la belleza. No sabemos si llegará un día en que esa criatura intachable vuelva a armonizar en acuerdo de destinos, el anhelo del hombre y la hermosura del mundo. Pero hoy tenemos que contentarnos con los colmillos erizados, con los soles picados, con las aguas de algas enfermas, con esa confusión de cosas ahogadas en el caudal de un minuto y hasta con esos artistas del surrealismo que quieren envilecer el mundo añadiendo una gota de lepra a cada forma. Hay en amplias zonas del arte joven una nostalgia de tenebrosidades genesíacas, con monstruos de inconcretas aberraciones. Se han eliminado del arte la naturaleza y las gracias de la sensibilidad. Se han sustituido los relieves del universo, amasados hasta en sus cumbres por las palmas de Dios, por geometrías inflexibles. Y cuando se ha querido humanizar a este hogar cubista ¡es tan fácil transformar un triángulo en un colmillo! Qué es lo que hacen algunos de estos expositores al desencadenar las oscuras tentaciones y efigiar una fauna carnícora de ojos voraces. Es esta musa teratológica la que inspira los monstruos de Ponç,

¹⁰ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., p. 222.

como esquilas de un Bosco triste y sin fantasía. Hay, sí, un demonismo que preside en este mundo de fieras contrahechas, de seres como quietos y encharcados en su crueldad. Pero este arranque pesimista se halla realizado de la manera más infantil y primaria, con una técnica tan desmedrada, que llega a convertir en caricatura lo que pudo tener de aliento sombrío (... Una trepidación musical tienen estos cuadros de Tàpies como sumergidos en aguas fosforescentes, o en fanales irisados. Una luz de acuario baña estas atmósferas, donde se alargan y se ondulan filamentos submarinos, formas mediatizadas por este fulgor también retráctil. En su limitación, este pintor ha conseguido sus propósitos. Se termina esta sala con unos lienzos firmados por Guixa (*sic*), de composición desmedulada, de intención enigmática y técnica tampoco diáfana¹¹.

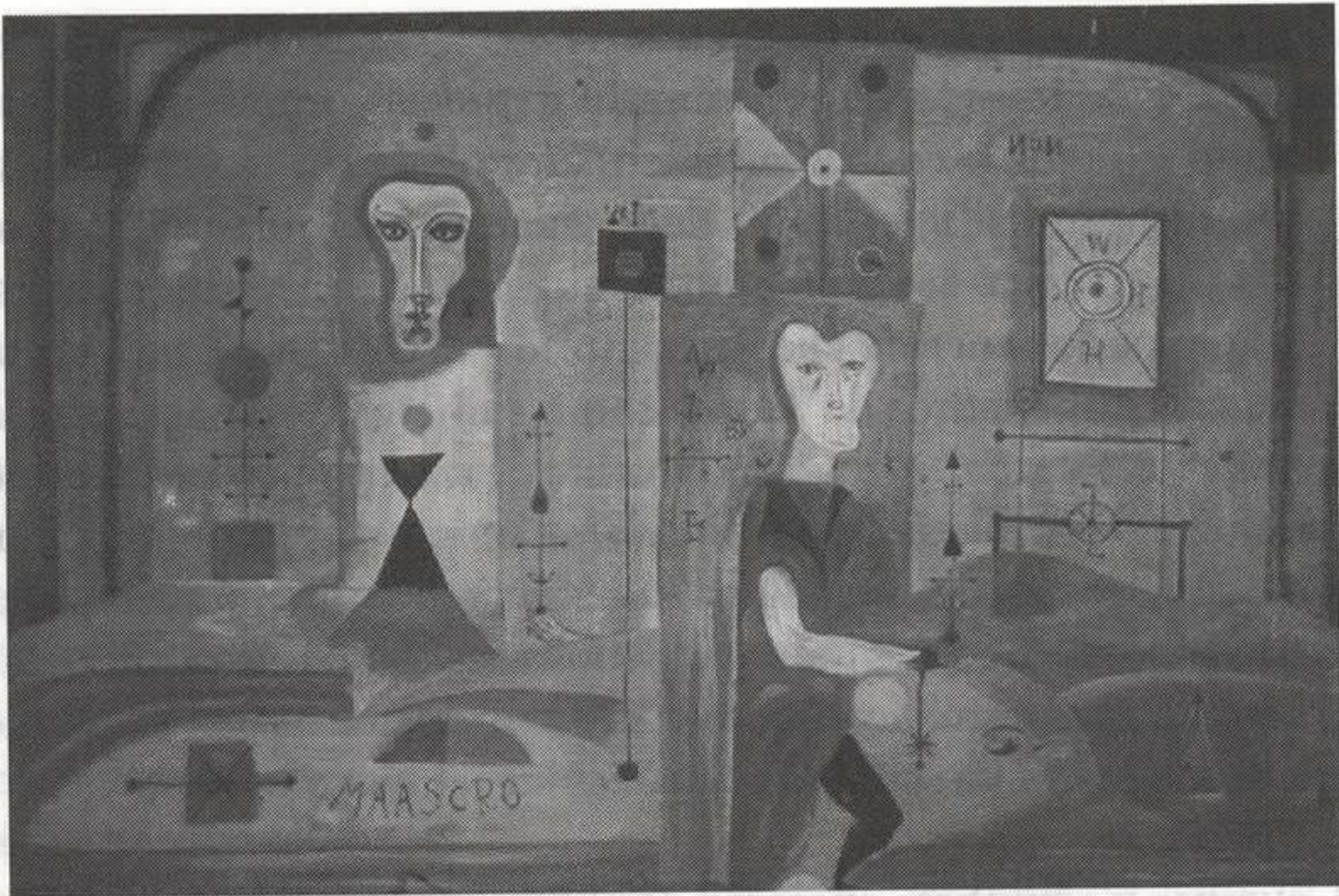
«Caverna» y «cumbre» aparecen aquí opuestos en el lenguaje literario de Camón Aznar simbolizando las posturas confrontadas del estado franquista –a cuya ideología era próximo el crítico madrileño– y de algunos de los pintores de la incipiente vanguardia¹². Pero «caverna» era también, en palabras de Saura, su estudio, «pequeño y húmedo taller de Madrid convertido en gruta oscura mediante las grandes manchas negras que cubrían parcialmente los muros bajo la influencia de un montaje de Kiesler»¹³, y «cueva de los prodigios» la Galería Clan, decorada por el pintor aragonés con ocasión de la exposición «Arte Fantástico»¹⁴. Así mismo, con el significado nombre de «iniciación en la catacumba» des-

¹¹ J. Camón Aznar, «Geometrías inflexibles sustituyen a los relieves del universo en el Salón de los Once, de la Academia Breve», *ABC*, Madrid, 10-III-1950.

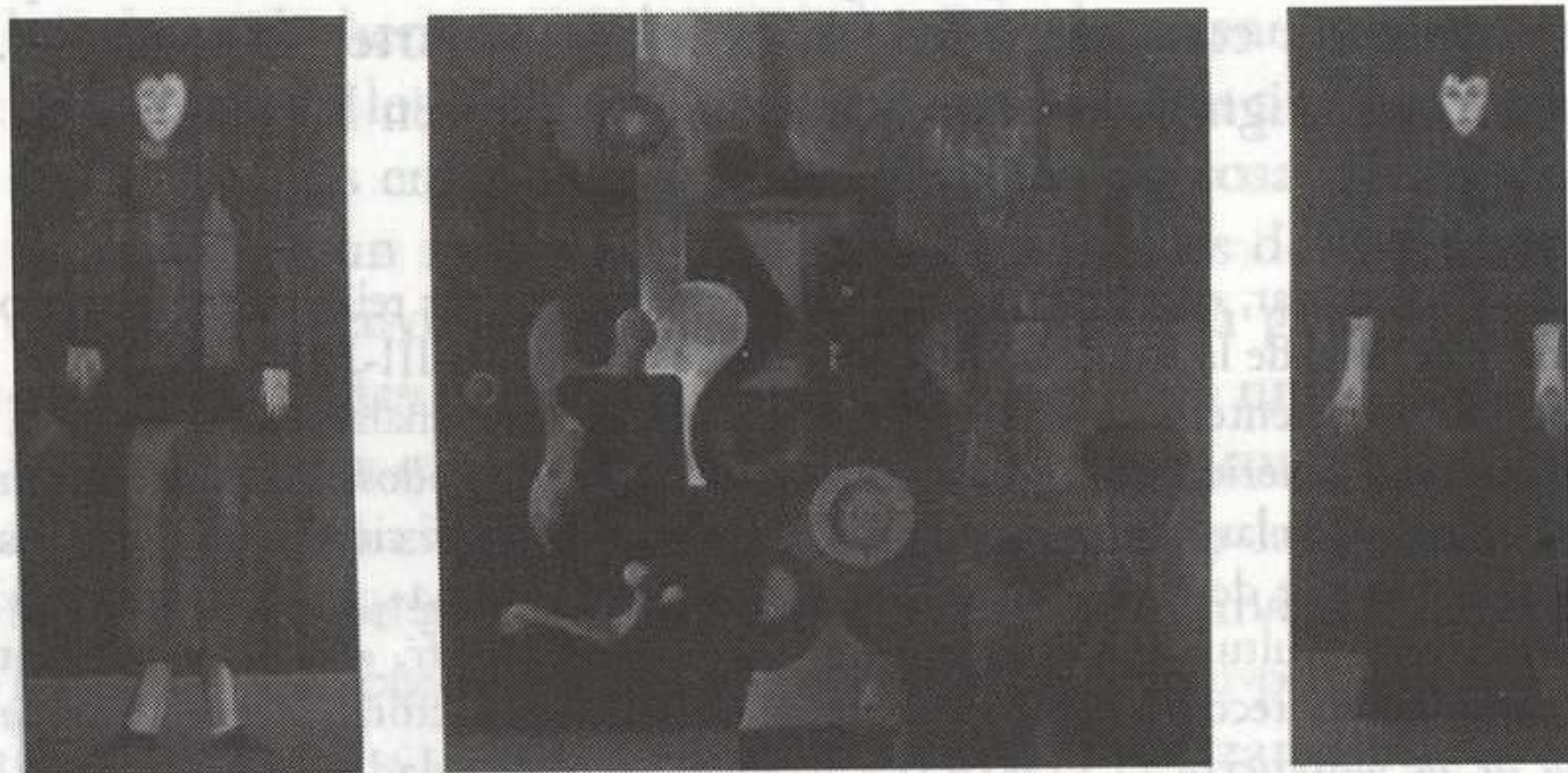
¹² Significativamente, otro escritor pro-franquista había señalado al acabarse la Guerra Civil: «Con criterios materialistas, ateos, desespiritualizados, se quiso dominar las cosas y rápidamente las fuerzas oscuras del no ser, de la destrucción, se insubordinaron y fueron adueñándose de todo. Ellos sí fueron los de la caverna». [J. A. Maravall, «De la experiencia roja. Cultura y naturaleza», *Arriba*, 7-V-1939; cfr. «Antología de textos de estética franquista» recogidos por Á. Llorente, en su tesis doctoral, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 1297.] Un resumen de esta tesis se publicó en: Ángel Llorente, «Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)», *La balsa de la Medusa*, n.º 73, Madrid, Visor, 1995.

¹³ A. Saura, «Paisajes»; cfr. E. Guigon, «Cronología», *El Jardín de las Cinco Lunas. Antonio Saura surrealista. 1948-1956*, Museo de Teruel, p. 155.

¹⁴ En la exposición «Arte Fantástico», organizada por Antonio Saura en la madrileña Galería Clan en marzo de 1953, participaron entre otros: Pablo Picasso, Joan Miró, Tony Stubbing, Carlos Saura, Alexander Calder, José Caballero, Jean Lecoultre, Enrique Paredes Jardiel, Jorge Oteiza, Joan Ponç, Modest Cuixart, Juan José Tharrats,



M. Cuixart, *Maascro*, 1949.



M. Cuixart, *Tríptico*, 1949.

cribe M. Cuixart las veladas artísticas en las que los componentes de «Dau al Set», posiblemente guiados por el poeta catalán Joan Brossa, cabeza visible del grupo, se adentraban por las sendas del pensamiento prohibido (Nietzsche, Unamuno, Schönberg, Stravinsky, etc.)¹⁵.

Uno de los óleos presentado por M. Cuixart en ese «Séptimo Salón de los Once» (1950) ilustra esta habitación-caverna, lugar propicio a la iluminación y el desvelamiento de la verdad. *Maascro* (1949), cuyo título fue ideado por Brossa, representa un espacio en forma de gruta bajo el cual se hallan dos figuras calavéricas cercanas al mundo de Eduard Munch [*El grito* (1893)]. Más importante que la proximidad a la obra del noruego, como el propio artista catalán ha señalado, fue la impronta que Paul Klee –*Hammamet con su mezquita* (1914), *Colección de figurines* (1926) o *Parque romántico* (1930), por ejemplo– dejó en su pintura y en la de sus compañeros de «Dau al Set». «También se nota», añadirá Cuixart, que estas obras «ya no querían ser Paul Klee, que buscaban dar un estirón a otro sitio»¹⁶. Tanto en *Maascro* (1949) como en *Tríptico* (1949), expuesto en el mismo «Salón de los Once», este otro sitio podría hacer referencia al arte medieval catalán; sin embargo, una lectura más atenta nos descubre el uso de motivos y esquemas representativos dalinianos, de mayor relevancia para la comprensión de estas obras. No en vano, con ellos surge una duplicidad de sistemas representativos –el tridimensional daliniano y el bidimensional del pintor suizo– cuya pugna provoca la inestabilidad del cuadro.

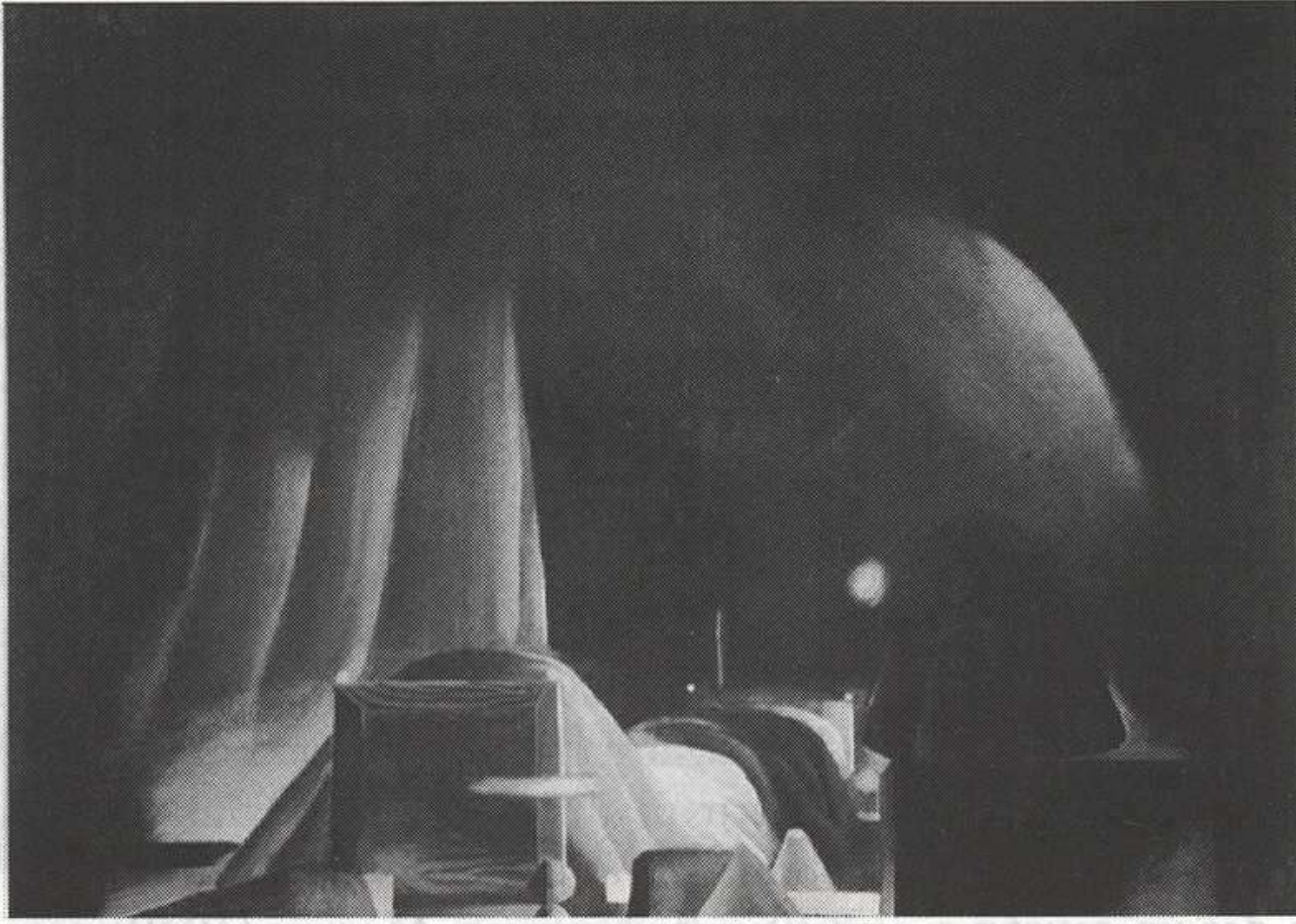
El propio A. Saura –crítico ocasional del periódico *La Hora* además de pintor–, apuntaba esta aparente incongruencia en su comentario del «Séptimo Salón de los Once»: «Cuixart está entre sus compañeros. Es más concreto que Tàpies, pero menos exacto que Ponç. Las perspectivas de Cuixart –perspectiva plana totalmente– tienen «umbral». Sobre una arquitectura extraña y disonante, los símbolos misteriosos característicos en él; puntos, rayas, etc., juegan, entremezclándose»¹⁷. Índices de tridimensionalidad y planitud se mezclan sin aparente razón de continuidad. Aquéllos vienen dados por la construcción de escenografías que

Antonio Quirós, Antoni Tàpies, Ángel Ferrant y el propio Saura. Aprovechando la ocasión, se editó el tomo XII de la colección «Artistas Nuevos», dirigida por T. Seral (propietario y director de *Clan*), con texto de A. Saura y fotografías de su hermano, Carlos.

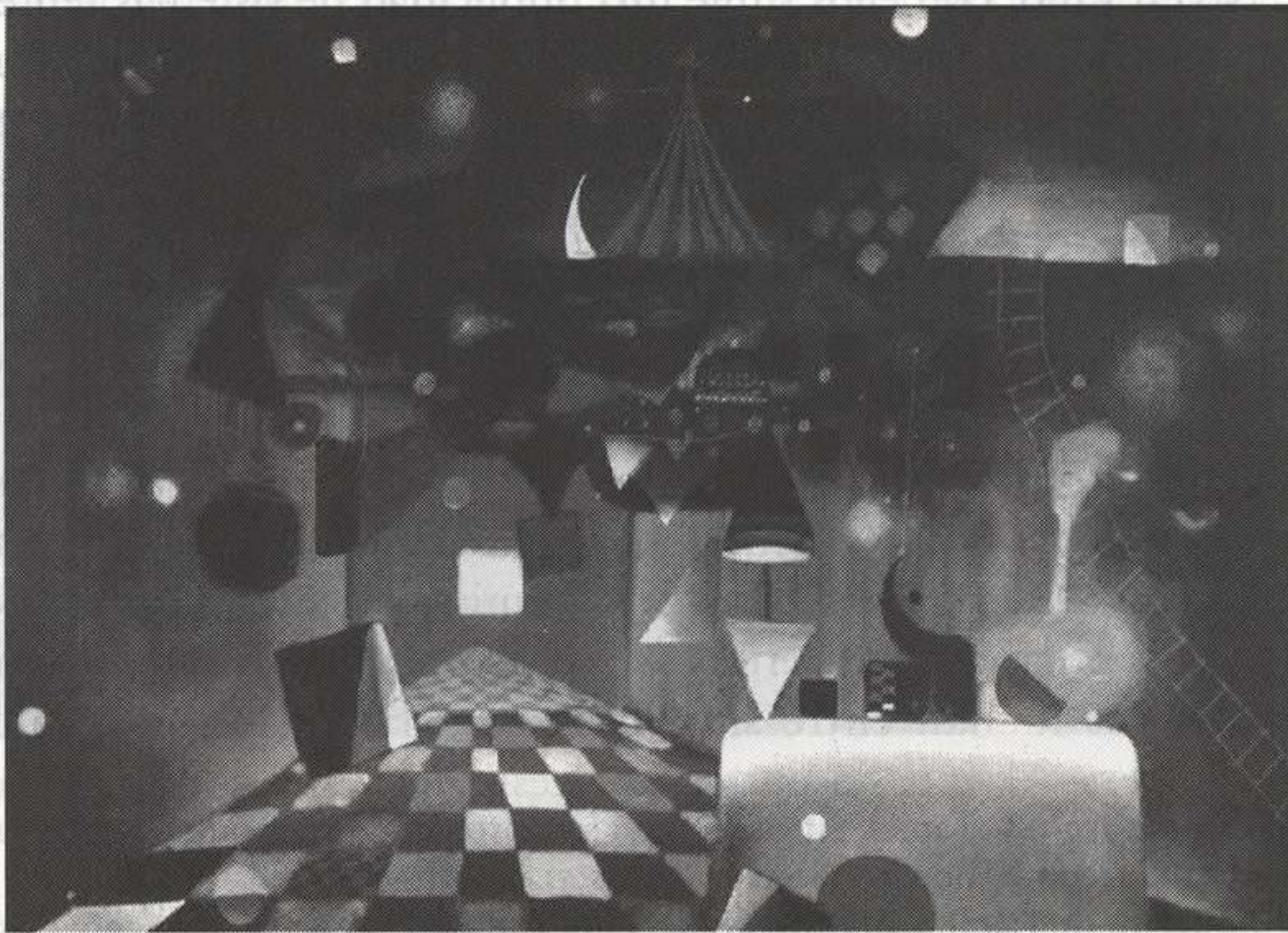
¹⁵ J. M. Caballero Bonald, «Monólogos del pintor», *op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁶ P. Chamorro, *Conversación con Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1975, p. 42.

¹⁷ A. Saura, «El Séptimo Salón de los Once», *La Hora*, Madrid, n.º 50, II época, 12-III-50.



A. Tàpies, *El escamoteo de Wotan*, 1950.



A. Tàpies, *Parafaragamus*, 1949.

cobijan figuras, por el solapamiento de los distintos planos, o el mismo modelado de los objetos. A todo ello se le sobrepone el uso de motivos lineales, grafismos, dameros y letras, infundiendo inestabilidad en nuestra mirada solicitada, en un principio, por la «ventana albertiana».

El resultado no es muy diferente al obtenido por Tàpies en otras dos habitaciones –grutas expuestas en el «Séptimo Salón de los Once» (1950) y en su individual de la galería Biosca (1953): *Parafaragamus* (1949) y el *Escamoteo de Wotan* (1950)–. Ambas obras participan de un mismo hálito romántico que recuerda al pintor suizo Henri Fuseli. Fuertes claroscuros y efectos escenográficos sugieren, así mismo, el mundo de la magia, a la que Tàpies parece querer evocar a través de Wotan –también llamado Odín–, jefe supremo de los dioses escandinavos, pero también dios de la magia y la poesía. *Parafaragamus* (1949) destaca, además, por su peculiar planteamiento espacial. Su espacio-embudo –a la manera de las obras de Tintoretto–, creado mediante una fuerte perspectiva lineal, se contrapone a la bidimensionalidad de otros motivos, delineados mediante el uso del «grattage». E. Cirlot daba cuenta, a fines de la década de los cincuenta, de esta aparente incoherencia: «Damerros triangulares de perspectiva hipertrofiada rompen el fondo en otras imágenes, en alguna de las cuales la suma de factores lumínico-cromáticos llega a destruir toda figuración aún irrealista, determinando una composición enteramente fundada en relaciones de elementos plásticos, si bien, sumidos en un orden ilusionista de representación»¹⁸.

En *Parafaragamus* (1949) está presente el espacio constelado mironiano –«Todo se formaba y se deshacía en sí mismo», ha señalado Tàpies, «en un fluir panteístico donde se confundía la grandiosidad de las galaxias con las imágenes miniadas de microscopio. Incluso los colores tenían una vida propia y eran, más que la limitación visual de los cuerpos, una fuente fosforescente o vapores luminosos»¹⁹. Sin embargo, no cabe llevarse a engaño. Este orden cósmico convive aquí –como en muchas otras obras de este período– con el orden tradicional tridimensional. Ambos luchan entre sí, como si la afirmación de aquél no pudiera darse sin la puesta entre paréntesis del segundo, sin su negación, tal como señalase el filósofo Arnald Puig, también componente del grupo «Dau al Set»: «El plan de esta obra es abrir una brecha en el

¹⁸ E. Cirlot, *Tàpies*, Barcelona, Omega, 1960, p. 16.

¹⁹ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., p. 232.

edificio de lo establecido y dotarlo de una aireación que ha de conducir a la transformación radical de los objetos concretos y presentados con un finor que los hará hijos de nuestra propia sensibilidad y nos dotará de la capacidad de comprender los antros de nuestra propia angustia»²⁰.

«Paisaje sin paisaje»

«Mi infancia», ha señalado Joan Ponç, «fue una auténtica pesadilla. Creo que ha sido para evadirme de un mundo cruelmente real por lo que empecé a vivir en otro fantástico, al que he sido fiel toda la vida, y el cual, con el transcurso del tiempo, ha adquirido una realidad más sólida que la exterior»²¹. Esta profunda pugna entre dos mundos —el de la postguerra franquista y el generado por la actividad del artista— culmina, en Tàpies, en una categórica afirmación del segundo:

Entrar allí y sumergirme en mi mundo interior era todo uno. Aquel dormitorio era como un cuarto más de ese universo amorosamente cultivado, lleno de pasadizos, caminos extraños, puertas y rincones, espacios del alma que con el tiempo parecía que crecían en mí. La verdadera vida me parecía que estaba allí, con sus estrellas y sus montañas, sus valles y sus bosques. Y todo mucho más real que lo de fuera, más armonioso y mejor²².

El mundo «real» se encontraba de nuevo, a decir del artista catalán, dentro de las cuatro paredes de una habitación-gruta, en el interior de ese dormitorio mil veces ideado en sus pinturas, donde, a diferencia del mundo exterior, prevalecía la idea de globalidad. Espacio interior surcado de «pasadizos», «rincones», etc.; pero, a su vez —como si del reverso de la misma moneda se tratara—, paisaje de «estrellas», «montañas», «valles» y «bosques». Doble referencia espacial, por tanto, la que contienen estas significativas palabras de Tàpies, que nos recuerda la alusión que el artista hace también en sus memorias a su paso por el Sanatorio de Puig d'Olena, donde vivió por algo más de un año prisionero en su habitación y rodeado de bosques lejos de su Barcelona natal.

²⁰ A. Puig, «La encrucijada del arte», *Dau al Set*, Barcelona, X/XII-1949.

²¹ J. Ponç, «Cronología biográfica», en M. Omer, *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1972, p. 238.

²² A. Tàpies, *Memoria personal*, *op. cit.*, pp. 174-175.

La enfermedad fue, como hemos señalado más arriba, una de las lacras de la postguerra. Las estadísticas son claras al respecto: «Durante los cinco años que siguieron a la Guerra Civil, la desnutrición y las enfermedades provocaron por lo menos 200.000 muertes por encima de la tasa de mortalidad de la preguerra. La tuberculosis pulmonar se cobró al menos 25.000 vidas por año, mientras que en 1941 se registraron 53.307 muertes por diarrea y enteritis, 4.168 por la fiebre tifoidea y 1.644 por el tifus»²³. Tàpies estuvo recluido en el Sanatorio en 1942 y 1943, aquejado de una grave afección pulmonar, que le impediría moverse de la cama durante aproximadamente un año. El caso de Saura fue aún más difícil de sobrellevar: víctima de una tuberculosis, se vio obligado a permanecer en cama entre 1943 y 1947. Durante todo este período ambos artistas aprovecharon para leer en abundancia y escuchar música, llevando a cabo un proceso de maduración intelectual, en el seno del cual se decidiría su vocación plástica. Años más tarde Tàpies ha recordado:

Muchas veces estaba sentado en la cama, por la noche, prendado por unas visiones sobre *el vacío interior de mi cuerpo*, acompañadas por aquellos trastornos de la respiración, con tensiones en bajo vientre y los esfínteres, haciendo esfuerzos para no perder el aliento y presa del pánico. Todo aquello me producía un estado orgiásico (...). Al mismo tiempo, según me parecía, estas visiones me proporcionaban una extraña clarividencia que me descubría una realidad más auténtica que la asequible por la gente «normal»²⁴.

De nuevo volvemos a encontrar en estas palabras del pintor catalán la alusión al desvelamiento de la verdad; en esta ocasión fruto de la enfermedad. La lucidez del enfermo –sobre todo del enfermo mental– ya había sido puesta de manifiesto por Bretón en el *Primer manifiesto del surrealismo* como ejemplo a seguir por los artistas. En Tàpies, la enfermedad va ligada a la percepción espacial del «vacío interior» de su propio cuerpo; sensación esta, que se repite en los últimos días de su convalecencia, recluido en «una atmósfera de bienestar, de idílico reposo, rodeado por un lujo de servicios como el que describe Thomas Mann en sus novelas, el cual favorecía la indolencia y el encierro en mi

²³ S. Payne, *El régimen de Franco: 1936-1975*, Madrid, Alianza, 1987, p. 267.

²⁴ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., pp. 147-148. El subrayado es nuestro.

extraña fortaleza interior»²⁵. De nuevo encontramos una alusión a un espacio interior protegido, próximo a su dormitorio arriba citado; a la vez habitación y paisaje, paisaje sin paisaje, paisaje del «exilio interior»:

Trataba de reflejar (ha señalado A. Saura respecto a sus pinturas de comienzos de los años cincuenta) «el verdadero paisaje del subconsciente», paisaje que no podía ser otro que el vacío absoluto donde flotan los detritus de la noche oscura. Ausencia como decorado, ingravidez como energía, silencio como fondo, noche interior, lugar matriz como paisaje. (...) Escenario ciertamente interior y abismal, en todo caso ni celeste ni submarino, ni diurno ni nocturno, sino todo ello a la vez si aceptamos su condición de plástica metáfora. Lugar sin verdadera relación con el mundo onírico y menos aún con la angustiosa pesadilla, sino más bien placentera flotación en una nada sin gravedad: paisaje verdaderamente interior y exaltante, lugar propicio a la revelación, teatro para la contemplación, paisaje abierto y prolongable, paisaje sin paisaje (...)»²⁶.

La inmovilidad que sufrieron Tàpies y Saura durante su enfermedad —pero que también experimentaron como consecuencia de la autarquía franquista—, tiene su reverso en el paisaje indefinido aquí descrito, como si «la inmensidad» fuese, en palabras del filósofo francés Gaston Bachelard, «el movimiento del hombre inmóvil»²⁷.

Con ocasión del «Séptimo Salón de los Once» (Galería Biosca, 1950), Tàpies mostró varios paisajes que llamaron la atención del joven Saura, tan próximo en intereses al artista catalán; «obras», como señalaba el artista aragonés en su crítica para el periódico *La Hora*, «pobladas de enigmas, que se mantienen y elevan en el espacio como cometas o ruedas de fuegos artificiales»²⁸. Saura se refiere a *Los ojos del follaje* (1949) y *El jardín de Batafra* (1949), lienzos próximos a la órbita de Paul

²⁵ *Ibidem.*, p. 168.

²⁶ A. Saura, «Paisajes»; cfr. E. Guigon, «Cronología», *op. cit.*, p. 156.

²⁷ G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1992, p. 221.

²⁸ A. Saura, «El Séptimo Salón de los Once», *op. cit.* Es muy posible que las pinturas de Tàpies del año 1949 influyeran en el giro que desde esa misma fecha se observa en la obra de Saura hacia una pintura más fría y perfilada, donde el vacío sustituye al anterior dinamismo y predominio del empaste. Pero, ¿cuándo vio Saura por vez primera las obras del grupo «Dau al Set»? En la crítica citada, el pintor madrileño asegura conocer levemente la obra de «Dau al Set» a través de su muestra en algún «Salón de Octubre».

Klee [*Irma Rosa, la domadora de animales* (1918)] y Joan Miró [*El nacimiento del mundo* (1925)]²⁹. Como ambos artistas, Tàpies desarrolla un espacio indefinido, poblado de seres y objetos fantásticos dispuestos en acusado dinamismo. El uso frecuente del «grattage» para definir contornos y lazos espaciales entre los distintos motivos acentúa la bidimensionalidad del conjunto, tan sólo negada por incipientes contrastes lumínicos.

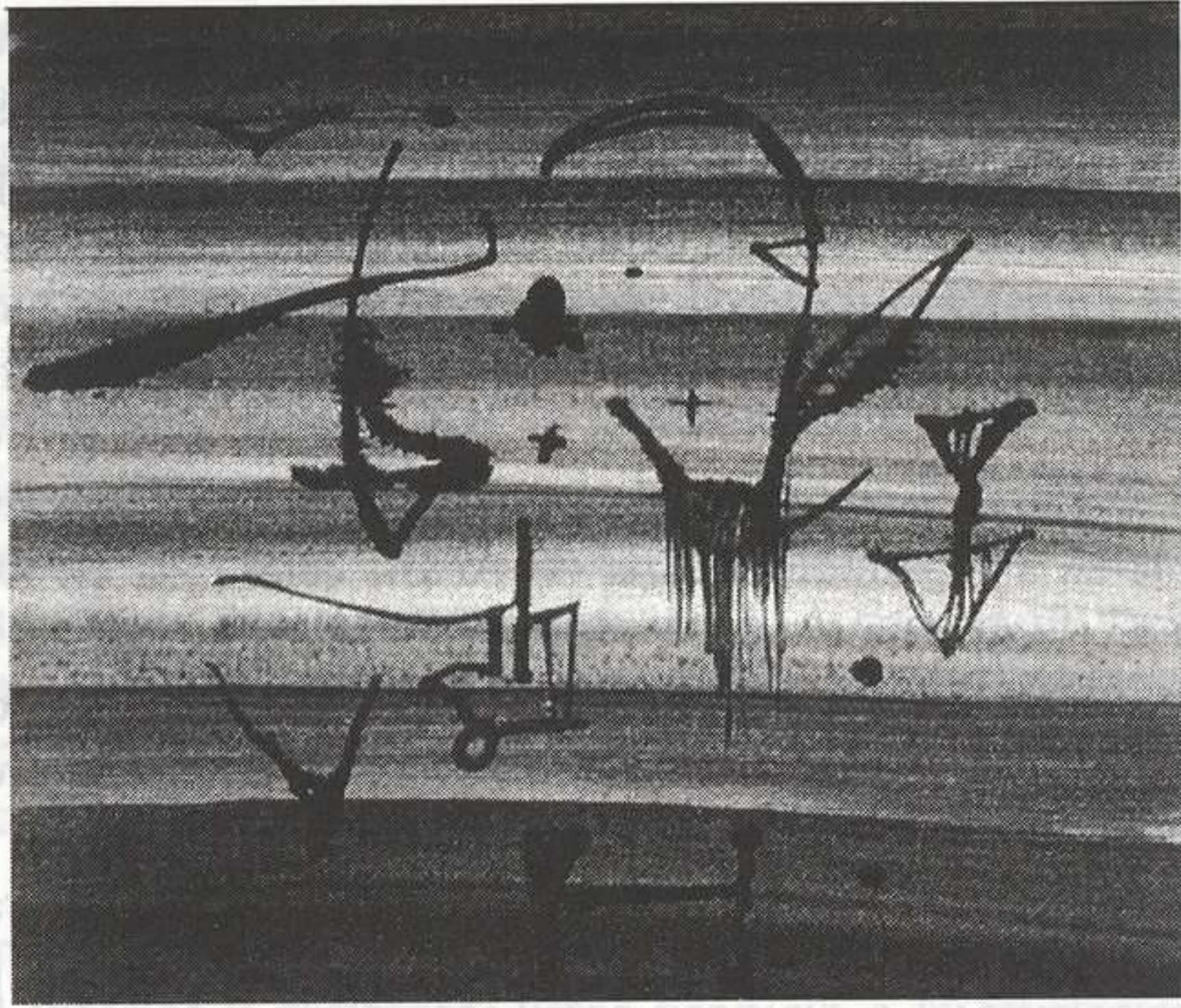
Éstos se hallan más acentuados en *Paisaje* (1951), presentado en la «Primera Bienal Hispanoamericana de Arte», celebrada en Madrid, en 1951, y en *El fuego encantado de Farefa* (1949), expuesto en su individual de la Galería Biosca, en abril de 1953. El influjo de los paisajes enigmáticos de Max Ernst [*La ciudad entera* (1935-1936)] es patente principalmente en la primera obra. En ambas, sin embargo, encontramos la misma gradación de planos en dirección oblicua, los traslapes y los contrastes lumínicos creando profundidad. Por contra, persiste el uso del «grattage» y la yuxtaposición de formas geométricas derivadas de Klee, dando lugar así a un acusado contraste entre índices de profundidad y bidimensionalidad que sería duramente criticado por José de Castro Arines: «Y aquí viene otra de las grandes quiebras de este pintor. En la casi totalidad de la obra expuesta, lo pictórico se reduce al fondo de la obra, a lo que hemos dado en llamar imprimación: a su base, a su cimiento. Lo que «va» colocado encima ya no corresponde a la pintura, sino al dibujo caligráfico»³⁰.

Sin embargo, lo que está en juego en estas obras no es solamente un problema de conquista de nuevos modos de expresión, mejor o peor engarzados, sino algo más complejo. Tàpies mantiene vigente el orden tradicional de representación, basado en la «ventana albertiana». Pero nuestra mirada solicitada en un principio por el juego de la mimesis choca al poco tiempo con falsas pistas que nos descubren un orden distinto, bidimensional y suspendido, que actúa como réplica irónica del primero, conformando así una «realidad dúplice» ya advertida por Rafael Santos Torroella a propósito de *Paisaje* (1951): «Paisaje interior,

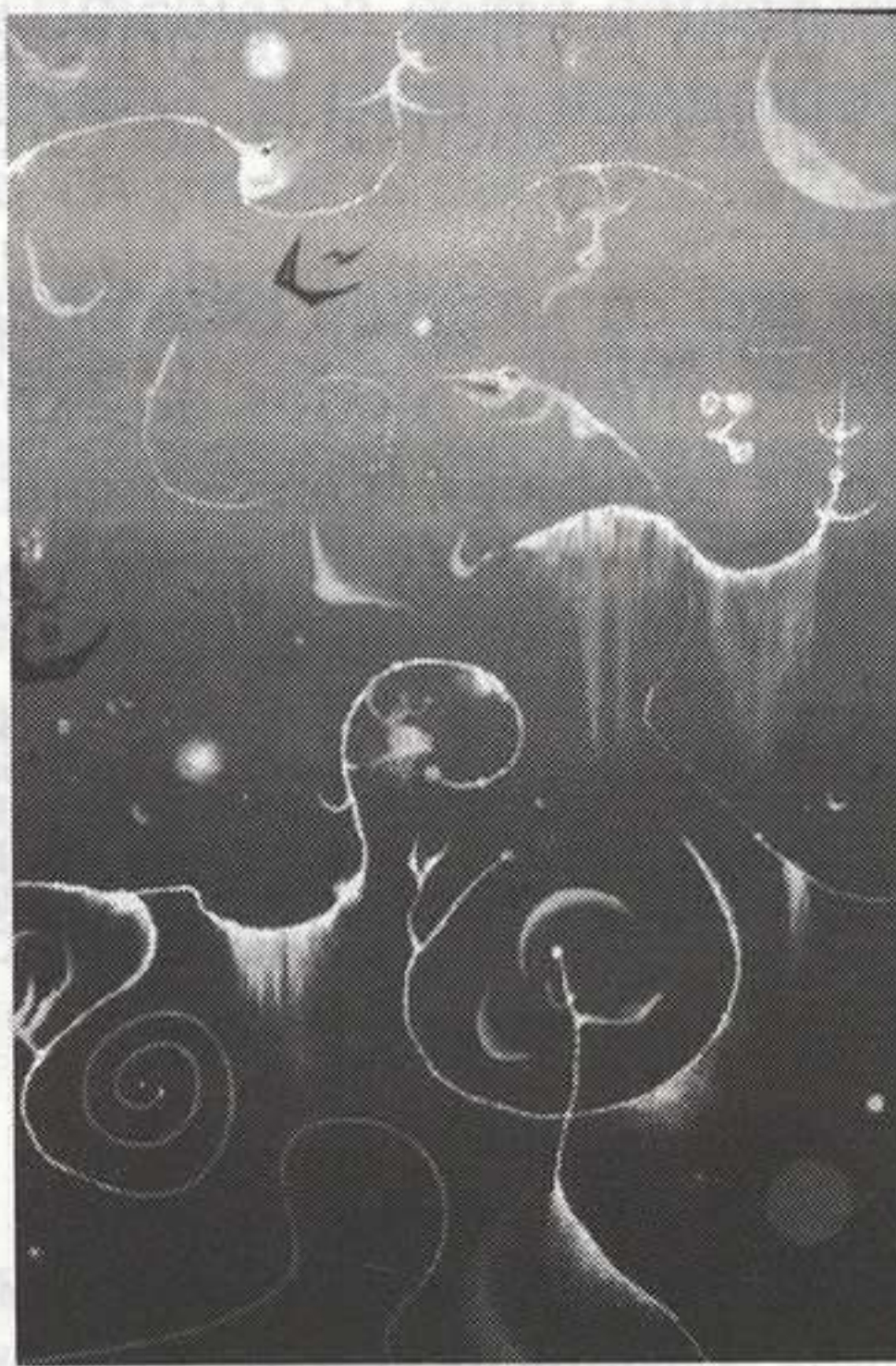
Aunque éstos tuvieron lugar en Barcelona, a decir de S. Gasch, el «Segundo Salón de Octubre» de 1949 se trasladó a la madrileña Galería Palma entre el 23 de noviembre y el 23 de diciembre (S. Gasch, «Correspondencia desde Barcelona», *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 16, 1950).

²⁹ M. J. Borja-Villel, «Comunicación sobre el muro»; en AA.VV., *Tàpies. Comunicación sobre el muro*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1992, pp. 16 y ss.

³⁰ J. de Castro Arines, «Antonio Tapies», *Informaciones*, Madrid, 28-IV-1953.



A. Saura, *En un mundo suspendido II*, 1950.



A. Saura, *Eflorescencia 2*, 1950.

desde luego. Paisaje onírico, tal vez. (...) Aquí, el paisaje objetiva, mediante la creación pictórica, esa realidad dúplice: la sensible y la espiritual, la que está o pudo estar ahí, externa y habitable ante nuestros ojos, y la otra, la que se vierte desde dentro como puro testimonio de operaciones subjetivas, sin otra dimensión que la suya propia»³¹.

El cuadro se abre y se pliega sobre sí mismo, hallando en esta contradicción, en la incoherencia espacial por él puesta en juego, su carácter «fantástico». A la vez que se afirma como «metáfora» plástica –subvirtiéndose, por medio de redundancias y elementos ajenos a su estricta iconografía, el género paisajístico al que se adscribe–, el cuadro adquiere su impronta de la incoherencia espacial que desarrolla. Espacios que atraen nuestra mirada –externa, sin rastro de implicación temporal o espacial en el objeto representado (al contrario de cuando el artista utiliza una factura rápida o un punto de vista forzado)–; pero lo hacen inestable, problemática, incapaz de la plenitud inicialmente sugerida.

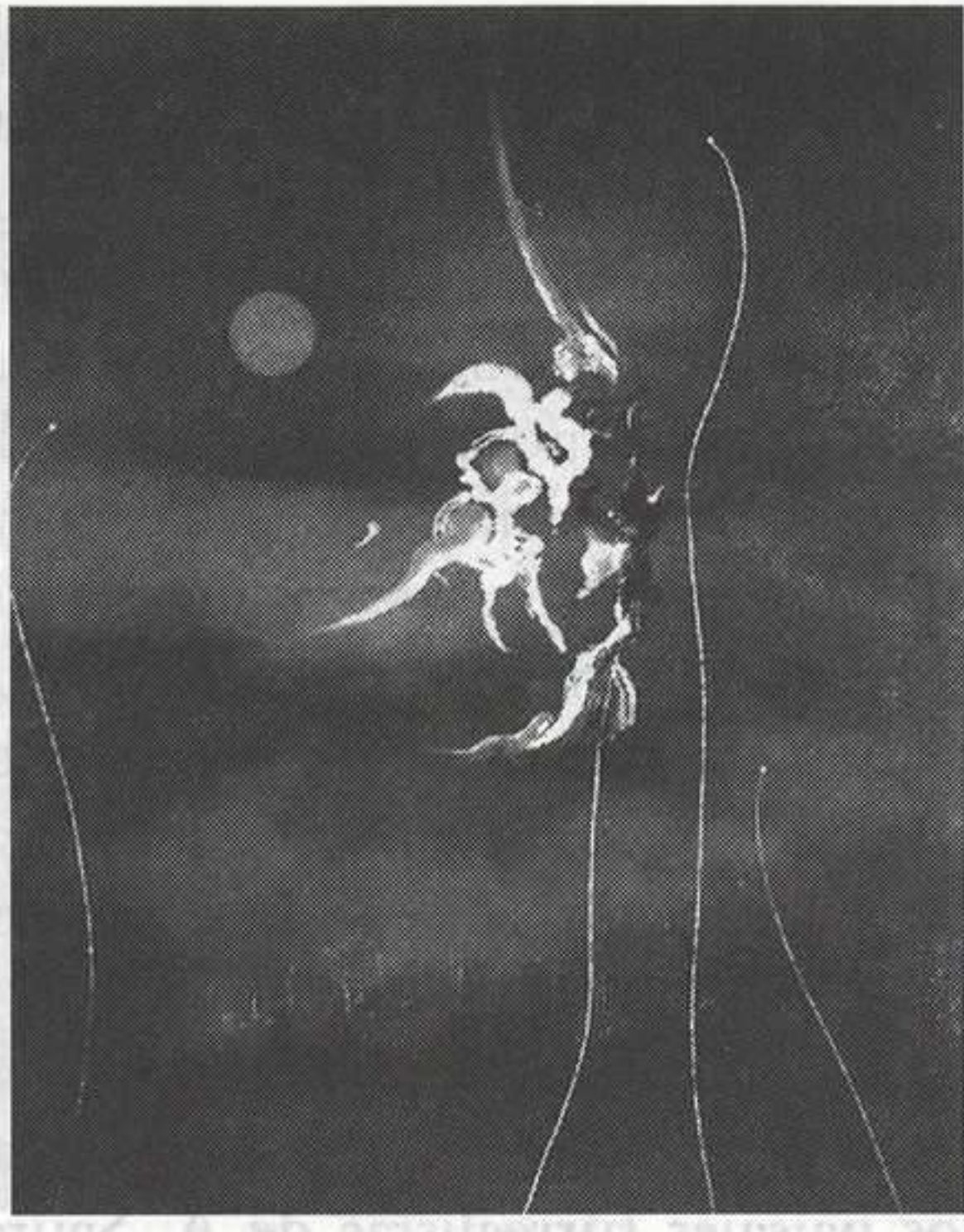
En el caso de los paisajes surrealistas de A. Saura, realizados entre 1949 y 1953, en cierto modo parejo. Su realización meticulosa, haciendo uso de una factura cerrada –próxima a los cuadros de Yves Tanguy [*El jardín sombrío* (1928) y *Sol sobre cojín* (1937)] o Salvador Dalí [*Cenicitas* (1927)]–, solventa la dicotomía entre fondo y figura, tratados de manera autónoma en su serie *Constelaciones* (1947-1950). El cuadro se dilata dando entrada al «trompe l'oeil», aunque manteniendo la concepción anterior del cuadro como parte de un «todo» mayor: «estas obras», señala Saura, «están hechas, en cierto modo, bajo conceptos de composición muy diferentes de los que se practicaban entonces. Es decir, son como una visión, a través de un visor fotográfico, de un mundo imaginado. Si tú corres este visor fotográfico hacia la derecha o hacia la izquierda, este mundo es prolongable, ¿no? Puede ser prolongable. Son como una parte de un mundo que puede ser prolongable hasta el infinito»³².

Este mundo creado por Saura carece de centro. No hay rastro de figura alguna que por su importancia jerárquica –bien sea espacial o narrativamente– concentre nuestra atención. Sus habitantes se yuxtaponen perdiendo así todo énfasis, al tiempo que el vacío se convierte en verdadero protagonista del cuadro. Ello es palpable en obras como *Eflorescencia 2* (1950), *En un Mundo Suspendido II y III* (1950), *La Luna*

³¹ R. Santos Torroella, «¿No ha visto “Paisaje”, de Tàpies? Aquí lo tiene», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 26, II-1952.

³² J. Ríos, *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 39.

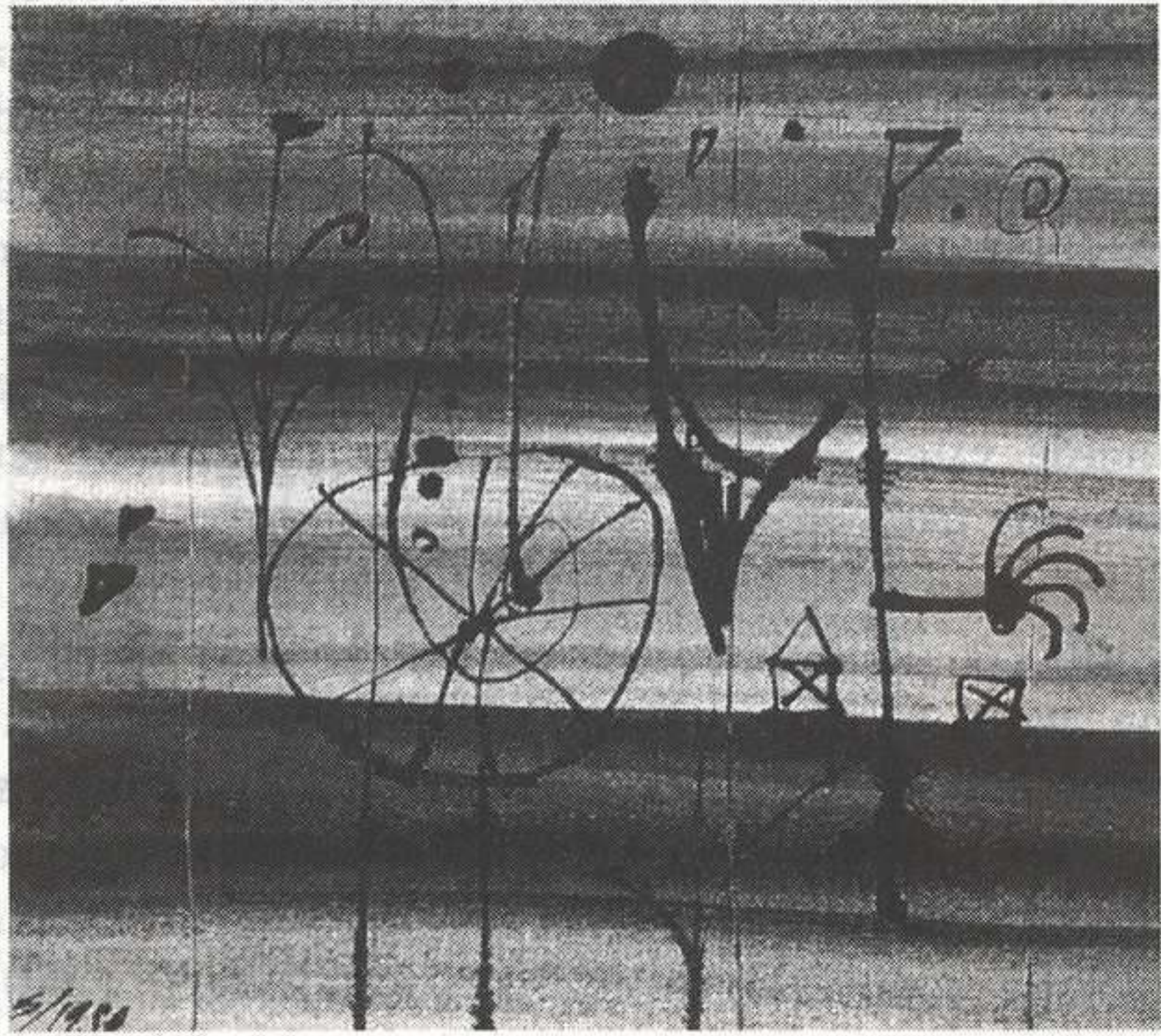
objetiva,
y la esp
nuestros
de
de
esta con
caracter
-subvir-
ico-
su
sean
espacial
una
sible.



desde luego
mediante la
real, la que
ojos, y la
operaciones
El cuadro
tradición, en
«transitorio»
riendo, por
poetas, el g
impronta de
nuestra mis
en el objet
factus rápida
problemática

En el caso de los pasajes sutiles de A. Saura, realizados entre 1949 y 1953, en el uso de una factura ceñida -próxima a los cuadros de Yves Tanguy [El jardín sombreado (1928) y Sol sobre cajas (1937)] o Salvador Dalí [Centros (1927)]-, solventa la dicotomía entre fondo y figura. El

cuadro se
la concep
«estas op
tos de com
Es decir, so
mundo int
hacia la i
ble. Son co
el infinito»
Este m
figura algu
narrativas
non perdic
verdadero
recrear 2



cuadro se
la concep
«estas op
tos de com
Es decir, so
mundo int
hacia la i
ble. Son co
el infinito»
Este m
figura algu
narrativas
non perdic
verdadero
recrear 2

A. Saura, *En un mundo suspendido I*, 1950.

R. Santos Torroella, «No ha visto "Pasajes" de Tanguy, Dalí ni otros "Cuadros" de Saura», *Revista de Arte*, Madrid, nº 20, 1953, p. 39.
J. Ríos, *Las vanguardias de la década de los años 40*, Madrid, Mondador, 1991, p. 39.

Verde (1951), etc., formadas por graduaciones horizontales de colores, creando atmósferas muy pesadas gravitacionalmente, y a la vez con una acusada sensación de profundidad; espacios que nos recuerdan a los de Tanguy, pero donde –a diferencia de éste– toda la vida surge después, fruto del azar y su manipulación por parte del artista. La aparición de estas criaturas difícilmente logra poblar un espacio ya demasiado denso. Todo lo contrario; aquéllas mantienen su carácter flotante a condición de permanecer en un primerísimo plano, sin tan siquiera solaparse unas a otras. Podría decirse que estos seres, agregados al paisaje, no hacen sino resaltar su calidad de «vacío», de «vacío» inhabitable.

Joan Ponç, por su parte, expuso en el «Séptimo y el Noveno Salón de los Once» (1950 y 1952, respectivamente) un conjunto de obras que, renunciando al anterior dinamismo lineal, hacen hincapié en ciertos componentes miméticos del espacio figurativo tradicional. Sin embargo, el viraje de su pintura hacia formas más escenográficas –algo que ya veíamos en Cuixart y Tàpies– no significa, como ha expresado este último, la renuncia a los planteamientos vanguardistas³³. De hecho, su acercamiento a la pintura clásica, no carece de un fuerte sentido irónico. *Visión de la Tierra de Llatra* (1948), expuesta en el «Salón de los Once» de 1950, es muestra patente de este afán de subversión que ha apuntado Robert S. Lubar: «Aquí, como en todos los nocturnos realizados en 1950, el artista elige un recurso alegórico ya conocido para exorcizar sus demonios, poniendo la convenciones de un mesurado paisaje clásico al servicio de una visión terrorífica y sobrenatural. Su enfoque tiene tanto de irónico como de subversivo»³⁴. En efecto, difícilmente se puede hablar aquí de clasicismo en sentido estricto. Ponç utiliza un formato atípicamente alargado –propio de las composiciones tardomedievales–, amenazando así la cohesión del cuadro. Sin embargo, no hay una secuencialización narrativa, como cabría esperar; ni siquiera existe acción. Los personajes –el situado en el medio, réplica grotesca de la Musa de *El Parnaso*, de Poussin (Museo del Prado, Madrid)– extienden su poder mágico en un paisaje abierto, vacío, iluminado por una luz de relámpago, en un anticlásico «clima de tragedia» resaltado por A. Saura³⁵.

Si en *Visión de la Tierra de Llatra* (1948), Ponç confía todavía demasiado el efecto subversivo a la anécdota –torre coronada por un cráneo,

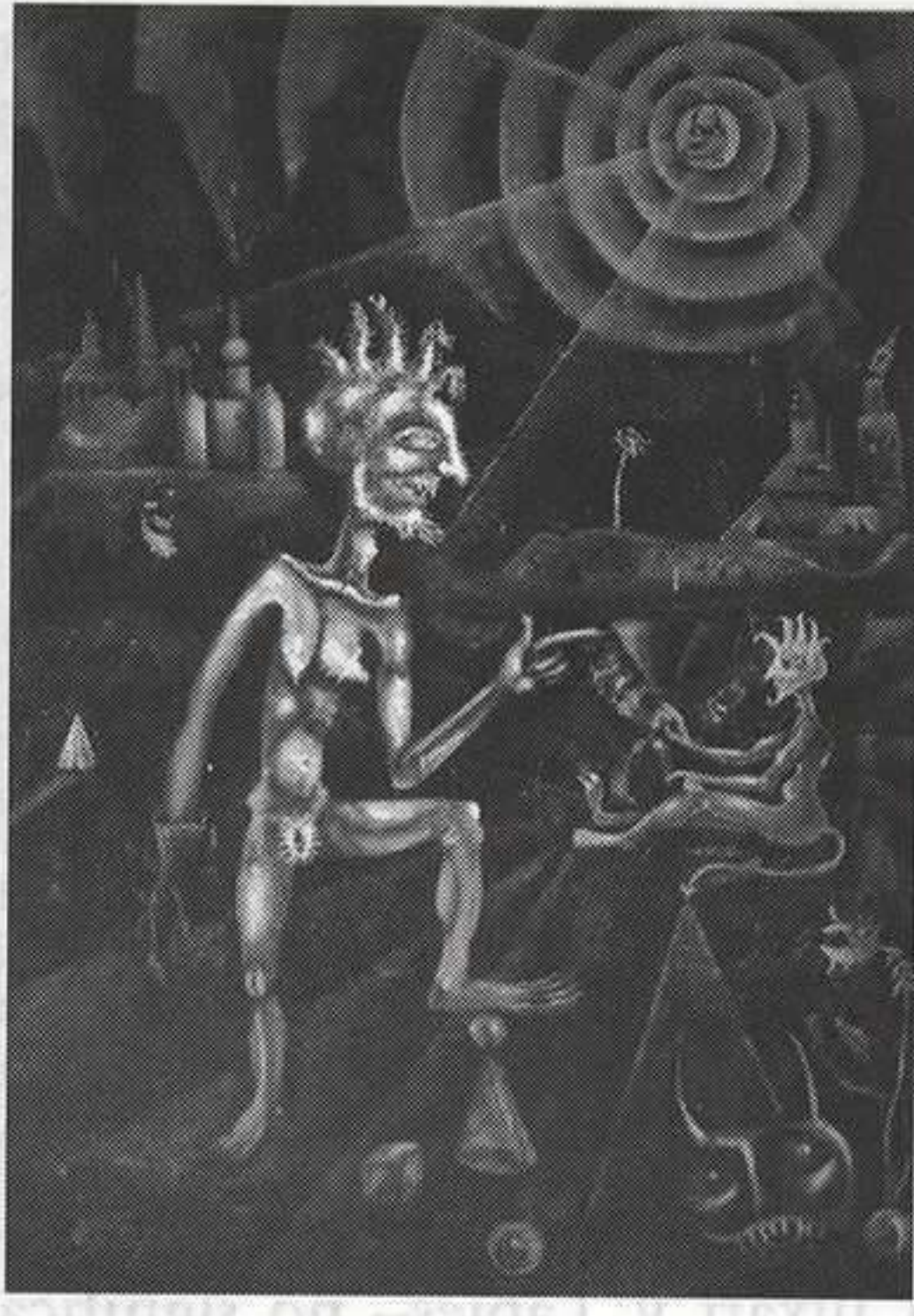
³³ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., pp. 248-249.

³⁴ R. S. Lubar, *Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1994, p. 46.

³⁵ A. Saura, «El Séptimo Salón de los Once», op. cit.

... de colores
... a la vez con una
... a los de
... después,
... La aparición de
... denso.
... a condición
... unas
... no hacen

... el Noveno Salón
... de obras
... en cir-
... tradicional. Sin
... algo



J. Ponç, *Fanafafa*, 1950.

... no significa, como ha expresado
... De hecho,
... ir-
... en el «Salón de los
... de este año de subversión que ha
... realiza-
... para exor-
... paisaje
... Su enfoque
... se
... un for-
... medic-
... no hay
... existe
... de la
... extienden
... una luz de
... por A.

... de ma-
... un cráneo,

... (1951), etc.,
... acusada sensación
... pero donde
... y su
... estas criaturas difíce-
... Todo lo contrario;
... de permanecer en u-
... oras. Podría decir-
... sino resaltar su calid-

... Joan Ponç por
... de los Oñce» (1950)
... que, renunciando a
... los componentes
... el viaje

... que ya vemos en Gurrut y Lapitz—no significa, como ha expresado
... este último, la renuncia
... su acercamiento a la pintura clásica, no carece de un fuerte sentido ir-
... nico. Véase de la *Tierra de Llana* (1948), expuesta en el «Salón de los
... Oñce» de 1950, es muestra patente de este año de subversión que ha
... apuntado Robert S. Lubar: «Aquí, como en todos los nocturnos realiza-
... dos en 1950...
... cizar sus dete-
... clásico al ser-
... tiene tanto de
... puede hablar
... mano atípica
... vales—amenazando
... una secunda-
... acción. Los
... Musa de El
... su poder má-
... relámpago,
... Saura».

... Si en N

... 1950.

¹⁰ A. Tápicas, *Memoria personal*, op. cit., pp. 248-249.
¹¹ R. S. Lubar, *Joan Ponç*, Poligráficas, Barcelona, 1994, p. 46.
¹² A. Saura, «El séptimo Salón de los Oñce», op. cit.

montaña-pájaro, personaje encumbrado una montaña sin apoyarse en ella, etc.—, en *Fanafafa* (1950), expuesto en el «Noveno Salón de los Once» (1952), resalta la propia incoherencia espacial. Al tiempo que despliega un paisaje tridimensional creado a partir de diferencias de escala, organiza la perspectiva lineal en torno a dos puntos concéntricos ajenos a cualquier referencia de profundidad: el personaje verde centra el primero de ellos, en contraposición al sol-demonio que hace lo propio en la parte superior del cuadro. Para acentuar este carácter arbitrario conferido a la composición, Ponç deshace el gradiente de escala, poniendo en diálogo a la figura amarilla situada en primer plano —¿sátira grotesca de uno de los personajes de *Los pastores de Arcadia*, de Poussin?—, y a la figura verde, perteneciente a un plano intermedio. También los contrastes lumínicos, repartidos por igual en el conjunto del cuadro, ponen entre paréntesis la continuidad espacial.

¿Compromiso artístico?

Pocas veces se ha hablado de «compromiso» al tratar el arte de fines de los cuarenta y comienzos de los años cincuenta. En efecto, no se trató de un compromiso público —como el que se daría posteriormente—; hecho este que ha propiciado que algunos autores se refieran, por contra, a las obras aquí analizadas como si de arte de «evasión» se tratara³⁶. No es tal nuestra intención. Creemos que en la puesta en crisis del espacio representativo tradicional, en su subversión irónica, estas obras hacen frente, no sólo al arte oficial académico, defensor del «realismo» como valor estético fundamental³⁷, sino a la plenitud de la mirada que los críticos franquistas de los primeros años cuarenta demandaban como garantía de la correcta representación de los valores y aspiraciones franquistas.

³⁶ A. Cirici-Pellicer, «Antonio Saura», en cat. exp. *Antonio Saura*, Barcelona, Fundación Miró, 1980, p. 11.

³⁷ En 1939, el pintor académico Mariano de Madrazo señalaba: «Y en verdad, ¿no es la realidad el barómetro fiel que registra los cambios entre el buen y el mal arte pictórico, desde la cueva de Altamira, pasando por Egipto, Grecia y Roma y los maravillosos ejemplos de arte gótico de Naumburg o de Bamberg en Alemania hasta llegar al Renacimiento y, en fin, nuestros días?» (M. de Madrazo, «El arte de la pintura. Realidad y orientaciones», *Domingo*, n.º 105, 19-XI-1939; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 1289).

Mencionemos tan sólo algunos de ellos. En un importante artículo en el periódico falangista *Arriba*, Samuel Ros criticaba en 1939 la supuesta decadencia artística del arte occidental desde el impresionismo. Para Ros el nuevo arte franquista tendría como misión representar los grandes hechos de la historia de Movimiento; pero, para ello, era imposible recurrir a los estilos desintegradores del arte de vanguardia: «espanta la idea de que existiesen pintores cubistas para eternizar la memoria de nuestros héroes y nuestros hechos, desde el humilde falangista caído al victorioso general (...)»³⁸. Lo que se precisa, según Ros, es un arte «mental», que a través de la «perspectiva» y el predominio de la «forma» sea capaz de universalizar los valores del régimen. «Nuestro curso imperial, interrumpido cuando faltó la esencia hispana del catolicismo integral y los regímenes quebraron por corrientes contrarias al sentido misional español», señalaba también Sánchez Camargo, «hallará en este resurgir glorioso la forma artística perdida entre ribetes extranje-rizantes, y los pintores españoles seguirán como siempre señalando a la Pintura *ventanas por donde ver mejor*»³⁹. Pintura convertida en «clara y expresiva ventana a la Naturaleza y la verdad ideal que rezuma nuestra visión de la vida»⁴⁰. Tal es la mirada ansiada por los teorizadores del régimen; contrapuesta a aquella otra «incierta y esfumada» que critica Sánchez Camargo como decadente; mirada inestable e irónica que hemos visto plasmada en las obras de Saura y los pintores de «Dau al Set»⁴¹.

Al margen del compromiso social explícito de la obra de Tàpies en torno al año 1951 (en la que, sin embargo, encontramos la misma estructuración dúplice del cuadro a la que nos venimos refiriendo), creemos que las obras que centran este artículo suponen una crítica —¿velada?— a la realidad franquista en tanto que afirmación de «lugares otros», lugares del «exilio interior», expresados bajo la doble faz de habitaciones/gruta y paisajes infinitos. Pero esta crítica adquiere también la

³⁸ Samuel Ros, «Arte y Política», *Arriba*, 2-VII-1939; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, *op. cit.*, p. 1302.

³⁹ M. Sánchez Camargo, «La pintura de ayer, de hoy y de mañana», *El Alcázar*, 16-XI-1939; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, *op. cit.*, pp. 1317-1318. El subrayado es nuestro.

⁴⁰ T. Borrás, «Conjeturas sobre artes plásticas», *El Español*, n.º 10, 2-I-1943; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, *op. cit.*, p. 1416. El autor reincidenta sobre la necesidad de «dotar de *panoramas* de hazaña inmortal a las generaciones que se educan» (*ibidem*, p. 1417. El subrayado es nuestro).

⁴¹ Acerca del problema de la mirada, véase N. Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.

forma de subversión de la plenitud de la mirada, de una mirada que en las obras descritas retrocede ante el espectáculo de la España franquista, «a la manera de un espectador que, mirando la calle a través de su ventana», en palabras de Emiliano Aguado a propósito del supuestamente «decadente» arte moderno, «presta[se] atención al cristal»⁴². Y es que tan importante como lo que afirman, es aquello que estos óleos niegan; permitiéndonos recuperar para ellos una acepción de compromiso artístico definida por Guillermo de Torre en 1950 siguiendo presupuestos sartreanos⁴³, en el marco de la «Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar»: «El arte y la literatura más auténticamente comprometidos serán así aquellos que menos se preocupen de parecerlo, pero que sepan responder a las exigencias conjugadas del espíritu sin fechas y de la época datada. Será también aquel que, aun alcanzado derivadamente trascendencia activa, aun logrando sus fines inmediatos, lo haga sin menoscabo de su medios expresivos»⁴⁴.

⁴² E. Aguado, «Arte y realidad», *El Español*, n.º 171, 2-II-1946; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 1483.

⁴³ J. P. Sartre, «Qu'est-ce que la littérature?», en *Situations, II*, París, Gallimard, 1947.

⁴⁴ G. de Torre, «Arte social, arte puro, arte comprometido», en AA.VV., *Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar*, Santillana del Mar, Escuela de Altamira, 1951, pp. 225-226.

2º LANZAMIENTO

JOHN STUART MILL
Sobre la libertad
Prólogo de Pedro Schwartz.
Álbum de Carlos Mellizo

IBN HAZM DE CÓRDOBA
El collar de la paloma
Prólogo y álbum de María
Jesús Viguera Molins

FERNANDO PESSOA
Poesía
Prólogo de Antonio Tabucchi.
Álbum de César Antonio
Molina

JOSÉ ORTEGA Y GASSET
¿Qué es filosofía?
Prólogo y álbum de
José Luis Molinuevo

SIGMUND FREUD
El malestar en la cultura
Prólogo y álbum de José Rallo

OBRAS YA PUBLICADAS

LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»
La regenta
Prólogo de Juan Cueto.
Álbum de Arturo Ramoneda

FRANZ KAFKA
La metamorfosis
Prólogo de Fernando Savater.
Álbum de Javier Setó y
Alberto Manguel

MARCEL PROUST
Por el camino de Swan
Prólogo de Rafel Conte.
Álbum de Rafael Conte y
Arturo Ramoneda

ANÓNIMO
La muerte del rey Arturo
Prólogo y álbum de Carlos
Alvar

STEVEN WEINBERG
*Los tres primeros minutos
del Universo*
Prólogo y álbum de José
Manuel Sánchez Ron

PEDRO SALINAS
Poesías completas
6. Confianza. Primeras poesías.
Poemas inéditos. Poemas
suelos. Poesía última
EL LIBRO DE BOLSILLO

GONZALO TORRENTE
BALLESTER
*Memorias de
un inconformista*
ALIANZA TRES

ARTE

JOHN RICHARDSON
Picasso
2. Una biografía 1907-1917
LIBROS SINGULARES

LISE MANNICHE
El arte egipcio
ALIANZA FORMA

FILOSOFÍA

THOMAS A. SZLEZAK
Leer a Platón
ALIANZA UNIVERSIDAD

ADAM SMITH
*Teoría de los sentimientos
morales*
EL LIBRO DE BOLSILLO

VARIOS

RICHARD SENNETT
Carne y piedra
LIBROS SINGULARES

GERARDO IRLES
Sólo para fans
LIBROS SINGULARES

EMILIO NIETO BALLESTER
*Breve diccionario de
topónimos españoles*
LIBROS SINGULARES

JOSÉ MARÍA CAPARROS LERA
*100 películas sobre
historia contemporánea*
EL LIBRO DE BOLSILLO



Alianza 30 Editorial
Aniversario

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
Tel. 393 88 88
Fax. 741 43 43

EQUÍVOCOS PLÁSTICO-LITERARIOS Y CARACTERIZACIONES AMBIGUAS EN LA NOVELA ERÓTICA ESPAÑOLA DE ENTREGUERRAS (1915-1936)

Carlos Reyero

Desde las minuciosas recomendaciones trentinas hasta las escrupulosas consignas de los movimientos revolucionarios, pasando por los categóricos ejercicios académicos que teóricamente obligaban a los artistas a describir con precisión un determinado tema o las más fidedignas adaptaciones cinematográficas o, incluso, en los usos —con mucha frecuencia abusos— de la prensa actual (ni siquiera sería necesario que fuera sensacionalista o tercermundista), podrían encontrarse muchos ejemplos para reconocer la diferente interpretación que cabe extraer de una imagen según la referencia textual que se utilice o acompañe. Cualquiera sabe que la lectura e interpretación de las imágenes no es un mecanismo universal o inocente, sino que responde a unos parámetros culturales y educativos elaborados a lo largo del tiempo, en estrecha relación con sistemas visuales y códigos representativos cuya sutileza puede alcanzar, en ocasiones, cotas extremas. En realidad, la tópica idea de que una imagen vale más que mil palabras sólo parece

La Balsa de la Medusa, 41-42, 1997.

verdadera si se considera como valor la ambivalencia y no la precisión, lo que no deja de resultar una paradoja, ya que entra en colisión con un pensamiento tan extendido como la capacidad de las palabras para encender la imaginación (y, por consiguiente, suscitar interpretaciones diversas, en virtud del circunloquio en el que se generarían las dudas), mientras se suele creer que las representaciones son inequívocas y clarificadoras. Comúnmente se tiende, en efecto, a valorar las imágenes en relación a su dimensión arquetípica, por lo general mucho más impactante y provocativa (como consecuencia de una recepción mental más inmediata), lo que, al propio tiempo, lleva a pensar que su mensaje parezca, casi siempre, menos complejo, porque no deja margen a la ambigüedad.

Sin embargo, esta «virtud aclaratoria» que supuestamente tienen las imágenes, sobre todo cuando se utilizan en relación con textos, es susceptible de ser transformada en un sagaz instrumento para la modificación del mensaje literario, tanto en el caso de que se desee (o sea posible o se deba o convenga) que éste quede enmascarado, diluido o frivolidado, como, todo lo contrario, que se haga más llamativo o se dirija en otra dirección. Esta inusual utilización de las imágenes se puede verificar, con mucha frecuencia, dentro de un subgénero literario, el de la literatura erótica, que por motivos de diversa índole constituye un campo lleno de matices tan sugestivos como inesperados para abordar el siempre fascinante problema de las relaciones entre las artes plásticas y la literatura.

El creciente interés que ha despertado la literatura erótica española de entreguerras en los últimos tiempos¹, apenas se ha visto acompañado, más allá de la simple constatación, del estudio de las ilustracio-

¹ Véase, particularmente, la obra de L. Litvak, *Antología de la novela erótica española de entreguerras, 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993, que recoge una amplísima bibliografía. El presente trabajo se centra, sobre todo, en la producción artístico-literaria de Antonio de Hoyos y Vinent y Alvaro de Retana, sistemáticamente interesados en explorar el equívoco y la ambigüedad, aunque se hace referencia a obras ilustradas de otros escritores especializados en ese tipo de narraciones.

Carlos Reyero es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de, entre otros, *Antonio Canova* (Historia 16, 1996), *Gustave Courbet* (Historia 16, 1996) y *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo* (Cátedra, 1996).

nes, un hecho decisivo para la comprensión global del objeto-libro tal y como llegaba al público². De hecho, las ilustraciones de las novelas eróticas funcionaron –a veces intencionadamente, pero muchas veces intuitivamente– como materiales destinados a fomentar la ambigüedad interpretativa y, lo que es más paradójico, también a caracterizarla: mientras, en la realidad, los fetiches sexuales de cada uno suelen ser obsesivamente inequívocos, las imágenes tendieron a explorar reiteradamente la incertidumbre, de manera que el problema que termina por plantearse resulta mucho más trascendente de lo que, en principio, pudiera parecer, en la medida que se convierte en un instrumento más en la definición del género.

Bien es verdad que la propia literatura es, por sí misma, también equívoca. De no haber sido así no puede explicarse, por ejemplo, que algunas novelas –es el caso de *El momento crítico*, de Antonio de Hoyos, uno de los más procaces y atrevidos autores de esta especialidad narrativa– mereciesen premios como el Juana y Rosa Quintana, «instituido en memoria y honra de sus finadas, para el fomento de las Buenas Lecturas, por estas nobilísimas bienhechoras de la moralidad, el casticismo y el arte en las obras literarias» y obtuviera la aprobación eclesiástica³. Así pues, cabe pensar que tanto en las ilustraciones como en los textos se recurriera, específica o simultáneamente, a la ambigüedad en busca de un atractivo figurativo o narrativo que formaba parte esencial del procedimiento expresivo. Alguno, como Álvaro de Retana, confesó explícitamente ser «el novelista de los ambientes frívolos y ambiguos»⁴.

Resulta de especial interés para comprender el valor de las ilustraciones dentro de la novela erótica el papel que tenía el dibujante en el proceso de edición del libro. Sobre el particular contamos con un testimonio inapreciable en el prólogo de la novela de Joaquín Belda, *El Palomar*, redactado por Demetrio López Vargas, más conocido simplemente como Demetrio. Después de presentarse –«de profesión hombre, de oficio dibujante y admirador... de esa adorable mitad que... llaman mujer y yo llamo chata» (¡Lo que no es poca presentación!)– escribe:

² Es cierto que la ilustración de novelas eróticas estuvo presumiblemente sometida a un proceso arbitrario y hubo ediciones muy variadas, muchas no ilustradas, de manera que no hay que interpretar esta relación como indisoluble. Pero es necesario constatar el sentido transformador que éstas llegaron a tener cuando se utilizaron, no menos importante que reflexionar sobre las razones por las cuales, eventualmente, no se utilizaron.

³ Madrid, Biblioteca Patria, tomo CXVII, s.a.

⁴ En la presentación de *Una aventura más*, Madrid, Prensa Moderna, 1929, p. 6.



Ribas: Portada para *El espejo de Paolina Bonaparte*, de Alvaro Retana (1922).



Zamora: Portada para *La procesión del Santo Entierro*, de Antonio de Hoyos (1917).

«La suerte ha ordenado que yo sea el segundo en la lectura de esta graciosa producción de Joaquín Belda, que la virginidad del manuscrito se la deparó a Artemio Precioso»⁵. No hay ningún motivo para no generalizar esa situación: es probable que el editor o director de la colección fuese el primero en leer el texto y, junto con el autor del mismo, interviniese, seguramente de manera bastante azarosa, en la elección del dibujante, que, según parece, tenía bastante libertad para fijarse en unas u otras «escenas». Pero, en cualquier caso, resultaba, de hecho, un intermediario entre escritor y público bastante significativo.

Que los autores eran absolutamente conscientes de la importancia de las ilustraciones no cabe la menor duda. Precisamente en torno al efecto que causan las imágenes en la conformación de una imaginación «pervertida» arranca la novela de Antonio de Hoyos *El monstruo*: «Llenas de un encanto obsceno y pueril, las estampas iban desfilando como un museo de monstruosidades para uso de un niño enfermo de literatura. Sobre el fondo marfil del chinesco papel de arroz sucedíanse con la nimia policromía que ponen en sus obras los hijos del sol, las figuras atrabiliarias de una ironía ambigua, balbuciente, muy cándida o muy perversa. En ellas no existía la gama de colores, sino que, en contraste bárbaro, saltábase del rojo bengala al verde esmeralda, y del amarillo siena al azul cobalto»⁶.

Como en cualquier tipo de libros donde las imágenes ni han sido elegidas por el autor del texto (excepción sea hecha de Retana, que era también dibujante) ni han sido realizadas simultáneamente al trabajo de éste, las ilustraciones que acompañan a las novelas eróticas tienen un carácter subsidiario respecto al relato y, también, aleatorio, ya que podrían haber sido esas u otras o, incluso, podrían no existir. Es preciso tener presente este aspecto para su adecuada interpretación: de hecho, todas las ilustraciones cumplen primeramente una misión decorativa que las transforma en imágenes estereotipadas, de manera que sólo la lectura es la que otorga coherencia narrativa a las mismas. Bastantes veces, no cabe duda, el trabajo de los ilustradores no abandonó ese nivel decorativo —no exento de interés, en cualquier caso— que aspiraba simplemente a hacer más atractivo el producto. En ese sentido, en muchas ocasiones, las ilustraciones no pasaron de ser anodinas imágenes, llenas

⁵ Madrid, Biblioteca Hispania, 1917, p. 55.

⁵ Madrid, colección La novela de noche, 31 de mayo de 1924, n.º 5, p. 5.

⁶ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 11-12. Aunque el texto parece aludir genéricamente a todo tipo de imágenes, resulta inevitable pensar específicamente en las que ilustran la novela erótica.

de indeterminación, que lo mismo hubieran valido para ilustrar una novela que otra. Pero no es ese el aspecto que pretende ser abordado aquí, sino, justamente, el contrario, cuando la presencia de determinadas imágenes establecía con el lector unas complicidades que se veían o no ratificadas en la lectura. Es significativo, en todo caso, que de las varias ediciones que ocasionalmente llegaban a tener este tipo de novelas fueran las ediciones más populares las que llevaban más ilustraciones o en las que se ponía más cuidado en la portada⁷.

No faltan algunos ejemplos en los que las imágenes son básicamente fieles a los textos y en los que, incluso, se aclaran o explicitan los pormenores más atrevidos. Así sucede –por citar sólo un caso– en *El espejo de Paolina Bonaparte*, de Retana, cuyas ilustraciones realiza Ribas: nada menos que para la portada se escoge la escena del baño, cuando Paolina es poseída por el negro Tomás, cuyo recio brazo deja poco margen al equívoco⁸. Abundan más, sin embargo, las imágenes que falsean el relato literario y, en consecuencia, generan, al menos inicialmente, algún tipo de ambigüedad interpretativa. Esta utilización de las imágenes se dirige básicamente a tres objetivos: a hacer atractivo lo que en la literatura resulta ingrato o feo; a sugerir picardía donde sólo hay inocencia; y, sobre todo, a transformar en púdico o menos atrevido, lo que en la literatura es abiertamente procaz.

1. *Divorcio entre imágenes y palabras*

Imágenes atractivas, palabras desagradables

No cabe la menor duda de que el lector de novelas eróticas aspiraba a sumergirse en un mundo de placeres sensuales a los que, muy presumiblemente, no estaba acostumbrado en su vida cotidiana. Buscaba ser provocado, desde luego, pero con fantasía; no a través de descripciones desagradables que le llevasen a su entorno. Sin embargo, no siempre los escritores respondían a esas expectativas. En un estudio sobre la novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent se ha recordado precisamente

⁷ A este respecto resulta imprescindible señalar, al menos, una excepción importante, la colección Pompadour de la Editorial Castilla, cuyas ediciones fueron cuidadísimas y aparecieron profusamente ilustradas. Entre otros títulos significativos, algunos al margen del erotismo, se publicó la novela *Mafarka* de Marinetti, con ilustraciones de Ribas.

⁸ Madrid, Editorial Castilla, colección Pompadour, Madrid, s.a. (1922).

que este escritor recurrió ocasionalmente a detalles de mal gusto que causan auténtica repulsa en el lector⁹.

Si no se trataba de aspectos angulares del argumento, el dibujante podía obviarlos sin dificultad, pero, en caso contrario, las imágenes permitían convertir en atractivo lo que en el relato no lo era en absoluto. La portada, realizada por José Zamora, de la novela *La procesión del Santo Entierro*, también de Hoyos, parece inspirada en una descripción de la protagonista, La Chipirona. Sin embargo, mientras la ilustración es graciosa y pícaro, la caracterización literaria del personaje es, más bien, desagradable y hasta repugnante: «La Chipirona era un mujer grandota, alta y gorda. En tiempos remotos debió lucir una cierta arrogancia, pero ya no quedaba sino una pura ruina. Soñolienta, desgredada, el rostro de luna llena ofrecía el conjunto más completo de devastación que un caricaturista cruel pudiera soñar. Triple papada, bolsas bajo los párpados y las mejillas, color malsano y ojos cansados. Vestía una bata mugrienta y remendada, que arrastraba su larga cola llena de grasa y porquería, mientras ella iba y venía cadenciosamente»¹⁰. Para realzar el atractivo, en la ilustración puede leerse, junto a la firma, la inscripción «Tórtola Valencia», uno de los personajes femeninos más sofisticados del Madrid de entreguerras, a quien cualquier parecido con «La Chipirona» hubiera resultado ofensivo¹¹.

De manera mucho más clara es posible constatar el mismo fenómeno en *El fuego de Lesbos*, donde Retana describe a dos lesbianas, Conchita la Verderona, que «tenía cierto aspecto infantil, de *niña fenómeno...* con una gracia de foca amaestrada... exageradamente alta y gorda», y de Gloria Luna, que «se vestía un poco peor que todo el mundo... con el pelo y el bigote canos... (y) se dedicaba a contemplar a

⁹ «El primero en hablar fue don Wifredo. Indudablemente, para documentarse, empezó por una concienzuda exploración en sus fosas nasales. Como si buscara datos en las *Escrituras* apócrifas, registróse meticulosamente la *pituitaria*, sacó algo, mirólo con arrobo y luego mostróselo silencioso a sus contertulios con el orgullo de un escavador que descubre una pieza única» (*Doña Prudencia, mujer ligera*, Madrid, La novela de hoy, 1923, p. 14. Recogido por A. Cruz Casado: «La novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, n.º 426, p. 115, nota 58).

¹⁰ Madrid, Biblioteca Hispania, 1917, p. 55.

¹¹ Las relaciones de Carmen Tórtola Valencia (Sevilla, 1882-Barcelona, 1955) con la historia del arte han sido parcialmente estudiadas. Véase, sobre todo: A. Peláez y F. Andura (coord.): *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*, Consejería de Cultura-Comunidad de Madrid, 1988 (Cat. Exp.). También numerosas referencias en: J. Pérez Rojas: *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.



Retana: Portada para su novela *El fuego de Lesbos* (1921).



Varela de Seijas: Ilustración para *Lo que dicen dos casadas*, de Enrique Gutiérrez Gamero (1927).

Conchita con arrobamiento»¹². La descripción, vulgar y despectiva que, en este caso (no siempre fue así), se hace de las dos lesbianas protagonistas de la novela, contrasta con la sensualidad de la portada, realizada por el propio Retana, que responde, más bien, a la exquisitez y alto grado de voluptuosidad que en la imaginación masculina tienen las relaciones entre mujeres. Parece como si Retana hubiese sucumbido, a la hora de escribir, a la misoginia que, en algunos varones, produce la relación lésbica, mientras, no menos misógino (aunque siempre hizo gala de todo lo contrario), a la hora de describirlas figurativamente las transforma en mujeres de vida alegre (?).

Imágenes pícaras, palabras inocentes

Es raro encontrar en las colecciones de literatura erótica ejemplos en los cuales las imágenes vayan más allá que las palabras. Antes al contrario, lo más común es que las ilustraciones corrijan y no realcen cuanta brutalidad o lascivia haya en el texto. No obstante cabe la posibilidad de intuir la existencia de una mirada pícara en cierto tipo de ilustraciones donde aparece la íntima amistad femenina que, al lector más imaginativo (tampoco es necesario que lo sea demasiado; basta con ser asiduo del género), puede llevarle a pensar en una velada sexualidad. Dado que en la literatura erótica, con mucha frecuencia, toda amistad íntima femenina suele desembocar, en el trascurso de la novela, en algún tipo de relación sexual, los lectores debieron de estar acostumbrados a suponerla desde el principio; incluso cuando no existía, sobre todo si la imagen era más expresiva que las propias palabras. No parece una inocente coincidencia que, en novelas en las que este tipo de relación no se daba, el dibujante seleccionara precisamente pasajes que, por el mismo hecho de aparecer representados, permitieran sugerir que las protagonistas, amigas inseparables, escondían una relación más profunda.

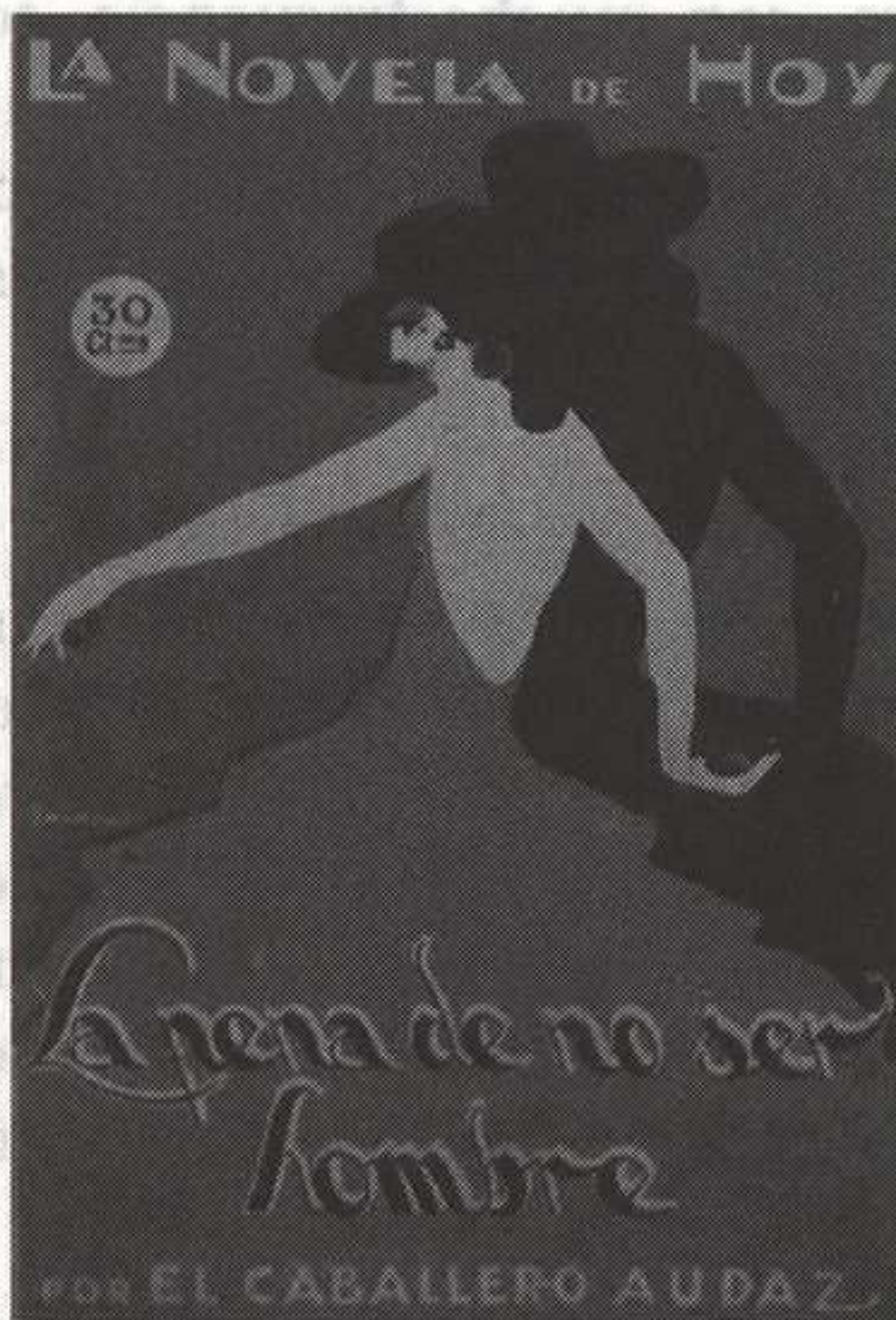
En *Lo que dicen dos casadas*, de Enrique Gutiérrez Gamero, se cuentan las experiencias matrimoniales de dos antiguas compañeras de colegio –las dos están muy aburridas– que se encuentran en un reservado del tren Madrid-San Sebastián¹³. Una de las ilustraciones, realizada por Varela de Seijas, se detiene precisamente en el cariñoso encuentro de

¹² Colección Afrodita, Biblioteca Hispania, s.a. (1921), pp. 30-31.

¹³ Madrid, colección La novela mundial, 1 de diciembre de 1927, n.º 90. Ilustraciones de Varela de Seijas.



Penagos: Ilustración para *La hija de la cortesana*, de El Caballero Audaz (1924).



Baldrich: Portada para *La pena de no ser hombre*, de El Caballero Audaz (c. 1925).

ambas mujeres que, en el relato, sólo es el «natural» arranque de la novela.

Un caso parecido se da en *La hija de la cortesana*, de El Caballero Audaz: en una ilustración realizada por Penagos se intuye cierto lesbianismo, cuando, en el texto, simplemente, se narra la relación entre Alicia, la protagonista, y su amiga Ernestina, compañera de internado. El autor se limita a escribir: «Ernestina era su amiga más íntima, con la que compartía regalos y lecciones, pensamientos, y dulces y pueriles secretillos»¹⁴.

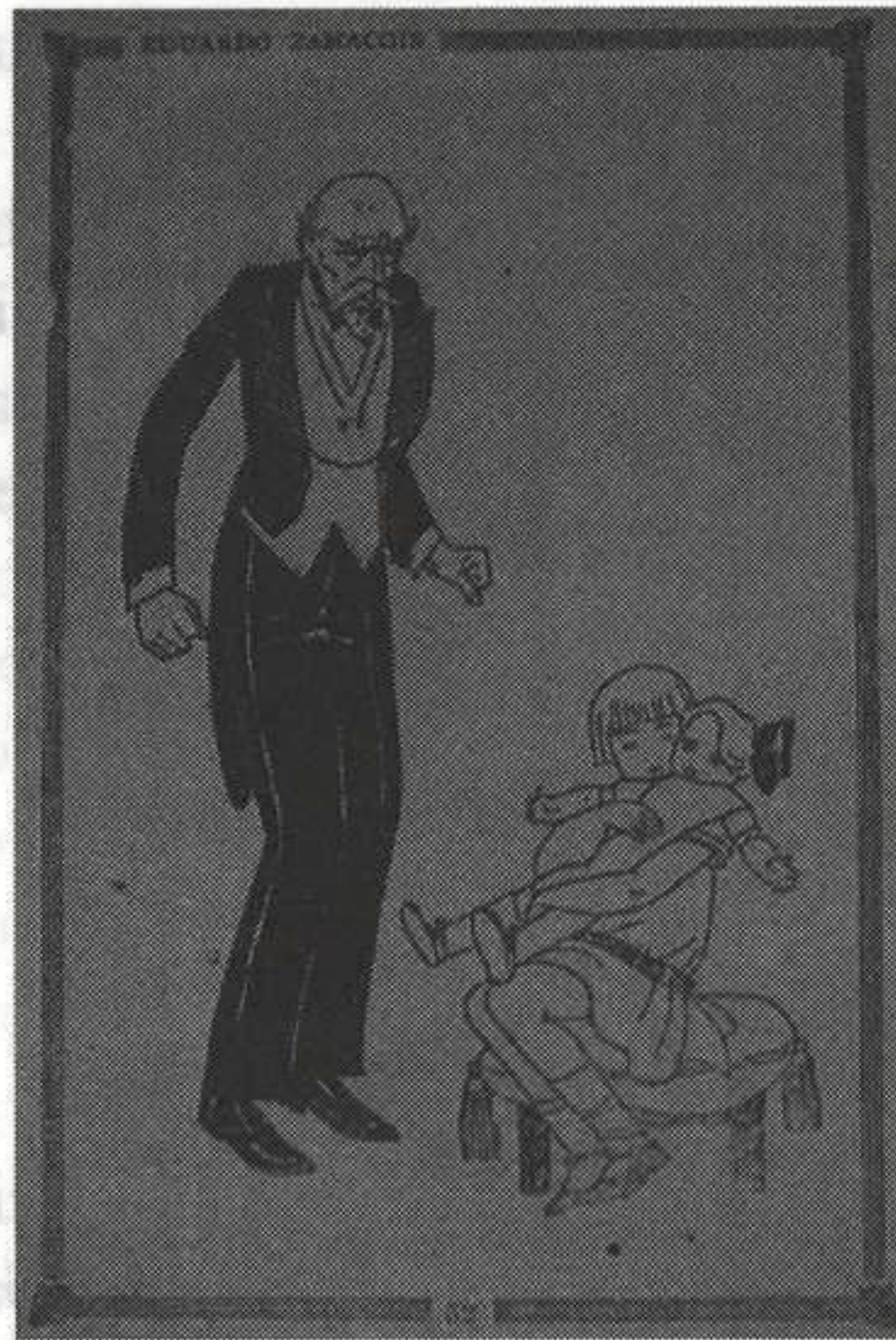
Imágenes decorosas, palabras atrevidas

El atrevimiento narrativo de los escritores especializados en novelas eróticas es patente, pese a que hoy, curados de espanto, nada de todo aquello pueda ya escandalizarnos. Que hoy hayamos transformado en una sonrisa pícara tamizada de superioridad histórica –como si en el sexo hubiese algún tipo de superioridad que pudiera no afectarnos– no puede hacernos olvidar, sin embargo, el alto grado de provocación que aquellas novelas debieron de suscitar. No obstante, las ilustraciones, como se ha dicho, cumplieron casi siempre la misión de atenuar la procaacidad que encerraban las palabras. Podría pensarse que, no habiendo necesidad de imágenes, lo más discreto hubiese sido omitirlas, como, de hecho, se hacía en algunas ediciones; pero, puesto que gran parte de las colecciones estaban destinadas a un público general, seguramente acostumbrado a alternar la lectura con las imágenes, el editor no podía prescindir de éstas: el único modo de que fueran «moralmente» viables era ocultando (o, incluso, tergiversando) los detalles que ofrecía la literatura. La cuestión, además de ser una curiosa anécdota, demuestra, por un lado, que las imágenes resultaban más «peligrosas» que las palabras y, por tanto, que se permitía antes escribir que representar; y, por otro, que las imágenes cumplían una especie de implícita función censora –fuera intencionada o no– que convertía en púdico (o, al menos, dotaba de «púdica ambigüedad») lo que no tenía ese carácter.

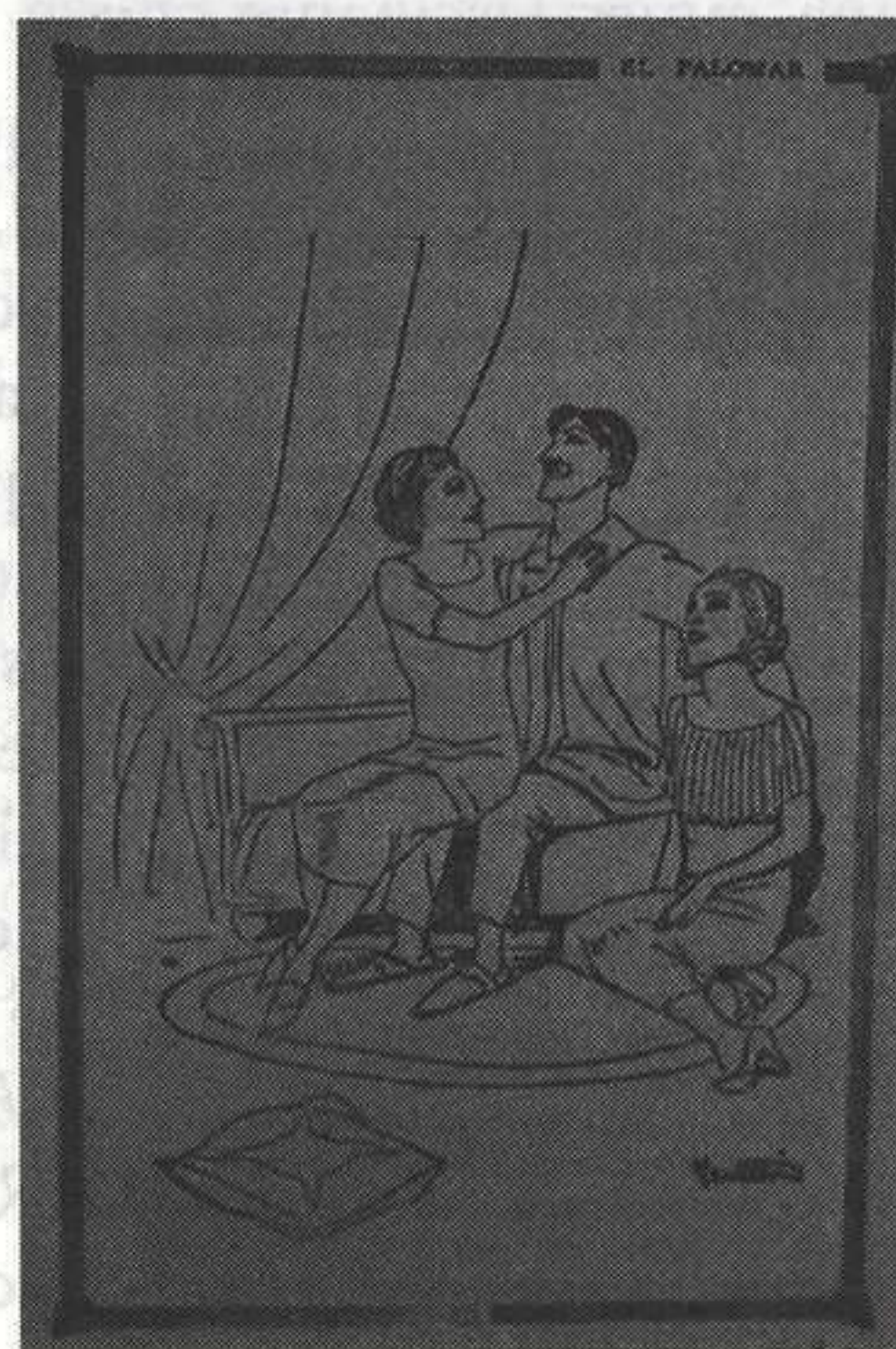
Veamos algunos ejemplos. En *La pena de no ser hombre*, de El Caballero Audaz, se cuenta la historia de un travestido, Ramuncho de Rossi, que se gana la vida actuando como mujer en un escenario. Su descrip-

¹⁴ Entre otras ediciones, fue publicada en una selección de El Caballero Audaz (José María Carreras, ed.), *El Caballero Audaz*, pp. 58-59.

¹⁴ Madrid, *La novela de hoy*, 30 de marzo de 1924, p. 62. Ilustraciones de Penagos.



Varela de Saijas: Ilustración para *Una pobre vida*, de Eduardo Zamacois (1924).



Demetrio: Ilustración para *El Palomar*, de Joaquín Belda (1924).

ción reúne todos los estereotipos de la ambigüedad: «una figura femenina, ataviada con un pomposo traje blanco de marquesa trianonesca, giraba ceremoniosamente, mostrando a las pupilas ávidas su blanca espalda, audazmente descotada... erguida sobre rojos chapines de raso, se movía coqueta, entonando con voz atiplada una canción picaresca ... su rostro tenía una marmórea blancura de estatua, que contrastaba con la profunda negrura de los ojos tenazmente pintados y el rojo de minio de la boca grande y desgarrada... Sus brazos finos, blancos, algo musculosos, y sus manos largas y ágiles, de dedos constelados de gemas y uñas rosadas, aleteaban, siguiendo los giros de la canción y subrayándolos con ademanes de coqueta femineidad»¹⁵. En la realidad, sin embargo, tiene una convencional vida de varón con el nombre de Julio Escobar: está casado con Magdalena Bremón, que descubre, de repente, el trabajo de su marido; aunque a ella no le importa, Julio se ve burlado por sus amigos: siente la horrible «pena de no ser hombre», que da título a la novela, y se obsesiona por demostrarlo. Sin embargo, a través de la ilustración de Baldrich, pese a que parece inspirarse vagamente en la descripción que comienza haciendo el novelista del travestido, no podemos intuir ese tipo de equívoco. No obstante, la imagen genera, a su vez, otros equívocos: ¿nos disponemos a leer la historia de una lesbiana? ¿o acaso se trata de un homosexual que se angustia por serlo? ¿o «simplemente» el escritor ha puesto una nota «machista» en el título para contarnos la vida de una mujer fascinante con una vida presumiblemente promiscua?

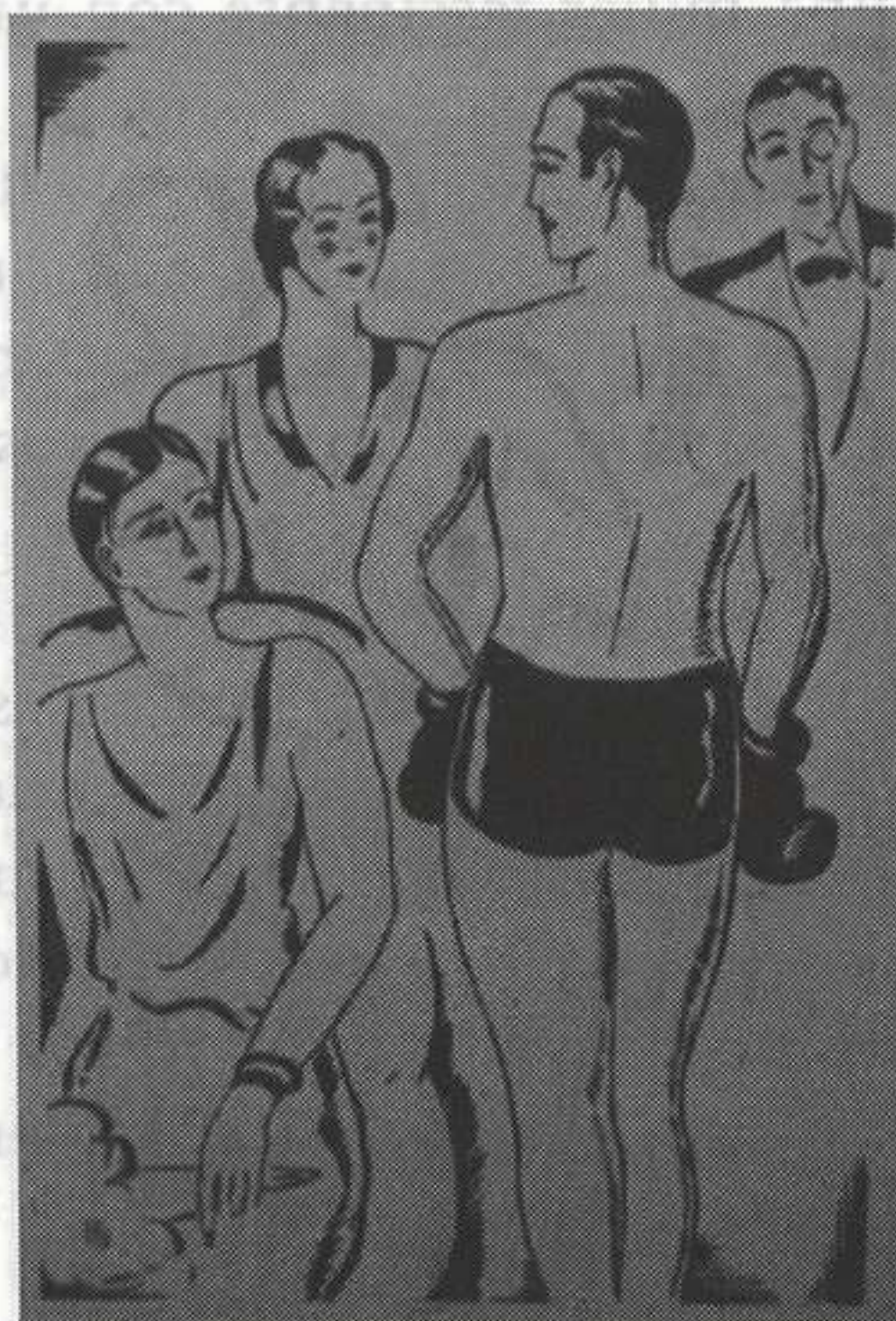
En *Una pobre vida*, de Zamacois, se cuenta la historia de un homosexual que oculta sus inclinaciones dentro de una moral convencional. El relato es, de principio a fin, completamente explícito, como si la simple exposición de un argumento «tan escabroso» no necesitase de ningún otro ingrediente perverso. Sin embargo, ni la imaginación más perversa podría descubrir el argumento a través de la secuencia de imágenes (¡Y eso que están especialmente coordinadas con el texto!). Por ejemplo, al recordar el protagonista una anécdota de su infancia, cuando pidió una muñeca por Navidad y sus hermanos se reían mientras su abuelo le compadecía, el ilustrador, Varela de Seijas, enmascara la representación al evocar a... ¡Una niña! Para la portada elige su «asalto» –frustrado, naturalmente, porque quiere hacer lo que no

¹⁵ Madrid, colección *La novela de hoy*, n.º 5, p. 69. Ilustraciones de Demetrio.

¹⁵ Entre otras ediciones, fue publicada en una selección de El Caballero Audaz (José María Carretero): *El dolor de las caricias*, Madrid, Renacimiento, 1930, pp. 58-59. Existe otra edición en la colección «La novela de hoy», con portada de Baldrich.



Ricardo Marín: Ilustración para *Los Ambiguos*, de Retana (1922).



Benet: Ilustración para *A Sodoma en tren botijo*, de Retana (1933).

siente— a una camarera que, según la narración, emprende para atajar su «inaudible error fisiológico»¹⁶: de ninguna manera podemos «leer» congoja en una imagen donde sólo hay lascivia. Convencionalmente casado, su mujer se echa un amante y los tres viven una mentira que a los ojos del ilustrador parece un trío libertino (paradójicamente debía de ser menos escabroso).

En *El palomar*, de Joaquín Belda, el divorcio —para salvar la castidad— entre texto e imagen es singularmente absurdo. El autor escribe: «Fabián medio echado en la cama —en la ilustración aparece sentado—, tenía sentada encima de sus rodillas a la chica morena, cuyos cabellos oscuros iba acariciando lentamente —las manos no aparecen por ninguna parte—, mientras ella jugueteaba con los botones de su chaleco —no lleva chaleco—. La rubia, sentada sobre dos cojines al borde de la cama, dejaba que la mano derecha del joven hiciera excursiones por sus regiones corporales propias a la lactancia» —¿la espalda?—¹⁷.

El demonio de la sensualidad es una novela de Retana profusamente ilustrada, por lo general con bastante fidelidad, salvo cuando hay escenas de tono subido: cuando José Luis se lanza sobre la joven Carmina, el escritor precisa que «los cuerpos de ambos jóvenes se unieron en convulsivos estremecimientos»¹⁸, lo que, en absoluto, refleja la ilustración de Ribas.

En *Los Ambiguos*, también de Retana, se describe con detallada procaacidad al amante de la protagonista: «De entre las sábanas con embozos de encajes surgieron, estirándose perezosamente, unos brazos desnudos y blanquísimos, surcados de venas azules, y luego, de un brusco salto de fiera joven, que arrojó al suelo las ropas de la cama y reveló entera e impúdica su maravillosa desnudez de semidiós, apareció malhumorado y somnoliento el ambiguo y succulento amante de Amalia Díaz de Hinojares... en todo el esplendor de su belleza de adolescente griego»¹⁹. Sin embargo, en la ilustración está cautelosamente enmascarada la belleza del efebo que no termina de arrojar las ropas de la cama.

En *A Sodoma en tren botijo*, igualmente de Retana, se cuentan las aventuras de un joven almeriense, Nemesio, en los círculos madrileños

¹⁶ Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, colección La novela de noche, 1924, p. 49.

¹⁷ Madrid, colección La novela de noche, 31 de mayo de 1924, n.º 5, p. 64. Ilustraciones de Demetrio.

¹⁸ Madrid, Editorial Castilla, colección Pompadour, 1921, p.146.

¹⁹ Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, colección La novela de hoy, 1922, p. 16. Ilustraciones de Ricardo Marín.

de Sodoma. Durante una fiesta de disfraces a la que acuden sólo homosexuales y dos mujeres, «Gloria Salazar, la actriz loca, infiel, tramposa y borracha, y Casta Moral, una viuda guapa y trucosa», a Nemesio se le viste, en un momento dado, de boxeador. En el texto puede leerse: «Cuando en los comienzos de su embriaguez apareció en el salón, sin más defensa que su reducido calzón negro y los guantes de calle, el argentino Burney exclamó, envolviéndole en una experta mirada de tasador autorizado: ¿Estamos en el Olimpo? ¿Eres Apolo o Ganimedes?»²⁰. Sin embargo, en la ilustración, este personaje, con monóculo, aparece en segundo plano, mientras las protagonistas son las mujeres, que habían sido mencionadas bastantes páginas atrás y son absolutamente tangenciales en la fiesta, como si el dibujante, al presentar a dos mujeres ante el bello adolescente, pretendiese sugerirnos que las pasiones son otras.

2. Caracterizaciones para el equívoco

El sexo incierto del *pierrot*

De entre los diversos personajes que pululan por los ambientes de las novelas eróticas cuya identidad sexual acaba por descubrirse distinta, a los ojos de los protagonistas, de la que inicialmente pensaban, el más frecuente es el *pierrot*. No deja de resultar, en ese sentido, curioso, que se haya recurrido a la imagen del *pierrot* para describir a algunos de los autores de estas novelas y «clarificar», así, su supuesta ambigua sexualidad. César González Ruano, por ejemplo, recuerda al escritor Pedro de Répide «con su cara empolvada con atroces polvos blancos, que le daban un aire pierrotino, sobre su barba dura y azulada... con sus zapatitos de tacón cubano color sangre de toro, (y) sus trajes blancos, convencionalmente habaneros»²¹.

La novela es mucho más osada. En *La noche de Walpurgis*, de Antonio de Hoyos, se describe a un *pierrot* que resume «explícitamente» la caracterización del equívoco: «Bajo el blanco atavío de Pierrot (un Pie-

²⁰ Madrid, colección Los 13, Publicación semanal literaria, 21 de mayo de 1933, n.º 12, pp. 21 y 28. Ilustraciones de Benet.

²¹ *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979, p. 116. Una parte se recoge también en J. Rioyo: *Casas de lenocinio, holganza y malvivir*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 332-334.



Angelo: Portada para *Vidas arbitrarias*, de Antonio de Hoyos (1923).



Fontanals: Portada para *La atroz aventura*, de Antonio de Hoyos (c. 1918).

rrot de percal, sórdido y sucio), conservaba Jimmi la nobleza de su figura vagamente andrógina, pero no afeminada, sino más bien pueril, resuelta y petulante con una gracia de héroe niño o de arcángel insexuado. Eso era, un arcángel. El rostro correcto..., la boca pálida y sonrosada; los ojos azules... y los largos y lacios cabellos de oro... dábanle semejanza con esos vagos ensueños del hermafroditismo cristiano»²².

En *Las lobas de arrabal*, también de Hoyos, se recurre a la imagen del *pierrot* para aludir a los rasgos femeninos de Antoñito Nieto: «no se sabía para qué se había vestido de Pierrot rosa, como no fuese para ostentar el turbante de tul negro lleno de penachos prendidos con un joyel de brillantes que hacía valer sus ojos divinos de sultana»²³.

Otro Antoñito aparece al comienzo de la novela *Vidas arbitrarias*, al que encuentra la policía «sentado en un banco del *boulevard*, con su vestido rosa Pierrot». En la misma novela se alude a otro *pierrot*: «¿Hombre? ¿Mujer?... Más bien debía ser lo último. Un traje de rosa muy pálido borraba los contornos de su cuerpo, aunque las líneas seguían siendo infinitamente puras y armoniosas»²⁴.

El personaje Enrique Salazar, ideado por Retana, observa a un *pierrot* que viaja con él en un tranvía, al comienzo de la novela *El octavo pecado capital*, y se detiene «contemplando aquel rostro de óvalo perfecto, rostro de paje y de novicia, donde flotaba dulcemente la inocencia, triunfando del aspecto demoníaco que prestaba a su figura el matiz encendido del disfraz». Cree que es una mujer, pero, más tarde, descubre su sexo masculino, lo que le deja perplejo. Como en *Sarrasine*, de Balzac, eso turba al protagonista, pero, mucho más frívolo, no le angustia: «Por primera vez en su vida había sufrido semejante equivocación, que le colocaba en ridículo ante sus propios ojos»²⁵. A lo largo de la novela el *pierrot* se descubre como un monstruo andrógino y fatal, al que Enrique —tras desarrollar una pasión hacia él/ella— acaba matando.

A veces no se habla de *pierrot*, sino de *pierreuse*, pero no existen menos dosis de ambigüedad. En *La atroz aventura*, de Antonio de Hoyos —donde, por cierto, se utiliza una *pierreuse* (¿o es un *pierrot*?) en la portada— habla Adela, la protagonista, una dama de la nobleza que

²² En *El pecado y la noche*, Madrid, Renacimiento, 1913, pp. 11-12.

²³ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 73.

²⁴ En Antonio de Hoyos, *Vidas arbitrarias, Historias verídicas, ambiguas, escabrosas y pintorescas de nobles señoras y esforzados caballeros*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1923, pp. 183 y 188. Portada de Angelo.

²⁵ Madrid, s.a., pp. 6-8. Portada de Juez.

tiene un amante: «Algunas veces... quisiera que tú fueses un chulo desarrapado que anduvieses por ahí con tu gorrilla y tu traje de terciopelo y ser yo una *pierreuse* de los bulevares exteriores para poder quererte a la luz del día, orgullosa de ser tuya»²⁶. Es preciso recordar que Hoyos era noble –tenía el título de marqués de Vinent– y, presumiblemente, similares fascinaciones sexuales que su personaje, Adela.

La duda del disfraz

En general, el disfraz es un pretexto para envolver a los personajes en situaciones comprometedoramente ambiguas. Así sucede, por ejemplo, en *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*: «La ambigua uniformidad de disfraces discurrida por María Montaraz –seis hombres y seis mujeres todos vestidos de lo mismo, enguantados igual y con idénticas caretas de terciopelo negro cubriendo los rostros...– que parecíerales muy divertido, muy propicio a donosas burlas y confusiones –muy *vau-deville*–, iba turbándole cada vez más»²⁷.

Con alguna frecuencia, sin embargo, el disfraz femenino en el varón no implica una inversión de los instintos sexuales «naturales» en quien se disfraza, aunque se prestan «naturalmente» a múltiples equívocos en quienes los contemplan. Aparte de los hombres travestidos del espectáculo que, por lo general, en su vida privada se comportan sexualmente como varones y no suelen seducir a éstos, que conocen su verdadera identidad, la novela erótica es pródiga en personajes aparentemente femeninos que terminan por resultar masculinos o asexuados, como algunos de los *pierrots* a los que se ha hecho referencia.

En la novela *La señorita perversidad*, de Retana, el lector cree, tras las primeras páginas, que el joven José Luis Romero de las Torres sucumbe –por cierto, hasta las últimas consecuencias: «el dios del amor le rociaba con una lluvia benéfica... que se exteriorizaba en una forma inconfundiblemente prosaica»– ante una gitana disfrazada, que, sin embargo, permanece bastante impasible ante aquella pasión tan arrebatadora. Al final resulta ser un hombre: «desprendióse de su pomposo disfraz de gitana isabelina, de los pantalones femeninos de seda rosa y de las medias transparentes, recobrando su inconfundible personalidad masculina, que desconcertó a José Luis. En menos que se cuenta, la

²⁶ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 68. Portada de Fontanals.

²⁷ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 34.

señorita Perversidad habíase metamorfoseado en un gentil adolescente, guapo, sin afeminamiento». La novela termina con «un pecado estéril, a la memoria de la señorita Perversidad»²⁸.

Bajo la apariencia de cuento oriental, también se narran en la novela erótica relatos protagonizados por varones que se disfrazan de mujeres y disfrutan, libremente, de la compañía de éstas en los harenes, como corresponde a su sexo masculino, aunque ocasionalmente se ven envueltos en situaciones embarazosas, como le sucede a la bella Encantadora (en realidad, Encantador), en la novela de Retana *El encanto de la cama redonda*, cuando aspira a ser poseída por el hijo del visir, Ali-Nur, que se alarma «porque al ir a forzar la cerradura», la encontró «con la llave puesta». Encantadora se ve obligada a justificar que «tiene la facultad de cambiar de sexo cuando su honor corre peligro»²⁹. En *El príncipe que quiso ser princesa*, también de Retana, el príncipe Esplendor —en la novela *Esplendorosa*— se oculta bajo ropas femeninas y disfruta con Rosa de Plata, esposa de Cuerno de Oro, a quien engaña haciéndole creer que se trata de una princesa raptada por un mago con siniestros propósitos y le propone que se case también con ella (él) para poder vivir junto a Rosa de Plata (aunque bajo promesa de no poseerle). Al principio, el trío vive noches voluptuosas, si bien a Cuerno de Oro le cuesta cumplir su promesa, pero se conforma con «tiernísimos homenajes». Finalmente, Esplendorosa queda, por sorpresa, desnuda (por supuesto, boca abajo, para hacer posible el equívoco) e incapaz de aplacar la vehemencia de Cuerno de Oro, éste «encontró la manera de saciar su deseo sin faltar al juramento»³⁰.

3. La ambigüedad como sinónimo

El *pierrot*, como cualquiera de los otros disfraces a los que recurrieron los escritores de novelas eróticas para generar lascivos y turbadores equívocos en sus lectores, es una figura que se mueve, al fin y al cabo, en un nivel puramente superficial (aunque, eventualmente, esconda insinuaciones más profundas). Cuando los novelistas e ilustradores hubieron de caracterizar, sin ambages, una orientación sexual distinta

²⁸ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 75, 133 y 138. Sin ilustraciones.

²⁹ Madrid, Colección La novela de hoy, Sucesores de Rivadeneyra, 1 de diciembre de 1922, n.º 29, p. 37, Ilustraciones de Retana.

³⁰ En *Mis mejores cuentos*, Madrid, Prensa Popular, s.a., pp.123-124.

de la que correspondía al «sexo natural» recurrieron a imágenes que reflejan una especie –valga la contradicción– de inequívoca ambigüedad³¹. Por supuesto, siempre que se trataba de varones, ya que las mujeres «invertidas», al contrario de lo que les sucede a éstos, nunca son ambiguas: o bien son caracterizadas con repulsión, como se ha visto, o bien, con alguna frecuencia, con sofisticada exquisitez. Esencialmente, las imágenes que aluden a la caracterización ambigua del varón en la novela erótica podrían reducirse a tres: la esterilidad, el efemismo y la afectación como consecuencia de la posesión de rasgos o comportamientos del sexo contrario.

El ser estéril

La equiparación entre ambigüedad sexual y esterilidad es muy frecuente en la literatura erótica, heredera del malditismo que había perseguido a los escritores decadentes de finales del siglo XIX. Por ejemplo, Benjamín, un chulo gaditano que se aprovecha tanto de hombres como de mujeres, protagonista de *Bestezuela de placer*, novela de El Caballero Audaz, es descrito como «animal sin sexo, ninguno de los dos sexos pudo liberarle... Había sido juguete, capricho, algo ambiguo, repugnante y amorfo... Ese era su castigo... Vendió placer y él no lo obtuvo»³².

En *Sacerdocio*, de Antonio de Hoyos, el doctor protagonista de la novela reflexiona sobre la ambigüedad del «duquesito», Tolo, en el que aparecen identificados el hermafroditismo, la ambigüedad y la homosexualidad, cuestiones que, en esa época, solían presentarse bastante confusas. «A primera vista, nada de plebeyo afeminamiento, nada de vulgar ni repulsivo», pero acude al doctor porque tiene un problema atroz: «Estoy muerto, muerto, inútil para la vida, para el amor»³³.

³¹ Como he señalado en otro lugar (*Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 197), tendemos a abusar del término ambigüedad para caracterizar externamente a una persona cuando no suele haber margen para ningún equívoco. Pero en los hábitos del lenguaje somos herederos de una antigua –aunque sea convencional– identificación entre apariencia y orientación sexual. La literatura erótica exploró y explotó hasta el extremo toda la variedad inimaginable de alteraciones de la apariencia que podrían traducir, a su vez, una alteración de los instintos «naturales». Paradójicamente, pues, lo ambiguo resultó inequívoco.

³² Recogido por Litvak, *op. cit.*, p. 173.

³³ Madrid, Renacimiento, 1928, p. 141.



Retana: Ilustración para su novela *El encanto de la cama redonda* (1922).



Zamora: Portada para *El árbol genealógico*, de Antonio de Hoyos (1918).

La caracterización estéril y desagradable de algunas figuras tanto masculinas como, sobre todo, femeninas en la novelística de Antonio de Hoyos tiene también connotaciones ambiguas, por ejemplo, Fray Servando de Moncada, «alto, enjuto, cetrino, duro el ceño y sensual el labio, las pupilas figurantes como ardientes carbones», o Sor Peregrina, «rígida, insexuada bajo la albura del ropón monacal», de la novela *El árbol genealógico*³⁴. También Judith Israel, de la novela *La zarpa de la Esfinge*, del mismo autor, aunque mujer, tiene algo de hombre, «con sus senos breves, andróginos», que, como el propio autor de la novela, se enamora de un torero que muere de una cornada»³⁵.

El efebismo

El efebismo ha sido tradicionalmente una imagen definitoria de la ambigüedad sexual tanto porque —se supone— se trata de una etapa transitoria hacia la definitiva caracterización de la sexualidad en su aspecto externo como, sobre todo, porque, convencionalmente, los objetos de deseo apetecidos por hombres —sean hombres o mujeres— han sido figurativamente descritos, en múltiples ocasiones a lo largo de la historia, con los rasgos suaves de la adolescencia.

Existen tantos ejemplos en la cultura figurativa occidental de la asociación del efebismo con la ambigüedad sexual que cuanto aparece en la literatura erótica no deja de conformar un episodio más. Pero lo que quizá resulta más interesante anotar es que, incluso cuando las mujeres protagonizan el deseo sexual y, por consiguiente, «se comportan» como hombres, sus objetos de deseo poseen rasgos efébcos, lo cual es utilizado por el escritor y el ilustrador para profundizar en la ambigüedad. Por ejemplo, Silverio, del que está enamorada una puta en *El martirio de San Sebastián*: «Frágil, de una ambigüedad de efebo griego o de egipcio Ganimedes; el rostro barbilampiño, la boca como un irónico trozo de coral; por ojos, dos triangulares esmeraldas; la frente estrecha, bajo la avalancha de cabellos negros, Silverio hubiese sido, en remotos tiempos, copero de los dioses, o favorito de los emperadores o paje de las reinas. Ahora, en la Barcelona del siglo XIX, Silverio era, lisa y llanamente, un criado de mancebía de baja estofa. Tenía gestos menudos, pueriles y

³⁴ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 13. Portada de Zamora.

³⁵ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 104. Portada de Juez.



Zamora: Portada para *El martirio de San Sebastián*, de Antonio de Hoyos (1917).



Retana: Portada para su novela *Las locas de postín* (c. 1922).

ondulantes a un tiempo, voz suave y cantarina, y en toda su persona un hermafroditismo a la vez literario y canalla»³⁶.

También, Alberto Reyna —una especie de *alter ego* de Álvaro Retana, protagonista de varias de sus novelas—, enamorado de una mujer misteriosa en *El Escapulario*, es literariamente caracterizado con «una mezcla absurda de hombre, niño y adolescente... muy mimado por las hijas de Eva y engalanado con todos los vicios que dan ellas, aunque susurrábase que también poseía los que ellas no dan y los que ellos no ostentan»³⁷.

Julio, el chapero que se convierte en amante de la lesbiana Amalia en la novela de Retana *Los ambiguos*, está caracterizado, tanto plástica como literariamente, como un ambiguo efebo. La protectora le recrimina que hace demasiado ejercicio y se va a poner hecho un hombre: «Amalia le ponía sus ropas a Julito para andar por casa, y éste, dócil y contagiado de la perversidad de ella, se dejaba poner camisas de seda y zapatos de tacón alto, y se abandonaba lánguidamente en los brazos de ella, como si fuera realmente el macho de la pareja»³⁸.

Frecuentemente, la belleza masculina va asociada al efebismo y, en consecuencia, a la ambigüedad. En *La dama de Luxemburgo*, también de Retana, René de Boisberty, «aquel adolescente que, por exceso de perfecciones físicas, resultaba un tanto femenino», despierta las pasiones de Paolina Bonaparte, entonces viuda del general Leclerc, a pesar de sostener «el criterio de que los hombres deben ser muy hombres y las mujeres muy mujeres»³⁹.

La afectación

La descripción de un ambiente sofisticado, lujoso y exquisito, pero, al propio tiempo, en exceso recargado y ostentoso, suele preceder a la caracterización de aquellos varones en quienes se detectan rasgos de femenina afectación, en una simplista identificación entre el gusto por determinadas decoraciones y los deseos sexuales más íntimos. Así era, según parece, el propio entorno de Antonio de Hoyos, a tenor de lo escrito por César González Ruano: «Tenía una casa impresionante, con

³⁶ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 14-16. Portada de Zamora.

³⁷ Madrid, Publicaciones Prensa Gráfica, 15 de abril de 1922, p. 25. Ilustraciones de Zamora.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 29-30.

³⁹ Madrid, colección La novela de Hoy, 1925. Ilustraciones de Antonio Juez.

mucho truco literario, viejas estofas y damascos en grandes sofás modernos; una buena biblioteca encuadernada en negro, con la corona de marqués en oro; tallas antiguas, grabados vagamente eróticos, máscaras chinas, un gran retrato suyo pintado por Beltrán Massés, esmaltes, hierros forjados, tapices orientales, vitrinas cargadas de ídolos y bibelots»⁴⁰. En parecidos ambientes –supuestamente afeminados– viven los ambiguos de sus novelas. Del de Tulio Ponzano, protagonista de *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, se dice: «El despacho (que más que de tal tenía de *boudoir* de mujer elegante) respondía a maravilla a la complejidad espiritual de su dueño»⁴¹, de manera que llega a asociarse, incluso, el ambiente con los aspectos más profundos de la personalidad.

En *Las «locas» de postín*, por donde desfila el más variado repertorio de homosexuales «años veinte», Álvaro de Retana comienza describiendo la habitación de Rafaelito Hinojosa de Cebreros, el hijo mayor de los marqueses de Albareda: «Todo era especialmente femenino y coquetón en aquella espaciosa alcoba, decorada con exquisita modernidad: la cama turca, recorrida por una piel suntuosa; los frágiles muebles, de maderas claras; el tocador, rebosante de productos de perfumería; los visillos del balcón, de tul plegado, con aplicaciones de encaje; la lámpara, de seda blanca; las cortinas, de florida cretona; la alfombra mullida, y los innumerables *bibelots* repartidos con estratégica elegancia». Rafaelito reúne todos los ingredientes del ambiguo, desde el efebismo a la afectación femenina: «confesaba veinte años desde hacía siete, y podía mantener impunemente su afirmación, debido a que la garra del tiempo no había querido profanar la ambigua belleza de su rostro, demasiado delicado de facciones para no resultar equívoco... un pesado adolescente blanco y rubio, de ojos intensamente azules, siempre entornados, como sumidos en un sueño voluptuoso; y contribuían a afirmar su femineidad la nariz fina y recta... la boca de labios encendidos y golosos, que mostraban al sonreír dos hileras de diente impecables... era un lechuguino de regular estatura, y solía vestir con tan inconfundible extravagancia, que más de una ocasión había provocado conflictos callejeros... era un pseudo hombre que, no obstante su odio cordial a las mujeres, vivía exclusivamente de imitarlas y para imitarlas... hablaba indefectiblemente en femenino»⁴².

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 85.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 35.

⁴² Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 18-21. Portada de Retana.

En efecto, toda la literatura erótica tendió a asociar ineludiblemente la inversión sexual del varón con la apropiación de caracteres femeninos⁴³. Incluso en la realidad, Javier Rioyo describe a Antonio de Hoyos «con tacón alto como una señora» junto a «su inseparable novio y “celestina” el bello y afeminado Luisito Pomés»; y aún añade: «ese chico bonito... de cara cuidada como una señorita y sin el cual el aristocrático sordo no podría hacer sus conquistas»⁴⁴.

Por consiguiente, toda afectación resulta, inevitablemente, siempre sospechosa. En la novela *La curva peligrosa*, cuando se duda de la orientación sexual de Leonardo, Hoyos pone en boca de uno de los personajes: «¡Un hombre que se maquilla, usa *rimmel* y *La nuit d'amour* de Coty, que usa kimonos e interiores rosas y malvas!... Yo no me meto en nada, no me asusto de nada, pero un hombre debe ser un hombre»⁴⁵.

Siempre el kimono. En efecto, el kimono parece ser que constituía un «paradigma» clarificador de la ambigüedad sexual. En *Bestezuela de placer*, de Artemio Precioso, se describe así a Maximino: «Calzaba el modisto unas chinelas de raso de alto tacón y medias de color perla, que modelaban la musculosa pantorrilla, visible por la abertura del kimono que vestía, un holgado kimono femenino, de seda azul, en el cual aparecían bordados con vivos colores pájaros exóticos y frutos tropicales»⁴⁶.

En el extremo de la afectación estaba la consideración del varón sexualmente ambiguo como una mujer. El protagonista de *Una pobre vida* exclama apesadumbrado: «¡Soy una mujer..., una mujer con apariencia de hombre!»⁴⁷. Sin embargo, es curioso que, en las ilustraciones de la novela, se mantenga siempre la apariencia de varón, salvo de niño, ocasión en la que aparece como niña, según se ha visto.

En *La curva peligrosa* de Antonio de Hoyos varios homosexuales son caracterizados como mujeres: Angelito, que se mira «en un espejo de bolsillo con coquetería de *cocotte* proveyta (y) se pinta un ojo sin convicción»; Juan, «por mal nombre Jeanne d'Albret, que entraba

⁴³ Sobre la posibilidad de interpretar como transformistas del sexo las imágenes femeninas de Alvaro de Retana, véase mi trabajo: «¿Falleras *art déco* o *drag queens*? Alvaro de Retana y la iconografía del transformismo», XI CEHA, *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 16-19 de septiembre de 1996 (en prensa).

⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 312 y 330.

⁴⁵ Madrid, Biblioteca Hispania, 1925, p. 95.

⁴⁶ Recogido por Litvak, *op. cit.*, pp. 149-174. Véase también, de Artemio Precioso, *A besos y a muerte*, Madrid, Renacimiento, 1927. Sin ilustraciones, portada de Milans.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 44.

envuelto en su pelliza»; o Maurice Longchamps, «que pese a sus manos de cocinero y sus pies de mozo de cordel, vestía de... ¡reina de Saba!»⁴⁸. También Juan Galán, que aparece en *Las lobas de arrabal*, del mismo autor: «el dibujante que allá en su tierra de Cáceres era el inquietante sucesor de Rops, y que pintado... tenía dengues de preciosa ridícula»⁴⁹.

En *Los extravíos de Tony*, de Retana, el protagonista habla de dos compañeros de colegio: «En mi vida vi dos chicos tan raros. ¡Si parecen dos niñas! ¡Anda, y el uno se da polvos! ¡Y el otro también...! Cualquiera diría que son dos duquesas versallescas»⁵⁰.

Los homosexuales que desfilan por la novela de Retana *A Sodoma en tren botijo* hablan, se comportan y parecen, a todos los efectos, mujeres (?). El marqués de Pijo Infante responde, cuando se le pregunta si va a ir a la capilla pública de Jueves Santo: «Ya lo creo; muy frívola y muy mona, con mi traje de miriñaque de tul negro, mi peineta de concha, mi mantilla de encajes y mi rosario de nácar». En general tienen apelativos femeninos, como la Mery, «algunas veces castizamente María», Mari-Pepa Andrés, «pseudo-mujer de voz gangosa, cuarentona, cómicamente amanerada, fea como un besugo», o el conde de Estrechez, «a quien sus íntimos llamaban Clara Bow por la simpatía que reservaba para la marina»⁵¹.

No todo es lo que parece, sin embargo

A pesar de cuanto se ha dicho, en la novela erótica la inversión de los papeles o prácticas sexuales no es, al menos genéricamente, sinónimo de homosexualidad, aunque lo sea de perversión. En la novela *Por qué engañan ellas*, de Artemio Precioso, habla Teodora Moreno: «Mi marido, a los treinta y cinco años, era todo un “excelentísimo señor”... Durante el noviazgo nada dejó traslucir de sus aberraciones. Pero en la primera noche de bodas, en el coche-cama del expreso de Sevilla a Madrid, ya manifestó sus primeros extravíos. Despreciando el más rico tesoro de una virgen, el desgraciado quería inaugurar el templo por el polo opuesto, y mal lo hubiese pasado yo si, por fin, no le digo: “¿Es

⁴⁸ Madrid, Biblioteca Hispania, 1925, pp. 95 y 105.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 73.

⁵⁰ Biblioteca Hispania, s.a. Ilustración de A. Delgado en portada.

⁵¹ *Op. cit.*, pp. 12 y 18.

que yo me he casado con un... hombre del revés?»⁵². No obstante, eso es razón para abandonarle.

También se juega intencionadamente con la afectación con objeto de generar dudas, pero, a veces, éstas se resuelven inesperadamente. Un hermano de Perico Aldecoa, amante de *Paquita la caprichosa*, en la novela homónima de Retana, parece un afectado y, en consecuencia, un invertido: «A los de la familia nos trae desesperados, porque nos gustan las mujeres muy mujeres y los machos muy machos, y figúrate lo que supone tener en casa un hermano que no se sabe si es carne o pescado». Sin embargo, Paquita se propone hacerlo un hombre y, para su sorpresa, «el aparente androginismo de Joaquinito desaparecía ante aquel alarde de virilidad, que superaba a cuanto la fantasía más desordenada pueda imaginar»⁵³.

Por consiguiente, es posible concluir que, en la literatura erótica, la apariencia de los personajes constituye una fuente de información indispensable para que el lector construya sus hipótesis narrativas, a veces parcial o radicalmente transformadas por las ilustraciones, antes de que la trama real sea finalmente desvelada a lo largo de la lectura. Es intención constante de los autores, no obstante, alterar con todo tipo de equívocos —tarea en la que las imágenes también cumplen eventualmente un papel— esas apariencias, con objeto de generar permanentemente la incertidumbre necesaria para quebrar los convencionalismos sexuales estereotipados de los géneros.

⁵² Madrid, Talleres Poligráficos, 1932, pp.182-183. Sin ilustraciones.

⁵³ Madrid, Biblioteca Hispania, colección Afrodita, s.a., pp. 120 y 129. Portada de Solans.

Christoph Menke

La soberanía del arte

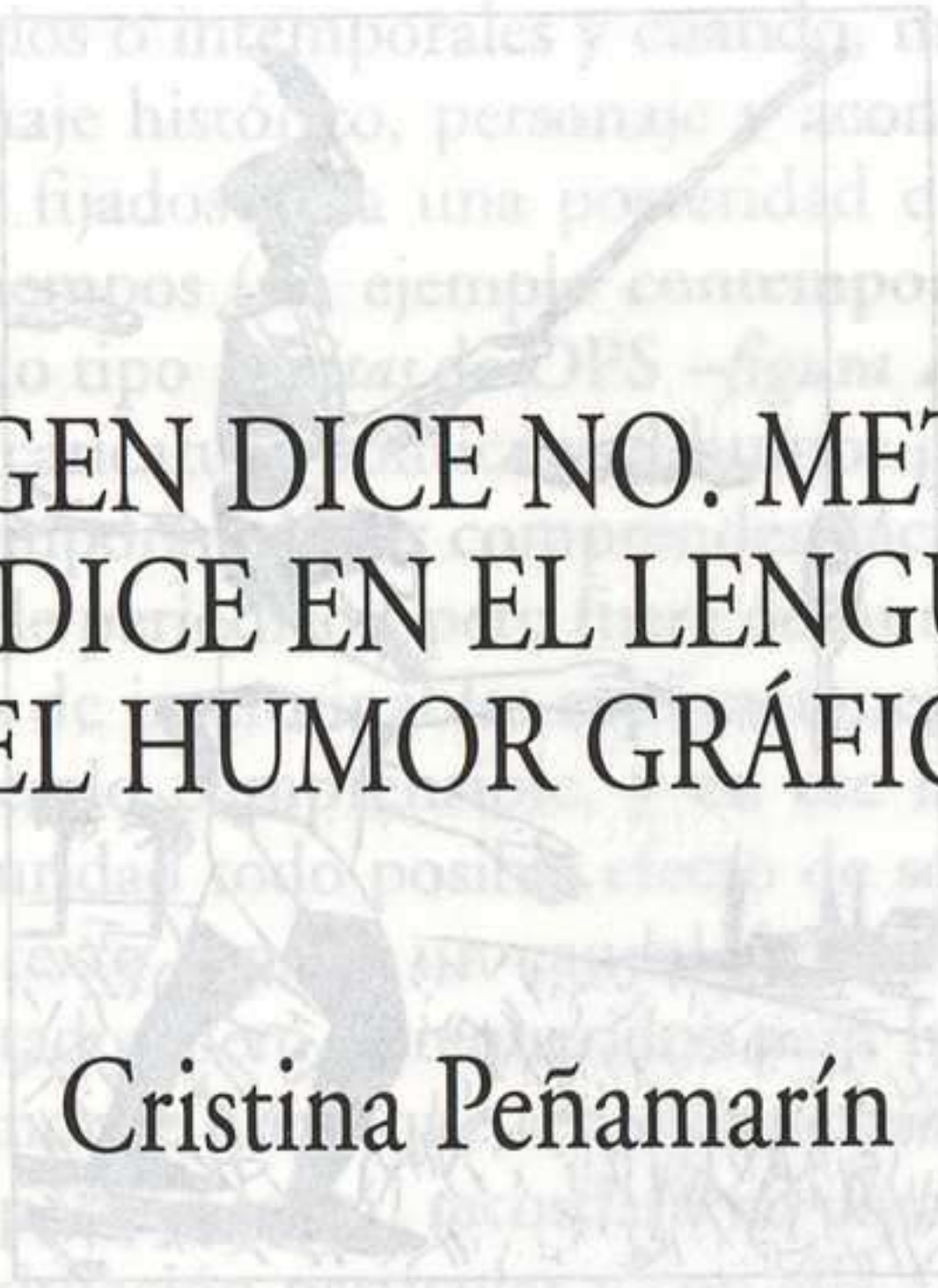
La experiencia estética según
Adorno y Derrida



Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*

320 págs., I.S.B.N.: 84-7774-585-4.

Índice: Introducción: autonomía y soberanía. I. La lógica negativa de la experiencia estética. 1. El concepto de negatividad estética. 2. El aplazamiento estético. 3. Estética de la negatividad y hermenéutica. 4. El concepto de belleza. II. La estética como fundamento de una crítica de la razón. 1. La soberanía estética. 2. Los problemas de fundamentación de una crítica de la razón. 3. Experiencia estética y crisis. 4. Estética romántica y estética moderna: el lugar del arte en el «discurso filosófico de la modernidad». Índice bibliográfico. Índice de nombres. Índice de materias.



LA IMAGEN DICE NO. METÁFORA E ÍNDICE EN EL LENGUAJE DEL HUMOR GRÁFICO

Cristina Peñarín

De entre todos los tipos de imágenes de las artes plásticas sólo el dibujo de humor constituye un discurso en el sentido propio del término. Abundan en nuestra tradición las imágenes que narran (como en la pintura mitológica e histórica, o en el cómic), que describen (como en la pintura holandesa), que ilustran un texto verbal (como en la ilustración gráfica), etc., y, finalmente, una especie más próxima al dibujo de humor, las imágenes simbólicas y alegóricas, imágenes que significan conceptos abstractos y exponen ideas complejas en textos visuales, generalmente ideas morales. Pero sólo en el humor gráfico consiguen las imágenes, con y sin palabras, comunicar una reflexión referida al presente de los interlocutores, implicar una hipótesis sobre la interpretación de un destinatario, que no es otro que tú, mi contemporáneo, acerca de un asunto de hoy. Los emblemas y alegorías barrocos, aunque solían acompañar las figuras con textos verbales, lograron una cierta autonomía de la imagen respecto de la palabra en la elaboración de textos visuales que plasmaban y transmitían conceptos e ideas complejas. Pero el tiempo de la comunicación seguía siendo básicamente inmutable, los

La Balsa de la Medusa, 41-42, 1997.



Figura 1. OPS, *El País*, 28-10-95.

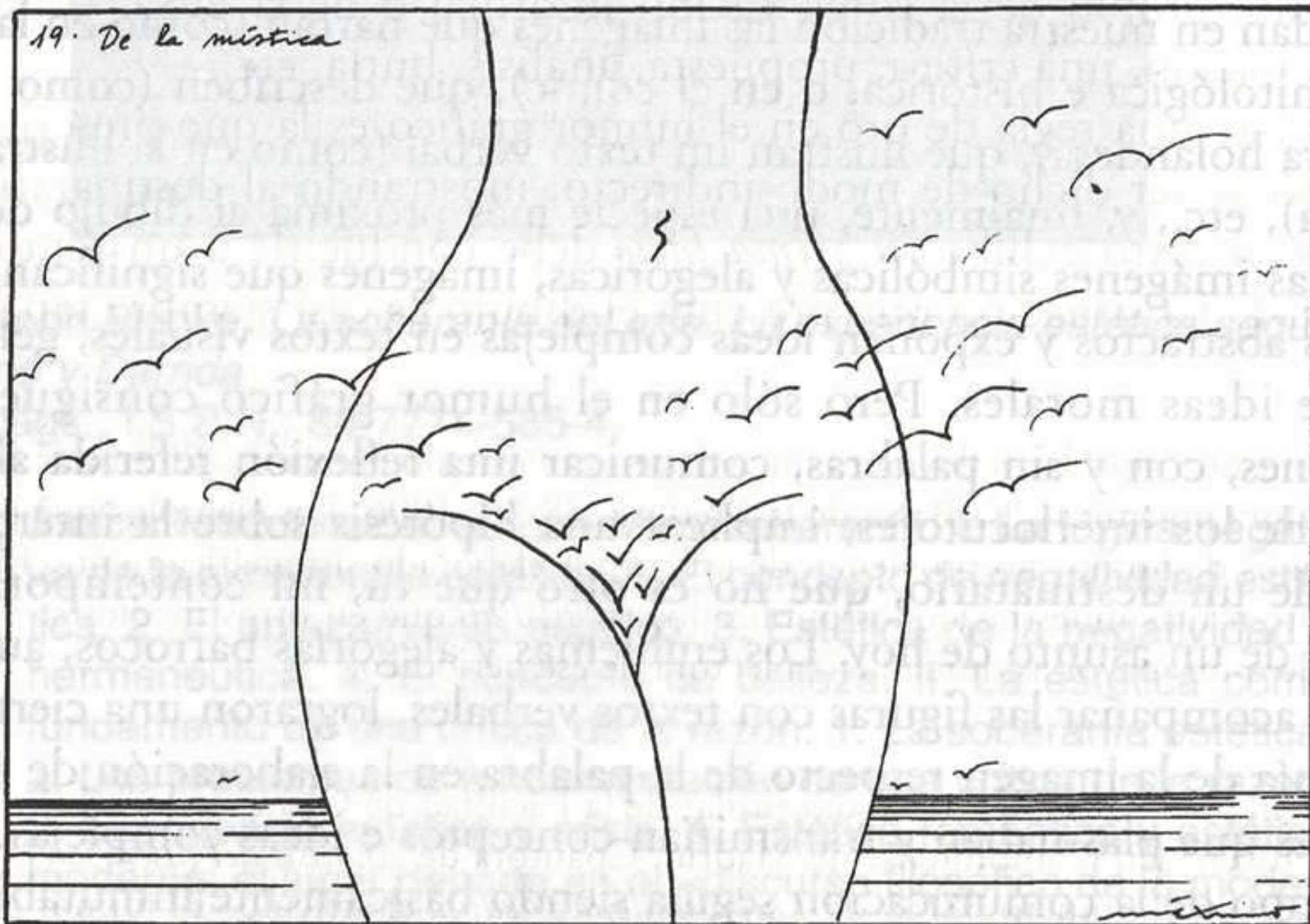


Figura 2. Máximo, *El País*, 19-8-96

escenarios imaginarios o intemporales y cuando, mediante el retrato, se incluía a un personaje histórico, personaje y acontecimiento, si lo había, debían quedar fijados para una posteridad que idealmente debía abarcar todos los tiempos (un ejemplo contemporáneo de alegoría intemporal es el dibujo tipo *vanitas* de OPS –*figura 1*)¹.

Es claro que la caricatura política y el humor gráfico tienen una vida breve. Sus contemporáneos los comprenden fácilmente, al menos los lectores habituales de periódicos, pero fuera de su momento, habría que acompañar el texto de interminables explicaciones sobre el contexto al que alude para hacerlo comprensible, y en ese largo rodeo la viñeta pierde casi con seguridad todo posible efecto de sorpresa o choque humorístico. Si todo texto supone un caudal de conocimientos de fondo que no son explicitados pero sí requeridos para hacerlo comprensible, en el dibujo de humor se prevé que «en esta ocasión», hoy, el destinatario entenderá esto porque sabrá, recordará tal cosa. El texto apunta inicialmente a una situación particular y con ella a ese saber puntual de la memoria reciente. Como espero demostrar, es ese apuntar a objetos, personas y situaciones singulares lo que permite a la imagen simbólica hacerse, por primera vez en nuestra tradición, discursiva, lo que le permite interpretar, de tú a tú, el presente, expresando los juicios y las emociones que suscitan en el autor. Generalmente con el apoyo de algunas palabras, pero en ocasiones también sin ellas, el discurso interpela al destinatario y al mundo en el modo ágil, humorístico, incluso desvergonzado, propio de la conversación informal o de la farsa, como una conminación, una crítica, propuesta, análisis, burla, etc.

Si hay una regla de oro en el humor gráfico es la que prescribe que todo debe ser dicho de modo indirecto, mostrando al destinatario que lo que el texto exhibe *in prima facie* debe conducirle a un sentido no evidente. La situación que presenta el dibujo es casi siempre tan impo-

¹ Continúo aquí las reflexiones iniciadas en un artículo anterior: «El humor gráfico y la metáfora polémica», *La Balsa de la Medusa*, 38/39, 1996. Los ejemplos que presento de dibujos de humor no provienen de un corpus elaborado sistemáticamente. El que se encuentren más muestras de los publicados en *El País* que en otros medios se debe sobre todo a mi mayor asiduidad en la lectura de ese periódico.

Cristina Peñarín es profesora titular de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Coautora de *Análisis del discurso* (1986), ha publicado en el número 38/39 de *La balsa de la Medusa* el artículo «El humor gráfico y la metáfora política».

sible e inverosímil que resulta claro que sólo admite una lectura figurada. En cuanto al registro verbal, no cabe en este género la palabra directa, la cita literal. Las palabras que se ponen en boca de los personajes —a diferencia de lo que ocurre en el cómic— nunca podrían ser palabras pronunciadas por ellos. Si el dibujo presenta una situación verosímil, las palabras serán imposibles entre los interlocutores a los que se atribuyen. En el decir indirecto es maestro entre los géneros visuales el humor gráfico. La estrategia privilegiada es la metafórica: hacer ver una cosa desde otra (con frecuencia, el mundo sobreexpuesto pero oscuro de la política desde los saberes y los lenguajes cotidianos y vulgares, desde perspectivas marginales o fuera del orden que, en el choque con lo consabido, revelan lo engañoso de su autoridad). El conflicto conceptual que, según Prandi, se da en todo tropo, en la trama metafórica de estos dibujos se alía con el humor, «la percepción de una situación en dos marcos de referencia o contextos asociativos al mismo tiempo, ambos consistentes por sí mismos pero mutuamente incompatibles» (Koesler). Aquello a lo que el texto se refiere es visto desde una perspectiva metafórica que choca con los modos habituales de comprenderlo, de modo que resulta comentado, ridiculizado, criticado, etc. Esta intención polémica de la metáfora prevé la complicidad del destinatario, precisamente porque éste no lee algo expuesto directamente, sino que interpreta algo no dicho desde una conjetura que desafía a su habilidad interpretativa.

La cuestión es: cómo pensar un género gráfico que comenta situaciones, actitudes o hechos, que interviene, critica, ridiculiza o propone. Estas acciones comunicativas implican construcciones de sentido que conforman juicios. ¿Cómo pensar esas construcciones? ¿Como edificaciones pieza a pieza, o por la articulación de piezas y estructuras que organizan? Hay que reconocer que la comprensión de la viñeta y su posible efecto se producen como un golpe, más que como un proceso que suma peldaño a peldaño, engarce a engarce. Se entiende o no se entiende; se capta la gracia o no se capta. Sobre los textos pictóricos sostiene Pérez Carreño (1988: 120-121) que, si bien los múltiples recorridos de sentido se presentan simultáneamente en el espacio visual del cuadro, el intérprete los descubre linealmente, articulando sucesivamente unos con otros. Parece lógico aceptar que el tiempo que requiere la comprensión de la viñeta, aunque generalmente breve, implique esa consideración de los diferentes aspectos de la escena en un proceso de interpretación cuyo feliz final sería ese efecto de visión repentina, de comprensión súbita, acompañada a veces del placer que sanciona la gracia. Pero sos-

pecho que el *tempo* del proceso de comprensión no es lineal en el humor gráfico, sino que incluye un momento de discontinuidad, un salto en el paso del no ver al ver que es la marca de la contribución de la metáfora a tal proceso, cuestión sobre la que volveré. Cuando se trata de decir algo en imágenes y por medio de una metáfora, el decir es al tiempo un fabular: formar una escena que contiene todo un drama, cuanto más alejado del relato en que habitualmente entendemos los hechos comentados, más capaz de hacer saltar chispas entre los sistemas de interpretación.

Las cuestiones a plantear para comenzar esta indagación podrían ser: ¿Cómo puede un juicio ser expresado en imágenes? ¿Cómo se pueden cuestionar o desmentir discursos, interpretaciones, valores sociales con imágenes? ¿Cómo se engarzan palabras e imágenes para hacerlo? El dibujo de humor lo hace, y no a la manera del jeroglífico, que requiere que cada signo gráfico sea traducido por una expresión verbal, sino con recursos que, si no pueden ser completamente ajenos al mundo de las palabras –pero éstas también carecerían de vida sin imágenes– han elaborado un ámbito de expresión propio que puede prescindir de las palabras y componerse sólo de signos visuales.

El icono y el símbolo en escena

La forma de la expresión propia del dibujo de humor se configura como una escena, incluso ópticamente la viñeta es una ventana entre las columnas de líneas de la página. En ese recuadro dispone un escenario, unos personajes y un argumento. A diferencia de la escena teatral, no le es imprescindible la palabra para definir el argumento, y aventaja al mismo o a las marionetas en que puede componer libremente sus escenarios con cualesquiera objetos y entidades imaginables, con la única condición de que sean representables e interpretables, de que susciten, sea por medios verbales, gráficos, o más generalmente, ambos, una imagen mental, un pensamiento o una sensación identificable. La escena de la viñeta realiza una simbolización y dramatización de algo que ocurre en otro lugar. La escena puede ser insensata, irónica, simbólica, grotesca, poética, analítica, utópica, panfletaria, surrealista, en cualquier formato aludirá a un mundo que conocemos desde lenguajes y tradiciones extraños a los discursos que comúnmente le dan sentido, o que quizá nos hacían impotentes para comprender.

La escena de la viñeta puede figurativizar espacios socioculturales, tanto si se refiere a situaciones concretas actuales como si prescinde del

presente, incorporando así el sentido con el que comúnmente entendemos las situaciones sociales. Puede también reproducir la configuración de las imágenes simbólicas y utilizar la competencia que poseemos en la interpretación del milenario simbolismo visual. Iconismo, o representación reconocible por semejanza, y simbolismo se entrelazan para hacer hablar y reflexionar a las imágenes. Pero, como veremos, para construir escenas que figuradamente aluden a nuestro mundo y a las interpretaciones que de él hacemos, al icono y al símbolo se añade en el humor gráfico un peculiar desarrollo de los signos indiciales y deícticos, tanto visuales como verbales, gracias al cual puede el dibujo hacerse discursivo, ocasional y referido a la situación particular, aunque pública, que comparten los interlocutores de la comunicación. Resulta imprescindible recuperar la reflexión semiótica de Peirce sobre iconos, símbolos e índices para detenerse sobre todo en estos últimos, los menos atendidos en los estudios de los textos. Y si esto es cierto para los textos verbales mucho más lo es para los gráficos, lo que en parte se justifica porque sólo recientemente ha adquirido la representación visual esta dimensión discursiva que se desarrolla plenamente en el humor gráfico. (Aunque no hay que descartar que los índices fueran olvidados precisamente porque conectan representaciones y mundo, porque hacen que el texto salga fuera del texto.)

¿Cómo se construyen significaciones con representaciones icónicas, es decir, basadas en la semejanza? Mucho se ha discutido sobre la cuestión de la semejanza en la imagen icónica. No puedo pretender aludir aquí, ni siquiera someramente, a estas discusiones. Apuntaré únicamente algunas consideraciones que encuentro útiles para comprender los modos de significar en imágenes. En la representación icónica semejanza y convención no se excluyen. A diferencia de lo que ocurre con la lengua, en el dibujo no tenemos que aprender cada nuevo signo, aunque, ciertamente, tenemos que aprender los sistemas de representación. Si se puede hablar de lenguaje en las representaciones analógicas, se trataría de un lenguaje de vocabulario ilimitado: una vez que conocemos el sistema de representación —en este caso el dibujo de línea, esquemático o caricaturesco— y las reglas del género, cada texto puede introducir nuevos signos con sólo trazar figuras perceptibles como semejantes a algo conocido y para lo que tenemos una imagen estándar. No identificaríamos el referente de un signo icónico si no lo hubiéramos visto nunca antes, si no conociéramos ese tipo de objeto, sea natural o imaginario. Esa imagen-tipo es transformada por cada representación según las reglas de su sistema en diferentes modos, que pueden distorsionar el referente estándar hasta hacerlo irreconocible (ver Groupe μ , 1993: 120 y ss.

El concepto de transformación aparece también en Eco y Gombrich). El repertorio de tipos proviene de todos los campos de nuestra percepción visual (y quizá también de la palabra que describe imágenes), pues todos pueden dejar su impronta en la memoria, como prueba el hecho de que alguien que no hubiera nunca visto una representación de cierto objeto, pongamos un ordenador, pero conociera el aspecto del objeto físico podría reconocer el dibujo icónico de un ordenador representado en un sistema que le resultara familiar.

El reconocimiento del objeto que representa el signo implica que nos sea accesible todo lo que sabemos de él, o aquello que el texto hace pertinente de cuanto sabemos acerca de él. En el caso del icono «el objeto de un signo es una cosa, su significación es otra. Su objeto es la cosa u ocasión, por indefinida que sea a la que se aplica. Su significado es la idea que se atribuye a ese objeto» (Peirce, cit. por Pérez Carreño, 1988: 44). Un estudioso de la Antigüedad puede aportar un ejemplo. Refiriéndose a la cabellera de la Gorgona, tanto en las representaciones plásticas como en los textos verbales de la Grecia antigua, Vernant menciona que los cabellos largos eran entonces señal de virilidad. «El salvajismo del macho guerrero se expresa en su cabellera larga y agitada», mientras con la costumbre espartana de rapar la cabeza de la joven esposa se pretendía extirpar «todo cuanto pueda haber de masculino y guerrero en su femineidad» (1988: 62). La identificación de un mismo objeto no implica que no le sean atribuidos diferentes sentidos. En aquella tradición, cualquier ser con una larga y desordenada cabellera se entendería como salvaje y guerrero; en la nuestra esa cabellera sería vista como opción individual y quizá expresión del sentido de la belleza de su poseedor. Al tiempo que reconocemos la imagen, los sistemas de significado propios de nuestra cultura intervienen en la configuración del sentido que damos a la figura, determinada además por su relación con el conjunto del texto, la escena en que aparece. En el análisis podemos separar lo simbólico de lo indicial y lo icónico, pero en la interpretación todos esos modos de significar atraviesan la imagen y se entrelazan para formar su sentido.

Gracias a la capacidad que poseemos de reconocer semejanzas entre nuestras percepciones todo el campo de lo visual es accesible a la escena del dibujo, con lo que éste constituye su ámbito propio de expresión y significación, en parte inaccesible a la palabra. Describir la distribución de un espacio o la articulación de un recorrido por un territorio es algo que preferimos hacer con la ayuda de un lápiz y un papel con los que dibujar un esquema para suplir las dificultades de la palabra. Pero don-

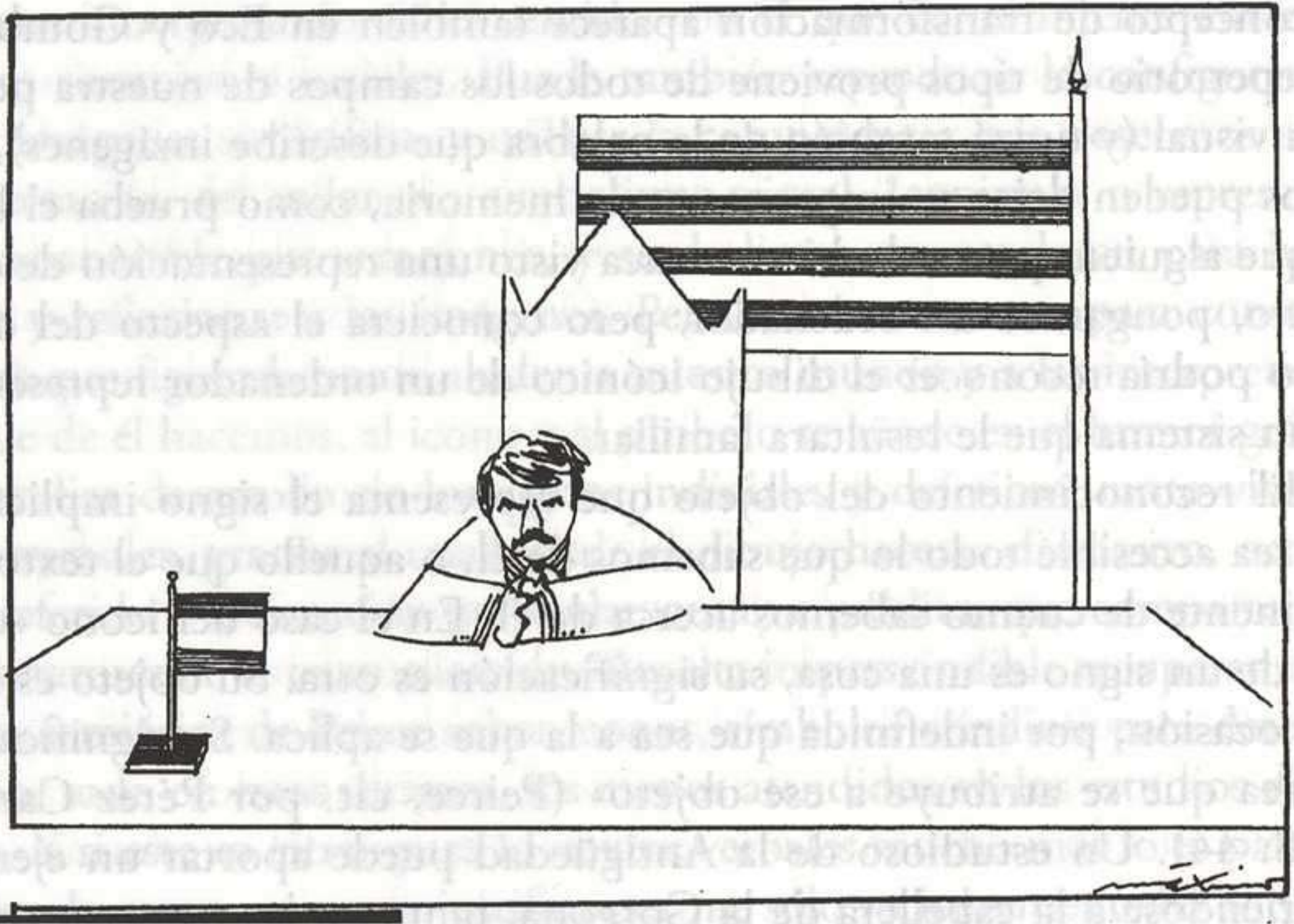


Figura 3, Máximo, *El País*, 5-3-96.



Figura 4. Forges, *El País*, 4-5-96.

de el icono o la mimesis se revelan insustituibles es en la representación de las expresiones faciales y los gestos corporales. De hecho, la palabra suele renunciar a describir la expresión de un rostro y sustituye la imposible descripción verbal por la adjetivación, la mención de sus efectos, etc., que raramente consigue transmitir la inabarcable variedad y concreción de las expresiones faciales. (¿Qué palabras servirían para comunicar la expresión del rostro de Aznar en el dibujo de Máximo de la *figura 3*.)

El espacio del recuadro adquiere sentido no sólo por medio de figuras analógicas. Lo no figurativo, lo plástico se semantiza únicamente por relación al conjunto de elementos del propio texto. Como señala el Grupo μ , en el texto verbal basta introducir la palabra grande para que pequeño resulte evocado. En el texto visual los valores alto/bajo, grande/pequeño, claro/oscuro, dentro/fuera, conectado/desconectado... se establecen sólo localmente, por relación al campo del que forman parte. Sin embargo, estas formas de dar significado a los elementos a partir del texto particular en que aparecen se nutren de nuestras formas generales de dar sentido al espacio a partir de la percepción de nuestro cuerpo, su movimiento y relaciones con otros cuerpos y con el medio (Johnson, 1991). Los dibujos de Máximo y Forges de las *figuras 3 y 4* utilizan algunos de los sentidos básicos que asociamos a lo grande y lo pequeño para componer a partir de ellos el significado de sus textos. Toda la organización del espacio, la disposición de los objetos y su relación con la figura del presidente son semánticamente pertinentes en el de Máximo —la bandera de Cataluña, grande, tras Aznar, respaldándole, la pequeña de España, frente a él—. En el de Forges es la idea común del hombre pequeño proponiendo un baile a una mujer que le resulta demasiado grande lo que se pone en juego. El Roto plasma en una imagen la expresión verbal «pendiente de un hilo» sirviéndose de las sensaciones y sentidos que asociamos al desequilibrio, la rigidez y el peso de un cuerpo inerte ante la inminente, y contundente, caída (*figura 5*). Las culturas a menudo semantizan el espacio, de modo que las posiciones izquierda-derecha, delante-detrás, etc., tienen un sentido definido por un código. El significado de los términos izquierda-centro-derecha en el lenguaje político y en el referido al espacio es explotado en la viñeta de Gallego y Rey, para contradecir la pretensión centrista del lema de un partido político (*figura 6*).

Los gráficos y diagramas son icónicos, sostiene Peirce, porque representan las relaciones de las partes de una cosa por relaciones análogas de sus propias partes. «Muchos diagramas no se parecen en absoluto a sus

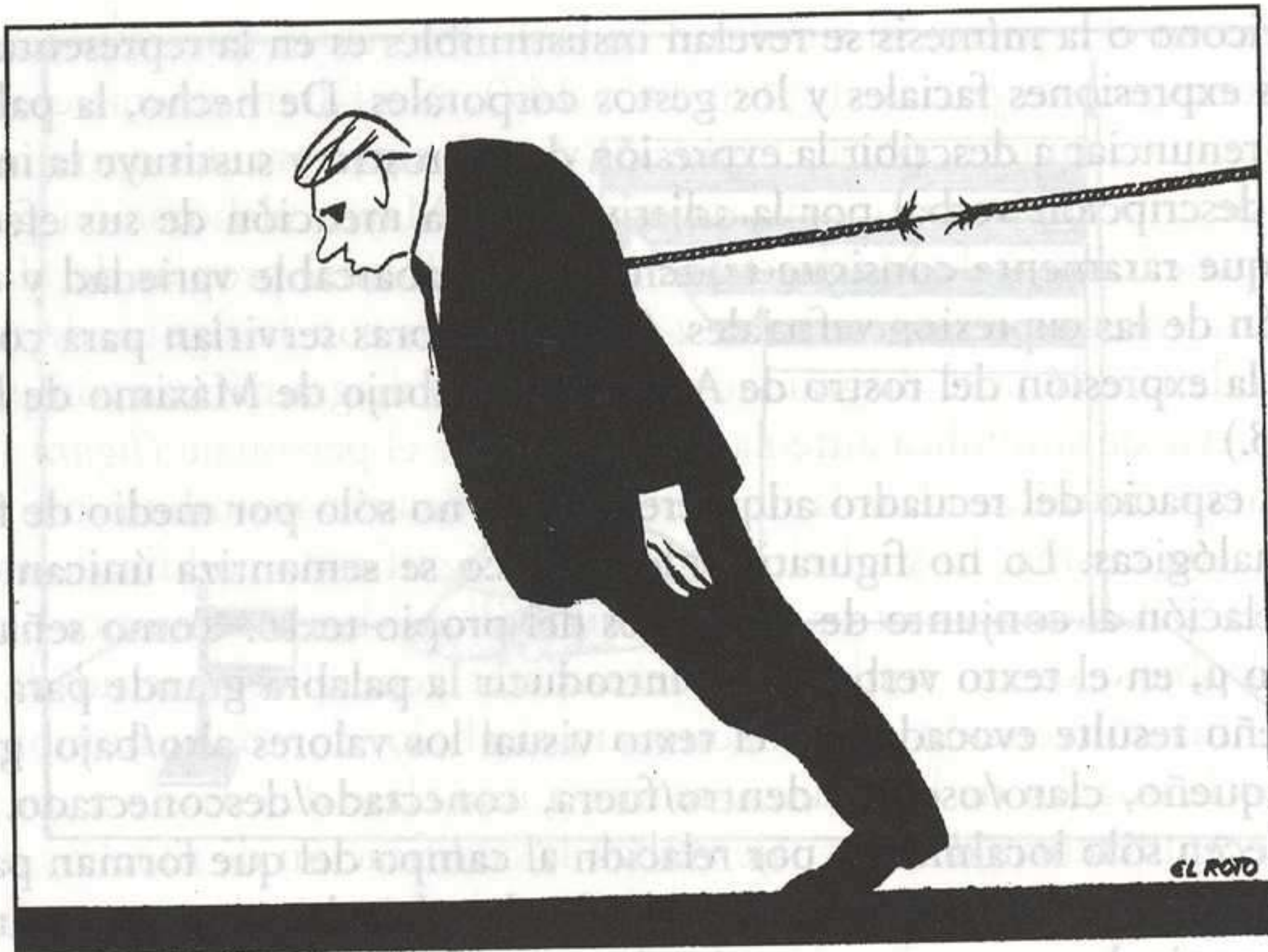


Figura 5. El Roto, *El País*, 27-10-95.



Figura 6. Gallego y Rey, *Diario 16*, 10-1-96.

objetos en el aspecto; su similitud consiste sólo en lo que respecta a las relaciones de sus partes» (1988: 145, 147). No faltan viñetas con diagramas que iconizan, por ejemplo, los vínculos y jerarquías entre miembros de una supuesta organización secreta. Mayor elaboración gráfica presenta el dibujo de Máximo que utiliza las formas propias del diagrama para insertar textos verbales y relacionarlos con la figura, de modo que toda la escena se diagramatiza y las líneas diagramáticas componen una suerte de simbólica aureola de rayos sobre el personaje (*figura 7*).

Para comunicar ideas la imagen ha de asociarse al símbolo o simbolizarse ella misma. El símbolo vehicula un significado codificado traducible en palabras o en otros sistemas simbólicos. En la semiótica peirceana el objeto de un símbolo es de carácter general: en virtud de una regla, una convención o un hábito, un símbolo, como un nombre común o la imagen de la balanza, remite a una clase de cosas o a un concepto. A diferencia del lenguaje verbal, la codificación de muchos de los iconos como iconogramas o símbolos no es arbitraria, sino que se produce por convencionalización de ciertas unidades que forman parte a una tradición cultural o social significativa. (Apenas se puede aludir aquí a la complejidad del simbolismo visual en que las culturas han representado condensadamente relatos, saberes y creencias. Trato únicamente de referirme a aquellas características semióticas que permiten comprender la comunicación de ideas por medio de imágenes.)

El acervo simbólico de una cultura permite entrever la composición de su imaginario. Los humoristas de hoy disponen de un baúl rebosante de reliquias y prendas de hoy, aunque no nuevas. Tradiciones perdidas o apenas comenzadas conviven en nuestro rico, inconexo y desenraizado caudal de imágenes simbólicas. Muchos lectores de periódicos pueden ignorar el mito antiguo del que se desprende el símbolo de la justicia y, sin embargo, reconocer éste y conocer algunos de los sentidos que se le asocian, gracias a su pervivencia en las representaciones visuales como puro iconograma. La abundancia y velocidad de las comunicaciones actuales no deja de generar tradiciones, o fragmentos de ellas, que permiten la estabilización y cristalización de símbolos. Personajes, objetos, tipos que circulan reiteradamente en los diferentes medios, de masas o interpersonales, llegan con el uso acostumbrado a vincularse a un significado público en un proceso de simbolización permanente, que solidifica y acumula, pero también olvida y transforma. En los primeros años de este siglo se produjeron la mayor parte de los hallazgos formales del cómic (¿quién no recuerda *Little Nemo*, *Krazy Kat*...?) que fueron codificando la representación del tiempo, del movimiento, de las emociones



Figura 7. Máximo, *El País*, 3-10-95.



Figura 8. Mingote, *ABC*, 17-7-96.

y situaciones comunes (Gubern, 1987: 223-227). Hoy este género cuenta con «densas familias de estereotipos» compartidos por relatos de muy diferentes lugares del mundo. (Gasca y Gubern –1988– presentan una copiosa antología gráfica de símbolos de este «lenguaje universal»). Los géneros de la sociedad de masas, señala J. A. Ramírez, «funcionan porque han codificado una gran cantidad de arquetipos visuales. El espectador de un *western* o de un *film noir* reconoce enseguida al malvado, al buen vaquero, a la vampiresa, al borracho gracioso». Pero la imagen y los atributos de los personajes típicos se modifican constantemente, cambian de una película o un anuncio a otro (1996: 242-243).

En el humor gráfico los personajes son preferentemente antihéroes y «antiestereotipos» (rompiendo todos los tópicos, una mujer, y empleada de la limpieza, representa a todos los españoles, de cualquier edad y formación, en la *figura 15*. La creación de tipos y antitipos sociales por parte de ciertos humoristas, como Forges, merecería un estudio más detallado del que se puede hacer aquí). En cuanto a los símbolos, más que símbolos propios del género, como en el cómic, se encuentran símbolos creados y consolidados por cada autor (como la columna de Peridis, en las *figuras 11 y 12*), y también símbolos tomados de cualesquiera otros lenguajes y tradiciones, siempre que resulten comprensibles para los lectores de periódicos. Ocasionalmente aparecen algunos de los rígidos iconogramas característicos del cómic (como los remiendos que simbolizan la pobreza de los médicos, en la *figura 18*, las alas del ángel de la guarda y las líneas que representan el movimiento, en la *figura 12* o la aureola de rayos del objeto carismático, en la *figura 11*). La introducción de símbolos propios de un lenguaje determinado, además de vehicular un significado, juega a menudo como alusión y seña de complicidad por la que los entendidos «nos reconocemos».

Es posible evocar en presencia del iconograma de la justicia los relatos mitológicos que están en su origen y los múltiples sentidos y valores que se asocian a ese símbolo. En el dibujo de humor el símbolo conserva ese potencial de significado, aunque se integra en el texto como elemento de un sistema digital, o notacional, como le llama Goodman: un sistema que tiene las propiedades de disyunción y diferenciación sintácticas y semánticas, por lo que sus elementos pueden aislarse como caracteres distintivos del sistema a los que asignar referencias (Goodman, 1976: 165. Sobre la diferencia entre sistemas analógicos y digitales ver también Eco, 1991: 285). Goodman señala que las unidades de un sistema notacional no son necesariamente dígitos, puede tener objetos o

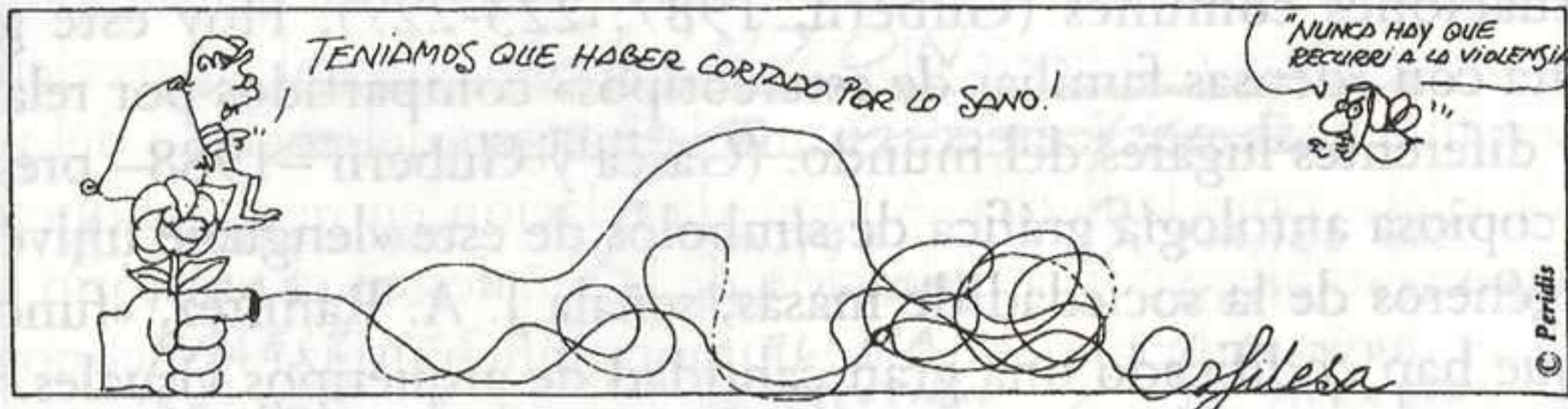


Figura 9. Peridis, *El País*, 7-10-95.



Figura 10. Máximo, *El País*, 13-2-96.

eventos de cualquier tipo como sus inscripciones (así ocurre, por ejemplo, con el código de la circulación, un sistema digital cuyos elementos son en muchos casos icónicos, como la imagen del coche o del peatón, e indiciales, como la flecha. Aunque la relación entre el conductor y el código se establece por la ubicación de la señales en el territorio que recorre, es decir, indicialmente). El humor gráfico utiliza los iconogramas como símbolos en el sentido peirceano, unidades codificadas, traducibles a otros sistemas simbólicos, que se refieren a algo general, lo que los diferencia de los iconos (intraducibles, no codificados, y los índices (que se refieren siempre a un individuo).

En el símbolo icónico el significado abstracto no agota el figurativo y ambos aspectos se repercuten mutuamente en la interpretación. Se ha insistido mucho desde el romanticismo en que el sentido de un símbolo es inagotable. En realidad es inagotable el sentido de todo signo, sostiene Peirce, pues cada interpretación genera un interpretante que es a su vez un signo que produce otro interpretante en un proceso potencialmente ilimitado (2.303². Castañares, 1994: 157). En el caso del símbolo icónico interviene además el hecho de que el símbolo codificado no anula a la imagen y el concepto no impide la sensación. Cuando la cultura permite que el símbolo se libere de una única representación canónica, el aspecto icónico del símbolo hace que cada versión de éste sea necesariamente diferente de las anteriores y suponga, por tanto, alguna alteración del modelo.

De la sintaxis visual

Estos apuntes, en los que he comprimido cuestiones que merecerían una atención más distendida, pretenden hacer posible una aproximación a los modos de significar en el espacio del plano y con sistemas de representación analógico-simbólicos e indiciales. Pero prescindiré todavía de toda referencia a los índices para recoger algunas observaciones que sobre este problema han aportado los estudios sobre la imagen. ¿Cómo se relacionan los elementos simbólico-analógicos del texto visual para organizar significados complejos? En primer lugar, la percepción asocia los elementos presentes en el campo visual, de modo que la

² Citaré los textos de C. S. Peirce siguiendo el uso habitual, en el que el primer número indica el volumen de los *Collected Papers*, seguido del número del párrafo en ese volumen.



Figura 11. Peridis, *El País*, 22-2-96.

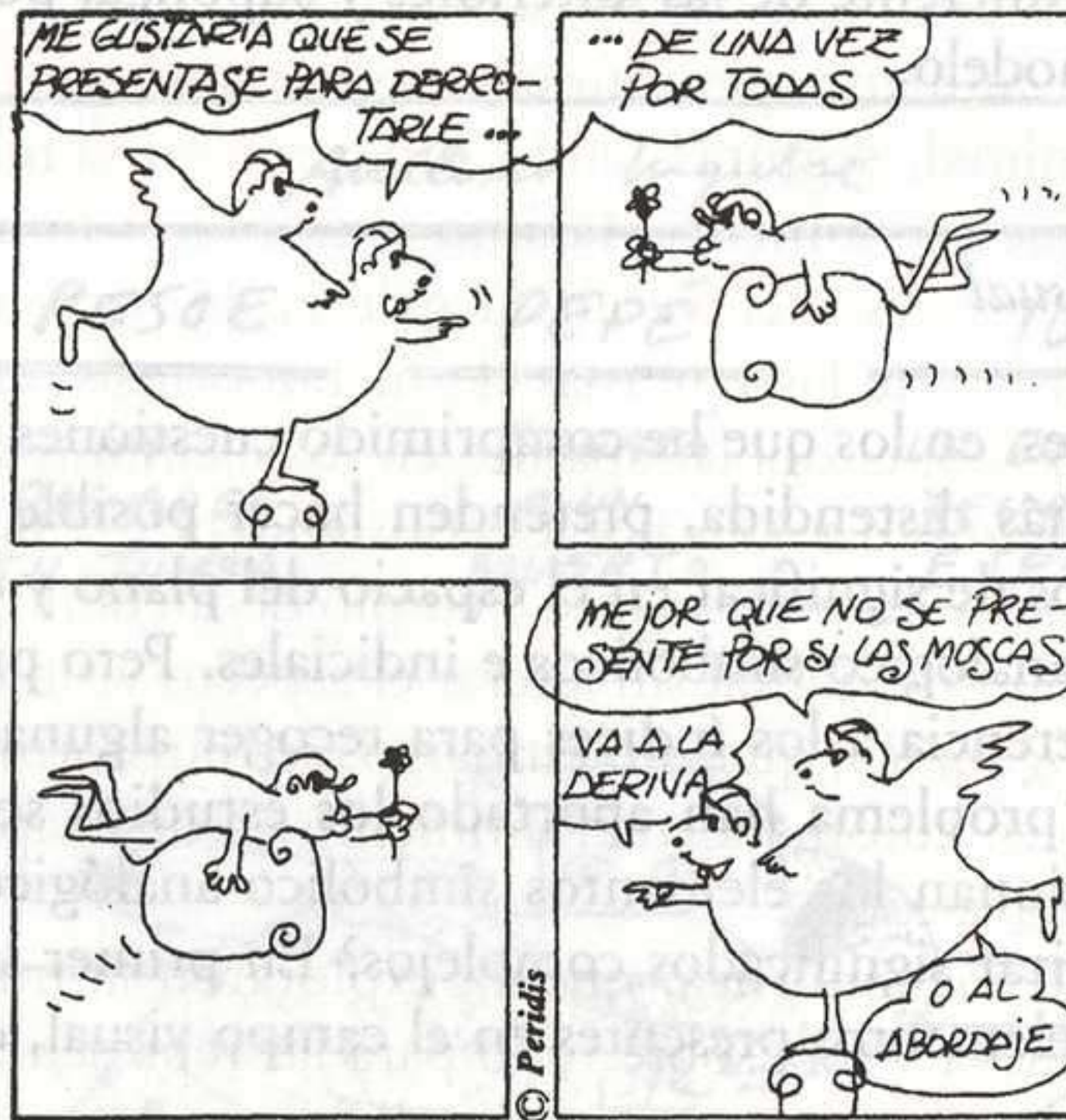


Figura 12. Peridis, *El País*, 5-11-95.

comparación o el contraste surgen de los propios hábitos perceptivos, sin que sea necesario proponerla explícitamente, como en cambio ocurre en el lenguaje verbal (ver Groupe μ , 1993: 321). Así no sólo relacionamos y damos sentido a la diferencia entre lo grande y lo pequeño, las posiciones respectivas, etc., como he indicado al referirme a los aspectos plásticos de la imagen, sino que todas las características de las figuras son sometidas a comparación y contraste: hombre, mujer; animado, mecánico; antiguo, moderno, etc. Groupe μ indica también otro aspecto relacional de la imagen: el texto visual se sirve de la tendencia del ojo a unir puntos alineados mediante una línea ficticia (1993: 280). (Peridis muestra el inicio y deja que completemos la trayectoria del personaje hasta la columna-poder, contando con esta «tendencia del ojo» –*figura 11*–).

Junto a las posibilidades de asociaciones significativas que se derivan de estas cualidades del signo espacial hay otra no menos básica. El signo icónico es metamórfico. Una figura humana puede ser simultáneamente un muñeco movido por un resorte (Mingote, *figura 8*), o una avispa (Peridis, *figura 9*); un pubis puede ser una bandada de aves (Máximo, *figura 2*)... Es metamórfico porque es analógico, en el sentido de no digital: entre los rasgos de un signo no se pueden diferenciar las marcas necesarias para que sea ese determinado signo de las accesorias. En estos ejemplos de figuras humanas se conserva el rasgo cabeza como común y distintivo del ser humano, pero un cuerpo humano sin cabeza, o con la cabeza de un animal, seguirá siendo interpretado como un humano, descabezado o medio animal (Máximo presenta el hombre cabeza de urna, *figura 10*; Forges incluye en su galería de personajes en alguna ocasión a un clásico de las fantasías de metamorfosis, el hombre lobo, mientras otro clásico, el doble, aparece en los ejemplos aquí reproducidos, dos veces: *figuras 8 y 12*). Forges consigue, por la interacción entre palabra e imagen, un impresionante ejemplo de metamorfosis de un sistema analógico en uno digital sin alterar el aspecto visible del personaje, el abuelo de la *figura 13*, que, sin embargo, se transforma ante nuestros ojos de humano en autómatas en el momento en que captamos el punto de vista de los chavales.

Esta cualidad metamórfica, que ya exploraron la imagen simbólica antigua y la medieval –ésta sobre todo para las representaciones irrespetuosas, como debía ser, de monstruos y diablos–, descubrió sus amplias posibilidades humorísticas en la sátira gráfica desde finales del siglo XVIII, un género que, como muestra Gombrich (1968: 158), explotó el contraste entre sentido simbólico y absurdo visual. En los sueños, en los



Figura 13. Forges, *El País*, 26-10-96.

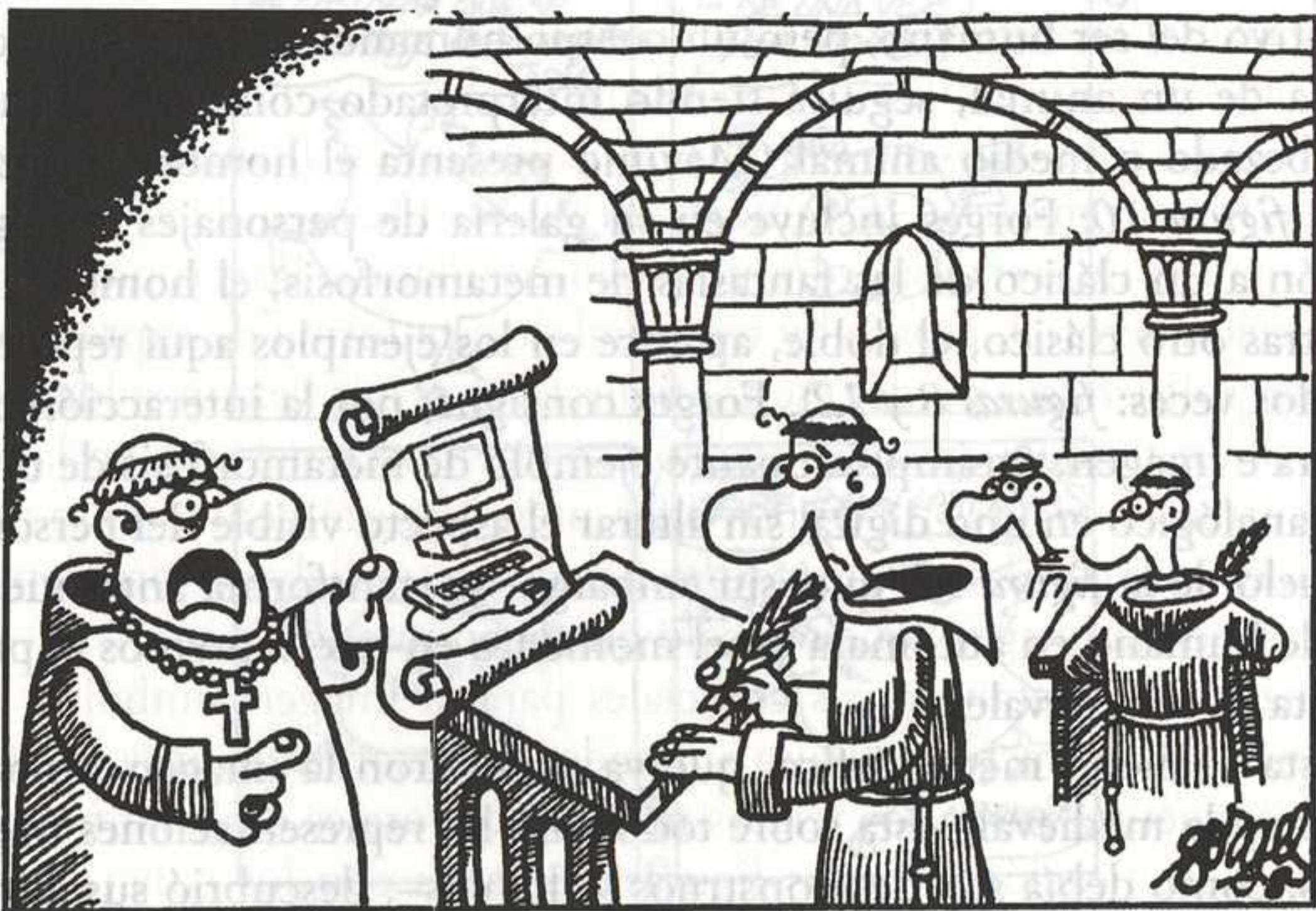


Figura 14. Forges, *El País*, 4-5-96.

personajes y objetos imaginarios de los relatos mitológicos o fantásticos de todos los tiempos, en cualesquiera formas de expresión, la capacidad de la imagen (sea imagen mental, verbal o visual) de asociar sintácticamente elementos extraños entre sí conforma unidades de sentido en ocasiones absurdas, en otras monstruosas, iluminadoras o ingeniosas.

En el humor gráfico actual esta propiedad expresiva de la imagen es utilizada para crear sugerentes encuentros de formas y significados y construir con ellos algunas de sus condensadas reflexiones en imágenes (Aznar salta hacia el poder sobre la cabeza de su predecesor, Fraga, que se va transformando en piedra o hito que se hunde, en el dibujo de Peridis, *figura 11*; la columna pedestal, símbolo del poder, se convierte en un hinchado globo, vehículo aéreo de González, mientras Aznar se duplica con el adláter de su ángel de la guarda, etc., *figura 12*). Refiriéndose al hombre zodiacal –representación medieval del cuerpo humano con los signos del zodiaco superpuestos sobre las partes que, según la doctrina astrológica, le corresponden– Gombrich habla de condensación imaginística (1986: 225). Con un lenguaje más teórico, el Grupo μ observa que dos conjuntos de significantes icónicos se pueden manifestar en el mismo lugar del enunciado, o gracias a los mismos subdeterminantes y relaciona este hecho con un rasgo específico de lo visual, que «autoriza la simultaneidad allá donde lo lingüístico sólo permite la sucesión» (1993: 244).

Gracias a la simultaneidad de lo visual y al carácter analógico del iconismo, el texto gráfico puede asociar en un mismo signo y en una misma escena ámbitos de sentido muy diferentes, incluso incompatibles, en formas mixtas o metamórficas. Evaert-Desmedt (1994) observa en el análisis de un dibujo humorístico de Plantu, las propiedades de contracción actorial, espacial y temporal de esta forma de expresión: un hombre político, sin perder ese rol figurativo, es a la vez un soldado que conduce un tanque; en una situación se unen acciones que en la realidad ocurren en lugares y tiempos diferentes. Naturalmente, no se puede pretender que con los rasgos aquí señalados se resuelva el problema de la sintaxis de la imagen, que tan sólo queda apuntado.

Una de las metamorfosis esenciales para la imagen simbólica es la del concepto abstracto en figura animada, la personificación, un recurso que se encuentra ya en los relatos mitológicos orales de la Antigüedad. Para la identificación de estas figuras humanas con los conceptos que representan –la Justicia, la Victoria, la Fortuna, etc.– es necesario que se acompañen de atributos o emblemas distintivos, o bien de rótulos verbales. Los atributos y emblemas, independizados de las figuras humanas



Figura 15. Forges, *El País*, 25-10-95.



Figura 16. Máximo, *El País*, 19-10-95.

a las que identifican, constituyen objetos simbólicos con significado conceptual, tan abundantes en los emblemas y alegorías barrocos. Hasta recientemente, la comprensión de estos símbolos dependía del conocimiento de los relatos mitológicos o religiosos en que adquirirían sentido. Hoy, ya lo he señalado, aquellos relatos no perviven en la memoria común, pero la incorporación de nuevos símbolos al acervo de nuestra cultura se basta en otros relatos, generalmente mediáticos, inconexos e incoherentes entre sí, como nuestros mundos de sentido y valor (el símbolo de radiactividad nuclear, aunque de origen convencional, tiene sentido —como una fuerza poderosa y temible que exige un trato extremadamente cuidadoso— porque se asocia en la memoria con relatos más o menos precisos, como el de la bomba de Hiroshima, los accidentes en las centrales, las polémicas sobre su poder contaminante, etc.). La memoria, como ha señalado P. Nora, es afectiva y mágica, se enraíza en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes y objetos. Son estas formas en que los relatos figurativizan las abstracciones las que, una vez consolidadas en la memoria por su reiteración en los textos, se convierten en símbolos comunes que los humoristas pueden utilizar para comunicar con su amplio público.

Entre los primeros gestos que se representan en las artes plásticas están los gestos ritualizados (codificados, simbólicos), los de oración, saludo, duelo, enseñanza, triunfo, etc., sostiene Gombrich (1987: 79). La actual facilidad de los dibujantes para representar cuerpos y rostros variadamente expresivos debe mucho a las tradiciones grotescas y, en cuanto al rostro, se impulsó notablemente gracias al invento de la caricatura. Gombrich relaciona el nacimiento de la caricatura con el éxito de la fisiognómica, que había insistido en la comparación entre tipos humanos y ciertos animales, presentando al hombre de nariz aguilera como noble, al de cara aborregada como borreguil, etc. (1968: 171). Rubiu atribuye más bien a la alegría de la academia de los Carracci, siempre ambientada por chanzas y bromas, y a su gusto por las adivinanzas gráficas y las transformaciones la invención, por parte quizá de Annibale, del retrato *carico* o *caricato*. Según los testimonios, los hermanos se complacían en transformar en sus dibujos a los humanos en marmitas, almohadones, fuentes, etc. Pero también admite Rubiu que es probable que los Carracci conocieran el libro de G. B. della Porta sobre las afinidades entre tipos humanos y animales. El invento se ha de considerar un redescubrimiento, pues del siglo V a.C. se conserva un vaso griego en el que Esopo es retratado caricaturescamente junto a una zorra, y del siglo IV a.C. los vasos fliácicos de la Magna Grecia con «ele-

mentos caricaturescos» (Rubiú, 1973: 8). Pero ya en Ur se encuentran estatuillas de hacia el 1500 a.C. con rostros individualizados «con una exageración tal que roza la caricatura» (G. y P. Francastel, 1978: 14).

Pese a las dudas, creo que hay alguna verdad en la asociación de Gombrich. Las ilustraciones del libro de della Porta debieron sugerir a público y artistas comparaciones con personajes conocidos y además proporcionaban un sistema de representación ya dado y muy expresivo. Quizá su mayor ventaja estaba precisamente en la asociación entre sistemas ya codificados: el de los caracteres humanos y el de los caracteres atribuidos a los animales —la docilidad del borrego, la altivez del águila, etc.— en la combinación de rasgos animales y rasgos humanos, particularmente sugerentes cuando se aplicaban a humanos reconocibles, es decir, retratos de personas que ahora eran vistas a través de las características del animal correspondiente. Es a mediados del XVIII cuando, gracias a la prensa de imprimir, los retratos caricaturescos de Townshend pasan de circular entre un grupo restringido de ilustrados a tener una amplia difusión. Estas chistosas deformaciones, sostiene Gombrich, aunaban grabado simbólico y caricatura en una combinación que, una generación después de Townshend, con Gillray, se daba ya por supuesta (1968: 173). Esta asociación está en la base del lenguaje del humor gráfico que hoy conocemos y, como me parece que muestran las breves noticias históricas a que he aludido, es la confluencia, la fusión o la asociación entre sistemas de significado y expresión antes no relacionados la que marca los avances en la elaboración de este lenguaje.

La entrada del índice en el cuadro

El retrato, caricaturesco o no, es, además de un icono, un índice que señala a un individuo, y a este aspecto indicial se debe lo que Gombrich llama la «cualidad de oportunidad» de la caricatura.

En la teoría y análisis del discurso verbal se ha distinguido, siguiendo sobre todo a Benveniste y Jakobson, entre dos tipos de indicialidad: la deixis y la anáfora. Los elementos deícticos de la lengua —yo, tú, esto, aquí, ahora, mañana, ayer, etc., y los tiempos verbales «discursivos»— situarían el discurso por relación al contexto y actores de la enunciación, mientras los anafóricos —él, eso, allí, entonces, el día siguiente, la semana anterior... y los tiempos verbales «históricos»— relacionarían elementos del texto con personajes, situaciones y coordenadas espaciotemporales definidas por el texto mismo. La imagen visual carece de elementos

«lingüísticos» que podamos identificar como indicadores. El problema, una vez más, ha de plantearse de nuevo y desde los textos –y volviendo a los a menudo oscuros escritos de Peirce, el único autor de una lógica semiótica global que pretende abarcar todo tipo de signos y no sólo los verbales–. Se trata, pues, de observar los procedimientos que el texto visual utiliza para referirse a contextos y situaciones locales, concretamente, los recursos que utilizan los dibujos de humor para apuntar a situaciones, personas y objetos ubicados espaciotemporalmente y reconocibles por los destinatarios, para hacerse ocasionales y actuales.

El índice, como la huella que deja en la arena el pie al pasar, es un signo que reenvía al objeto que denota porque está realmente afectado por ese objeto, afirma Peirce (2.248). Mientras el símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente, el índice constituye con su objeto un par orgánico independiente de la mente que interpreta, que no hace sino señalar esa conexión después de establecida. El índice perdería al momento la característica que hace de él un signo si se eliminara su objeto, pero –a diferencia del símbolo– no la perdería si no hubiera ningún interpretante (Peirce, 2.299, 2.304). El índice no afirma nada, dice solamente: «ahí» (3.361). Todo lo que llama nuestra atención es un índice. Todo lo que nos sobresalta es un índice, en la medida en que marca la confluencia entre dos trozos de experiencia (2.286). «Un índice es un signo o una representación que reenvía a su objeto (...) porque está en una conexión dinámica, comprendida la espacial, con él y con el objeto individual, de una parte, y con los sentidos o la memoria de la persona para la que sirve de signo, de otra» (2.305).

«No hay razón alguna para afirmar que *yo, tú, aquello, esto*, están en lugar de nombres (pues), indican cosas de la manera más directa posible. De no ser mediante un índice es imposible expresar a qué se refiere un aserto» (2.287, nota). «Ninguna descripción permite distinguir el mundo real del mundo de la imaginación. De ahí la necesidad de pronombres e índices. (...) Los índices se requieren también para mostrar de qué manera están unidos los otros signos» (3.363).

El nombre propio, el gesto indicativo, el retrato, contienen todos índices en el sentido de Peirce. Incluso el símbolo (como el nombre común), que reenvía a un objeto de carácter general, a una clase, cuando denota algo particular, existente, aunque sea en el mundo de la imaginación, contiene algún tipo de índice (2.249). Peirce reitera entre sus ejemplos los de los pronombres personales, demostrativos o relativos y las letras que los geómetras y matemáticos unen a sus diagramas para indicar sus diferentes partes. Estos casos de signos indicativos tienen la



Figura 17. El Roto, *El País*, 11-5-96.



Figura 18. Forges, *El País*, 5-9-96.

misma relación con su objeto que el agujero que deja la bala en un cristal, signo del disparo, el andar balanceante del marinero, o el atuendo del jockey, signos de sus respectivas ocupaciones, y por ello los agrupa Peirce en la misma categoría. Pero, para diferenciarlos de los signos indicativos, a estos últimos los llamaré aquí indicios.

La asociación por contigüidad entre el signo y su objeto, propia del índice, permite, en primer lugar, relacionar en las viñetas lenguaje verbal y visual (o como dice Peirce, permite mostrar de qué manera están unidos esos dos sistemas de signos). Las palabras de los diálogos se atribuyen a los personajes por medio de un signo indicativo que apunta, como el dedo extendido o la flecha, al hablante. Ese signo, quizá un breve trazo orientado direccionalmente, con o sin «globo» que rodee las palabras, o cualquier artificio indicador –que por consabido puede incluso omitirse– dice únicamente «estas palabras aquí».

Los rótulos e inscripciones son así mismo artificios indiciales, que dicen «esto es tal cosa» (España, o corrupción en las *figuras 4 y 8*), el símbolo verbal y el icónico quedan así enlazados, del mismo modo que en la Antigüedad los rótulos nombraban a las figuras que personificaban las abstracciones. Los rótulos, y también los títulos de los libros o los periódicos, como las letras que ponen los geómetras para indicar las partes de sus figuras, son inseparables físicamente del objeto que definen, so pena de dejar de ser tales signos. En las *figuras 6 y 17* los carteles relacionan texto verbal e imágenes gracias a su contigüidad con ellas. Dicen igualmente «estas palabras aquí». (Los mapas son con frecuencia utilizados en el humor gráfico para predicar algo de la entidad que representan por medios icónicos, en la medida en que reproducen el contorno de la costa, simbólicos, cuando utilizan signos convencionales de transportes, servicios, accidentes geográficos, etc., e indiciales, con los nombres propios adscritos a los lugares que nombran.)

En la *figura 2*, el dibujo lleva un texto a modo de lema o clave de lectura. En otros casos, unas palabras definen toda la escena «consejo de ministros», «póster electoral». Su relación con el dibujo se debe considerar también indicial, pues la ubicación del texto sirve como etiqueta o rótulo global. La dedicatoria en la *figura 4*, como otros «comentarios del autor» fuera del texto, implican también un signo indicial implícito que indique «sobre *esto* añadido, yo, el autor».

El personaje que aparece escribiendo en una pared o pizarra en la *figura 16* muestra icónicamente su relación con las palabras. También en la *figura 10* éstas serán atribuidas al perplejo votante, aunque no se encuentre con el instrumento de escribir en la mano, porque su ubicación

ahí no puede no ser significativa. El signo indicial queda implícito en estos casos porque o ha sido sustituido por el analógico o los procedimientos de asociación propios de la lectura de la imagen icónica realizan la vinculación. En otras viñetas, Máximo, por ejemplo, utiliza un simple recuadro, la cuadrícula o las anillas características del cuaderno u otros signos icónicos para presentar el soporte de un texto escrito. Estos son signos icónicos que le proporcionan únicamente el marco metafórico de la comunicación verbal. Gracias a este artificio puede atribuir el texto a cualquier personaje nombrado, el rey, los servicios secretos, etc., y clasificar ese texto como perteneciente al género humor gráfico, regido, por tanto, por sus reglas de creación e interpretación, que implican básicamente en esos casos un decir y una lectura indirectos.

Así, mientras los rótulos e inscripciones permiten que cualquier objeto se convierta en la figura de un concepto o una entidad abstracta, el resto de signos indiciales hacen posible que los diferentes géneros discursivos se introduzcan en la viñeta —el análisis y el lema político, el discurso periodístico, publicitario, los lenguajes especializados...—, pero sobre todo los géneros conversacionales, con toda su potencia expresiva e irónica y la variedad de los dialectos sociales.

Queda un último e interesante modo de relación de palabras e imágenes en este género: la iconización de las palabras. En la *figura 9* la palabra Filesa, nombre de una sospechosa empresa del Partido Socialista, es icónicamente además el hilo que se enreda en el confuso ovillo. Aunque poco ejemplificado aquí, este hacer de las palabras imagen o parte de la imagen es un recurso característico de este género, aunque no exclusivo de él, pues es frecuente, además de en el cómic, en carteles, anuncios, etc. [Hay que dejar de lado aquí los préstamos mutuos entre palabra e imagen que se observan, por ejemplo, en las catácreasis verbales («pendientes de un hilo», «pasar por encima de alguien») que fueron apropiaciones de imágenes por parte de las palabras, que cuando vuelven al dibujo como imágenes traducidas evocan su formulación verbal, aun apareciendo, sin embargo, inéditas, dotadas de una apariencia inesperada y nueva.]

Pero los índices sirven también para hacer discursiva la imagen. Lo que nos hace interpretar el dibujo de Máximo (*figura 3*) como alusión a la actualidad, al tiempo contemporáneo de su publicación y los asuntos públicos que en ese momento ocurren es, en primer lugar, el retrato, esbozo apenas caricaturesco, de Aznar. Las banderas, aun careciendo de colores, se identifican fácilmente como la de España, la menor, y la de Cataluña, mayor. Las banderas son ejemplos canónicos de símbolos, co-

dificados de forma arbitraria, que sólo podemos distinguir si aprendemos los específicos rasgos de cada una, etc. Sin embargo, son también índices, como signos distintivos que apuntan, al igual que los nombres propios de las naciones, a colectividades individuales. En este dibujo sirven además para indicar, junto con el retrato de Aznar, el tema del texto, por lo que son doblemente indiciales.

Tanto «Vanitas» de OPS como «De la mística» de Máximo (*figuras 1 y 2*) carecen de índices que remitan a la situación contemporánea de la comunicación, aunque para interpretar el primero hemos de servirnos, además del simbolismo, de ciertos indicios: la barba y el sombrero del icono simbólico de la muerte parecen indicar que se trata de un hombre; las medidas que viste la mujer indican que se ocupa de resultar atractiva, quizá especialmente a los ojos de los hombres. Hay también alguna referencia temporal en este signo, pero demasiado vaga, porque no son necesariamente unas medias «actuales», ni siquiera «de este siglo». Este dibujo, claramente alegórico, compone una reflexión intemporal sobre la mortal manipulación masculina de la mujer por medio de la belleza y el atractivo, mientras el de Máximo se puede leer como una meditación poética, también intemporal, en signos icónicos.

El ordenador de Forges (en la *figura 14*) tiene una relación ambigua con el resto del texto. Es claro que se trata de la representación de un objeto contemporáneo que los monjes medievales no podían conocer. Siguiendo este indicio y los que aporta el escenario dibujado podríamos conjeturar que la escena tiene lugar en un monasterio actual en el que la vida se mantiene en todos sus detalles como en el medioevo, aunque algún monje elude esta disciplina y con la pluma de ave y el pergamino plasma su conocimiento y añoranza de ese moderno instrumento. Pero podríamos también dar más peso a los signos redundantes de antigüedad y pensar que la escena tiene lugar en los siglos oscuros y el monje ha imaginado premonitoriamente un objeto de hoy. Faltan indicios que nos permitan decidir entre una de las dos localizaciones temporales, porque, a pesar de que el ordenador implica una marca muy clara de actualidad, no está apoyado por otros signos que indiquen que se encuentra en su tiempo, que es el nuestro. En cualquier caso, el texto muestra cómo los objetos se interpretan como signos indiciales de su mundo y su tiempo —en este caso de dos tiempos y dos entornos de la escritura que se desencuentran— y se utilizan para ubicar la escena en un espacio-tiempo particular.

Los índices permiten también la ubicación sociocultural de los personajes. La mujer de la limpieza (de la *figura 15*) es un personaje típico de

Forges, pero incluso el lector que no conociera la continuidad de este tipo en la obra de este autor, atribuiría a esta mujer esa profesión por el atuendo e instrumentos que la acompañan. Que esta mujer lea un periódico extranjero y opine sobre la política monetaria de otro país resultaría incongruente hace unos años en que esa profesión estaba prácticamente reservada a personas sin otra cualificación profesional. Hoy podríamos llevar nuestras inferencias hipotéticas sobre el personaje a suponer que se trata de una licenciada que, debido a la falta de trabajo en su especialidad, realiza ese menester menos cualificado. Pero un último índice hace imposible esta hipótesis: la expresión «coñe» es característica de un sector de población muy localizado, digamos rural, mayor y apenas escolarizado y, salvo en los chistes de Forges, no se encuentra en ningún otro tipo de hablantes en España. De este modo podemos suponer que Forges presenta el *deutschmark* no como una preocupación de especialistas, sino como algo que afecta negativamente a todos los españoles, de cualquier cultura y ámbito de vida, mientras la mujer aparece, gracias a esa expresión, como quien, pese a haberse cultivado, sigue siendo igual a sí misma.

Esta viñeta hace significativo el signo verbal no por lo que dice, su significado, ni por sus cualidades formales, expresivas, u otras, sino como índice que señala a su específico ámbito de uso, una generación, una forma de vida, una cultura, etc. —al igual que, en el ejemplo de Peirce, el andar balanceante de un hombre permite inferir que se trata de un marinero.

En «Discriminación positiva» (*figura 16*) se sirve Máximo de un índice similar. La ecuación en la pizarra presenta visualmente como iguales la discriminación positiva de la mujer y la negativa del hombre (la demanda ante la Justicia de un hombre preterido en un puesto de trabajo en favor de una mujer ocupaba los debates de actualidad en esas fechas). La contundencia de la fórmula de igualdad —tanto por su formulario lenguaje jurídico-político como por su inapelable presentación matemática— podría inducirnos a pensar que el autor se solidariza con ella, si no fuera porque la expresión «querida» es indicativa de una actitud masculina respecto a las mujeres, una cierta condescendencia que desmiente ese pretendido igualitarismo. A partir de este contraste buscamos confirmar una hipótesis sobre el juicio del autor en otros signos: la actitud profesoral del hombre, subido en un pedestal y con la tiza en la mano, la respuesta callada de la mujer son redundantes en la presentación de lo que implica para el autor semejante fórmula.

Las expresiones «coñe», de la viñeta de Fortes, y «querida», de ésta de Máximo, son signos locales que trascienden el localismo. No adornan el texto con una nota «pintoresca», sino que introducen la perspec-

tiva propia de los hablantes de esa lengua o registro en interacción con otras perspectivas presentes en el texto. Como enseñara Bajtin, mostrando la relación entre los universos de sentido y las formas de vida y uso de la lengua, el autor puede identificarse con el punto de vista introducido por esa lengua (como en «coñe»), o extrañarse de ella, mostrarla como lo otro respecto de su propia visión (como en «querida»). El estudio de las formas en que los objetos caracterizan a sus usuarios —como las gorras de los chavales «americanizados» en la viñeta de Forges, *figura 13*— y sus visiones del mundo en las representaciones figurativas está por hacer. Lo mismo ocurre con los usos de la palabra en el humor gráfico, de los que aquí he dado apenas notas esporádicas.

Este género puede aludir a su tiempo y pronunciarse sobre los acontecimientos sin necesidad de utilizar el retrato ni el nombre propio, como muestra «Riadactibos» de El Roto (*figura 17*). En esta viñeta se juega también con el contraste entre dos conjuntos de signos extemporáneos. El símbolo que portan los bidones, emblema de la radiactividad nuclear, evoca, como dije, los peligros de contaminación que han impuesto un tratamiento perfectamente controlado de ese material, control que suponemos garantizado por la alta tecnología que implica esa forma de energía, así como por las instituciones responsables. El transporte en un carro rudimentario de tracción animal contradice todos esos supuestos. Hasta aquí los indicios son del mismo tipo que en el dibujo del monasterio y el ordenador, de Forges, por ejemplo, pero el cartel muestra la faz indicial de la escritura y su utilización en este medio gráfico para relacionar los signos con sus usuarios. La torpe caligrafía y las deficientes transcripciones fonética y ortográfica de las palabras son indicios de una cultura prácticamente iletrada, lo que contradice, aún más eficazmente que el carro, los supuestos de profesionalidad y de tecnología adecuada para el transporte de esos residuos.

En los días en que se publicaba esta viñeta los medios de comunicación daban noticias de las manifestaciones que en varios países de Europa trataban de impedir el avance de un convoy que transportaba residuos radiactivos de un modo y hacia un lugar que se consideraban inadecuados y peligrosos para la población. Sin el dato del acontecimiento que tienen en la memoria los destinatarios ese día, el texto podría ser pura ficción. Pero ese dato nos permite ver cuál es el objeto de este texto: ese particular transporte de residuos, acerca del cual se pronuncia críticamente El Roto. El texto es indicial porque está en conexión real con ese objeto particular —sin el cual no sería lo que es ni diría lo que dice— y con la memoria de las personas para las que sirve de sig-

no, como dice Peirce. Es su tema lo que relaciona el texto con la situación contemporánea de la comunicación y desde esta indicación interpretamos el tratamiento que hace de ese tema como expresión metafórica de la posición del autor respecto del asunto particular.

¿Puede un tema, algo que no pertenece al plano de la expresión perceptible, ser un índice? A menudo tomamos las opiniones de alguien, con cierta independencia de la forma en que las exprese, como indicio de su mentalidad, ideología, etc. Peirce lo hace en uno de sus curiosos ejemplos: «Sé que el tipo de hombre conocido y clasificado como un *mugwump* (expresión tomada del lenguaje de los indios algonquinos, que significa Gran Jefe) posee ciertas características. Tiene una alta autoestima y da gran valor a la distinción social (...). Mantiene que, en cuestiones de política general, las consideraciones monetarias deberían ser habitualmente las decisivas. Y reconoce el principio del individualismo y del *laissez-faire* como el más grande instrumento de civilización. Son estas opiniones, entre otras, las que constituyen las señales visibles de un *mugwump*. Ahora bien, supongamos que encuentro casualmente a un hombre en un ferrocarril y que al empezar a conversar con él veo que mantiene opiniones de este tipo; naturalmente paso a suponer que es un *mugwump*. Esto es inferencia hipotética» (6.145). Peirce presenta un conjunto de opiniones y actitudes como «señales visibles» de ese tipo de hombre, sin detenerse en las expresiones particulares en que se manifiestan.

En la viñeta de El Roto el tema, por la ocasión en que se expresa, nos permite inferir que se refiere a un particular transporte de residuos. Es un índice del tipo de los que relacionan el texto con la situación contemporánea de la comunicación, no un indicio por el que identificamos a un personaje como miembro de un grupo. Por otra parte, la opinión expresada metafóricamente por El Roto en esta viñeta es un indicio de sus opiniones, que nos permitiría clasificarle entre los opositores a la energía nuclear, o al menos a este tipo de manipulación de los residuos³.

³ En la «tipología ideal» de Prandi (1995), el símbolo rige la significación y el indicio la comunicación. A partir del hecho, con el que constantemente nos encontramos, de que un mismo enunciado recibe muy diferentes interpretaciones según los contextos, las informaciones que los intérpretes hacen pertinentes en la ocasión, etc. Prandi formula la hipótesis de un funcionamiento indiciario de los enunciados: «los significados lingüísticos, vinculados a sus significantes por una relación estructural procedente del orden simbólico, circulan en la comunicación como indicios de mensajes contingentes» (1995: 157). La reflexión de Prandi se circunscribe a los enunciados verbales y la considero objetable en un aspecto central: opone significados estructurales y significados ocasionales, o «mensajes», de una forma que parece insostenible si se considera que en

Tampoco las palabras son imprescindibles para que el dibujo de humor se pronuncie sobre su tiempo. Forges (en la *figura 18*) presenta un escenario incongruente, según los esquemas usuales, para una operación quirúrgica. Los remiendos y el pañuelo con las monedas dicen, gracias a los códigos consolidados por el cómic, que es la pobreza lo que lleva a la calle la operación. Pero todo ello resultaría absurdo si no se relacionara con la reducción de los presupuestos para la sanidad pública anunciados esos días. El funcionamiento indicial del tema permite al dibujo convertirse en juicio. Sobre esa política, que es su objeto, se pronuncia críticamente. Gracias a la indicialidad, la imagen, a su manera, dice no: no a la reducción de los recursos de la sanidad pública, porque eso la degradaría hasta extremos inaceptables (eso nos llevaría a una situación como la descrita en la escena). El autor se compromete así con su mundo y con su creencia de que tal cosa no debe ser aceptada. «El acto de aserción no es un puro acto de significación. Es la expresión del hecho de someterse a las sanciones a que se hace acreedor un mentiroso si la proposición afirmada no es verdadera. Un acto de juicio es el autorreconocimiento de una creencia; y una creencia consiste en la aceptación deliberada de una proposición como regla de conducta» (Peirce, 8.337).

En la balanza de Ricardo y Nacho (*figura 19*) se diría que es la lectura simbólica la dominante. El modo como construye un sentido no es complicado (aunque necesitaríamos toda una batería de conceptos retóricos para analizarlo). Al reconocer el iconograma de la justicia percibimos cómo ha sido alterada su representación canónica: donde esperábamos el segundo platillo cuelga una mano, con las bordadas puñetas características de la vestimenta distintiva de los jueces, en posición de pedir. Educados para pensar la imagen por una tradición secular de imágenes simbólicas, comprendemos que esta alteración está ahí para significar algo. La hipótesis más inmediata, en el momento de la publicación del dibujo, sería que la mano pedigüeña que altera la balanza representa al juez venal, y el conjunto de la imagen metaforiza la actual corrupción de los jueces o de la misma justicia. Es posible que en otro momento los puños bordados fueran un indicio demasiado oscuro para representar por sinécdoque al juez, pero en esos días, toda mención de

la comunicación el emisor construye el texto de acuerdo con la interpretación que prevé del receptor en esa ocasión particular. Desde esta concepción textual del significado, es imprescindible el conocimiento del contexto para la comprensión del texto. Pese a ello, abre un interesante campo a la reflexión su hipótesis de que el significado del texto es un indicio del «mensaje», es decir, de aquello que el autor quiere significar.

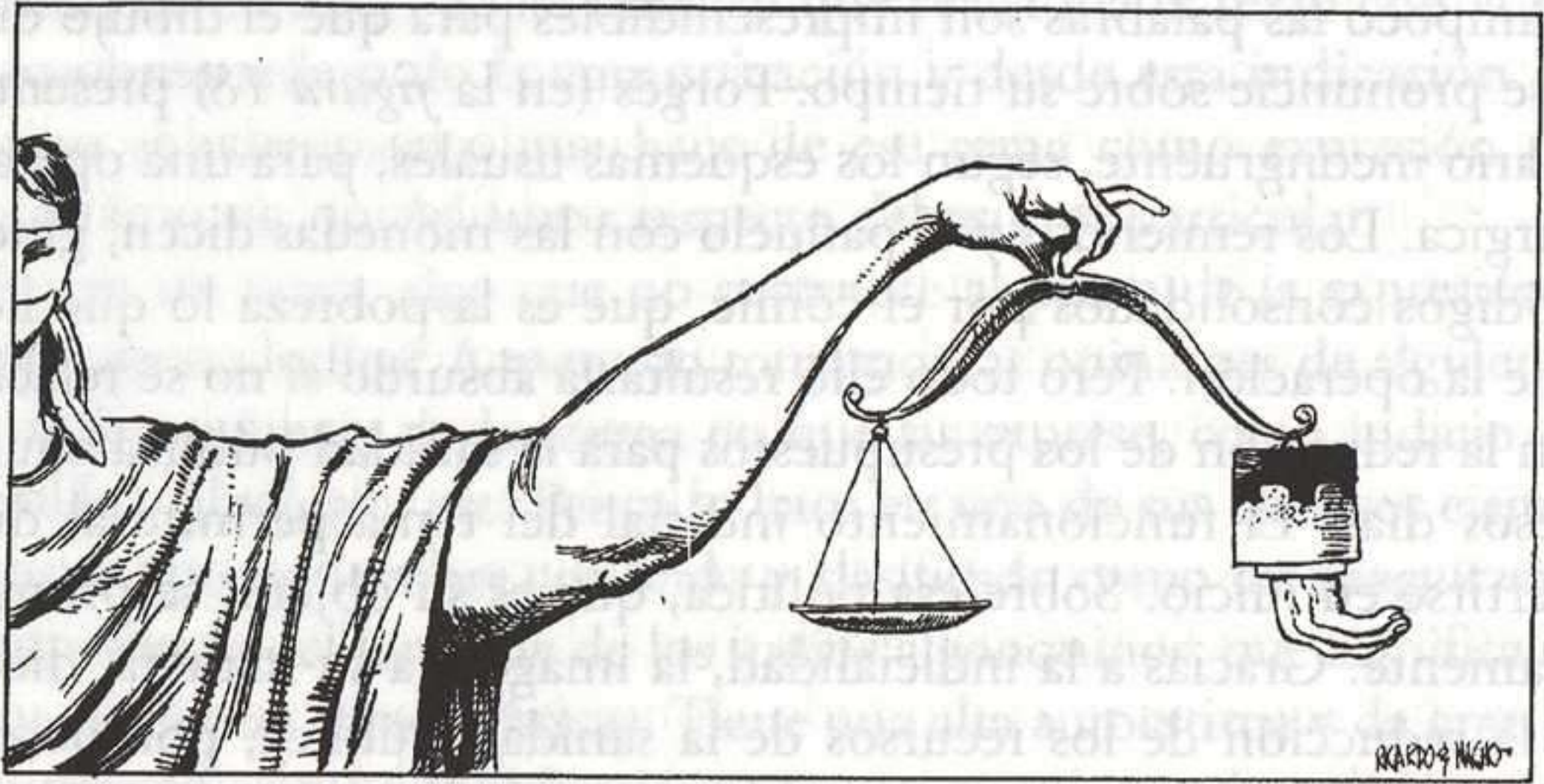


Figura 19. Ricardo y Nacho, *El Mundo*, 21-3-96.

la justicia había de evocar el escándalo mediático por las sospechas de corrupción de un encumbrado juez (un signo como el atuendo pasa de ser un indicio a convertirse en símbolo cuando ha quedado codificado por el hábito de su uso e implica una decodificación automática, más que un proceso de inferencia hipotética).

En la mano es relevante el gesto, que no representa la posición de la mano que recibe abiertamente un don, sino la que vuelta hacia atrás recibe a escondidas, mostrando el meñique en lugar del pulgar. Un gesto que tiene algo de canalla por lo que implica de aparentar honradez ocultando tras esa fachada la acción ilícita. El gesto de la mano es interpretable por semejanza, como todo icono, y también como un indicio que nos conduce a inferir la bajeza de la acción aludida. El significado del conjunto de la composición resulta afectado por este aspecto, pues si la venalidad del juez contradice la idea y función de la justicia, el encanallamiento del gesto es incompatible con la dignidad que se atribuye a los jueces, simbolizada por su refinado atuendo, y con las demás cualidades que se asocian al rol, como la escrupulosidad indicada en el dedo meñique que se alza en la mano de la Temis que sostiene la balanza.

Metáforas indiciales o comprometerse comprendiendo

Ciertamente de una imagen caben incontables interpretaciones, pero la imagen simbólica siempre ha codificado significados vinculados a ciertos iconos y a ciertas configuraciones sintagmáticas (como el burro y la zanahoria, la joven y la calavera...). Además de estos modos tradicionales de precisar significados y de aludir a relatos por convención o hábito, el humor gráfico utiliza los índices para insertar palabras y articularlas con el dibujo y para orientar la interpretación hacia objetos y situaciones actuales acerca de los cuales el autor puede prever el sistema de tópicos que aplicará el destinatario. Una vez introducido en el texto ese objeto conocido y ese sistema de tópicos, los procedimientos retóricos, básicamente la metáfora, permiten hacerlos ver desde otra perspectiva y así construir un juicio.

Esta orientación del sentido y este juicio nunca son enteramente traducibles en enunciados verbales. Como dice Davidson, lo que nos hace notar la metáfora no es de alcance finito ni de naturaleza proposicional, no es traducible en palabras. De estos rasgos concluye que la metáfora no tiene un contenido cognitivo específico (1984: 260). «Cuando tratamos de decir qué “significa» una metáfora, en seguida nos

damos cuenta de que lo que queremos mencionar no tiene fin.» Sin embargo, a continuación propone una serie de metáforas que no pretenden otra cosa que hacernos comprender su idea: «Cuando alguien recorre con su dedo una línea costera en un mapa, o menciona la belleza y la maestría de una línea en un grabado de Picasso; cuántas cosas atraen su atención? (...). Una imagen no vale lo que mil palabras, ni ninguna otra cantidad de ellas. Las palabras no son la moneda apropiada para intercambiar por la imagen» (1984: 261).

Aunque me siendo inclinada a aceptar esta última metáfora de Davidson (como un enunciado que expresa algo verdadero) y también que «el intento de dar expresión literal al contenido de la metáfora está simplemente mal encaminado» (1984: 262), no comparto su idea de que en la mayor parte de los casos lo que la metáfora inspira o impulsa no es el reconocimiento de alguna verdad o hecho (ídem). Es el supuesto davidsoniano de que el contenido cognitivo ha de ser necesariamente expresable en un número limitado de palabras el que le lleva a negar tanto que la metáfora tenga un contenido cognitivo específico, como que, «en la mayor parte de los casos», pueda inspirar el reconocimiento de una verdad.

Si la metáfora, como dice Davidson, hace ver como un golpe o una broma, ese hacer ver consiste precisamente en producir un acontecimiento cognitivo. Si nos preguntamos en qué puede éste consistir, veremos que surge del cruce o el choque entre conocimientos de dos ámbitos separados. Lo que se cruza o colisiona son tanto sistemas de significado como de sensación. A menudo en el lenguaje verbal la metáfora se introduce para referirse a algo menos conocido en términos de algo más conocido, es decir, para hacer comprensible algo oscuro. Podemos tomar la expresión «broma» del texto de Davidson en serio, como una buena metáfora de la metáfora, apoyándonos en que en el humor gráfico la forma chiste se sustituye con la forma metáfora. El chiste verbal o visual presenta una situación interpretable conforme a una lógica y a continuación introduce por sorpresa una segunda lógica incongruente que produce un efecto de choque con la anterior. Una operación que tiene todo que ver con nuestros sistemas cognitivos. La metáfora cruza también –aunque no sucesiva sino simultáneamente– dos sistemas de significado organizados, que son, en el humor gráfico, a menudo incongruentes o incompatibles.

Los clichés verbales como «pendiente de un hilo», «saltar por encima de alguien», «dormirse en los laureles» y otros sintagmas metafóricos congelados son formas-imagen ya preparadas para ser aplicadas a un nuevo objeto, lo que hacen tanto el dibujo de humor como el discurso verbal.

Contienen imágenes e ideas ya pensadas. Pero la relación entre el nuevo objeto de la aplicación y la vieja forma produce siempre nuevas ideas. La vieja imagen de algo «demasiado grande», un traje, una mujer, para un empeño que excede las capacidades de alguno, puede ser interpretada en incontables formas. En la viñeta de Forges (*figura 4*) no se propone desde la superioridad de un juez despectivo, más bien el juicio se reserva la valoración o incluso, aun prescindiendo de la dedicatoria verbal, el dibujo presenta la escena desproporcionada desde una cierta neutralidad que implica casi respeto por el pequeño humano que ha de afrontar la tarea.

Seguramente no son sólo significados lo que la metáfora pone en relación. Lo que es impactante en «Pendiente de un hilo» de El Roto (*figura 5*) no es la idea, banal, sino la sensación que produce ver en la imagen el batacazo que está por darse el sujeto. Igualmente en la balanza de Ricardo y Nacho (*figura 19*) el gesto canallesco de la mano que recibe, una vez comprendido no deja de producir algo más, una sensación de desagrado como la que tendríamos ante el hecho de tener que tratar con gente de cierta calaña. Estas sensaciones generan a su vez nuevas ideas, nuevos intentos de aplicar la dimensión percibida a la situación a que se refiere, etc. (Seguramente, Peirce estaría entre los autores cuya lectura podría ayudarnos a desarrollar estos aspectos de los procesos de comprensión e interpretación, pues para él las sensaciones forman parte del proceso de conocimiento, como los sentimientos, las acciones, los hábitos son parte de la interpretación de los signos –ver Castañares, 1994: 156–).

¿Por qué es privilegiada la metáfora como estrategia discursiva en el humor gráfico? Llamamos generalmente metáfora a la interacción en un texto de términos provenientes de dos ámbitos de significación y de lenguaje separados, de modo que al ver uno, el objeto o tenor, a través del otro, el vehículo de la metáfora, la concepción que teníamos del primero resulta transformada. Cuando la representación gráfica accede a introducir en los textos signos que refieren a personas, objetos y situaciones del mundo de vida de los interlocutores, gracias a los índices icónicos o simbólicos, y los hace interactuar en el texto con representaciones de algún otro ámbito con sentido para la audiencia, con la intención de hacer surgir una nueva visión de ese mundo, podemos llamar a eso metáfora, quizá metáfora indicial. Es el procedimiento que permite a la imagen, con o sin palabras, referirse al mundo conocido por los interlocutores y comentarlo figurada e indirectamente desde otros sistemas de representación.

La cualidad de oportunidad que introduce la temporalidad indicial afecta al acto que realiza la imagen al comunicar. El elogio de una persona tiene un carácter de reivindicación polémica cuando esa persona que se elogia es generalmente menospreciada, pero se acerca a la adulación cuando el elogiado es la estrella que todos celebran. Así ocurre con la ironía elogiosa de Máximo (*figura 7*), que era en su momento polémica, pero deja de serlo si la leemos tras el segundo triunfo electoral de Clinton. Los textos visuales pueden ahora no sólo referirse al presente, sino insertarse en él, intervenir en él como actuaciones discursivas de las que el autor se hace responsable (por eso, claro está, son censurados y sufren sus autores persecución en los regímenes dictatoriales en los que, no obstante, suele florecer este género por su facultad de decir algo sin explícitamente decirlo).

En el fotomontaje de John Heartfield del año 1934 titulado «Metamorphose», las cabezas de un gusano, una crisálida y una mariposa que alza el vuelo han sido sustituidas, respectivamente, por retratos fotográficos de las cabezas de Ebert, Hindenburg y Hitler.

Una leyenda al pie de la imagen explica los varios significados del título: en la mitología (la metamorfosis de los seres humanos en árboles, animales y piedras); en la zoología (las fases de la evolución del insecto) y en la historia de la República de Weimar (la secuencia rectilínea Ebert-Hindenburg-Hitler) (en Heartfield, 1976: 72, y Buck-Moors, 1995: 79). El objeto del ver-cómo metafórico, el ascenso del nazismo, es introducido en el campo de la expresión mediante iconos-índices, los retratos fotográficos de los políticos, unidos, gracias a la cualidad metamórfica del icono, a cuerpos animales, además de a diferentes símbolos icónicos o indiciales, como la cruz gamada. Son esos índices los que dan un significado «histórico» al texto. «No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que en la imagen (dialéctica) el pasado se une al presente en una constelación» (W. Benjamin, cit. por Buck-Moors, 1995: 319). Esta no es una propiedad que posean «en sí» la alegoría o la metáfora, pues el presente es ajeno, por ejemplo, a la alegoría barroca, generalmente no indicial, mientras se introduce en cada uno de los fotomontajes de Heartfield que admirara Benjamin por medio de índices que apuntan a las situaciones que viven sus destinatarios (como se puede comprobar en la colección reproducida en Heartfield, 1976). Lo que cambia de raíz con la indicialidad de la imagen simbólica es el hecho de que los saberes e imágenes del pasado pueden engarzarse con los del presente en una fugaz constelación de sentido que transforma nuestro conocimiento del mundo.

Bibliografía

- Buck-Mors, S. (1995), *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor.
- Castañares, W. (1994), *De la interpretación a la lectura*, Madrid, Iberediciones.
- Davidson, D. (1990), *De la verdad y de la interpretación*, Barcelona, Gedisa.
- Eco, U. (1991, 5.^a), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- Everaert-Desmedt, N. (1994), «La mediation impossible: interpretation d'un dessin de Plantu», *Degrés*, 79-80.
- Francastel, P. y G. (1978), *El retrato*, Madrid, Cátedra.
- Gasca, L., y Gubern, R. (1988), *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.
- Gombrich, E. (1968), *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix-Barral.
- Gombrich, E. (1986), *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza.
- Gombrich, E. (1987), *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza.
- Goodman, N. (1976), *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix-Barral.
- Groupe μ (1993), *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra.
- Gubern, R. (1987), *La mirada opulenta. Exploración de la iconoesfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Heartfield, J. (1976, 2.^a), *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Johnson, M. (1991), *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate.
- Peirce, Ch. S. (1931-1958), *Collected Papers*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.), Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Pérez Carreño, F. (1988), *Los placeres del perecido. Icono y representación*, Madrid, Visor.
- Prandi, M. (1995), *Gramática filosófica de los tropos*, Madrid, Visor.
- Ramírez, J. A. (1996), «Iconografía e iconología», en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor.
- Rubiu, V. (1973), *La caricatura*, Florencia, Sansoni.
- Vernant, J. P. (1986), *La muerte en los ojos*, Barcelona, Gedisa.

Charles Baudelaire

Salones y otros escritos
sobre arte



Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*
432 págs., I.S.B.N.: 84-7774-583-8.

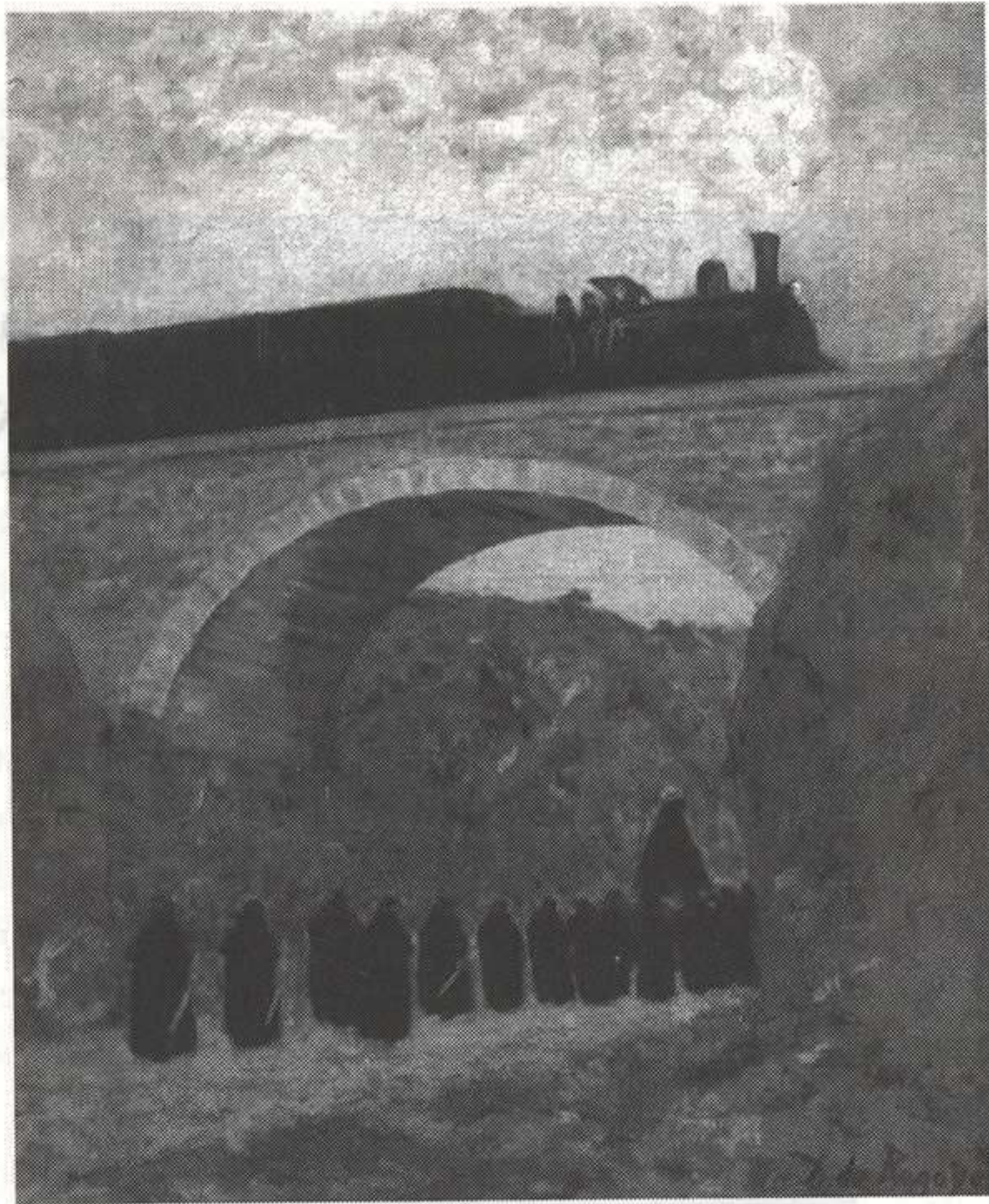
Índice: Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura, Guillermo Solana. Salón de 1845. I. Unas palabras de introducción. II. Cuadros de historia. III. Retratos. IV. Cuadros de género. V. Paisajes. VI. Dibujos - Grabados. VII. Esculturas. El Museo clásico del Bazar Bonne - Nouvelle. Salón de 1846. A los burgueses. I. ¿Para qué la crítica? II. ¿Qué es el romanticismo? III. Del color. IV. Eugène Delacroix. V. De los temas amorosos y del Sr. Tassaert. VI. De algunos coloristas. VII. Del ideal y del modelo. VIII. De algunos dibujantes. IX. Del retrato. X. Del chic y del tópico. XI. Del Sr. Horace Vernet. XII. Del eclecticismo y de la duda. XIII. Del Sr. Ary Scheffer y de los remedadores del sentimiento. XIV. De algunos incrédulos. XV. Del paisaje. XVI. Por qué es aburrida la escultura. XVII. De las escuelas y de los obreros. XVIII. Del heroísmo de la vida moderna. Moral del juguete. Exposición Universal -1855-. Bellas Artes. I. Método de la crítica. De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes. Desplazamiento de la vitalidad. II. Ingres. III. Eugène Delacroix. Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la *Revue Française*. I. El artista moderno. II. El público moderno y la fotografía. III. La reina de las facultades. IV. El gobierno de la imaginación. V. Religión, historia, fantasía. VI. El retrato. VII. El paisaje. VIII. Escultura. IX. Envío. Pinturas Murales de Eugène Delacroix en Saint-Sulpice. La exposición de la Galería Martinet en 1861. El aguafuerte está de moda. Pintores y aguafuertistas. Sobre Eugène Delacroix, sus obras, sus ideas, sus costumbres. La obra y la vida de Eugène Delacroix. Al redactor de *L'Opinion Nationale*. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. El pintor de la vida moderna. I. Lo bello, la moda y la felicidad. II. El croquis de costumbres. III. El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño. IV. La modernidad. V? El arte mnemónico. VI. Los anales de la guerra. VII. Pompas y solmenidades. VIII. El militar. IX. El dandi. X. La mujer. XI. Elogio del maquillaje. XII. Las mujeres y las mujerzuelas. XIII. Los carruajes. Venta de la colección del Sr. Eugène Piot. El arte filosófico. Notas sobre el arte filosófico. Notas biográficas. Índice de autores.

ARTE Y PROFECÍA: PRECONCEPTOS DE VANGUARDIA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Javier Arnaldo

En el estudio de la «arqueología de la modernidad», de la herencia que la cultura contemporánea debe a sus orígenes, no puede haber veredictos concluyentes, pero sí valen las caracterizaciones ideal-típicas de ese pasado que rearmen al historiador con fórmulas críticas en la visión del presente, de un presente sumido en su propia tradición. El seguimiento de los parámetros histórico-filosóficos de la cultura contemporánea topa con frecuencia con el distintivo del «acento local» en las formas de expresión de esas sumarias expectativas de modernidad. Así, por ejemplo, los programas de la vanguardia destacan el valor anticipatorio del trabajo artístico para la experiencia histórica dentro de procesos culturales que son muy distintos entre sí y que responden a necesidades distintas. Las transiciones históricas se producen a partir de presupuestos, momentos, utilidades y combinaciones de circunstancias oportunamente diversas.

Cuando se reconoce en la pintura española del fin y cambio de siglo una voluntad de *modernización* formal con, por ejemplo, Darío de Regoyos, no es muy sensato presumir que los móviles de las innovacio-



Darío de Regoyos, *Viernes Santo en Castilla*, 1904.
 Bilbao, Museo de Bellas Artes.

En el estudio de la herencia de la cultura contemporánea debe tenerse presente que la cultura es un fenómeno complejo y multifacético, que se manifiesta en diversas formas y contextos. La cultura no es un conjunto de elementos fijos, sino un proceso dinámico que evoluciona y se transforma a lo largo del tiempo. En este sentido, el estudio de la cultura debe ser un ejercicio de descubrimiento y exploración, que permita comprender la complejidad y la riqueza de este fenómeno. La cultura es un reflejo de la sociedad y de sus valores, y su estudio nos permite comprender mejor a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. La cultura es un patrimonio que debemos cuidar y preservar, pero también es un espacio de creatividad e innovación, que nos permite construir un futuro más justo y equitativo. La cultura es un puente que nos conecta con el pasado y nos abre camino hacia el futuro. La cultura es un bien común que nos pertenece a todos y que debemos valorar y respetar. La cultura es un lenguaje que nos permite expresar nuestras ideas y sentimientos, y que nos ayuda a comprender la diversidad de la humanidad. La cultura es un espacio de diálogo y de intercambio, que nos permite aprender de los demás y enriquecer nuestra propia cultura. La cultura es un proceso que nunca termina, y que siempre nos invita a reflexionar y a cuestionar. La cultura es un desafío que nos invita a ser creativos y a buscar nuevas formas de expresión. La cultura es un camino que nos lleva hacia adelante, y que nos ayuda a encontrar nuestro lugar en el mundo. La cultura es un bien precioso que debemos cuidar y preservar, pero también es un espacio de libertad e innovación, que nos permite construir un futuro más justo y equitativo. La cultura es un patrimonio que nos pertenece a todos y que debemos valorar y respetar. La cultura es un lenguaje que nos permite expresar nuestras ideas y sentimientos, y que nos ayuda a comprender la diversidad de la humanidad. La cultura es un espacio de diálogo y de intercambio, que nos permite aprender de los demás y enriquecer nuestra propia cultura. La cultura es un proceso que nunca termina, y que siempre nos invita a reflexionar y a cuestionar. La cultura es un desafío que nos invita a ser creativos y a buscar nuevas formas de expresión. La cultura es un camino que nos lleva hacia adelante, y que nos ayuda a encontrar nuestro lugar en el mundo.

nes plásticas que introduce este pintor coincidan con los de los modelos pictóricos «divisionistas» de los que se vale. El cuadro de Regoyos *Viernes Santo en Castilla* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), en el que se cruzan un tren que va por encima de un puente y una procesión de monjes que pasa por debajo, recoge, sin soslayar, ni por lo más remoto, la importancia del «acento local», esa dialéctica paradigmática entre lo nuevo y lo viejo a la que se aplican sus pinturas. El progreso y el atavismo se cruzan como las dos vigas maestras de la propia realidad. El trabajo artístico había cobrado un extraordinario valor para los ideales seculares de progreso. Al menos desde que en 1850 el pensador societario Fernando Garrido distinguiera el rol de los poetas con atribuciones mesiánicas («¡Yo os saludo, poetas, legiones sagradas que marcháis al frente de las falanges humanas»¹) no había perdido vigor en España la idea de que el arte era un agente capital en la realización del ideal de progreso. Más bien al contrario, esa tesis había logrado divulgarse extraordinariamente. El principio del progreso tiene como función el dirigir prospectivamente la sociedad hacia el perfeccionamiento en todos los ámbitos, y en la medida en que la pintura comunicaba su necesidad, se convertía en el portavoz de avanzada del interés colectivo. El gesto de afirmación de la modernidad artística era su resuelta definición en ese ideal perfectibilista.

1868

En las páginas de *La Razón*, una revista de 1860 dirigida por el historiador del arte Gregorio Cruzada Villaamil y cuyo principal objeto de reflexión era precisamente el principio de modernidad de la cultura española, escribía Francisco de Paula Canalejas: «La idea de progreso ha sido bastante a mover en nuestro siglo generaciones enteras. Las artes, las

¹ *Obras escogidas, publicadas e inéditas*, Barcelona, Salvador Manero, 1860-62, I, p. 25.

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (Visor, 1990), *Caspar David Friedrich* (Historia 16, 1996) y ha participado en la obra colectiva *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Visor, 1996).

ciencias y la religión se han apresurado a tomar título tan augusto y a vivir conforme al progreso, y hasta en la esfera política se ha levantado un partido sin otro lema que la palabra progreso [...]. Los poetas, los historiadores y los filósofos se han ocupado de entonar himnos a este nuevo dios, de tejer sus leyes en la historia, de definir su esencia en la razón»².

La dirección marcada para el arte por la razón histórica del presente no es distinta a la que afecta a las ciencias, la religión o las instituciones políticas. La dinámica progresista incumbe a todas las actividades. La palabra de la modernidad revolucionaria se dice «progreso» y el arte ha de cumplir su función en favor de este avance secular. En el siglo en el que se habían fundado los partidos políticos progresistas el arte es reclamado por el mismo impulso y participa necesariamente de ese movimiento hacia adelante, que incluso cabe acelerar.

A la pregunta por la función que el arte desempeña en ese proceso meliorista responde Canalejas diciendo que las creaciones artísticas trabajan por el perfeccionamiento «entonando himnos» al dios Progreso. En torno a 1868 decoraría Eugenio Lucas la casa de su hermano, el empresario José Canalejas, realizadas por Eugenio Lucas en torno a 1868 con pinturas que tienen al progreso por tema. El arte, la industria, la ciencia, el comercio..., se agrupan en esas imágenes alegóricas que representan el fin común del progreso.

La actividad artística servía para mover a la mejora de la sociedad ensalzando la conciencia de un orden de cosas de naturaleza perfectible. El dios Progreso invocado por Canalejas es el de una escatología cristiana secularizada, el de una religión que cuenta entre sus apóstoles con aquellos cuyo pensamiento subvertía, con un credo armmonicista, el orden anterior. Éste era el de una España, como dijo José Amador de los Ríos, «avasallada moral y políticamente por una teocracia que reputaba como peligroso el ejercicio de la razón»³.

Es más, cuando la razón manumitida se sobreponía a ese estadio, el arte estaba llamado a facilitar el paso hacia lo mejor. Para el mismo Canalejas el arte adelantaba ese perfeccionamiento idealmente requerido por una sociedad aún en proceso de cambio, puesto que «resuelve en las soberanas síntesis de la creación estética las antinomias que hierven en la conciencia general»⁴.

² De «Teoría del progreso», *La Razón*, II, 1860, p. 108.

³ De «Literatura española en los años 1859 y 1860», *La Razón*, II, 1860, p. 401.

⁴ *La poesía moderna: Discursos críticos*, Madrid, 1877, p. 75.

La naturaleza del progreso se definía de muy distintas maneras en los años 60 del siglo pasado; a veces con sesgo schilleriano. Fueron aquellos los momentos iniciales del krausismo en España, la escuela filosófica a la que se había adherido Francisco de Paula Canalejas. El *panenteísmo* krausista (luego cuestionado por el propio Canalejas) entendía que el progreso no consiste sino en la manifestación de un estímulo de la Providencia hacia la consecución del ideal de humanidad, al que responde el género humano guiando su entendimiento por afinidad con la razón soberana de Dios. Además la ciencia de la estética prestaba un modelo de razón a la conciencia krausista de progreso. Canalejas diferenciaba su teoría de, por ejemplo, la ley del progreso formulada por Proudhon, que, entre otras cosas, justificaba el «derecho de fuerza» para la conquista de la revolución social⁵. Con todo, es bien sabido que el krausismo, como otras corrientes del pensamiento fuertemente marcadas por la filosofía de la historia y la utopía perfectibilista, vehiculó las aspiraciones revolucionarias que culminaron en la revolución de 1868, una suerte de «signo de época» en el proceso de modernización de la vida política española⁶.

En esa década de constantes convulsiones, los conceptos puramente estéticos no existen, sino con una perspectiva política implícita. Las doctrinas perfectibilistas impelían a entender el arte, y así lo postuló en sus críticas Francisco María Tubino, «como elemento del progreso social»⁷, «como uno de los varios medios de que el hombre puede valerse para el perfeccionamiento»⁸, y, por consiguiente, como anticipación de una forma deseada de porvenir. Para un sector importante de la crítica, sin duda sensible a la herencia romántica, la obra artística preparaba al ideal de libertad. Cuando Cruzada Villaamil celebra en un famoso artículo de 1868 el triunfo de la Septembrina, no duda de los merecimientos que corresponden al arte en los éxitos revolucionarios, puesto que «ha sido el arte agente, no poco poderoso, en la gran propaganda de la libertad»⁹. Estas atribuciones apasionadas son más o menos

⁵ Cfr. *La Razón*, III, 1861, pp. 273-293.

⁶ Entre otros estudios: Lida, D., «Los llamados krausistas en tiempos de la “Gloriosa”», *La Revolución de 1868*, N. York, Las Américas, 1970, pp. 234 y ss.; Cacho, V., *La Institución Libre de Enseñanza*, I, Madrid, Rialp, 1962.

⁷ «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Revista de Bellas Artes*, I, 19, 1866, p. 146.

⁸ «Del arte como elemento de progreso», *Revista de Bellas Artes*, I, 1, 1866, p. 1.

⁹ De «Lo que ha hecho y lo que falta que hacer a la revolución, en lo personal, en la administración y en la enseñanza de las Bellas Artes», *El arte en España*, VII, 1868; citado por Hernando, J., *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, Universidad, 1987, p. 38.

fieles a los hechos y, en cualquier caso, invitan a preguntarse por la razón que hizo valer su legitimidad en la realidad del pensamiento artístico de entonces.

La ideología política en la pintura de mediados de siglo

Es muy interesante el comprobar que la complicidad de la crítica de arte con la filosofía meliorista de la historia conduce insistentemente a tesis muy parecidas a las de los supuestos que en nuestro siglo sirvieron para definir el arte en términos de vanguardia. El trabajo artístico se entendió insistentemente como prognosis de futuro, como intuición preliminar del progreso que la revolución garantizaba. Cualquier otra tesis tuvo carácter secundario en relación a esta proposición en los idearios artísticos demócratas. El avance de la realidad por venir que el arte comunica radicaba fundamentalmente en su capacidad de formación de la conciencia de lo nuevo. Por ejemplo, Tubino destacaba en el trabajo artístico su «nobilísima tendencia a influir en el perfeccionamiento del hombre». «El fin del arte –decía también– debe ser la enseñanza y reforma sociales»¹⁰. En este sentido, el quehacer artístico une su suerte a la ilusión de un nuevo horizonte político, y, ciertamente, un objeto de consideración central en la crítica artística de la época serán las aptitudes potenciales de la obra para comunicar el ideal social de progreso.

Así, los citados Tubino y Cruzada practicarán una crítica de arte que antes que nada se fija en los valores innovadores de las obras en relación a sus géneros, y muy particularmente en las opciones temáticas de los pintores, puesto que una obra podía ser apta o no para favorecer el fin prescrito por el progresismo ante todo en función de los contenidos políticos de lo que representaba. El género más apreciado, la pintura de historia, fue también el más afectado por estos requisitos¹¹. Las preferencias de Cruzada y Tubino se decantaron, como es bien sabido, por la obra de Antonio Gisbert, el pintor que había representado asuntos que servían de emblemas a la cultura revolucionaria, tales como el celebrado cuadro de 1860 *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Madrid, Congreso).

¹⁰ *Revista de Bellas Artes*, I, 19, 1866, pp. 145-146.

¹¹ Cfr. Reyero, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)* Madrid, Espasa Calpe, 1987; Hernando, J., «La división de la burguesía española en la década 1860-1870 [...]», *Estudios Humanísticos*, 6, 1984.

Temas como éste, inconfundiblemente relacionados con la fortuna de la revolución, arrojaban un diagnóstico revelador, a la vez que provocativo, de la tradición histórica nacional. Eran episodios del pasado que instaban a la experiencia del progreso político. Como en la orientación dada a las ciencias históricas desde Condorcet y sus herederos positivistas, se trataba de colocar el conocimiento histórico al servicio de la previsión de progreso de la especie humana. Por eso podía arrancar un tema pictórico los aplausos de la crítica demócrata.

La simbiosis entre juicios estéticos y objetivos de rango político marca llamativamente ese elemento de valoración artística que es el *progreso* fomentado por las creaciones pictóricas. Tubino dice a las claras que Antonio Gisbert había sido «llevado al triunfo sobre los hombros de un partido»¹².

Lo mismo cabría afirmar, aunque se debiera a los favores del partido oponente, sobre la causa de la fama de pintores como Federico de Madrazo o José Casado del Alisal. Porque en el mismo seno del historicismo la crítica conservadora operaba justo en sentido contrario, haciéndose acólita de las virtudes católicas y monárquicas o de cualquier interés estético que se pusiera al servicio del Antiguo Régimen o de la causa del moderantismo en otros temas pictóricos.

Un cuadro de 1857 pintado por el joven Mariano Fortuny, pongamos por caso, representa un episodio patriótico del siglo XII que tiene por protagonista al *Conde Berenguer*. Esta pintura se prestaba como imagen heroica del tradicionalismo católico en Cataluña, muy en consonancia con los intereses que nutrieron el nazarenismo de la Academia de Sant Jordi; institución que, precisamente, premió este trabajo de Fortuny, conservado hoy en el Palau de la Generalitat. Otro ejemplo podría ser *Los reyes católicos impartiendo justicia* (Madrid, Palacio Real), cuadro de Víctor Manzano expuesto en 1860 que se interpretó como icono de la magnanimidad de la monarquía, sirvió de emblema al moderantismo político y fue, de hecho, adquirido por la reina Isabel II.

También la pintura romántica anterior fue generosa en fórmulas historicistas que daban pábulo al integrismo católico. Tal es el caso del murillismo de Gutiérrez de la Vega, particularmente en su vertiente de pintor religioso. Ocasionalmente el factor del «progreso» e, incluso, el de la «libertad» también estuvieron presentes en la crítica académica y conservadora, aunque con un alcance sensiblemente distinto. En efecto,

¹² *Revista de Bellas Artes*, I, 20, 1866, p. 155.



«Música del porvenir», *La Carcajada*, 1872.

¹¹ Cfr. Reyero, C., *Imagen literaria de España (1850-1900)* Madrid, Espasa Calpe, 1987; Hernando, J., «La división de las artes españolas durante el siglo XIX», *Revista de Bellas Artes* I, 20, 1866, p. 157. ¹² *Estudios Humanísticos*, 6, 1984, p. 157.

en toda la tradición romántica la teoría del arte estaba muy marcada por la filosofía de la historia, en particular por la de ascendencia schlegeliana. El historicismo restauracionista también entendía que el arte debe progresar hacia un nuevo punto de perfección; las manifestaciones artísticas en la historia responden a las sucesivas constelaciones históricas de las ideas, entre las que se encuentra la actual, el estado coetáneo de la civilización, un momento de vacío y decadencia al que hay que sobreponerse. Pero, desde la perspectiva histórica restauracionista, la condición de armonía de la civilización a la que habría que tender no está relacionada con la causa democrática, sino que consiste en la rehabilitación de las circunstancias que hicieron posibles las admirables obras artísticas del pasado. La sociedad jerárquica y teocrática se convertía en una necesidad histórica a estos efectos.

También el concepto de libertad, como decíamos, se interpreta en función de intereses opuestos a los revolucionarios. Podemos remontarnos a un destacado publicista del romanticismo de los años 30 y 40, Eugenio de Ochoa, para quien el arte, según dice, «la expresión más exacta del estado social», remontaba en el período romántico la crisis de valores que había producido el proceso revolucionario francés: «desde la llamada restauración acá, época de gobierno representativo y, por tanto, de libertad, la literatura es verdaderamente libre, como la sociedad» [sic]. A lo que añade: «Por verdaderamente libre entendemos libre sin licencia; esta libertad aplicada a la literatura es lo que la gente de juicio entiende por romanticismo»¹³. En boca de Ochoa, las fórmulas románticas de Victor Hugo se ven desposeídas de su contenido insurreccional, y se incorporan al patrimonio de los «moderados».

Esa idea de «libertad sin licencia» podemos reencontrarla bastantes años después, en la crítica doctrinaria conservadora que compite con la progresista en los años 60. Por ejemplo, ya en 1868, en las teorías de un lector de Victor Cousin, J. Manjarrés, la libertad artística se concibe de forma similar: «no consiste en la falta de sujeción y subordinación, sino en la facultad de producir cuantas obras no se opongan a los preceptos estéticos»¹⁴. Y para decirnos esto Manjarrés escribe un discurso político paralelo en el que justifica la necesidad de restringir las libertades públicas.

La interpretación de las nociones de libertad y progreso artístico que nos ocupan se subordinaba por regla general a intereses políticos concretos, y esto afecta, como vemos, a opciones ideológicas rivales

¹³ *El Artista*, II, 1836, pp. 265-266.

¹⁴ *Revista de Bellas Artes*, III, 73, 1868, p. 339.

que, prácticamente sin excepción, se consideran herederas del romanticismo¹⁵. Apelando a la libertad o a la ley del progreso se podían establecer muy distintos fines. Incluso los temas de la pintura de historia se prestaban a ciertas ambigüedades semánticas que eran aprovechadas por unos u otros intérpretes para llevarlos a su campo político.

La idea del *progreso* y el anhelo de *libertad* no dejaban, sin embargo, de pertenecer típicamente a la llamada «fe política» del discurso liberal-revolucionario, en cuyas proclamas funcionaban, en efecto, como instancias de futuro. El progresismo político introdujo la idea de que el arte disponía de una aptitud anticipatoria, y fue el arte afín al discurso liberal-revolucionario el que se asoció a esa tesis estética de la evolución emergente. En una caricatura publicada en la revista satírica *La carcajada* en 1872 se ilustra elocuentemente este hecho. Un anciano músico rodeado de objetos devotos interpreta ante su ventana la «música del porvenir»; esa música anticipatoria, que va por delante en previsión de futuro, esa música, diríamos, «de vanguardia» no es otra composición que «La Marsellesa», según dice el título de la partitura.

Las expectativas de transformación social expresadas desde las necesidades de democracia y de progreso de la razón conformaban el horizonte emancipatorio del arte en torno al 68. Ahora bien, la alianza entre los postulados progresistas y determinados sectores del romanticismo se remonta a los años 30, momento en el que ya se establecen algunos tópicos de lo moderno. Ya Mariano José de Larra había dicho en 1836 que la literatura debía ser «expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo»¹⁶. La conciencia de modernidad artística en España, como en otros países, está marcada esencialmente por ese factor heterónimo de lo estético, que es su efecto sobre la renovación pública. El grado de intensidad de tal conciencia de lo moderno es directamente proporcional al grado de compromiso con los ideales de innovación revolucionaria y de progreso intelectual. Esto es, está sometido a la evolución del radicalismo político.

¹⁵ Ver Henares Cuéllar, I/Calatrava, J. A., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982; Hernando Carrasco, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

¹⁶ De «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», *El Español*, 18-1-1836. Véase *Artículos literarios de Mariano José de Larra*, ed. J. J. Ortiz de Mendivil, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 303.

La vanguardia implícita

La misión del artista y del creador literario, como la del publicista político, era la de avanzar las condiciones para la transformación. En un artículo publicado en 1847 en *El Fénix* se describía así el panorama literario español: «Muchos siglos hacía que no presentaba la España un movimiento literario tan rico como el actual. Periódicos sin cuenta aparecen en Madrid y en las provincias, y unos de política, otros de literatura, forman una formidable falange que lucha brazo a brazo [...] y [...] cubriendo la retaguardia, numerosos pelotones de folletinistas, publicistas, filósofos, historiadores y novelistas»¹⁷.

El concepto de vanguardia artística se halla preformado, como veremos, en los principios que instan al fomento de una literatura comprometida, cosa que empieza a hacerse insistente en España en los años 30 del siglo XIX. El término «vanguardia» no se usa en principio, a diferencia de lo que ocurrió en Francia, pero abundan mucho expresiones análogas. Se nos habla de valores anticipatorios del arte que son parejos a los proyectos de progreso social. El concepto de vanguardia se acredita antes que como acepción estética, como una trasposición de lo militar a lo político con lo que lo artístico puede comprometerse. En torno a la revolución de 1868, a estos efectos, es la izquierda republicana la fracción política española que se identifica con la vanguardia.

En el año de la revolución los republicanos federalistas crearon un periódico en Barcelona cuyo nombre era *La Vanguardia*, y fundaron otro de idéntico título en Madrid en 1881¹⁸. En el primer número de este último escribía el líder federalista Francisco Pi y Margall: «Nosotros somos efectivamente la vanguardia del ejército democrático: nadie lleva más allá que nosotros el principio de la libertad»¹⁹. El republicanismo se autoproclamaba garante del progreso hacia las mayores cotas de libertad y se hacía por ello depositario de los idearios de vanguardia. La teoría artística no permaneció ajena a estas resoluciones ideológicas. El radicalismo social no era meramente una tarea política, sino un desafío de la cultura en la que se educaba el presente.

¹⁷ *El Fénix*, 14-2-1847. El autor del artículo es Ramón de Carvajal.

¹⁸ Otro diario republicano de corta vida que se llamó también *La Vanguardia* se fundó en Madrid en 1897.

¹⁹ *La Vanguardia. Diario Federal*, I, 1, 1881, p. 1.

Uno de los máximos exponentes de la teoría del arte como vehículo del perfeccionamiento futuro de la sociedad fue precisamente el propio Francisco Pi y Margall. Ya en la introducción de su libro de 1851 *Historia de la pintura en España* proclamaba Pi los compromisos del artista con la sociedad y le hacía portavoz del proyecto de futuro de ésta, al modo en el que lo habían postulado Victor Considérant, Pierre Leroux o el propio Saint-Simon. El arte, según Pi y Margall, es expresión de las necesidades históricas y profecía de la regeneración social. De la creación artística dice Pi textualmente:

«Reflejo constante del hombre, varía con los siglos, crece de generación en generación, traza al vivo todas las revoluciones políticas y sociales, determina el carácter de las épocas por que va pasando, consigna las aspiraciones de la sociedad en que vive, bosqueja el cuadro que presentarán los pueblos destinados a ocupar el lugar de los que van sucumbiendo en las luchas que los agitan y conmueven. [...]. Es en cierto modo el corazón de las sociedades, y no pocas veces determina sus impulsos: libre como el aire, generosa, sensible, no concibe idea ni abriga sentimiento que no lance al mundo, y es a menudo precursora de las nuevas creencias, el alba que precede a los días de regeneración.»

El mundo que sucumbía al paso de la revolución era el de la monarquía y el clericalismo. Las declaraciones de Pi y Margall en favor de un arte entendido como medio de emancipación social son cuasi las primeras realizadas en España que se refieran específicamente a la pintura²⁰. Es cierto que abundaban ya los testimonios escritos en los que se confiaba a la literatura y al teatro la responsabilidad de los impulsos para el adelanto social de la humanidad. En 1851 el entonces activista del partido demócrata, Pi y Margall, describe las cualidades de la pintura bajo esas mismas premisas. Un precedente inmediato de esas consideraciones de Pi sobre el arte se encuentra en un artículo de 1849 de su amigo y destacado ideólogo republicano Fernando Garrido. El discurso de Garrido es muy semejante, aunque hace referencia a las artes literarias, en lugar de a la pintura. Dice Garrido:

«La literatura, en la acepción más general de esta palabra, es una de las mayores palancas en que la humanidad se apoya para marchar con pasos titánicos a través de los siglos. Es la expresión más fácil, fecunda y atrevida de sus deseos y aspiraciones; es a un mismo tiempo la voz elo-

²⁰ Arnaldo, J., «Francisco Pi y Margall, historiador del arte», *Historiografía del arte Español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 299 y ss.

cuenta con que eleva al cielo sus quejas y sus cánticos de regocijo y esperanza, y la luz con que descubre las vías oscuras y desconocidas de lo porvenir»²¹.

La comunicación revolucionaria a través del arte durante la Regencia

Las definiciones del artista como preceptor de la humanidad y del arte como expresión de las aspiraciones sociales fueron indefectiblemente unidas, desde sus orígenes sansimonianos, al llamamiento a un compromiso con el presente, en particular con los conflictos que en el presente daban fundamento a las aspiraciones revolucionarias. La función social del arte, reclamada tenazmente en los idearios estéticos de fourieristas y sansimonianos, podía obtener cumplimiento cuando la literatura y el arte eran expresión de la sociedad, cuando las obras de imaginación escrutaban la sociedad y se hacían portavoces de las necesidades del momento. De ese modo se presentaban en conformidad con la dialéctica de la historia. Contribuían al avance de la civilización mediante la denuncia de los abusos y divulgando, a la vez, las directrices morales, políticas y materiales de un nuevo horizonte de progreso.

Esta doctrina del arte como avanzada de la sociedad tuvo efecto antes que nada en los géneros más populares, como la literatura de folletín o la novela por entregas que hizo célebre a W. Ayguals de Izco²², lo mismo que la poesía civil, el sainete político, los libelos y los pliegos que se repartían para provocar las insurrecciones ciudadanas.

La ilustración gráfica cumplió un papel comunicador importante en este mismo sentido. Particularmente la ilustración gráfica de la prensa satírica se creció a lo largo del siglo XIX, abundando una y otra vez en la parodia política, la crítica anticlerical y asuntos de este tenor²³. No le fueron ajenas responsabilidades histórico-filosóficas. Por ejemplo, un semanario efímero, *La Tarántula* («Semanario venenoso de verdades como puños»), hacía ver cómo entendía el rol histórico que correspon-

²¹ De «Breves consideraciones sobre la literatura española contemporánea» (1849), Fernando Garrido, *ed. cit.*, I, pp. 1-2.

²² Zavala, I., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1971.

²³ Bozal, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.



Viñeta de *La Tarántula*, 1865.

«La literatura, en la acepción más general de esta palabra, es una de las mayores patanzas en que la humanidad se apoya para marchar con firmeza y seguridad. La literatura es la ciencia que se ocupa de registrar y conservar los hechos de la vida humana, y de transmitirlos a las generaciones futuras. La literatura es el espejo de la sociedad, y a través de ella podemos conocer el alma de un pueblo, sus aspiraciones, sus ideales, sus luchas y sus triunfos. La literatura es el patrimonio cultural de una nación, y es el pilar sobre el que se levanta su identidad y su orgullo. La literatura es el arte de contar historias, de crear mundos y de tocar el corazón de los lectores. La literatura es el lenguaje de los grandes pensadores, de los poetas, de los novelistas y de los dramaturgos. La literatura es el legado que nos deja el pasado, y es el faro que nos guía hacia el futuro. La literatura es el alma de la humanidad, y es el corazón de la civilización.»

día a sus sátiras en el lema de la revista: «La Tarántula picará una vez cada semana, y, si por mala suerte llegara a *picar en la historia* no responde de los daños y perjuicios». El trabajo en la dialéctica de la historia también concernía a la prensa satírica.

Estos géneros menores, pero privilegiados en la divulgación de las ideas societarias, humanitaristas y republicanas, conocieron su primer auge en España ya en las décadas centrales del siglo y prepararon, en efecto, desarrollos posteriores de la pintura y la novela, que, en uno u otro grado, se vieron atraídas hacia las mismas tesis.

No debemos olvidar tampoco la prensa política propiamente dicha²⁴. Los periódicos españoles que sirvieron a la difusión de las doctrinas revolucionarias concedieron en sus páginas un significativo espacio a la crítica de la cultura. Sus colaboradores divulgaron la definición del arte como «expresión de la sociedad». Desde la prensa se impelió al artista a contribuir «poderosamente a la dicha futura de la especie humana»²⁵, como escribía el editor de *El Propagador de la Libertad* en 1835. Este periódico, como otros similares²⁶, incluía en sus páginas también creaciones artísticas, como poesías y cantos patrióticos destinados a la movilización revolucionaria.

Muchas veces el tono ritualista, incluso mesiánico, de las proclamas estéticas que aparecieron en la prensa radical delatan la conexión de estos idearios con la francmasonería²⁷. Sirva de ejemplo un artículo de 1837 firmado por Antonio Ribot, en el que leemos: «¡Hermanos míos!, ¡trovadores del mundo nuevo! [...] Dadme las manos; imprimidme el ósculo sagrado de la alianza, y que nuestras arpas de mancomun vitoareen la *fraternidad universal*»²⁸.

²⁴ Entre los estudios más destacados: Lida, Cl., *Anarquismo y revolución en la España del XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1972; *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español, 1835-1888*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

²⁵ F. Raull en *El Propagador de la Libertad*, I, 7, s.a. (1835), p. 224.

²⁶ Son de especial interés, en la línea de esa suerte de «estética de la anticipación», por ejemplo, los artículos publicados por Manuel López Santaella en la falangsteriana *Revista Peninsular* en 1838. «Las bellas artes —leemos, por ejemplo— son las que desarrollan el destino político y religioso de los pueblos, cuando ellos enmudecen [...] entonces aquella faz social está agotada, y [...] deben cantar nueva vida para conducir al género humano» [*Revista Peninsular*, I, 1838, pp. 70-71].

²⁷ Zavala, I., *Masones, comuneros y carbonarios*, Madrid, Siglo XXI, 1971; Elías Roel, A., «Sociedades secretas republicanas en el reinado de Isabel II», *Hispania*, 86, 1962.

²⁸ *El Propagador de la Libertad*, III, 1837, pp. 179-180.

²⁹La prensa exaltada de los años 30 y 40, conformadora de lo que Sixto Cámara llamó poco después «espíritu moderno»³⁰, adjudicó a las artes las responsabilidades de la vanguardia social en un interesante sentido, directamente relacionado con la resistencia al absolutismo. Según escribió, por ejemplo, el autor y crítico teatral Andrés Fontcuberta los artistas y literatos «tenían en su mano la llave de los destinos de la humanidad»³¹, de una humanidad que, como se nos dice en otro lugar, sólo admitía ya «la única aristocracia compatible con la civilización moderna, la de la inteligencia»³². La abolición de los derechos de una aristocracia fáctica pasaba por el triunfo real de lo mejor, a cuyo fomento se brindaban las creaciones artísticas. Así, en las páginas del diario barcelonés *El Vapor* se decía en 1836: «Con la aristocracia del talento»³³ cesa todo despotismo». «Es hora —escribía Fontcuberta— de que la literatura europea deje de mendigar a la puerta de los palacios el lugar eminente que le corresponde en la organización social»³⁴.

Esta autoconstitución de la expresión artística de talento como rectora de los destinos de la sociedad se hace corresponder a un ideal de gobierno de los mejores, distinto al de las clases privilegiadas. A la aristocracia del Antiguo Régimen se opondría esa aristocracia del talento emancipado, encarnada típicamente en la imaginería artística de la libertad. Se trata de una acepción del orden aristocrático curiosa y paradójicamente relacionada con el ímpetu vanguardista. Recuerda lo que el poeta y filósofo del cambio de siglo Gabriel Alomar llamó «aristarquía» del arte³⁵. No asimilaba la «aristarquía» al dominio de los mejores, sino al gobierno de lo mejor, categoría que para Alomar correspondía típicamente al ideal artístico. Pero, esto pertenece ya a las proclamas estéticas de nuestro siglo.

²⁹ Elorza, A. (ed.), *Socialismo utópico español*, Madrid, Alianza, 1970; *El Fourierismo en España*, Madrid, Revista de Trabajo, 1975.

³⁰ Sixto (Sáenz de la) Cámara, *Espíritu moderno, o sea carácter del movimiento contemporáneo*, Madrid, Manuel Álvarez, 1848.

³¹ *El Vapor*, 20-6-1836, p. 15.

³² *El Vapor*, 7-9-1836. Cita recogida por Ollé i Romeu, J. M., *Introducció del socialisme utòpic a Catalunya*, Barcelona, Eds. 62, 1969.

³³ *El Vapor*, 24-7-1936. Cfr. *ibid.*

³⁴ *El Vapor*, 17-7-1836, p. 11.

³⁵ Este concepto aparece repetidamente en varios de sus ensayos; véanse *El futurisme. Conferencia llegida en l'Ateneu Barcelonés la nit del 18 de juny de 1904*, Barcelona, L'Avenç, 1905, y *La guerra a través de un alma*, Madrid, Renacimiento, 1917.

Según un artículo de 1835 del refugiado alemán Bohemann, colaborador de *El Propagador de la Libertad*, conferir el poder a la vanguardia social constituyó el móvil primigenio del heroico sistema aristocrático de las antiguas tribus germanas, enaltecidas por Tácito en su célebre libro. «Lo moderno cita siempre la protohistoria»³⁶, apuntó W. Benjamin en los *Pasajes*. El mito de la sociedad igualitaria retrotrae la imaginación hasta un momento prístimo remoto. Bohemann escribe: «Los hombres más libres y mejores eran los jefes de los antiguos germanos; mandaban en la guerra y presidían las deliberaciones, siendo elegidos a unanimidad por los hermanos iguales, y se les llamaba: *Heermann, Heerzog*, que significa un *hombre que marcha delante de un cuerpo armado*»³⁷.

Vanguardia es una razón primigenia, el principio de activación social que también pertenece de forma retrospectiva a experiencias o síntomas de perfección del pasado que habían sido eclipsados por el despotismo.

Academicismo y Revolución hacia 1868

De la interpretación de episodios remotos y más recientes de la historia surgirían poco después iconos del perfectibilismo social. Aunque la propaganda revolucionaria aprovechara inicialmente los géneros artísticos menores, más populares, la pintura de historia, como ya hemos señalado, también acabará viéndose afectada por las disputas del progresismo. El principio del progreso se nutría precisamente de la filosofía de la historia. En la crítica de arte la pintura de historia fue tanto el género más considerado, como el más sometido a polémica, siempre a causa de los contenidos. Con un determinado mensaje público la izquierda interpretaba un cuadro de historia como elevada expresión del interés popular. Así consideró Cruzada Villaamil *El desembarco de los puritanos en América* (Madrid, Senado), de Gisbert, obra que ponía en escena un episodio histórico que representaba la ilusión de lo nuevo.

Pero no sólo podía medirse el progreso artístico en relación a los asuntos adscritos al proceso de acreditación o de proyección de los dere-

³⁶ *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, p. 185.

³⁷ *El Propagador de la Libertad*, I, 10, 1835, p. 300. El artículo de A. Bohemann es el primero de una larga serie titulada *La Alemania política*, que complementa la serie de A. Fontcuberta (J. A. de Covert-Spring, según su pseudónimo) sobre *La Alemania literaria*.

chos democráticos. Aunque este aspecto fuese determinante en la crítica de las Exposiciones Nacionales, el parámetro del perfectibilismo se aplicaba también a las calidades pictóricas, según se apreciara en las obras una técnica más o menos acabada. Con todo, este otro aspecto se juzgó de forma muy convencional y acabará siendo secundario en la crítica progresista. Hay más coincidencias que discrepancias con la crítica académica en estos asuntos.

La técnica depurada, el dibujo detallado y la brillantez dramática, fueron aceptados mayoritariamente como rasgos del buen rendimiento formal de la pintura. Esta coincidencia con los criterios académicos de entonces no fue, de todos modos, muy firme. Pi y Margall, por ejemplo, escribió en un artículo de 1857 sobre Goya, un pintor subestimado en el propio romanticismo español, lo siguiente:

«Tradujo Goya en sus cuadros sus propios sentimientos; reflejó en ellos no sólo las ideas, sino hasta los vagos deseos de su época; y constantemente bebió sus inspiraciones en la sociedad a que pertenecía. Por esto principalmente fue artista y logró imprimir el sello de la inmortalidad a sus obras. ¿Qué importa que estén poco acabadas y tengan muchas y graves faltas de dibujo? [*sic*]. Debemos amar las formas perfectas, mas entre las perfectas que no irradian el espíritu y las imperfectas que lo irradian, siempre y sin vacilar hemos de preferir las últimas»³⁸.

El primado de los compromisos sociales entre los valores de perfección estética tuvo finalmente consecuencias antiacadémicas. El idealismo estético se centró en la crítica izquierdista, al contrario que en la preceptiva académica, en el efecto de los contenidos, y no tanto en el purismo o la corrección y brillantez de la ejecución. Sólo más adelante se planteará explícitamente la necesidad de fortalecer los vínculos social-revolucionarios del arte también con una llamada a la insubordinación con respecto a los cánones estéticos establecidos en las convenciones académicas³⁹. El propio Pi y Margall enjuició la pintura de su tiempo en función de la conveniencia de los asuntos, de su «fin social». «O el arte conspira al mismo fin [que la historia] o deja de ser arte»⁴⁰, escribió en otro lugar este ideólogo republicano.

³⁸ *El Museo Universal*, I, 12, 1857, p. 92.

³⁹ Destaca en este sentido el manifiesto que escribió contra el determinismo estético José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», *Ciencia Social*, 2, 8, 1896, pp. 245 y ss.

⁴⁰ «Exposición de Bellas Artes», *La América*, IV, 19, 8-12-1860, p. 3.

Esta circunstancia, a la larga, hizo a la crítica progresista más sensible a la pintura de trazo más libre, del naturalismo y el impresionismo, corrientes rechazadas durante decenios en la Academia⁴¹. Pero, el referente artístico de los republicanos en torno a 1860 no era otro sino la tradición romántica. En efecto, la teoría del arte de signo progresista de tercer cuarto del siglo XIX remite en España a lo que Pi y Margall llamó «verdadero romanticismo»⁴². Este paradigma de la modernidad se opondría al romanticismo aliado de la Restauración, representado por las doctrinas de los hermanos Schlegel, en nazarenismo, y sus múltiples acólitos, entre los que había muchos españoles. Por «verdadero romanticismo» entendía Pi «la revolución literaria que casi coincidió en Francia con la revolución de Julio y en España con la última guerra dinástica»⁴³, cuyos máximos exponentes eran para él Larra y Espronceda. La actualidad de la tradición romántica no reaccionaría, sino conciliada con la «fe política» del siglo, fue una y otra vez vindicada por los teóricos de la estética del progreso.

Remitían a aquel romanticismo que «construye el edificio de la regeneración social»⁴⁴, del que había hablado Jacinto de Salas y Quiroga en 1837, al empleo del trabajo artístico «en la grande obra de la civilización social»⁴⁵ que propuso en 1838 Patricio de la Escosura, a un pensamiento artístico «que nos interese por los futuros destinos de nuestra especie», como repitió mucho después Pi y Margall. El arte «de la pasión»⁴⁶, el de los románticos que «recusaron la autoridad como *criterium* del arte» y «proclamaron la autonomía de la razón»⁴⁷ y el sentimiento» fue admirado como móvil de la civilización revolucionaria.

Con mucha razón escribió el intelectual modernista Jaume Brossa que la propaganda republicana que consiguió triunfar después de 1868 era «puramente sentimental, romántica»⁴⁸. Los dirigentes republicanos Pi y Margall, Nicolás Salmerón, Emilio Castelar y Fernando Garrido, que fueron, todos ellos, teóricos del arte, confiaron al romanticismo

⁴¹ Barón, J., «La recepción del naturalismo y el impresionismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los discursos de ingreso de sus miembros», *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 283 y ss.

⁴² «De la decadencia del arte», *La América*, I, 14, 1857, p. 5.

⁴³ «Del romanticismo», *La América*, I, 20, 24-12-1857, p. 6.

⁴⁴ *No me olvides*, 1, 7-5-1837, prospecto sin numeración.

⁴⁵ *El Liceo Artístico y Literario*, 1, 1838, p. 11.

⁴⁶ Pi y Margall, F., «Del romanticismo», *loc. cit.*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ «Viure del passat», *L'Avenç*, IV, 9, 1892, p. 257.



Eugenio Lucas, *La República guiando a España*, 1861. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



Portadilla del *Almanaque de la Soberanía Nacional*, 1866.

efectivamente el sacerdocio del culto a la libertad. Participaron con otros teóricos y críticos esa necesidad de que el arte cumpliera en la nueva civilización la tarea redentora que en el pasado correspondía a la religión, haciéndose eco de las nuevas doctrinas. «A los artistas –escribía Nicolás Salmerón– les es dado influir en el corazón de los pueblos [...] ellos, en fin, encarnando en la fantasía las concepciones de la razón, formarán el glorioso poema de la civilización, corona que labra para la humanidad el progreso de los siglos»⁴⁹.

Una estética contenidista

Las estéticas revolucionarias, que enfatizan algunos valores funcionales de la Ilustración, se fijaron, como hemos indicado, en la utilidad social de los contenidos y en el carácter comunicativo, narrativo del arte. El rendimiento progresista para la pintura radica en el efecto emancipador del tema, en ese objetivo prioritario que es el interés social de los asuntos de los cuadros. El vanguardismo implícito en tales teorías se nutre, por tanto, de la proyección heterónoma de lo estético, de la proyección de lo estético hacia fuera de sí mismo, hacia el efecto emancipador de los contenidos. Se diferencia, así pues, de la doctrina de vanguardia propiamente dicha, la de las vanguardias históricas de nuestro siglo, en cuyo seno se resolvió característicamente la manumisión del lenguaje artístico, considerado en su autonomía.

De todos modos, bien sabemos que no es fácil, y ni siquiera plausible, discriminar en un orden de meras contraposiciones las inquietudes estéticas de la edad contemporánea. La autonomía y la heteronomía no constituyen en lo artístico nociones acabadas o definitivas. Hans Roberts Jauss ha utilizado el término kantiano *heautonomía* para aludir al conflicto elemental, a las fricciones internas que afectan a la definición de lo moderno en la tradición estética contemporánea, en su globalidad.

Sería conveniente hacer un análisis más diferenciado del aquí propuesto de autores y momentos del pensamiento artístico progresista en la España del XIX. Hemos aludido a características típicas, no a los debates de que fueron objeto en esa misma tradición. Por ejemplo, el *indiferentismo* sociopolítico de los pintores fue criticado repetidamente

⁴⁹ «De arte», *La América*, III, 7, 8-6-1859, p. 12.

por Pi y Margall, Tubino y otros, por ejemplo a propósito de Fortuny, un pintor al que tacharon, no sin fundamento, de limitarse a las complacencias del «arte por el arte». Pero, las críticas al *indiferentismo* ideológico del arte fueron mucho menos expeditivas por parte de algunos autores, intelectualmente próximos a éstos, como pueden ser Pedro Mata y, desde luego, los filósofos más afines al krausismo.

Por lo demás, la impronta del pensamiento societario, del positivismo, del hegelianismo, del cristianismo social de Lamennais y de otras corrientes filosóficas se reparte desigualmente por las obras de los exponentes de esta trayectoria histórica a la que hemos aludido. Pero, salvando estos y parecidos interrogantes, es ilustrativo evaluar la proyección de algunos denominadores comunes de esta tradición sobre el arte español.

Una circunstancia importante consiste en que las teorías artísticas ligadas al radicalismo social proceden de la filosofía política y de la crítica literaria, donde se desarrollaron antes su tesis. Cuando, en el tercer cuarto de siglo las tesis emancipatorias fueron proclamadas en España para definir los nuevos fines de las artes plásticas, en buena medida se trataba de conceptos sin referentes visuales, de nociones huérfanas de padres pintores. La doctrina del *arte social* se constituía, pues, en lo que se refiere a la pintura, como una estética en expectativa de aplicación práctica. En torno a 1850 el compromiso social progresista podía ser notorio en la ilustración gráfica, pero no en la pintura de caballete, más representativa.

Una figura aislada a este respecto es la del pintor Eugenio Lucas, que recogió temas goyescos, pero también muchos relacionados con los movimientos políticos insurreccionales de su época, como, por ejemplo, hizo en el cuadro alegórico *La República guiando a España* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), de 1861. Alegorías republicanas encontramos abundantemente en la ilustración de periódicos, revistas y almanaques de orientación revolucionaria de las décadas de los 50 y 60, en cuadros no.

El crítico Francisco M. Tubino, por ejemplo, apeló a un cambio de orientación de la pintura institucionalizada por las Academias y las Exposiciones Nacionales. Pensaba en una «reforma del gusto público»⁵⁰, que daría prioridad a la pintura comprometida con el presente. Pero, aún en 1871, a propósito de los cuadros de la Exposición de ese año,

⁵⁰ *Revista de Bellas Artes*, 19, 10-2-1867, p. 147.

escribió Tubino: «He recorrido con cuidado los salones del certamen sin encontrar obra alguna directamente inspirada en la Revolución de Septiembre, no se dirá que faltan en sus anales episodios»⁵¹.

El horizonte del realismo de tema social

En el mismo escrito Tubino se declaraba partidario de un arte «realista y positivo», que apenas encuentra pintores en los que reconocerse. Algunos pintores de historia, como Gisbert, De la Puebla o Francisco Sans, fueron reconocidos y valorados por Pi y por Tubino en sus críticas, pero no puede afirmarse que estos artistas satisficieran irreprochablemente las expectativas estéticas de un arte «reflejo de la sociedad». La respuesta de los pintores a las doctrinas sociales del arte quedó relativamente en suspenso, o limitada a ciertos criterios de selección de los episodios narrados por la pintura de historia. Véase, por ejemplo, la elección del desastre militar de Trafalgar por Francisco Sans como tema en 1862. Había supuesto un compromiso importante por parte de este pintor, pero sólo metafóricamente podía entenderse su actualidad. La paulatina asimilación de estas doctrinas del compromiso con la realidad social del presente constituye en buena medida, la historia de las primeras formas de renovación artística en España.

El realismo de tema social no hizo aparición en las Exposiciones Nacionales hasta la última década del siglo. Pintores como Vicente Cutanda o después, por ejemplo, A. Fillol y J. M. López Mezquita, se adscribieron al melodramatismo social. En esas fechas, esto es, a fines de siglo, Pi y Margall aún insistía en tesis similares a las de 1851. «Es preciso –leemos en un artículo suyo de los años 90– que el arte salga de su aislamiento, viva en su siglo [...] descienda al fondo de nuestras sociedades»⁵². Y al mismo tiempo vestía con las fórmulas redentoras del vanguardismo, de un vanguardismo tácito, su instancia de compromiso social: «La humanidad –decía– es el eterno Cristo, el arte ha de ser su precursor eterno»⁵³.

Casi medio siglo antes, en las páginas de su *Historia de la pintura* apremió al mismo fin: «Sed constantemente los cantores de vuestro siglo –escribió–. Sed, si es que sois artistas, sus profetas». Este libro, hoy

⁵¹ Tubino, F. M., *El arte y los artistas contemporáneos*, Madrid, 1871, p. 503.

⁵² Pi y Margall, F., *Diálogos y artículos*, Barcelona, López Ed., s. a., p. 89.

⁵³ *Ibid.*, p. 94.

olvidado, se reimprimió a comienzos de nuestro siglo, y en 1932, cuando desde el punto de vista historiográfico era ya una obra desfasada, volvió a publicarse por entregas en el célebre quincenario anarquista *La Revista Blanca*⁵⁴. Las inquietudes del discurso estético de Pi fueron consideradas actuales por entonces. Desde la primera época de *La Revista Blanca*, creada en 1899 y refundada en 1923, sus colaboradores Federico Urales, Anselmo Lorenzo, J. Pérez Jorba, el propio Jaume Brossa, defendían en sus críticas de arte esos mismos postulados del compromiso con la realidad social. La orientación de la crítica de la cultura se planteó de forma similar en otras revistas radicales del fin y cambio de siglo, como, por ejemplo, *La Tramonana*, *Ciencia Social* y *La Ilustración Obrera*⁵⁵. Por entonces, a diferencia de los momentos anteriores que hemos contemplado, ya existían exponentes pictóricos en los que esta crítica reconocía sin reservas a sus aliados.

Ya la disidencia intelectual de la Restauración, esa época de intenso desarrollo de las ciencias sociales y de la filosofía positiva, retomó en sus discusiones muchos de los objetivos culturales del revolucionarismo romántico anterior, tratando de dar cumplimiento a demandas preexistentes. En el fin de siglo se verifica, desde luego, la transición de las ideologías románticas a la mentalidad más pragmática y positiva del regeneracionismo. Pero, no deja de valer aquella afirmación de Jaume Brossa, escrita en las páginas de *L'Avenç*, en 1892: «La España actual —decía— es hija de la Revolución de Septiembre»⁵⁶.

Si Pi y Margall había asociado su ideario político republicano y federalista con la doctrina social del arte de lo que llamó «verdadero romanticismo», por oposición al romanticismo conservador y neocatólico de, por ejemplo, la estética de Manuel Milá y Fontanals, en los años 80 y posteriores rebrotará este mismo contraste de fuerzas. Lo que se ha llamado el ala izquierdista o *negra* del modernismo catalán se apoyó en sus orígenes en la defensa de un naturalismo socialmente comprometido, formulado a instancias del progresismo político. El *Diari Catalá* del líder federalista Valentí Almirall, la revista *L'Avenç* y otras posteriores opusieron al catalanismo tradicionalista de la *Renai-xença*, al esteticismo de Milá y Fontanals y a sus secuelas, un ideal de modernidad basado en el naturalismo. Así Jaume Brossa y otros señala-

⁵⁴ *La Revista Blanca*, núms. 218 (15-6-1932) y ss.

⁵⁵ Véase Litvak, L., *Musa libertaria*, Barcelona, Bosch, 1981; *España, 1900*, Barcelona, Anthropos, 1990.

⁵⁶ J. Brossa, *op. cit.*

ron la ejemplaridad de la literatura de Zola y del drama social de Ibsen para una renovación artística afín a la vanguardia política.

En lo que respecta a la pintura, el contraste de fuerzas al que nos referimos es la discrepancia que en el fin de siglo manifiesta la pintura de Santiago Rusiñol con respecto al arte piadoso del Cercle de Sant Lluç. Lo mismo, incluso con más énfasis, ocurre con las pinturas realizadas por Ramón Casas en torno a 1900. Pero, el grupo de pintores más sensible a la demanda de integración del arte en la vanguardia social en el final y cambio de siglo fue, desde luego, el autodenominado *Colla del Safrà*. Mir, Nonell, Canals y Pichot, entre otros, llevaron al lienzo temáticas hasta entonces reservadas tan sólo a la novela y a la ilustración gráfica que practicaban la denuncia social. Temas anticlericales, crítica del sistema oligárquico, delación de las miserias y abusos sociales, etc., forman parte de su horizonte estético. En *La catedral de los pobres*, de Joaquín Mir, obra de 1898, reconoceremos una suerte de emblema de su concepto del compromiso artístico. Al retratar a un grupo de indigentes ante la Sagrada Familia de Gaudí, realiza Mir una proclama contra el esteticismo art-nouveau y el neocatolicismo, encarnados en la catedral en construcción.

La denuncia del reaccionarismo dominante, de la sociedad crédula, sumisa e insolidaria debía servir de revulsivo para la regeneración. Y, en este sentido, compartían un mismo horizonte de expectativas con el radicalismo social. De hecho, las imágenes de estos autores se prestaron a ser correlato visual de las tesis emancipatorias que se formulaban en las ciencias sociales coetáneas. Sirva de ejemplo una ilustración de Ricard Canals que aparece en la portada del libro *Vicisitudes y anhelos del pueblo español*, publicado en 1911 por el sociólogo —y también agorero— Santiago Valentí. Es una imagen de la España esperanzada que tiene aún a sus espaldas la negrura ancestral de la superstición.

Estos y otros pintores destacados de la modernidad del cambio de siglo fueron beneficiarios de un concepto del progreso artístico formado, como hemos visto, en la dialéctica de la historia y en el inconformismo social. La imagen artística de la «España Negra», de los atavismos enquistados en la sociedad, quiere servir ahora de revulsivo y de impulso hacia el perfeccionamiento. La previsión de modernidad era condición del progreso artístico, como observábamos inicialmente a propósito de Regoyos.

En el final del recorrido histórico que hemos hecho se dan también nuevas formas de heterodoxia estética que quieren dar cumplimiento a las aspiraciones revolucionarias. Un ejemplo destacado sería el esteti-



Ricard Canals, cubierta de *Vicisitudes y anhelos del pueblo español*, Barcelona, Virgili, 1911.

cismo transcendental de Gabriel Alomar, a quien antes aludíamos a propósito del concepto de *aristarquía*. El más célebre de los ensayos estéticos de este republicano federalista es el titulado *Futurismo*, que se publicó en 1905. Es un texto infestado de declaraciones de un ideal político progresista y que confía al arte de los instrumentos de la redención social: «El Arte y la Poesía –dice– serán las llaves secretas del templo nuevo: la escala de las nuevas selecciones»⁵⁷.

En la utopía estética se confirmaban las instancias redentoras de una escatología secularizada. La anticipación estética del porvenir, que debía servir en primer lugar como instrumento de la revolución, conforma a su vez un desafío para la renovación artística por sí misma. El reto de configurar la mentalidad de lo nuevo conduce finalmente al arte al deber de anticiparse a su propia actualidad.

⁵⁷ Cito según la traducción al castellano, prologada por Azorín, del propio Alomar: *Verba*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1917, pp. 115-116.

Paul Valéry

Escritos sobre
Leonardo da Vinci



Paul Valéry, *Escritos sobre Leonardo da Vinci* (2.^a edición)

144 págs., I.S.B.N.: 84-7774-004-6.

Índice: Introducción al método de Leonardo da Vinci, 1894. Nota y digresión, 1919. Leonardo y los filósofos, 1929. Carta a Leo Ferrero.

sin frío, sin viento, al contrario de lo que ocurriría en Madrid, Nueva York o Berlín.

UNO ES COMO ES Retrato de John Epstein

José Luis Gallero

Todo europeo que viaje a Estados Unidos no se preocupa por cualquier pensamiento de mi vida, no busca abstracciones. Por mi parte, he estado lo bastante en Europa como para no hacerme ningún tipo de ilusiones sobre cómo se vive allí.

En alguna medida, me apasiona Europa. En especial, la fuerza de sus gentes. Pero me pregunto por qué no llevan una vida más relajada. Mi mejor amigo es un médico a quien conocí hace siete años. Cuando daba sus clases en la Universidad de Santa Bárbara, vive en Santa

Conocí California muy tarde —a los 35 años—, y me impresionó. En cierto sentido, era como un sueño. Antes de llegar a Los Ángeles, viví cuatro años en Santa Bárbara, cinco en Taos (Nuevo México) y seis en Nueva York —los cinco primeros trabajando como relaciones públicas de Leonard Bernstein, y el sexto escribiendo una novela.

En la preciosa y tranquila localidad de Santa Bárbara, gozaba de una buena situación. Desde allí —a sólo dos horas de distancia—, Los Ángeles aparecía como un mundo salvaje. El miedo que me inspiraba la idea de mudarme formaba parte de su atractivo. Es decir, vine para ponerme a prueba.

Mi padre acababa de morir, y recibí una pequeña herencia. Vendí mi casa de Santa Bárbara. Había decidido dejar de trabajar a la edad de 43 años.

2

En Los Ángeles, el automóvil se convierte en una extensión de ti mismo. Se trata de una ciudad concebida para la visión desde el coche. Ello te sumerge en un espacio-tiempo distinto, en una corriente alterna de proximidad y distancia.

Nací en Houston, lo cual es una ventaja en ese aspecto. Conduje mi propio coche –regalo de mi padre– a los catorce años, que era entonces la edad legal en Texas. Pero la verdad es que nunca alcancé el supuesto grado de identificación que une al ciudadano norteamericano con su automóvil. Mi padre arruinó ese sentimiento. Era un abogado, muy consciente de lo que significa tener un coche, como era muy consciente de todo en la vida. Un coche puede resultar un arma poderosa, puede sufrir averías, puede matar. Y quizá puede aislarte también del resto de la gente, aunque eso no me preocupa.

En este momento de mi vida, no busco el intercambio.

3

Mi mejor amigo es un músico a quien conocí hace siete años, cuando daba sus clases en la Universidad de Santa Bárbara. Vive en Silver Lake. Nació en Pennsylvania. Es un hombre de buen corazón.

No me gusta pasar el rato con gente. No he tenido hermanos, ni una familia que se relacionase mucho.

Sólo siento que pertenezco a mí mismo.

4

Lo fascinante de esta ciudad es que funciona a múltiples niveles. Posee una métrica estupenda. Orientarse en ella resulta tan fácil como escoger un menú en el ordenador. Puedes disfrutar de una cena o de un concierto, sin esperas, sin prisas, sin aglomeraciones,

José Luis Gallero (1954) es miembro de la Compañía Poética Momentánea (CPM). Autor de *Antología de poetas suicidas* (Fugaz, 1989) y *Sólo se vive una vez* (Ardora, 1991).

sin frío, sin viento, al contrario de lo que ocurriría en Madrid, Nueva York o Berlín.

Desde que me di cuenta de que un día tendría que enfrentarme a la vejez, me pareció que Los Ángeles era un sueño.

Está claro que algunas personas no hablarían del modo en que yo lo hago, sino que describirían la vida aquí como algo extremadamente frenético. Son gente que va de un lado a otro, comunicándose por teléfono mientras conduce. Gente que tiene varias secretarías y una película en rodaje que se sale de presupuesto. Y el tiempo se les escapa, y Meryl Streep va a venir a cenar...

5

Todo europeo que viaje a Estados Unidos abandona de inmediato cualquier pensamiento acerca de la superioridad de la cultura europea. Por mi parte, he estado lo bastante en Europa como para no hacerme ningún tipo de ilusiones sobre cómo se vive allí.

En alguna medida, me apasiona Europa. En especial, la fuerza de sus gentes. Pero me pregunto por qué no llevan una vida más relajada y fácil. Por qué no se las apañan como nosotros... Bueno, yo soy americano. Claro, que tampoco entiendo a la gente que vive en Nueva York.

La cultura norteamericana está desprovista de sentido de la tragedia. Tiene el encanto de Mickey Mouse. En el fondo, creo que soy una persona muy seria, y me gusta esa manera europea –tan seria– de aproximarse a la vida. Desearía no ser tan serio.

6

Mi aprendizaje del alemán tiene la compensación de hacerme percibir de forma más intensa el inglés. El idioma inglés es realmente mi primer amor.

El título de mi novela –*Países contagiosos*– estaba inspirado en el dramaturgo inglés Richard Sheridan, creador de un personaje llamado Mistress Malaprop. En inglés, *malapropism* se ha convertido en un término de uso habitual. Se refiere a alguien que utiliza erróneamente las palabras. No que hace juegos de palabras, sino que las emplea mal. Uno

de los *malapropisms* de Mistress Malaprop, fue decir «países contagiosos», en lugar de «países contiguos».

La novela trata de mi vida y mis viajes. Pero, sobre todo, de la continuidad de la influencia de las personas y de las ideas. Fue una experiencia muy extraña, porque nunca he podido soportar la perspectiva de tener que hacer algo. Creo que mi sistema nervioso se ha roto. Cualquier cosa me produce tal ansiedad, que me veo sin fuerzas de comprometerme a ello.

7

Quizá soy un niño mimado. O quizá asimilé demasiado bien la enseñanza zen... Pero no, el zen me proporcionó tan sólo una coartada.

En cualquier caso, no conocía California cuando escribí ese libro. No lo escribí para nadie, sino para mí mismo. Siempre pensé que sería capaz de construir una buena novela. La historia no estaba mal, pero el lenguaje me decepcionó. No resonaba, no brillaba, no hacía que la gente se quedase boquiabierta. Aunque mi visión era buena, no encontraba la manera adecuada de transmitirla. Y no estaba dispuesto a pasar el resto de mi vida corriendo tras ello.

Soy sólo lo que soy.

8

Si me preguntaran cuál es mi mayor deseo, no tendría ninguna duda en responder: poseer una mente genial.

No puedo saber qué haría con toda esa inteligencia, pero hay en mí una cierta impresión... Mi vida ha sido bastante interesante. Ser gay ha sido bastante interesante. Y ser guapo, también.

Uno es como es.

9

Sí, creo que me identifico con esa palabra. Tal vez se puede ser, simplemente, un «observador». Lo pequeño es maravilloso para quien se siente parte de ello.

El mensaje de Los Ángeles es: «Relájate». Aquí, es posible hallar una ciudad cosmopolita y confortable, una actividad amplia, una cultura dinámica, gente sugerente, todo cuanto puede ofrecerte el mundo. Y al mismo tiempo, la calma necesaria para no dejarte dominar por las presiones e intentar mantener una disposición creativa.

Esa mezcla de fuerza y suavidad, quizá se corresponde con la sensibilidad gay, si es que existe tal cosa. En el caso de que así fuera, partiría simultáneamente de sensaciones masculinas y femeninas. Es decir, de una idea fuerte de la suavidad. Los Ángeles es la ciudad de la fantasía. Y muchos de quienes crearon esa fantasía, eran gays, tanto hombres como mujeres.

10

Es notable la circunstancia de cómo la configuración física de la ciudad –su trama arquitectónica, su poderosa naturaleza geográfica: el océano, los desiertos, las montañas– afecta a lo que nosotros, los humanos inteligentes, llamamos comportamiento. El clima, por lo general, no es solamente bueno, sino un auténtico placer. Eso quiere decir que no tienes necesidad de hacer nada, salvo despertarte por la mañana y respirar. El clima te brinda el setenta por ciento de tu felicidad...

La amenaza del gran terremoto constituye, justamente, la manzana más deliciosa del Jardín del Edén. Los temblores son muy sensuales. Es difícil describirlo, pero lo son. El primero, me sorprendió en el coche. De repente, me pareció que algo no funcionaba, los pedales...

Siempre que te acompañe la suerte, un determinado porcentaje de riesgo suministra a la vida un poco más de atractivo.

11

Los Ángeles posee una fuerte imagen de sí misma. Es lo que hace de ella una ciudad cosmopolita. Los lugares así no tienen fronteras. O en todo caso, son fronteras que fluyen. No delimitan nada. No importa lo que haya al otro lado. Oriente, México, vienen hacia L. A. De lo que sufre, en todo caso, esta ciudad, es de ser demasiado engreída.

Y me parece que no estoy ayudando mucho a reparar esa actitud, aquí sentado, como una novia que se ruboriza: «¿De verdad soy tan bonita?».

Nueva York es igual. No piensa en las otras capitales. No piensa en la frontera. Es el distintivo de las grandes metrópolis.

12

Cuando era joven, creía en las generalizaciones a partir de la experiencia personal. Luego, empecé a diferenciar lo general de lo personal.

Para que el arte valga la pena, tiene que ser muy personal. Tiene que estar dirigido a ti mismo y a tu vecino. La realidad se encuentra en el entorno inmediato, y son los planos cortos los que mejor transmiten ese misterio que es la vida.

Finalmente, la historia no es un asunto de grandes ideas, sino de pequeños comentarios que se perpetúan de padres a hijos. De eso está hecha la historia. De una persona hablando a otra.

13

Nuestro futuro es color de rosa. Tan bueno, al menos, como el pasado.

En cuanto a mi lectura de la historia, no puedo ser demasiado optimista. Hay problemas muy profundos en las democracias. Quién sabe del futuro...

El futuro, verdaderamente, es si tu corazón continúa latiendo y tienes bastante vino.

Los Ángeles, 1996



ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

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

N.º 6

FEMINISMO Y ÉTICA (Edición de Celia Amorós)

Presentación, *por C. Amorós*

Cuando la razón práctica no es tan pura, *por L. Posada Kubissa*

Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral, *por S. Benhabib*

Contrato *versus* caridad, *por N. Fraser y L. Gordon*

Borderline. Por una ética de los límites, *por F. Collin*

Sobre el genio de las mujeres, *por A. Valcárcel*

De Marcuse a la Sociobiología, *por A.H. Puleo*

Lo femenino como metáfora en la racionalidad postmoderna, *por C. Molina Petit*

Notas de I. Santa Cruz, M. Herrera Lima, M.X. Agra y G. Hierro

ISSN: 1130-2097 Formato: 16,5 x 23 cm / Periodicidad: semestral

Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye IVA)

(2 números) Extranjero: *Vía ordinaria*: 3.100 ptas.

Avión: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre:

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* para 1993
(dos números), cuyo importe abonaré:

Dirección:

Contra reembolso

Cod. Postal:

Visa

Diners

Eurocard

Población:

Mastercard

American Express

Provincia:

N.º Tarjeta:

Tel.: /

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) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33

*Para una genealogía de la estética**

Daniel Aragó Strasser

Publicado originalmente en 1987 en la prestigiosa colección *Ideas in Context* –de Cambridge University Press y dirigida por Richard Rorty, J. B. Schneewind, Quentin Skinner y Wolf Lepenies–, este libro es el segundo publicado por David Summers (el primero es el original *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981) y lleva ya, como se puede ver, algunos años en los anaqueles de las librerías españolas. Sin embargo, mi opinión es que su difusión y su, por decirlo así, «fama» –y no sólo en el interior de nuestras fronteras, por desgracia tan legendaria como realmente limitadas– apenas llegan a rozar el nivel de calidad y de importancia que la obra presenta (un ejemplo: en el CD-ROM de la red de bibliotecas universitarias españolas correspondiente a 1995 –REBIUN, n.º 1–, el libro aquí reseñado sólo aparece, en español, en algunas pocas de las bibliotecas y, en inglés, en nin-

* David Summers, *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*, Madrid, Tecnos («Metrópolis»), 1993, 478 pp. [Ed. orig.: *The Judgement of Sense, Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press («Ideas in Context»), 1987, xii + 365 pp.]

La Balsa de la Medusa, 41, 1997.

guna), y es por ello que me he decidido a redactar la presente reseña. Bueno, para decir toda la verdad, también ha habido otro factor importante en esta decisión, a saber, la convicción de que este relativo silencio –relativo también porque lo juzgo en proporción a mi opinión sobre la valía del libro– hunde sus raíces, entre otras cosas y para formularlo brevemente, en algunas actitudes sumamente significativas de la actual situación de la historia del arte como disciplina. Pero todo esto lo veremos más adelante, ahora pasemos a considerar la obra propiamente dicha, que es lo que más nos interesa.

En el subtítulo de su libro, Summers ya nos indica por dónde van a ir los tiros, y los editores españoles ya empiezan a hacer de las suyas. En efecto –y sírvanos esta consideración como un mero apunte previo acerca de los problemas que encontramos en nuestra traducción, a los que prestaremos atención más adelante–, mientras el subtítulo original reza «Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics», la edición española se inventa una poco oportuna coma –véase la propia página de créditos: «Renaissance, Naturalism and...»– y el resultado es un «Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética» en el que la inconexión de los términos le hace un flaco favor a la inteligibilidad del asunto. En todo caso, sorteamos el bache –y nos preparamos para pasar por alto los siguientes, por lo menos por ahora–, y entramos de lleno en la obra, que comienza con una extensa introducción, compuesta por seis apartados, en la que el autor delimita el marco

en el que se va a desarrollar su estudio y, sobre todo, expone las bases del mismo.

La idea básica de Summers, tal y como la podemos leer en la p. 19 de la edición española, puede ser formulada de la siguiente manera: «el desarrollo del arte basado en el punto de vista, acaecido a comienzos de la Edad Moderna, no puede desligarse de la noción aristotélica de alma humana –por la cual el alma se halla adaptada a su mundo ya desde la sensación– ni tampoco puede desligarse de la idea por cuya virtud lo bello, antes de ser evidencia de valor trascendental, es conformidad con la sensibilidad humana». Estas últimas palabras –«conformidad con la sensibilidad humana»– nos ofrecen, sin duda alguna, una de las claves más importantes para comprender la propuesta de nuestro autor. En efecto, uno de los ejes de todo el libro –y un mero vistazo al índice nos confirmaría esta consideración– es la idea de que el *naturalismo renacentista* es un principio –como es sabido, no sólo pictórico– estrechísimamente vinculado no tanto a una determinada *forma* del alma humana por lo que se refiere a la percepción, sino sobre todo a una determinada *concepción* –filosófica, histórica– de la misma. Y Summers nos aclara considerablemente su posición al afirmar que «el naturalismo abrió un horizonte de sentido en el que tanto la pintura como la psicología eran particularmente relevantes» (p. 30). Así, si por una parte el principio naturalista vincula los cánones del arte de la pintura a los de una determinada forma de comprender y de explicar la experiencia óptica, por otra

ese mismo arte deberá responder –desde su concepción hasta su recepción por parte del espectador, pasando por su propia formulación «teórica»– a los parámetros de una cierta psicología. Y esta psicología, afirma Summers, no es otra que la correspondiente a la tradición psicológica aristotélica: como afirma uno de los *reviewers* de esta obra al comienzo de su reseña –el en esta ocasión no muy afortunado Creighton E. Gilbert (*Speculum*, 1990, 65, 3, pp. 765-766)–, «the hero of this book is Aristotle».

En efecto, la propuesta de Summers es notablemente atrevida e innovadora en este sentido, pues deja por un momento de lado la ya muy estudiada –con diversísima fortuna, por supuesto– influencia platónica, y sobre todo neoplatónica en el pensamiento y el arte renacentistas, para prestar atención a la tradición aristotélica de la antigüedad tardía, del medioevo y del renacimiento, tradición que la historia del arte apenas ha sabido abordar y recuperar, dependiendo en gran medida de las incursiones de los especialistas de otras disciplinas. A partir de aquí, lo que Summers sostiene es que el vocabulario y, más genéricamente, el universo conceptual de la teoría del arte renacentista –de los *scritti d'arte*– está íntimamente ligado al de la tradición de las psicologías *pneumáticas* (esto es, del alma), especialmente en sus aspectos relacionados con la explicación del fenómeno de la percepción. Y en esta tradición, que en Occidente parte de los filósofos presocráticos –recuérdese por ejemplo la valiosa síntesis de Teofrasto en su *De Sensibus*–, Aristóteles

ISSN: 1130-2
Suscripción
(2 núm)

Nombre:
Dirección:
Cod. Postal:
Población:
Provincia:
Tel.:

Remitir a: Editorial Anthropos
166
Apartado 387, 08190 Sant Cugat del Vallès
Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 574 17 33

tiene un peso específico y una importancia capitales, absolutamente indiscutibles: hablar de psicología medieval y renacentista es prácticamente hablar de psicología aristotélica. Este planteamiento da lugar al estudio de numerosas cuestiones fundamentales, tanto por lo que se refiere a la literatura artística renacentista como por lo que atañe a algunos de los más importantes principios rectores del arte de la época; entre las primeras, podemos destacar la atención dedicada a asuntos como la óptica, el concepto de «sentido común», la clasificación y articulación de las artes o el papel jugado por las diversas concepciones de la prudencia, así como de la imaginación y la fantasía; entre los segundos, señalemos por lo menos el tratamiento que hace Summers de categorías como la imitación, la armonía o la belleza artísticas, o de cuestiones como la relación de los productos de las artes con la percepción sensorial o con el *spiritus* del artista.

Ahora bien, la constatación y el estudio de esta vinculación entre la teoría renacentista del arte y la tradición de la psicología aristotélica nos enfrentan a otro de los ejes de la obra que nos ocupa, pues, como afirma el autor, «en toda la tradición que parte de Aristóteles persistía la posibilidad de que los sentidos fuesen también un género de razón, como afirmaba Santo Tomás de Aquino» (p. 48): este es el punto de partida de la vertiente del libro que estudia la genealogía, y así la naturaleza, de uno de los conceptos clave de la estética moderna, a saber, el concepto de *juicio*, al que de una forma u otra está vinculado otro

de los conceptos que podríamos calificar de «totémicos» del pensamiento estético, a saber, el de *gusto* (al respecto, recuérdese por ejemplo la sutil intuición formulada por el discreto, brillante y malogrado Robert Klein en su ya clásico artículo «Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento», que Summers discute explícitamente en el capítulo titulado «El problema del juicio», pp. 42-54. Y por cierto que merece ser señalada la curiosa ambigüedad de las referencias que hace Summers a los textos de Klein).

Pero acaso si damos un salto adelante y pasamos a considerar algunas afirmaciones que el autor hace en el segundo capítulo de sus conclusiones, titulado «Punto de vista, juicio y gusto», podamos ver este asunto —sin duda uno de los más importantes de esta obra— con un poco más de claridad; dice pues Summers: «no es del juicio intelectual de donde el gusto procede, sino del juicio de la sensibilidad. El intelecto particular pertenecía siempre a un individuo y se ocupaba de entidades particulares. El lenguaje del intelecto particular sirvió a los teóricos del arte renacentistas para discutir qué tipos de juicio eran propios de la creación y la contemplación de obras de arte. También fundamentaba el moderno lenguaje de la estética» (p. 426).

Ahora bien, no sé qué pensará de todo esto quien me lea, pero lo que es yo, cuando lo leí por primera vez —y de ello hace ya un tiempo—, pensé «Pues sí señor». Pero también habría podido pensar «¡Bravo!» o «Ya era hora», pues lo cierto es que este aspecto de la aportación de Summers

me pareció en su momento no sólo muy interesante y muy, pero que muy, digno de consideración, sino sobre todo –esto es, por encima de todo ello, e incluso, hasta cierto punto por lo menos, al margen de su grado de acierto– *sumamente oportuno*, pues la ausencia de contribuciones que tratasen de estudiar la relación entre los textos renacentistas y barrocos de teoría del arte y los textos fundacionales de la estética «moderna» del siglo XVIII, así como de dilucidar los términos –y en especial desde el punto de vista estrictamente léxico y conceptual– de aquella relación, esa ausencia, decía, se me antojaba simple y llanamente escandalosa. Y aquí llegaba David Summers, poniendo en blanco sobre negro algo que casi me obsesionaba, algo cuya conveniencia me parecía tan evidente, tan obvia, que apenas podía asumirla como original –cosa que, sin embargo, era en un grado casi absurdo–: «mis argumentos se dirigen a demostrar que las ideas estéticas del siglo XVIII no irrumpieron en respuesta al llamado de la necesidad histórica, sino que constituían adaptaciones, transformaciones y ampliaciones de ideas cuyo rastro puede seguirse hasta las mismísimas raíces pitagóricas de la tradición occidental. Como era de esperar, la evolución de estas ideas hacia formas modernas comienza en la Edad Media y el Renacimiento, cuando el desarrollo del naturalismo óptico empezaba a exigir un tratamiento del tema del punto de vista en todas sus dimensiones» (p. 52).

Bueno, pues yo creía que este estudio de Summers iba a representar una brecha de la que saldrían todo

tipo de contribuciones renovadoras, conjeturas esclarecedoras y demás seres apenas sospechados en el poco movido mundo de la historia del arte. La importancia de hurgar, con tanta voluntad y revolviendo además una cantidad ingente de material, en la intuición de que una de las claves de esa relación –ya de por sí poco menos que desatendida– entre *scritti d'arte* y filosofía estética moderna podía hallarse en el vínculo entre el corpus conceptual de la tradición psicológica –así como su lenguaje correspondiente– y el de la teoría de un arte no por casualidad naturalista («Este libro traza la historia de una parte de la tradición del pensamiento psicológico de Occidente y de su relación con el lenguaje del arte», pp. 33-34) me parecía realmente muy grande, y sin duda merecedora de un sonoro aplauso. Pero una vez más la disciplina de la historia del arte se mostró ingrata, parca en aplausos y, lo que es peor –pues es lo que cuenta, ya que algunos aplausos sí ha habido, que eso cuesta poco esfuerzo–, pasiva, poco receptiva, desganada, indiferente. Una vez más el *establishment* se muestra reacio, por principio, a toda contribución que no esté profusamente ilustrada y que no caiga o permita caer de forma directa e inmediata en el vicio favorito del gremio: la interpretación compulsiva de obras de arte. No se puede hacer otra cosa, no se puede escribir sobre temas de *sola* estética desde la disciplina de la historia del arte, no se puede hacer una pausa para ofrecer nuevos materiales no «objetivos» a considerar, no se puede interpretar a veces, hay que interpretar *siempre*, a piñón fijo.

Hasta un personaje como Donald Kuspit hace referencia a este asunto en su ambigua, aunque en conjunto positiva *review*, al afirmar: «[Summers] discusses the classical antecedents and aesthetic consequences of the ideas, and relates them –although not sufficiently for me– to actual artistic production» (*The Art Bulletin*, 71, 2, 1989, p. 317), y el tono empleado por Creighton E. Gilbert en la reseña citada más arriba lo dice todo: «in general his book belongs to that class of discourses on art history which give slight attention to particular works of art» (p. 765). Anatema.

Así, una vez más se perdió la ocasión –y eso que no abundan– de secundar una iniciativa destinada a tratar de establecer con cierta concreción algún tipo de vínculos no meramente circunstanciales o perogrullescos entre la disciplina de la historia del arte y la de la estética, por lo menos por lo que se refiere al arte renacentista y barroco. Alguna clase de terreno verdaderamente común o de *trait-d'union* mínimamente sólido, capaz de abrir nuevas perspectivas y de sentar las bases para unos procesos de comprensión que, por el momento, resultan casi impensables. Pero veo que todo esto suena muy vago, y que además el poco oportuno tono casi melancólico que se me ha colado sin que me diese cuenta puede contribuir a que se piense que estoy hablando de algún tipo de discurso perdido en algún lugar entre la profecía iluminada y la promesa electoral. No es así, y para demostrarlo voy a concretar inmediatamente mis consideraciones, ofreciendo un par de argumentaciones –acompañadas de

sendos ejemplos– que puedan ilustrar con cierta precisión a qué me estoy refiriendo exactamente.

La siguiente exposición, necesariamente breve, será doble: por una parte, desde el punto de vista de la estética, por otra, desde el de la historia del arte. Empecemos por el primero. Aunque pueda sonar muy radical, mi opinión sincera es que los historiadores de la estética, y en general los filósofos que abordan cuestiones más o menos concretas con ella relacionadas, se han preocupado más bien poco de conocer con un mínimo de profundidad los orígenes de las categorías y de los términos sistematizados en el siglo XVIII por los autores que consideramos fundadores de la estética moderna. Si se está de acuerdo con esta afirmación, se reconocerá que este es un asunto por lo menos delicado, pues aquellos autores sí que bebieron –para elaborar sus teorías, para fundamentar sus posiciones, en definitiva, para *pensar*– de las reflexiones sobre el arte formuladas en los siglos inmediatamente precedentes (para poner un solo ejemplo: recordemos que Johann Gottfried Herder le recomienda a Hamann, en una carta de agosto de 1769, la lectura de una recopilación de cartas sobre la pintura, la escultura y la arquitectura escritas por autores de los siglos XV a XVII, que con toda probabilidad puede ser identificada con la antología de siete volúmenes preparada por el abad Giovanni Bottari, que apareció en Roma entre 1754 y 1773 con el título *Raccolta di Lettere sulla Pittura Scultura ed Architettura scritte Da più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*). Así,

para enfocar con cierta precisión y, si se me permite la metáfora, con *profundidad de campo* los conceptos que manejaban aquellos autores, y que seguimos manejando hoy en día en el campo de la teoría del arte —cada vez con más problemas, eso sí—, me parece de primerísima necesidad seguirles la pista con la mayor exhaustividad posible: al fin y al cabo, ¿cómo vamos a saber qué implican —y, así, qué demonios estamos diciendo nosotros exactamente—, si apenas sabemos de dónde vienen los términos de los que nos servimos?

El libro de Summers ofrece numerosísimos apuntes y referencias, que cualquier lector con buena voluntad podrá individuar sin la más mínima dificultad, para recoger el testigo (mejor sería decir el machete) y avanzar por esta senda incierta, riesgosa y —*hélas*— un poco demasiado solitaria, pero sin lugar a dudas sumamente enriquecedora. Como vamos de ejemplos, expongo a continuación uno que me parece no sólo tan claro que no requiere explicación alguna, sino sobre todo especialmente succulento (la cita corresponde a la p. 421 de la edición española): «El desarrollo del naturalismo en el arte de fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento no pudo darse aisladamente, teniendo en cuenta lo que el naturalismo significaba o suponía. Imitar las apariencias, es decir, formar imágenes semejantes a *phantasmata*, significaba, o podía significar —y expandir los significados de— todo aquello que la sensación común implicaba. Y no sólo implicaba una especie de vivacidad y concreción y determinado “tratamiento de la temática”; también implicaba la universalidad

de la audiencia, basada en la presunta universalidad de la estructura de la percepción».

Pasemos al ejemplo relativo a la historia del arte. En este caso, a la constatación del desinterés de los historiadores del arte por comprender la forma en que los principios y los conceptos que aparecen en la literatura artística renacentista y barroca entroncan con las categorías propias de la estética posterior —desinterés que, a fin de cuentas, no es otra cosa que una manifestación más de una especialización tan condenada en la teoría como estrictamente mantenida en la práctica (siempre a vueltas con la *tarte à la crème* de la interdisciplinariedad, como la llamaba Barthes)—, a esta constatación se añade la tan manifiesta como preocupante dificultad de la historia del arte para enfrentarse a los *scritti d'arte* de forma realmente fructífera. Si hace unos años Elizabeth Cropper y Charles Dempsey se referían a «an inability to assimilate and make judgments about information contained in the sources» respecto del estudio del arte del siglo XVII («The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, 69, 4, 1987, p. 494), y señalaban que, en el caso del arte renacentista, la situación era sensiblemente mejor —en la p. 495, y aunque no fuese más que porque la del barroco era poco menos que desastrosa—, lo cierto es que, por lo que a este asunto se refiere, seguimos encontrándonos en unas condiciones francamente lamentables.

No se trata aquí, por supuesto, de olvidar o de no reconocer el valor de algunas contribuciones puntuales, de

valía justa y unánimemente reconocida (las de Michael Baxandall, por ejemplo), sino de algo tan sencillo como constatar que no se puede vivir de excepciones, aunque sólo sea porque el nivel cualitativo de las no-excepciones lo hace sencillamente imposible, obligándonos a reconocer que no vamos por el buen camino. Es preciso llevar a cabo estudios terminológicos lo más rigurosos y exhaustivos posible, es preciso esforzarse en situar coherentemente los discursos de la literatura artística en el marco de una *tradición* (o de un cruce de tradiciones), es preciso ver cómo operan en ellos una serie de argumentos, ideas y conceptos tomados de otros ámbitos de reflexión teórica (así como tratar de comprender por qué pueden hacerlo), es absolutamente imprescindible dejar de aplicar de una vez por todas unos expeditivos juicios de valor que no hacen más que evidenciar nuestra incapacidad para asimilar los razonamientos que se supone que deberíamos estar tratando de comprender. Así, es necesario ensayar unos paradigmas de lectura propiamente dichos que nos permitan, en primer lugar, reducir la frecuencia y la envergadura de los errores interpretativos, y, en segundo, no limitarnos a una mera acumulación de referencias aisladas, sino lograr articularlas y sintetizarlas críticamente. En definitiva, es necesario aproximarse a los textos a partir de unos paradigmas coherentes y bien definidos, con ellos en las manos, poniéndolos a prueba, someténdolos a los rigores del análisis, y no lanzarse a leerlos encomendándose a Dios, al diablo, a un par de ideas vagas o simplemente gritando ¡*banzai!*

Pues bien, a estas alturas ya debería estar claro que a mi juicio David Summers nos ofrece en *El juicio de la sensibilidad* un buen ejemplo de cómo se pueden hacer bien las cosas. Evidentemente, la obra no es fácil de leer, exige cierto esfuerzo en el seguimiento por parte del lector y deja abiertos muchos de los puntos que plantea —inevitablemente, pues abarca mucho y en consecuencia aprieta poco: no en vano Anthony Hughes compara el libro con una serie de cajas chinas (p. 77 de su inteligente *review*, publicada en el *Oxford Art Journal*, 11, 2, 1988)—, pero lo cierto es que no sólo el planteamiento se asimila sin excesivos problemas, sino sobre todo, por lo menos a mi modo de ver, que sería absurdo reprocharle esta clase de defectos, pues lo importante es haber logrado establecer una perspectiva desde la cual sea posible ubicar y estudiar con sentido los motivos abordados; lo importante es no haber hecho un trabajo en vano: no se trata de que avanzar por este camino sea coser y cantar, sino de que sea posible hacerlo.

Pero íbamos de ejemplos, y lo cierto es que este libro está literalmente repleto de ellos. Summers hace contribuciones relevantes en todos y cada uno de los aspectos más arriba mencionados, ofreciendo ideas y apuntando interpretaciones a manos llenas. Y si acabo de reconocer que a veces el autor no puede llegar a un elevado nivel de concreción, también es preciso señalar que en ocasiones sí lo hace, deteniéndose ampliamente en el tratamiento de algunos motivos y demostrando con toda claridad hasta qué punto el planteamiento por él

expuesto en este libro es efectivo a la hora de enfrentarse de forma válida a un variadísimo espectro de cuestiones, tanto para advertir en ellas implicaciones y aspectos hasta ahora pasados por alto como para, en el caso de asuntos ya clásicos, reenfoarlos desde una posición menos solipsista, más ajustada a la realidad y, gracias a todo ello, más fructífera. En este sentido, la interpretación que hace Summers de la *Idea* de Zuccaro (*L'Idea de' pittori, scultori e architetti*, Turín, 1607) a lo largo de las treinta páginas que ocupa la primera parte del capítulo 13, es sencillamente ejemplar. En efecto, Summers recupera la inversión hecha en el estudio de la tradición del léxico aristotélico y escolástico logrando reconocer los términos del vínculo existente entre Zuccaro y la literatura artística precedente, formulando una lectura coherente de la obra estudiada y asestando así un fortísimo mazazo a la sumamente problemática interpretación tradicional de este autor, que nos lo presenta como una suerte de platónico heterodoxo y, sobre todo, como un paladín del medievalismo contrarreformista.

Hasta aquí por lo que se refiere a la obra de Summers propiamente dicha. Confío en que a partir de lo expuesto cada uno podrá valorar el interés que la propuesta le merece y, en el caso de que le resulte atractiva o considere que puede serle de utilidad, sabrá agenciársela y estudiársela, forjándose una opinión personal (que, lo confieso, yo estaría encantado de conocer). Ahora bien, llegado a este punto me veo ante la obligación de prevenir al aspirante a lector de *El juicio de la sensibilidad*, y no sólo res-

pecto del precio de la obra (realmente elevado, y por desgracia también lo es el de la edición *paperback* americana), que eso es algo que de una forma u otra casi siempre puede llegar a sortearse, sino sobre todo en relación a la edición española del libro de Summers, que ha ido a parar a la irregular colección «Metrópolis» de la editorial Tecnos, y que presenta numerosas y variadas anomalías.

Más arriba vimos la confusión ocasionada en la traducción del subtítulo por la invención de una coma inexistente en el original, y aquí será preciso hacer por lo menos algunas observaciones acerca de los defectos de la edición mencionada. Ahora bien, como mi intención no es machacar el volumen publicado por Tecnos, sino contribuir a que la obra pueda ser y sea efectivamente empleada como instrumento de trabajo, haré lo posible por limitar mis puntualizaciones a aspectos que afectan directamente a esta faceta de la difusión del libro. Así, no insistiré aquí en los absurdos en que de vez en cuando cae la traducción (como por ejemplo en la p. 214, donde podemos leer: «Si se le enseñan [a un niño] dos manzanas, una más hermosa que la otra, el niño elige la segunda», en lugar de, como con buen criterio afirma el original —pues será un niño, pero no un necio— «he will choose the more beautiful»), y tampoco me detendré en los demasiado frecuentes problemas con los términos y nombres propios italianos («Academia», p. 199; «defetto», p. 206; «governattori», p. 171; «Picco della Mirandola», p. 474 [índice], «Manetti, Gionazzo», p. 472 [índice, por «Gianozzo»]...),

sino que pasaré directamente a ofrecer algunas enmiendas concretas a informaciones erróneamente reproducidas, a fin de que el lector que –por el motivo que sea, y a pesar de que desde aquí le aconsejaría que reconsiderase su elección– haya optado o vaya a optar por la edición española de este libro de Summers pueda tenerlas en cuenta y tomar las decisiones que considere más oportunas (de todas formas debo aclarar, para evitar malentendidos, que a pesar de que las correcciones que apunto no son meramente ejemplificativas, tampoco son *en absoluto* exhaustivas).

Vamos allá: en la p. 62 *in fine*, donde dice: «(*Retórica*, 1327a25 ss.)», debería decir: «(*Retórica*, 1370a25 ss.)»; en la nota 19 de la p. 101, donde dice: «*De vera religione*, 39-72» debería decir: «*De vera religione*, 39.72»; en la nota 5 de la p. 73, donde dice: «*Outlines of Pyrrhonism*, I, 118-12», debería decir: «*Outlines of Pyrrhonism* I.118-123»; en la nota 3 de la p. 86, donde dice: «*Ética a Nicómaco*, 1127b23», debería decir: «*Ética a Nicómaco*, 1117b23»; en la p. 91 *in fine*, donde dice: «...juicios en torno a las obras artísticas sean acertados. La música...», debería decir «...juicios en torno a las obras artísticas sean acertados (1338a19). La música...»; en la p. 123, donde dice: «...del cual la prudencia y el conocimiento son a su vez subespecies. Por encima de...», debería decir: «...del cual la prudencia y el conocimiento son a su vez subespecies (427b27), y tiene que ver con lo particular en relación a lo universal. Por encima de...»; en la p. 124, donde dice: «*De partibus animalium* (638a32)», debería decir: «*De partibus*

animalium (686a32)»; en la nota 32 de la p. 136, donde dice: «*De quantitate Animae* (XX-XIII)», debería decir: «*De quantitate animae* (XXXIII)»; en la nota 12 de la p. 180, donde dice: «*De natura deorum*, II.45», debería decir: «*De natura deorum*, II. 145»; en la nota 63 de la p. 202, donde dice: «*De Oratore*, III.ivii-lix», debería decir: «*De oratore* III.lvii-lix»; en la p. 258, donde dice: «...para Aristóteles (*Poética*, 1448b)...», debería decir: «...para Aristóteles (*Poética*, 1448b4 ss.)...»; en la nota 9 de la p. 273, donde dice: «*De vera religione*, xxxix.53» debería decir: «*De vera religione*, xxix.53»; en la nota 72 de la p. 303, donde dice: «*In Aristotelis Librum de Anima Commentarium*, II, xii», debería decir: «*In Aristotelis Librum de Anima Commentarium*, II, xiii».

Por otra parte, el lector español deberá tomar nota de que en la bibliografía de la traducción a nuestra lengua ha desaparecido la referencia que a continuación reproduzco –de la p. 344 de la edición original–: Mariani Canova, G., «Reflessioni [*sic*] su Jacopo Bellini e sul libro dei Disegni del Louvre», *Arte Veneta*, 26, 1972, pp. 9-30, y de que, además, no se ha comprendido bien la forma en que aparecen citadas algunas obras en la bibliografía original, de manera que cada una de las tres siguientes –evidentemente colectivas, y situadas en su lugar correspondiente por orden alfabético, pero atendiendo al título– ha sido absurdamente atribuida al autor que la precede, con la confusión que de ello se deriva: «*The Renaissance Philosophy of Man*, ed. de E. Cassirer...», «*The Spectator. A New Edition...*» y «*Three Treatises on Man: A Cistercian...*».

Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR: Félix Grande

SUBDIRECTOR: Blas Matamoro

REDACTOR JEFE: Juan Malpartida

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

*Capitulo primero. Que trata de la condición,
y exercicio del famoso hidalgo don Quixote
de la Mancha.*



En vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia vn hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, y ozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa

*Miguel de Cervantes
laureado*

RAZON DE LA FABRICA Alegorica, y aplicacion de la Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que hã entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Praeclara gesta praclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri enim nihil intelligunt: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi*: Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato: ó mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apra la blandura: inculca de vna Muger, que la eloquencia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que usó el Capitán loab en

Juan de la Cruz

Precio de suscripción por un año (14 números): España: 7.000 pts. Europa: 80\$ (correo aéreo: 120\$). Iberoamérica: 70\$ (aéreo: 130\$). USA y el resto del mundo: 75\$ (aéreo: 140\$). Ejemplar suelto: 650 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de **Cuadernos Hispanoamericanos**
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



Documentos

La comunidad de San Egidio y la experiencia de Mozambique

Jesús Romero Trillo

El 4 de octubre de 1992 se firmó en Roma el tratado de paz de Mozambique, fruto de más de dos años de negociaciones gracias a la mediación de la Comunidad de San Egidio. Hasta ese momento San Egidio había sido considerada como una asociación eclesial nacida por iniciativa de unos estudiantes en el año de las revueltas juveniles del '68, y que poco a poco se había consolidado no sólo en Roma, donde empezó ayudando a estudiar a los niños que vivían en chabolas, sino también en otras ciudades de Italia, de Europa y del mundo. La Comunidad de San Egidio, reconocida por el Vaticano como Asociación Internacional Pública de Laicos en 1986, con más de 15.000 miembros y presente en varias decenas de países, incluida España con centros en Madrid, Barcelona y Manresa, representa para muchos el trabajo cotidiano por los más pobres de las ciudades del mundo: niños abandonados, ancianos solos, vagabundos, extranjeros, enfermos de SIDA, etc... ¿Cuál había sido el camino para llegar a convertirse en esta fuerza de mediación tan atípica, y sin embargo, tan efectiva?

La Balsa de la Medusa, 41-42, 1997.

Para San Egidio, el compromiso por los más abandonados de este mundo implica la necesidad de proponer un camino evangélico a la solución de los problemas que se encuentra en su relación cotidiana con los pobres. Dicho compromiso no se limita a la ayuda y compañía concreta en los problemas diarios, sino que se traduce a menudo en denuncia y defensa del más pobre ante la sociedad que le margina, como es frecuentemente el caso de los extranjeros, los gitanos o los vagabundos.

Esta preocupación por la periferia de nuestras ciudades llevó a San Egidio a interesarse por lo que podemos denominar la «periferia del mundo», aquellos países olvidados y abandonados a su destino, a menudo violento e incierto, y que nunca son mencionados por las sociedades ricas a menos que concurran intereses económicos concretos. Desde el principio de los años ochenta San Egidio empieza a trabajar en algunos problemas geopolíticos, en guerras y conflictos concretos, en zonas marcadas por el hambre, por las catástrofes naturales. Esta labor se concretiza en el envío de ayudas humanitarias y de cooperación a países como Etiopía y Eritrea, Rumanía y Albania, El Salvador y Vietnam,

Armenia y Líbano, los kurdos de Irán, Namibia antes de su independencia, y por supuesto a Mozambique. El interés geopolítico ha llevado a esta comunidad a interesarse también recientemente por países como Guatemala, Argelia o Burundi entre otros¹.

La Comunidad de San Egidio en todas sus dimensiones siempre ha obrado por iniciativa propia; es una realidad autónoma dentro de la Iglesia Católica que se siente conmovida ante los dramas cercanos y lejanos de nuestro mundo. San Egidio siempre ha considerado que las religiones pueden ser una fuerza de paz, y en este sentido viene organizando anualmente un encuentro interreligioso entre los principales representantes de las religiones mundiales, siguiendo el organizado en Asís en 1986 por iniciativa de Juan Pablo II, al que también asisten representantes políticos como Mijail Gorbachov, Mario Soares, Feisal Husseini, Ait Ahmed o Ben Bella entre otros. Estos encuentros son una ocasión para el debate y el diálogo entre los representantes políticos y religiosos en diversas sesiones de debate con temas monográficos sobre la Ex-Yugoslavia, Palestina, el Magreb o la Ex-Unión Soviética.

Un fruto de estos encuentros que cabe resaltar es la serie de iniciativas promovidas por San Egidio a petición

¹ Véase *Cambio* 16, 10-7-95; *El País*, 31-10-95, y *Tribuna*, 23-2-96, entre otros

Jesús Romero Trillo es profesor de Filología Inglesa en Madrid y ha participado personalmente en el proceso de paz de Mozambique

de los representantes musulmanes en favor del diálogo entre los líderes argelinos con los encuentros de Roma de noviembre de 1994 y enero de 1995. Para San Egidio el diálogo entre los pueblos, la multi-etnicidad, el pluralismo religioso y el respeto a las minorías son factores claves en la consecución de un mundo más justo. El trabajo por Mozambique se inscribe, por tanto, en este cuadrante de búsqueda del diálogo entre todas las partes implicadas en un conflicto determinado.

Los esfuerzos por llevar la paz a todas las partes del mundo, desde los barrios marginales de nuestras ciudades hasta los países en conflicto ha llevado a San Egidio a ser candidata para el Premio Nobel de la Paz por iniciativa de Mijail Gorbachov, Cory Aquino, Robert Mugabe y Francesco Cossiga entre otros políticos, así como por el presidente de los rabinos europeos, el patriarca ortodoxo de Constantinopla, y por las universidades islámica de Rabat y del Sagrado Corazón de Washington.

Los veintisiete meses de negociaciones entre el gobierno de Maputo, es decir el Frente de Liberación Mozambiqueño (FRELIMO), y la guerrilla, la Resistencia Nacional Mozambiqueña (RENAMO), tuvieron lugar en el antiguo convento trasteverino de San Egidio y de ellas fueron partícipes Andrea Riccardi, catedrático de historia y fundador de dicha comunidad; Matteo Zuppi, sacerdote de San Egidio; Jaime Gonçalves, obispo de Beira, la segunda ciudad de Mozambique; y Mario Raffaelli por parte del gobierno italiano. La historia de las negociaciones no viene de la nada, sino que el

interés por la ex-colonia portuguesa se remonta a 1975 cuando el joven obispo mozambiqueño fue a San Egidio para explicar la difícil situación de su país y solicitar toda la ayuda posible.

La independencia de Portugal y la instauración de un duro régimen marxista-leninista en el llamado «laboratorio socialista de África» habían puesto en dificultad a los misioneros extranjeros que vivían en el país. Gonçalves era uno de los pocos africanos en el clero católico mozambiqueño, puesto que la colonización portuguesa había obstaculizado la formación de una iglesia autóctona que fuera vehículo del nacionalismo. Todo el episcopado era blanco y portugués. Con la independencia la iglesia católica debe abandonar su relación con el cuadro colonial. Dos semanas después de la independencia Gonçalves era consagrado obispo de Beira. En el nuevo Mozambique la iglesia católica es considerada como una reliquia del colonialismo, a pesar de que muchos misioneros habían apoyado abiertamente la independencia. Dice Samora Machel, el primer presidente del nuevo país:

Descolonizar el Estado no es una simple transferencia geográfica del centro de decisión. Descolonizar es esencialmente desmantelar el sistema político, administrativo, cultural, financiero, económico².

² S. Machel, *Mensagem do Presidente da Frelimo*, «Tempo», 209, Maputo, septiembre 1974, pp. 33-45.

Italia era importante para Mozambique por la ayuda a la cooperación fomentada sobre todo por el Partido Comunista Italiano (PCI) de Berlinguer, el cual había lanzado la propuesta del «compromiso histórico» entre comunistas y católicos para dar a Italia un gobierno estable y progresista, y había definido la posición de su partido como «partido laico y democrático, como tal no teísta, no ateísta, y no antiteísta». Riccardi y Zuppi, en vista de la simpatía del gobierno mozambiqueño por Berlinguer, proponen a Gonçalves la entrevista con los cuadros del PCI, lo cual sucede en los locales de San Egidio el 30 de septiembre de 1982.

La situación del país empeora cada vez más con la guerra civil que había comenzado en 1976 con apoyo de Rhodesia, antiguo Zimbabwe, y a partir de 1980, tras la independencia de este país liderada por Mugabe, con apoyo de Sudáfrica, lo cual supuso un refuerzo muy importante. El apoyo principal de la guerrilla en el interior estaba en los campesinos que se resistían a los campos de reeducación, a la colectivización forzada (*aldeas comunais*), a la movilización forzada a zonas inhóspitas del país por motivos de producción agraria (*operação produção*), y por el envío a Cuba de los adolescentes para formación escolar y militar.

A mitad de los '80 el gobierno, debido al descontento popular, empieza a entender que los deseos populares de independencia no iban necesariamente emparejados a los de revolución marxista-leninista y su política se empieza a concentrar en la lucha contra los *bandidos armados* y no en construir un país socialista

ejemplar. Paralelamente la relación de la iglesia mozambiqueña con el gobierno empieza a mejorar.

En 1984 la sequía y la guerra ocasionan el comienzo significativo del hambre en muchas zonas del país. La Comunidad de San Egidio envía dos barcos, en 1985 y 1988 respectivamente, con más de 7.000 toneladas de ayuda humanitaria que fueron distribuidas bajo supervisión personal de Zuppi y Riccardi. Estas ayudas consiguen la confianza del gobierno mozambiqueño en San Egidio.

Mientras tanto se organizan paralelamente encuentros reservados entre responsables de Maputo y la Santa Sede auspiciados por San Egidio. El 28 de septiembre de 1985 Samora Machel visita al Papa en el Vaticano. La audiencia, de gran valor simbólico, fue amigable y distendida, y contribuyó a convencer al gobierno de que los católicos mozambiqueños no eran antipatrióticos y filo-portugueses.

En octubre de 1986 Samora Machel muere por causas nunca esclarecidas en un accidente aéreo mientras sobrevolaba territorio sudafricano, y Joaquim Chissano, el ministro de Asuntos Exteriores, se convierte en el nuevo presidente del país. Chissano es recibido por Juan Pablo II en 1987 y en la audiencia se trata principalmente del tema de la paz en el país. El presidente mismo es quien se despide del pontífice hasta la visita que realizaría posteriormente en 1988.

Justo antes de la visita papal el arzobispo de Maputo, Alexandre Dos Santos (el que fuera el primer sacerdote y obispo nativo del país), es nombrado cardenal y el gobierno de Chissano aprovecha la ocasión para enviar un

representante oficial a la ceremonia en Roma, lo cual da una idea de cómo las tensiones se van limando lentamente.

En el viaje papal al país, del 16 al 18 de septiembre de 1988, Wojtyla habla con Chissano de las posibles vías hacia la paz sin mencionar a la Renamo, que sigue siendo tabú para el gobierno. De hecho Chissano, en el discurso dirigido al Papa habla del grupo guerrillero como de «mozambiqueños instrumentalizados por factores de desestabilización»³. La visita del Wojtyla tuvo una gran aceptación entre la clase gobernante porque en ningún momento se habló del diálogo con la Renamo como temía el gobierno. Con esta visita San Egidio podía dar por superada una de las barreras principales que dividían a la sociedad mozambiqueña. Quedaba sin embargo, el problema del término de la guerra civil. La solidaridad con el país debía llevar a trabajar intensamente por la llegada de la paz, único camino para poner fin al origen de la pobreza extrema de los mozambiqueños.

En 1988 la situación en el país sigue estancada, los enfrentamientos entre Frelimo y Renamo se suceden. El problema que se plantea en aquel momento es llega a tener un contacto válido con la Renamo para poder establecer algún tipo de reuniones que clarifiquen sus planteamientos frente al gobierno. Los obispos intentan algunos contactos a través de los

³ Discurso del presidente de la República Popular de Mozambique a Juan Pablo II el 16 de septiembre de 1988. La buena disposición de gobierno ante la visita se puede observar en el editorial del diario *Noticias* del 12 de septiembre del mismo año.

representantes de la Renamo en el extranjero sin ningún tipo de respaldo gubernativo. A este respecto comentará Chissano que esta iniciativa no es una mediación sino:

«... sobre todo una exploración. Para ayudarnos en primer lugar a descifrar las intenciones de gente que comenzó a disparar antes de hablar: porque la lucha de la Renamo no nace ni de una escisión de partido ni de reivindicaciones no atendidas. Son violencia, masacres y basta»⁴.

Chissano estaba de acuerdo con los contactos que se pudieran establecer entre la Iglesia y los rebeldes, pero siempre a nivel individual y como inicio de la reintegración de los *bandidos armados* en la nueva sociedad post-colonial. Sin embargo, no aceptaba que hubiera ningún tipo de mediación con la Renamo como grupo, porque esto significaría darle el tratamiento de organización política.

Paralelamente San Egidio intentaba tener contactos directos con la Renamo. Matteo Zuppi entra en contacto mediante una artista mozambiqueña, Bertina Lopes, con un italiano que tuvo que abandonar el país y sus pertenencias tras la independencia. Este a su vez puso a Zuppi en contacto con el que decía ser el responsable de la Renamo en el extranjero, Artur da Fonseca. Por aquella época se rumoreaba que la Renamo estaba dividida y también se autoproclamaba representante Evo Fernandes, el cual

⁴ Entrevista a Chissano publicada en *Panorama* el 12 de noviembre de 1989.

había dirigido un intento de negociación con el Frelimo en Pretoria en 1984 cuando Sudáfrica apoyaba incondicionalmente a Dhakama.

San Egidio, para probar si Fonseca era un interlocutor válido del movimiento guerrillero, pide que como prueba sea liberada una monja raptada por la Renamo. El 25 de abril de 1988 la monja es liberada en la frontera con Malawi, lo cual indicaba que Da Fonseca era un interlocutor válido de Dhakama. Pocos días antes de la liberación Fernandes aparecía brutalmente asesinado en Lisboa.

Gonçalves consigue entrevistarse con Fonseca en un convento de franciscanos en Lisboa el 29 de abril de 1988, y de esta reunión se concluye que el arzobispo encontrará a Dhakama en un país africano por determinar. Finalmente este encuentro tiene lugar en el cuartel secreto de la Renamo en Gorongosa, al que acude Gonçalves acompañado con dos desconocidos en un avión privado que parte de Lesotho con rumbo no determinado. El diálogo dura unas dos horas y el arzobispo obtiene una buena impresión y la seguridad del alto el fuego durante la visita papal. Esta era otra muestra del deseo de diálogo por parte de la guerrilla, que ya había incluso escrito al Secretario de Estado del Vaticano, Casaroli, de la voluntad de que el Vaticano ofreciera una mediación.

La capital de Kenia se convierte desde el verano de 1988 en un centro neurálgico de encuentros entre las partes implicadas en el conflicto, aunque todos los contactos se realizarán a través de mediadores puesto que el Frelimo no reconoce a la Renamo

como interlocutor político y sólo acepta un diálogo que tenga como fin su «integración» en la sociedad. Chissano a este respecto declara:

Ponen precondiciones: nosotros deberíamos deshacer nuestras instituciones y reconocerles, de hoy a mañana, el status de fuerza política nacional, como el Frelimo (...) no pueden en verdad pedir a un Estado soberano y respetado, guiado por un partido que nació para conquistar la independencia y defender los intereses populares, que liquide la Constitución, el parlamento, sus leyes. Justamente ellos que tienen al pueblo como blanco de sus fusiles⁵.

La Renamo obviamente no aceptaba esta situación y además estaba convencida de haber vencido la guerra, pues había obligado a negociar al gobierno después de tantos años debido a la crisis interna del país. En dichos encuentros Chissano propone en un documento de doce puntos el reconocimiento por parte de la guerrilla de la legitimidad del Frelimo, de su legalidad, y el inmediato alto el fuego a cambio de la incorporación de los guerrilleros a la vida normalizada, y aludiendo de pasada a la posibilidad de que algunos líderes de la Renamo ocuparan cargos públicos en el país. La Renamo consideró dichas propuestas un insulto, entre otras cosas no se mencionaba el nombre del

⁵ Entrevista a Chissano publicada en *Panorama*, 12 de noviembre de 1989.

grupo guerrillero sino que se hablaba de «elementos hasta ahora implicados en acciones violentas de desestabilización», aunque comúnmente se les seguía denominando *bandidos armados*.

El 14 de agosto de 1989 la Renamo responde al documento con otro que con dieciséis puntos básicamente propone una reconciliación nacional sin vencedores ni vencidos seguida de una reforma constitucional y de elecciones libres. Igualmente se pide el fin de la presencia en suelo mozambiqueño de fuerzas militares extranjeras (soldados de Zimbabwe que suman 12.000 según la Renamo y 7.000 según Maputo y Harare). El intento de negociación había sido totalmente fallido al no querer coincidir ninguna parte con las exigencias básicas de la otra y demostraba igualmente que la mediación de la iglesia local mozambiqueña no era un elemento suficientemente fuerte para obligar a las partes a ponerse de acuerdo.

Mientras la situación en Nairobi no progresa la guerra civil continúa, los soldados de ambas partes están extenuados, las infraestructuras son destruidas, no se puede viajar entre las capitales de provincia por vía terrestre, los prófugos en Malawi, Zambia, Tanzania y Zimbabwe suman más de un millón, hay miles de víctimas por la violencia y el hambre. La renta per capita es de 95 dólares al año, una de las más bajas del mundo (en 1991 será de 80 dólares, la más baja del mundo), los muertos alcanzan el millón.

San Egidio continúa trabajando por la paz en el país y el presidente de

la asociación, Andrea Riccardi, interviene en el V Congreso del Frelimo en julio de 1989 hablando de una paz tan necesaria como el pan y que no ha de llegar tras la humillación de los militantes de la Renamo: es necesaria una «paz generosa». Su intervención es aplaudida por el ala más proclive al diálogo, incluido Chissano. A la vez se proyecta una visita de Dhlakama a Roma, con la precaución de que Maputo no acoja la iniciativa como una ofensa. Con él vendrían otros destacados líderes del movimiento guerrillero. La visita se retrasa por motivos de seguridad al mes de febrero de 1990 y tiene lugar tras un intento fallido de mediación de los Estados Unidos que exigía de la Renamo el reconocimiento de la «legitimidad de la República de Mozambique», a lo cual se negaron rotundamente.

Esta visita hace que se empiece a gestar la idea de organizar encuentros secretos entre delegaciones de ambas partes en San Egidio a petición de un enviado de Chissano; el gobierno mozambiqueño está dispuesto a enviar al ministro de trabajo, Mazula, y al de transporte, Guebuza. Esta disponibilidad del gobierno mozambiqueño tiene lugar tras la visita de Chissano a Estados Unidos en marzo de 1990. Para la ocasión San Egidio había hablado con el Departamento de Estado de modo que también éste hiciera presión al gobierno mozambiqueño para propiciar el diálogo.

Queda ahora el trabajo de convencer a la Renamo para que asista al encuentro. Finalmente llega un representante, Domingos, y pide formalmente en nombre de su grupo que

San Egidio sea anfitrión puesto que la Renamo quiere hablar con el Frelimo (nunca dirá el «gobierno de Mozambique») en Italia. «Roma –dice Domingos– es para nuestro pueblo el símbolo de la paz».

El encuentro romano entre el gobierno y la Renamo es el primero con carácter oficial entre los dos enemigos. Dura del 8 al 10 de julio de 1990 y consta de tres coloquios en los locales del antiguo monasterio trasteverino, sede de la Comunidad de San Egidio, y es mantenido en absoluto secreto. La delegación del gobierno está guiada por Armando Guebuza, ministro de Transporte y Comunicaciones; Teodato Hunguana, ministro de Información; Aguiar Mazula, ministro de Trabajo, y Francisco Madeira, consejero diplomático del presidente. Por parte de la Renamo al frente está Raúl Domingos, jefe del Departamento de Asuntos Exteriores; Vicente Ululu, jefe del Departamento de Información; Agostinho Murrial, del Departamento de Asuntos Políticos, y João Almirante, del Departamento presidencial. Igualmente participan como observadores Andrea Riccardi y Matteo Zuppi, por San Egidio; Mario Raffaelli, por el gobierno italiano, y Jaime Gonçalves, arzobispo de Beira. Posteriormente éstos serían cualificados como mediadores en noviembre de 1990; con un espíritu diferente al característico en otros procesos de paz, no intentarán nunca imponer soluciones inmediatas a los problemas, sino que ayudarán a las partes en guerra a ponerse de acuerdo y a vencer la desconfianza mutua, por ello las negociaciones duraron veintisiete meses.

Vencer la desconfianza es básico a juicio de los mediadores, por ello Riccardi en el primer coloquio del 8 de julio abre los encuentros con las siguientes palabras:

Esta casa, este antiguo monasterio, se abre en estos días como una casa mozambiqueña para los mozambiqueños (...) Sabemos que tenemos ante nosotros mozambiqueños patriotas, verdaderamente africanos, sin la presencia de extraños. Cada uno de vosotros tiene raíces profundas en el país. Vuestra historia se llama Mozambique. Nosotros mismos estamos aquí como anfitriones de un acontecimiento y de un encuentro que sentimos totalmente mozambiqueño. En esta perspectiva nuestra presencia pretende ser fuerte en lo que respecta a la amistad, discreta y respetuosa.

Existen muchos graves problemas sobre el pasado y el futuro. Sabemos que cada problema puede suscitar malentendidos y que se podrán dar muchas interpretaciones. ¿Seremos capaces de superar las dificultades humanas, políticas, que se presenten? Nos viene a la mente una expresión de un gran papa, Juan XXIII, que constituyó su método de trabajo: «preocupémonos de buscar lo que nos une, y no lo que nos divide». La preocupación por lo que nos une puede indicarnos un método de trabajo, el espíritu de este encuentro.

Lo que nos une no es poco, sino mucho. Es la gran familia mozambiqueña, con su muy antigua historia de sufrimiento durante el infeliz período colonial y durante los años más recientes. La unidad de la familia mozambiqueña ha sobrevivido a esta historia de sufrimiento. Nos encontramos hoy, permitanme decirlo, ante dos hermanos, verdaderamente parte de la misma familia, que han tenido experiencias diferentes en estos últimos años, que han luchado entre sí. Por experiencia familiar sabemos que las incomprensiones entre hermanos son a veces las más dolorosas, las más profundas también desde el punto de vista psicológico, porque ponen en discusión las cosas más queridas. Los conflictos con los extraños se pasan. Entre hermanos todo parece más difícil, sin embargo, se sigue siendo hermanos a pesar de todas las experiencias dolorosas. Esto es lo que une, ser hermanos mozambiqueños, parte de una misma familia.

El primer encuentro, que dura poco más de una hora, se concluye con un excelente ánimo dialogante por todas las partes, que se han encontrado y dialogado con mutuo respeto asumiendo la propuesta de buscar lo que une y no lo que divide a la Renamo y al Frelimo. Esta será frase que constituye el eje del comunicado de prensa que se haría público al finalizar las sesiones y el modelo de

trabajo durante las negociaciones. Al recibirse la noticia en Mozambique la gente baila por las calles, es el comienzo del final de la violencia.

La reacción internacional es inmediata, hay gran apoyo por parte de los Doce, de los Estados Unidos, y de la ONU. Las negociaciones habrán de recorrer un largo camino no falto de dificultades, pero este primer encuentro sirvió para que los contendientes se vieran cara a cara, para que se acercaran los enemigos. Quedaban por resolver temas tan importantes como el alto el fuego, las reformas políticas y económicas, la vuelta de los desplazados, la devolución de las tierras confiscadas, y sobre todo, la creación de una nueva cultura de paz en la población para que la eventual firma de un tratado de paz no fuera ajena a la voluntad de los habitantes de Mozambique.

Como era previsible desde el comienzo, el proceso de pacificación iba a ser arduo puesto que ambas partes querían obtener el máximo beneficio en el futuro acuerdo de paz. Es importante señalar en este sentido la crisis en las negociaciones que tuvo lugar en verano de 1991, momento en el que daba la impresión que se terminarían los encuentros entre el gobierno y la guerrilla. Los motivos de esta crisis son diversos y entre ellos se pueden destacar el cansancio y la impaciencia de los representantes ante la duración de las negociaciones. Otro motivo importante es la comparación con Angola, cuya «pacificación» parecía haberse conseguido muy rápidamente, mientras en Mozambique seguía muriendo la población —los mediadores siempre pensaron que no tenía uti-

lidad una «paz de papel» como desgraciadamente fue el caso de Angola y de muchos otros países del mundo.

Respecto a la situación militar, ninguna de las partes en guerra parecía tener posibilidades de aniquilar a la otra. Había terminado el apoyo militar al Frelimo por parte del bloque socialista tras la caída del muro de Berlín, y Sudáfrica estaba más interesada en resolver los conflictos internos que en apoyar guerrillas anti-comunistas en el exterior del país. La población estaba exhausta por la violencia y la carestía de alimentos pero había una especie de máxima en ambos bandos que apuntaba hacia el exterminio total del enemigo. En el país se pide que paren las negociaciones y que primero se pida el alto el fuego y los mediadores son perfectamente conscientes de ello, pero no consiguen convencer a los contendientes de que no se puede llegar al final del conflicto en el frente de batalla y en las negociaciones al mismo tiempo. Los mediadores reciben continuas noticias de amigos muertos a causa de la violencia, incluidos algunos miembros de la Comunidad de San Egidio de Mozambique, pero pese a todo prefieren seguir con los diálogos ya que era un modo de mantener abierto un cauce de pacificación.

Esta estrategia de mantener siempre abierta la comunicación entre ambos bandos tiene su fruto el 18 de octubre de 1991 con la firma por ambas delegaciones del «Preámbulo» que garantiza a la Renamo la posibilidad de moverse libremente en el país y de tener contacto con el exterior. Este documento sería considerado un

gesto de buena voluntad hacia la guerrilla por parte del gobierno y eje central del futuro acuerdo. El texto es el siguiente:

El Gobierno se compromete a no obstaculizar los movimientos internacionales y los contactos de la Renamo en el exterior en el cuadro de las negociaciones de paz. Para el mismo fin se admiten contactos dentro del país entre la Renamo y los mediadores o los miembros de la Comisión mixta de verificación⁶.

En este momento comienzan a llegar a San Egidio millares de cartas de mozambiqueños pidiendo la paz —en la mayoría de los casos son huellas digitales estampadas en papel—, a raíz de una campaña de las iglesias locales. Algunas cartas de misioneros cuentan cómo la población en las zonas controladas por la Renamo se pasa el día entero enterrando a los muertos. Se pasa del término de guerra civil al de genocidio y se recuerda la frase del libro de los Macabeos: «una victoria en familia es la peor de las derrotas».

En este espíritu negociador se perfilan los acuerdos sobre los partidos políticos, sobre el futuro parlamento, sobre la constitución, la ley electoral. Mientras, en Mozambique hay algunos sectores tanto de la Renamo como del Frelimo que no están de acuerdo con el rumbo definitivo de las negociaciones de paz, llegando a amenazar de muerte a los

⁶ Protocolo I. *Dos principios fundamentais*, in *General Peace Agreement of Mozambique*.

obispos que habían impulsado el proceso. Los más escépticos son los hombres fuertes de la Renamo en Gorongosa, que no están seguros de que la compensación arbitrada en Roma a cambio de la paz sea suficiente para resarcir los quince años de guerra y de sufrimiento en medio de la selva.

En junio de 1992 se abordan las cuestiones militares que serán tratadas con los que han solicitado ser observadores de los últimos pasos de las negociaciones: Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Portugal y las Naciones Unidas. Dichos observadores podrán asistir a las sesiones pero sin derecho a la palabra, aunque fuera podrán ejercer libremente de consultores de cualquiera de las partes. Los Estados Unidos habían apoyado la fórmula romana desde el inicio, Portugal ejercía su papel de antigua sede colonial que deseaba el bien para su ex-dominio, Francia y el Reino Unido eran bien vistos por Maputo, y las Naciones Unidas habrían de tener un papel en la recomposición futura del país, aunque —como exigió el Frelimo desde el inicio— sin ejercer un papel demasiado importante como en Camboya.

Las cuestiones más controvertidas se centran sobre la composición del ejército único, de las fuerzas de seguridad, y del cuerpo de policía. El 16 de julio se firma el acuerdo sobre la ayuda humanitaria para todos los habitantes del país mediante la habilitación de dos corredores libres de enfrentamientos militares: la *Declaração do Governo da República de Moçambique e da Renamo sobre os princípios orientadores da ajuda humanitária*.

Mientras en Roma las negociaciones adquieren progresivamente un componente más técnico se comienza a materializar la idea de una cumbre Chissano-Dhlakama que diera una mayor credibilidad a la finalización próxima del conflicto. En un encuentro entre Dhlakama y Mugabe el 4 de julio en Gaborone el líder de la Renamo había dicho en declaraciones a France Presse: «entre hermanos podemos encontrar juntos una solución porque esta guerra no es buena para Mozambique ni para la región» y continuaba diciendo que solo se necesitan garantías «de que ninguno terminará en la cárcel».

La cumbre tiene lugar finalmente en San Egidio del 4 al 7 de agosto con la presencia de Mugabe. Los mediadores quieren que ambos líderes se comprometan a dar algún paso adelante llegando al compromiso por parte de la Renamo de que el Acuerdo General de Paz se firmaría antes del 1 de octubre de 1992, y Chissano se compromete a hacer los cambios oportunos en la constitución para asegurar la libertad de los partidos políticos. Igualmente el 7 de agosto los líderes firman una declaración conjunta que compromete en diversos aspectos a ambos partidos a mantener la estabilidad y la pacificación tras la firma final del alto el fuego.

La perspectiva del 1 de octubre supone un ánimo importante para los mediadores aunque quedan por solucionar algunos aspectos esenciales para la organización futura del país como los servicios de seguridad, el ejército único, la organización de la policía, las garantías del funciona-

miento del proceso de paz, la soberanía de los territorios controlados por la Renamo, la gestión de las ayudas humanitarias, etc... Sin embargo, esta fecha parecía cada vez más imposible de mantener debido a la exigencia de la Renamo de tratar lentamente cada punto de la agenda, como con miedo de que llegara el punto final de una etapa sin estar muy seguros de lo que esperaría después: sufren el pánico de la conclusión, y ésta será la dificultad mayor que habrán de superar los mediadores para poner fin al conflicto de una forma definitiva.

Se decide convocar de nuevo a los dos líderes en Gaborone (Botswana) los días 18 y 19 de septiembre en un encuentro presidido por Mugabe. Tras los coloquios ambas partes emiten comunicados diversos analizando el encuentro de forma positiva, aunque Dhlakama empieza a pensar ya el 21 de septiembre que ha cedido algunos puntos claves —como la cuestión de los territorios controlados por la Renamo— y que Chissano no ha otorgado ninguna concesión significativa. En Gorongosa, cuartel general de la Renamo, se producen sentimientos contrarios al encuentro y parece que hay un retroceso en los ánimos pacificadores de la guerrilla. El gran problema es que no se firmó ninguna declaración conjunta y que no hubo testimonios escritos de lo hablado (todos los documentos oficiales se redactaban únicamente en Roma ante las delegaciones cualificadas), por lo que ambas partes discrepaban abiertamente sobre lo tratado.

Los últimos días antes de la firma, que tendrá lugar el 4 de octubre y no el 1, transcurren llenos de

suspense debido a las declaraciones de Dhlakama al embajador italiano en Maputo (Incisa de Camerana) afirmando que la fecha de la firma se retrasará todo lo necesario hasta que el acuerdo final satisfaga a su organización. El 28 de septiembre Dhlakama escribe a los cuatro mediadores explicando sus recelos ante la fase final de las negociaciones, y termina en los siguientes términos a propósito de los preparativos de la firma con la presencia de autoridades provenientes de todo el mundo:

A causa de todas estas cuestiones, no es imaginable que todos los Jefes de Estado invitados estén presentes (en Roma) a partir del día 1 (octubre). Es necesario antes que todo sea clarificado. Sólo después se podrá definir una fecha segura. Pido a los mediadores que anuncien el retraso del día 1 a otra fecha a precisar, explicando que queda la cuestión de la retirada de las tropas que debe ser discutida. Hay que asegurar, sin embargo, a la Comunidad Internacional que la firma del acuerdo de alto el fuego tendrá lugar en el mes de octubre. Espero que me comprendáis...

Los mediadores deciden contestar a la carta pidiendo a Dhlakama que sea cual sea su decisión debería estar en Roma en la fecha prefijada. Chissano llega el 29 de septiembre y Dhlakama el 1 de octubre. Tras la presencia del líder de la Renamo se inicia un maratón negociador que durará 72

horas ininterrumpidas hasta el momento de la firma final el 4 de octubre, en las que los mediadores van de hotel en hotel negociando los últimos puntos que quedan por resolver - Dhlakama no quiere encontrarse cara a cara con Chissano antes de la firma para no repetir la situación de Gaborone. Un elemento que contribuye a la incerteza de la Renamo es la situación angoleña, con una historia muy similar a Mozambique, en donde el 29 y 30 de septiembre habían tenido lugar las elecciones tras el acuerdo de paz firmado entre el Mpla y la Unita el 1 de junio de 1991. El 2 de octubre se conocen los primeros resultados oficiosos que provocan una gran polémica: Dos Santos del Mpla ha obtenido el 49,5% de los votos, mientras Savimbi de la Unita el 40%. Desde Nueva York Boutros-Ghali asegura de nuevo a ambas partes que las Naciones Unidas mantendrán las garantías de la transición pacífica en el país.

El último punto a resolver el 2 de octubre es el de las zonas Renamo del país. La solución de compromiso adoptada finalmente es la de declarar la unidad única de administración del país según la organización de 1975 tras la independencia. El gobierno se compromete a nombrar gobernadores que vivan en las zonas controladas por la Renamo, los cuales estarán obligados a seguir las directivas de Maputo. En caso de litigio, los gobernadores podrán dirigirse a una Comisión nacional creada al efecto para dirimir las diferencias. Esta resolución es aceptada por ambos líderes el 3 de octubre.

Mientras los mozambiqueños están pendientes de la radio el 4 de

octubre ambos presidentes firman el Acuerdo General de Paz en el palacio de la Farnesina (Ministerio de Asuntos Exteriores) con la presencia, entre otras autoridades, de Pik Botha (ministro de asuntos exteriores sudafricano), Durão Barroso (secretario de estado portugués), James Johah (subsecretario general de la ONU), George Saitoti (vicepresidente de Kenia), Herman Cohen (subsecretario de estado de los Estados Unidos) etc... Los discursos de ambos líderes están cargados de significado para la audiencia que saben les está siguiendo en su país. Dhlakama se dirige a Chissano como «mi querido y estimado hermano Joaquim Alberto Chissano, presidente de Mozambique» y recuerda a las víctimas de la guerra «fratricida» sin especificar ninguno de los bandos. Subraya la ausencia de rencor hacia el Frelimo y desea que la sangre derramada sirva como advertencia para la reconciliación siguiendo una «regla de confianza...en la lucha política y democrática». Declara que «la Renamo respetará el acuerdo de paz... si perdemos las elecciones aceptaremos la oposición». Estas son palabras muy significativas para todos aquellos que hacen referencia a la situación de enfrentamientos militares que vive Angola en esos momentos. Agradece la paciencia de los mediadores: «quiero agradecer a los italianos, por su paciencia, dos años, dos, de negociaciones».

Chissano adopta un estilo más oficial de jefe de estado agradeciendo en nombre de su gobierno a una quincena de estados que han colaborado de un modo u otro en conseguir el final del conflicto, terminando por

agradecer uno por uno a los cuatro mediadores. Chissano insiste que la firma de la paz es «una victoria de todo el pueblo mozambiqueño donde no hay espacio para vencidos y vencedores». Dirigiéndose al «hermano Dhlakama» invita repetidamente a la «reconciliación nacional...alrededor de la misma bandera mozambiqueña». Un emotivo abrazo entre ambos líderes pone fin a la ceremonia. El 5 de octubre Juan Pablo II recibirá a ambos dirigentes a la vez que llegan mensajes de felicitación de todo el mundo.

El Acuerdo General de Paz firmado por Chissano y Dhlakama consiste en establecer «una paz duradera y una democracia estable en Mozambique», obligándose a guardar los siete protocolos acordados durante las negociaciones, que son los siguientes: el Preámbulo, el protocolo sobre los partidos, sobre la ley electoral, las cuestiones militares, las garantías futuras, el alto el fuego, y por último el de una conferencia futura con países donadores. Igualmente el Acuerdo General incluye algunos de los puntos acordados por ambas delegaciones durante los dos años de negociaciones. El acuerdo implica el alto el fuego definitivo –el cual no ha sido nunca violado desde entonces–, la concentración de las tropas de ambos ejércitos para proceder a la desmovilización y fusión en un ejército único, y la libertad de los prisioneros políticos. Una comisión internacional velará por el mantenimiento del Acuerdo durante los primeros meses.

La noticia se recibe en Mozambique con gran alegría, la gente baila por las calles durante días enteros. Sin

embargo quedaba la duda: ¿la paz se mantendrá?, ¿será posible que la gente que sólo sabe hacer la guerra deponga las armas?, ¿se respetarán los acuerdos?, ¿tendrá la Renamo poder para convencer a todos sus seguidores?, ¿se mantendrá el espíritu conciliador cuando se acabe la euforia de los primeros momentos? Con el paso del tiempo se ha podido comprobar que tanto el gobierno como la Renamo fueron fieles a la firma dando un ejemplo de que la paz duradera puede llegar tras una guerra cruel. Al inicio los mozambiqueños no se pueden hacer a la idea de la nueva situación: las jóvenes generaciones no han conocido nunca la paz, la guerra ha provocado casi un millón de muertos, un millón setecientos mil exiliados, cuatro millones de desplazados internos. A esto se añade una economía hundida, la carencia total de infraestructuras, doscientos mil huérfanos, una mortalidad infantil del 250 por mil.

Sin embargo, el deseo de paz en la población es muy fuerte, cesa automáticamente la violencia, se comienza a trabajar en los campos sin miedo a los ataques, se puede dormir por la noche sin tener que estar atento para esconderse, se puede viajar. Los desplazados y exiliados comienzan a volver a casa, la vida poco a poco comienza a cambiar tomando un rumbo totalmente desconocido para todos: Mozambique era definitivamente un país libre y democrático.

El carácter universal del Acuerdo de Paz en el país se pudo observar durante las elecciones generales de octubre de 1994. Era la primera vez que el país entero elegía al presidente y al parlamento que dirigiría la aplica-

ción definitiva de los acuerdos de Roma. Las elecciones fueron una fiesta para los mozambiqueños, todos se vistieron con sus mejores trajes para la ocasión. Los colegios electorales eran en su mayoría edificios medio destruidos por la guerra, centros misioneros o grandes árboles en medio del campo. Toda la población había seguido un sistema riguroso de censo electoral que había durado muchos meses. Cada votante tenía su *cartão* con su nombre y número, el cual era contrastado con el censo que tenía la mesa electoral y con el documento de identidad a fin de evitar posibles fraudes.

Los miembros de la mesa habían sido elegidos entre aquellos que sabían leer y escribir, y eran flanqueados solemnemente por los interventores de los partidos que se presentaban a las elecciones, así como por observadores internacionales llegados de todo el mundo. Las votaciones duraron tres días y en algunos sitios la gente hizo cola durante 24 horas para poder votar, los ancianos y mutilados eran transportados por parientes y amigos, y muchos tuvieron que andar decenas de kilómetros con los niños pequeños a costas para cumplir con su derecho al voto. La participación electoral superó el 90%.

Los resultados fueron favorables al Frelimo como partido y a Chissano como candidato a presidente con poco más del cincuenta por ciento de los votos, y la Renamo con Dhlakama al frente obtuvieron en torno al 35%. Las elecciones supusieron el comienzo del funcionamiento democrático del país, circunstancia que afortunadamente

continúa hasta la actualidad cuatro años después de la firma.

La paz en Mozambique es así el resultado de un sueño, el sueño de que es posible hacer algo por cambiar el mundo. Es la constatación de que en una situación internacional en que todos los países, hasta los más pequeños, pueden hacer la guerra, también todos podemos hacer la paz. La Comunidad de San Egidio siempre estuvo convencida de que la paz es posible, de que la reconciliación entre los hombres es responsabilidad de todos. La guerra y la violencia parecen prevalecer sobre la paz en nuestra sociedad, y San Egidio ha sido consciente de ello desde su comienzo cuando se empezó a encontrar con la

violencia de los barrios marginales de nuestras ciudades, con la violencia racista que flagela a los países del norte del mundo, y por esto trabaja en múltiples lugares para que esta violencia cotidiana cese y deje de azotar a los más débiles de nuestras ciudades.

La paz en Mozambique es la punta de un iceberg de solidaridad y amor por los pobres que se construye día a día con los niños abandonados, los ancianos, los vagabundos, los emigrantes... Andrea Riccardi, el fundador de la Comunidad de San Egidio, dijo el día de la firma de la paz refiriéndose a este hecho y citando al Evangelio: «quien es fiel en lo poco, será fiel en lo mucho». Este es el verdadero secreto de la paz en Mozambique.



Desse suscribere a LA GAZA DE LA MEMORIA durante 1 año (4 números), a partir del número

SUSCRIPCION

TARJETA POSTAL



VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

País _____
 Cód. Postal _____
 Ciudad _____
 Provincia _____
 Teléfono _____
 Fecha _____



EUROPA suscriba esta a TOR VISOR DIS. S. A. para el envío de todo. Cita sus nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número _____ de la revista, al precio de 2.900 ptas.

FORMA DE PAGO

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

Domiciliación bancaria.

Banco: _____

Ruego se abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa.

CODIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: _____

Entidad [][][][][] Oficina [][][][] D.C. [][] Núm. de Cuenta [][][][][][][][][][][][][][][][]

FIRMA

Don/Doña _____	Teléfono _____
Domicilio _____	Provincia _____
Cód. Postal-Población _____	Fecha _____
País _____	

EUROPA: Suscripción anual: 4.000; AMERICA: 4.500. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Número 38/39 - 1996

- C. Thiebaut, *Lucio Anneo Séneca*
A. Fernández Polanco, *La fantasmagoría.*
Baudelaire y la mercancía absoluta
R. García Alonso, *Ernst Gombrich y la búsqueda de lo mejor*
C. González Marín, *La ética de la contemplación*
R. Bodei, *Distancia de seguridad*
J. M. Cuesta Abad, *La figura de lo político*
C. Peñamarín, *El humor gráfico y la metáfora polémica*
J. M. Marinas, *Las vidas de Borges*
V. Bozal y C. Piera, *Acerca de Manuel Sacristán*

NOTAS

- J. M. García López, *La cabeza de Zaratustra*
en Inocencio X y Velázquez
A. Valdecantos, *La otra genealogía de la moral*

LIBROS

- V. Bozal, *Muerte y cuchillo: Execración contra judíos*
C. Piera, *Secretos de familia*

Número 40 - 1996

- A. de Prada, *De sabios e idiotas. Notas sobre la abstención.*
G. Abril, *La cultura masiva entre el espectáculo y el ritual.*
P. C. Sutton, *Elementos rituales de la ópera rock.*
R. Quance, *Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre.*
M. Valdivieso, *Lucia Moholy, el ojo anónimo*
que retrató la Bauhaus.

NOTAS

- R. Navarrete-Galiano, «Realidad».
Galdós y su novela con trasfondo homosexual.

LIBROS

- J. Seoane Pinilla, *¿Atender a nuestra experiencia?*
V. Bozal, *La literatura del pobre.*

DOCUMENTOS

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

