

# La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 50 - 1999  
Extraordinario

Z-649

J. Habermas, *¿Aprender a fuerza de catástrofes?*  
*Diagnóstico retrospectivo del breve siglo XX*

V. Bozal, *Compañero de viaje.*

J. M. Marinas, *El bazar efímero: imágenes del consumo*  
*en Ramón Gómez de la Serna.*

F. Pérez Carreño, *Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz.*

J. Arnaldo, *El naufragio romántico y la libertad.*

G. Abril, *Audiovisuales masivos e impunidad.*





## Número 45/46 - 1998

A. Lotha y L. Barreira, *Et consolari et desolare.*  
Alan D. Sokal, *Transgrediendo los límites: hacia una hermenéutica transformadora de la gravedad cuántica.*

*Epílogo (remitido a «Social Text»).*

*Un físico experimenta con los estudios culturales.*

B. Latour, *Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos.*

E. Pujals Gesalí, *De Chiapas y otras otredades: brevísima relación.*

P. Soláns, *Boccioni-Duchamp en el espejo.*

J. M. Marinas, *Una poética contra la identidad. Sobre Ildefonso Rodríguez, «Coplas del Amo».*

E. Crespo Vega, *El espejo de nuestros deseos: la postal sentimental.*

### NOTAS

M. Hernández Iglesias, *Vasconia según Juaristi.*

C. Peñamarín, *El nacionalismo en el diván.*

### LIBROS

J. Vega Encabo y A. Gomila Benejam, *En los albores de la filosofía del cine. Notas sobre Gregory Currie.*

L. Romera Barrios, *Los prejuicios lingüísticos.*

B. Alcalá, *La vindicación ciudadana de Carlos Thiebaut.*

## Número 47 - 1998

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

S. González Noriega, *«Joyce y Dublín».*

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

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

V. Santamaría, *Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930). Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano.*

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

### NOTAS

K. Bohrmann, *Anotaciones.*

### LIBROS

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





# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 50, 1999  
Extraordinario

---

Jürgen Habermas	3	<i>¿Aprender a fuerza de catástrofes? Diagnóstico retrospectivo del breve siglo XX</i>
Valeriano Bozal	23	<i>Compañero de viaje</i>
José Miguel Marinas	85	<i>El bazar efímero: imágenes del consumo en Ramón Gómez de la Serna</i>
Francisca Pérez Carreño	141	<i>Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz</i>
Javier Arnaldo	167	<i>El naufragio romántico y la libertad</i>
Gonzalo Abril	191	<i>Audiovisuales masivos e impunidad</i>

## LIBROS

Valeriano Bozal	202	Francisco Sánchez-Blanco, <i>La mentalidad ilustrada</i>
José Miguel Marinas	206	<i>El desasosiego de la justicia</i>

---

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

Diseño, La balsa de la Medusa.





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



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

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

Precio de este número, 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).



# ¿APRENDER A FUERZA DE CATÁSTROFES? DIAGNÓSTICO RETROSPECTIVO DEL BREVE SIGLO XX

Jürgen Habermas

## *1. Continuidades que persisten*

El umbral del próximo siglo cautiva la fantasía porque lleva a un milenio nuevo. Este corte en el calendario se debe a un cómputo del tiempo conforme a una historia sagrada cuyo punto cero, el nacimiento de Cristo, ha significado en efecto una cesura en la historia universal, como podemos constatar retrospectivamente. A fines del segundo milenio los horarios de líneas aéreas internacionales, las transacciones globales en Bolsa, los congresos mundiales de los científicos e incluso los encuentros en el espacio exterior se riegan por el cómputo cristiano del tiempo. Pero las cifras redondas que producen las pautas de un calendario no coinciden con los nudos que los acontecimientos históricos mismos trenzan en el tiempo. Cifras como 1900 ó 2000 carecen de significación comparadas con fechas históricas como 1914, 1945 ó 1989. Y sobre todo, esos cortes en el calendario encubren la continuidad de tendencias venidas de muy atrás a una modernidad social que también cruzará inalterada el umbral del siglo XXI. Antes de pasar a ocuparme de la fisonomía propia del siglo XX quisiera evocar esos ritmos dilatados, que atraviesan como quien dice la centuria entera, tomando como ejemplos el desarrollo demográfico (a), la transformación estructural del trabajo (b) y el historial del progreso técnico y científico (c).

---

La balsa de la Medusa, 50, 1999.



A) Consecuencia ante todo de los adelantos en medicina, en Europa se ha venido produciendo un rápido crecimiento de población ya desde comienzos del siglo XIX. Este desarrollo demográfico, que entretanto se ha detenido en las sociedades ricas, ha proseguido en el tercer mundo de forma explosiva desde mediados de nuestro siglo. Los expertos no cuentan para antes del 2030 con una estabilización en torno a los diez mil millones de seres humanos; con lo que se habría quintuplicado la población mundial de 1950. Tras esta tendencia estadística se esconde desde luego una gama variada de fenómenos.

A comienzos de nuestro siglo, sus contemporáneos captaron esta explosión demográfica en primer lugar en la figura social de «las masas». Tampoco entonces era este fenómeno completamente nuevo. Antes de que Le Bon se interesara por la *Psicología de las masas* la novela del s. XIX ya sabía de masas de seres humanos concentradas en ciudades y suburbios, en fábricas, oficinas y cuarteles, de movilizaciones masivas de trabajadores y emigrantes, de manifestantes, huelguistas y revolucionarios. Pero sólo a comienzos del siglo XX cuajaron corrientes, organizaciones y acciones de masas en fenómenos acuciantes que desencadenaron la visión de una *Rebelión de las masas* (Ortega y Gasset). En la movilización de masas de la segunda guerra mundial y en el sufrimiento en masa de los campos de concentración, así como a partir de 1945 en las columnas masivas de refugiados y el caos de masas de los desplazados, se desarrolló un colectivismo proclamado desde la portada del *Leviatán* de Hobbes, donde ya los innumerables individuos son anónimamente amalgamados en la figura prepotente de un macrosujeto colectivo. Pero desde mediados de este siglo la fisonomía de las grandes cifras cambia. La presencia de cuerpos congregados, apiñados o en marcha, es reemplazada por la inclusión simbólica de la conciencia de la multitud en unas redes de comunicación de alcance cada vez más amplio: la concentración de masas se transforma en esparcimiento del público de los medios de masas<sup>1</sup>. las riadas y atascos físicos del tráfico

<sup>1</sup> «zerstreute Publikum»; «Zerstreuung», esparcimiento, reúne en alemán la misma ambigüedad que en castellano entre dispersión y diversión (n. del t.).

---

J. Habermas es una de las figuras más destacadas del pensamiento contemporáneo. El presente ensayo está incluido en el volumen *Die postnationale Konstellation, Politische Essays* (Francfort, Suhrkamp, 1998).



siguen creciendo, mientras se entretajan conexiones individuales en redes electrónicas que convierten en anacronismo las masas apelotonadas en calles y plazas. Ciertamente, el cambio de percepción social no afecta a esa fundamental continuidad en el crecimiento de población.

B) De forma parecida, el cambio de estructura del sistema de empleo se cumple en ritmos dilatados que desbordan los umbrales del siglo. Motor de este proceso es la introducción de métodos productivos que ahorren trabajo, esto es, el incremento de la productividad laboral. Desde la revolución industrial en la Inglaterra del s. XVIII la modernización de la actividad económica sigue la misma secuencia en todos los países. La masa de población obrera que desde milenios desarrollaba su actividad en la agricultura se desplaza primeramente al sector secundario de producción de bienes, y luego al terciario, de comercio, transporte y servicios. Entretanto las sociedades postindustriales han venido a caracterizarse por un sector cuaternario de actividades con base científica que dependen del aflujo de información nueva y, en último término, de la investigación e innovación, como son industrias de alta tecnología, sanidad, banca o administración pública. Investigación e innovación, a su vez, se deben a una «revolución educativa» (T. Parsons) que no sólo ha desterrado el analfabetismo sino que ha llevado a una drástica ampliación del sistema educativo secundario y terciario. Mientras la formación superior perdía su carácter elitista, las universidades se convertían a menudo en foco de disturbios políticos.

En el curso del siglo XX este patrón de cambio estructural del trabajo ha permanecido inalterado, ciertamente, pero el ritmo se ha acelerado. A un país como Corea sometido a las condiciones de una dictadura desarrollista le ha sido posible dar desde 1960 el salto de la sociedad preindustrial a la postindustrial en el espacio de una sola generación. Esta aceleración explica el nuevo carácter que ha adquirido en la segunda mitad del siglo un proceso con el que estábamos familiarizados hace mucho, la emigración del campo a la ciudad. Dejando aparte China y el África subsahariana, el brusco crecimiento de productividad en la agricultura mecanizada ha despoblado prácticamente el sector agrario. En los países de la OCDE el porcentaje de ocupación en una agricultura altamente subvencionada se ha hundido por debajo del 10%. En moneda fenomenológica de vivencia cotidiana eso significa una ruptura radical con el pasado. La forma de vida rural que desde el neolítico hasta bien entrado el s. XIX ha marcado a todas las culturas con idéntico sello se ha vuelto en los países desarrollados un pasatiempo trucado. La



decadencia del campesinado ha revolucionado también la tradicional relación entre campo y ciudad. Hoy vive en ciudades más del 40% de la población mundial. Junto con las formas de vida urbana surgidas en la vieja Europa, el proceso de urbanización destruye incluso la ciudad como tal. Aunque Nueva York, incluso en el núcleo metropolitano de Manhattan, ya sólo recuerde de lejos al Londres o el París del s. XIX, son, sin embargo, las desbordadas regiones metropolitanas de Ciudad de Méjico, Tokio, Calcuta, Sao Paulo, El Cairo, Seúl o Shanghai las que han reventado las dimensiones habituales de la «ciudad». Los flotantes perfiles de esas megalópolis que proliferan desde hace dos o tres décadas ofrecen una visión para la que aún nos faltan conceptos.

C) Finalmente, la cadena de progresos técnicos y científicos con importancia social constituye una tercera continuidad que atraviesa el siglo y lo rebasa. Formas de energía y materiales artificiales nuevos, nuevas tecnologías industriales, militares y médicas, nuevos medios de transporte y comunicación que durante el siglo XX han revolucionado tanto la actividad económica como las formas de vida y trato social, se fundamentan todos en conocimientos científicos de la naturaleza y en desarrollos técnicos que son fruto del pasado. Éxitos técnicos como el dominio de la energía atómica y los viajes espaciales tripulados, innovaciones como el desciframiento de códigos genéticos y la introducción de tecnologías genéticas en agricultura y medicina cambian ciertamente nuestra conciencia de riesgo, y afectan incluso a la visión ética que tenemos de nosotros mismos. Pero, en cierto modo, incluso estos logros espectaculares siguen yendo por vías habituales. El planteamiento instrumental ante una naturaleza objetivada científicamente no ha cambiado desde el siglo XVII; e inmutable permanece el tipo de dominio técnico de procesos naturales decodificados, aun cuando hoy nuestras intrusiones en la materia alcancen más hondo y más lejos que nunca nuestras incursiones en el cosmos.

Las estructuras repletas de tecnología del mundo de vivencias cotidiano siguen exigiendo de nosotros los legos un trato zafio con aparatos y dispositivos incomprensibles, y una confianza sin más fundamento que el hábito en el funcionamiento de técnicas y circuitos inescrutables. En sociedades complejas, todo experto se torna lego ante los demás expertos. Ya Max Weber describía esa «ingenuidad segunda» que nunca nos abandona cuando enredamos con transistores y cámaras de mano, calculadoras de bolsillo, ordenadores portátiles o aparatos de vídeo, o dondequiera que manejemos fami-



liares aparatos electrónicos en cuya producción interviene el conocimiento acumulado de muchas generaciones de científicos. Pese a las reacciones de pánico ante accidentes o informes de riesgo, esa asimilación de lo incomprendido a lo fiable en el mundo de vivencias cotidiano sólo se ve sacudida de forma pasajera por las dudas que sobre la fiabilidad del saber de los expertos y la alta tecnología alimentan los medios de opinión. La acrecentada conciencia de riesgo no le provoca mayor inseguridad a la rutina diaria.

Importancia bien distinta para la transformación a largo plazo del horizonte de experiencia cotidiana es la que tiene el efecto acelerador de las mejoras en técnicas de comunicación y transporte. Ya los viajeros que hacia 1830 utilizaron los primeros trenes informaban de nuevas percepciones del espacio y el tiempo. En el siglo XX el tráfico automovilístico y la aviación civil han seguido acelerando el transporte de personas y mercancías, y amenguando más y más las distancias también en el plano subjetivo. En otro sentido, la conciencia del espacio y el tiempo también se ha visto afectada por las nuevas técnicas de transmisión, almacenamiento y proceso de información. En la Europa de finales del s. XVIII la impresión de libros y periódicos ya había contribuido al surgimiento de una conciencia histórica global, orientada hacia el futuro; a fines del s. XIX Nietzsche clamaba contra el historicismo con que una élite ilustrada se hacía presente todo<sup>2</sup>. Desde entonces, el distraído desacoplamiento del presente con unos pasados objetivados en museos ha cundido entre las masas de turistas ilustrados. También la prensa de masas es hija del XIX; pero los efectos de máquina del tiempo que surtieron los medios impresos se han multiplicado en el curso del siglo XX merced a la fotografía, el cine, la radio y la televisión. Las distancias espaciales y temporales ya no se «vencen», se disipan sin dejar rastro en la ubicua presencia de realidades duplicadas. La comunicación digital, por último, supera en capacidad y alcance a todos los demás medios. Mayor número de seres humanos puede producir, procesar e intercambiar simultáneamente a distancias discrecionales y a mayor velocidad mayores cantidades de información más diversa. Las consecuencias mentales de Internet, que choca con más fuerza que cualquier nuevo electrodoméstico con las vivencias cotidianas a las que estamos acostumbrados, son todavía difíciles de valorar.

<sup>2</sup> «vergegenwärtigenden Historismus»; prefiero esta traducción a «representarse» porque «hacer presentes» añade algunos significados ajustados e interesantes, sobre todo en reflexivo (n. del t.).



## 2. *Dos fisonomías de un siglo*

Las continuidades de la modernidad social que atraviesan y rebasan el siglo marcado en los calendarios sólo a medias nos enseñan qué caracteriza al siglo XX *como tal*. Por eso en sus exposiciones los historiadores pautan el curso del tiempo antes por acontecimientos que por tendencias o cambios estructurales; pues la fisonomía de un siglo queda marcada por los cortes de grandes acontecimientos. Entre los historiadores, preparados aún para pensar en «grandes unidades», reina hoy el acuerdo acerca de que al «largo» siglo XIX (1789-1914) le ha seguido un «corto» siglo XX (1914-1989). El comienzo de la primera guerra mundial y el derrumbamiento de la Unión Soviética enmarcan un antagonismo que se extiende a través de ambas guerras mundiales y la guerra fría. Claro que esta pauta da pie a tres interpretaciones distintas, según en qué plano se asiente ese antagonismo: el económico del sistema social, el político de las superpotencias, o el cultural de las ideologías. Naturalmente, la elección de uno u otro de estos puntos de vista hermenéuticos también está determinada a su vez por la lucha de las ideas que han dominado el siglo.

Aún hoy se prolonga la guerra fría con medios historiográficos, tanto si lo que sirve de hilo conductor es el desafío planteado al occidente capitalista por la Unión Soviética (Eric Hobsbawm) como si lo es la lucha del occidente liberal contra los regímenes totalitarios (François Furet). De una u otra forma, ambas interpretaciones explican el hecho de que sólo los Estados Unidos hayan salido de las dos guerras mundiales robustecidos económica, política y culturalmente, y hayan sobrevivido al final de la guerra fría como única superpotencia. Este resultado es el que ha otorgado al siglo el calificativo de «norteamericano». La tercera de esas posibles lecturas es menos inequívoca. En tanto el concepto «ideología» se utilice en un sentido neutral, el título de *Era de las ideologías* (Hildebrand) ocultará sólo una variante de la teoría del totalitarismo conforme a la cual la lucha de regímenes se refleja en una lucha entre visiones del mundo. En otros casos, sin embargo, ese mismo título designa la perspectiva, desarrollada por Carl Schmitt, de una guerra civil a escala mundial, punto de vista conforme al cual (E. Nolte) desde 1917 se han enfrentado dos proyectos utópicos, democracia mundial y revolución mundial, con Wilson y Lenin como exponentes. Conforme a esta lectura, propia de la crítica ideológica de derechas, la historia quedó entonces infectada por el bacilo de la filosofía de la historia, y de tal modo descarriada que hasta



1989 no pudo volver a entrar por las vías normales de historias nacionales como manda la naturaleza.

De cada una de estas tres perspectivas sale el breve siglo XX con una fisonomía propia. Conforme a la primera lectura, le ha tenido sin aliento el desafío planteado al sistema capitalista occidental por el mayor experimento jamás emprendido con el ser humano; la industrialización a marchas brutalmente forzadas mediante crueles sacrificios le abrió a la Unión Soviética el ascenso político al rango de superpotencia, desde luego, pero no le aseguró una base económica y sociopolíticamente apta para sostener frente al modelo occidental una alternativa capaz de sobrepasarle o al menos de sobrevivir. Conforme a la segunda lectura, el siglo lleva los ominosos rasgos de un totalitarismo que rompió un proceso de civilización iniciado con la Ilustración, destruyendo las esperanzas de domesticación del poder estatal y humanización del trato social. La violencia sin fronteras del totalitarismo de las naciones responsables de la guerra quebrantó los límites del derecho internacional tan desconsideradamente como en el interior suspendía garantías constitucionales la violencia terrorista de unos poderes dictatoriales de partido único. Mientras que en estas dos perspectivas se reparten inequívocamente luces y sombras entre las fuerzas totalitarias y sus adversarios liberales, conforme al tercer tipo de lectura, postfascista, el siglo se encuentra a la sombra de una encrucijada ideológica entre partidos, si no de igual rango, sí de parecida mentalidad. Ambas partes parecen dedicadas a zanjar por la fuerza una contradicción entre visiones del mundo plasmada en programas que se fundan en una u otra filosofía de la historia, y que deben la fuerza de su fanatismo a energías originariamente religiosas desviadas a fines seculares.

Con todas sus diferencias, algo tienen en común estas tres versiones: todas dirigen la mirada a los rasgos más crueles de una época que ha «inventado» la cámara de gas y la guerra total, el genocidio ejecutado por el Estado y los campos de exterminio, el lavado de cerebro, los cuerpos de seguridad del Estado y la vigilancia panóptica de poblaciones enteras. Este siglo ha «producido» más víctimas, más soldados caídos, más particulares asesinados, bajas civiles y minorías expulsadas, más torturados, vejados, hambrientos y desamparados, más prisioneros y refugiados políticos de los que hasta entonces se hubiera podido siquiera imaginar. Violencia y barbarie trazan la rúbrica de la época. De Horkheimer y Adorno a Baudrillard, de Heidegger a Foucault y Derrida, los rasgos totalitarios de la época han quedado grabados incluso en la estructura de los diagnósticos emitidos sobre ella. Esto me



da pie a preguntar si a tales interpretaciones negativas no se les estará escapando, presas de horror ante tales cuadros, la otra cara de tanta catástrofe.

Cierto que los pueblos directamente involucrados y afectados han necesitado décadas para tomar conciencia de las dimensiones de ese horror, al principio sólo sordamente sentido, que culmina en el holocausto, la aniquilación organizada de los judíos europeos. Pero esa conmoción, aunque reprimida en un primer momento, sin embargo, luego ha liberado energías y al cabo incluso formas de comprensión que en la segunda parte del siglo han traído un vuelco a la escena del horror. Para las naciones que en 1914 han arrastrado al mundo a una guerra sin límites tecnológicos, para los pueblos que en 1939 han arrostrado el crimen colectivo de una guerra de aniquilación sin límites ideológicos, el año 1945 señala también un giro a mejor, hacia la domesticación de esas fuerzas bárbaras que en Alemania brotaron incluso del mismo suelo de la civilización. ¿No habremos aprendido algo, después de todo, de las catástrofes de la primera mitad del siglo?

Mi duda ante esas tres lecturas también puede exponerse así: al segmentar de esa manera un breve siglo XX se agrupa el período de las guerras mundiales con la guerra fría en una sola unidad, y se sugiere el contexto al parecer homogéneo de un guerra ininterrumpida de 75 años entre sistemas, regímenes e ideologías. Pero con ello se rebaja a ese único plano al acontecimiento que no sólo divide el siglo cronológicamente sino que además señala una divisoria en lo económico, lo político, y sobre todo en lo normativo: me refiero a la derrota del fascismo. En esa constelación de la guerra fría va a caer en el olvido la significación ideológica de la alianza de las potencias occidentales con la Unión Soviética contra el Imperio alemán, una alianza que enseguida pasa a parecer «antinatural». Pero en 1945 victoria y derrota han dejado fuera de circulación de forma duradera a aquellos mitos que desde fines del s. XIX se habían movilizadado en un frente amplio contra la herencia de 1789. La victoria de los aliados no sólo ha encarrilado un proceso democrático en la República Federal de Alemania, Japón e Italia, y al cabo también en Portugal y España: también dejó sin fundamento a toda forma de legitimación que no acatara al menos verbalmente, al menos en la letra, el universalismo político de la Ilustración. Aunque ciertamente esto no sea ningún consuelo para las víctimas de las vulneraciones de derechos humanos que han seguido sucediendo.

Al menos, a partir de 1945 se ha producido en el invernadero de las ideas un cambio de atmósfera sin el que no hubiera podido abrirse paso



la única innovación cultural indiscutible del siglo. La revolución cumplida en arquitectura, música y artes figurativas antes de la primera guerra y durante su transcurso, alimentada por las experiencias de la misma, no ha alcanzado vigencia mundial hasta después de 1945 y por así decir en forma de pasado, de «clásicos modernos». El arte de vanguardia ya había producido a principios de los años treinta un repertorio de formas y técnicas completamente nuevas, con el cual experimenta el arte internacional en la segunda mitad del siglo sin haber rebasado el horizonte de posibilidades entonces abierto. Quizá sólo se halle originalidad y efectividad histórica comparables en las obras, surgidas también por aquel entonces, de dos filósofos ciertamente alejados de lo moderno, Heidegger y Wittgenstein.

Sea como sea, el cambio de clima cultural que se abre paso en 1945 constituye también el telón de fondo de tres procesos políticos que, incluso en la presentación que hace Hobsbawm<sup>3</sup>, le han dado al período que va desde la postguerra hasta entrados los años ochenta un rostro *diferente*: son la guerra fría (a), la descolonización (b) y la construcción del estado social en Europa (c).

A) La espiral de una carrera de armamentos tan grandiosa como agotadora ha mantenido aterrorizadas a las naciones directamente amenazadas; pero, con todo, los cálculos dementes de un equilibrio del terror –MAD era la irónica abreviatura de *mutually assured destruction*– han evitado el estallido de una guerra caliente. El inesperado cambio de tono de unas superpotencias enloquecidas, el razonable acuerdo entre Reagan y Gorbachov con el que se dio paso en Reikiavik al fin de la carrera de armamentos, permite ver retrospectivamente la guerra fría como el arriesgado proceso de autocontrol de unas alianzas dotadas con armas atómicas. De forma parecida se puede describir la implosión pacífica de una parte del mundo cuyos dirigentes reconocen la ineficacia de un modo de producción que se presumía superior y su derrota en la competición económica, en lugar de desviar conforme al modelo acreditado los conflictos internos hacia el exterior en aventuras militares.

B) Tampoco la descolonización fue un proceso lineal. Pero, retrospectivamente considerado, las potencias coloniales sólo han trabado combate para cubrir su retirada. En Indochina los franceses se defienden en vano de movimientos nacionales de liberación; en 1956 nau-

<sup>3</sup> E. Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme*, Munich, 1997; le debo a este libro más sugerencias de las que se pueden expresar en una nota.



fraga la aventura de franceses y británicos en Suez; y en 1975 los norteamericanos han de interrumpir su intervención en Vietnam tras diez años de pérdidas constantes. Ya en 1945 no fue el imperio del vencido Japón el único en desmembrarse; ese mismo año se independizaban Siria y Libia. En 1947, los británicos se retiraban de la India; al año siguiente nacían Birmania, Sri Lanka, Israel e Indonesia. Luego alcanzaron la independencia las regiones del Islam occidental desde Persia a Marruecos, poco a poco los estados centroafricanos, y finalmente las colonias restantes en el sudeste asiático y el Caribe. El fin del régimen de *apartheid* en Sudáfrica y la reincorporación de Hong-Kong y Macao a China constituyen la conclusión de un proceso que, al menos formalmente, ha excluido toda dependencia de los pueblos coloniales y convertido en miembros de pleno derecho de la asamblea de las Naciones Unidas a los nuevos estados así creados, por lo demás desgarrados con demasiada frecuencia por guerras civiles, conflictos culturales y hostilidades raciales.

C) Inequívocamente provechoso sólo lo es el tercero de esos procesos. En las pacíficas y ricas democracias de la Europa occidental —y en limitada medida también en los Estados Unidos y otros países— se desarrollaron economías mixtas que han permitido desarrollar y ampliar derechos civiles y materializar eficazmente por primera vez derechos sociales fundamentales. Ciertamente el explosivo crecimiento de la economía mundial, la diversificación de la producción industrial, y la decuplicación del comercio mundial de productos industriales tan sólo entre principios de los cincuenta y principios de los setenta, han fomentado disparidades entre regiones ricas y pobres del mundo. Pero no obstante los gobiernos de los países de la OCDE, que en esas dos décadas aportaban tres cuartas partes de la producción mundial y cuatro quintos del comercio mundial en productos industriales, habían aprendido de las catastróficas experiencias de entreguerras lo suficiente como para proseguir una política económica inteligente concebida con miras a la estabilidad interna, y aprovechando unas tasas de crecimiento relativamente altas, construyeron y reformaron amplios sistemas de seguridad social. Aquí, en figura de una democracia de masas en un estado social, la forma económica capitalista y su elevada productividad quedaba por vez primera socialmente controlada y más o menos armonizada con la autoconciencia normativa de estados constitucionales democráticos.

Para un historiador marxista como Eric Hobsbawm estos tres procesos son base suficiente para celebrar las décadas de postguerra como



«edad dorada». Pero a más tardar en 1989 la opinión pública ha percibido el final de esa era. En los países en que el estado social se percibe, siquiera retrospectivamente, como un logro sociopolítico, cunde la resignación. El final del siglo aparece bajo el signo de un riesgo estructural que amenaza a un capitalismo domado por el estado social con la resurrección de un neoliberalismo que no conoce consideración social alguna. Hobsbawm comenta esta atmósfera entre apesadumbrada y perpleja, acallada por una música tecno chillona, con el tono de un escritor del bajo imperio: «El breve siglo XX acababa con problemas para los que nadie tenía o pretendía siquiera tener solución. Mientras se abrían un camino a su alrededor a través de la niebla global, hacia el tercer milenio, los ciudadanos del *Fin de siècle* sólo sabían con certeza que una época histórica había llegado a su fin. Mucho más, no sabían»<sup>4</sup>.

Los *viejos* problemas como el de asegurar la paz y la seguridad internacional, el de las diferencias económicas entre norte y sur o el de las amenazas al equilibrio ecológico eran ya de naturaleza global. Pero hoy se agravan a resultas de otro que ha venido a sumárseles recientemente y que supera todos los desafíos planteados hasta la fecha. Un nuevo avance del capitalismo hacia la globalización, esta vez al parecer definitivo, limita incluso la capacidad de acción del grupo de estados punteros (G7) que, a diferencia de los estados del Tercer Mundo, económicamente dependientes, habían podido salvaguardar una relativa independencia. La globalización económica constituye el desafío central para el orden social y político surgido en la Europa de postguerra (III). Una salida podría consistir en que el poder regulador de la política creciera a la altura de un mercado que se sustrae a la intervención de los estados nacionales (IV). ¿O es que la falta de un diagnóstico esclarecedor de la época que nos sirva de orientación tiene que significar que *sólo* sabemos aprender de las catástrofes?

### 3. *Ante el fin del compromiso del estado social*

Resulta irónico que las sociedades desarrolladas se tropiecen al final del siglo con el retorno de un problema que, sin embargo, parecían haber resuelto bajo la presión del sistema de competencia. El problema es tan viejo como el propio capitalismo: ¿cómo aprovechar eficazmente

<sup>4</sup> *Ibid.* 688.



las funciones de descubrimiento y asignación que cumplen unos mercados autorregulados, pero sin tener que cargar con desigualdades distributivas y costes sociales que resultan incompatibles con las condiciones de integración de sociedades liberales democráticamente constituidas? Al disponer en las economías mixtas de occidente de una parte notable del producto social, el estado había conseguido un margen de maniobra para transferir fondos y subvencionar, principalmente, una política de infraestructuras, empleo y asuntos sociales. Podía influir en el marco de condiciones de producción y distribución con el fin de alcanzar estabilidad de precios, pleno empleo y crecimiento económico. En otras palabras, mediante medidas de fomento del crecimiento económico por una parte y de política social por otra el estado regulador podía *simultáneamente* fomentar la dinámica económica y asegurar la integración social.

Dejando a un lado mayores diferencias, el sector de servicios sociales se había venido extendiendo en países como Estados Unidos, Japón y la República Federal de Alemania hasta entrados los años ochenta. Pero desde entonces se ha impuesto en todos los países de la OCDE un cambio de tendencia: el montante de prestaciones se restringe, al tiempo que se dificulta el acceso a los sistemas de seguros y crece la presión sobre los parados. La reforma y desmantelamiento del estado social es consecuencia inmediata de una política económica orientada a la oferta cuya meta es desregular mercados, desmantelar subvenciones y mejorar las condiciones para la inversión, y que incluye una política monetaria y crediticia antiinflacionista así como el hundimiento de los impuestos directos, la privatización de empresas estatales y otras medidas similares.

Claro que la ruptura del compromiso del estado social tiene por consecuencia que irrumpan de nuevo las tendencias a la crisis que éste había atajado. Surgen costes sociales que amenazan desbordar la capacidad de integración de una sociedad liberal. Son inequívocos los indicios de aumento de pobreza e inseguridad social ante crecientes desigualdades de ingresos, e incofundibles las tendencias a la desintegración social<sup>5</sup>. Aumenta el abismo entre las condiciones de vida de empleados, subempleados y parados. Donde convergen *en un haz* diversas exclusiones –del sistema de empleo y formación permanente, de prestaciones estatales, del mercado inmobiliario, de recursos familiares, etc.– allí sur-

<sup>5</sup> W. Heitmeyer ed., *Was treibt die Gesellschaft auseinander?*, Frankfurt/M., 1977.



gen «infraclases». Esos grupos depauperados y cada vez más apartados del resto de la sociedad ya no pueden cambiar su posición social con sus propias fuerzas<sup>6</sup>. Pero semejante pérdida de solidaridad tiene que destruir a largo plazo una cultura política liberal a cuya autoconciencia universalista están abocadas las sociedades democráticamente constituidas. Pues decisiones de mayorías formalmente correctas que sólo reflejen ya angustia de clase y reflejos de autoafirmación de capas sociales amenazadas de degradación, esto es, estados de ánimo de un populismo de derechas, socavarían la legitimidad de los mismos procedimientos e instituciones.

Naturalmente los neoliberales, que aceptan una buena dosis de desigualdad social y creen además en la justicia inherente al procedimiento de que sean mercados financieros internacionales los que «valoren posiciones», valoran la situación actual de otro modo que quienes siguen «colgados de la era socialdemócrata» porque saben que derechos sociales iguales son las ballenas del corsé de la ciudadanía democrática. Pero ambas partes describen el dilema de forma absolutamente parecida. Sus diagnósticos parten del hecho de que los gobiernos nacionales se ven forzados a un juego de sumar cero en el que unas magnitudes económicas finales que son insoslayables ya sólo se pueden alcanzar a costa de finalidades sociales y políticas. En el marco de una economía global, los estados nacionales sólo pueden mejorar la competitividad internacional de sus «posiciones» restringiendo su propio poder conformador como estado: lo cual legitima políticas de desmantelamiento que dañan al conglomerado social y someten a una dura prueba la estabilidad democrática de la sociedad<sup>7</sup>. Subyace a semejante dilema una situación que admite una descripción plausible pero que aquí no puedo fundamentar, ni siquiera exponer en detalle<sup>8</sup>. Se puede apuntar en dos tesis: (1) Los problemas económicos de las sociedades del bienestar se explican a partir de un cambio estructural del sistema económico mundial que se designa con la palabra «globalización». (2) Esa transformación restringe

<sup>6</sup> N. Luhmann, *Jenseits von Barbarei*, en M. M. Miller y H. G. Soeffner (eds.), *Modernität und Barbarei*, Frankfurt/M., 1996, 219-230.

<sup>7</sup> R. Dahrendorf llama a esto «la cuadratura del círculo», en *Transit*, 12, 1996, 5-28.

<sup>8</sup> Agradezco el permiso para revisar los siguientes manuscritos: C. Offe, *Precariousness and the Labor market. A Medium Term Review of Available Policy Responses*, Ms. 1997; J. Neyer, M. Seeleib-Kaiser, *Bringing Economy Back*, en *Economic Globaliation and the Re-Com-Modification of the Workforce*, Zentrum für Sozialpolitik, Univ. Bremen, Arbeitspapier 16/95; H. Wiesenthal, *Globalisierung. Soziologische und politikwissenschaftliche Koordinaten eines unbekanntes Territoriums*, Ms. 1995.



el margen de maniobra de los agentes nacionales hasta tal punto que las opciones que les quedan no bastan para «amortiguar»<sup>9</sup> suficientemente indeseados efectos secundarios, de tipo político y social, de la actividad de un mercado transnacional.

Al estado nacional le quedan cada vez menos opciones. Dos están descartadas: el proteccionismo, y la vuelta a una política económica enfocada a la demanda. En la medida en que los movimientos de capitales aún admitan control, en las actuales condiciones de la economía mundial los costes de un aislamiento proteccionista de la economía doméstica alcanzarían rápidamente una magnitud inaceptable. Y en cuanto a los programas estatales de empleo, no sólo naufragan hoy ante los límites de endeudamiento del presupuesto público, sino que tampoco son ya eficaces en el marco nacional. En condiciones de economía global ya no funciona «el keynesianismo en un solo país». Más perspectivas ofrece una política de adaptación anticipada, inteligente y cauta, de las relaciones económicas nacionales a la competencia internacional. Entre tales perspectivas se cuentan las medidas ya sabidas de una política industrial previsoras: el fomento de la investigación y el desarrollo o lo que es igual de innovaciones *futuras*, la cualificación de las fuerzas laborales mejorando su formación y perfeccionamiento, así como una sensata «flexibilización» del mercado de trabajo. Esas medidas conllevan posiciones más ventajosas a medio plazo, pero, sin embargo, no cambian nada en el patrón de competencia internacional. Por más vueltas que se le dé, la globalización de la economía destruye una constelación histórica que ha hecho posible temporalmente el compromiso del estado social. Aunque éste no represente en modo alguno la solución ideal de un problema inherente al capitalismo, no obstante ha mantenido dentro de unos límites aceptables los costes sociales ocasionados.

En Europa se habían formado hasta el siglo XVII estados caracterizados por el dominio soberano sobre un territorio y que superaban en capacidad recaudatoria a formas políticas más antiguas, como los imperios o las ciudades-estado. El estado moderno se había diferenciado, con una función específica de *administración*, de la circulación económica del mercado jurídicamente instituida; al mismo tiempo se había vuelto también dependiente de la economía capitalista en cuanto estado *fiscal*. En el curso del siglo XIX se abrió a formas democráticas de legitimación

<sup>9</sup> Las consideraciones que siguen se pueden encontrar con mayor detalle en J. Habermas, *Jenseits des Nationalstaates? Zu einigen Folgeproblemen der wirtschaftlichen Globalisierung*, en U. Beck (Hg.), *Politik der Globalisierung*, Frankfurt/M., 67-84.



como estado *nacional*. En algunas regiones privilegiadas y en las circunstancias favorables de la postguerra, ese estado nacional que entretanto se había convertido en un modelo por todo el mundo pudo transformarse en estado *social*, pasando por la regulación de una economía nacional de todos modos intacta en sus mecanismos de autorregulación fiscal. Esta combinación peligra hoy en la medida en que una economía global se sustrae a la competencia de tal *estado regulador*. Así que evidentemente las funciones del estado social sólo se podrán cumplir en las mismas proporciones que hasta ahora si del estado nacional se traspasan a unidades políticas capaces de dar alcance a una economía transnacionalizada.

#### 4. *¿Más allá del estado nacional?*

De ahí que la mirada se ponga ante todo en la construcción de instituciones supranacionales. Esto explica la aparición de alianzas económicas continentales como NAFTA o APEC, permitidas por unos acuerdos entre gobiernos cuyo carácter vinculante sólo está garantizado por unas sanciones leves en todo caso. Mayores son las ganancias cooperativas en proyectos más ambiciosos como la Unión Europea. Pues con tal régimen continental no sólo surgen espacios monetarios únicos que restringen los riesgos de las oscilaciones de divisas, sino también mayores unidades políticas con competencias escalonadas jerárquicamente. En el futuro la cuestión será si mantenemos el «statu quo» de una Europa ya integrada como mercado, o bien queremos encaminarnos hacia una democracia europea.

Por su base geográfica y económicamente ampliada, tal régimen también podrá sin duda alzarse con ventajas en la competencia mundial y mejorar su posición frente a otros. La creación de unidades políticas mayores lleva a alianzas defensivas frente al resto del mundo, pero no altera nada, sin embargo, en el modo de competir por una mejor posición. No lleva *per se* a cambiar el rumbo y pasar de la *adaptación* al sistema económico transnacional a intentar ganar *influencia política* en ese mismo marco de condiciones. Por otra parte los acuerdos políticos de este tipo cumplen una condición necesaria para que la política se recobre frente a las fuerzas de la economía global. Con cada nuevo régimen supranacional se restringe el número de actores políticos y se va llenando el club de los pocos con capacidad de acción global, lo que quiere decir también de cooperación global; es decir, aquellos que,



supuesta la correspondiente voluntad política, estarían en situación de establecer acuerdos vinculantes sobre marcos de condiciones.

Tanto más difícil que la convergencia de los estados europeos en una unión política es ponerse de acuerdo en el proyecto de un orden económico mundial que no se agotara en establecer mercados e institucionalizarlos jurídicamente, sino que introdujera elementos de formación de una voluntad política mundial y pudiera garantizar la domesticación de indeseados efectos sociales secundarios del mercado global. Visto el desbordamiento del estado nacional por una economía global se abre paso, ciertamente en abstracto, como si dijéramos sobre un tapete verde, una alternativa: justamente, la transferencia a instancias supranacionales de funciones que hasta ahora habían garantizado estados sociales en marcos nacionales. Pero en este plano falta un modo de coordinación que atendiendo a medidas sociales pudiera desviar por vías más soportables el tráfico transnacional dirigido por el mercado. Con certeza los 191 estados soberanos también están entrelazados más acá de las Naciones Unidas por una estrecha red de instituciones<sup>10</sup>. Unas 350 organizaciones gubernamentales, la mitad de ellas fundadas a partir de 1960, atienden funciones económicas, sociales y pacificadoras. Pero como es natural no están en situación de poner a punto una coordinación positiva y cumplir funciones reguladoras en campos como la política de empleo, social o económica que son importantes a efectos de redistribución.

Nadie persigue por gusto una utopía, y menos hoy, cuando todas las energías utópicas parecen haberse disipado<sup>11</sup>. De modo que, sin esfuerzos dignos de mención por parte de las ciencias sociales, la idea de una política a la altura de los mercados tampoco ha madurado hasta la fecha ni siquiera como «proyecto». Éste tendría que simular, al menos como ejercicios teóricos, un equilibrio de intereses exigible a todas las partes, y permitir reconocer el esbozo de prácticas y procedimientos adecuados al mismo. Se comprende la resistencia de las ciencias sociales a esbozar un régimen transnacional así, con hechuras de política interior a escala

<sup>10</sup> D. Senghaus, *Interdependenzen im internationalen System*, en G. Krell y H. Müller (eds.), *Frieden und Konflikt in den internationalen Beziehungen*, Frankfurt, 1994, 190-222.

<sup>11</sup> No creo desde luego que mi diagnóstico de 1985 haya quedado sin valor por la imprevista implosión de la Unión Soviética; J. Habermas, *Die Krise des Wohlfahrtsstaats und die Erschöpfung utopischer Energie*, en *loc. cit.*, *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt/M., 1985, 141-163.



mundial, si partimos de que tal proyecto tiene que justificarse a partir de los intereses *dados* de estados y poblaciones, y de que han de materializarlo poderes políticos *independientes*. En una sociedad mundial estratificada parecen darse conflictos de intereses *irreconciliables* a resultas de la asimétrica interdependencia entre países desarrollados, recién industrializados o subdesarrollados. Pero tal perspectiva sólo es acertada en la medida en que, al no existir ningún procedimiento institucional para la elaboración transnacional de criterios de decisión, los agentes capaces de obrar globalmente se ven llevados a ampliar cada cual sus propias preferencias a puntos de vista de un «*global governance*»<sup>12</sup>.

Los procesos de globalización, que no son sólo de tipo económico, nos acostumbran más y más a una perspectiva *diferente* en la que aparece ante nuestros ojos cada vez más claramente lo limitado de los diversos puntos de vista sociales, lo común del riesgo, y lo estrechamente entretelado de los destinos colectivos. Mientras crecen velocidad y densidad del tráfico y las comunicaciones, menguando las distancias espaciales y temporales, la expansión de los mercados choca con los límites del planeta y la explotación de recursos con los de la naturaleza. El horizonte así estrechado no permite ya a medio plazo exportar las consecuencias de la conducta propia: cada vez es más raro poder descargar, sin miedo a ser sancionado, costes y riesgos sobre otros, ya se trate de otros sectores sociales, regiones distantes, culturas extranjeras o generaciones futuras. Esto es evidente lo mismo en los riesgos de la alta tecnología, que ya no se pueden acotar localmente, como en la producción industrial de sustancias dañinas en las sociedades ricas, que ponen en peligro a toda la tierra<sup>13</sup>. Pero si esto es así, ¿hasta cuándo podremos descargar costes socialmente provocados en segmentos de la población laboral que se han vuelto «superfluos»?

Ciertamente no cabe esperar de los gobiernos acuerdos ni regulaciones internacionales que actúen contra tal exportación de consecuencias mientras se les siga percibiendo como agentes independientes en sus respectivos escenarios nacionales, en los que han de ganarse aprobación y reelección. Los estados particulares han de quedar ligados por procedimientos vinculantes de cooperación en una comunidad cosmopolita de estados con fuerza de obligación, y de manera tal que resulte perceptible en sus respectivas políticas interiores. Por eso la cuestión decisiva es si en las sociedades civiles y la opinión pública de regímenes que están implan-

<sup>12</sup> D. Held, *Democracy and the Global Order*, Cambridge, 1995.

<sup>13</sup> U. Beck, *Gegengifte. Die organisierte Unverantwortlichkeit*, Frankfurt/M., 1988.



tándose en grandes áreas territoriales puede surgir una conciencia que fuerce a la solidaridad cosmopolita. Sólo la presión de un cambio de actitud semejante en la conciencia de los ciudadanos y sus efectos en política interior podrá cambiar también la autoconciencia de los agentes capaces de actuar a escala global, llevándoles a entenderse cada vez más como miembros irremisiblemente forzados a cooperar en el marco de una comunidad internacional, y con ello, a tomar en consideración recíprocamente sus intereses. Tal cambio de perspectiva, de unas relaciones internacionales a una política interior mundial, no es de esperar por parte de las élites gobernantes, no hasta que los gobernados recompensen tal cambio de actitud movidos por su propio interés bien entendido.

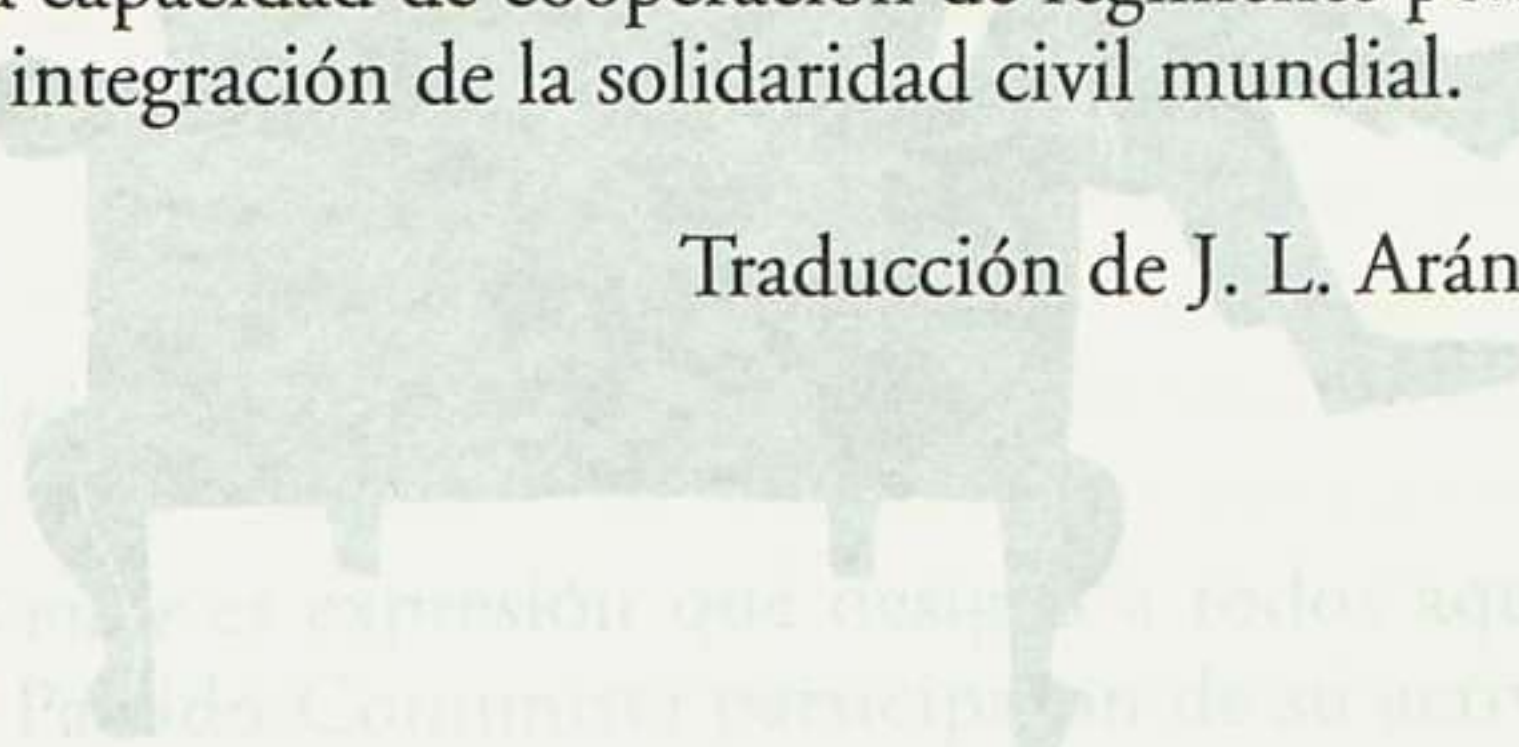
Ejemplo alentador es la conciencia pacifista que se ha articulado públicamente tras dos bárbaras guerras mundiales, y que partiendo de las naciones directamente involucradas se ha difundido por muchos otros países. Sabemos que este cambio de conciencia no ha impedido en absoluto guerras locales e innumerables guerras civiles. Pero, aun así, a consecuencia de ese cambio de mentalidad, los parámetros políticos y culturales de las relaciones entre estados han cambiado de forma que la declaración de los derechos humanos de las Naciones Unidas, con su proscripción de las guerras de agresión y la acusación de crímenes contra la humanidad, haya podido ganar la débil fuerza normativa y vinculante de las convenciones públicamente reconocidas. No basta eso para institucionalizar procedimientos, prácticas y reglas pertinentes para la economía mundial que puedan permitir la solución de problemas globales. La regulación de la sociedad mundial desencadenada exige políticas que redistribuyan las cargas. Esto sólo será posible sobre la base de una solidaridad civil mundial hasta ahora inexistente, y que obviamente tendría un carácter vinculante más débil que la solidaridad de una ciudadanía estatal desarrollada en los estados nacionales. Objetivamente, la población mundial hace mucho que ha establecido una involuntaria comunidad de riesgos. Por eso no es del todo descabellada la esperanza de que bajo esa presión prosiga el gran impulso intelectual, tan cargado de consecuencias históricas, que llevó de una conciencia local y dinástica a otra nacional y democrática.

La institución de procedimientos para determinar los intereses mundiales y darles la mayor generalidad, así como para plantear de manera imaginativa intereses comunes, no podrá cumplirse en figura de estado mundial (por lo demás tampoco deseable); tendrá que tomar en cuenta la independencia, autonomía y peculiaridad de estados anteriormente soberanos. Pero ¿qué aspecto ofrece el camino que lleva hasta



ahí? El problema de Hobbes, cómo estabilizar expectativas sociales de conducta, se traslada a la cooperación entre egoístas racionales en el plano global. Aun en sociedades cuya élites políticas sean capaces de iniciativas como las mencionadas, las innovaciones institucionales no se ponen a punto si no encuentran eco y respaldo en las escalas de valores en trance de transformarse entre sus poblaciones. Por eso los primeros destinatarios de tal «proyecto» no son gobiernos sino movimientos sociales y organizaciones no gubernamentales, esto es, los miembros activos de una sociedad civil que sobrepasa las fronteras nacionales. En todo caso la idea de que las regulaciones de competencias deberían crecer a la altura de unos mercados globalizados remite a complejas interrelaciones entre la capacidad de cooperación de regímenes políticos y una nueva forma de integración de la solidaridad civil mundial.

Traducción de J. L. Arántegui



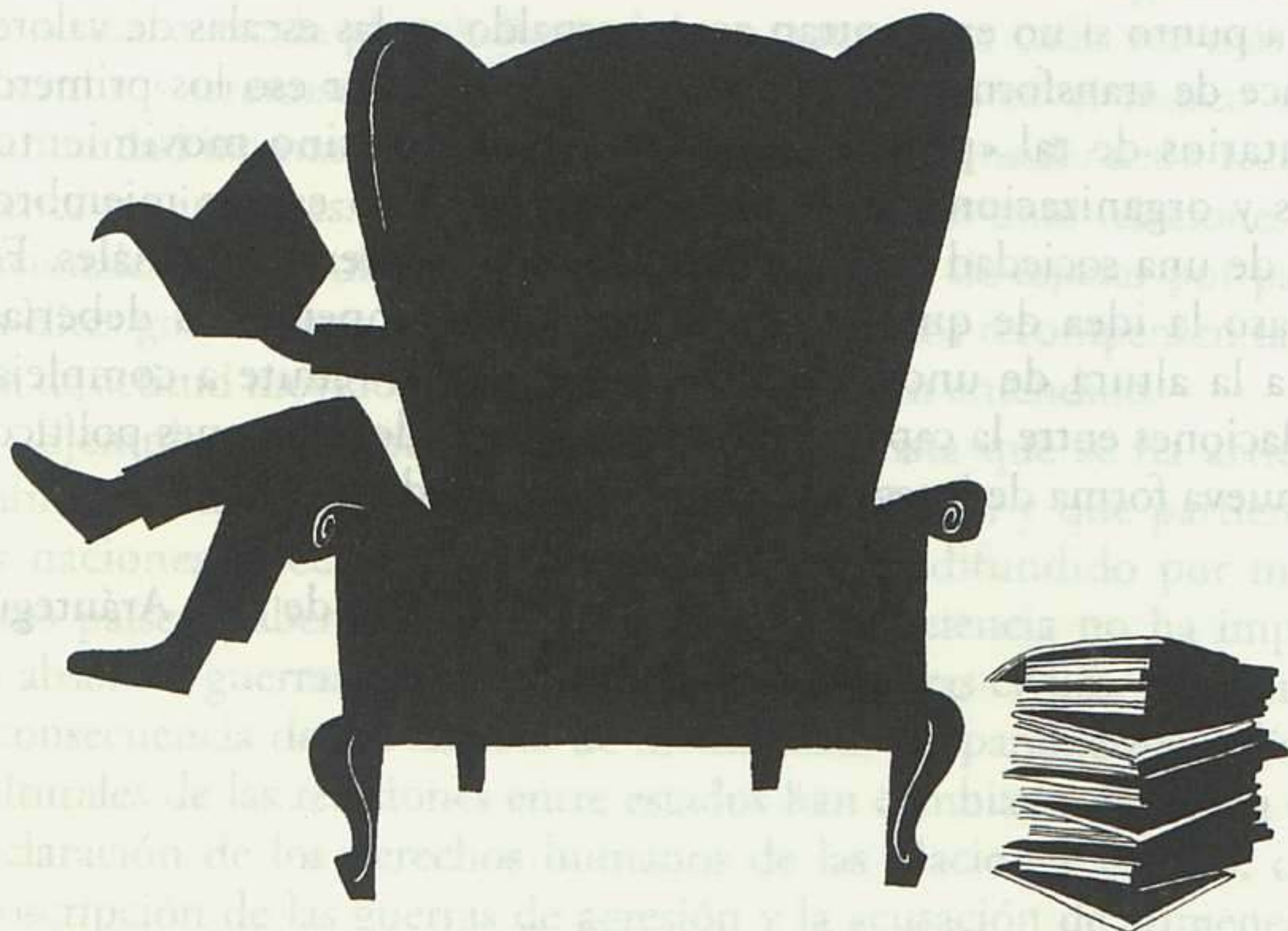
venta y suscripciones:  
1991, 07, suscripciones a la  
28004 Madrid  
Tel. (91) 308 60 88  
Fax: (91) 319 92 87

Asociación de Revistas  
Culturales de España





# La cultura pasa por aquí



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



Asociación de Revistas  
Culturales de España

**Exposición, información,  
venta y suscripciones:**

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



# COMPAÑERO DE VIAJE

Valeriano Bozal

## I. Preparativos para el viaje

1. *Compañero de viaje* es expresión que designa a todos aquellos que sin pertenecer al Partido Comunista participaron de su actividad política y cultural, identificándose ocasionalmente con su línea o algunos de sus principios. Se utilizó ampliamente en nuestro país en los últimos años cincuenta, a lo largo de los sesenta y en los primeros setenta, hasta la muerte del Dictador. Su uso decayó después, aunque esporádicamente ha reaparecido, casi siempre con sentido peyorativo.

Lo peyorativo de la expresión, ya en aquellos años, es cuestión discutible. No sucede sólo con ésta, otro término muy utilizado, «rojo», posee rasgos parecidos. Utilizada por los plumíferos del Régimen, por sus propagandistas y en su prensa, eran compañeros de viaje los que inconscientemente se dejaban manipular por el Partido Comunista. También usaron otra expresión más «brillante», casi siempre en privado, aunque no se recataron de hacerla pública en algunas ocasiones: «tonto útil». Sin embargo, no creo que los compañeros de viaje fueran (fuéramos) inconscientes y dudo mucho de la manipulación. Aunque en todos aquellos años, por lo estricto de la clandestinidad, era muy difícil saber a ciencia cierta quién estaba efectivamente afiliado al Partido Comunista, por lo estricto de la clandestinidad, algunos nombres eran de dominio común, nítida la

---

La balsa de la Medusa, 50, 1999.



organización de muchos actos y, desde luego, bien precisa su finalidad. Nadie podía llamarse a engaño.

Por otra parte, la expresión no se empleó sólo en nuestro país, era de recibo en Francia y en Italia. Para citar a dos compañeros bien ilustres: Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty. Ambos fueron lectura obligada en aquellos años, fue conocida su revista, *Les Temps Modernes*, y no eran ignorados sus planteamientos sobre esta cuestión, que, por cierto, estuvieron en el centro mismo de su ruptura.

La existencia de compañeros se debe, en buena medida, a la concepción misma del franquismo según la cual el mundo está dividido en dos sectores: los que le apoyan y todos los demás. Esta concepción no era una simple cuestión ideológica sino que afectaba a la estructura política y social, y aunque ahora, en los años sesenta, tendía a remitir, nunca desapareció del todo y había sido muy fuerte en la postguerra, cuando la pertenencia al Movimiento marcaba las diferencias: poder, calidad de vida, etc. La inexistencia de partidos políticos legales, de libertades de expresión y reunión, la conversión del comunismo en el Satán absoluto, a la vez que se motejaba de comunistas a todos los que se oponían al Régimen, fomentaron la existencia de compañeros de viaje. Creo que en una situación democrática normal esta figura desaparece, y de hecho prácticamente ha desaparecido. Este fenómeno se ha interpretado en muchas ocasiones como una pérdida de presencia del Partido Comunista, cuando, en mi opinión, no es sino un suceso normal en una situación democrática, en la que cualquiera puede expresarse libremente y afiliarse al partido que desee.

Todo lo anterior no sería por completo inteligible sin tener en cuenta, además, la propia posición del Partido Comunista. La política del Partido siempre tuvo entre sus objetivos –más aún cuando era clandestino– el de estar presente en la sociedad civil, a la que deseaba transformar. El amplio espectro de los compañeros de viaje permitió a los partidos comunistas, no sólo al español, incrementar esta presencia –por sí misma reducida–, difundir sus propuestas y adquirir un peso político aparentemente muy superior al que realmente tenía, tal como el propio Partido pudo comprobar con estupor en las primeras elecciones.

---

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus últimas publicaciones: *El gusto* (1999) y *Necesidad de la ironía* (1999).



nes democráticas. Por otra parte, lo mermado de la oposición no comunista al franquismo, la inexistencia de proyectos culturales dignos de tal nombre que no se reclamaran del comunismo, la actividad de los militantes comunistas, fueron otras tantas razones para explicar la existencia de abundantes compañeros de viaje.

2. Ya he sugerido que fui uno de esos compañeros. Era difícil saber cuando se estaba dentro y cuando se estaba fuera, la confusión podía extenderse incluso a los mismos dirigentes del Partido. Muchos años después, Fernando Claudín, comiendo un día en casa, me confesó que él creía que yo militaba en el Partido en los años sesenta. No era así. Ingresé en el Partido Comunista en 1977, con la finalidad de realizar un trabajo concreto, la redacción de su revista teórica, *Nuestra Bandera*, junto a Manuel Azcárate, su director, Pilar Brabo, Carlos Alonso Zaldívar, M.<sup>a</sup> Antonia Calvo, Julio Segura, Enrique Curiel, Marta R. de Quijano, etc. Abandoné el Partido en un mes de 1980 –no recuerdo la fecha exacta–, en el convencimiento de que mi militancia era, por razones que no afectan a este relato, inútil.

A diferencia de lo que sucedió a otras personas, mi relación con el Partido, mis primeros pasos como compañero de viaje no se produjeron en la universidad, sino tras salir de ella. En los tiempos de la universidad mi posición podría caracterizarse, si es que podía caracterizarse de alguna manera, como de un cierto anarquismo intelectual, preocupado por y crítico con todos aquellos que mostraban especial entusiasmo por la disciplina política o por la manipulación, con todos los que mostraban apego al poder. Quizá, pienso ahora, estaba entonces equivocado y lo que me parecía preocupación patológica por el poder y la disciplina organizada no eran sino rasgos de la lucha política y exigencias marcadas por la supervivencia en un medio hostil. No lo sé.

No era, sin embargo, el único que pensaba de aquella manera. La misma actitud mantenía Pepe Berraquero, un muchacho ciego, compañero de curso, con el que leía filosofía, Jaime Cerrolaza, al que conocía desde el instituto, Higinio García, Queca Juristo, las hermanas Eljabeitia..., compañeros todos de la sección de filosofía, junto con Herminio Barreiro, un joven gallego de gran agudeza. El «deseo de mandar», lo confieso, lo veíamos en Jesús Mosterín: después he seguido su trayectoria pública y no puedo decir que aquel juicio fuese acertado.

Mis primeros contactos con el Partido, repito, se produjeron tras acabar la carrera. Un buen día se presentaron José Esteban y Jaime Ballesteros en casa para proponerme escribir, y editar, un libro en la



recién creada editorial Ciencia Nueva. Como supe poco después, la editorial estaba ligada al Partido, aunque también de una forma singular: se había constituido como sociedad mercantil y algunos de los accionistas eran comunistas, no así otros, personas de izquierdas pero desligadas del Partido. Sobre el porcentaje de unos y otros, no estoy seguro, pero mitad y mitad me parece bastante aproximado. Después, yo mismo, con el dinero de los derechos del libro publicado, me convertí en accionista de Ciencia Nueva y trabajé activamente en la editorial junto a Jesús Munárriz y Lourdes Ortiz.

Jaime Ballesteros, una persona que ha mantenido sin cambios apreciables su aspecto físico durante años, era miembro del Partido y tenía en su actividad en la editorial —dirigía la colección de ensayo *Los complementarios*, para la que se me solicitaba el libro— una cierta «tapadera» de su vida clandestina. Creo que también lo era José Esteban, con una vida pública mucho más diáfana. Pero la editorial no estaba organizada según un modelo de partido o «célula» —aunque luego me dijeron que en su seno había una «célula»—, sino a la manera de cualquier editorial, con un director literario, Jesús Munárriz, un gerente, Rafael Sarró, los directores de las colecciones, etc., además del consejo de accionistas, a cuyas reuniones asistí una par de veces, ya en los últimos momentos de la editorial, cuando Fraga se disponía a clausurarla.

Entre Ciencia Nueva y editoriales de partido como Ebro y Ed. Sociales, del PCE y PCF, respectivamente (ambas en París), no existía similitud alguna. Las diferentes colecciones de Ciencia Nueva publicaron obras no partidistas e incluso, en algunos casos, explícitamente antisectarias. En la colección mayor de la editorial, la *Colección Ciencia Nueva*, aparecieron libros de Farrington y de Gordon Childe, de Dobb y de Sweezy, pero también de Ernst Bloch, Jakobson, Werner Bahner, Kingsley Amis... Todavía considero «joyas» los libros de Bloch, o *Lo verosímil filmico y otros ensayos de estética*, de Galvano della Volpe, traducido por Alberto y Juan Antonio Méndez, a los que conocí entonces; también conocí a Alberto Corazón, encargado de la imagen gráfica de la editorial, y a Carlos Piera, con todos los cuales mantendría posteriormente contacto. Valentina Fernández Vargas, compañera de la Facultad, estaba en Ciencia Nueva, también Tica Fernández Montesinos, Domingo Plácido y otros a los que conocía más o menos personalmente. Domingo Plácido hizo una excepcional edición de *De la naturaleza*, de Lucrecio, sobre la traducción del abate Marchena, que se publicó en *Los clásicos*. Siempre me he sentido próximo a Domingo, y ello aunque pasaran muchos años sin vernos, como así ha sucedido,



pero hay una especial confianza e identificación que nunca desaparece, y que ahora se renueva muchos días en la Facultad, donde nos encontramos habitualmente.

Volviendo a las publicaciones de Ciencia Nueva, no menos importante me parece *Para una sociología de la novela*, de Lucien Goldmann, un autor del que por entonces empezaron a traducirse al castellano sus obras más importantes. En la colección *Los clásicos*, que codirigí con Munárriz y Lourdes Ortiz, para la que Alberto Corazón hizo un magnífico diseño gráfico, se publicaron textos de Marx —yo mismo hice una antología de sus escritos sobre arte y literatura— y de Gorki, pero también de Flórez Estrada, Larra, Voltaire, Llorente, Diderot, Miñano, el *Segundo Lazarillo*, de Luna, la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, Stendhal, Robespierre, etc. Esta colección tenía algunos puntos de contacto con la similar de bolsillo que editaba en París Ed. Sociales, pero las diferencias saltan a la vista. Creo que por primera vez se intentó dar sentido político, de cultura política de izquierdas, a una colección de clásicos, rastreando una tradición que parecía perdida o inexistente. No es de extrañar que se editaran varios autores del siglo XVIII y principios del XIX, momento de nuestra historia que la amnesia académica había borrado, criticado o deformado (y, la mayor parte de las veces, las tres cosas).

La colección de ensayo español *Los complementarios*, en la que publiqué mi *El realismo español entre el desarrollo y el subdesarrollo* (el título lo puso la editorial, ¿Ballesteros, Munárriz...?), editó varios libros magníficos: *Política y sociedad en el primer Unamuno*, de Rafael Pérez de la Dehesa, *Pruebas*, de Max Aub, *Lecturas I: Goethe, Heine*, de Manolo Sacristán, etc.

No pretendo hacer un inventario, solamente señalar que toda esta actividad se enmarcaba en un proyecto muy concreto y poco partidista: poner las bases de una cultura teórica de izquierdas, abrir caminos a la reflexión filosófica, estética, sociológica y literaria, también política, y dotarnos de un pasado que, desde la Guerra Civil, había sido negado, sangrientamente negado. No se me oculta que con la actividad editorial el Partido Comunista concretaba su táctica de estar presente en la vida social e intelectual, algo que se sabía bien —el propio Partido lo proclamaba sin empacho—, pero no tengo por «tonto útil» a todo aquel que apoyara tan legítima posición.

Sería ingenuo pensar que Ciencia Nueva fue la única editorial que mantuvo una actitud intelectual como la que sus títulos indican. Con un sesgo matizadamente diferente, era empresa en la que se había aventurado



ya desde los años cincuenta Seix Barral, ámbito en el que pronto aparecerían otras editoriales: Ariel, Siglo XXI, Alianza, Cuadernos para el diálogo (Edicusa)..., además de otras de contenido político más directo, entre las que Equipo Editorial y Ricardo Aguilera fueron las más conocidas. Poco después iniciaron su andadura otras que todavía mantienen vivos sus programas: Anagrama, Fundamentos, Lumen, Tusquets...

La mención de estas editoriales no es irrelevante ni ociosa. Este no es un escrito técnico sobre la actividad editorial en España y por eso más de uno presumirá que la inclusión de tantos nombres es impropio. No lo creo yo así, precisamente porque la situación española era diferente a la de otros países europeos y porque en esa situación la actividad editorial tuvo una repercusión cultural y *política* mayor.

3. La generación a la que pertenezco es una generación sin maestros, una generación de autodidactas. Nadie me dijo en la universidad qué debía leer, ni siquiera me dijeron que debía leer. Las lecturas y los conocimientos se alcanzaron al margen de las disciplinas regladas y de los profesores que las impartían. Me matriculé en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid con la intención de estudiar historia del arte —una «especialidad» del título de Geografía e Historia—, pero mi contacto con los profesores de esta materia me indujo a buscar un camino diferente, filosofía («pura», se calificaba).

Las clases de historia del arte no eran sino un huero identificar malas diapositivas a partir de detalles anecdóticos y de consideraciones banales, cuando no esperpénticas, sobre las obras. No eran mejor las clases de historia, las de latín o las de lengua y literatura... El lector que no conoció aquellos tiempos difícilmente puede imaginarse el estado lamentable de la universidad española en los últimos años cincuenta, al menos de la que me tocó vivir.

Un profesor de latín, por ejemplo, dibujó en la pizarra, el primer día y antes de decir palabra, una casa esquemática. Jaime Cerrolaza se levantó para decirle que posiblemente se había equivocado de aula, pues aquella era una clase de latín: no se había equivocado... Un profesor de lengua, Criado del Val se llamaba, nos obligaba a recortar y pegar palabras, buscando su significado..., supongo que estaba haciendo a nuestra costa algún libro de léxico; después, creo, se convirtió en profesional de festivales teatrales más o menos medievales. Rumeu de Armas escenificaba en el estrado las batallas que explicaba: tan burda era la escenificación como la explicación; sólo fui a dos clases. Amando Melón Ruiz de Gordejuela hablaba del azimut en unos grasientos apun-



tes multicopiados que las generaciones de estudiantes se trasmitían de unas a otras. La Facultad de Filosofía y Letras recordaba en toda aquella universidad de la calle San Bernardo de la que con tanta chispa habla Baroja en sus memorias.

Este panorama, la opción de algunos de mis amigos y mis propios intereses me inclinaron, tras los cursos comunes, por filosofía (pura). La situación no era allí, como descubrí pronto, mucho mejor. Algunos profesores batían todos los records de ineptitud y descaro: Lucio Gil de Fagoaga, que hablaba entre grandes risotadas de «las grandes mamas de las negras»; Adolfo Muñoz Alonso, que mareó la perdiz durante todo un curso comentando a Tales de Mileto; Leopoldo Eulogio Palacios, que nos examinó en latín, autor de un libro titulado *Filosofía del saber*, que fue motivo, y todavía puede serlo, de risas y mofas: lo mismo habla del conocimiento científico que del juego o de las corridas de toros.

Don Leopoldo Eulogio era alto y muy delgado, sonreía al ver pasar a un alumno/a conocido/a, descubriendo los incisivos. Se decía que tenía un camastro para dormir la siesta en el despacho y era un entusiasta de las motos. Por lo que hace a la filosofía, lo que enseñaba era lógica escolástica. Un asunto relacionado con Don Leopoldo Eulogio debe ser mencionado ahora. En aquellos años se celebraron oposiciones para una plaza de Lógica, a las que concurrieron Manolo Sacristán y un ayudante de Palacios, Manuel Garrido. Sacristán era conocido y estimado como una persona contraria al régimen, de grandes conocimientos, especialista en lógica matemática, autor de una tesis doctoral sobre Heidegger... Garrido, por el contrario, se desenvolvía en el marco de la lógica escolástica, que impartía en la facultad, y tenía un curriculum mucho más reducido. Los ejercicios fueron públicos y muchos asistieron; el resultado casi era esperado: Garrido ganó la plaza.

El escándalo fue grande y creo que afectó al propio ganador. Inmediatamente después de ocupar la plaza, abandonó sus posiciones escolásticas, desarrolló una actividad docente considerablemente innovadora y bastante alejada de lo establecido, creó y dirigió una revista, *Teorema*, en la que figuraban dos líneas principales, la filosofía analítica y el marxismo... Años después organizó un congreso de Filosofía y Ciencia en la Universidad de Valencia que, en sus primeras sesiones al menos, fue una manifestación relevante dentro del panorama filosófico español. Sin embargo, el recuerdo del escándalo no se borró de la memoria colectiva, creo que tampoco de la personal (esta es una presunción).

Otro profesor era Ángel González Álvarez, catedrático de Metafísica, de formación escolástica, pensamiento conservador, que nos sor-



prendió a todos nombrando a un muy joven Javier Muguerza profesor ayudante; creo recordar que éste acababa de salir de la cárcel. Sérgio Rábade, Cándido Cimadevilla, Pedro Ridruejo eran algunos de los profesores que impartían filosofía. Cimadevilla y Ridruejo eran jóvenes, más solventes que sus maestros, trataban de explicar la materia de una forma sencilla sobre una base histórica concisa..., ya era mucho. Ridruejo era director de un colegio mayor, me parece que dependiente del Instituto de Cultura Hispánica, en aquella época conducido por Blas Piñar. Hablé con él en su despacho del colegio en muchas ocasiones; siempre fue amable y atendió a los problemas filosóficos de un joven estudiante.

El escolasticismo de González Álvarez, Sergio Rábade, Palacios, etc., tuvo unos efectos profundamente negativos sobre el conocimiento de la escolástica y, sobre todo, de sus fuentes: el aristotelismo. Pocas fueron las veces en las que remitieron a las fuentes, Tomás de Aquino, Duns Escoto, mucho menos a los textos griegos. El nominalismo pasó desapercibido y la exposición del tomismo eran tan rudimentaria que difícilmente podía interesar a nadie por razones filosóficas. Sólo muchos años después llegué a comprender la grandeza y la importancia de Aristóteles, convirtiéndome en un lector asiduo de sus textos y un ferviente admirador de su actitud teórica. Nada tenía que ver Aristóteles con aquello que se explicaba en la Facultad.

También impartía clase en filosofía José Luis López Aranguren, catedrático de Ética. Aranguren merece un comentario aparte pues son muchos los que de él se declaran discípulos. No dudo de que tal sea cierto, pero no fue mi caso, y ello a pesar de que dirigió mi memoria de licenciatura, de mi habitual conversación con él y de la mutua simpatía que nos tuvimos. Aranguren era mucho más abierto que los restantes profesores de la Facultad, le gustaba entablar conversación, eliminaba la distancia entre el profesor y el alumno, tenía una enorme curiosidad por todo lo que sucedía en su entorno. En varias ocasiones volvimos ambos de la Universidad paseando por los Bulevares, entonces en obras—los estaban destruyendo— desde Argüelles hasta Velázquez, donde vivía Aranguren, mientras que yo llegaba a Manuel Becerra.

Con Aranguren era otro el aire que se respiraba y ésa fue una de las razones por la que le propusimos desarrollar un seminario sobre la Introducción a la *Fenomenología del Espíritu*. Pero el seminario, tras las sesiones iniciales, no funcionó. Aranguren dirigía otro seminario, la cátedra Eugenio d'Ors, un seminario de conferencias en el que participaron filósofos, poetas, novelistas, sociólogos, periodistas..., españoles y



extranjeros. También, ocasionalmente, algún alumno: Pepe Berraquero dió una conferencia sobre el ateísmo, una defensa enérgica del ateísmo.

Pero esta cátedra no era, en sentido estricto, un seminario. Allí se dieron conferencias con total libertad ante un público reducido, entre cincuenta y cien personas, estudiantes la mayoría. Era mucho, pero no era suficiente. Aranguren no desarrolló una concepción filosófica propia consistente, era ante todo un ensayista, muy brillante en sus textos sobre catolicismo y protestantismo, en sus lecturas y comentarios de libros, lúcido en su actitud personal hacia la sociedad y la situación política, abierto a los problemas de la juventud, progresivamente aclerical —e incluso anticlerical—, diferente al resto de los profesores. Era mucho, vuelvo a repetirlo, pero quizá no era suficiente. Esperábamos más, es posible que debido a nuestra inexperiencia, a nuestra juventud.

La figura de Aranguren me hace recordar la de un historiador al que conocí bastante tiempo después, J. A. Maravall. Cuando conocí a Maravall no era ya un estudiante, por lo que mi relación con él fue muy diferente. Siempre tuve en gran estima su trabajo, no sólo en tanto que catedrático o como director de *Cuadernos Hispanoamericanos*, tras ocupar el puesto dejado por Luis Rosales, también en sus numerosos libros, en los dedicados a la cultura barroca, a la literatura picaresca, etc. Maravall era una persona muy abierta aunque, a mi parecer, muy tímida, lo que introducía un componente de ternura en su relación amistosa.

El panorama universitario que he descrito no resulta muy alentador. Supongo que en la sección de Filología las cosas eran algo mejores, también en Clásicas. Allí impartían clase Dámaso Alonso y Lapesa, Rodríguez Adrados, pero también el controvertido Entrambasaguas o Morales, que llevaba a sus alumnos a recorrer Madrid de noche recitando versos.

4. No fueron, sin embargo, los de la Facultad años baldíos. Leí con Berraquero la *Lógica* de Hegel y parte de la *Fenomenología*, así como algunos textos de Unamuno. Por mi cuenta leí varios textos de Heidegger —que ha continuado siendo una de mis debilidades— de los existencialistas franceses, así como las *Investigaciones* y las *Meditaciones* de Husserl. Estudié algunos textos clásicos, en especial el *Discurso* de Descartes y la *Ética* de Spinoza, sobre el que dudé si hacer o no mi tesis doctoral (proyecto que finalmente deseché). Quedé deslumbrado con *Bodas y El extranjero* de Albert Camus, me interesé poco por la filosofía analítica, pero me obligué a enterarme de lo que escribieron algunos autores, Carnap, Russell y Ayer.



Un amigo que ha leído este texto antes de ser publicado me ha hecho algunas observaciones. Dos vienen ahora a cuento: la primera, responder a una pregunta, ¿por qué Heidegger, por qué el existencialismo?; la segunda, que posteriormente será más clara, pero ya puede ser abordada, un interrogante: ¿acaso no «saltan chispas» entre Heidegger y Marx? Al parecer, esta actitud mía, propia también de otras muchas personas de mi generación –y el amigo al que me refiero, más joven, no ha tenido empacho en decir que nos veían como a una generación o grupo–, es algo así como una marca de identificación, la marca del existencialismo...

Hay diferentes respuestas para cada una de las preguntas. Es obvio que la lectura de Heidegger encuentra su primera motivación en el deseo de «estar al día», si quiere utilizarse esta expresión tan depreciada actualmente, pero importante en aquellos años de extrema penuria cultural. No sé bien por qué era Heidegger actual en aquel momento, pero estaba presente en el debate sobre el existencialismo, en la fuerte impronta heideggeriana de los textos de X. Zubiri reunidos en *Naturaleza, Historia, Dios*, y en la reflexión académica de personas como Manuel Sacristán. En lo que a mi respecta, no tenía conocimiento del pasado del filósofo alemán ni de su vinculación con el nacionalsocialismo, tampoco sabía que Zubiri había publicado bastantes de aquellos artículos en la «revista negra» de la Falange, *Escorial*. Resultaba evidente la distancia de ambos, Heidegger y Zubiri, respecto de la mostrenca filosofía escolástica, su inserción en una tradición filosófica más rigurosa y rotunda, su relectura de los textos clásicos, Platón o los presocráticos... La lectura de Heidegger y, en menor medida, de Zubiri, suscitaba y, en mi caso, suscita, una capacidad para tener ideas que estaba por encima de los contenidos concretos de su reflexión.

Todo esto es mucho, pero quizá no sea suficiente. Me atreveré a presumir que algunos conceptos heideggerianos –y no sólo heideggerianos– actuaron como verdaderas claves intelectuales: el pensar, la autenticidad, el desvelar y hacer patente, la presencia... La lectura de Heidegger, como en general la de los existencialistas, era fragmentaria y asistemática. *Ser y tiempo* no suscitó el mismo interés que los artículos y textos más cortos, quizá por su mayor dificultad y el evidente esfuerzo. Muy posiblemente rechazaría hoy semejante polarización, pero mis recuerdos se orientan en este sentido.

¿Era personal o colectivo el rechazo de la mediocridad que semejante lectura suponía? No hay oposición entre ambas opciones. Todos esos conceptos nos aventuraban, por otra parte, en una interpretación del arte y una lectura de la poesía de las que estábamos muy necesitados. Se



consolidaron, además, en otros autores y obras: en *Bodas y El extranjero*, de Camus, en las novelas y obras teatrales de Sartre, en algunas de las narraciones autobiográficas de Simone de Beauvoir...

Al hablar de Heidegger recuerdo, sin que pueda precisar la razón, la lectura de *Las voces del silencio*, de Malraux, un autor con un discurso bien distinto al del filósofo alemán, hoy poco estimado por sus consideraciones artísticas, pero entonces en auge, que leí con atención: su concepción de lo sagrado *en* la obra, presente en la obra y no *representado* por ella, sigue vigente en buena parte de mis reflexiones. Se me ocurre ahora que es una hipótesis próxima a la de Otto —*Los dioses de Grecia*, sobre todo— y, en este marco, no tan alejado, finalmente, de Heidegger.

Ahora es posible conectar algunos de esos conceptos con la parafernalia de los movimientos políticos fascistas y nacionalsocialistas, yo mismo estaría dispuesto a hacerlo. «Ser auténtico» podía haber sido uno de los requisitos de los jóvenes falangistas, estar incluso en las raíces mismas del espíritu de *Escorial*, del estilo de Laín, Tovar o Ridruejo, pero en aquel momento «ser auténtico» o «volver a los orígenes» (del pensamiento, del rigor, del papel del intelectual...) encajaba muy mal con el estilo ampuloso —o el *talante*, para utilizar un término querido de Aranguren— y mendaz del Régimen. Algo de esto salió, sin embargo, en *Acento* —y se atribuyó a los restos del «falangismo de izquierdas» (si es que tal entelequia existía)—, pero la relación nos parecía tan traída por los pelos que resultaba despreciable aceptarla.

Confieso que nada de esto me satisface por completo para aclarar la observaciones que se me han hecho. Años después, cuando los datos fueron más ciertos y concretos, cuando la relación política del filósofo quedó firmemente establecida, continué leyendo a Heidegger (todavía lo leo): ¿deformación adquirida, perversión intelectual, disfrute gozoso...? No es bueno ponerse a la defensiva en una narración como ésta, y no voy a hacerlo. Pero la pregunta obliga a profundizar algo más.

¿Qué encontré en *El origen de la obra de arte* (en la traducción de Samuel Ramos que publicó FCE), en *¿Por qué ser poeta?* (Incluido en *Holzwege*, que adquirí en 1961; traducción de J. Rovira Armengol), en *Doctrina de la verdad según Platón y Carta sobre el Humanismo* (incluidos en una edición de la Universidad de Chile que compré en el sesenta; traducciones de L. D. García Bacca y A. Wagner de Reyna)? Es cierto que leí una interpretación de la poesía y del arte, de los presocráticos y de la «doctrina» de Platón, es cierto que aprendí a leer filosofía —algo no tan sencillo como a primera vista pueda parecer (pero también aprendí mucho a este respecto en la lectura de Hegel, Spinoza, Descar-



tes...)—, pero también «leí» una cierta actitud ante todo esto que podía hacer mía: aquella que no se satisfacía con lo inmediato, que iba más allá y se inscribía en el rigor de tal ir (años después, no muchos, me sucedería algo similar en el «encuentro» con Wittgenstein).

Ahora me doy cuenta de que, habiendo escrito tanto, es muy poco lo dedicado a Heidegger, y casi siempre anecdótico, quizá porque lo que él transmitía era una actitud, la actitud filosófica, más que contenidos concretos. Y en este punto no será enojoso para el lector señalar que, en paralelo, pero sin confundirse, fue Sartre el que «transmitía» la actitud política (y no la filosófica: quizá por eso fueron más relevantes sus novelas y ensayos breves que sus grandes tratados de filosofía). En ambos casos, la insatisfacción era la herencia, si quiere hablarse así, algo muy distinto de la autocomplacencia de los heideggerianos.

La segunda cuestión ha quedado, me parece, parcialmente contestada. He de confesar que quedé sorprendido cuando se me hizo la observación —y, en un segundo momento, sorprendido, a mi vez, de mi sorpresa—, pues nunca tuve conciencia de que «saltaran chispas» en la lectura de Heidegger y Marx. La de éste no impidió la de aquél, y ello, creo, porque constituían lecturas que no pretendían *seguirlos*, ponerse al pario de sus tesis. Por otra parte, las discrepancias entre ambos son tan grandes, sus perspectivas tan diferentes, sus mundos tan distintos, que no existía término de comparación. Éste sólo empezó a hacerse presente años después, en la lectura, a su vez, de Lukács, pero entonces empecé a dar vacaciones a Heidegger, al que no recuperé sino en los últimos años setenta y en los ochenta —claro es que también entonces había cambiado el entendimiento de Marx.

Al margen de la universidad mantuve una estrecha relación con Jesús García de Dueñas y, en menor medida, con Victor Erice, Santiago San Miguel y Pepe Egea, con Antxon Eceiza, Alvaro Guadaño, Agustín García Tirado y Manolo Herrero, con Antonio Giménez Pericás, con Pablo Runyan, con Rafael Conte y Félix Grande, en cuya casa conocí a bastantes poetas y literatos, una casa que durante muchos años fue centro de reunión, mi «lugar de acogida», allí apareció por primera vez la que después sería esposa de Rafael Conte, Jacqueline... No quiero hacer un centón de nombres. Los que aquí aparecen —y muchos otros que harían la lista interminable— lo son de jóvenes que trataban de «abrirse camino» en el cine o en el teatro, en la novela y la poesía, en la crítica de arte, sin convertirse en especialistas y sin contar con el consejo o la dirección de maestro alguno. Todos eran, al igual que yo, autodidactas.



Con Jesús García de Dueñas me reuní muchas tardes para leer los *Sonetos* y las *Elegías* de Rilke. «Destripábamos» cada verso y cada poema, intentábamos desentrañar los significados posibles y terminábamos agotados. El me habló de Radiguet, que leí por entonces, de Andreiev y de Chejov, a los que releí. Y en un puesto de libros viejos de la calle Princesa, esquina Benito Gutierrez, adquirí las primeras novelas negras, Hammett y Chandler; todavía conservo algunas y todavía las leo.

Nuestra amistad con Alvaro Guadaño, Manolo Herrero y Pablo Runyan fue, en aquellos años, intensa. Guadaño dirigía el TEU de Derecho y puso en escena una obra vanguardista de Manolo Herrero, *Los pájaros* (¿1961?), de carácter poético, que se representó una mañana en el Teatro María Guerrero: no tuvo éxito de público. Mejor suerte corrieron sus montajes de Valle Inclán: Don Juan Manuel de Montenegro pisaba por primera vez tras la Guerra un escenario español. Conservo un recuerdo nítido de todos estos montajes, en los que intervino muy activamente Runyan y lamento que Manolo Herrero no continuase, después, su trabajo dramático, del que finalmente también se apartó Alvaro Guadaño.

Valle ocupa un lugar importante en mi memoria cultural y en mi memoria política (al igual que Quevedo, pero de forma mucho más estrecha y clara). Su lectura, la de sus esperpentos y comedias bárbaras, la de sus «obras históricas» —¿cómo calificar *Viva mi dueño* o *La corte de los milagros?*—, ha guiado muchas de mis opiniones sobre nuestra condición y la de nuestra historia. El exceso valleinclanesco, aparte del placer que su representación me produce, tiene la virtud de sacar a relucir con toda su potencia el carácter cerrado de nuestro mundo, cerrazón política y moral, de costumbres y actitudes, cerrazón del poder y por el poder. La historia que nos cuenta, los figurantes que la protagonizan se desencajan desmesuradamente en el mundo clausurado en el que viven y es entonces cuando apreciamos la intensa y dramática condición de esa clausura. *El Ruedo Ibérico*, una obra que siempre he considerado ejemplar —en el sentido cervantino—, es la mejor y más verdadera imagen de nuestra peculiar existencia.

Al finalizar los estudios universitarios mi formación era tan variada y dispersa como poco propicia para formalizar una profesión o realizar un trabajo intelectual coherente. Hegel y la fenomenología, Heidegger y algunos clásicos, mucha poesía y mucha novela, cine abundante. Conocía bastante bien los ensayos, las narraciones y las novelas de Camus, de Sartre y de Saint Exupery —la relación entre el piloto y el



avión, la «unión» entre piloto y aparato me parecía la mejor expresión del problema del sentido tal como lo planteaba la fenomenología de Merleau-Ponty. La fenomenología estaba presente, y nunca ha dejado de estarlo: la construcción del sujeto, el problema de la intencionalidad, el mundo de un sujeto... Había empezado a leer a Faulkner –*Absalón, Absalón*– y a Hemingway –sus novelas tópicas, pero también *París era una fiesta* en la edición de *Biblioteca Breve*, un relato que me entusiasmó y que he releído en varias ocasiones–. Proust se convirtió en uno de los polos de atracción intelectual, y nunca ha dejado de serlo (he escrito sobre él e incluso he dado, muchos años después, un curso de doctorado sobre la *Recherche*). Me movía con desenfado entre los autores de la Generación del 98 y en el Unamuno poeta. Estudié *El concepto de la angustia*, de Kierkegaard, y con minuciosidad *Diario de un seductor* y *Temor y temblor*.

Realicé una memoria de licenciatura sobre Merleau-Ponty, un autor que siempre me atrajo; todavía lo hace. La «tesina» era flojita, supongo que no más que otras, y tuvo una nota baja, pero suficiente para disponer del título de licenciado. Solicité una beca de iniciación a la investigación y la obtuve, propuse el tema con el que deseaba desarrollar la tesis doctoral: *Hegel, Croce, Heidegger, tres momentos en la evolución de la estética idealista*. Sánchez de Muniaín, el catedrático de estética, único, me nombró ayudante –lo que no implicaba remuneración alguna– y me puse a trabajar en la futura y nunca acabada tesis. Hoy me doy cuenta de que el proyecto no tenía porvenir alguno, no sólo porque no sabía, ni sé, alemán, sino porque, además, el concepto «idealismo» no es suficiente para articular en una secuencia a estos tres autores. Pero las lecturas que con este motivo inicié de forma sistemática me vinieron muy bien, las *Lecciones de Estética* de Hegel, en su edición francesa (no existía ninguna española), todo lo traducido y encontrable sobre Heidegger, y varios textos, en español y en italiano, de Croce. También leí el libro de Sacristán sobre Heidegger e inicié la lectura sistemática de estudios sobre Hegel, tuvieran o no que ver con la estética.

Los viajes, suele decirse, completan la formación de los jóvenes, pero en aquella época era difícil viajar, ciertamente no tanto como lo había sido en los años cuarenta y primeros cincuenta, pero todavía no se habían convertido; tal como sucede hoy, en moneda corriente. Había viajado con mi familia al sur de Francia, ahora lo hice a París y visité el Louvre, de hecho es lo que mejor conocí de la capital francesa, pude contemplar una gran exposición de Poussin, sobre la que escribí una nota, y la gran pintura italiana, holandesa –recuerdo aún la primera



impresión ante *La encajera* de Vermeer; siempre vuelvo a verla— y francesa. Quedé literalmente fascinado ante los *Nenífares* de Monet y pude ver una exposición de un pintor que siempre me había atraído, Rouault, del que en España sólo había podido contemplar los grabados del *Miserere*, expuestos en la Galería Biosca. Vi mucho cine, aunque mucho menos del que vería en los años siguientes, paseé por las orillas del Sena y compré algún libro, uno de Char, por ejemplo, otro de Braque..., libros pequeños, de poco precio, pues mi economía era escasa. Conocí a Edison Simons, que, a su vez, tenía amistad con Jean Beaufret. Simons, amigo de Runyan, me descubrió el diccionario de Covarrubias, que tenía siempre sobre su mesa de trabajo, y me habló de Octavio Paz, *El arco y la lira*, un libro que fue lectura inmediata tras volver a Madrid.

Otro viaje importante en mi formación fue el que realicé a Barcelona con motivo de la exposición de arte románico. El arte románico constituía una preferencia personal —llegué a escribir un pequeño texto que habría de servir para un corto sobre el románico, eventualmente dirigido por Jesús García de Dueñas (los cortos de Resnais, *Noche y niebla* y *Toda la memoria del mundo* eran la referencia elegida)—, pero pienso ahora que el gusto por el románico —en menor medida por el gótico— respondía también a una situación colectiva, y no solamente estética.

La autenticidad y sobriedad, la sinceridad del Románico contrastaba con el oropel barroco y enlazaba con los movimientos renovadores que por entonces tenían lugar en el seno del catolicismo (y, en general, del cristianismo). La actividad de la editorial Guadarrama, que publicó las conversaciones de intelectuales católicos en Gredos, la lectura de Moeller, Theillard, Calvez, los mismos textos de Aranguren, la lectura, que nunca me ha abandonado, de Merton, el progresivo interés por los «curas obreros» o por los intentos renovadores, matizadamente renovadores, de Maritain, Gilson y Marcel, tan diferentes entre sí, de Guardini, todos éstos, me parecen fenómenos que tienen que ver con esa nueva sensibilidad colectiva del catolicismo, destruida sistemáticamente tras la muerte de Juan XXIII y en especial bajo la voluntad del actual Pontífice, en todo —y no sólo en lo ideológico o doctrinal (que también)— opuesto a aquella sensibilidad.

5. Nada de lo hasta ahora narrado conduce a un compañero de viaje. Ni Marx ni los clásicos del socialismo utópico o del anarquismo formaban parte de mi formación, tampoco de la que fue propia de mi círculo



de amigos. El marxismo estaba presente a través de Sartre y de Merleau-Ponty, en algún artículo de revista, pero no directamente. De hecho, mi reflexión se atenía más a una visión crítica de las ideas marxistas que conocía. ¿Por qué, pues, ese viaje que estaba en vísperas de iniciar?

Pienso ahora, al meditar sobre aquellos años, que el marxismo y, sobre todo –pues esto era lo que estaba en el ambiente–, el proyecto cultural del Partido Comunista cumplieron un papel importante: fueron punto de referencia para todas esas lecturas y actividades desordenadas, aglutinaron teorías e ideas tan dispares como las que constituían mi formación.

No sé si mi proyecto de tesis respondía a esta situación, de la que, por lo demás, no era consciente, pero sólo desde la referencia al marxismo cobra sentido el uso que en su título se hacía de la noción «idealismo». Heidegger podía haberse levantado de su tumba –si hubiera muerto, lo que no era el caso– al verse emparejado con Croce y con Hegel en tanto que idealista, o interpretado como un «momento» entre otros de la evolución de una supuesta estética idealista. Pero la pretensión de ese trabajo cobraba sentido en la perspectiva del proyecto cultural comunista, desde la cual los tres autores eran, efectivamente, idealistas. Hoy día me resultaría difícil hablar de idealismo, salvo en términos estrictamente académicos.

Ni era comunista, ya lo he dicho, ni pretendía serlo, pero el proyecto cultural comunista estaba presente en todas partes, en todas las publicaciones, reuniones, colectivos, tertulias, etc., que se oponían al Régimen: a la censura, a la represión, la desigualdad, la arbitrariedad, la mediocridad, el culto a la personalidad, la jerarquización, el fanatismo, la brutalidad, la ignorancia...

Una cuestión, entre todas, me interesó profundamente y contribuyó de forma poderosa a convertirme en compañero de viaje: el debate sobre el realismo. Entonces no lo sabía, ni lo planteé de esa manera, pero ese debate afectaba al centro mismo del marxismo. Por mi parte, entré en él de la mano de literatos, poetas, artistas y críticos. Los primeros publicaban sus novelas en *Biblioteca Breve* y en *Destino*, y colaboraban activamente en revistas en las que yo mismo empecé a publicar: *Acento*, sobre todo, *Aulas*, también; en menor medida, en *Insula* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, la revista en la que empecé a colaborar con una recensión de un libro de Heisenberg publicado en *Biblioteca Breve*, *Física y filosofía*.

El debate sobre el realismo trajo consigo una viva polémica sobre el *nouveau roman* y tuvo en Castellet a su sumo sacerdote. *La hora del lec-*



tor fue, entre todos, el libro más importante al respecto. Con él, la antología sobre poesía española que editó el propio Castellet —y que yo critiqué en una nota en *Cuadernos de arte y pensamiento*, una revista de ensayo que hacíamos en la facultad—, los escritos sobre teatro realista de José M.<sup>a</sup> de Quinto y Alfonso Sastre —algunos de los cuales aparecieron en *Acento*—, las conclusiones sobre el cine español recogidas en las reuniones de Salamanca, las críticas y reflexiones sobre cine de César Santos Fontenla, las primeras de los citados García de Dueñas, San Miguel y Egea, etc.

Pero fue sobre todo en el ámbito de las artes plásticas donde el debate sobre el realismo tuvo para mi mayor incidencia. Conviene recordar que a finales de los cincuenta se hicieron algunas exposiciones de lo que, sin mayor precisión, podemos denominar realismo social. Poco después se constituyó, con el aliento de José Ortega, miembro clandestino del Partido Comunista, la agrupación *Estampa Popular*, con la pretensión no sólo de hacer grabado realista, de «denuncia» se decía entonces, sino de encontrar nuevas vías, no comerciales, de difusión. Simultáneamente, la formación del grupo *El Paso*, con Manolo Millares y Antonio Saura a la cabeza, introdujo una posibilidad crítica y estilística distinta. El triángulo se cerraba con la actividad de artistas que trabajaban en equipo y hacían arte abstracto analítico: *Equipo 57* fue el más importante.

Muchas fueron las ideas que se manejaron en este debate, pero no estoy seguro de su grado de coherencia. Quizá sea eso lo que ahora menos importe, el caso es que el debate «copó» la atención de todos los empeñados en la renovación de las artes plásticas y en el «compromiso» del arte. Algunas de estas ideas merecen ser mencionadas, pues su vida fue larga, no se limitó a las efemérides de aquellas fechas y todavía al final de la década ejercían cierto protagonismo.

Sin un orden preciso, he aquí algunas. Trabajar en equipo era, se decía, una opción contraria al individualismo burgués, exigía una concentración racional y no la pulsión sentimental y personal del gesto. El trabajo en equipo permitía dominar la imagen, alentaba su investigación y se alejaba de la expresividad. El resultado fue, sin embargo, una pintura hermética, minoritariamente considerada y de escaso éxito. La pintura del *Equipo 57* ofrecía muchos puntos de contacto con los movimientos analíticos y geométricos que por entonces apoyaba la galería Denise René, para los que no existía tradición alguna en nuestro país.

Otra idea importante, más allá de los límites de las artes plásticas, era la de compromiso, el compromiso del artista y el compromiso de su



arte. Tal como se formulaba, era más próxima del existencialismo sartreano que del marxismo. Tenía una componente política, pero la moral no era menos importante. El pintor pintaba para (contribuir a) cambiar el mundo. Otro tanto hacían el poeta y el novelista, el dramaturgo, el músico, todos estaban social, política y estéticamente comprometidos. El compromiso estaba determinado por la situación, en este caso por la peculiar situación represiva en la que se encontraba nuestro país.

Entonces no fuimos conscientes de que el compromiso era, además, destino determinado por el Régimen, y ello aunque no lo deseara: la censura y la represión, la falta de libertad de expresión, la inexistencia de partidos políticos y organizaciones sindicales convertía cualquier escrito, cualquier imagen en un fenómeno político. Ante la inexistencia de un dominio propio, el campo de la política se trasladaba a territorios que no eran originalmente suyos. Era el propio Régimen el que impedía cualquier neutralidad, pues el arte no comprometido era en realidad, y así se contemplaba, arte comprometido con el franquismo, arte que el franquismo legitimaba con su aparato de censura previa, de control de todas las expresiones y de represión de las que no le gustaban.

Más de un lector argumentará que ésa es una visión un tanto simplista de la cuestión y que no toda la literatura aceptada por la censura, por ejemplo, era literatura franquista. Evidentemente no, no lo era, no era franquista la literatura clásica, no lo eran muchos autores que por entonces pudieron editar sus libros sin incluir cambio alguno, pero era franquista la situación en la que el debate se llevaba a cabo, el marco en el que se leía y la perspectiva con la que se leía y se enjuiciaba lo leído.

Rebelión, grito, situación fueron algunos de los conceptos manejados también en aquellos años, en oportunidades y contextos diferentes. En todos ellos el sujeto era referente obligado, el concepto que daba sentido a nuestras lecturas de fenomenología y existencialismo. Mas, como ya he dicho, realismo fue, entre todos, el que de un modo más directo afectaba a muchas de las cuestiones centrales del proyecto cultural comunista.

Me adelantaré a cualquier suspicacia diciendo que éste no era un proyecto monolítico. Las tres opciones artísticas polémicamente enfrentadas tenían ese proyecto como horizonte, e incluso la militancia de algunos de sus protagonistas, por opuestas que pudieran parecer sus manifestaciones, era, en este sentido, común. Los escritos de José M<sup>a</sup> Moreno Galván, persona que, creo, llegó a militar en el Partido Comunista —aunque nunca se lo pregunté y por tanto no puedo asegurarlo: a lo mejor fue un compañero de viaje, pero no uno más—, plantearon la



cuestión en términos de expresión y razón, arte de la expresión y del análisis, de la razón. Los de Antonio Giménez Pericás –que pediría el ingreso en el Partido en el curso del juicio a que fue sometido– trataban de articular una posición a la vez común y diferente en torno a lo que se denominó «arte normativo».

6. Debo detenerme al menos un instante en José M.<sup>a</sup> Moreno Galván. No recuerdo con exactitud el momento en el que le conocí, posiblemente con ocasión de alguna colaboración en *Acento*, pero sí que fue una persona importante en el curso de mi desarrollo intelectual y en el panorama de la comprensión del arte en aquellos años.

Si bien había estudiado, creo recordar, en la Escuela de Periodismo, Moreno era un autodidacta. De humanidad reconocida, generoso y entusiasta, se ganaba la vida escribiendo crítica de arte y dirigiendo una galería que era, a la vez, tienda de muebles: Darro era su nombre. Era difícil encontrar a un crítico de tanta sensibilidad como él. Todo lo que decía o escribía tenía siempre presente, y no perdía de vista, la escultura o la pintura contempladas. Se ha dicho, mal dicho, que su influencia en el mundo artístico se debía a su relación con el Partido Comunista. Nada más lejos de la realidad. Su influencia se apoyaba en su capacidad de mirar y ver, en su sensibilidad para la calidad pictórica y escultórica, en su profundo interés por las obras. Moreno sabía de la calidad de Saura y de Millares, de Tàpies y de Chillida, no ocultaba sus preferencias y las razonaba. Tenía un profundo sentido de la función moral del arte y de la estrecha conexión entre esa función y la calidad. Todavía recuerdo una conversación con él a propósito de los grabados de *Estampa popular de Valencia*, en el curso de la cual nos preguntamos por su valía artística, muy discutible en algunos casos. Viene todo esto a cuento de un comentario que suele oírse en bastantes ocasiones: Moreno no era un «comisario», como no lo era, en Barcelona, Castellet. La influencia que ambos ejercieron, buena o mala, se basa en sus propios méritos, no en una circunstancia externa.

Publicó en aquellos años dos libros: *Introducción a la pintura española actual* (1960) y *Autocrítica del arte* (1965); después publicó *La última vanguardia* (1969), un libro de gran formato, muy bien editado, sobre el arte de vanguardia en España después de 1940 y sobre todo en los últimos cincuenta y en los sesenta. El primero apareció en una editorial del Régimen, *Publicaciones españolas*, el segundo, que editó Península –el sello editorial en castellano de Edicions 62–, había aparecido inicialmente de forma seriada en una revista creada y dirigida por



dos personas muy adictas al Régimen: Belén Landáburu e Isabel Cajide. La revista se llamaba *Artes*, y, entre las que tuvieron continuidad, fue la revista más importante de aquellos años. Isabel Cajide, que la dirigía, no nos engañaba a nosotros, sus colaboradores, y tampoco nosotros la engañábamos a ella. Pienso que buena parte de su éxito se fundaba en esta sinceridad.

El primero de los libros de Moreno, *Introducción a la pintura española actual* era el primer libro, entre los que conozco, que planteaba de modo coherente, a la vez que problemático, la historia de la pintura española del siglo XX. Se preguntaba por la modernidad del arte español de nuestro siglo y lo hacía con un acopio de material que hoy puede parecer reducido pero que entonces fue deslumbrante.

El desconocimiento de nuestra propia historia, he aquí uno de los problemas básicos al que nos enfrentábamos. La Guerra Civil había sido un corte traumático con todo lo anterior, además había extendido una cortina de amnesia histórica. El franquismo procedió a una destrucción sistemática de la historia de España y de su memoria colectiva. Lo hizo recurriendo a la prensa y las revistas, a sus propias instituciones, pero también se sirvió del mundo académico, de la docencia y la investigación universitarias. Es cierto que el arte contemporáneo no había tenido sitio en la academia, y no lo iba a encontrar ahora, pero en otras disciplinas, la historia por ejemplo, la deformación y el olvido fueron contundentes. Por lo demás, el «uso» que se hizo del arte de los siglos XVI y XVII fue por completo tendencioso, en la academia y fuera de ella.

¿Qué había sucedido en nuestro país durante el siglo XX? Sabíamos algo de Picasso, poco, algo de Miró y de Dalí, nada de Julio González, menos aún de Alberto Bore, del Palencia anterior a 1936, de Luis Fernández, Maruja Mallo, Castelao, el surrealismo catalán... La Escuela de París era un fantasma, Viñes, Manuel Ángeles Ortiz, María Blanchard, Torres García, Togores..., no existían. Y los que existían, tal es el caso de Solana, eran interpretados en clave tremendista. Si no se sabía nada de todo esto, menos podía aventurarse una secuencia histórica plausible. El pasado era un brutal agujero negro.

Los escritos casi siempre excesivamente singularizados de Lafuente Ferrari, Gaya Nuño y Cesáreo Rodríguez Aguilera, ajenos a la academia o expulsados de ella, no cubrían estos aspectos. Desgraciadamente, Gabriel Ferrater no había terminado el encargo de Carlos Barral para hacer una historia de la pintura española del siglo XX (lo escrito se publicó en 1981, *Sobre pintura*) y pocos más parecían interesados en



este tipo de cuestiones. Los historiadores del arte y críticos que por entonces empezaban a escribir –Victor Nieto, por ejemplo, que se encargaba de la sección de arte de la revista *Aulas*, al que conocí en la universidad y con el que mantengo una amistad sincera–, estos historiadores todavía no estaban (o no estábamos) en condiciones de abordar temas como esos. Los escritos de artistas como Oteiza eran, a pesar de la segura contundencia de su discurso, *tentativas* de conceptos nuevos, a veces de difícil comprensión para lectores que carecían de tradición al respecto.

El libro de Moreno era, por todo ello, de suma relevancia –y a medida que pasa el tiempo más me reafirmo en esa impresión inicial–, pues no sólo aportaba datos desconocidos, sino que lo hacía en torno a una pregunta acuciante, política y culturalmente acuciante: ¿cuál era la vía de la modernidad en España, existía esa vía? Políticamente acuciante, pues si se contestaba afirmativamente, entonces España, la España que vivíamos no era diferente; si la respuesta era negativa, convenía buscar las causas de este fenómeno. La controvertida lectura de la Generación del 98 no ayudaba a plantear la cuestión con claridad. Después, leyendo a Manuel Azaña –¿quién era Azaña para un joven en los años cincuenta y primeros sesenta?–, he podido saber que este tipo de cuestiones tuvieron planteamiento diferentes a los de la Generación y que fue uno de los referentes de la política cultural, económica y social de la Segunda República.

Otro crítico, Vicente Aguilera Cerni, justo es mencionarlo aquí, publicó poco después, pero ya en 1966, un *Panorama del nuevo arte español* que aportaba abundante y novedosa información. El libro fue editado en una serie de «panoramas» de la Editorial Guadarrama que tuvo en aquellos años sesenta bastante importancia. La editorial Guadarrama había publicado también una *Escultura española contemporánea* (1957) de Gaya Nuño que se lee todavía con provecho. Gaya fue un intelectual perseguido y desperdiciado, no tuvo acceso al mundo académico –le fue prohibido: había estado en la cárcel, era «rojo»– y se ganó la vida escribiendo. Escribía muy bien, lo hacía en *Insula* y en *Goya* –contaba con la simpatía y el apoyo de Camón Aznar, lo que le honra–, pero también en publicaciones de carácter general. Compuso cuentos y relatos, y una narración larga, *El santero de San Saturio* que alcanzó cierto éxito y por la que siempre fue reconocido. Su figura fue siempre, además, un referente de honestidad. Como lo sería, algo después, la de Venancio Sánchez Marín, al que conocí en los primeros sesenta y con el que siempre me unió una gran amistad.



Aguilera Cerni, vuelvo al punto de partida, era, y es, un crítico valenciano, con amplios contactos en Italia, próximo a la Bienal de Venecia, autor de un estudio sobre el arte norteamericano, director de una revista de vida quebradiza, *Suma y sigue del arte contemporáneo*, que financió Pepe Huguet, en la que publicamos muchos de los que aparecen en este relato. Aguilera publicó también un libro sobre Ortega y d'Ors en Ciencia Nueva, en el que revisaba la aportación de ambos al conocimiento e interpretación del arte. También la crítica y la teoría necesitan su historia.

Todos estos hechos permitirán comprender, así lo espero, la importancia que en aquellos años tenía el conocimiento del agujero negro al que me he referido. El franquismo, además de ganar la Guerra, pretendía hacer una historia (propia) de España. Nunca como entonces se cumplió con tanta claridad ese dicho según el cual quien domina el presente domina también la imagen del pasado. Precisamente por eso era necesario investigar ese pasado.

En el ámbito de la historia del arte era muy poco lo que se conocía de ese pasado. Primero, porque pertenecía a un mundo olvidado y manipulado; también, segundo, porque era poco lo que a este respecto se había hecho antes de 1936. El franquismo no era una novedad en la vida española, no era un fenómeno importado. Su interpretación de la historia tenía antecedentes en la Restauración y, en general, en la práctica de nuestro pensamiento reaccionario. Basta leer a los autores reaccionarios del siglo XIX para darnos cuenta de que el franquismo no inventaba nada: los antiliberales de las Cortes de Cádiz, los absolutistas fernandinos manipulaban sistemáticamente la historia a mayor gloria de la religión, la iglesia, la monarquía y la ignorancia. Ahora padecemos una práctica muy similar.

En este punto debo volver al segundo de los libros ya mencionados de Moreno Galván, *Autocrítica del arte*. Fue, como se ha dicho, publicado inicialmente en forma de «epístolas» en la revista *Artes*, aunque como libro sufrieran cambios sustanciales. *Autocrítica del arte* es un libro de teoría, me atrevo a decir que el más relevante de los que se publicaron por entonces, y ello a pesar de que José María no era un teórico. Al releerlo, lo que he hecho estos días, me doy cuenta de que no supimos ver su alcance y que la interpretación y críticas a las que fue sometido estuvieron más ligadas a la inmediatez histórica de lo que era deseable. La sensación que tengo ahora es la de que nos encontramos ante el último de un tipo de ensayo cultural que tiene su mejor y más conocida expresión en la obra de Ortega, con cuya prosa tiene la de Moreno Galván ciertas afinidades no despreciables.



Prescinde de las notas y de la erudición, aunque encierra un amplio saber, y se propone como una reflexión personal. Su marco lo constituye la polémica informalismo-realismo-arte analítico, que protagonizaba, en el ámbito artístico, el paso de los cincuenta a los sesenta, pero el modo de acercarse a la cuestión es por completo diferente de la habitual. Hereda algunos de los conceptos que puso en pie la filosofía de la cultura, entiende el informalismo como la última etapa del proyecto vanguardista y, dentro de éste, del expresionismo, una tendencia que hace aflorar la fuerza vital y rompe el dominio mediador de la forma, desborda la idea y se nutre, como el arte no europeo, de las fuentes vitales de lo elemental.

No repetiré ahora lo que el lector puede encontrar mucho mejor dicho en el libro, pero sí deseo llamar la atención sobre lo poco habitual entre nosotros del enfoque y de la originalidad con la que cuestiones entonces actuales, las del realismo, son abordadas en sus páginas. El realismo se perfila en atención al expresionismo y a la actividad subversiva del proletariado, como una manifestación crítica que no es capaz de aceptar la actividad mediadora de la forma (ideal, clasicista), sino que trata de ofrecer la realidad tal cual, y, en el caso de nuestro tiempo, la realidad injusta y socialmente miserable.

La componente expresionista suscitaba ya en aquellos años fuertes críticas de Tomás Llorens, que alentaba una imagen irónica de la cotidianidad en *Estampa Popular* de Valencia y, de inmediato, en *Equipo Crónica*: no cabe duda de que era uno de los «caballos de batalla» del pensamiento estético del que se reclamaba la izquierda.

7. El concepto de realismo –vuelvo ya a la historia del compañero de viaje– podía articular una investigación sobre la evolución del arte español del siglo XX, satisfaciendo diversos intereses: la oportunidad de ofrecer una evolución coherente a partir de una categoría estética e ideológica, también estilística, y, en aquel momento, política, en el marco de un proyecto cultural polémicamente dominante.

No recuerdo que todas estas cuestiones estuvieran presentes cuando me decidí a investigar sobre el realismo en el arte español entre 1900 y 1936. Es posible que se hayan explicitado con el tiempo y lo que en aquel momento me indujo a trabajar en esta dirección fuera sólo el papel que el concepto de realismo jugaba en el debate artístico de los años sesenta. A buen seguro, encontrar una tradición realista permitiría una mejor y más fructífera comprensión de ese debate.

Desde luego, el realismo no podía ser entendido como la simple representación figurativa, sino que relacioné el concepto con otros dos



que me parecieron esenciales: arte popular y lucha de clases. Aunque a primera vista pueden parecer conceptos muy alejados uno de otro, no lo son, o no lo fueron, tanto. Lo popular no se entendía —no lo entendía— en un sentido folclórico, sino como el arte y la cultura que contribuían a formar la conciencia y la identidad del pueblo como clase en un sistema de relaciones de clase. Ese sistema desarrollaba una dinámica de conflictos de clase que permitiría transformarlo. Después, poco después, cuando tuve acceso a los textos de Lukács, la noción de «sujeto histórico» me permitiría precisar alguna de estas ideas, entonces balbuceantes. Ahora, en aquel momento, uno de mis referentes teóricos sobre estas cuestiones era *Juan de Mairena*, de Antonio Machado, en especial sus reflexiones sobre las masas, su concepción de literatura y sabiduría popular y su visión de las dos Españas, una de las cuales nos estaba helando el corazón.

Fruto de este trabajo fue el libro *El realismo plástico en España de 1900 a 1936* (Península, 1966), el primero que escribí y el segundo que publiqué. Con este motivo conocí a Alfonso Carlos Comín y a Jordi Solé Tura. Del primero leí un libro ejemplar, *La España del Sur* (1965), paradigmático de lo que debía ser una investigación social y política. Era la primera vez que entraba en relación con un cristiano preocupado por las cuestiones sociales, pues aunque había estado atento a la revista *Praxis*, no había llegado a conocer a sus directores. Solé Tura se encargaba de la colección de ensayo en la que iba a aparecer mi libro, pero, además de su trato, fueron iluminadoras sus reflexiones sobre el nacionalismo, que leí más adelante. Años después nos volvimos a encontrar en el Ministerio de Cultura, él era ministro del gobierno socialista.

*El realismo plástico en España de 1900 a 1936* fue un libro de hemeroteca. Todas las mañanas revisaba revistas en la Hemeroteca Municipal, en la Plaza de la Villa, en busca de información gráfica, referencias de exposiciones, críticas, manifiestos, etc., en especial todo lo relativo a la Segunda República. El resultado lo conoce el lector y nada más diré de él. Pero lo cierto es que me «engolfé» en las revistas y en la historia del país, del siglo XX pasé al XIX, a sus primeros momentos, me enfrasqué en la prensa del Trienio Liberal, descubrí *El Zurriago*, *La Tercerola*, *Fray Gerundio*, *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán...* Continué trabajando sobre la ilustración gráfica, especialmente satírica y reuní material abundante que sólo publicaría varios años después, en 1979 (*La ilustración gráfica del siglo XIX en España*). En el curso de esta búsqueda encontré una serie de manifiestos de la Revolución de 1868 —uno de los temas que más me fascinó—, los reuní y los publiqué con



una breve introducción y unas notas (en las que se deslizaron algunos errores, espero que menores). Por cierto, la censura rechazó el libro y este pasó de Ciencia Nueva –en cuya colección *Los clásicos* estaba previsto– a Cuadernos para el diálogo, que entonces empezaba su andadura.

Antes de continuar deseo decir que trabajé muy a gusto en la vieja Hemeroteca Municipal. El personal de la sala, aunque fuera refunfunando, terminaba por traerme todos los periódicos y revistas que solicitaba y el Departamento de Microfilm, en el que trabajaba Josefina Cedillo, reprodujo lo que le encargué y me solucionó muchos problemas. En la Hemeroteca vi por primera vez un retrato de Ricardo Fuente, a cuyo hijo, ya fallecido, así como a su esposa, Carmen Caamaño, conocería años después. Tenían una muy excelente biblioteca, así como dibujos, esculturas y pinturas de algunos de los artistas que en estos años estaba descubriendo. Y, por encima de todos, eran amables y cultos, con una amabilidad tierna y una cultura que atribuí, y atribuyo, a la intelectualidad de la República y de la Institución, una intelectualidad que, como en su caso, llegó a formar parte del Partido Comunista. En la Hemeroteca conocí también a V. M. Arbeloa, que, si no recuerdo mal, era por entonces sacerdote. Al verme enfrascado en las revistas satíricas del siglo XIX me propuso participar en una historia del anticlericalismo español. Me pareció bien y fuimos a visitar a Julio Caro Baroja, que también se interesó por el proyecto, aunque nunca llegó a realizarse. Años después, Caro Baroja presentó en la Librería Antonio Machado mi libro sobre la ilustración gráfica en el siglo XIX.

Mi estancia en la Hemeroteca Municipal –en la Biblioteca Nacional y en el Museo Municipal– me permitió rastrear una tradición cultural que, si no era de izquierdas, al menos no era conservadora. Diversos acontecimientos puntúan esa tradición: las Cortes de Cadiz y la Constitución de 1812, el Trienio Liberal, la Revolución de 1868 y la Primera República son los más importantes. También lo son los autores que en esa tradición se mueven: Gallardo, Larra, Miñano, algunos de los primeros folletinistas, Ayguals de Izco por ejemplo, Blanco White, etc. Pude comprobar que la historia de España no era, contra lo que se decía, la historia de la reacción, aunque sí, quizá, la historia del fracaso de esa tradición que, sin embargo, nunca acababa de morir.

No sé hasta qué punto no fue ese fracaso uno de los rasgos que hacían tan atractiva aquella tradición liberal: con él, quizá no conscientemente (o no del todo), podíamos identificarnos. La resistencia al poder y el triunfo del poder, la represión y la cerrazón, la afirmación de



la propia subjetividad en forma de principios..., fueron otros tantos factores de una historia que ahora se repetía. Las ideas de «personajes» entre sí tan diferentes como Gallardo, Larra o Miñano poco tenían que ver con nuestras ideas, mucho su situación vital, política, moral.

Con esta perspectiva, la lectura de Machado, Baroja y Valle, en especial sus *Ruedo Ibérico*, *Luces de bohemia* y los esperpentos, la lectura de Clarín, *La Regenta*, hasta llegar al *Míster Whitt en el cantón* de Sender, cobraban una dimensión diferente. Pude aprender muchas cosas sobre aquellos autores del reinado de Fernando VII en los libros de Fernández Montesinos, que por entonces empezaron a publicarse en Castalia. Con este mismo sello editorial apareció también *Historia de una infamia bibliográfica (La de San Antonio de 1823)*, de Antonio Rodríguez-Moñino, un autor que desde entonces no he dejado de leer.

Redacté el primer manuscrito de *El realismo plástico* y procuré que lo leyesen varias personas, entre ellas el pintor Luis Seoane, al que había conocido en la redacción de *Aulas*. Me atendieron, él y su mujer, Maruja, con gran amabilidad, Seoane me hizo diferentes sugerencias y me proporcionó abundante información pues tenía una memoria extraordinaria. También me puso en contacto con Maruja Mallo, que vivía por entonces en un hotel próximo a la Catellana. Mantuvimos interminables conversaciones telefónicas por la noche, pero sobre todo me impresionaron sus labios pintados y sus espectaculares zapatos rojos.

Cuando terminaba el primer manuscrito de *El realismo plástico* recibí la mencionada visita de Jaime Ballesteros y José Esteban. Nada más natural que escribir un libro sobre el realismo actual, el que se creaba en ese momento, con una parte teórica en la que se debatiera la cuestión conceptual y otra más informativa y crítica. Escribí *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* como un continuo, sin detenerme. Me levantaba muy pronto, me sentaba en la cama, convenientemente abrigado, y me ponía a escribir en cuartillas, con letra muy apretada, que luego pasaba a máquina en una vieja Remington portátil que me había regalado mi padre. Se publicó de inmediato, una vez entregado, con una espectacular portada de Alberto Corazón. Avanzaban los preparativos para el viaje del compañero.

La relación con Alberto Corazón, al que conocí, como digo, en Ciencia Nueva, fue decisiva en los años posteriores. Su originalidad y brillantez, su pasmosa capacidad de seducción, que no le han abandonado, alentaba ya en la gráfica de la editorial, en muchas ocasiones estridente, siempre heterodoxa y polémica: suelo decirle en broma que nuestra amistad se funda sobre el hecho de que yo fuí uno de los pocos



autores que no protestó de las portadas que realizaba para los libros de la colección *Los Complementarios*. En los años sesenta, y a partir de entonces hasta los ochenta, casi todos los proyectos intelectuales en los que he participado fueron proyectos compartidos con él, debatidos con él y perfilados de común acuerdo. Claro es que podíamos tener opiniones diferentes, y las tuvimos en numerosas ocasiones, pero ninguna de suficiente entidad como para romper un sentir común. Su casa, situada en la Plaza Mayor, se convirtió en centro de reunión de los amigos, en torno a una larga mesa propicia para una «última cena», o en un singular «ruedo» de madera que había hecho Agustín García Tirado. Allí se realizó un coloquio sobre *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* al que asistieron Sacristán y Moreno Galván, allí cantó por primera vez Paco Ibañez –por cierto, con la competencia de J. Munárriz, Alberto y Juan Antonio Méndez–, nos vimos con Solé Tura, que venía de Barcelona, se revelaban fotografías, se preparaban algunas de las serigrafías que luego hizo Alberto... Desde sus balcones, ya en los primeros setenta, realizó todo el material gráfico que utilizó para su análisis de la Plaza Mayor.

*El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, el libro publicado con la portada de Alberto, no era, en absoluto, marxista. Es cierto que, a fin de aquilatar el concepto de realismo, había empezado a leer algunos textos marxistas, clásicos preferentemente, también ensayos, y que ya poseía un conocimiento somero de las ideas de Marx y Engels sobre arte y literatura, con una especial actitud crítica hacia la noción de reflejo. Pero la parte teórica de ese libro debe más a Hegel y la fenomenología que a Marx y Engels.

Hoy tiendo a considerarlo el último de los textos próximos a la fenomenología. Otros dos fueron sendos largos artículos sobre cine y sobre Proust. Alguno algo posterior, como el que preparé para *Grijalbo*, a instancias de Alberto Méndez, sobre la noción de reflejo en Lukács, en el que iba a ser un libro colectivo sobre el autor húngaro, no llegó a publicarse. En cualquier caso, aunque aquel sea un período terminado, las lecturas de fenomenología, el estudio de Merleau-Ponty, han continuado siempre presentes y reaparecen en muchas ocasiones.

8. Hasta ahora no me he referido al que es acontecimiento importante en la vida de los jóvenes españoles y que, si no lo fue tanto en la mía, en modo alguno puedo olvidar: el servicio militar. Cuando antes afirmé que durante todo este tiempo iba por la mañana a trabajar en la Hemeroteca Municipal, no me atenía totalmente a la verdad: durante



los dieciocho meses del servicio militar solía ir por la tarde, pues por las mañanas estaba en el cuartel.

Realicé el servicio militar, una vez terminada la carrera, como soldado raso en el arma de Aviación, Escuela de Transmisiones de Cuatro Vientos. Fue, al decir de los jefes, una promoción extraña: había bastantes reclutas con título universitario, muchos con estudios secundarios y oficios diversos y prácticamente todos los demás los tenían, al menos, primarios. No recuerdo ningún analfabeto, tampoco ninguna actividad de alfabetización. A los que teníamos título universitario nos permitieron dormir en casa desde el primer día y nos rebajaron de «servicios mecánicos», barrer, fregar, etc., al igual que sucedía con los hijos de militares. Mi servicio fue, por tanto, mejor del habitual, pero no por eso disminuyó mi repugnancia hacia la institución.

Tras el período de instrucción, una absoluta pérdida de tiempo, y la jura de bandera, un acto del que no puedo recordar nada, fui destinado a oficinas, en concreto al registro de entrada y salida del correo. Tres soldados nos ocupábamos de esta sección, uno de la entrada, otro de la salida y otro de permiso. Al frente estaba un brigada que, a su vez, dependía de un comandante. El trabajo consistía en apuntar en los libros de salida y entrada las direcciones del destinatario y el remitente, la índole del tema del que trataba el oficio o documento, adjudicándoles fecha y número. Ocasionalmente había que redactar algún escrito administrativo, casi siempre relativo a cuestiones personales del brigada. El número de cartas que entraba y salía nunca sobrepasaba las veinticinco; el trabajo no exigía más de media hora.

Tanto el comandante como el brigada fueron siempre amables en su trato, al que yo correspondía con extremada cortesía. Pero nada de esto cambió mi consideración del sistema militar. La holgazanería y la autoridad eran, son, el origen de todo tipo de corruptelas y miserias humanas, pues, por amables que fueran con uno, sabías que todo dependía de ellos, de su voluntad. La tan cacareada disciplina no era, no es, sino un medio de anular al que está por debajo y las proclamas de honor, dignidad, etc., a que tan aficionados son los militares, no hacen sino encubrir su total ausencia.

Todos estos vicios se acentuaban en los servicios que llamaban de armas, las guardias, que «vendí» siempre que pude. No recuerdo con exactitud el número de soldados que intervenían en una guardia, creo que en torno a veinticinco, una cantidad ingente de personas para un perímetro reducido. Siempre argumenté, con sorna, que mejor sería pagar a un sereno, y todavía pienso que una medida de este tipo



hubiera sido lo más acertado. En las guardias se estrechaba el compañerismo, es decir, se bebía, se hablaba de mujeres, se enseñaban fotos pornográficas, que algunos llevaban en la cartera como si fueran las fotos de sus madres, novias o hermanas...

El ambiente, como es propio de un ambiente de hombres solos, era repugnante. Los hombres solos, en cuarteles, seminarios e internados, pierden la contención que imponen las mujeres, exhiben su machismo y sus vicios sin límite alguno. Recuerdo ahora una nochevieja en la que el brigada de guardia, por completo borracho, se dedicó a recorrer la Escuela disparando al aire. Aquella noche preferí hacer varios servicios antes que volver al cuerpo de guardia, entreteniendo el tiempo en vaciar de pólvora las balas.

En ningún momento dejé traslucir cuáles eran mis opiniones, pues suponía, creo que razonablemente, que la mejor estrategia era mantener la mayor distancia y anonimato posibles. El cuartel es propicio a las «batallitas», pero nunca me presté a ninguna, aunque tuve que soportar alguna terrible: el brigada responsable de la oficina nos contó su participación en fusilamientos tras la Guerra Civil, el tiro de gracia y el desfile del pelotón de fusilamiento ante los cadáveres, tras la ejecución. Todas esas barbaridades, el abuso de autoridad, la pérdida de tiempo, la perversión de los instintos..., todo eso no hizo sino reafirmarme en una opinión que continuo manteniendo: el ejército debe desaparecer, su presencia es síntoma de una enfermedad del cuerpo social.

9. Al terminar la mili busqué trabajo en la enseñanza media y encontré una plaza que había dejado vacante un compañero del servicio, Aguirre Apolinario, con el que inicié una buena amistad. El centro era un colegio privado con dos sedes, una en la Avda. de San Diego, junto a Palomeras, y otra en el Puente de Vallecas. Empecé dando clase de francés y latín a niños que ningún interés tenían por estas materias. Después pasé a dar historia y terminé impartiendo las diferentes materias de «letras». La enseñanza ha constituido una parte muy importante de mi formación: me gusta enseñar, disfruto dando clase, y creo que gracias a la docencia logré una claridad que pude trasladar a algunos de mis libros. Al explicar en voz alta comprendía, y comprendo, lo convincente –o lo inverosímil– de lo dicho, de tal manera que la clase fue siempre, es, una prueba de la plausibilidad de mis conocimientos. Trabajé en aquel colegio hasta 1980, un trabajo que compatibilicé ocasionalmente con la universidad, a la que me dediqué en exclusiva a partir de esa fecha.



## II. *El viaje del compañero*

10. Uno no decide un buen día hacerse compañero de viaje, las cosas no suceden así. Uno se encuentra de compañero de viaje, y se encuentra en ésta como en una situación natural, que no ha elegido pero que no rechaza. No podría haber sido compañero de viaje de los socialistas porque la existencia de los socialistas era más que dudosa, aunque por entonces empezó a hablarse de Tierno Galván en este sentido, y porque no había nada parecido a un proyecto cultural socialista. No podría haber sido compañero de viaje de los demócratacristianos porque, además de ser un grupo muy reducido, su relación con la Iglesia, uno de los ejes vertebrales del franquismo, anulaba su credibilidad. El proyecto cultural comunista estaba «en el aire», era el punto de referencia, y el viaje se iniciaba, así, con toda naturalidad.

La publicación de los dos libros, de diferentes artículos, la participación en Ciencia Nueva, algunas conferencias, la asistencia a manifestaciones –por lo general poco nutridas pero violentamente disueltas– y actos políticos en la universidad –multitudinarios–, hicieron de mi un «intelectual de firma», tal como gritaba Fraga: intelectuales que (en su opinión) no eran nadie y firmaban manifiestos y cartas denunciando la represión policial, la falta de libertad de expresión etc. Una de las cartas más famosas es la que se redactó con motivo de las huelgas de la cuenca minera asturiana, en la que la violencia policial se ejerció sobre los mineros y sus mujeres. Eduardo Arroyo ha pintado cuadros magníficos sobre este tema.

Poco después fueron detenidos Antonio Giménez Pericás y Agustín Ibarrola, junto con algunos dirigentes comunistas, juzgados y encarcelados. En el curso del juicio, Pericás solicitó el ingreso en el Partido Comunista. Fue el final de nuestra relación. Cuando salió de la cárcel no volvió a intervenir en la vida artística, se trasladó al País Vasco y allí ejerció su profesión de abogado. Pero, aunque no haya vuelto a verle, conservo el recuerdo de su intensidad, dialéctica, ideológica y vital, como uno de los más vivos de todos aquellos años.

Antes de seguir adelante me detendré en un tema que para más de un lector resultará vidrioso y sobre el que yo mismo he reflexionado en bastantes ocasiones con resultados diferentes. Ahora mismo, a tenor de la relectura del libro de Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, vuelvo sobre él. Me refiero a la eventual condición totalitaria del Partido Comunista. ¿Cómo enfrenté esa cuestión?



Sobre el Partido Comunista recaían dos tipos de acusaciones. Unas afectaban al Partido español, a su historia y práctica políticas; otras se referían al comunismo internacional, en especial al soviético, a los campos, los crímenes de Stalin, la invasión de Hungría, etc. Sobre unas y otras recaían opiniones para todos los gustos, pero antes de apoyarlas o rebatirlas conviene recordar que 1960-1965 no era 1998 ni 1999, y que la perspectiva con la que se enfocaban estos asuntos era muy diferente de la actual, aún más, era muy diferente la que se adoptaba en España a la propia de Francia o Italia.

Por lo que hace a la historia del Partido Comunista de España, las acusaciones no eran pocas ni banales. Casi siempre en relación a la Guerra Civil y a su actuación en la misma. Una cuestión muy concreta era la «desaparición» de Andreu Nin y la política con el POUM y los sucesos de Barcelona; otra más general, la actitud del Partido frente al anarquismo y su revolución igualitaria, en especial en el frente de Aragón. La presencia de los comisarios stalinistas sobrevolaba la polémica. La reciente película de Loach, *Tierra y libertad* permite comprobar que el debate sigue vivo, aunque no con aquella virulencia.

El debate sobre el anarquismo y su revolución libertaria se fijaba en términos más o menos teóricos: ganar la guerra o hacer la revolución, hacer la revolución para ganar la guerra, hacer la guerra (y ganarla) para no hacer la revolución. Debo indicar que el debate era muchas veces por completo abstracto, pues se carecía de información suficiente —que sólo entonces empezaba a llegar—, razón por la que la lectura de libros sobre la Guerra Civil fue, y sigue siendo, una de mis pasiones. Añadiré ahora que en aquellos años desconocía lo que Manuel Azaña había escrito sobre la Guerra Civil, su dirección y el papel jugado por los diferentes grupos e instituciones, unos juicios que hoy me parecen de extraordinaria relevancia para formar los míos.

El «asunto Nin» estaba envuelto en una espesa cortina de humo. Pensaba que, a la vista de todos los indicios, el Partido Comunista era el responsable, al menos moral y seguramente físico, de su asesinato. Ahora bien, costaba mucho atribuir lo que había hecho aquel Partido en la guerra a éste que ahora se oponía la franquismo. La impresión que tenía es que se trataba de dos partidos por completo diferentes y que en los años sesenta no podía suceder una cosa así. La expulsión de Semprún, que podía avivar la polémica en este sentido y desmentir esa apreciación, le parecía a un compañero de viaje una cuestión interna sobre la que carecía de datos para opinar. De hecho, tenía la sensación de que la política del Partido acentuaba cada vez más la apertura hacia la socie-



dad. La publicación de *Realidad* dirigida por Manuel Azcárate, y la petición que me hizo la revista para que publicase artículos con pseudónimo o con mi nombre propio –hice ambas cosas–, confirmaron aquella sensación (que actualmente revisaría con más cautela).

Por entonces fue detenido, juzgado, condenado y ejecutado Julian Grimau. El juicio, además de adolecer de defectos formales que han sido posteriormente reconocidos, era una burla a la justicia y, de hecho, se volvió contra el Régimen. Grimau fue acusado de todo lo que se le podía acusar, entre otras cosas de haber cometido asesinatos durante la Guerra Civil. La falta de pruebas, la indefensión del acusado, la truculencia de las manifestaciones públicas de los jerifaltes del Régimen, contribuyeron a reducir la credibilidad de las acusaciones contra la actuación del Partido Comunista durante la Guerra Civil.

En lo relativo a la historia de los comunistas, en especial del comunismo soviético, la cuestión era distinta. La imagen que se tenía del comunismo soviético se configuraba con los tópicos al uso: el país de la revolución, la guerra contra el nacionalsocialismo, la construcción de una sociedad industrial, la alfabetización, el desarrollo cultural, etc.; también, en el otro platillo de la balanza, las purgas y la liquidación de los dirigentes revolucionarios disidentes, los campos, la falta de libertades, la invasión de Hungría, etc. El error, mi error, consistía en poner todos estos acontecimientos en una balanza, como si unos pudieran equilibrarse con los otros, como si la segunda serie fuera el costo necesario de la primera. No había balanza posible, pero entonces no lo comprendí. En cualquier caso, sentía una especial repugnancia por las purgas, los crímenes y las invasiones, una actitud que se multiplicó después con motivo de los sucesos de Praga... Todavía recuerdo la sensación de estupor ante los sucesos de Praga, la conciencia de estar inermes, vergonzosamente inermes. Pero, de nuevo la balanza, la URSS era el principal baluarte de la lucha contra el imperialismo y el capitalismo, el principal apoyo de Vietnam, una guerra que caló profundamente en mis emociones (y creo que en las de todos los de mi generación).

Posiblemente, ese modo de juzgar era una manera de escapar a una disyuntiva imposible y, en otro sentido, bastante abstracta. El Partido Comunista era, se aceptase o no su actuación pasada, la principal fuerza de la oposición al franquismo. Por otra parte, además, el Partido español daba señales de su creciente independencia respecto de la URSS. Hoy día podemos considerar que esas señales o no eran suficientes o eran equívocas, pero entonces no había claridad bastante, al menos en mi caso, para poder afirmarlo.



Nadie piense que estas dudas, vacilaciones, contradicciones, etc. fueron las razones que impidieron mi entrada en el Partido. Nada de eso, sencillamente tal cuestión no se planteó, nadie me lo propuso —no sé que hubiera respondido— y fui un compañero de viaje, aunque lo suficientemente equívoco como para que me sucediera lo siguiente: en una fecha que no puedo precisar, se presentaron en casa un grupo de guineanos, de color, que dijeron ser guerrilleros y que deseaban entrar en contacto con el Partido Comunista para obtener armas. Me quedé literalmente de piedra, fui a ver a Jaime Ballesteros y le expuse la embajada, a lo que me indicó que los remitiera a París, donde había una oficina del Partido. No sé en qué quedó todo eso.

11. Un par de actos culturales-políticos de cierta relevancia —uno más que otro— marcaron mi actividad en estos años. El primero, segundo en el tiempo, consistió en un encierro en el Museo del Prado para protestar por la detención de José M.<sup>a</sup> Moreno Galván. Nos reunimos en la rotonda de Goya y nos colocamos cerca de los cuadros, pensando que la policía no se atrevería a utilizar la violencia por miedo a dañarlos. Nos sentamos en el suelo, dispuestos a no salir de allí hasta que no pusieran en libertad a Moreno, pero al final de la tarde, con el Museo cerrado, la policía nos desalojó y nos condujo a la Dirección General de Seguridad, nos tomó declaración —pude comprobar que tenían una ficha mía exhaustiva— y nos dejó en libertad. Este tipo de «acontecimientos» eran reseñados por la prensa extranjera, que confirmaba así la condición represiva del Régimen. J. A. Novais, el corresponsal de *Le Monde*, era uno de los periodistas más señalados.

Mucha más importancia tuvo el segundo de estos actos cultural-políticos, el homenaje a Machado en Baeza: *Paseos con Antonio Machado*. La idea de hacer un homenaje al poeta partió de Jesús Vicente Chamorro, primo de mi esposa, sobrino de mi suegro y, como él, fiscal. No sé si alguien pudo sugerírsela, pero tengo la impresión de que el proyecto fue suyo. Recurrió a mi como persona de apoyo para los primeros pasos, que se encaminaron en dos direcciones: organizar el homenaje en Madrid con la mayor base posible y lograr el concurso de las autoridades de Baeza, tarea esta para la que su condición de fiscal era subterfugio importante.

Como es sabido, el acto consistía en la construcción e inauguración de un monumento en Baeza, proyectado por el arquitecto Fernando Ramón, en el que se colocaría una cabeza de Machado realizada, en bronce, por Pablo Serrano. Con ese motivo nos trasladaríamos a la ciu-



dad andaluza y llevaríamos a cabo el homenaje. Se creó una comisión organizadora de personalidades que se reunía en el estudio de Fernando Ramón, pero los miembros de la comisión que acudían a las reuniones eran pocos, entre ellos recuerdo a Caballero Bonald y a Jesús López Pacheco. Logramos que Miró hiciese un cartel para el acto, a partir del cual se editaron tarjetas, y también se editó un disco en el que se recitaban poemas de Machado (¿Francisco Rabal, Fernando Rey y Fernando Fernán Gómez eran los lectores?). Pusimos a la venta los discos y las tarjetas a fin de recabar dinero para la organización. Presentamos el homenaje en un salón lleno de público del Instituto Internacional de la calle Miguel Angel; hice de orador y, todavía lo recuerdo, dije *pristino* por *prístino*. Los *Paseos con Antonio Machado* empezaron a adquirir una gran repercusión.

Mientras tanto, Jesús Vicente Chamorro y yo hicimos varios viajes a Baeza para hablar allí con nuestro interlocutor, el juez, que ni por asomo era consciente de lo que se venía encima. Empezaron los trabajos de construcción del monumento y la organización del acto, muy avanzados cuando se «destapó el pastel». Las autoridades locales hablaron con el gobernador civil, éste debió requerir información a la policía y el acto fue suspendido un par de días antes de su celebración. Los periódicos dieron noticia de la prohibición, pero, como la comisión no recibió notificación alguna en este sentido, jugamos al equívoco y remitimos notas a la prensa afirmando que el acto iba a celebrarse.

El día del homenaje, de madrugada, salí de la Plaza de Olavide camino de Baeza con dos autobuses llenos de estudiantes. Durante el trayecto cantaron y calentaron los ánimos —«¡Pim, pam, pum, viva Mao Tse Tung!», «¡Pim, pam, pim, viva Ho Chi Minh», «¡Cuchara, cuchillo, la hoz y el martillo!», etc.—, por lo que el conductor me explicó que, si nos paraba la policía, yo era el responsable. Los gritos arreciaron al pasar por Linares, cerca del cuartel de la Guardia Civil. Cuando llegamos cerca de Baeza encontramos la carretera cortada por los guardias, que permitían sólo el paso de coches particulares y de personas a pie, pero no el de autocares. No recuerdo quién me trasladó a Baeza, creo que Ricardo Aguilera; nunca se había visto semejante atasco de vehículos.

Baeza estaba tomada por la policía, por los «grises», que ocupaban toda la ciudad y el paseo en el que iba a realizarse el homenaje. La cabeza realizada por Pablo Serrano viajaba en un coche particular y estábamos dispuestos a colocarla en el monumento, así que se inició el paseo. A un lado del camino había un terraplén, lloviznaba y hacía bas-



tante frío, por lo que cuando cargó la policía tuvimos que dispersarnos hacia la plaza de Baeza, donde volvió a cargar y detuvo a bastante gente, entre otros a Moreno Galván, Juan Ripollés, Paco Cortijo, Jesús López Pacheco, Ricardo Aguilera, etc. La cabeza de Machado se fue a Úbeda, en cuyo parador se «refugiaron» muchos de los asistentes. Comimos y volví a Baeza.

Intenté hablar, infructuosamente, con el juez. Ni siquiera me recibió. Fui al cuartelillo a interesarme por los detenidos, visita en la que me acompañó la mujer de López Pacheco, pero me indicaron que lo mejor que podía hacer era marcharme si no quería ser detenido yo también. Al caer la noche decidí volver a Madrid, adonde llegué de madrugada.

Los detenidos fueron puestos en libertad con fuertes multas. Decidí por mi cuenta que el dinero obtenido en la venta de discos y tarjetas —todo no se había gastado—, parte de él, debía destinarse al pago de las multas. El criterio de Chamorro y Ramón era contrario a esta medida, que hice efectiva, no recuerdo si parcial o totalmente, a los pocos días. Ese fue el motivo de mi ruptura con ambos. Nunca volví a hablar con Fernando Ramón, que se negó a saludarme cuando, al poco, nos encontramos en Ciencia Nueva, y la relación que a partir de entonces mantuve con Jesús Vicente Chamorro fue más cortés que amistosa, más amable que cordial. Siempre lo lamenté, pero no pude hacer otra cosa. Es posible que ambos pensaran que yo había actuado en todo al dictado de Partido, pero, si lo pensaron, estaban equivocados: fue una decisión personal que, es cierto, algunos de los detenidos, Moreno, López Pacheco, Paco Cortijo por ejemplo, vieron con buenos ojos.

12. La mención de Cortijo me conduce a otro de los senderos de esta narración. Mi actividad como articulista, la publicación de los dos libros sobre el realismo, mis ocasionales críticas de arte, habían intensificado mis relaciones con los artistas. Por entonces conocí a Saura —le recuerdo cerca de una cuna, no sé cual de sus hijas estaría en ella, me gusta pensar que era Marina, a la que más he tratado—, a los miembros de *Estampa Popular*, Ricardo Zamorano, Francisco L. Álvarez y Pepe Duarte sobre todo, a Tomás Llorens, con el que, además de largas conversaciones, intercambié abundante correspondencia, a Manolo Calvo, Guinovart, Francisco Mateos, Sempere y Monjalés, a los que conocía con anterioridad, así como a Doro Balaguer —que había sido detenido y torturado—, y a Andreu Alfaro, en cuya casa había vivido algunas temporadas. Mi primer contacto con Alfaro se produjo con motivo de la



exposición del *Grupo Parpalló* en la sala del Club Urbis, en Madrid. Nos tratamos asiduamente y se fraguó una amistad entrañable que, sin embargo, no resistió al tiempo. A través de Alfaro conocí a muchos artistas valencianos, también a intelectuales como Joan Fuster, hasta el punto que no fueron pocos los que en Madrid pensaron que yo era valenciano.

Hice amistad con Paco Cortijo, una persona dominante, en ocasiones ingenua –le recuerdo entusiasmado con un chaquetón de cuero procedente, decía, de las Brigadas Internacionales–, y siempre celoso de cualquier relación amistosa o amorosa que pudieras tener. Compré libros prohibidos de Marx y Engels en una librería junto a Quevedo, que Cortijo enviaba a Andalucía. Vendí grabados de Cuadrado, que estaba en la cárcel, de Cristobal Aguilar y de Pepe Duarte, cuadros de Ripollés y de Claudio..., mi familia compró bastantes, algunos los amigos. Años después, cuando, junto a Venancio Sánchez Marín, conocí a Francisco Lasso, procedí de manera semejante: adquirí algunas de sus esculturas y facilité la venta de otras. Lasso trabajaba para la Casa de la Moneda, allí le había conocido Venancio, y vivía malamente cerca de la fábrica El Águila. Hacía cristos crucificados en madera, de connotaciones románicas, y figuras de campesinos. Tenía un excelente *Proyecto para un monumento a la Internacional*, que, a pesar de mi insistencia, nunca me quiso vender. Era una obra en la línea de Alberto, al que conoció y trató antes de la Guerra Civil. Me cedió fotos de Alberto y una en la que ambos paseaban por la calle, que publiqué en un artículo. Hoy Lasso ha muerto, también Venancio, y con ellos una parte del tiempo.

Trabé una buena amistad con Alfredo Alcaín, una amistad que todavía dura, al que adquirí dos cuadros a precio de amigo. Alfredo siempre me sorprendía, y me sorprende, al explicarme que no sabía qué pintar, que no tenía ganas o no tenía ideas, pese a lo cual seguía pintando porque no sabía hacer otra cosa. Me ha parecido, y me parece, un pintor excelente.

Entré en relación con Rafael Solbes, Manolo Valdés y Joan Antonio Toledo, que acababan de crear el *Equipo Crónica* (del que pronto se separó Toledo, aunque continuó siendo entrañable amigo de todos), incluso compré un cuadro que me gustaba, y me gusta, mucho. Hablé mucho con Manolo y Rafael –hablaba más Rafael que Manolo– y escribí presentaciones de sus primeras exposiciones, una en Bilbao y otra en Madrid, en la librería galería *Cultart*, la primera importante que hicieron en Madrid. La amistad con Alberto Corazón se consolidó en



proyectos comunes, serigrafías, gráfica, etc. que terminarían culminando en *Comunicación*, de la que más adelante hablaré.

Supe que Antoni Tàpies estaba profundamente enfadado conmigo por *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, al que consideraba tendencioso; después aclaramos nuestras diferencias y colaboramos estrechamente en la Bienal de Venecia. También fue estrecha mi relación con Rafael Conte y la que luego sería su mujer, Jacqueline. Conte había alquilado un piso en el mismo edificio en que vivía yo, venía muchas veces a cenar e invariablemente hablabamos de libros, de lecturas. Junto a Pablo Corbalán, Conte llevaba el suplemento literario de *Informaciones*, en el que colaboré con asiduidad. El suplemento ocupa un lugar importante en el marco de la crítica de la cultura de aquellos años, al igual que *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo*. Aquí hice amistad con Pedro Altares, José M.<sup>a</sup> Guelbenzu y Félix Santos, en *Triunfo* trabajaban César Alonso de los Ríos, Víctor Márquez Reviriego y Carandell, además de Haro y otros periodistas que no llegué a conocer. Continué reuniéndome con Félix Grande, ya en la redacción de *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde colaboraba con cierta asiduidad, ya en su casa, en la que no faltaban contertulios poetas y novelistas. Allí acudían Manolo Herrero y Agustín García Tirado, Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Rafael Conte... Agustín había traducido y prologado los *Discursos* de Robespierre —para *Los clásicos* de Ciencia Nueva—, también hacía poesía e interpretaba. Escribía maravillosamente bien, la vida le llevó por otro lado.

Sin embargo, paradójicamente, mi presencia en el «mundo artístico» fue haciéndose menor. Desaparecieron *Artes* y *Aulas*, las dos revistas en las que había colaborado con críticas y artículos. Había cortado mi relación con Aguilera Cerni, cuya revista *Suma y sigue del arte contemporáneo* aparecía esporádicamente para, finalmente, dejar de hacerlo. Los artículos que publicaba en *Cuadernos para el diálogo* abordaban cuestiones diferentes, artísticas en ocasiones, literarias o de crítica cultural en otras, y otro tanto sucedió con mi colaboración, mucho más ocasional, en *Triunfo*, donde José M.<sup>a</sup> Moreno Galván se ocupaba de la crítica de arte. Además, la docencia absorbía muchas de mis horas, tenía que leer para preparar las clases y leía por propio interés textos que no se traducían en comentarios de la vida inmediata.

13. En los últimos años sesenta se abrieron paso un conjunto de preocupaciones que, alentadas por la práctica artística, la crítica y la reflexión teórica, cambiaron los puntos de vista sobre los problemas tra-



dicionales. La relación entre arte y sociedad, que se había analizado en términos de «reflejo», se abordaba ahora en términos de mercado. Las propuestas vanguardistas, se decía, habían fracasado porque el mercado terminaba por integrar cualquier «rebeldía». Parecería, entonces, que lo conveniente era realizar un tipo de obras que resistieran el poder del mercado, lo que conducía directamente a poner en cuestión la naturaleza del objeto artístico tradicional.

Se pensó, con cierta inocente simplicidad, que era preciso crear objetos que por su naturaleza o bien estuvieran fuera del mercado, o bien alteraran sustancialmente sus claves. El conceptualismo, el minimal, las diferentes tendencias del arte vanguardista –sobre las que existía entre nosotros una información muy somera, que empezó a corregir el libro de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, publicado bastante después, 1974, y el de Victoria Combalía, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, 1975–, parecían responder al primero de esos criterios, pues reducían la entidad material del objeto artístico. Los performances, happenings y actuaciones de todo tipo, respondían también a este tipo de planteamiento: ¿qué se podía vender, conservar, coleccionar...?

La otra posibilidad era diferente, actuaba –o pretendía hacerlo– dentro del mercado, pero de tal modo que se rompieran los límites de mercado artístico. Los artistas se inclinaron por la utilización de técnicas que permitieran la reproducción masiva y desarrollaron las posibilidades creadoras de estas técnicas: la serigrafía, la fotocopia, el ofset, fueron algunos de los procedimientos más satisfactorios.

Alberto Corazón preparó algunas obras de estas características a las que puse texto y logró en esos años algunas de sus creaciones más originales y rupturistas. Incluso pensamos, y así lo hablamos en alguna ocasión, en hacer cine documental urbano (que no pasó de algún ensayo personal de Alberto). Además del texto mencionado, y otros similares, escribí uno más amplio y general sobre el problema que apareció en la serie de suplementos de *Cuadernos para el diálogo*, su título: *Cultura y capitalismo* (1972). En la misma serie publiqué otro título de éxito, *Arte de vanguardia, un nuevo lenguaje* (1970), en el que suministraba información sobre aspectos de la vanguardia poco conocidos entre nosotros.

Ente 1969 y 1975 se desarrolló una amplia actividad de lo que sin mayores matices se denominó arte conceptual. Alberto Corazón tuvo un notable protagonismo, también Simón Marchán, pero fueron sobre todo artistas catalanes los que protagonizaron con más fecundidad esta tendencia, en la que participé muy escasamente. Inma Julián, a la que



conocí por entonces, fue una de las personas que reflexionó sobre el asunto e intervino de forma muy activa. Benito, Abad, Muntadas, Torres, Nacho Criado, etc. son algunos de los nombres que por entonces se significaron, a los que conocí en el curso de los años, pero ya en situaciones muy diferentes. En Madrid, la Galería Redor, animada inicialmente por Tino Calabuig y Alberto Corazón, el Instituto Alemán, la Galería Buades y la Galería Vandrés, fueron los centros que más intensamente se preocuparon de las nuevas tendencias, que yo contemplaba en condición de espectador.

14. La actividad editorial había dado un salto importante en pocos años. Los libros de Eco, Fischer, Goldmann, Kósik, Galvano della Volpe, Lukács eran accesibles en castellano. Llegó *Las ideas estéticas de Marx* (Era, 1965), de Adolfo Sánchez Vázquez, una persona con la que luego mantendría estrecha amistad, también llegó Brecht y se hicieron normales Basani, Lampedusa, Duras, Sillitoe, Nelson Algren, Gadda, Passolini, Virginia Woolf..., Henry Miller empezó a ser de lectura normal, y Faulkner, Kerouac, Updike... A través de Siglo XXI conocimos el estructuralismo marxista de Althusser, obras fundamentales de Foucault, ahí se editaron –también en Península– los textos de Gramsci. Y a través de editoriales sudamericanas nos llegaron los de Che Guevara, Fidel y R. Debray. *La Casa de las Américas* nos puso en contacto con una literatura nueva y una vida nueva. Leí a Lezama Lima, a Carpentier, pero también a Banfi en edición cubana...

La situación intelectual estaba cambiando. Cambiaba en Francia y en Italia y, «a trancas y a barrancas», también en España. Quizá con retraso, pero no por ello era el cambio menos notable. Había más libros, se podían leer autores hasta entonces no permitidos y el marxismo había entrado en un proceso de debate al que no éramos ajenos, aunque sólo fuera en nuestra condición de testigos.

El estructuralismo marxista obligó a estudiar el estructuralismo lingüístico y la antropología estructural. Mis conocimientos de lingüística estructural eran muy escasos, por no decir nulos, así que me puse a leer a Saussure, Martinet, Hjelmslev, Barthes, etc. Otros autores entraron en diálogo con éstos, Jakobson el primero, Chomsky también. La antropología se abrió paso en el estudio sistemático de Lévi-Strauss, acompañado de Mauss, Leach, Malinovski, Margaret Mead, etc., así como de algunos de los principales libros de Durkheim, autor que desconocía. Como puede verse, los tiempos del debate sobre el realismo, tan próximos cronológicamente, quedaban atrás.



Los focos de interés giraron en torno a dos cuestiones básicas: la naturaleza del lenguaje artístico –que permitiría aclarar la, como empezaba a decirse entonces, especificidad del arte, la artisticidad de lo artístico– y la relación entre la obra y el complejo social, cuestión que, como ya he dicho, dejaba de abordarse en el marco de la representación mimética y del reflejo y se analizaba en términos de sociología de la cultura y de semiótica. Dos obras de Eco tuvieron en este punto indudable importancia, *Obra abierta* y *Apocalípticos e integrados*, publicadas ambas cuando el debate sobre el realismo estaba todavía vigente, pero con una perspectiva muy diferente. Se iniciaba un camino que conduciría directamente a la lectura de Adorno, Benjamin, Horkheimer, etc., en ediciones sudamericanas o en las primeras traducciones que ofrecía Jesús Aguirre en la Editorial Taurus. Conceptos como alta y baja cultura, ideología, *kitsch*, aura, mito, reproductibilidad técnica, etc. sustituyeron a los más desgastados de realismo, reflejo, particularidad, totalidad, típico, etc.

15. El propio movimiento artístico al que antes he aludido contribuyó de manera decisiva a esta evolución teórica. Los grabados de *Estampa Popular de Valencia*, primero, las pinturas de Eduardo Arroyo y Equipo Crónica después, las de Equipo Realidad también, iniciaron la transformación del marco de intereses y preocupaciones. La «distanciación de la distanciación», empleando una fórmula que usaría Tomás Llorens a propósito del Equipo Crónica en un artículo justamente clásico, introducía la reflexión teórica por caminos en los que parecía posible articular las nociones de signo y complejo social y cultural. La lectura de Gramsci matizaba políticamente el análisis de la figura del intelectual y de la cultura popular.

El papel jugado por Tomás Llorens en todo esto fue muy relevante. En sus textos iniciales para *Estampa Popular de Valencia* había rechazado con dureza las concepciones neoexpresionistas del realismo, poniendo en cuestión uno de los conceptos centrales a la ortodoxia marxiana, el de tipicidad. A la vez, había tomado conciencia de las transformaciones que se estaban produciendo en nuestro país, todavía incipientes pero ya reveladoras del alcance que iba a tener la sociedad de consumo, proponiendo, en consecuencia, la necesidad de concebir el arte popular en el marco de una sociedad industrial de masas –lo que implicaba romper con la tradición del campesino explotado y de la expresividad emocional, notas ambas del arte antifascista– y de atender a la iconografía de los medios de comunicación, cada vez más importantes en la España de



los sesenta. Por último, en tercer lugar, concebía la ironía como el instrumento decisivo para intervenir en el complejo social. El papel de la ironía se puso de manifiesto, aunque de forma rudimentaria, en los grabados, tarjetas y calendarios de *Estampa Popular de Valencia*, y fue rasgo central del lenguaje, mucho más elaborado, de Eduardo Arroyo y Equipo Crónica. No era, por otra parte, nota ignorada por las nuevas tendencias narrativas de la pintura europea, la llamada «figuración narrativa». Incluso podía atisbarse en las primeras obras realistas de un pintor tan dramático como Juan Genovés, que alcanzó en aquellos años un éxito espectacular.

La ironía podía percibirse desde dos puntos de vista. El primero y más elemental era aquel que la concebía como instrumento de crítica en un mundo en el que la crítica explícita era o imposible o muy arriesgada. El segundo veía en ella un rasgo decisivo del lenguaje, que exigía una distanciaci3n gracias a la cual no sólo se contemplaba de manera diferente al motivo representado, sino que se contemplaba como motivo de representaci3n, insistiendo en el carácter lingüístico (plástico) del artificio. A la primera distanciaci3n, relativa al motivo, había que añadir una segunda, relativa al lenguaje. Este doble recurso fue motivo de reflexi3n en el citado texto de Llorens sobre Equipo Crónica, editado primero, si no recuerdo mal, en la revista *Opus International* y después en el catálogo de la exposici3n que el Equipo hizo en el Centro M 11 de Sevilla, un catálogo diseñado por Alberto Coraz3n, autor también de, entre otros, los de Saura y Gordillo.

Llorens fue el primer crítico que introdujo la semi3tica en sus escritos y en sus explicaciones docentes. En aquellos años impartió clases en la Universidad de Valencia, que, debo decirlo, eran sorprendentes por su novedad, aunque difíciles de seguir para los alumnos. Me hice con unos apuntes mecanografiados y le propuse publicarlos en una editorial que estabamos organizando, *Comunicaci3n*. Aceptó inicialmente, pero luego me los pidió para corregirlos y nunca más he vuelto a saber de ellos.

16. Por mi parte, estaba empeñado en dos trabajos, aparte de la docencia con la que me ganaba la vida. Uno era la redacci3n de una *Historia del arte en España* que, gracias a la intervenci3n de Agustín García Tirado, me había encargado la editorial Istmo, dirigida por Juan Antonio Llardent. El otro consistía en la redacci3n de un volumen que, con el título *El lenguaje artístico*, aparecería editado en Península en 1970.



Hoy seguramente no aceptaría, como lo hice en aquel momento, la redacción de una historia del arte en España en formato de bolsillo, pero entonces me pareció una empresa que estaba a mi alcance. Me puse a trabajar ese texto de forma continua, procurando escribir de la manera más sencilla posible, tal como explicaba en las clases de bachillerato. Metodológicamente, procuré escapar al sociologismo, y así lo expliqué en la introducción, pero no tuve mucho éxito, pues una crítica de Manolo Vázquez Montalbán en *Triunfo* habló incluso de «Hauser español». El libro tuvo mucho éxito de crítica y ventas, incluso sorprendió a la editorial, que de inmediato me propuso una segunda edición reformada. Introduje abundantes cambios, ampliándola y reformándola, pero el mote sociologista persiste. En numerosas ocasiones he pensado reformar de nuevo el libro, pues se sigue vendiendo a pesar del tiempo transcurrido, llegué a hablar sobre el particular con Llardent, pero no terminé de decidirme: es libro que lleva la marca de su tiempo y quizá sea más adecuado dejarlo tal cual está.

*El lenguaje artístico* era un libro mucho más complejo. Intentaba precisar la condición del lenguaje artístico de tal modo que no se perdieran de vista las obras concretas, evitando la generalidad de teorías especulativas. Me apoyaba, como ya he dicho, en la lingüística estructural, aunque interpretada de forma personal, y en las ideas sobre el lenguaje poético de R. Jakobson, al que conocía de forma muy imperfecta. En el horizonte estaba también la lectura de Galvano della Volpe, con el que había cruzado correspondencia, en especial su *Crítica del gusto*, pues mi deseo era construir una teoría que, lejos de los tópicos marxianos, pudiera fundamentar una aproximación al arte no incompatible con el marxismo, al menos en su idea central de articular arte y sociedad, articulación que sólo me parecía posible a tenor del lenguaje. Precedí todas estas cuestiones con los restos de mi no-nata tesis doctoral sobre Hegel, Croce y Heidegger, lo que me permitía, en especial en lo referente a Hegel, marcar distancias respecto a los tópicos del sociologismo. El libro se publicó con éxito, el lector puede valorarlo hoy en su justa medida. Creo que formó parte de aquel conjunto de libros que, como los de Rubert de Ventós y, después, los de Eugenio Trías, encararon la crítica del arte, la filosofía y la cultura (en un sentido amplio) con una actitud diferente a la convencional. Rubert, autor de un *El arte ensimismado* (1963) que me había gustado mucho, publicó su *Teoría de la sensibilidad* (1969), también en Península. Eugenio Trías publicó *La filosofía y su sombra* (1969), en la estela crítica del estructuralismo. También apareció un pequeño libro de Fernando Savater, *Nihilismo y acción*



(1970), que presentaba ya algunas de sus mejores cualidades, su brillantez y originalidad, su sencillez y su posición inconformista. Rubert era de mi generación –coincidemos en el último curso de la carrera–, Trías y Savater más jóvenes, adelantaban un tipo de ensayo filosófico y político muy distinto del que hasta entonces había dominado.

Estos cambios no llegaban al mundo académico. La historia del arte que el mundo académico producía era completamente tradicional y estaba anclada en un positivismo bastante rancio. Las ediciones de libros nuevos no empezaron sino a partir de la publicación de los *Estudios sobre iconología* (1972) de E. Panofsky, con un prólogo de Lafuente Ferrari (el prólogo, ejemplar, fustigaba la penuria de la tradicional historiografía española; J. Brown le siguió en este punto años después). Un libro de Julián Gállego, que había trabajado en París con P. Francastel –y que había publicado un librito en *Biblioteca Breve* de Seix Barral: *Mi portera, París y el arte*–, abría un camino importante de renovación: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1972; la edición original francesa era de 1968).

Todavía Victor Nieto no había publicado más que algunos artículos, aunque ya trabajaba en un análisis del «sistema visual» y los historiadores que posteriormente abrirían camino estaban terminando su carrera o empezando sus tesis doctorales: Jaime Brihuega, Fernando Checa, Francisco Calvo Serraller, Angel González, etc. Su presencia sería importante en los años setenta. Pronto aparecerían los textos innovadores de Juan Antonio Ramírez sobre la cultura de masas. Aunque muy distintos entre sí, Ramírez y Nieto constituían la «punta de lanza» de una rigurosa generación de historiadores del arte a la que apoyaron A. E. Pérez Sánchez y Antonio Bonet.

Al filo de los setenta, empezaron a aparecer, editados por Taurus, los primeros textos de W. Benjamin, en traducción de J. Aguirre, aunque pienso que su lectura no fructificó hasta algunos años después. En Taurus tuve ocasión de conocer a Jorge Campos, una persona llamativa en su modestia y en sus conocimientos, que dirigía una colección de textos clásicos españoles y era autor de un libro sobre el teatro español de finales del siglo XVIII de relatos cortos y de una novela policíaca. De inmediato establecimos amistad y descubrí que era un antiguo comunista, que firmaba con pseudónimo, una persona de una gran cultura y de una extraordinaria sencillez. Le invité a dar una conferencia en el colegio en el que trabajaba, cuyo director-propietario, Julio López Herrero, había estado comprometido en la Guerra Civil, conocía a Jorge Campos y conservaba ideas de izquierdas. De hecho, al parecer, el colegio había



permitido sobrevivir a varios profesores, antiguos comunistas, que de otro modo no hubieran tenido trabajo. El Sr. Álvarez, encargado ahora de la biblioteca del colegio, con el que mantuve una buena amistad –puse mucho empeño en esa biblioteca–, también había pertenecido al Partido durante la Guerra –y no sé si tras ella–. Poco a poco iba adquiriendo cuerpo un sistema de relaciones que la Guerra había destruido.

17. Mientras tanto pasaban cosas, en el país y fuera del país. La universidad había cambiado mucho desde que terminé la carrera. Se había iniciado un lento pero constante proceso de masificación, se habían hundido las instituciones políticas franquistas, con el SEU a la cabeza, aunque los rectores continuaban siendo nombrados por el Ministerio, se proyectaban universidades distintas –luego serían como todas– llamadas autónomas, y se iniciaba un debate crítico sobre todo tipo de asuntos, el más llamativo, la crítica a los profesores.

Contemplé todo esto desde el exterior, asistí a algunos actos universitarios que terminaron en manifestaciones, pronuncié alguna conferencia, pero, en general, no formaba parte de ese mundo. Protesté de la ocupación de las facultades por parte de la policía –una noche llegaron a derribar con pico y pala la delegación de una facultad, creo que Biológicas– y mantuve en todo esto la actitud que cabía esperar.

No sé cuál fue el grado de protagonismo del Partido Comunista en los acontecimientos universitarios de los años sesenta. Sí pude comprobar que, aparte del Partido, había otros muchos grupos, casi siempre más radicales, y que las facultades de la Universidad de Madrid empezaban a ser «territorio libre» de la represión franquista. Ondearon banderas rojas y recuerdo que, visitando una delegación de alumnos con motivo de la preparación de algún acto, quedé sorprendido de los carteles, banderas y propaganda de todo tipo que allí había. La situación era completamente distinta a la de mis años universitarios, cuando utilizábamos el SEU como tapadera.

Mi relación con la universidad se hizo mucho más estrecha en los cursos 1969-70 y 1970-71, en los que fui contratado como profesor adjunto con encargo de curso en la Facultad de Políticas y Sociología para impartir metodología (es posible que la asignatura se denominase «Fundamentos de filosofía»). Me hizo el encargo Paulino Garagorri –no sé si a través de J. A. Maravall–, al que había conocido en la redacción de *Revista de Occidente* con ocasión de publicar algunos artículos y recensiones. Garagorri era un orteguiano de talante liberal, del que había leído algún artículo y un libro en el que analizaba a Ortega. Era



persona de maneras corteses, que parecía de otro tiempo. Tenía un automóvil Citroen antiguo –¿un «once ligero»? ¿un «pato»?– en el que ocasionalmente fuimos de la Facultad a casa, pero la verdad es que mi relación con él fue más profesional que personal.

Trabajé dos años en la Facultad compaginando sus clases con las del colegio, e impartí metodología de las ciencias sociales. La única condición que impuse para aceptar el puesto de profesor fue la libertad de programa. Creo que Garagorri se apoyaba sobre *El hombre y la gente* y *La rebelión de las masas*, obras por las que yo no tenía ningún aprecio. Dividí el programa en dos partes, histórica y sistemática. En la primera «informé» sobre el marxismo, la sociología de Max Weber, el funcionalismo y el estructuralismo. En la segunda me serví del manual de Bunge editado por Ariel, con aportaciones personales que podían concluirse de la parte histórica.

Participé poco en la vida de la Facultad, pues al tener otro trabajo mi tiempo era limitado y al dar las clases por la tarde mi contacto con otros profesores muy escaso. No obstante, asistí a alguna reunión de la Junta de Facultad, presidida por el decano, Carlos Ollero, en la que figuraban profesores como Morodo, Trías Bejarano, Schwarz, etc. También estaba Fraga, siempre en actitud provocadora hacia Ollero, ya fuera leyendo ruidosamente el periódico, ya pasando, no menos ruidosamente, las páginas de algún libro de fotos sobre Galicia.

Eran años complicados, pues la policía había ocupado las facultades y, aunque no entraban en las clases –no estoy seguro de que no hubiese alguno de paisano–, permanecían en puertas y pasillos con orden de entrar si había asambleas o actos que no fueran la clase habitual. Mi clase se impartía en un aula semicircular con ventanales, por los que podía ver a la policía atisbando lo que sucedía dentro. Cuando los estudiantes hacían asamblea, permanecía en el estrado del profesor para que la policía no la interrumpiese. La tensión era muy grande, a pesar de lo cual la experiencia como profesor fue gratificante.

Las lecturas de marxismo más o menos heterodoxo que había hecho en los años inmediatamente anteriores, Kosik por ejemplo, no me sirvieron de mucho para las clases. Ahora tenía que moverme con soltura entre los clásicos de la sociología y de la antropología social, y creo que éste fue un buen aprendizaje. Al exponer en voz alta los problemas de método, intentando hacerlos comprensibles a los estudiantes, tomaba conciencia de lo limitado y en ocasiones especulativo de aquellos autores. Ahora, en la distancia, me atrevo a pensar que de esta manera se iniciaba, con retraso, un proceso de normalización intelectual que hasta entonces había sido imposible.



18. También había tensión, aunque en un sentido diferente, en la enseñanza media, que iniciaba por aquel entonces un proceso de transformación importante. La enseñanza media estaba muy desfasada respecto a las necesidades económicas, sociales y culturales del país, un desfase que el incipiente desarrollo económico no hacía sino poner de manifiesto. Villar Palasí emprendió una reforma de la enseñanza media a fin de eliminar las rigideces más evidentes y los factores más obsoletos y todo esto contribuyó a una cierta movilización de sectores del profesorado, motivados también por reivindicaciones laborales y sindicales. Las condiciones de vida, salarios, vacaciones, horarios de trabajo, etc. de los profesores de la enseñanza privada eran lamentables y estaban, además, por debajo de los niveles de la enseñanza estatal. Las reivindicaciones se canalizaron a través de los colegios profesionales, los Colegios de doctores y licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias, convertidos en plataformas que rápidamente desbordaron los límites del, por otra parte, inane sindicalismo oficial.

Tras una crisis en la junta de gobierno del Colegio de Madrid, y ante la presión creciente del profesorado, se convocaron elecciones para representantes de centros en el Colegio. Fui elegido, asistí a las reuniones de representantes y tomé parte activa en ellas. El paso siguiente se produjo al convocar elecciones para la junta del Colegio, formándose una candidatura en torno al Partido Comunista, el Partido Socialista Obrero Español, independientes y miembros de grupos políticos menos relevantes. La candidatura, en la que participaba, ganó las elecciones. Eloy Terrón era el presidente, una persona con prestigio entre los enseñantes, más dedicado a investigar que a enseñar y próximo al Partido Comunista —si es que no era militante—, aunque independiente en su actitud. Luis Gómez Llorente ocupó la vicepresidencia; Mariano Pérez Galán, la secretaría. Ambos, junto a Pilar Lucendo, Angela García y Julio Novoa constituían la «representación» socialista, todos ellos tenían una larga tradición en la enseñanza media y habían destacado en las «luchas» del Colegio. Carmen Anechina, José Luis Lobato, Paloma Portela, Encina Bodelón y Santiago Barahona eran miembros del Partido Comunista. Victor García Hoz Rosales y yo eramos independientes. Además de la junta, se crearon comisiones con funciones diversas, de composición política similar.

No me cabe duda de que el movimiento de colegios profesionales que se inició a finales de los años sesenta respondía a una estrategia común de la oposición al franquismo, pero no existía nada parecido a una organización común. Ni siquiera en el ámbito estricto de cada pro-



fesión existía una organización común, los diferentes colegios provinciales eran por completo autónomos, unos se movilizaron, no así otros, cada uno tenía sus características específicas. Por lo que se refiere al de Madrid, desarrolló su actividad en dos frentes complementarios, sindical uno, pedagógico y cultural otro, con un órgano de agitación, el *Boletín*, del que yo era responsable.

Las reivindicaciones laborales convirtieron al Colegio en portavoz sindical del profesorado, especialmente en el marco de la enseñanza privada —donde la colegiación era obligatoria, no así en la estatal—, y contaron además con una excelente asesoría jurídica que canalizó los problemas de los colegiados en la magistratura, convenios, etc. La actividad pedagógica se concretó en dos ámbitos, uno más próximo a los problemas específicos de la docencia, a través de las comisiones creadas con este fin y la relación con instituciones como *Rosa Sensat*, los grupos de renovación pedagógica de Valencia y el País Vasco, las entonces primeras escuelas de verano, la incipiente *Acción Educativa*, etc. Además de esta proyección muy concreta, pronto se planteó otra de carácter más amplio, encaminada a formular una alternativa para la enseñanza capaz de configurar un marco general de política educativa en conexión con un proyecto político rupturista.

El *Boletín*, en tercer lugar, era un órgano de agitación política y cultural. Valoraba críticamente la política ministerial —en ocasiones con extrema dureza—, analizaba y difundía las nuevas ideas y procuraba alentar una vida cultural rigurosa. Me encargué de coordinar el *Boletín* en tanto que miembro de la junta —en la que era tesorero— con experiencia en lides editoriales. Se constituyó una comisión abierta en la que estaban, entre otros, Ludolfo Paramio, Paloma Portela, Carmen Anchina, etc. Alberto Corazón realizó la maqueta original y diseñó los primeros números, debo decir que con gran éxito polémico —incluso en el interior de la propia junta: todavía recuerdo la expresión de Luis Gómez Llorente al ver el primer número..., y el entusiasmo posterior de todos, incluido Luis—, después yo mismo me ocupé del diseño, del que finalmente se encargó Ariette Imbert, que entonces trabajaba con Alberto. Corazón hizo también algunos de los carteles que editó el Colegio, que tuvieron una extraordinaria acogida.

La *Alternativa para la enseñanza*, en cuya comisión de redacción —que era casi al completo la comisión de *Boletín*— trabajé activamente, ha dado lugar a suficiente bibliografía como para que sea prudente tocar aquí este tema. Sí quiero señalar que en el curso del debate se hizo evidente el buen sentido político de Luis Gómez Llorente, la capacidad



de trabajo del Colegio, la necesidad de una propuesta política como la que se estaba gestando y la exasperación que producía en algunos medios, en especial en los de la enseñanza religiosa. Pronuncié bastantes conferencias sobre la *Alternativa* en diversas capitales, Bilbao, Valladolid, Alicante, Logroño, etc. En Pamplona tuve que hablar en una sala abarrotada, preferentemente de frailes y monjas, por lo que el debate fue muy vivo.

En la actualidad creo que valoramos entonces en exceso el nivel de politización de los enseñantes, sin aquilatar del todo el extraordinario poder que tenían las órdenes religiosas –y su capacidad de movilización al contar con una organización jerarquizada–, razón por la que, finalmente, la junta de gobierno del Colegio sería derrotada. Tampoco debe despreciarse el hecho de que la política del país tras la muerte de Franco no discurrió por los caminos que la *Alternativa* tenía como suyos, y ésta no podía realizarse en un medio hostil.

19. Durante todo este tiempo –ahora es obligado retroceder– la situación política había cambiado. Hubo estados de excepción durante los cuales, además de detenidos y desterrados, se prohibieron publicaciones –lo que afectó a la vida de Ciencia Nueva, que finalmente desapareció (con una situación económica interna complicada)– y se cerraron algunas editoriales. Tal como ya he dicho, la policía ocupó la universidad, aumentaron las manifestaciones, las multas y los encarcelamientos... El gobierno pretendía contener a una oposición cada vez más nutrida y más visible. Su violencia no condujo sino a más violencia.

En los últimos años sesenta se inició la actividad armada de ETA, que culminó, en esta primera etapa, en la muerte de un comisario de policía, Melitón Manzanos, y en el posterior proceso de Burgos. Debo decir ahora que nunca utilizamos en aquellos momentos el término «terrorismo» para referirnos a esas acciones. Los miembros de ETA no eran «terroristas» y la muerte de Manzanos pudo ser calificada de error político, pero no recuerdo que nadie la considerara moralmente reprochable. La represión franquista, que no era superior en el País Vasco a la que se ejercía en otros lugares de la Península, conducía a este tipo de situaciones: ese era el eje de la argumentación. Después se ha podido comprobar que la acción armada creaba su propia dinámica y alimentaba sus propios monstruos, un perfil para cuya comprensión se podía haber acudido, ciertamente, al propio desarrollo del franquismo, maestro en la monstruosidad.



El proceso de Burgos reproducía, corregida y aumentada, la miseria moral y legal que había caracterizado al proceso de Grimau. Desde un punto de vista personal, recuerdo la desasosegante sensación de estar inermes ante los hechos, la tensa espera para conocer las condenas, su eventual cumplimiento o indulto. Todo lo cual volvería a repetirse con no menor dramatismo en los años sucesivos y hasta la muerte de Franco. También recuerdo la alegría ante la conmutación de las penas, pensando, queriendo pensar que las manifestaciones y presiones de todo tipo habían tenido algo que ver en la conclusión de los hechos.

Todos estos acontecimientos pusieron sobre el tapete lo que se denominaba «el problema vasco». Un libro publicado en Francia, con prólogo de J.-P. Sartre, fue motivo de discusión y, en mi caso, de profundo rechazo, no tanto por su contenido más o menos histórico, cuanto por la argumentación introductoria del filósofo. Si no recuerdo mal, contemplaba el problema vasco como una cuestión colonial y las acciones armadas de ETA como propias de una lucha de liberación nacional. Esta concepción no respondía a la realidad. El País Vasco no era una colonia oprimida por España y las acciones de ETA se inscribían en el marco general de la lucha contra el franquismo, una lucha que también era la nuestra, la de todos los ciudadanos antifranquistas —vascos, catalanes, madrileños, andaluces, asturianos, castellanos...—, que se realizaba con procedimientos diferentes según las circunstancias y las ideas políticas de los grupos respectivos. Siempre me molesta profundamente cuando un político vasco habla de los de *allí*, los de Madrid, y de los de *aquí*, pues yo era, y soy, de los de allí, de los de Madrid, tanto o más oprimido por el franquismo como los vascos. *Allí* y *aquí* me parecen términos inapropiados para la argumentación política, términos que «ponen la carreta delante de los bueyes», tan ideológicos como los que quieren denunciar, tan franquistas como los que utilizó el franquismo, maestro incomparable de esos políticos: la distinción entre *nosotros* y *ellos* fue la socorrida justificación de su barbarie.

La actividad de ETA culminó pocos años después con la «voladura» de Carrero Blanco, una acción cuyo alcance no podía medirse en aquel momento. Aquella noche dormí fuera de casa, primero fuí a las cuevas de Sésamo, después al apartamento de José Luis Acero. Felizmente, no sucedió nada y la vida se normalizó en pocos días.

20. En 1969 proyectamos una nueva editorial, *Comunicación*. Estábamos en el proyecto antiguos miembros de Ciencia Nueva y otros amigos: Alberto Corazón, Alberto y Juan Antonio Méndez, Carlos



Piera, Miguel García Sánchez (Miguel Visor) y yo. Pronto se unieron Ludolfo Paramio, José Luis Acero y Herminia Bevia, además de otras personas que irán apareciendo en este relato. Miguel García Sánchez era el propietario, junto con su hermano Jesús, Chus, de la librería Visor, inicialmente en la calle de Preciados, después en Donoso Cortés, en la que se podían adquirir abundantes libros prohibidos. En estos años había montado una distribuidora de libros y con *Comunicación* iniciaba la actividad editorial. Mi amistad con él se fraguó en los últimos años sesenta. Herminia Bevia había sido alumna de bachillerato en el colegio en el que yo daba clase, estaba entre las más inteligentes y activas, junto a Laura Pozón y M<sup>a</sup> Antonia Calvo. Conocí a José Luis Acero por razones familiares, y mi amistad con él continúa siendo firme; su participación en *Comunicación* fue algo posterior.

Nuestra pretensión inicial era hacer una revista, pero sabíamos que, en las circunstancias en las que nos encontrábamos, no lograríamos el permiso necesario. Así que nos inclinamos por hacer libros de carácter colectivo y solicitamos un permiso con el nombre de Alberto Corazón, cuyos padres tenían un conocido negocio de lanas en la Plaza Mayor de Madrid. Pensamos, creo que acertadamente, que el Ministerio podía suponer que Alberto Corazón se proponía publicar catálogos y folletos relacionados con el negocio, y que esa presunción facilitaría las cosas.

Logrado el permiso, iniciamos la publicación de libros en dos series, una, la serie A, con formato grande y tapa dura, la otra, serie B, de bolsillo y tapa blanda. El diseño que hizo Alberto fue uno de los éxitos de la editorial, cuyos libros se recuerdan todavía en buena parte gracias a su aspecto. Nuestra pretensión no era hacer una editorial tradicional sino lo que llamábamos una alternativa cultural. Comentábamos los libros editados en sus introducciones, inicialmente firmadas a título personal, luego de forma colectiva, *Comunicación*. En ocasiones la introducción se convertía en una crítica del libro, así sucedió, por ejemplo, con la de Reznikov; en otras, su comentario, en el que tratábamos de situar el contexto cultural e ideológico, analizando su relación con los problemas culturales y políticos por los que atravesábamos.

*Comunicación* tenía, al menos en principio, un fuerte componente voluntarista que defendí «a capa y espada»: la editorial no debía constituir una fuente de ingresos para nosotros, a fin de mantener su independencia y no someterla a las exigencias económicas de un negocio editorial. Esta posición, que se mantuvo en los primeros años –y que suscitó agitadas polémicas entre todos nosotros– fue decantándose con el paso del tiempo hacia una configuración de empresa más tradicional,



que contaba con la estructura de Visor y el respaldo económico de Miguel García. En paralelo, Alberto Corazón Editor había iniciado una colección de poesía que todavía perdura, en la que jugaba un papel importante Chus, el hermano de Miguel, que después se convertiría en director y editor de la colección.

*Comunicación* se centró en lo que habitualmente se llama crítica cultural, con especial atención a la lingüística y a la teoría del arte, sin rehuir la edición de los clásicos –*Contribución a la crítica de la economía política*, *Los fundamentos de la crítica de la economía política* de Carlos Marx– e introdujo orientaciones que eran casi por completo desconocidas: los textos de los formalistas rusos, las tesis del Círculo de Praga, ensayos de Maiakovski, escritos de Meyerhold, manifestaciones, declaraciones y textos críticos de los constructivistas, de Malevitch, Arvatov, Bogdanov..., es decir, las principales manifestaciones de la vanguardia soviética posterior a la Revolución. Las fuentes solían ser francesas e italianas, aunque se hicieron algunas traducciones, las menos, directas del ruso.

Esta línea editorial ni era casual ni se debía a un eventual mimetismo respecto de lo que se hacía en Francia o en Italia. Respondía a un doble componente, en parte personal y, sobre todo, colectiva. Personalmente, en los primeros años sesenta había empezado a interesarme por las creaciones de la vanguardia constructivista, en buena medida a instancias de los problemas planteados por el análisis de las esculturas monumentales de Andreu Alfaro, pero también por el interés que suscitaba un sector importante del arte del siglo XX, entonces por completo desconocido. Testimonio de esta preocupación fue el artículo que publiqué en *Suma y sigue del arte contemporáneo* sobre la escultura de Gabo y Pevsner, de los que había visto obras en París, si bien el material bibliográfico del que disponía era muy parco –alguno pude comprar en la librería León Sánchez Cuesta, de la que sería asiduo cliente–. El constructivismo nos interesaba –y empleo el plural para incluir a Llorens y a Alfaro– como alternativa a las tendencias ortodoxas del realismo socialista. A lo largo de los años sesenta aumentó mi conocimiento sobre el particular, pero en 1970 la bibliografía continuaba siendo muy escasa –y no sólo en España– y las fuentes casi por completo desconocidas.

La segunda razón no es ajena a la anterior: arruinada la opción realista –en cuanto tal opción–, en el marco del debate sobre el estructuralismo marxista, el constructivismo y las tendencias conexas parecían las únicas alternativas capaces de fundar una tradición vanguardista de arte revolucionario. En el constructivismo conciliábamos las exigencias de un arte de clase con una orientación innovadora de vanguardia, todo



ello en un marco que desbordaba la noción de reflejo y se empeñaba en la creación de una sociedad nueva y no en la representación de la existente. Sugería la posibilidad de un programa tan innovador como efectivo y nos abría la puerta a un mundo nuevo de formas e ideas que suscitaron un gran entusiasmo. En lo que a mi se refiere, ese entusiasmo político duraría hasta 1980, tal como se desprende del artículo publicado en *Nuestra Bandera*, «Cultura y política» (1979, núm. 100).

Supongo que el éxito de *Comunicación* no es ajeno a este tipo de asuntos. Influyó, ante todo, la novedad de unos textos y unos autores por completo desconocidos, la orientación rigurosa y la coherencia del programa editorial. El trabajo editorial fue ocasión para conocer a muchas personas y consolidar los lazos de amistad con otras. Tereto (Esther Benítez), mujer de Isaac Montero, excelente traductora del italiano, hizo algunas traducciones para nosotros. J. L. Catalinas y J. Echezagusia prepararon una edición con textos de la Primera República. José Antonio Hormigón y Rosa Vicente colaboraron con *Comunicación*, también Mariano Anós, actor y profesor de filosofía en un instituto, y su esposa, profesora al igual que él, y actriz. Estreché relaciones con Miguel Bilbatúa y con Simón Marchán, que publicó en la editorial su ya clásico *Del arte objetual al arte de concepto* (1972), éxito fulgurante, y un volumen con textos de arquitectura. Además de recomendar la traducción de varios títulos. Simón participó con Alberto en la actividad de los artistas conceptuales. Bilbatúa, con el que me unió una fuerte amistad —y que está en el origen de mi pasión por Menorca, donde conocería a Antonio Casero—, trabajó después en las publicaciones del Partido Comunista, en *Mundo obrero* y en *Nuestra Bandera*, donde coincidimos.

Se reinició la amistad con Antonio Bonet e incluso llegamos a proponer la dirección compartida de una serie, proyecto que no llegó a fraguar. Adolfo Sánchez Vázquez, con motivo de un viaje desde México, nos llamó por teléfono y fuimos a cenar con él, Alberto y yo. Admiraba los libros, nosotros le admirábamos a él, lo que fue motivo de amistad y largo diálogo intelectual. Intentamos crear *Comunicación Barcelona* en torno al grupo de Sacristán, pero no tuvimos éxito. Con este motivo le escribí varias cartas e hice varios viajes a Barcelona, en el curso de los cuales hablé bastantes veces con Paco Fernández Buey y con Jacobo Muñoz. Éste me sorprendió con una casa sofisticada, uno o dos cuadros de Sorolla y un fichero con anotaciones de libros leídos, conceptos, autores, etc.

Manolo Sacristán era un referente importante para el pensamiento de izquierdas en nuestro país y el grupo que se había formado en su torno ofrecía ya una notable solidez. La lectura que había hecho de los



clásicos, Marx y Engels, la lectura de Gramsci, y sus críticas al estructuralismo marxista habían calado muy hondo. Todavía tengo presente su «reproche» a los franceses: hacer ciencia, no hablar de ella, como si hablar de la ciencia fuera hacerla. Esta no era solamente una reflexión sobre el lenguaje de los marxistas franceses, también y sobre todo una reflexión sobre la tarea y condición del marxismo, cuestión en la que estábamos todos empeñados y que en modo alguno parecía clara (a diferencia de lo que había sucedido en la primera mitad de los sesenta).

Ludolfo Paramio fue una persona importante en la evolución de *Comunicación* y en el proyecto intelectual y amistoso que se gestó en aquellos años. Su amistad se fraguó a partir de una entrevista que vino a hacerme para el diario *Madrid*. Después nos ofreció el manuscrito de un libro, el primero que había escrito, *Mito e ideología* (1971), en la estela de la preocupación por la cultura de masas a la que ya he aludido. Paramio era, y es, persona de profunda inteligencia y brillantez, hábil polemista, en ocasiones demoledor. En aquellos años su posición política escoraba a la izquierda del Partido Comunista, próximo al trotskismo, pronto interesado por los movimientos feministas y, en menor medida, por el ecologismo. Había leído la sociología postweberiana, el estructuralismo, y estaba profundamente interesado en la obra de Gramsci. Tenía, además, una especial capacidad para apreciar el aspecto político de los asuntos culturales.

A instancias mías se inscribió en el Colegio de Licenciados y pasó a formar parte de la comisión de Boletín y de la *Alternativa*. Iniciamos una estrecha relación personal que, después, dio como resultado un artículo con cierto relieve: «Sistema educativo/sistema de clases», publicado inicialmente en *Zona abierta* y, más adelante, en un volumen colectivo de *Comunicación: La enseñanza en España* (1975). Pero la actividad conjunta más importante, previa a esas publicaciones, se concretó en los seminarios organizados en el seno de *Comunicación*.

Tal como he indicado anteriormente, concebíamos *Comunicación* como un proyecto cultural, lo que incluía la presentación de las ediciones, la publicación de artículos en *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo*, firmados colectivamente como *Equipo Comunicación*, y la realización de seminarios cuyos resultados serían publicados en forma de libros (se publicó uno: Colectivo I, *Ideología y alienación (Metodología y dialéctica en los «Grundrisse»)*, 1973). Los seminarios se hacían en mi casa y Paramio tuvo una participación decisiva, también lo fue la de Herminia Bevia. Por el contrario, los restantes miembros del grupo mantuvieron cierta distancia de este proyecto, al que consideraron, creo, como un



empeño personal. A los seminarios acudieron algunos antiguos alumnos, profesores jóvenes y algún trabajador cualificado, en un número que llegó hasta cuarenta personas. Herminia Bevia, Laura Pozón, Tomás Muriana, Antonio Carmona, Enrique Álvarez, Cayetano López..., fueron algunos de los que estuvieron presentes.

Se organizaron como seminarios académicos de lectura e interpretación de los textos de Marx, con toda la aportación bibliográfica de la que fuera posible disponer, y con la intención de elaborar protocolos de interés para un lector amplio. El número de personas que participaron obligó a dividir en dos los seminarios, con lo cual el trabajo, que ya era grande, se duplicó. Su progresivo incremento obligó a replantear su naturaleza, pues empezaban a convertirse en un grupo ideológico. Se llegó a la conclusión de que sólo existían dos posibilidades, o bien dar el salto y crear, efectivamente, un grupo ideológico, o bien clausurarlos. Se optó por la segunda posibilidad, pues la primera estaba fuera de las expectativas de la mayor parte de los participantes (muchos de los cuales, por otra parte, estaban afiliados a partidos clandestinos). De este modo, la actividad de *Comunicación* se centró en la edición de libros y, después, en la publicación de una revista de la que más adelante hablaré.

La función de los seminarios era doble. Por una parte, se pretendía una lectura rigurosa de los textos clásicos —que algunos de los presentes conocían de segunda mano o a través de manuales—, por otra, una reflexión sobre los problemas que el estructuralismo marxista había puesto en primer plano: la posible condición de una «ciencia» de tinte marxiano —lo que enlazaba con algunos de los problemas abordados por Sacristán— y, en especial, la cuestión del sujeto, ahora ya en un marco alejado, pero no completamente distinto, de los enfoques de Lukács. La atención prestada a los *Grundrisse* respondía a estos intereses: cuál era el papel de un sujeto «revolucionario» y cuál el de ese sujeto que eventualmente constituían las fuerzas del trabajo y la cultura, a cuyas «filas» pertenecíamos. Debo recordar que en aquellos años se difundía —en textos filosóficos y en literatura política— la tesis de la «alianza de las fuerzas del trabajo y la cultura», que contemplábamos como una relación de más largo alcance que la coyuntura política, aunque fue la coyuntura política posterior —la forma específica de la transición, los resultados electorales, la incidencia del PSOE, el declinar del PCE...— la que disolvió el «pacto». Por entonces, en los seminarios latía la pretensión de abordar algunos de los temas que planteaba, la condición de los profesionales y los trabajadores de la cultura, el desarrollo de las fuerzas pro-



ductivas y de la incidencia tecnológica –la lectura de Richa era habitual...–, etc. Los textos de Althusser nos parecían en extremo monolíticos, más preocupados por la estructura que por la historia, olvidados del «agente» histórico...

Ludolfo Paramio y Herminia Bevia constituyeron el pequeño aparato administrativo que la editorial necesitaba, aunque la estructura básica, económica, financiera y de distribución continuaba siendo la de Visor. La presencia activa de Paramio, la inclusión de José Luis Acero en el proyecto editorial, en el que ya no figuraban Alberto y Juan Antonio Méndez, y del que se había distanciado Carlos Piera, entonces en los EE.UU., determinó un giro en la programación, que se inclinó al libro con contenido político más explícito.

En este marco se volvió a pensar en el proyecto inicial de publicar una revista. Parecía que la situación general era ahora más favorable a esa empresa, tanto política como culturalmente. Para poder llevarlo a cabo, era preciso contar con un director que tuviera el carnet de periodista: Jorge Martínez Reverte, amigo de Paramio, participante activo en los seminarios y persona que encajaba muy bien en el proyecto y con todos nosotros, fue ese periodista. Así se inició la publicación de *Zona abierta* (1974). Corazón se encargó de diseñar la portada, yo diseñé y maqueté el interior –inspirándome en algunas de las pautas del *Boletín del Colegio de Licenciados*– y el consejo de redacción, una prolongación de *Comunicación*, decidía el contenido.

*Zona abierta* tuvo un éxito notable, para nosotros, sorprendente. Numerosos suscriptores y buenas ventas, algunos números agotados, como el especial dedicado a la Filosofía en España. Era una revista cultural, con un fuerte contenido político, pero siempre en el marco cultural, lo que la hacía diferente de otras, más militantes y partidistas. Cuidamos secciones como la de crítica de libros o la dedicada a la novela negra, «zona negra», publicamos artículos teóricos de cierta extensión y el mencionado número especial con entrevistas, dossiers y artículos de opinión, además de otros propiamente teóricos. Muchos fueron los autores que publicaron en los primeros números de *Zona*, entre ellos es posible señalar a Adolfo Sánchez Vázquez, Nicolás Sartorius, Manolo Azcárate, etc.

Sin embargo, el proyecto fracasó, *Zona* se separó de *Comunicación* y se convirtió en una revista muy diferente de la que era en un principio. ¿Por qué sucedió? Este es un asunto sobre el que no se ha escrito, forma parte de la pequeña historia personal y si lo traigo aquí es porque afecta al argumento de este relato, a la historia del compañero de viaje y de su viaje.



Creo que hubo razones de dos clases, aunque están cruzadas y es difícil separarlas. Llamaré personales a unas, políticas a las otras. Entre las primeras destacaré mi cansancio y la creciente tensión que se estaba produciendo en el seno del consejo de redacción, que pivotaba fundamentalmente sobre dos cabezas, la de Paramio y la mía. Alberto Corazón se había limitado a realizar la portada, pues su intervención en el consejo era mínima (y esta distancia me afectaba profundamente). Entre las segundas, la presencia cada vez mayor de colaboradores, casi siempre invitados por Ludolfo, que consideraban a *Zona* como una revista ligada al Partido Comunista y, aún más, de corte estalinista, que nos veían a los miembros de *Comunicación*, a mi en especial, como parte del Partido y que entendían la colaboración como una ocupación de territorio intelectual y político. En aquellos meses, estas razones no eran para mí tan claras como ahora las expongo, pero cuando se produjo la ruptura salieron a la luz y fueron explícitamente formuladas.

Hasta qué punto, sin embargo, podía ser legítima aquella sensación, es cosa sobre la que no me atrevo a pronunciarme. Algunos de los artículos firmados por el *Equipo Comunicación* inducían a plantear la cuestión en estos términos. Mis propios escritos eran proclives a una interpretación semejante, y ello me hace pensar si no existía una suerte de fatalismo, de destino teórico si se quiere, en el proceso intelectual en el que se había metido el compañero de viaje, un proceso que, sin él saberlo –o al menos sin tener clara conciencia de ello– conducía necesariamente a una imagen como ésta. La pregunta inquieta: ¿respondía la imagen a la realidad? Quizá la ruptura en *Zona abierta* deba mucho a esa situación, a la tensión que esa situación traía consigo, a la necesidad de romperla de una vez por todas y, así, salir de ella...

La ruptura se desencadenó cuando anuncié mi intención de abandonar la revista. Sabía que esa decisión tensaba aún más las relaciones personales y que era difícil mantener el apoyo de Miguel Visor y de Alberto –aunque fuera, en este caso, a distancia– si dejaba de estar en el proyecto. Tampoco Acero estaba dispuesto a seguir en esas condiciones. Formalmente nada impedía continuar, y creo recordar que Jorge Martínez Reverte argumentaba en este sentido, pero las tensiones acumuladas salieron a la luz y la fractura se produjo inapelablemente. Paramio abandonaba *Comunicación* y se quedaba con la cabecera de la revista y el fichero de suscriptores. El aparato administrativo de la editorial desaparecía y el equipo dejaba de estar constituido por los miembros que hasta ahora lo habían formado.



Todo esto sucedió a finales de 1976, *Comunicación* duró aún algo más. Durante ese tiempo intervine más estrechamente en la programación y en la producción, hasta que llegamos a tomar la decisión de cerrar la editorial (1979-80). Fue también el final de mi relación con Paramio, aunque tuve ocasión de hablar con él en la universidad años después.

Coincidieron todos estos hechos con la derrota de la Junta del Colegio de Licenciados en unas elecciones que ganaron los sectores de la derecha, y faltaba ya poco tiempo para que entrara definitivamente en la universidad. El viaje del compañero terminaría con mi afiliación, por pocos años, al Partido Comunista, en el que me encargaría, junto a otras personas ya mencionadas y bajo la dirección de Manolo Azcárate, de la redacción de *Nuestra Bandera*.

21. Antes de terminar este relato —y para hacerlo— deseo referirme a dos cuestiones que no han sido abordadas antes, aunque antes tuvieran lugar: mi trabajo en la Universidad Autónoma de Madrid durante el curso 1974-1975 y mi participación en la Bienal de Venecia de 1976 a través de la exposición *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. El primer asunto permite enlazar aquellos años con 1980 y posteriores; el segundo puede entenderse como lo que fue, balance y final de partida.

La Universidad Autónoma de Madrid había empezado a funcionar según modelos innovadores en la contratación del profesorado y el número de alumnos, pero paulatinamente se había convertido en una universidad tradicional y masificada (un proceso que no es exclusivo de esta universidad). En los primeros años setenta, la actividad de su rector, Julio Rodríguez, posterior ministro de educación recordado por el «calendario juliano», se dedicó a cortar de raíz cualquier tipo de disenso político, lo que culminó en la expulsión de diversos profesores: Javier Sádaba, Santiago González Noriega, Fernando Savater, Ludolfo Paramio, etc. El departamento de filosofía fue uno de los más afectados, razón por la que Carlos París, su director, solicitó mis servicios como profesor no numerario con la finalidad de impartir clases de historia de la filosofía. Y en este punto deseo contar una anécdota que me parece reveladora: en aquellos años, como en todos los anteriores desde la Guerra Civil, los profesores debíamos firmar un documento de aceptación de la legislación del Movimiento —no recuerdo con exactitud los términos, pero sí que era humillante—, documento que había firmado ya en mi anterior experiencia universitaria y que ahora debía firmar otra



vez; pues bien, sólo Víctor Sánchez de Zavala se negó a estampar su firma y prefirió no ser profesor universitario antes que hacerlo. Si lo recuerdo es por la fuerte impresión que me produjo y el valor que semejante actitud implicaba, es posible que los haya, pero no sé de ningún otro caso.

Empecé a dar clase en la Autónoma en el curso 1974-1975, sin por ello abandonar el colegio de enseñanza media. En la universidad conocí a Alfredo Deaño, con el que comía muchos días y que me ayudó a organizar el número de *Zona* sobre filosofía, a la vez que escribió un artículo, Pedro Rivas, Virginia Maqueira, Carlos Solís, José Luis Zofío, Javier Ordóñez, etc. fueron algunos de los profesores con los que estreché amistad.

Fue un curso extraordinariamente agitado, en el que el profesorado no numerario inició una huelga para reivindicar sus derechos, condiciones de trabajo, salarios, etc. Con este motivo se formó una mesa de PNNs de la que formé parte, junto con, entre otros, Violeta Demonte, Encarnación Sanahuja y Marina Picazo, dos profesoras catalanas que habían venido a dar clase de arqueología en el departamento del que en aquel momento era rector de la universidad, Gratiniano Nieto. La huelga se extendió a buena parte del curso y un grupo de alumnos ligados a organizaciones de extrema derecha protestaron de esta situación. En lo que a mi respecta, recuerdo que un grupo de alumnas, en los pasillos de la facultad, alumnas que luego supe eran «Legionarias de María», me increpó por no dar clase. Contesté que era una medida colectiva, nos enzarzamos en la discusión y terminaron denunciándome en el rectorado –según pude enterarme al finalizar el curso– por faltar a mis obligaciones.

Creo que el curso se perdió casi por completo y al acabarlo recibí una carta del rector comunicándome que cesaba como profesor. Yo había hablado informalmente con Carlos París de la posibilidad de no continuar dando clase –el esfuerzo era mucho, el sueldo escaso, y el doble trabajo, facultad y colegio, difícil de sobrellevar–, asunto sobre el que no me había decidido. El rector parecía tener conocimiento de esta conversación pues decía en su carta algo así como que, aunque yo hubiese deseado seguir, él me hubiera expulsado. Puesto que mi contrato era anual, se limitó a no renovarlo. En el caso de las profesoras catalanas, lo rescindió, pues el suyo era de dos años. La carta de Gratiniano Nieto, que conservé, me vino muy bien años después para demostrar que había sido expulsado por motivos no académicos y ser amnistiado con todos los derechos.



Ese año viajé a Varsovia en representación del Colegio de Licenciados, junto con Ángela García, vocal de la junta, para asistir a un congreso de sindicatos de enseñanza. Debo anotar aquí varios recuerdos, el primero la extrañeza de sindicalistas y autoridades ante dos personas que pertenecíamos a una institución legal, incluso oficial, en un país como el nuestro. Fue necesario que miembros del Partido Comunista explicaran la situación española y el papel de los colegios profesionales para que nos acogiesen sin recelos. También recuerdo la profunda emoción, y la aclamaciones, ante la delegación vietnamita: el triunfo de Vietnam sobre los EE.UU. era un triunfo de todos. En sentido bien diferente, me llamó la atención la personalidad de la traductora que nos habían asignado: una muchacha joven, que hablaba muy bien castellano, profundamente católica, que criticaba con dureza y constantemente al régimen. El catolicismo estaba profundamente arraigado en Polonia y algunas escenas –iglesias abarrotadas, confesiones en la calle, curas con sotana...– me traían a la memoria el mundo de mi adolescencia. Otros tópicos estaban también a la vista: los jóvenes que cambiaban dólares, el abuso del alcohol, de vodka, los parques de Varsovia, la belleza un tanto ornamental de su reconstruida ciudad antigua, el sistema de protección a la infancia, las conversaciones nostálgicas con comunistas españoles que se habían exilado tras la Guerra Civil... Tuve gran éxito narrando la huelga de la universidad y la situación de la enseñanza media, fui muy aplaudido y sentí la vanidad de hablar en términos políticos ante una gran cantidad de personas. Algo similar me sucedió después, ya en España, en un mitin de las nuevas comisiones de enseñanza celebrado en la Escuela Santa María.

22. En 1975, el año en el que fui expulsado de la universidad, Tomás Llorens, Rafael Solbes, Manolo Valdés y Alberto Corazón solicitaron mi presencia en una comisión que había de organizar la participación española en la próxima Bienal de Venecia, que había decidido vetar la presencia oficial. El comité estaría integrado por un grupo de artistas –Antoni Tàpies, Antonio Saura, Alberto Corazón, Equipo Crónica, Agustín Ibarrola–, el arquitecto Oriol Bohigas –pues Antonio Fernández Alba, al que se invitó, no llegó a formar parte de la comisión–, Tomás Llorens y yo; contaba también con el apoyo de Eduardo Arroyo, que formaba parte de la organización de la Bienal.

No voy a relatar la historia de una exposición polémica que ha sido narrada en numerosas ocasiones, me limitaré a aquellos aspectos privados que pueden ser, sin embargo, significativos.



Las reuniones para perfilar el proyecto se iniciaron en 1975, algunas se hicieron en Madrid, concretamente en mi casa —Antonio Saura subía con dificultad los cinco pisos sin ascensor—, otras en Barcelona. La comisión estaba muy unida y no hubo ningún problema interno. Los externos fueron, como es bien sabido, muchos. Aparte de las presiones de V. Aguilera Cerni y J. M.<sup>a</sup> Moreno Galván, y de las presiones oficiales, a medida que la exposición se iba concretando y consolidando, la situación se hacía más conflictiva, pues se entendía que la representación española debía ser más amplia y democrática que la prevista. En este aspecto, los que así se pronunciaban tenían razón, pero nosotros no pretendíamos hacer una exposición que *representara* a España, sino una exposición que fuera una investigación sobre la experiencia española de los años anteriores, con un argumento histórico que partía de la Guerra Civil y terminaba en 1976, tras la muerte de Franco, que se había producido mientras preparábamos el proyecto.

Los artistas ligados a la Asociación de pintores y escultores que «controlaba» el Partido Comunista fueron los que con mayor contundencia nos atacaron. Recuerdo una reunión en el local de la Asociación (¿era el local de la asociación?) en el que tratamos de explicar sentido y razones del proyecto. Fue inútil, no logramos convencerles. Tampoco logramos convencer a los artistas vascos, a Chillida y Oteiza, que querían un pabellón específico y no estar en la exposición española. Finalmente sólo tuvieron una representación simbólica (creo que una bandera, no puedo asegurarlo).

La presión política de las «bases», como se decía entonces, sobre la dirección del Partido fue muy grande, al punto que llegamos a pensar que la exposición podría irse al traste, razón por la cual mantuvimos una intensa campaña de «relaciones públicas» con la dirección comunista —en la medida en que podíamos llegar a ella—, la Junta Democrática, etc. Hablamos con García Trevijano, hablé con Javier Solana, al que había conocido en la universidad, hicimos llegar a los dirigentes del Partido nuestra preocupación por el acoso..., fueron semanas y meses de una gran tensión. Algunos pensaban que la comisión era un instrumento del Partido —todavía hace poco se descolgó Eduardo Arroyo con unas declaraciones insultantes en este sentido—, pero era en el Partido donde encontrábamos las mayores resistencias y críticas.

Finalmente, en Venecia, las cosas discurrieron con mayor facilidad de la que podía preverse. Después de muchas vacilaciones, el apoyo de Ripa di Meana fue rotundo y las figuras más relevantes de la oposición franquista estuvieron en Venecia en la inauguración. Sin embargo, la



polémica se recrudeció en una rueda de prensa que convocamos, en la que Tomás Llorens estuvo a punto de perder la paciencia ante preguntas impertinentes y capciosas de periodistas de *Ajoblanco*, que decían mantener una posición anarquista. Con todo, la polémica avivó la curiosidad y el éxito fue muy grande.

También en el seno de la comisión hubo alguna disensión menor. La hubo frente a algunas de las propuestas de Corazón –un muro de madera que recorría toda la exposición con una información histórica que yo había aportado– y por mi desagrado ante la «puesta en escena» de la primera parte, que había diseñado Bohigas –unas mesas cubiertas con manteles blancos eran la base de las esculturas–, en mi opinión excesivamente ornamental y ajena al sentido general del proyecto. Pero fueron diferencias que no condujeron a enfrentamientos importantes. Hoy, con el paso del tiempo, sigo pensando que *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976* –un título que «compusimos» Manuel García, secretario de la comisión, y yo, y que no gustó nada a Llorens– fue un balance bastante riguroso y una interpretación histórica coherente.

Entre los primeros proyectos de la exposición y su inauguración en julio de 1976, un hecho marcó la vida de los españoles: la muerte de Franco. La esperabamos desde hace días –¡desde hace años!–, Jorge Martínez Reverte me comunicó por teléfono el fallecimiento en la noche del 19 al 20 de noviembre. En esta ocasión, a diferencia de lo que había sucedido con la muerte de Carrero, no nos asustamos, lo celebramos en la seguridad de que empezaba una nueva época en la historia española, una época cuyo inicio se retrasó considerablemente por obra de Carlos Arias. Le recuerdo en la televisión, lloriqueando, y tengo muy presentes las colas para ver el cadáver del Dictador. Después, a los pocos días, el entierro, que vimos por TVE en Los Molinos: Alberto tenía los ojos tapados por una enfermedad y hubo que relatarle todo lo que sucedía. Hacía un día frío, con mucho sol, el aire muy limpio. El viaje había terminado.



# ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

ISEGORÍA (Madrid), n.º 20, mayo 1999, ISSN: 1130-2097

## 20

### *Sujeto y comunidad*

- Comunidad. Esbozo de una historia conceptual, *por Axel Honneth.*  
Identidad, autonomía y concepciones de la buena vida, *por Osvaldo Guariglia.*  
La invención del sujeto jurídico, *por Yves-Charles Zarka.*  
De la autonomía a la comunidad. Hutcheson y el continuo trajinar entre el sentido moral y la benevolencia, *por Julio Seoane.*  
La disputa sobre la comunidad o la deriva antifundamentalista del continente habermasiano, *por María José Guerra Palmero.*  
Cristianización de la existencia y modernidad occidental, *por Yolanda Ruano.*  
El sujeto como sistema (Séptimas Conferencias Aranguren), *por Carlos Castilla del Pino.*

### *Notas de:*

José M.ª Rosales, Roberto Gargarella, Romano García, Montserrat Bordes Solana, Teresa López de la Vieja, Carlos Alarcón Cabrera, Arleen Salles.

### *Otras colaboraciones de:*

Sonia Arribas, Elvira Barroso, Elena García Guitián, Carlos Gómez Sánchez, Carmen Iglesias, Teresa López de la Vieja, Alicia H. Puleo, Salvador Rus, Juan José Sánchez, Julio Seoane y Juan Carlos Velasco Arroyo.



Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
INSTITUTO DE FILOSOFÍA



# EL BAZAR EFÍMERO: IMÁGENES DEL CONSUMO EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

José Miguel Marinas

Ramón Gómez de la Serna quiso ser un objeto de consumo. Al menos esa es una de las imágenes que gracias al documental filmado guardamos de él<sup>1</sup>: un Ramón tocado con chistera y cachimba, inserto entre los muñecos de pim-pam-púm que mecánicamente suben y bajan incapaces de esquivar las pelotas de trapo que les lanzan hilarantes jugadores. Esta imagen de los años treinta se dobla con otra imagen verbal, casi un epitafio en vida, que circulaba entre sus contemporáneos: «todo lo que se le ocurría lo escribía, todo lo que escribía lo publicaba, todo lo que publicaba lo regalaba»<sup>2</sup>. Citado por Bachelard, reconocido muy

<sup>1</sup> Se trata de *Esencia de verbena*, documental de Giménez Caballero. La última vez que ha podido contemplarse, a mi saber, fue en la exposición de Lorca en el Centro de Arte Reina Sofía, verano de 1998.

<sup>2</sup> Creo que está en la biografía de Gaspar Gómez de la Serna. En todo caso su primer libro de fuste, *El libro mudo (secretos)*, se anuncia en su revista *Prometeo*, n.º XXIII, 1910, de esta manera: «Acaban de publicarse dos nuevas obras de Ramón Gómez de la Serna. *El libro mudo (Secretos)*, tomo de 250 páginas en 4.º mayor. NO se vende. Puede pedirlo directamente al autor todo desconocido...». En Ileana Zlotescu, *Advertencia a la edición de El libro mudo*, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 9-10.



pronto por la crítica contemporánea francesa<sup>3</sup>, desde 1929 miembro, en compañía de Chaplin, Bontempelli y Pitigrilli, de la Academia del Humor de París, colaborador con Joyce de la revista *900* e incluso reseñado por Walter Benjamin<sup>4</sup>, resulta uno de esos autores excesivos a los que los hábitos de edición y lectura hacen bien en dejar dormir de vez en cuando, para volver a él con mirada nueva, para aprender el arte de la visión. En este episodio de la fábula del bazar lo abordo como uno de los más sugerentes teorizadores, esto es videntes, de la cultura de este siglo, no reducida al contexto español ni al pasado<sup>5</sup>.

Si de Ortega resulta clara la vinculación, vía Simmel y Sombart, entre otros, con las primeras miradas críticas de la sociedad de consumo conspicuo, en Gómez de la Serna tenemos la figura polimorfa<sup>6</sup>, llena de innumerables sugerencias para ver, de un maestro de la contemplación activa de la sociedad tecnológica, de las ciudades refundadas, del mercado que accede a la vida íntima de los nuevos ciudadanos. Cercano, en

<sup>3</sup> Bachelard. G., *L'air et les songes*, París, Ed. José Corti, 1943, p. 19. Hilda Torres-Varela, *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, vol. II, París, Ed. Klincksieck, 1971. Tomo estas referencias del excelente trabajo de Ileana Zlotescu: «El libro mudo, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna», O.C., pp. 13 y ss.

<sup>4</sup> Este hallazgo, que debo a Pablo Carbajosa, fue traducido y publicado en *La balsa de la Medusa*, n.º 34, 1995, con el título de «El circo de Ramón»; el original es una reseña para la *Internationale Revue*, de Amsterdam de 1927, se encuentra en sus *Gesammelte Schriften*, tomo III, Suhrkamp, 1972, p. 70. El tomo III de las O.C. de Ramón que está editando Galaxia Gutenberg y el Círculo de Lectores —por ella cito cuando no menciono otra cosa—, da noticia en introducción y en las guardas del libro, de esta reseña que en su día editamos.

<sup>5</sup> En 1983 se celebra en el centro Pompidou de París una exposición *RGS y José Ortega y Gasset*, animada por su amigo y valedor temprano, Jean Cassou.

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 84, sitúa a Gómez de la Serna, junto a Valéry, Stevens, Benn, Pessoa, Bontempelli y Borges entre los escritores que se agrupan «bajo el emblema del cristal», la tensión hacia la exactitud expresiva, el poliedro de caras bruñidas. Ver I. Zlotescu: «Prólogo General» a Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas I*, Madrid, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 12-13.

José Miguel Marinas, de la Universidad Complutense y actualmente en el CSIC, ha trabajado en sociología de la cultura.



estas visiones, al talante de un Pessoa o del propio Benjamin, sin dar, en apariencia, una medida igual en su elaboración conceptual –aunque la tiene Ramón y en forma, como se verá, sorprendentemente precisa– es posible ahora intentar verlo como teórico de la sociedad de consumo incipiente. Sobre todo si a teórico no le restamos su significado originario de «quien ve», quien sabe y enseña a ver. Gran pedagogo por la acción, gran caricato –esto es fisonomista<sup>7</sup>– y excelente crítico, tiene la cualidad de ponernos en contacto como pocos con la crisis y el entramado de conflictos y brotes de nuevas formas de vida, en un contexto como el de la Europa que atraviesa del Antiguo Régimen a la cultura de masas.

Ser un objeto de consumo –reivindicar infatigable e insaciablemente la lógica, el saber, la memoria pero también el anuncio guardado en las cosas– supone una estrategia de autoconocimiento. En un primer momento, adecuarse pacientemente al mundo de la proliferación que en el período del principio de siglo irrumpe en las ciudades y en las vidas hasta el punto de que las modifica en lo que tienen de menos ideal: en sus sentidos, en su propio tegumento. En un segundo gesto, dar una vuelta de tuerca para mostrar el revés de la trama: el lado oculto pero detectable, si uno aprende a ajustar la mirada, a sorprender los espacios y los tiempos del mercado y la vida en lo que tienen de realidades peculiares. El gesto de quien, habiendo reconocido su objetivación consumista, puede afirmarse como un sujeto que despega de aquel entramado cósmico para hacer un mundo.

Así, este derrotero de alguien que se dio a ser consumido y consumido como pocos testigos del alba del siglo más moderno y atroz, implica el hallazgo de una capacidad de visión. Palabra testigo, esta, de otros autores de esta fábula del bazar, y que indica, más que la capacidad de analizar tendencias y etiologías, la tenacidad por afirmar lo que viene, mirando en el revés de lo que hay.

Lo que recorreremos a continuación son dos vertientes de esta fábula del bazar que empieza con el siglo. Veremos, en primer lugar, con el rótulo de *La máquina de Ramón* cuatro dimensiones de su modo de fabricar los relatos de la sociedad cambiante: las vanguardias y el barroco, la sensibilidad del tiempo, lo inconsciente, lo biográfico. En la

<sup>7</sup> Me apresuro a señalar una palabra testigo que ya apareció en Baudelaire (*Spleen de Paris*) y en Benjamin (*Das Passagenwerk*), entre otros: *fisiognómica*, incluye la capacidad de descifrar lo peculiar de los sujetos en la sociedad-masa y, por extensión, la de interpretar las señales de los nuevos espacios urbanos.



estas visiones al cobro de un peso o del propio Benjamin sin dar en  
 apariencia una medida igual de la libertad conceptual—sobre la  
 tiene Ramón y sus temas—comienzo sorprendente proceso—en  
 posible sobre intentar verlo desde la perspectiva de consumo  
 incipiente? Por otro lado, la obra se caracteriza por su originalidad  
 rig de la obra. Como pedagogo por la  
 acción crítica—esto es, la crítica crítica, tiene la  
 calidad de los en contextos de crisis y el crisis  
 mado de conflictos y protejes en un contexto  
 como el de la Europa que se desmorona y la cultura de  
 masas.  
 omunos de la obra es el carácter  
 ser un objeto de consumo—  
 mente la lógica, el saber la memoria  
 en las cosas—sobre la obra  
 momento  
 en el  
 vidas  
 ideal  
 da  
 pero  
 des  
 Con  
 mas  
 mas  
 implica el trabajo de un  
 otros autores de esta época del bajar y  
 dad de analizar tendencias y ecologías. La capacidad por formar la que  
 viene, mirando en el texto de lo que  
 que los recipientes a continuación son los  
 época del bajar que implica con el siglo. Véase en primer lugar  
 con el fondo de la obra como dimensiones de su modo  
 de fabricar los telares de la sociedad cambiantes las yanguardias  
 barroco, la sensibilidad del tiempo, lo inconsciente, lo biográfico. En la



Matasiete

ha, ICIC, la de tendencias y movimientos. Benjamin (1893-1940) ha  
 Me apresuro a señalar una palabra teórica que ya aparece en Benjamin  
 (1936) y en Benjamin (1936) entre otros. Benjamin incluye la capacidad  
 de descubrir lo peculiar de los sujetos en la sociedad—mas y por extensión, la de inter-  
 pretar las señales de los nuevos espacios urbanos.



segunda parte, *El mercado ramoniano*, recorreremos algunos territorios de los textos de Ramón que más directamente tienen que ver con el imaginario del consumo: lo cursi, las cosas, el despilfarro y la colección, la moda, las ciudades.

### I. La máquina de Ramón

La máquina significa el caudal de transformación, de producción que pone en actividad Ramón en su proceso de escritura. Y significa también el contexto plagado de innovaciones tecnológicas que se aplican a la vida cotidiana<sup>8</sup>. De su fascinación por la técnica y la maquinización de la vida tenemos numerosos testimonios a lo largo de su obra. De su ambivalente referencia, entre fetichizadora y desconfiada, dan fe copiosísimas imágenes diseminadas en sus novelas, ensayos y, sobre todo, en las incesantes greguerías, verdaderos flashes de la contemplación y el choque con los hallazgos maquínicos.

Este acercamiento, en último término, metafórico entre producción y escritura –del gran productor que fue Ramón<sup>9</sup>–, se asienta en un contexto del consumo que es posible caracterizar como el del tránsito entre el productivismo masivo, como espejo general de la cultura, y la pauta de consumo de masas de la sociedad y la cultura desde la segunda posguerra mundial. Esta transición, que recorre medio siglo (desde la década del 1880) alberga en sí mutaciones profundas: al capitalismo de producción le están brotando progresivamente formas de consumo y de vida de orden ostentatorio, improductivo, reducidas primero a una elite (Veblen) y paulatinamente accesibles como espectáculo y luego como pauta de emulación a las clases medias ascendentes y a los trabajadores

<sup>8</sup> En este campo parece haber también una verdadera constelación en el orden de las representaciones plásticas. Desde las construcciones del cubismo, que Ramón recoge, entre otros, en su brillante artículo «Botellismos», en *Revista de Occidente*, XC, oct.-dcbre., 1930, tomo XXX, pp. 303-320, hasta las fascinantes tiradas de *Cinelandia*, ed. Cosmópolis, 1924. El correlato con el maquinismo de Chaplin *Tiempos Modernos* (1936) hasta las parodias tecnoconsumnistas de Jacques Tati (*Mi tío*, *Play Time*, *Las vacaciones del Sr. Hulot*) es indicio de una misma sensibilidad de época.

<sup>9</sup> Hay abundantes referencias a la forma de trabajar de Ramón. Desde el torreón de Velázquez, 4, en Madrid, se instaura un estilo que consiste en una doce horas de escritura diarias sólo interrumpidas por las salidas sabatinas a la cripta del Pombo. En *Nuevas páginas de mi vida*, escrito en 1957, sigue testimoniando y recomendando la escritura nocturna, Madrid, Alianza, 1970, pp. 21 y ss.



y ciudadanos de la primera entreguerra. Así la caracteriza John Berger<sup>10</sup> tanto en lo material como en sus ecos subjetivos.

El engranaje del sistema imperialista mundial; opuesto a éste, una internacional socialista; los cimientos de la física, la fisiología y la sociología modernas; el incremento del uso de la electricidad, la invención de la radio y el cine; el inicio de la producción en cadena; la publicación de periódicos de circulación de masas; las nuevas posibilidades estructurales ofrecidas por el acero y el aluminio; el rápido desarrollo de las industrias químicas y de producción de materiales sintéticos; la aparición del automóvil y el aeroplano: ¿qué significa todo ello? Sólo algunos de quienes viven en ese momento pueden comprender todo el significado del cambio cualitativo que está teniendo lugar; pero todos son conscientes de que los tiempos están cambiando: el futuro, en lugar de ofrecer una continuidad, parece avanzar hacia ellos.

Transición esta que es crisis de la sociedad y la cultura, desde las grandes representaciones a las formas de la vida cotidiana. Este período, que es el de las vanguardias artísticas<sup>11</sup>, y el de los ascensos del nazismo y fascismo, tiene en el contexto español determinantes precisos<sup>12</sup>. Las formas de relación con los objetos y productos suponen una innovación en la medida en que se convive con dos modos –productivista y consumista, utilitario y representativo, necesitarista y espectacular– lo que genera vivas tensiones en las formas de identidad y en los relatos que las establecen y las narran.

En España el nuevo consumo se pone de manifiesto en los bazares y grandes almacenes que popularizan, gracias al crédito y

<sup>10</sup> J. Berger, «El momento del cubismo», en *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 156.

<sup>11</sup> *Ramón y las vanguardias* es el título del ensayo de F. Umbral, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

<sup>12</sup> Es interesante por sus referencias contextuales y bibliográficas, José M.<sup>a</sup> Arribas, «Antecedentes de la sociedad de consumo en España: de la Dictadura de Primo de Rivera a la II República», *Política y Sociedad*, 16, 1994, pp. 149-168. Véase también Luis E. Alonso y F. Conde, *Historia del consumo en España: Una aproximación a sus orígenes y su primer desarrollo*, Madrid, Debate, 1994. Me refiero en concreto a su distinción entre dos estilos de consumo *suntuario* (prefordista) y el modelo *fordista* que incoa la pauta de masas posterior (pp. 66 y ss.). Esta tensión aparece en la obra ramoniana, en numerosos ejemplos.



la venta a plazos —una de las formas fundamentales de socialización del gasto salarial y de disciplinamiento de la clase obrera—, bienes de consumo duradero como el gramófono, máquinas fotográficas, baterías de cocina, bicicletas, máquinas de escribir, máquinas de coser, aparatos de radio —se comienza emitir en 1923— o productos como la estilográfica y los cosméticos. El automóvil, concebido al principio como un objeto de ocio, destinado al paseo, estuvo limitado a las clases altas, aunque en la segunda mitad de los años veinte comienza a popularizarse a través del vehículo de alquiler y los precios del famoso Ford T lo hicieron accesible a sectores profesionales y de negocios; en 1926, Ford ofrece su coche al hombre negocios que «exige que su coche trabaje lo mismo que él» —*La unión ilustrada*, 1926— (J. M. Arribas, 1994: 153).

En ese contexto surge el itinerario ramoniano, el de alguien que, además de hombre de tertulia y café, de torreón burgués solitario y de callejeador por los *badlands* de la ciudad mudable —señas del modelo «suntuario»—, se dedicará intensamente a los diarios y a la radio<sup>13</sup> y no pierde ocasión de acudir o provocar intervenciones espectaculares orientadas al gran público<sup>14</sup>. Esa tensión entre lo aristocrático *demodé* y los nuevos modos populares, con la tarea del ensayista como quien deshace (*¡Oh, si llega la imposibilidad de deshacer!...*, son las siete palabras del programa de Ramón) define ya sus primeros escritos en la revista *Prometeo*.

Y ya están dichas mis siete palabras. ¿Las asumirán un día y morderán en el cuello de los conspicuos, y humillarán, laminándolos, haciendo abono de sus tierras, todo ese privilegio monu-

<sup>13</sup> Unión Radio, precursora de la SER, instala micrófonos en su casa, en la calle Villanueva, 38, de Madrid, en 1930, para que desde allí haga su programa semanal.

<sup>14</sup> Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón*, Madrid y Barcelona, Labor, 1963, p. 80: «Dos de sus más recordadas intervenciones públicas tuvieron lugar dentro de un marco circense. Ramón ha disertado de torero vistiendo traje de luces y sobre Napoleón imitando su más conocida postura; de acusada originalidad en su factura fueron la conferencia sobre humorismo dada en Bilbao en 1915 y la que hablando de los faroles pronunció en Gijón ocho años después». Las del circo, en un elefante y en un trapecio tuvieron lugar en París y Madrid. No consta la que Benjamin le atribuye en un circo de Milán, *vid.* «El circo de Ramón» [*vid.*, *supra*, nota 4] Tal vez se deba al prólogo de los Fratellini en la edición francesa de *El circo*.







mental que hoy les humilla? ¿Les contentarán los pequeños anticipos y en vez de ser ingratos e insurgentes, después de aceptarlos, se harán mesócratas? ¿Será la mesocracia el porvenir? ¡Oh!<sup>15</sup>

¿Cuál es la fábula específica que sale de la máquina de Ramón? En este panorama estamos sosteniendo y sopesando la conjetura, que se comprueba en los diversos autores de modo desigual, según la cual los convecinos de esta mutación la nombran sobre todo con recursos expresivos. Así, Ramón entra de lleno en la categoría de escritor, de no académico y, por ello, de quien proporciona más retahilas y textos metafóricos que conceptuales. En el caso de que esta dicotomía (concepto/metáfora) fuese tajante en la realidad de los autores, descubrimos más bien que, como rasgo generacional, cómo estilo intelectual, el ensayo unifica –más que el tratado o la investigación sistemática y canónica– los modos variados de los fabuladores del bazar. Lo cual no excluye, como es bien sabido, que cada cual haya producido ensayos en los que lo conceptual y riguroso prime sobre otras formas discursivas.

Pero, por lo que venimos observando, casi todos (empezando por el Marx que anuncia el método jeroglífico, la atención a la fantasmagoría, la mirada del fetiche como método para descifrar lo nuevo del consumo, método que ilustra con la imagen de «dibujos animados» con que ejemplifica el valor de cambio de una mesa<sup>16</sup>) además de conceptos que han pasado al acervo de las ciencias sociales y la filosofía, tejen metáforas, construyen alegorías con las que intentan nombrar lo nuevo. Con el recurso a la metáfora o al mito, con la ruptura de códigos expresivos o gremiales, dan voz y escena a los conflictos y mutaciones que no han alcanzado a decirse todavía entre los contemporáneos<sup>17</sup>. En el caso de Ramón, su estilo y modo de relación con el campo de objetos que forman el universo auroral del siglo XX, se va formando a partir del aprendizaje ético y estético que le pone en condiciones de construir lo que llamará, en término provocador, pero muy sintomático de la cultura de las marcas, el *ramonismo*<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> «Mis siete palabras», ensayo, 1910, en *Obras Completas*, I, p. 189. Es relevante que vuelven a aparecer como lema al comienzo de su Prólogo a *El Rastro*, 1917, O.C., III, p. 73: no es un libro costumbrista.

<sup>16</sup> K. Marx, sobre el fetichismo como forma de la mercancía *El Capital*, libro I., de su testa de palo...

<sup>17</sup> Esta es la tesis de mi «Paisaje primitivo del consumo: alegoría frente a analogía en los Pasajes de W. Benjamin», *La balsa de la Medusa*, n.º 34, 1995.

<sup>18</sup> Este es el título de uno de sus trabajos del año 1923. Pero también *Ramonismo* acoge como rótulo todo un conjunto de libros y ensayos y greguerías, vols. III-IX de las



# Pisaverde



<sup>12</sup> «Mis siete palabras», ensayo, 1910, en *Obras Completas*, I, p. 189. Es relevante que vuelven a aparecer como temas al comienzo de su prólogo a *El Rato*, 1917, O.C., III, p. 73: no es un libro costumbrista.

<sup>13</sup> K. Marx, sobre el fenómeno como forma de la mercancía *El Capital*, libro I, de su *testa de palo...*

<sup>14</sup> Esta es la tesis de mi «Paralelo primitivo del consumo: algo más frente a analogía en los Pasajes de W. Benjamin», *Las Ideas de la Música*, n.º 34, 1992.

<sup>15</sup> Este es el título de una de sus tarjetas del año 1923. Pero también *Ramona* recoge como título todo un conjunto de libros y ensayos y preguntas, vols. III-IX de las



Soy sólo una mirada ancha, ancha como toda mi cara [...] no soy ni un escritor, ni un pensador, ni nada. Yo sólo soy, por decirlo así, un mirador, y en esto creo que está la facultad verdadera [...] algo que es la facultad de que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito<sup>19</sup>.

Podemos decir que aquí está el programa y el estilo enteros. El bazar y lo efímero y el modo de abordarlos. El punto de partida es una pasión escópica. Un afán de ver y registrar los múltiples derroteros de las cosas nuevas y viejas en su combate espectacular. Los modos viejos y nuevos de la vida. Pasión escópica y afán de presencia que tiene un antecedente claro en la forma despojada y atenta con la que el viajero Montaigne registra el fulgor, entre fascinante y terrible, de los pasajes europeos después de la batalla, de las guerras de religión. A Montaigne todo lo viene bien –*c'est toujours mon chemin*<sup>20</sup>– y el registro minucioso de todo modo que caracterizó la transición premoderna asemeja este momento de balance entre dos mundos<sup>21</sup>.

La mirada se configura no sólo con la intencionalidad sino con la impregnación de un mundo variado. Como contaba Benjamin en el libro de los pasajes, los mirones de París al terminar la jornada iban a ver, tras los cristales diáfanos, cómo en *La Belle Jardinière* hacían caja. Pero la mirada ve escenas que no parecen reales, que son *fantasmagorías*<sup>22</sup>. Todo el mundo, todo el universo de consumo como un gran bazar está al alcance de una facultad escópica que conecta con otras dimensiones de los sujetos del siglo: las dimensiones no conscientes<sup>23</sup>.

obras completas: lo biográfico y los relatos de la cultura y de la moda, en sentido simmeliano, son aquí inseparables.

<sup>19</sup> RGS, *Pombo*, párrafo titulado «Yo», recogido por I. Zlotescu, O.C., III, p. 29.

<sup>20</sup> M. De Montaigne, *Diario del Viaje a Italia*, edición de J. M. Marinas y C. Thiebaut, Madrid, CSIC-Debate, 1994.

<sup>21</sup> Es significativa la recuperación de Montaigne en este período. Ejemplo es el trabajo de Francisco Primo Sánchez «Montaigne, encrucijada», publicado en *Cruz y Raya*, n.º 15, junio de 1934, coincidiendo con las colaboraciones de Ramón en dicha revista.

<sup>22</sup> Tanto Marx como Benjamin emplean el término *fantasmagoría* para designar las nuevas distorsiones alucinatorias de las nuevas imágenes ideológicas. Ramón escribe *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, en O.C., V.

<sup>23</sup> De la pasión escópica en relación con el deseo dan cuenta los desarrollos psicoanalíticos, especialmente los trabajos de J. Lacan. De la presencia y su metafísica surge una



Estamos ante un mundo que se da como un todo, al que ya los poetas de las vanguardias vieron así: Apollinaire, en *Alcoholes*, declara su embriaguez por haberse bebido *el universo*. Un mundo de elementos significantes –participio presente activo– que componen significados nuevos sin cesar. Por primera vez, dice Berger, el mundo como totalidad, dejó de ser una abstracción y se hizo *imaginable*<sup>24</sup>. Redes de significaciones, renovadas como las piezas de la nave Argos, en las que la sociedad en crisis pretende ajustar la promesa de la abundancia ilimitada –aplazada desde los albores de la Revolución Industrial, ahora, por fin, al alcance de la mano, expuesta de forma universal– pretende ajustarla con las nuevas fracturas sociales entre elites ascendentes, incipientes clases medias y una clase trabajadora que se estructura internacionalmente y se extiende, pero también con la presencia urbana de los restos, los efectos no deseados de la modernización: los nuevos *lumpen* junto a los primeros grandes almacenes del imperio.

Ramón lo mira todo con un «monóculo sin cristal» (*Nuevo Mundo*, 19 de diciembre de 1923) para «estar sobre aviso y calar bien las cosas». Ramón lo advierte haciendo el remedo irónico del Antiguo Régimen: la mirada ha de ser selectiva –el *flâneur*, como sabemos, es un monarca de incógnito– pero también recomendando distanciamiento en esa inmersión. Este mundo global, rico y variado como un bazar, merece el comentario de Bergamín. En un artículo<sup>25</sup> recién descubierto por mí –ya tenía yo en marcha el emblema del bazar– vincula la potencia de las exposiciones con la vertical de la torre Eiffel, raspa del gran pescado del banquete ferial del que España queda, orgullosamente, al margen.

El siglo veinte, que empezaba para los franceses con la torre Eiffel, para los españoles ha empezado con *Don Tancredo*.

No podemos decir el *siglo veinte* sin sentir que se nos llena la memoria de imágenes de bazar. Sin duda, porque a nuestros primeros recuerdos va unido ese rótulo comercial, tan frecuente entonces, y que se conserva todavía. Pero también, sin duda, porque hay en ello otra resonancia que hoy toma un sentido alegórico...

convulsión que atraviesa la ontología heideggeriana y sus efectos diseminados en la episteme del medio siglo.

<sup>24</sup> J. Berger, «El momento del cubismo», en *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 156.

<sup>25</sup> J. Bergamín, «La estatua de Don Tancredo», *Cruz y Raya*, mayo, 1934.



La Exposición francesa del novecientos era el enorme bazar de todo aquel mundo o feria de vanidades que el esqueleto de la torre Eiffel ha perpetuado mortalmente... Si desafía al tiempo, lo hace por haberle entregado su carne y su sangre totalmente: toda la mascarada mortal que entraba por el siglo nuevo con tanto ruido, y que se deshizo en el aire...

... como todo lo sólido –podemos apostillar– en chocante convergencia con la frase de Marx. Así contrapone Bergamín ese símbolo camaleónico, cosmopolita, prefigurador de la sociedad de naciones con la España que, sin rebozo, en ese mismo momento «levanta ante nuestros ojos la estatua de Don Tancredo», casi «un filósofo» carnal e inmóvil. Símbolos –concluye– ambos arbitrarios y gratuitos, pero propios de esta fatal disonancia. Aquí se une a RGS: en la atención por la alegoría que compone lo nuevo, en la forma de escenarios comerciales, por contraste con lo dado, el atavismo taurómico en este caso, alegorizador de otro eje cultural.

Analicemos un poco esta mirada, porque es la mirada del crítico. ¿De qué está hecha esta visión? De cuatro cosas: la incorporación de las vanguardias con el barroco; la sensibilidad ante el tiempo; la apertura a lo no consciente; lo biográfico como vía de conocimiento de la época.

### El consumo es barroco

La forja de un estilo como el de Ramón es abigarrada y peculiar. Pareciera inevitable referir el entorno en el que escribe, aquel que en la mitología *El escritor en vacaciones* compuso Barthes para señalar con perspicacia la tendencia a repetir espacios que adopta el estilo –que es lo que en la escritura cae del lado del cuerpo– de quien escribe. Ramón acumula y expone en el espacio íntimo un sin fin de *collages* que tapizan paredes y techos de su torre madrileña, de sus sucesivas casas y que reproduce en la última de Buenos Aires. Pero esta alusión ecológica, que puebla sus libros, que incluye farolas, maniqués, fotos de Ortega, carteles de toros, y el más largo etc. imaginable en la cultura del *pop*, no alcanza a indicar el enorme y apasionado trabajo de elaboración textual con el que Ramón confecciona su metodología: el modo de entrarle a las cosas del tiempo. Lo importante es notar que participa de y crea en una intersección de variadas corrientes estéticas y morales que caracterizan el ensayo de la época.



La forma de un estatua de Ramon es abigarrada y peculiar. Parecia inevitable el ser el primero en descubrir que en la mitologia/Escritura las palabras correspondian para señalar con precisión las características de los espacios de los edificios - que es lo que las caracteriza del lado del edificio. Ramon siempre y exponer al espacio interior de los edificios que se ven desde el exterior. En su serie de dibujos sus sucesivas casas y que reproducen la última de ellas. A veces, como en la última, que publica sus libros, que incluye farolas, manípulos, fotos de toros, tarjetas de toros, y el más largo etc. imaginable en la cultura del pop, no alcanza a indicar el enorme y apasionado trabajo de elaboración textual con el que Ramon conecta su mitología: el modo de cambiar y las cosas del tiempo. Lo importante es notar que participa de y crea en una intersección de variadas corrientes estéticas y morales que caracterizan el ensayo de la época. (J. Bergamín, «El estatua de Don Tancos»). Que el ensayo de la época...

# Mastuerzo





Mallarmé y su *libro único*, la tensión por convertir, subvirtiéndolo todo, el mundo en libro, el universalismo y la globalidad de las imágenes que aparecen en los escenarios de la publicidad, los trasvases entre vanguardias pictóricas y creación publicitaria son otros tantos escenarios textuales e icónicos en los que Ramón se inicia y resulta pronto inventor reconocido. Su base la da la nueva sociedad que convive con los poetas simbolistas, que recibe la consigna transgresora de Rémy de Gourmont «¡la civilización no es más que una serie de transgresiones!», a la que el joven Ramón replica «¡cumplamos las nuestras!».

Por eso es significativa la traducción y publicación en 1910 –en su propia revista *Prometeo*– de la *Proclama futurista a los españoles*<sup>26</sup> de Marinetti. RGS con su heterónimo *Tristán* clama en la entradilla

¡Arenga en un campo con pirámides! ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y *chauffeurs*! ¡Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra –ese pueril grafito de la voz! ¡Voz, fuerza, volt más que verbo!

Marinetti no quiere que España sea un paraíso del turismo, como Italia, prefiere que antes haya industrialización. Y Ramón integra esta veta. Pero el recodo propio de Ramón, como bien han visto entre otros Antonio Saura en su selección ilustrada<sup>27</sup>, la greguería, condensa «la visión instantánea y saltarina, simultánea y polifacética, *a un tiempo barroca, cubista y surrealista*».

El presente que vuelca sus mercaderías y hallazgos aun en medio de las guerras –tras la Gran Guerra–<sup>28</sup>, el pasado con su tenaz presencia de ruinas y poderes y el futuro como urgencia señalada por artistas y vendedores, dan el tono del sustrato social de estos movimientos. Son las mentalidades y los modos de vida los que se ven atravesados por los movimientos artísticos. Precisamente porque el arte, capítulo especial

<sup>26</sup> O.C., I, pp. 302 y ss.

<sup>27</sup> «Carta imaginaria a Ramón Gómez de la Serna», en *RGS: Flor de greguerías*, Madrid, Círculo de Lectores, 1989, p. 24. Tomo este dato de O.C., vol. III, p. 15.

<sup>28</sup> En uno de sus viajes a París, señala Ramón que los mercadillos de l'Odéon se venden ropas y pertrechos de los soldados norteamericanos que participaron en la primera guerra mundial. O.C., IV, *Variaciones A*.







de las exposiciones universales, se convierte en campo privilegiado de los objetos del consumo conspicuo y modelo del consumo no productivo en general<sup>29</sup>.

El surrealismo y el cubismo merecen un tratamiento prolijo en Ramón, no exento de ciertos momentos irónicos, en los que quien ve el juego de las palabras y las cosas tan pronto como el primer dadaísta, si no antes, se ve menos reconocido a veces, incluso por alguno de sus contertulios del *Pombo*. Hay incorporación crítica en su texto *Mi hijo surrealista*<sup>30</sup>, y hay afecto y perspicacia en su estudio sobre el «botellismo» —remedo chusco del «cubismo».

En esa voluntad de marcar las relaciones impensadas de las cosas, las redes de la reificación, en las que queda dormido el conflicto tremendo y el encantamiento posible entabla Ramón su condición barroca. La reificación es un olvido, dijo Adorno, y este es el esfuerzo por componer lo no dicho, que —como los laberintos de bodegas de algunas localidades vinícolas o, en general, como las rutas del alcantarillado de las metrópolis— es más que lo que emerge.

Ya hemos sugerido en otro momento que el linaje barroco entronca, por vericuetos que aún habría que desbrozar, con la cultura del consumo en su variante sur. Pero sí que hay desde el comienzo de la estrategia ramoniana una voluntad de vincularse con los efectos de los campos de objetos, con las leyes que traman lo que hoy llamaríamos el universo del consumo, dándole a este término no un valor metafórico sino conceptual, denotativo: el mundo como mercado, como bazar. Un primer escenario económico y cultural que empieza a cerrarse como autoimagen<sup>31</sup>: una enorme factoría multilocal, dotada de recursos infinitos que llegan a diario a los mercados y en cada Exposición Universal

<sup>29</sup> «Botellismos», en *Revista de Occidente*, XC, oct.-dcbre., 1930, tomo XXX.

<sup>30</sup> En *Revista de Occidente*, 1930.

<sup>31</sup> Baudrillard en su celeberrima *La société de consommation*, sienta el principio sociológico —de rancio abolengo maussiano— de la propia representación de la sociedad de consumo como el verdadero objeto de consumo. Este hecho social global se trama, a mi entender, antes de la pauta de consumo de masas de posguerra (contexto de Baudrillard). Es no sólo intuido por Gómez de la Serna sino que gran parte de sus metáforas universalistas (por ejemplo la paz universal firmada en un circo) y los desplazamientos de escenarios forman su «suelo natural» desde los años 20. Este escenario global es, evidentemente, vivido en su medida por los sujetos del cabo de siglo, en los que las exposiciones universales permiten representarse por primera vez el universo de las mercancías. Walter Benjamin lo recoge, como hemos visto, en un capítulo sobre *Exposiciones, Publicidad*, de su *Das Passagenwerk*, o.c., capítulo C, vol. VI, pp. 232 y ss.



están al alcance –como representación– de todos los que concurren<sup>32</sup>. Pero ese contexto que trama los hechos tiene una veta específica que remite a la cultura, la propia operación de cultivar y nombrar estos procesos en la forma de la literatura y el arte.

Dice Octavio Paz<sup>33</sup> que, aunque en este tiempo hay un tardío interés por el barroco, otrora condenado como «momento de decadencia»,

las semejanzas entre la doctrina estética del barroco, tal y como la expresaron en el siglo XVII un Gracián o un Pellegrini, y las ideas de los vanguardistas son notables. Para Gracián, «el concepto es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». La agudeza será tanto mayor cuanto menos visible sea esa correspondencia. La conocida definición de la imagen poética de Pierre Reverdy no es sino una variante de la fórmula de Gracián: «La imagen no nace de la comparación sino del acercamiento de dos realidades [...] la imagen será tanto más fuerte y eficaz cuanto más alejados entre sí se encuentren los objetos y más necesarias aparezcan las relaciones entre ellos.

Lo que mejor nos da la pauta del barroquismo de Ramón es su decidida voluntad de usarlo para medirse con un mundo en sí barroco: el mundo de las mercancías. Benjamin intuye que en el corazón del barroco yace una mirada no lineal sobre la crisis de la cultura y –tras su diagnóstico *Trauerspiel*– aborda barroca y alegóricamente la sociedad de consumo. Ramón reclama una mirada del barroco que pase del retablo a la calle. De la vertical a la horizontal, dice en el principio de su ensayo sobre *Lo cursi*.

La alegoría es una actividad no un tropo literario. Y la mejor comprensión del entramado de cosas, objetos, marcas y usos es tratar de arrimar sentidos para componer una fábula que explique y que dé armas para salir del entramado, de la red que se cierra en el mundo que se globaliza, tanto en la paz como en la guerra. Por eso del surrealismo, sobrerrealismo, no retiene el juego de las palabras sino la intención del humor.

<sup>32</sup> W. Benjamin, o.c., *ibid.*, recoge el dato importante de cómo aprovechando estos escenarios mundiales se reunían en ellos las secciones de la Internacional de Trabajadores.

<sup>33</sup> O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, pp. 78 y ss.







El humorismo es el gran químico de disolvencias y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y al decir antisocial, antipolítico... Vive de poner en espectáculo lo menos espectacular, y consigue con sus dislates una nueva movilización de la vida, una particular aceleración de su ritmo, un salirse de sí por montañas rusas que dirigen a mundos lunares y como marginales de mundo. En el humorismo está la fraternidad de todas las cosas y los absurdos que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizarán al fin en una especie de vida sobrenatural<sup>34</sup>.

Y junto a lo sobre-real, lo cotidiano visto de otro modo. La actividad publicística, publicitaria, de Ramón es el dispositivo que muestra la elaboración ramoniana del presente. La escritura se precipita y decanta todas las influencias en un ritmo —el estilo es el cuerpo— robusto y vivaz, humorístico y descreído de las formas. Son innumerables las obras que comenzaron siendo artículos de prensa, de quien, por lo demás no tenía otro medio de vida profesional<sup>35</sup>. Pero la publicación fugaz no implica pérdida de atención por un ritmo distinto, por una dimensión latente de la vida moderna, aparentemente a contrapelo del fulgor de las vanguardias y del futurismo. Ese *momento y estilo* del barroco en el que la sociedad de entreguerras produce continuos significantes para suturar los huecos y los conflictos es el tiempo que mejor describe Ramón.

#### La otra cara del progreso

Hemos visto en su momento como Simmel se refiere a un nuevo *tempo*, a una *rítmica interna* que caracteriza la moda, es decir la defini-

<sup>34</sup> RGS, «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, XXVIII, 1930, pp. 353 y ss.

<sup>35</sup> La relación de medios en que colabora (*La Tribuna*, *El Liberal*, *La Voz*, luego *El Sol* —cerca de Ortega—, *Crisol*, *La luz*) incluyendo sus colaboraciones americanas y «de ida y vuelta» pueden verse en Luis Granjel, *Retrato de Ramón*, Guadarrama, 1963 (coincide con la muerte de Ramón), s.t. pp. 59 y ss. De todos modos, su padre le consigue dos trabajos: en 1909, como secretario de pensiones de la oficina española de París y desde 1914 a 1923 —año en que Primo de Rivera suprime esos cargos— oficial técnico de la Fiscalía del Tribunal Supremo. Puesto este al que Ramón dedica unas horas a media mañana.







ción del tiempo del consumo, por debajo del tiempo aparente de la producción y del progreso. Ramón se mueve desde muy pronto entre esos dos tiempos.

Ocuparse de la actualidad nos descontenta. Sabemos que es algo ingrato, aun para los que profesionalmente lo hacen a diario, porque se sienten superiores y extraños a ella, por esa misma superioridad íntima y honesta. Nosotros oímos, sabemos, olemos, vemos, tocamos quizá la actualidad, pero nos sentimos inactuales dentro de ella, llenos de otra actualidad más densa. Sólo los que no tienen esa actualidad íntima son los que «hacen» esa actualidad terrible y excesiva que suena a huevo, así como los que no tienen patria íntima «hacen» esa patria terrible y excesiva, irrespirable»<sup>36</sup>.

Ese paso atrás o esa espacialización del tiempo –configurado en dos escenarios de diversa rítmica– no deja de recordar los ensimismamientos, convertidos luego en metodología indagatoria, por el Benjamin de los *Pasajes* (tiempo del progreso/momento de la iluminación) o el Pessoa del *Libro del desasosiego* (señales de la ciudad/cifra oculta).

Seguramente en la intención del escritor está el contar el mundo. Todo y tal como es. Desde los primeros textos conocidos existe esa voluntad de mimesis que le lleva a reproducir el discurso político y las primeras muestras de la publicidad<sup>37</sup>. Y ese es el otro componente que, desde su posición de publicista, le lleva a ser continuamente consciente de su intervención en la historia que cuenta. Los tempranos textos de juventud, sobre todo en *Prometeo*, con crónicas del presente parlamentario español y los conflictos internacionales<sup>38</sup>, lo avalan. Incorpora, tras una simpatía inicial por la veta anarquista, a los críticos de la cultura burguesa. De Marx dice que quienes lo critican no lo han leído, sobre todo no son conscientes de que aquél desmontó los excesos de la burguesía porque «privaba a la gente de las condiciones idílicas de su exis-

<sup>36</sup> *La tribuna*, 10 de junio de 1914. Texto recogido por I. Slotescu, O.C., vol. III, p. 16.

<sup>37</sup> En la revista *El Postal*, manuscrita y multicopiada entre 1902 y 1903, primer texto del Ramón adolescente, titulada «Revista defensora de los derechos estudiantiles», incluye «anuncios de las vecinas tiendas de la calle de Fuencarral, pero también de Nestlé o de la venta de un (h)otel». *Obras completas*, I, Preámbulo de I. Zlotescu, p. 83.

<sup>38</sup> En *Cruz y Raya*, n.º 33, publica un a modo de diario del año 35: «Historia de medio año», a la que caracteriza «novela de los tiempos actuales».



tencia», del potencial de mejora que la promesa industrial había desencadenado<sup>39</sup>.

Pero no cesa en su talante desmontador en sus incursiones en la crítica ideológica que va espaciando en la forma de ensayos-novelas, es decir de libros que no tratan de sino que enfrentan un objeto único. En todos ellos existe una vivísima sensibilidad por la historia y por su revés. En escritos de madurez nombra así esa capacidad para ver lo nuevo, aun en medio de un gesto, abundantemente etiquetado de nihilismo, que a mi entender tiene más del creacionismo presentista de las vanguardias.

Yo sabía lo que significaba la novedad del mundo antes de que los historiadores dentro de un siglo se den cuenta<sup>40</sup>.

Desde 1910 —hace treinta y seis años— me dedico a la greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitada depuración y disolución radical, la Greguería. Desde entonces, la greguería es para mí la flor de todo lo que queda, lo que vive, lo que resiste más al descreimiento.

El modo de contar en tiempos de ruptura del comunitarismo y casticismo, su estilo, tiene más que ver con un despojamiento que con una carencia. Otro de los tópicos en torno a Ramón, si tiene o no estilo, que a mi entender se juzga de manera esteticista, sin tener en cuenta las dimensiones de su intervención ideológica.

Esta no adscripción real a una escuela sí se puede entender como la de quien elabora tras las vanguardias en un momento de crisis de las representaciones y de los «estilos» artísticos de la crítica convencional. El romanticismo, dice un contemporáneo de Ramón, Wladimir Weidlé, «que es la muerte del estilo, también es la conciencia de su necesidad vital» y añade: «cuando la comunidad se desliga, se extingue el estilo y nada puede ya remediarlo»<sup>41</sup>. Algo de esa soledad orgullosa, de ese romanticismo como punto final del estilo le caracteriza a Ramón a la hora de enfrentar la desazón del tiempo. Pero sobre todo sostiene la potencialidad creativa, la riqueza del imaginario romántico como momento acentuado de la historia.

<sup>39</sup> Ensayos de crítica social, O.C., I, p. 200.

<sup>40</sup> Prólogo a la edición definitiva de las *Greguerías Completas*, Ed. Janés, BBAA, 1947.

<sup>41</sup> «La muerte del estilo», *Revista de Occidente*, n.º xxxvii, abril de 1936, pp. 51 y ss.



El Romanticismo ronda los grandes momentos, las treguas de Dios, y es menester aprovechar su hora, porque así se vive el festín grato de la vida, y después otras generaciones más desgraciadas comerán las migajas de ese festín y chuparán sus huesos<sup>42</sup>.

De ella brotará no el sinestilo, sino el idiolecto estilístico, convertido luego en marca y sometido al mercado que es el *ramonismo*. El antaño, el allende, la otra escena. Como Benjamin, descubre en los espacios de los márgenes, en lo no productivo, en el espectáculo, el atisbo, el entrecortinas de ese otro tiempo.

Todos estamos con el fondo de un lago encantado en ese salón lleno de luz y pedrerías en que, leyendo los cuentos de niño o yendo al circo nos hemos sentido muy lejos de la tierra<sup>43</sup>.

Hay en Ramón, gran glosador del tiempo de la técnica en la vida, una sensibilidad por el tiempo femenino («¡la mujer es fiesta!», llega a exclamar como una condensación, que se puede leer yendo más allá de lo que dice), es decir una atención a un tiempo de consumo no productivo según el modelo tecnocrático. Tiempo del gasto o de la pérdida que lo emparenta con Bataille.

#### La apertura a lo inconsciente

Lo que gritan los seres desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas<sup>44</sup>.

La literatura es un estado de cuerpo (*El libro mudo*).

El itinerario de conocimiento de las cosas y los productos de la época tiene, de la mano de las vanguardias y de la visión de la otra escena del tiempo, una marca que resulta peculiar, precisamente en un momento en que se desarrollan formas de indagación del sujeto de la cultura del protoconsumo.

Los modos de socialización de este primer consumidor tienen que ver no sólo con procesos premeditados y conscientes, con procesos de elección

<sup>42</sup> RGS, «La acinesia y el corazón», *Revista de Occidente*, CXLI, marzo, 1935, p. 253.

<sup>43</sup> RGS, *El circo*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1967, p. 12.

<sup>44</sup> Prólogo a la edición definitiva de las *Greguerías Completas*, Barcelona, Ed. Janés, BBAA, 1947.



racional, sino con todos los modos de impregnación y proyección, de vinculación con los objetos, con las mercancías, atribuyéndolas a éstas un poder que revierte en la propia identificación. Esta dinámica del fetichismo se completa, como ya hemos indicado, con la postulación de una dimensión no consciente, con otra escena interior que Freud, analizador de personas en un contexto de crisis de la cultura —la Viena de fin de siglo sin cuyos escenarios de primer consumismo y sus crisis no puede entenderse el hallazgo psicoanalítico— nombra con la hipótesis de lo inconsciente.

Ramón, como Ortega, se hace eco pronto de esta posibilidad de leer los acontecimientos y las transformaciones culturales y subjetivas. Ortega lo hace, como es sabido, por su propia vinculación con la cultura alemana, que le lleva a fomentar la traducción temprana de las obras de Freud<sup>45</sup> y toda una serie de incorporaciones a la interpretación de la cultura del protoconsumismo, entre otras, la que indica la diferencia entre necesidad y deseo en los hábitos y expectativas de los españoles.

Ramón entra de la mano del surrealismo, o del sobrerrealismo, en el campo de las relaciones no conscientes en su vertiente poética, constructiva. Pero todo parece indicar que completa su familiaridad, no especializada —y por ello más llamativa en sus expresiones— a partir de los debates que en torno a la tertulia de la Revista de Occidente lidera el propio Ortega<sup>46</sup>. Llama, con toda la atención, que RGS aplique este modo nuevo, casi una constelación de conceptos borrosos, a la analítica de los objetos de la modernidad del mercado.

De las conexiones entre sobrerrealismo y psicoanálisis hay numerosos frutos bien estudiados —uno de los últimos puede ser la constelación de J. Lacan—. Pero conviene llamar la atención sobre la vinculación entre las nuevas producciones formales que dadaísmo y cubismo traen a la escena del consumo cultural y las nuevas representaciones del sujeto, de lo inconsciente. Hans Arp observa que «la ley del azar que contiene en sí todas las demás leyes, y es inaccesible, como las fuentes insondables de donde emana la vida, sólo puede captarse mediante una entrega total al subconsciente»<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Carlos E. García Lara, *Ortega y el psicoanálisis*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

<sup>46</sup> Luis S. Granjel, en el citado *Retrato de Ramón*, p. 71, dice: «allí oyó Ramón comentar la obra literaria de Kafka, de Huxley y Lawrence, la psicología de Jung y las doctrinas filosóficas de Spengler, Simmel y Keyserling». A propósito de Simmel, la primera colaboración de RGS en la Revista «María Yasilovna (falsa novela rusa)» aparece entre la primera y la segunda parte de la versión de *Filosofía de la Moda* de Simmel. II, 1923, pp. 183 y ss.

<sup>47</sup> Citado en J. Berger, *El sentido de la vista*, «El momento del cubismo», p. 176.



Este término que, como se sabe, designa genéricamente la hipótesis de lo inconsciente antes de la primera tópica freudiana, circula abundantemente en la obra de Ramón, desde sus primeros trabajos autobiográficos. En el viaje interior de *El libro mudo*, pero también en las formas del teatro (O.C. II), que no podemos aquí entrar a comentar, postula una lógica de lo no consciente que circula por entre las cosas y los seres y que es preciso escuchar, atender. En el trabajo *Suprarrealismo*, en su recopilación *Ismos* (1931), proclama: «por primera vez hemos tocado los senos blandos de lo subconsciente, novedad que vuelve a meternos en otras épocas de las cavernas, cavernarismo íntimo». Es esa regresión o entrada en la otra escena, mediante los efectos de sentido de las nuevas cosas la que marca la peculiar mirada de Ramón. No declina el análisis político, cultural, pero reclama otra entrada en materia, es decir en la afectación por el lado no consciente de la vida moderna.

En relación con la fantasmagoría que supone el cine, en su trabajo sobre las sombras<sup>48</sup>, registra esta forma de comunicación que va por otro camino.

Actúa un metabolismo extravertido entre el cuerpo y el espacio, y el pensamiento aprende a segregarse en el espacio, muriendo en las sombras, entregando sus folículos al viento inmóvil de la oscuridad.

En la oscuridad respira lo subconsciente y se alargan nuestros tentáculos.

El término «inconsciente», como sinónimo de lo subconsciente, está presente, como ejemplo, en su trabajo anterior *Botellismo*<sup>49</sup>: «todo esto ha estimulado inconscientemente al pintor, que se ha puesto a dar vueltas alrededor de la botella, como el magnetizador alrededor de la bola magnetizadora. En la botella veía claro el pintor su destino de pinturante».

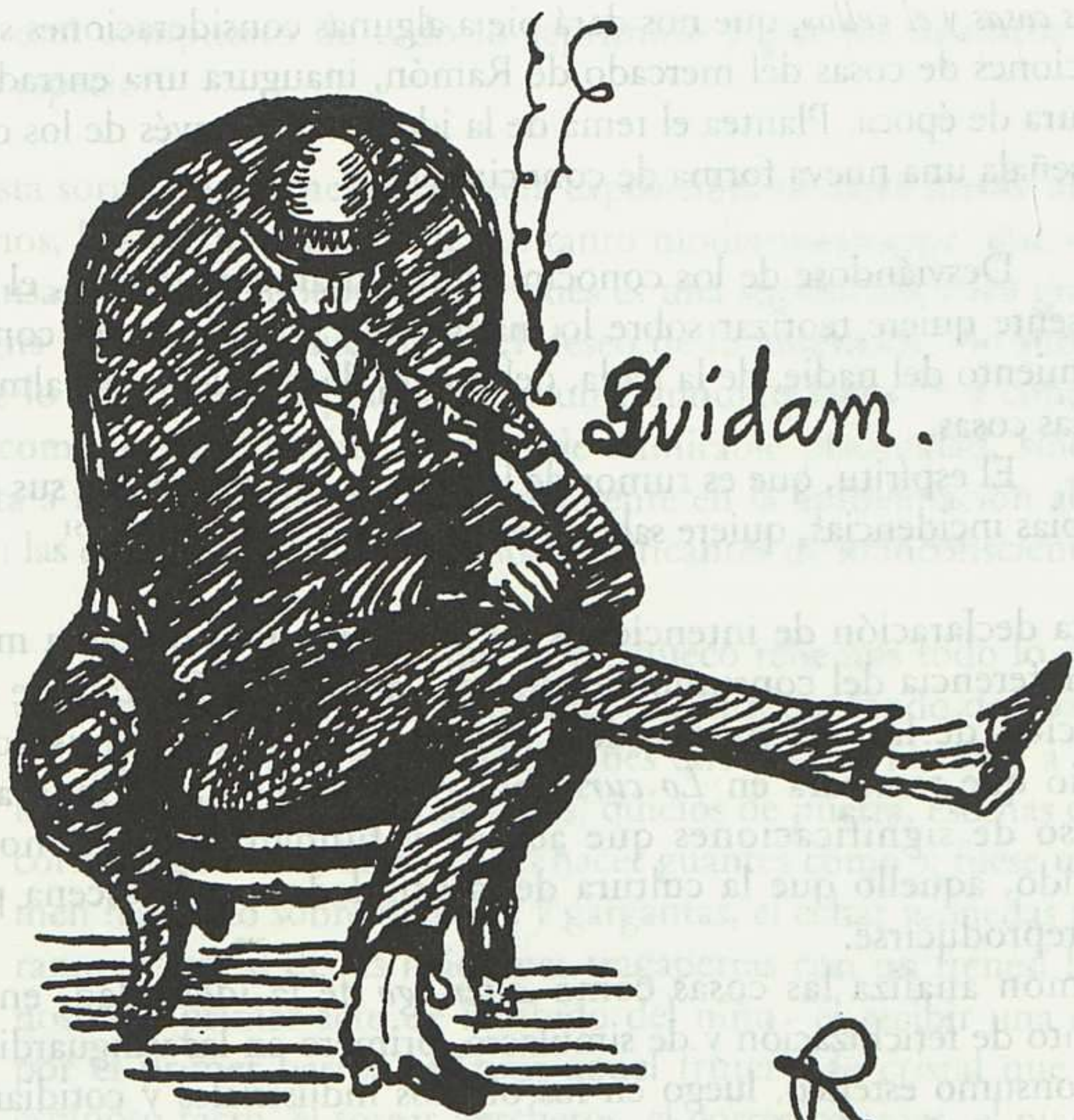
Pero los trabajos relevantes, porque nos ofrecen una nueva luz sobre el tema de los objetos del mercado, son *Las cosas y el «ello»* (1934) y *Las palabras y lo indecible* (enero de 1936), última colaboración de Ramón en la *Revista de Occidente*<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> RGS «Siluetas y Sombras», *Cruz y Raya*, noviembre 1934.

<sup>49</sup> O.C., p. 313.

<sup>50</sup> «Las cosas y “el ello”», *Rev. Occ.*, tomo XLV, julio-sept. 1934; pp. 190-208. «Las palabras y lo indecible», n.º CLI, enero 1936, pp. 56-87.





Quidam.

R



*Las cosas y el «ello»*, que nos dará pie a algunas consideraciones sobre las lecciones de cosas del mercado de Ramón, inaugura una entrada en la cultura de época. Plantea el tema de la identidad a través de los objetos, y señala una nueva forma de conocimiento:

Desviándose de los conocimientos puramente lógicos, el presente quiere teorizar sobre lo inadvertido y quiere tener conocimiento del nadie, de la nada, del no-yo, de «el ello» y del alma de las cosas.

El espíritu, que es rumor de la materia, un espejo de sus propias incidencias, quiere saber más de sus piezas interiores<sup>51</sup>.

Esta declaración de intenciones remite a algo más que una moda o una referencia del consumo cultural del momento. Se trata de una destilación de las enseñanzas del cubismo, más el barroquismo en ejercicio que teorizará en *Lo cursi*, por cuanto que da entrada a un universo de significaciones que acotan y fundan lo no dicho, lo reprimido, aquello que la cultura de la utilidad saca de escena para poder reproducirse.

Ramón analiza las cosas como *alter ego* de la identidad, en un momento de fetichización y de simulacro, primero en las vanguardias y en el consumo estético, luego en los objetos industriales y cotidianos. Para ello, rectifica «la idea del subconsciente, según los últimos adelantos que le han dado el título de «el ello»<sup>52</sup>.

Ahora, después de esta virtualización de las cosas, vamos a ver la teoría nueva que voy a insinuar: cómo caen las cosas en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano.

Ellas pasan al compartimento del yo, que recoge del exterior las percepciones y del interior las impresiones afectivas, trasciende el super-yo, lo consciente, formado por sentimientos y tendencias no reprimidos, al servicio del yo, pasan a lo subconsciente, integrado por tendencias e instintos capaces de hacerse conscientes aunque no lo sean aún y, por fin, llegan a lo inconsciente, que

<sup>51</sup> «Las cosas y “el ello”», o.c., p. 190.

<sup>52</sup> El término «Ello» traduce *das Es* freudiano, que incorpora en su segunda tópica, «El yo y el ello» (1923). He descubierto una cita sobre «ello» en *El libro mudo*, introd. de I. Zlotescu, p. 59, pero todavía no tiene este sentido psicoanalítico preciso.



está compuesto de todo lo reprimido y por los instintos de la especie<sup>53</sup>.

Esta sorprendentemente correcta exposición, de cuya fuente aún no sabemos, le sirve para pregonar, un tanto modernistamente, que «hubo un cansancio de lo subconsciente, pues es una suposición cuya gratitud repugna a los que se mueven en el deseo de lo auténtico... lo subconsciente lo habíamos adoptado como un tranquilo fácil». Y a continuación compone una página no sólo de admirable plasticidad, sino que apunta a una hipótesis realmente sugerente en la aproximación al consumo: las cosas se relacionan con los significantes de lo inconsciente.

Ahora va a resultar que en ese hueco tenemos todo lo que se amontonó sin orden y sin conciencia... En ese fondo de boardilla hay personas, gestos, conversaciones que no nos miraron a nosotros, pero, sobre todo, hay cosas, quicios de puerta, escenas de ver cortar la cabritilla blanca para hacer guantes como si fuese un crimen realizado sobre descotes y gargantas, el echar monedas por la ranura vertical de las máquinas tragaperras con un frenesí libidinoso —el primer acto de la libido del niño— el recibir una chapa por el primer bastón, el tirar aquel frutero de cristal que tenía espinoso tacto, el torear percheros, el correr cortinas, el oír cadenas, el mirar columnas salomónicas en ébano, el comprobar la sangre fría de los termómetros, el sentir el olor mareante de los hules nuevos, el levantar lámparas, el ver barrotes de camas, el mirar agujerillos de sillas con asiento de paja cruzada, el frotar con los pies limpiabarros de casas ajenas<sup>54</sup>.

La secuencia, una entre tantas brillantes de este trabajo, recoge tanto la biografía de los objetos como el proceso histórico y concreto de construcción de lo inconsciente biográfico. El mundo de los objetos de consumo, de las cosas de la vida cotidiana, sus significaciones propias, las vinculaciones que entre ellas se traman, desembocan en una dimensión inconsciente, que no es abstracta ni profunda. Lo inconsciente, dice Lacan, no es íntimo sino éxtimo. He aquí una de las claves de la máquina ramoniana, de su afición por la mirada sobre lo menudo, la

<sup>53</sup> «Las cosas y “el ello”», o.c., p. 198.

<sup>54</sup> «Las cosas y “el ello”», o.c., pp. 199-200.



importancia civilizatoria de lo trivial del consumo. Lo ve muy bien uno de sus comentaristas próximos, Antonio Marichalar, quien, ya en el año 1924<sup>55</sup> subraya: «para Ramón lo importante es lo trivial, ha dicho un crítico. Pues qué, ¿no es importante lo trivial?... En definitiva, lo trivial, para serlo realmente ha de poder llevarnos –de acuerdo con su auténtico sentido– hasta esa encrucijada que al autor obsede».

En esa ecuación que plantea mi pregunta, dice Ramón, «no hay misterio de subconsciencia, sino elementos reales, cosas excitación de cosas, dientes enseñados por las cosas en mueca inolvidable y calidades de tiempo». Y como en su estilo no está la solemnidad, remata con dos píldoras en las que se recoge el saber psicoanalítico como aliado de la mirada sobre los nuevos escenarios –el territorio interior está construido de objetos perecederos– y también un cierto humor que no hace dogma ni secta.

Meter en el psicoanálisis las cosas con amplia matización es lograr el secreto de lo que muchas veces ahoga al hombre, ese motivo de enfermedad que veinte especialistas no encontraban y que un dentista encuentra en una muela

Todo lo externo se engarabita en el interior. Las cosas no tocadas dejan una irresolución que es difícil interpretar.

Desde entonces llevamos crispada en «el ello» una confitería indestructible como símbolo de lo que de empalagoso hay en Sevilla<sup>56</sup>.

Hiperestesia y pasión de las ciudades que se dejan ver con otra luz que no niega la biografía inconsciente. Y recuento de sueños, como una confesión de lo limitado del repertorio del sujeto de la cultura del consumo. Dimensión esta que sorprendentemente cala bien Benjamin cuando reseña *El circo*, en 1927:

Sus notas dicen lo más importante sobre el inventario completo del circo: es decir, hasta qué punto lo que hace más confiada a nuestra fantasía es básicamente un gastado inventario de sueños<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> A. Marichalar, «RGS: El alba y otras cosas», *Revista de Occidente*, enero-marzo 1924, tomo III, pp. 119-125.

<sup>56</sup> «Las cosas y “el ello”», o.c., p. 204.

<sup>57</sup> «El circo de Ramón», en *La balsa de la Medusa*, n.º 34, p. 4.





RGZ, «Las palabras y lo indecible», n.º C.II, enero 1936, p. 63.  
 RGZ, «Las palabras y lo indecible», n.º C.II, p. 72.  
 «Cada vez estoy más convencido de que la biografía es una cosa que el biógrafo merece o no merece hacer. Si merece, valdrá la pena; y si no lo merece, inútil será escribir y enseñar... la biografía será crimen cadavérico, ensañamiento post-mortem», En I. S. Granid, o.c., p. 240.  
 RGZ, *Épica* (1929), ed. Aguilar, 1989; *Relatos contemporáneos* (1940), ed. Aguilar, 1989.



*Las palabras y lo indecible*, texto brillante y poderoso, nos pone en una época tensa en contacto con esta dinámica del revés de la cultura. Relaciona los procesos inconscientes con el lenguaje. Las palabras que intentan apresar los sentidos no dichos destacan precisamente esa característica de repertorio y de combinatoria significativa que designa el otro lugar, el inconsciente. Las dimensiones de lo latente se manifiestan en las cadenas de sentido. Hallazgo que Ramón pone como emergente de la época.

El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía al horror, una reacción contra ese horror<sup>58</sup>.

Menciona a Breton, quien cree que una cosa se vuelve «preconsciente» «gracias a la asociación con las representaciones verbales correspondientes, revelaciones instantáneas de las huellas verbales». Y da una cifra importante de su mirada acerca de las cosas en relación con el proceso de nombrar.

No hay necesidad de mostrar las cosas sino señalar el sitio que debían ocupar con una cifra, con un punto, con una síntesis mágica.

Este azar de las palabras, este automatismo de la expresión que no es un juego, este descubrimiento de las frases más extrañas saca almas del purgatorio de lo subconsciente<sup>59</sup>.

Ramón marca registrada: la biografía de época

«Las biografías hay que merecérselas», dice Ramón<sup>60</sup> que escribe efigies y retratos de contemporáneos<sup>61</sup> como modo de catar lo peculiar del tiempo más allá de la mirada de los historiadores positivistas. En este

<sup>58</sup> RGS, «Las palabras y lo indecible», n.º CLI, enero 1936, p. 63.

<sup>59</sup> RGS, «Las palabras y lo indecible», n.º CLI, p. 72.

<sup>60</sup> «Cada vez estoy más convencido de que la biografía es una cosa que el biógrafo merece o no merece hacer. Si merece, saldrá bien; y si no lo merece inútiles serán esfuerzos y esmeros... la biografía será crimen cadavérico, ensañamiento *postmortem*», En L. S. Granjel, o.c., p. 240.

<sup>61</sup> RGS, *Efigies* (1929), ed. Aguilar, 1989; *Retratos contemporáneos* (1940), ed. Aguilar, 1989.





Tres biografías sobre Ramón, de tres momentos: Miguel Pérez Ferrero, «Vida de Ramón», Cruz y Raya, septiembre 1935; la mencionada de Ganjel, 1963; Mariano Pardo, «Vida y obra de Ramón», Ed. Harbo, 1988.

Los textos autobiográficos de Ramón comienzan con El libro grande (1910). La segunda copia de Pombo (1924), Autobiografía (1948), Cruz y Raya (1950), Nostalgias de Madrid (1956), Nueva página de mi vida (1957), Diario poético (1971) y en realidad todas las novelas y casi todos los ensayos.



proceso, en este síntoma muestra una vía de conocimiento de la cultura de la época que está hecha con los materiales de lo peculiar. Él mismo es un autor autobiografiado desde muy pronto y merecedor de biografías de otros también desde los comienzos de su vida pública<sup>62</sup>.

Ramón, constructor de personajes que son otros tantos tipos del momento de transición del casticismo al consumismo, triunfa especialmente construyendo su propia imagen. Convirtiéndose de Ramón Gómez de la Serna, licenciado en derecho y escritor, en una poderosa imagen de marca: RAMÓN, una verdadera factoría, a juzgar por la versatilidad de sus producciones y el *merchandising*, «avant la lettre», con el que disemina y refuerza su presencia en el mundo del mercado editorial, en el mundo de las letras, en el escaparate de entreguerras.

Ramón se construye como personaje, en un anticipo de lo que la cultura de masas dará bajo la forma del prescriptor de tendencias y modas, precisamente en el momento en el que la propia masificación hará más difícil la transmisión nominal, de alguien con nombre propio, y la sustituirá por el cada vez más intrincado mundo de las marcas y los personajes contruidos del mercado de hoy. Esa construcción empieza en el campo de la propia escritura, cuando todos los párrafos de *El libro mudo* comienzan con un conativo «Ramón...». Un sujeto desdoblado en segunda persona, que es más que un hallazgo de estilo.

La síntesis y destilación de los estilos de las vanguardias, como ya hemos apuntado, se concretan en la autodefinción de *Ramonismo* (1923) con la que apunta una tendencia o, mejor, una convocatoria a seguir un modo de tratar las cosas. Pombo y su cripta es un proceso conocido de formación de una secta que no se hace tanto en virtud y alabanza de su nombre, sino como un laboratorio de gestación de ideas—su factoría— en el que la frecuencia semanal (no es una tertulia rutinaria), la temática, los invitados e incluso las extravagancias calculadas llevan el sello de Ramón. Versátil y buscador de un reconocimiento que cree avalado por su hipersensibilidad literaria y por su abundantísima obra, es capaz de asistir a dos homenajes a su persona que se dan el

<sup>62</sup> Tres biografías sobre Ramón, de tres momentos: Miguel Pérez Ferrero, «Vida de Ramón», *Cruz y Raya*, septiembre 1935; la mencionada de Granjel, 1963; Mariano Tudela, *RGS. Vida y gloria*, Ed. Hathor, 1988.

Los textos autobiográficos de Ramón comienzan con *El libro mudo* (1910), *La sagrada cripta de Pombo* (1924), *Automoribundia* (1948), *Cartas a mí mismo* (1956), *Nostalgias de Madrid* (1956), *Nuevas páginas de mi vida* (1957), *Diario póstumo* (1971) y en realidad todas las novelas y casi todos los ensayos.



mismo día y a la misma hora<sup>63</sup>. La prensa de Madrid exhibe titulares como «Ramón busca piso», «Ramón deja su torreón» y las presencias públicas, periodísticas y radiofónicas, le convierten en un personaje, en un objeto de consumo.

No extraña, pues, que en los comentarios de *El circo*, Díaz Canedo, glose, en *El Sol*, su actuación en el trapecio, diciendo: «cuando en tiempos futuros se escriba la biografía de Ramón Gómez de la Serna, el episodio que ayer presenciamos adquirirá tal vez proporciones fantásticas... RGS número de circo, tiene ya mucho camino andado para el aderezo anecdótico de su biografía»<sup>64</sup>. Pero esta donación gozosa e irónica, que celebra los escenarios del margen, de la fiesta, es capaz de censurar con ironía y con humor al torero castizo y —como se ve en el documental *Esencia de verbena*— al orador dotado de una gran mano para atemperar a las masas.

Hay una construcción de sí, una formación de un personaje que necesita tanto blindarse frente a la depredación, como darse exhibicionistamente ante la pasión devoradora en que consiste todo público.

Esa es la ambivalencia del Ramón que se da continuamente en autobiografías y que se reboza en personajes. Que se presenta como un *alter ego* despojado o que se pertrecha tras tantos protagonistas de sus novelas.

De las autoimágenes a las imágenes del mercado, de la vida, circula este itinerario ramoniano.

No estaban desencaminados aquellos rapazuelos que un día que yo exploraba el barrio de la California dijeron al verme:

«¡Anda con el tío de la pipa; parece un titiritero con pipa!»<sup>65</sup>

Me agrada mi nombre, no sólo porque lo veía tan mecido en los jardines por ese Himno Nacional de la infancia que es el «Ramón del alma mía», sino porque el nombre Ramón tiene redondez, es cariñoso y cuando se bautiza a un niño se le prepara un destino pacífico: de empleado de correos o de hombre de letras<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> El 13 de marzo de 1923, uno se celebra en *Lardy* y el otro en *El Oro del Rin*. M. Alcántara, o.c., p. 111.

<sup>64</sup> En O.C., III, pp. 805-806.

<sup>65</sup> *El circo*, o.c., p. 11.

<sup>66</sup> Citado en M. Tudela, o.c., p. 31.



Sus contemporáneos son sensibles a sus mutaciones y autodefiniciones, desde el joven con chalina y cachimba, al maduro que traviste con los pombianos de petimetre romántico, al transterrado bonaerense con una eterna pajarita al cuello. En *Automoribundia* se ve de lejos como un «muchacho con chalina, de esas chalinas de una telilla ajada que son como lazos de corona. Iba vestido de luto y mi recuerdo es como si me hubiera metido en un laberinto de cipreses». Esa imagen del Ramón interior, tan melancólico en el fondo, se repara y colma en sus autodefiniciones, «un gigante pequeño», en la magnetización de diverso efecto a que asisten sus compañeros y su público. Desde Pla que señala zumbón, cómo Ramón transfigura su normalidad de hombre pequeño cuando se sienta y preside, hasta el reciente retrato de Carmen, la madre de Julio Caro Baroja, *Memorias de una hija del siglo*) en el que ve a Ramón con el mismo tipo de esas señoras de poderosas nalgas y caderas que se disfrazan de hombre por carnaval.

La destilación, los componentes de lo que ya no se lleva, ese el tono de un Ramón –cómo evitar otra vez el dicho montañista: Yo mismo soy la materia de mi libro– que acomete su *Automoribundia*, como «un retrato complejo, historia de un viviente y de una pequeña época... Muestro así una vida fuera de concurso, una vida sin pedantería ni ambición, entre de espectador, de transeúnte y de actor, una vida optimista y desgarradora, porque se la ve ir paso a paso hacia la muerte con la ingenua alegría de no ir»<sup>67</sup>. También en esta vertiente de la ingente máquina productiva ramoniana– cientos de biografías e innumerables retratos – su reto, en el que resulta tan siglo XX, tan precursor del que hemos llamado, en otro lugar, «síntoma biográfico», su apuesta es capturar lo que está en juego en una época y en una vida. No una contextualización erudita, sino el rápido lote que cada vida del siglo entrega como carga y alivio, como enseñanza del único aprendizaje posible: el de la paradoja.

Yo a los ocho años era un caballero imponente que he dejado de ser ahora. El niño se suele creer un hombre de categoría y se sueña barbudo, con macferland y copa. La paradoja de la vida es esa. Entonces nos matan los hombres para que ahora nos maten los niños. Vivimos la vida en contradicción de momentos y somos hombres cuando somos niños y niños cuando somos

<sup>67</sup> L. S. Granjel, o.c., p. 242.





Este elemento bambalinesco que es toda la ciudad [...] su gre-  
guerta se impone sobre el ciudadano (Matorres).  
M. Tula, en "El mundo de la ciudad", p. 1176.  
\* Citedo en M. Pérez Ferrer, Vida de Rumba, o. e. 7.º, V. C. O. A. editorial V.



hombres. Me creí un tío mío y aquel tío mío se creía yo y me sonreía como si se sonriese a sí mismo, como si se viese niño, jugando a lo que a mí tenía sin cuidado<sup>68</sup>.

El barroquismo que crea nuevas alegorías, tras los desmontajes de las vanguardias, tiene como meta la reversión moral de tiempo de un antiguo régimen que se resiste al surgimiento de una sociedad de técnicas y mercados abiertos; el troquelado que estos van operando en las conciencias hace que quien analiza sea sensible a los procesos excluidos, reprimidos, no conscientes; el punto de llegada es la reflexión sobre las condiciones biográficas de los procesos personales y sociales: de qué está hecho el sujeto de la sociedad del consumo que deja de ser elitista y minoritario.

Veamos ahora algunas de las imágenes que salen de esa máquina ramoniana. Qué relación concreta traba con estilos, cosas, colecciones, modas y ciudades.

## II. *El mercado ramoniano.*

Greguería: vocerío o gritería confusa de la gente (Diccionario RALE).

Ramón es un habitante de la ciudad del mercado, un callejeador, un catador de ciudades. Y nos planta delante con la ebullición sin fin que supone la greguería: hallazgo terminológico que no tiene sentido sin ese rumor marítimo del rastro, del mercado. Entre la Ribera de Curtidores y el París de los pasajes comerciales –que frecuenta desde muy joven– construirá Ramón su inagotable imaginería del consumo moderno. En su obra temprana *Morbideces* (1908) aparece una *greguería* «sin otra connotación –dice Ioana Zlotescu– que la de su genuino sentido de «griterío confuso». Greguería no es pues ocurrencia hermética, metáfora + humor, según la fórmula que luego acuña RGS, sino voz del mercado, voz de las cosas en el espacio del consumo. Esta es la transición entre dos definiciones.

Este elemento bambalinesco que es toda la ciudad [...] su greguería se impone sobre el ciudadano (*Morbideces*).

<sup>68</sup> Citado en M. Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, o.c., p. 10.



Género de los bancos públicos [...] de los cafés, bancos públicos al fin (*Prometeo*)<sup>69</sup>.

La greguería, cifra del mercado, va de la calle al producto manufacturado por la firma RAMÓN. M. Tudela aporta el dato de que su origen es parisino<sup>70</sup>, que la acuña Ramón en su escapada a País (1909) con Carmen de Burgos, *Colombine*. El mercado de Ramón se abre—mediante esta alegoría menuda que sigue el gañido de los gurriatos tras la madre, es decir el halo de signos que dejan tras sí las cosas— a los espacios del consumo que se percibe más allá de la utilidad, es decir desde el punto de vista de la identificación. Se mueve en el filo entre los procesos de la producción que resultan cada vez más inaccesibles y mágicos y el consumo de objetos, por primera vez clara y públicamente obsoletos. Las ventas modernas, de los pasajes y luego de otros establecimientos con escaparates y cajas registradoras, con etiquetas y precios, no se entienden sin ese exutorio de la muerte moral de las cosas que son Les Puces, el Rastro, los lugares en donde las ruinas muestran sus signos posibles su combinatoria nueva.

La técnica y sus efectos son vistos en su regreso de París con nuevos ojos<sup>71</sup> y con la ambigüedad humorada, que testimoniará Bergamín:

La torre Eiffel es ese juguete recuerdo de Santander o de París que toma unas proporciones enormes sin dejar de ser el juguete mezquino, cursi y trivial. «¡Abajo la torre Eiffel!», gritaría yo<sup>72</sup>.

Lo cursi: adiós al antiguo régimen

RGS —como Benjamin, como Pessoa— no es ningún *dandy*, pese a no incurrir en el «torpe aliño indumentario» machadiano, pero su sensibilidad ante las cosas de moda, ante los nuevos estilos de la cultura entre suntuaria y popular resulta enormemente perspicaz. Precisamente porque tampoco incurre en la estética del *snob*: la de quien celebra apresuradamente lo moderno. Como Ortega —como Simmel— se mueve en

<sup>69</sup> O.C., I, Introducción de Ioana Zlotescu, p. 24.

<sup>70</sup> M. Tudela, o.c., p. 65. «Los tranvías de la gran capital parecen ferrocarriles que llevan a Rusia (Boulevard Sebastopol)».

<sup>71</sup> «Telefonistas», en *Variaciones A*, O.C., V, p. 1176.

<sup>72</sup> *Variaciones A*, O.C., V, p. 1174.



la encrucijada de decir adiós a un estilo de vida marcado por la segregación y la ambivalencia ante los grandes tragos de cosas, marcas y masas que el presente les está proporcionando sin cesar.

Ramón compone un tratadito titulado *Lo cursi*, que publica en la revista *Cruz y Raya* (1933) y luego recoge en una colección (1943). En él expone una teoría del barroco en el consumo y de las lecciones morales y políticas, de las estrategias ante el nuevo orden del mercado.

Con el programa «quiero hacer descender de lo barroco a lo cursi», instaura una mirada que sopesa la cultura cotidiana, la de los objetos y de los estilos a partir de una definición sencilla de lo cursi como lo recargado, lo que amuebla la vida sin dejar suturas, el mundo de los objetos que tapiza el espacio y el tiempo. Esta mirada resulta original, como veremos a continuación, pero más lo es su afán de leer lo barroco y su herencia, en una anticipación modernísima, de la recuperación más reciente<sup>73</sup>: «Lo barroco lucha en la alegría por conseguir lo que la dura materia rechaza con mayor resistencia, *la libre pasión*. Lo barroco se debate entre un purgatorio de lo deseado, no llegando a tocar lo eterno y no resignándose a la caducidad». Este es el proceso de transformación concretamente expuesto:

La arquitectura comienza a ser un mueble más que la aspiración a un templo o a un panteón. Se pliega hacia la conciencia interior del que ha de vivir dentro de ella como si intentase ser su concha sinuosa, el revés de su mascarilla total [...]

Convencidos los arquitectos de que la arquitectura es trabajado baúl para vivir, más que pirámide o acrópolis para traspasar los siglos en ininterrumpida admiración, dieron un cierto intimismo trágico y caluroso a las portadas que les encargaron.

Lo barroco desciende a Churriguera y a lo *churrigueresco* — ¡que faltó a los cinco órdenes de la arquitectura! — y así caminó hacia el mueble cursi.

Lo cursi representa la cultura del consumo conspicuo en la medida en que esta modalidad se va generalizando y transvasa, mediante lo sun-

<sup>73</sup> RGS, «Ensayo sobre lo cursi», o.c., p. 9: «Hay ahora una tendencia extraña en los barbilíngües y en los mesurados en querer medrar a costa de lo barroco en quererlo definir, cosa que les debía estar prohibido a los que no se comprometieran, a los que no se lanzaran a todo evento, a los que no viven sentados en la acera de la calle. Ya que gozan de lo melífluo, de lo fácilmente ambidiestro y de lo conservadoramente seguro, debían respetar lo barroco y no rozar aquello de cuya morfología sólo nos pertenece juzgar a los extravagantes callejeros, sin hogar seguro, sin academicidad posible».





Mariposon.

R.



tuario urbano y doméstico, a las capas medias ascendentes. Semejante a lo que en contexto germánico se llama *lo kitsch*, o en el contexto popular español se denomina *lo hortera*. Estructuralmente lo cursi representa una constelación de objetos y usos, una metamarca, como hoy decimos *lo light*. En cuanto a su circulación social no es directamente mimesis de clase, como el par anterior. Es más bien un residuo de la cultura de objetos que encuentra un último bucle en momentos de despojamiento y funcionalismo. La oposición que Ramón señala – entre lo cursi bueno y lo cursi malo – recuerda la oposición más de fondo que recorre los productos urbanos y domésticos en la crisis de fin de siglo. En el fondo, la encrucijada del *Jugendstil*: función o forma.

Lo cursi malo es lo que recoge el diccionario: *lo que con apariencia de elegancia o riqueza es ridículo y de mal gusto*. Ramón lo llama «lo cursi deleznable o sensiblero». Lo cursi bueno es «perpetuizable y sensible o sensitivo». Y el diagnóstico de época que Ramón construye indica que en momentos de crisis suele prevalecer lo cursi malo.: «en lo sensiblero muere la sobrepujación de las cosas, su afán de sobrepasarse y de ser heroicas sorbiendo su flema pobre»<sup>74</sup>. Este proceso remata la decadencia del antiguo régimen.

Estaban tan encima en 1868 de la eclosión de lo cursi, que confundieron sus detalles, y al clasificar a los cursis lo hicieron por lo menudo, por si llevaban los zapatos de charol pespunteados de blanco, por si colocaban los cigarrillos en locomotoras imitadas que decoraban sus chimeneas, o por si pegaban calcomanías en las pantallas de sus quinqués.

Ramón hace ver de otro modo esta diseminación que tiende a recubrirlo todo, analizando la función de lo cursi: «para comprender su seriedad, su condición astringente para evitar guerras y odios, tanto, que si se estatuyó tanto el admirable siglo XIX fue por lo que tuvo precisamente de casero y cursi, defendiendo sus lámparas y sus cajitas...». Este siglo aceptó lo cursi como ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje del tiempo»<sup>75</sup>. Él fue un experto, confiesa, en descubrir lo cursi malo en los escaparates, como cazador del objeto más idiota que había en cada plaza.

El gesto de ver el antaño, de entender lo propio, lo cursi de cada época que es lo que permanece de ella, aquello en lo que el espíritu sen-

<sup>74</sup> RGS, «Ensayo sobre lo cursi», O.C., p. 14.

<sup>75</sup> RGS, «Ensayo sobre lo cursi», O.C., pp. 15 y 19.



sitivo se deposita, aquello que seduce, es un gesto un tanto benjamiano. Responde a un criticismo que no anula sino que intenta comprender el sentido de lo consolidado en las vigencias del consumo de cada momento. No tiene esto que ver con la consagración del gusto de antaño, sino con la comprensión de lo que en eso estaba depositado. Lo cursi es la adonística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío. He aquí una clave de su función y un principio del método que indaga las formas de las cosas por muy estrafalarias, descabaladas, amorfas y sinsentido que parezcan a la mirada escueta de la modernidad.

En las cosas se deposita, como en un jeroglífico, un sentido acuñado que permite reconstruir las relaciones que estaban en juego y los afectos.

Las casas han mudado su relación con las cosas desde la óptica de lo cursi compensatorio y expresivo. «Cuando las casas eran totalmente de una sola familia no había necesidad de ese compendio del mundo que necesitaron los pisos» y más lúcido aún: «La familia, en verdad de verdad, no ha girado muchas veces más que alrededor de un objeto cursi, y ese objeto ha sido el vínculo»<sup>76</sup>.

El ensayo se despliega de manera fascinante y desemboca en la gran enseñanza, en la primera lección de cosas, que es lección de estilo: tras la cultura, tras la literatura (tras la poesía de JRJ se encuentran objetos cursis) anida un repertorio de modos de vivir y relacionarse depositados en las cosas como su cifra y su fantasmagoría. Entenderlos implica plegarse a sus formas y a sus espacios y momentos.

### Lecciones de cosas: el pionero del simulacro

Tanto me ha acosado el deseo de una felicidad sincera, asegurada entre humana y sobrehumana, que, al fin, he encontrado lo que quisiera ser: «¡Ah, sí! ¡Neumático Michelin!»<sup>77</sup>.

Las cosas significan no los meros objetos sino el proceso de su producción, distribución y consumo y los efectos que tal proceso suscita y

<sup>76</sup> RGS, «Ensayo sobre lo cursi», O.C., pp. 22 y 29.

<sup>77</sup> RGS, *Pequeños relatos ilustrados*, selección de J. L. Rodríguez de la Flor [a partir de los textos publicados en la revista *Buen Humor* que Ramón recogió en *Variaciones* (1923) y *Ramonismo* (1924)], Ed. De la Torre, 1987, p. 93.



hace consolidar en las instituciones y los sujetos. Entre otros en la noción de verdad, en el sistema de representaciones de la época<sup>78</sup>. Pero también en las formas de trabarse la argumentación en el mercado, los relatos del yo.

Ramón se llama a sí mismo protector de las cosas<sup>79</sup> y ese hechizo –fetichismo– le acompaña en sus casas madrileñas<sup>80</sup>, como dice su primer biógrafo M. Pérez Ferrero hasta el punto de que «no podría imaginarse de otro modo el tesoro de un pirata acumulado a lo largo de una vida llena de deslumbrantes sucesos»<sup>81</sup>. El *collage* de origen cubista se materializa aquí en los espacios domésticos, comenzando por el propio espacio del escritor.

La enseñanza ramoniana está hecha de una hiperestesia notable. La hiperestesia parece como cualidad femenina en las novelas<sup>82</sup> y es una etiqueta clínica de época que revela la afección por las cosas. Lo que va desplegando es el efecto que las cosas deja en los ciudadanos, en los consumidores que transitan de los objetos sin marca a los objetos marcados y especializados. Con Apadurai<sup>83</sup> reconocemos aquí el origen de lo que él llama «fetichismo metodológico»: «debemos seguir las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias». Es el despliegue de la economía moral de las cosas<sup>84</sup>, el prin-

<sup>78</sup> He desarrollado esta idea en «La verdad de las cosas (en la cultura del consumo)», *Agora*, 1997, 16, pp. 81-94, Universidad de Santiago de Compostela. La noción de verdad, problemáticamente ligada desde Aristóteles a la noción de artificio (de lo no natural), halla sin embargo –aunque lo oculta, lo hipostatiza– su modelo en la producción (poiesis). El productor y el mercader están cerca de este despliegue. Y más lo están a la hora de pensar la verdad de los fetiches y simulacros de los espacios del consumo.

<sup>79</sup> RGS, *Pequeños relatos ilustrados*, pp. 79 y ss.

<sup>80</sup> Nace en Madrid, en la calle de las Rejas, 5 (hoy Guillermo Roland, 7, junto al Senado); vive luego en la Cuesta de la Vega (Acueducto), más tarde en la Corredera Baja de S. Pablo. Tras unos años adolescentes en Frechilla y Palencia (interno), vuelve la familia a Fuencarral, 34, se mudan luego a la calle de la Puebla, luego compran el hotelito de María de Molina, 43; Ramón alquila por su cuenta el torreón de Velázquez, 4, y tras su fallida casa en Cascais y estancia en Nápoles y París, alquila en Villanueva, 38. Cuando la guerra civil se instala en Buenos Aires: su casa más duradera, remedo de las madrileñas en decoración, está en Hipólito Yrigoyen.

<sup>81</sup> M. Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, o.c., p. 36.

<sup>82</sup> Aunque no podemos rastrear este elemento, citaré al menos *El olor de las mimosas* (1922) y *La malicia de las acacias* (1923) publicadas en *La Novela Corta*.

<sup>83</sup> A. Appadurai, *The social life of things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge U. Press, 1986, v. esp., Barcelona, Grijalbo, 1991, p. 19 de esta versión.

<sup>84</sup> J. Kopytoff, en S. Ewen, *Todas las imágenes del consumismo*, Barcelona, Grijalbo, 1992, p. 279.





Episodios

R.



cipio de su obsolescencia y de su capacidad de cifrar los valores y sus formas concretas.

RGS persigue establecer, como dice un cuento de época del argentino Enrique Rodríguez Tuñón: *El alma de las cosas inanimadas*. Julián Marías le reprocha precisamente que «se distrae de la historia, retenido por el encuentro con las cosas» y Miranda Junco afirma ya en 1935: «las cosas: he aquí los verdaderos héroes de su libros. Cuando el protagonista es un ser humano, Ramón no puede tratarlo más que convirtiéndolo en cosa. En cosa con figura humana. Esto es, en muñeco. Conocida de todos es esa fotografía en que Ramón, bajo el falso firmamento de su estudio, dialoga con una muñeca. Son el autor y su personaje»<sup>85</sup>.

Lo cierto es que el recorrido es exhaustivo. Desde los objetos notoriamente barrocos<sup>86</sup> (los *Exvotos*, obra de teatro de 1914, junto con su redacción de *El rastro*) a la recopilación de cosificaciones femeninas que, según la escritora afrancesada Natalie Clifford Barney, de nombre literario *La Amazona*, significa su libro *Senos* (O.C., III). Ramón responde –*La amazona airada*, Rev. Occ., IX, 1924, pp. 360– reivindicando su intención de relatar las maneras no exploradas de la cultura de la intimidad femenina.

Las cabriolas de los objetos anidan en las greguerías en una proliferación ante la que desmerece cualquier creativo publicitario de hoy. Ramón recoge formas y objetos, inventa relaciones posibles entre ellos, con una consigna acuñada en su época juvenil «frente a lo normativo, las morbideces –termino que aúna conocimiento y fruición– de los objetos» (*Libro Mudo*, p. 37).

El gran creador publicitario que hay en él le lleva a construir un sinfín de mundos posibles –otra vez la alegoría como anticipación y clave de lo que pasa– e incluso de objetos animados. Desde el plátano con cremallera que un día vendrá hasta las imágenes dinámicas: «Se dejó enchufada la plancha eléctrica y comenzaron a salir en los techos de los pisos bajos las huellas de una plantilla requemada y nefasta» (*Greguerías nuevas*, junio de 1936, *Cruz y Raya*, p. 20).

El automóvil, el *klaxon*<sup>87</sup>, la mecanización de la vida y su cambio de rítmica interna son objeto de una reflexión llena de imágenes nuevas, en la

<sup>85</sup> L. S. Granjel, o.c., pp. 223 y 224.

<sup>86</sup> Son objeto de investigación, entre otros, por Patrick Geary «Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales» en Appadurai, o.c., pp. 211 y ss. Entre nosotros, J. Castillo (ver).

<sup>87</sup> RGS, O.C., V, 1923. *Variaciones A*, p. 1119.



que se traspasan las categorías animado/inanimado. Tratando de hallar, tras el efecto de fetichización de las cosas del mercado, el valor de simulacro.

No se trata por eso de elevar las cosas a categoría de toten (*sic*), implantando esa correspondencia ilógica entre el ser y el objeto, sino que resulte que hemos comprendido las cosas y a nosotros como cosas (*Las cosas y «el ello»*, p. 191).

La significatividad de las cosas («las cosas quieren decirnos algo pero no pueden») y la identificación como forma de conocimiento de su intimidad, de los procesos en ellas depositados, la superposición de las cosas como gran metáfora del mundo del mercado transnacional. La nueva cristalografía de la vida moderna.

Ese arranque de la greguería como voz de las cosas sería, desde esta perspectiva, un modo de conocer los procesos sociales, más allá de su cosificación: el simulacro prefigura, inventa mundos posibles que el mercado generalizará.

Pero las cosas son también las cosas muertas, o la morbidez que produce su muerte moral (Sweezy). Una manifestación del límite —la finitud de los tiempos de la vida de las cosas, de los seres— frente a la saturación omnipotente que promete el mercado opulento. Y aquí apunta una clave de la dimensión tanática de Ramón, no sólo porque quiere regresar al sentido originario —histórico, de cada cosa, no metafísico— sino porque se define como cronista del circo, pero también de la muerte. La muñeca de cera comprada en París, que sustituye a una del Rastro y que aparece en las fotos, la querencia por los maniqués, los fragmentos del cuerpo cosificado en los expositores de la moda. Estos y muchos otros son signos de una pasión barroca que contempla la travesía de las cosas, ahora impulsadas por la obsolescencia del mercado que siempre se renueva inventando el presente.

Entre las cosas incorporadas en el consumo ya casi de masas (*Los mascadores de goma*, O.C., IV, p. 357) y el ideal de ser una cosa se mueve esta hiperestesia ramoniana.

El despilfarro y la colección: nada posmoderno y muy siglo XXI

Yo hubiera querido ser un objeto del Museo Arqueológico<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> RGS, *Disparates*, O.C., IV, 542.



*El bazar más suntuoso del mundo* (1924) es el título de una colección de cuentos que marca la entrada en el universo imaginario que Ramón sintetiza tras sus tempranas incursiones en *El rastro* (1914) y en el sinfín de greguerías, *caprichos*, *disparates* y *gollerías* –nombre todos de un almacén de chucherías de nuestras grandes superficies de hoy–. En estos textos se asoma la serie que tapa los vacíos de la vida, que pone lecciones de cosas allí donde hay perplejidad y conflictos. Así teoriza la incorporación de lo trivial, de la cercanía de los bazares, en su madurez argentina.

Afirmar lo que de trivial hay en el hombre es inducirle a no ser ni riguroso ni desleal, ni malo, ni fanático, ni incommovible para nada ni ante nada. Aceptar la trivialidad es hacerse transigente, comprensivo, contentadizo. Nada más solucionado que la trivialidad hallada, cultivada, comprendida y asimilada hasta la temeridad. No los principios abstractamente revolucionarios, sino la trivialidad admitida será lo que cree la libertad espiritual, resolviendo todos los problemas insolubles, que serán solubles más que por la solución por la franca disolución, por las incongruencias y las pequeñas constataciones que apenas parecen tener que ver con ellos.

¿Qué será la psicología de lo pequeño? Chesterton ha dicho: el telescopio empequeñece el universo. El microscopio es el que lo agranda. Eso justifica la labor del observador de lo ínfimo y de lo instantáneo. Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia<sup>89</sup>.

El rastro madrileño, como las tiendas, no son objeto de consideración costumbrista, dice Ramón. Ni de esas literaturas vendidas a lo pintoresco inspiradas solamente en el pasado, como único *leitmotive* del Rastro, sin ver en él toda la cantidad infinita de porvenir que le asiste, que en él se aduna<sup>90</sup>. Porque sobre todo «más que un lugar de cosas es un lugar de imágenes y asociaciones de ideas [...] respondiendo a esa ley que hace que lo grande se envuelva y se halle en lo pequeño y por la que *orbe* quiere decir tanto esfera celeste, esfera terrestre o menuda esfera de cristal».

<sup>89</sup> Prólogo a la edición definitiva de las *Greguerías Completas*, BBAA, Ed. Janés, 1947.

<sup>90</sup> RGS, Prólogo a *El Rastro*, O.C., III, p. 82.



Las cosas están imbricadas formando constelaciones de sentido —«¡juguetes flácidos y resignados! ¡Clarividencia de lo efímero, sencillo símbolo del intento!», *El rastro*, O.C., p. 149— y su proyecto es tan elocuente como su prefiguración: los aspectos de la vida que los nuevos productos y marcas están troquelando de forma tenaz. La nueva guillotina del jamón (O.C. IV, *Variaciones*, p.652), la forma de las casas («La casa triangular», *Revista de Occidente*, V, 1925, p. 10), la tenacidad de los establecimientos frecuentados («Peluquería feliz», *Revista de Occidente*, CXXVIII, 1934, pp. 121-147, magnífico retrato del consumo como práctica compensatoria: «comencé a ir más menudo a la peluquería como quien busca un tónico y aprovecha un goce barato y desapercibido. ¿Curación de una neurastenia?» (p. 127).

### La moda y su gozosa tiranía

La gran invención sucederá el día en que el guante de la mano izquierda sirva para la mano derecha (*Greguerías nuevas*, 1936).

Con Ramón se puede decir que en el principio era el sombrero. Ya en los comienzos del *Libro Mudo* hay una chistera. La obsesión por los sombreros, la enorme frecuencia de su mención nos hacen pensar en algo más que un objeto. Se trata de un verdadero fetiche que condensa la transición de estilo y el conflicto de época. El cine mudo e incluso los primeros dibujos animados<sup>91</sup> escenifican estos elementos de la moda que transita y que define clases y estilos diferenciados. Pero la lección modista de Ramón con estar llena de numerosísimas matizaciones de las modas de varias décadas —desde el final del polisón y el pantalón ceñido del gomoso hasta el sinsombrerismo militante— radica, a mi entender, en la mirada que le pone al aspecto de troquelado de la propia identidad.

El cuerpo es visto en su variedad marcada por la moda. El desnudo y después el vestido forman parte de la abundante tipología de personajes, modelos, tanto públicos y ejemplares —el sombrero de Baroja frente al de Azorín, en *El rastro*— como el corsé y los sombreros semiprivados de la Manón (en las *Conversaciones triviales*). *El caballero del hongo gris*

<sup>91</sup> *Humor phases of funny*, 1905, realizada por John Stuart Blanton. *Protagonistas del siglo XX*, El País,



es un ejemplo del poder de troquelado que obsesiona a Ramón respecto de la moda y, en concreto, de los sombreros. Metonimia del caballero de la época, todos los hongos son serios y confieren una personalidad al ciudadano burócrata o que sigue tal modelo. Pero ¿qué le ocurriría a uno de ellos si, transgrediendo el código, adquiriese un hongo de color gris...?

*Aventuras de un sin sombrero*, publicado en 1932, nos da otras claves, tanto de su mirada sobre la moda, como sobre las mutaciones culturales a las que asiste. El personaje, en este caso directamente llamado Ramón, se ve impulsado, por revelación de unos ángeles, destocados, a emprender, como lo piden los tiempos, una campaña anti o sinsombrero. Alegoría poderosa de la rebelión y del destocamiento modernista y vanguardista que llega a las multitudes como proclama.

Las tipologías van más allá de una casuística de indicios (¡hay tantos percheros, copa vs. hongo, capelinas, medias, adornos!) y se inspiran en las que en el campo científico están difundiendo –por supuesto que en la *Revista de Occidente*– Kretschmer o la bióloga Amparo Parrilla<sup>92</sup>, en la medida en que construyen estilos de representación que, más allá de la fisiología, apuntan a una fisonómica social del consumo.

Las fuentes son numerosísimas en la obra de Ramón. Desde sus relatos breves (*La capa de Don Dimas*, 1924: la capa castiza y problemática se ve enfrentada y pierde ante «un viejo gabán que tenía en el arca», IV, p. 350) hasta las novelas que se incrustan luego en *El rastro* («La abandonada del rastro», *Revista de Occidente*, 1929, tomo XXIII, pp. 171 y ss.): «su Rastro de entresemana estaba encubierto por un Rastro de sonrisas de calzoncillos nuevos de caballero, hules en que un zaragozano bailaba con una andaluza y todo él lleno de discos en que las voces más lastimeras llamaban al “señor comisario” con una cobarde dulzonería ante la autoridad» (p. 274).

El sistema de los objetos se acerca al cuerpo y a las relaciones y los designa con trazas inexpugnables. Aunque el estilo, que como dijo Ortega es el acento, pone en acción las estrategias de supervivencia.

Añadiré, como otro tipo de fuente, el teatro y su construcción tipológica. Como en la calle «el hábito hace al monje», el atuendo marca la posición ante la cultura de la moda. En *Cruz y Raya*, publica Ramón en mayo de 1935 una farsa dialogada, en la que las «dramatis personae» se

<sup>92</sup> E. Kretschmer, «Genio y figura». Es una adaptación de su «Körperbau und Charakter», en *Revista de Occidente*, II, 1923. Otro ejemplo es Amparo Parrilla, «Tipos biológicos femeninos». N.º LVI, junio 1930.





R



llaman así: la del velillo, el caballero, el joven con tipo de cine, la de la blusa brillante, el joven con camisa descotada, una belleza sin premio, un caballero de hongo, un poeta con maleta, cuidadoras vestidas de rosa, cuidadoras vestidas de negro.

La vieja con dos perlas verdaderas en los pendientes cree que aún está lobulada en ellas la juventud, ¡con qué altivez habla!

(*Greguerías nuevas*, O.C., p. 19)

Imágenes del consumo: la ciudad del futuro

Sólo faltan los inquietos fotógrafos con sus *kodak* de playa<sup>93</sup>.

¿Cómo es lo público para alguien que se mueve entre el casticismo y las vanguardias, que pasa en su vida por Madrid, París, Estoril, Nápoles y Buenos Aires? El desplazamiento de un vanguardista rompedor, cachorro de la burguesía gerencial, a la de figura espectacular, y progresivamente resistente, en la gran ciudad transterrada. Ramón aparece como el «catador de ciudades», expresión del consumidor selectivo (O.C., I, 24) y, sobre todo, como maestro de mirarlas y gozarlas. El gran callejeador que enseña –*Elucidario de Madrid*– que nadie puede ser buen turista o viajero si no aprende a hacer turismo en su propia ciudad. El empeñado, contra toda razón, en dar una *Explicación de Buenos Aires* (1948).

Las ciudades desencadenan relatos sin cesar: *La quinta de Palmira*, y su vida en Portugal, *El torero Caracho*, redactada en Nápoles, trasmutando su vía Caracciolo. París es referente continuo, principal, lugar de triunfo y de productividad literaria y sociográfica. Pero seguramente es Madrid la que recibe mayores trazados sensitivos e iluminados. Menciono especialmente la novela *La nardo*, en la que los entre castizos y dandis, cocainómanos y entregados a la vorágine moderna, deciden, ante el posible fin del mundo por impacto del cometa Halley, asistir a una corrida de toros nocturna. La ciudad hecha alegoría y, como nunca antes, espectáculo.

Tiene también Ramón –no iba a ser menos– un trabajo sobre los pasajes comerciales. A diferencia de Benjamin, no son los parisinos,

<sup>93</sup> RGS, *El Circo*, O.C., III, p. 370.



sino los de Nápoles, y concretamente el más modesto de los dos de esta ciudad (la Galería Príncipe de Nápoles, en la calle Toledo. El más lujoso es el de Humberto Primero). La importancia de este nuevo espacio en el que los comercios conviven con el primer cinematógrafo y los *flâneurs*, le da para componer un relato: *El hombre de la galería*<sup>94</sup>. Las aventuras de uno de sus paseantes, «ensombrerado con bombín y caracterizado con bigote y pera italiana» marcan el contraste entre la moda del momento «en que la vida fue una exposición interesante» y los nuevos y masificados espacios de hoy. «Los días, los grandes días de la calle y del tiempo sólo se refugian en las galerías y en los portales. En las Academias de la Historia y en los Paraninfos, sólo se cobijan los escasos días históricos». Don Giovanni fenece víctima de la gran lámpara que cae sobre él: lo suntuario se lleva consigo a su consumidor.

El circo, que merecería una exposición detallada, es otro escenario urbano que sirve de alegoría para el paso entre el casticismo mágico y el espectáculo mundial. La riquísima fantasmagoría y fascinación del circo son centrales en la composición del Ramón personaje y de su capacidad para analizar el espectáculo como representación de las tensiones de la nueva cultura. La reseña de Benjamin ve muy bien el juego, aunque le despacha con un ramoniano lapo: «Estamos ante una elaborada recopilación de notas que, como le ocurre al payaso con su frac, no se ajustan del todo a la realidad» (O.C., p. 4).

Las ciudades del consumo se articulan y mudan en torno a los grandes eventos, el gran circo mundial —el gran rueda sin Don Tancredo— que son las exposiciones universales. Gómez de la Serna recoge testimonios de algunas de ellas pero, sobre todo, las incorpora como marcas biográficas de algunos de sus tipos. En principio los salones de arte parisinos que Ramón mira desde las aportaciones de Apollinaire y, sobre todo, de Baudelaire como sociólogos del arte. Baudelaire que, antes que él y que Benjamin, es pionero de la transición y transgresión entre el antiguo régimen y el mundo de la calle<sup>95</sup>, pero sobre todo enseña cómo el arte es nuevo sector de consumo conspicuo y, progresivamente, de masas. El rastro con su centón de enigmáticas obras de arte, con sus trampantojos, es, como ya indicamos, el indicio de su otra cara.

<sup>94</sup> RGS, «El hombre de la galería», *Revista de Occidente*, n.º XXXIX, 1926, pp. 299-316.

<sup>95</sup> A. Marichalar, «La blusa de Baudelaire», *Revista de Occidente*, 1930, tomo XXVI, pp. 123-125. Baudelaire es emblematizado como quien lleva la blusa del campesino «sobre el frac, el charol y la copa».



El cine es otro gran escenario urbano y de consumo que recorre Ramón, convecino de los escritores españoles que fueron guionistas en Hollywood —de Jardiel a Marquerie—. El gran mirón no se contenta con la pequeña pantalla, que le da juego en sus trabajos sobre las siluetas y las figuras modernas, e incluso remite a un curioso antecedente, el veráscopo<sup>96</sup> o mueble con ventanas que abren a una fantasmagoría peculiar. Su novela *Cinelandia* es otra feliz alegoría de la metrópolis del futuro. El espectáculo del ver y ser visto, la organización de un *Walden* en el que los ciudadanos han aprendido a aplicar las enseñanzas de la pantalla a la vida cotidiana.

La publicidad, como emblema urbano, merece abundantes referencias de Ramón, sobre todo en las estampas de las ciudades más avanzadas. Es en *Explicación de Buenos Aires* donde recoge numerosos lemas e imágenes de la ciudad que, al decir de Malraux, seguía manteniendo la fantasmagoría de ser la capital de un imperio que nunca existió. Publicidad que comienza en la Puerta del Sol.

Era el momento del invierno en que todos los anuncios luminosos de la Puerta del Sol anuncian específicos contra la gripe, contagiándose algún transeúnte de la «dañina» sólo por quedarse mirando mucho rato el encenderse y apagarse del gran titular de la ASPIRINA<sup>97</sup>.

Y que sigue pidiendo una «policía de los anuncios» (*Explicación de Buenos Aires*, O.C. XV, p. 690) para velar por su honestidad. Ramón sigue los repertorios de los anuncios porteños, pero sobre todo cala en la esencia provocativa del anuncio, en sus hallazgos de consumidor minucioso y apasionado: «lo más refrescante del verano es el mármol ¡si se pudiese tomar mármol con paja!»

(*Greguerías nuevas*, 1936, O.C., p. 41).

Este escenario del consumo mereció numerosas alegorías, es decir greguerías. Retomo aquí una selección que incluí en mi artículo *La fábula del bazar. Ética y cultura del consumo*<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> RGS, *Las cosas y «el ello»*, O.C., p. 207.

<sup>97</sup> RGS, «El gran griposo», *Revista de Occidente*, 1927, tomo XVI, p. 57. Este relato sigue al artículo de A. Einstein sobre «La mecánica de Newton y su influencia sobre la física teórica».

<sup>98</sup> J. M. M., *La fábula del bazar. Ética y cultura del consumo*, *Revista de Occidente*, diciembre, 1994.



El tiempo no es oro: es purpurina.  
\* \* \*  
¡Qué extraña es la vida! Siempre queda pincel para la goma, pero ya no hay goma.

\* \* \*  
¡Cómo nos mira una tienda de objetos de óptica!

\* \* \*  
La unidad de fuerza de los motores de aviación no debía ser el caballo, sino el hipogrifo o el clavileño.

\* \* \*  
Los fantasmas del barco tiran de la cadena del ancla.

\* \* \*  
Hay unos anuncios luminosos como sanguijuelas de nuestra atención.

\* \* \*  
Al llegar con la pajita al fondo del refresco tropezamos con el desabrido y helado polo.

\* \* \*  
Un buen director de banco es un gallo que pone huevos de oro.

\* \* \*  
Entre los anuncios luminosos hay uno que es el broche de la liga de la noche.

\* \* \*  
Las redacciones de los periódicos de película rezuman bienestar, todos con visera de celuloide.

\* \* \*  
Reminiscencia: un pucho en un cenicero.

\* \* \*  
En los pies muere la vanidad de Venus. Los pies no debían tener dedos. Así, además, se romperían menos la medias.

\* \* \*  
¡La de kimonos que deben desechar en China para que haya tantos en los roperos y en las casas de préstamos del mundo!

\* \* \*  
Los anuncios luminosos son los *hors d'oeuvre* de la cena fuera de casa. Antes de ir a uno de esos restaurantes italianos que hay en toda ciudad, conviene apurar el conjunto de los gas Neón y de las bombillas que se apagan y se encienden.

\* \* \*  
¡Oh, el aluminio va a ser causa de la tontería de la Humanidad!



Esta es una pequeña parte de la fábula que urdió y nos dejó en herencia, legible hoy mejor que ayer, el poscastizo y posmoderno de Ramón que, al decir de Eugenio de Nora, tomó a España no como problema sino como espectáculo. Cosas que, sin embargo, como hemos visto, no se excluyen.

La publicidad buscó en las imágenes de la ciudad que, al decir de Maltos, «era un fantasmagoría de ser la capital de un imperio que nunca existió. Publicidad con la paja al fondo del estanco, tropezamos con el beso deido y helado polo».

En el momento del invierno se enajenó el momento de la vida. Un buen director de banco es un estro que por la fuerza de esp. «Estaba por eso el momento de la vida, se quedaba por eso el momento de la vida, se quedaba por eso el momento de la vida de la noche».

En los pies mueren la vanidad de Venus. Los pies no debían tener. En los pies mueren la vanidad de Venus. Los pies no debían tener. En los pies mueren la vanidad de Venus. Los pies no debían tener.

(Greguerías nuevas de Gregorio Martínez Sierra) Este escenario del consumo omnívoro, es decir, la fábula del bazar. *Ética y cultura del mercado*. Revista de Occidente, diciembre de 1934.

Los anuncios luminosos son los por el curso de la cena fuera de casa. Antes de ir a uno de esos restaurantes (italianos quejas) en toda ciudad, conviene seguir el camino de los pies. Véase el artículo de A. Einstein sobre «La mecánica cuántica y el principio de incertidumbre».

J. M. M., *La fábula del bazar. Ética y cultura del mercado*. Revista de Occidente, diciembre de 1934.



# IMÁGENES Y METÁFORAS: UNA RELACIÓN NO TAN FELIZ

Francisca Pérez Carreño

Muchos dudan de la existencia de auténticas metáforas visuales. Dudan de que las imágenes puedan significar metafóricamente, es decir, de que existan metáforas creadas mediante procedimientos exclusivamente pictóricos, fotográficos, cinematográficos, etc. Aunque hay imágenes que representan metáforas (lingüísticas) no está tan claro que haya imágenes que metaforicen, que constituyan visualmente una metáfora. A pesar de ello, el cuestionamiento de la existencia misma de metáforas visuales<sup>1</sup>, convive con un uso muy extendido del término metáfora para hablar de imágenes. Se dice que una pintura o una imagen cinematográfica es una metáfora, se habla en términos metafóricos sobre imágenes en general, se dice de una obra de arte que es una metáfora de la condición humana, se dice que toda obra de arte es metafórica, etc... Por un lado, cuando se habla del carácter metafórico de una imagen o de una obra y cuando se habla metafóricamente sobre ellas se hace referencia al carácter no directo, no literal de su contenido, pero también, por otro lado, a las dificultades que plantea la mera descripción verbal de las obras de

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, J. Stern, «Metaphors in Pictures», *Philosophical Topics*, 25, 1997. Este artículo repite algunos de los temas de Stern y su preocupación por la existencia misma del fenómeno.



arte visual<sup>2</sup>. En el primer sentido se habla de un contenido de la imagen pictórica o fotográfica que no está representado pero que de alguna manera está presente o parece estar presente en la obra: pinturas de contenido alegórico o no figurativas, por ejemplo. En el segundo sentido se utiliza un lenguaje metafórico para referirse a contenidos literales o propiedades formales o físicas de la imagen: figuras, colores, relaciones, etc. En cada caso se habla de metáfora sobre fenómenos diferentes: en el primero, se trata de identificar un contenido de la imagen, un contenido que la imagen posee metafóricamente. En el segundo caso, se trata, en principio, de describir o señalar hacia la imagen para lo cual se utiliza el lenguaje verbal metafórico. Esta descripción podría identificar el contenido de la imagen o no.

Frente a aquellos que dicen que no hay un modo metafórico de significar visualmente, hay quienes mantienen que todas las imágenes, o al menos las imágenes artísticas, son metáforas. En realidad ambas perspectivas se centran en una cualidad de las imágenes: su poder para crear visiones del mundo nuevas, para renovar nuestra visión antigua del mundo, recuperar sensaciones perdidas frente a objetos cotidianos, explorar analogías o parecidos de familia. Como en una metáfora, en las imágenes reconocemos objetos pero los percibimos bajo aspectos novedosos. Como las metáforas, las imágenes nos proporcionan visiones, que, en cuanto son comprendidas, son imposibles de desterrar. Son estas visiones para cuya comprensión es preciso algo más que la comprensión del contenido representacional o proposicional de la imagen (o de aquellas creencias que pudieran ser compatibles con ella, o que incluso la explicaran). Una ima-

<sup>2</sup> C. Hausman mantiene una postura muy representativa de esta idea. Mantiene que el discurso sobre las artes visuales es básicamente metafórico. Cfr., «... si un crítico o un historiador del arte haciendo crítica, tratando de captar el significado intrínseco de las obras de arte, busca la forma más apropiada de aplicar expresiones verbales, la metáfora es al menos una manera adecuada, si no la más, para hacerlo», «Figurative language and art history», en Kemal, S., & Gaskell, I. (ed.), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, 1991, 108. Esta idea está en relación con su concepción general del arte como metáfora, presentada en Hausman, C., *Metaphor and art*, Cambridge University Press, 1988.

---

Francisca Pérez Carreño es profesora de estética en la Universidad de Murcia. Entre sus libros: *Los placeres del parecido* (1988), la edición de *Escritos sobre arte* (1990) de Konrad Fiedler, *Artemisia Gentileschi* (1994) y *John Constable* (1996). Es autora de diversos capítulos de la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996, 1999<sup>2</sup>).



gen, como una metáfora, exige una interpretación que es una forma de ver y en ocasiones esa forma de ver tiene éxito como para convertirse en una cotidiana. Así, el paisaje de los alrededores de Suffolk se convierte en «El país de Constable» o tiene sentido decir que no había niebla en Londres antes de Whistler. En cierto sentido, la comparación explicativa originaria no es de las imágenes con las metáforas, sino al contrario, de las metáforas como las imágenes. De hecho, las metáforas que se utilizan en el discurso sobre metáforas hacen referencia a menudo a su carácter visual: las metáforas nos hacen «ver como», «percibir semejanzas», «crean visiones» o «iluminan nuestra percepción de los objetos». Las imágenes, sin necesidad de ser metafóricas, producen este tipo de efectos. Más aún, captar su contenido significa percibir esos efectos.

Mientras que la comprensión, esto es, la percepción del efecto metafórico, de una metáfora verbal exige la comprensión del significado (literal) de sus términos, lo cual producirá (o no) el efecto metafórico, la comprensión misma de la imagen implica experimentar ciertos efectos. Esta diferencia está ligada a diferencias constitutivas entre el signo lingüístico y el visual<sup>3</sup>. Entender una imagen significa en primer lugar percibir adecuadamente los objetos, acciones o acontecimientos representados, y las actitudes expresadas en ellos. Es posible, no obstante, que las imágenes transmitan significados al modo lingüístico, es decir, incorporando una sintaxis (por mínima que sea) o ciertos códigos léxicos. Así una calavera significa muerte en una *vanitas* o es pertinente el orden en el que aparecen determinados elementos en una imagen. Lo que se obvia en algunos análisis semióticos es que reconocer una calavera es un trabajo interpretativo previo y no es lingüístico o que reconocer una ordenación sintáctica implica haber realizado antes una interpretación de la imagen que significa percibir un orden, digamos, natural. Es decir, que la ordenación no ha determinado el significado primario de la imagen en su conjunto, como ocurre con la sintaxis de una oración.

### *Ilustrar metáforas*

En la interpretación de ciertas imágenes parece haber no obstante un contenido que podemos llamar metafórico. Por ejemplo, *Castillo de*

<sup>3</sup> En otro texto me he referido a la dificultad de mantener la analogía entre metáforas verbales y visuales debido a la no distinción entre significado y uso en las imágenes. Pérez Carreño, F., «Looking at Metaphors», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, en prensa.

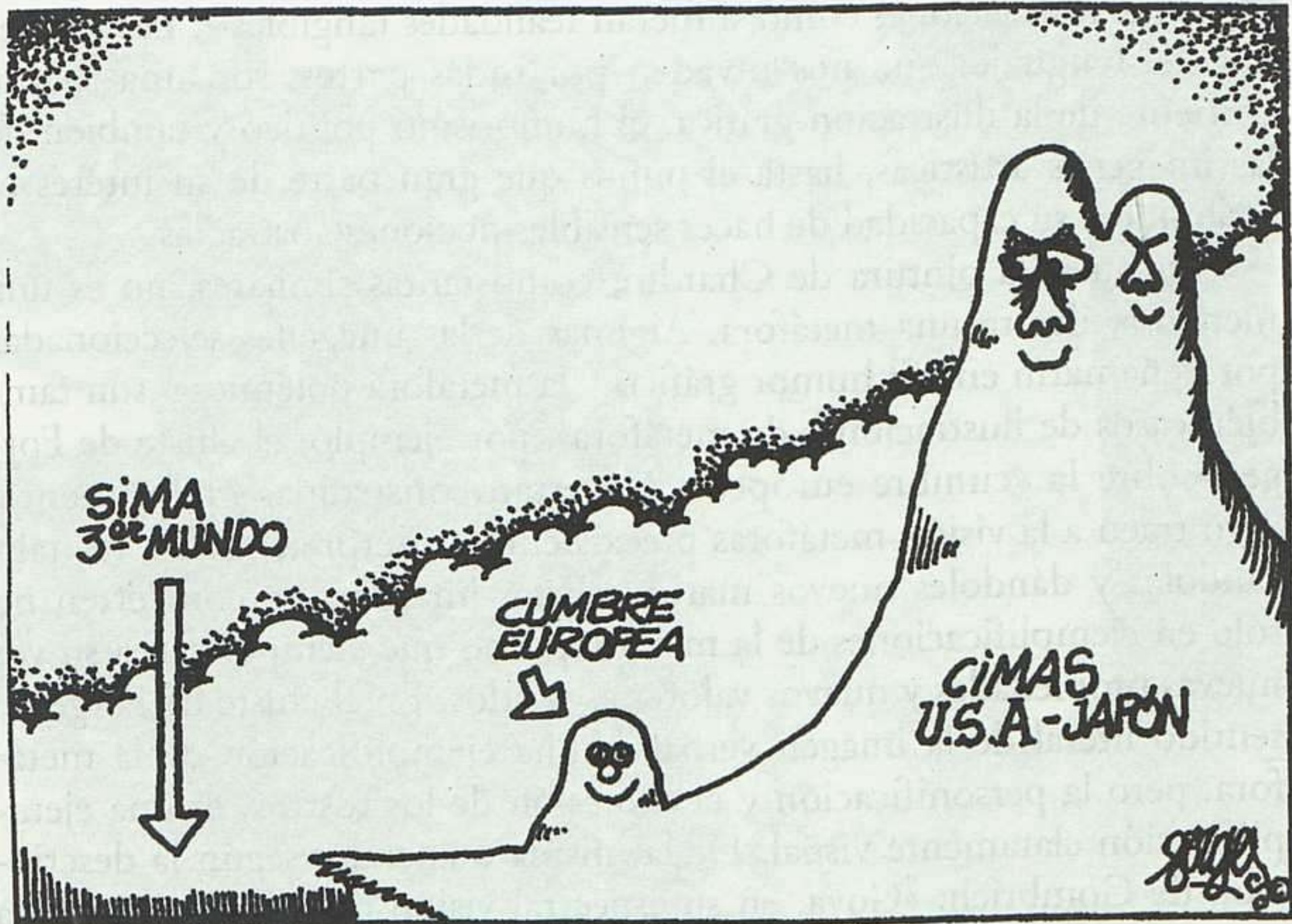


*naipes*, de Chardin parece una metáfora sobre la vida humana. A favor de esta consideración: la imagen tienen un contenido literal y a este contenido literal se le superpone otro metafórico. Por tanto, la imagen representa algo, y además, metaforiza algo diferente. Una crítica adecuada a este tipo de propuesta es la de Wollheim en *La pintura como un arte*<sup>4</sup>. Según Wollheim, cuadros como el de Chardin, no metaforizan *visualmente*, sino que poseen como contenido literal —como contenido textual, en concreto—, una metáfora. Es decir, son ilustraciones de metáforas verbales, pero no son metáforas específicamente visuales. «La vida es un castillo de naipes», «la vida es un viaje» o «la vida es azar» son metáforas que pertenecen al contenido de ciertas obras, independientemente del modo en que estén representadas. Las imágenes representan, es decir, es posible ver (correctamente) en ellas, ejemplos, instancias de esas proposiciones. Por esa razón, forman parte de su contenido literal. Hay un contenido adecuado de la pintura que es metafórico y cuya expresión verbal sería más o menos que la vida humana es un juego. El contenido representado (literal) de la pintura es un niño haciendo un castillo de cartas sobre una mesa. Pero esta imagen remite a un lugar común que relaciona las construcciones de naipes con la vida, con la fragilidad y la inestabilidad de las construcciones humanas. Percibir la pintura como una ilustración de ese lema la hace diferente, porque la pintura encarna ese significado. El niño representado pasa a ser no ya «un niño», un individuo de la clase de los niños, sino un miembro de la clase de los humanos. Los hombres son como niños, absortos en una actividad, a la que se dedican con toda seriedad, cuando es un juego, que depende tanto o más de las ráfagas de aire como de la propia habilidad. Una vida, la de Chardin, que es interioridad: que se vive en un interior doméstico y burgués y que se juega a solas. La pintura es una ilustración de la metáfora, la revitaliza sólo por este hecho, haciéndola concreta, dándole protagonistas y dotándolos de personalidad.

En este caso, como en otros, el concepto de vida no es visualizable. La metáfora ofrece un mecanismo para poner ante los ojos aquello que por su carácter abstracto no es sensible. Para Kant estas formas de sensibilización indirectas son denominadas símbolos. Gombrich habla de que esa es la fuerza del viñetista y el ilustrador: utilizar nuestra tendencia antinominalista de poner imágenes y dar carta de naturaleza a la existencia de los universales: «apela a esa tendencia y nos hace más fácil

<sup>4</sup> Wollheim, R., *La pintura como arte*, Madrid, Visor Dis., 1997, p. 308.





Forges, *El País*, 3-12-1995.



tratar las abstracciones como si fueran realidades tangibles»<sup>5</sup>. Las imágenes del lenguaje, que nos invaden por todas partes, son una fuente corriente de la ilustración gráfica, el humorismo político y también de las imágenes artísticas, hasta el punto que gran parte de su interés es atribuido a su capacidad de hacer sensibles nociones abstractas.

Así pues, la pintura de Chardin, como tantas similares, no es una metáfora, ilustra una metáfora. Algunas de las imágenes seleccionadas por Peñamarín en «El humor gráfico y la metáfora polémica»<sup>6</sup> son también casos de ilustraciones de metáforas, por ejemplo, el chiste de Forges, sobre la «cumbre europea». No están construidas gráficamente, pero traen a la visión metáforas preexistentes, interpretándolas, revitalizándolas y dándoles nuevos matices. Estas imágenes se convierten no sólo en ejemplificaciones de la metáfora, sino que ejemplifican a su vez nuevas propiedades y nuevos valores asociados. En el chiste de Forges el sentido literal de la imagen verbal es una ejemplificación de la metáfora, pero la personificación y la expresión de los rostros, es una ejemplificación claramente visual. De la misma manera, y según la descripción de Gombrich: «Goya, en su espectral visión de los desastres de la guerra, nos muestra el águila (¿o es un buitres?) napoleónica, desplumada y sucia»<sup>7</sup>.

En *Puntal de una tonelada-Castillo de naipes*, Serra alude a la misma metáfora que Chardin: «la vida es un castillo de naipes». La escultura es una casa de cartas, ejemplifica ese predicado, pero también otros que el aficionado a su obra percibe muy fácilmente. La escultura es una muestra de esa derivación minimalista que pasó de ejemplificar predicados literales como «ser una L» o «ser una losa» en *Vigas en L* o *Slab*, de R. Morris, o «ser un arco inclinado» o «ser una juntura en T», en *Arco inclinado, T-Junction*, de Serra, a ejemplificar acciones, como salpicar en *Splashing* —que en inglés es una imagen y alude además a las metafóricas salpicaduras de Pollolck—<sup>8</sup>. Valga por

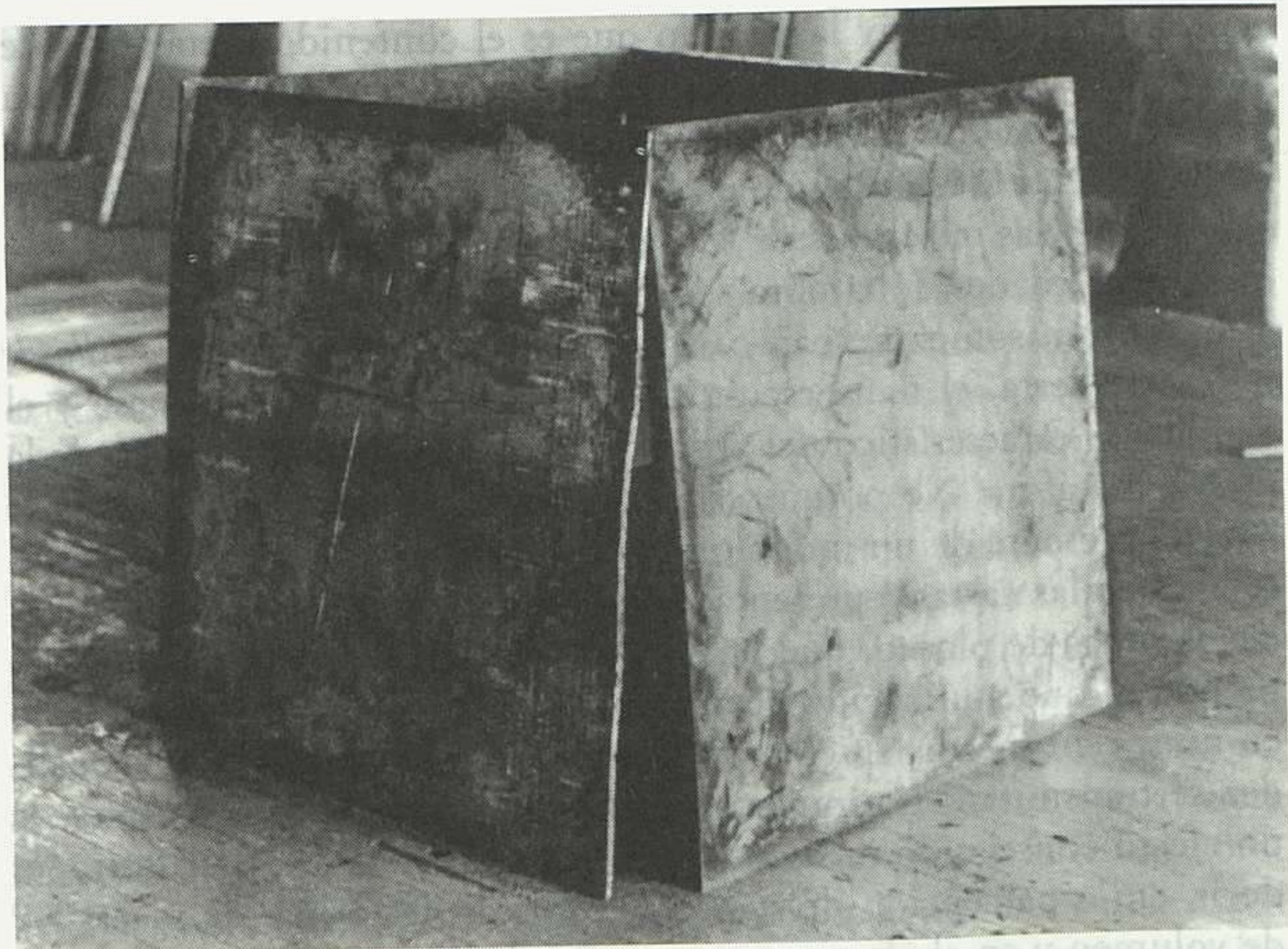
<sup>5</sup> Gombrich, E. H., «El arsenal de caricaturista», *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Debate, 1998, p. 128.

<sup>6</sup> Peñamarín, C., *La balsa de la Medusa*, 38/39, 1996, pp. 107-132, esp. 115 y ss.

<sup>7</sup> Gombrich, *op. cit.*, 136.

<sup>8</sup> No pretendo que haya una evolución de lo más sencillo a lo más complejo o de lo más literal a lo más imaginativo o ilusionista. Al revés, la escultura minimalista extrema, digamos la más literal y literalista, sería una *Sin título*, los títulos más literalistas se referirían a características geométricas, como *Bloque* o aritméticas como *Uno*, sólo después las esculturas vendrían a ser ejemplificaciones de objetos, con títulos como los elegidos, a veces entre lo geométrico y lo empírico, acciones o metáforas. En todo caso hay un





Richard Serra, Castillo de naipes.



ahora un sentido muy laxo de lo que es el contenido metafórico de este *Castillo de naipes*: como el de Chardin, se refiere a la vida y a su fragilidad. En un análisis estético es ineludible determinar de qué modo penetra ese contenido en la imagen, cómo percibe el autor los elementos y las relaciones de la metáfora. Y eso tiene que ver con qué otras propiedades de la obra son relevantes, o como he dicho antes, ejemplifican, son expresivas o se refieren a algo. Así, en *El castillo de naipes* de Serra, el tema escultórico de la relación entre el peso y el equilibrio, característico del artista, determina la interpretación de la propia metáfora. No porque ésta cambie, sino porque Serra consigue hacerla presente de un modo original. Frente a la ligereza y la inestabilidad de las cartas representadas por ejemplo en Chardin, las pesadas láminas de plomo, que no son tan fácil de derribar. Lo que sorprende es que aun siendo el mismo equilibrio de lo que apoya sólo en unos centímetros en el suelo la estabilidad y la apariencia de solidez se transmitan. Lo importante es, por otro lado, que se trata de un efecto conseguido mediante los procedimientos de la escultura, es decir, en la percepción de sus características de forma, de materia y de volumen y en el efecto que causan en los espectadores. Esto es, la escultura no sólo ilustra un contenido del tipo al que yo me he referido, sino que provoca una respuesta, a este tipo de relaciones entre el peso, el equilibrio, la estabilidad. Por tanto, este contenido propio de la escultura es percibido, mientras que, en principio, su primario contenido metafórico no lo es. El escultor, al dar un título como *Castillo de naipes* ha perseguido que cierto contenido metafórico pertenezca a la obra; ha utilizado el lenguaje verbal para transmitir directamente una metáfora, ha determinado con ello un modo de percibir la obra, proponiendo un «ver como», es decir, un modo de organizar la experiencia de determinada configuración de objetos. En sentido contrario, la propia materialidad de esta configuración ha impuesto ciertas características a esa experiencia y ha determinado ciertos efectos. Creo que esto tiene relación con el genuino valor artístico de la obra, con el modo en que encarna ciertos significados incluso metafóricos.

intencionalidad de provocar la reflexión sobre el lenguaje y sobre la percepción de la obra, y sobre la relación entre uno y otra, que es igual de complicado en un caso o en otro. Por ejemplo, la relación entre la descripción geométrica de las elipses de Serra que se exhiben en el Museo Guggenheim de Bilbao y su recepción perceptiva.



## «Ver como»

*Erizo* de Duchamp es un botellero. La obra es, en este caso, ilustración de la metáfora «Ese botellero es un erizo» y quizá también de la contraria «Un erizo es un botellero». También ha sido el título en este caso lo que ha originado la necesidad de considerar una metáfora en relación con el objeto. En este caso no podrá decirse que la metáfora existía con anterioridad a la obra, que por tanto no es una ilustración. La interpretación de esta obra tiene bien poco que ver con la anterior. No hay una visión de los erizos que se ilumine con ella: las características físico-escultóricas del botellero no contribuyen a la creación de un efecto especial sobre el contenido de la metáfora. Naturalmente, tampoco es la pretensión de Duchamp, que, como es sabido tiene que ver más bien con la idea de que un botellero como otro cualquiera sea una obra de arte. En ese sentido, este botellero ¿puede ser visto? como un erizo, pero incluso si una experiencia perceptiva de ese tipo tuviese lugar, la «transfiguración» verdaderamente pertinente es la de un botellero en obra de arte. Y esa transfiguración no tiene que ver con la experiencia perceptiva del objeto. Creo que es un dato sugerente que los ready-mades de Duchamp sigan siendo denominadas por lo que son, «el botellero» o «el urinario», y no por su nombre artístico, a pesar de que forme parte de su contenido una metáfora, lo que no sucede en *La pala quitanieves*, por ejemplo. Tiendo a pensar que la metáfora no consigue ser visual (no creo que lo pretenda siquiera), se entiende la idea pero no consigue permear realmente nuestra visión del objeto.

Hablando de bichos podemos pasar a otra obra que metaforiza aspectos indesables del género femenino: *Mujer degollada*, de Giacometti. La escultura representa el cuerpo desmembrado y sin vida de una mujer, pero parece el cadáver de un insecto que se ha pisoteado, cuyas afiladas extremidades han dejado de agitarse y se desprenden casi del coráceo caparazón. Lo que se ha degollado no es tanto una persona como un insecto, así es más fácil. El temor a los insectos (que se atribuye normalmente a las mujeres) es irracional y explica además la saña y el sadismo con el que se liquidan. En la imaginería popular y en todo caso en la surrealista están ligados a temores sexuales. Si el título no proporcionara el tema de la representación creo que sería irreconocible, en principio, o por lo menos no sería accesible como contenido literal. Giacometti representa una mujer degollada *como* si fuera un insecto pisoteado. Una mujer es un insecto; es indiferente que sepamos identificar la especie, que sea ficticia y que no podamos darle nombre. La







imagen que se nos ofrece como sensibilización de «una mujer degollada» es la de cierto insecto que ha dejado de retorcerse. Sin embargo, en este como en otros objetos chocantes surrealistas, aunque funciona una metáfora, no está claro que haya una metáfora visual, es decir, que se haya creado por procedimientos escultóricos. Lo cual no quiere decir que el contenido escultórico y visual no esté estrechamente imbricado con esa metáfora híbrida que se alimenta por otro lado en un área de metáfora que también lo es.

Otro bicho: cuando Louise Bourgoise fabricó su *Araña* encontró también un modo nuevo de expresar antiguas obsesiones. Obsesiones sobre la aguja, el tejer, la sexualidad. Esta enorme araña construida con cañerías soldadas lleva prendidas en una de sus patas tres agujas, como si las necesitara para hacer su tarea. Su contenido se imbrica también en la imaginería misógina, pero para subvertirla. El arácnido que metaforiza la mujer porque no pelea, sino que enreda, y cuya siniestra actividad es tejer geométricas trampas en las que dejar morir a su víctima sin ninguna compasión, no es representado como un bicho repulsivo como el pobre de Giacometti, ni como un monstruo temible como su tamaño podía favorecer. Al contrario, Bourgoise recupera el aspecto feminista de la araña trabajadora, de largas patas cañerías y actividad pacífica. Tampoco se trata de una metáfora visual sino de la ilustración de una metáfora, de trabajo sobre un área de metáfora.

Los dos últimos ejemplos que permiten introducir una duda sobre la diferenciación que estoy manejando. Que podamos nombrar los conceptos que entran en juego no significa necesariamente que la metáfora sea lingüística y preexista a la imagen. De hecho no tenemos un nombre para el animal de Giacometti, lo identificamos como miembro de la clase de los insectos o mejor de los bichos, pero esa identificación no pasa por una intervención lingüística. El objeto surrealista busca provocar el tipo de asociaciones casi inconscientes que producen esos animales, mientras que la escultura de Bourgoise, por ejemplo, trabaja en sentido contrario y sí exige alguna reflexión lingüística en estas asociaciones<sup>9</sup>.

Lo que he tratado de mostrar hasta aquí es que una metáfora preexistente, recreada, puede formar parte del contenido de una obra plástica de muy diferentes maneras y puede contribuir a la creación de sus valores y de su originalidad sin que por ello la obra metaforice, es decir,

<sup>9</sup> No obstante, en la obra de Bourgoise hay muchos ejemplos que trabajan en la creación de asociaciones sinestésicas.



signifique de un modo metafórico. La publicidad nos tiene acostumbrados a otro tipo de imágenes que también suelen ser llamadas metafóricas y cuyo contenido suele ser sexual. En estas ocasiones, la metáfora se construye sustituyendo un objeto de carácter sexual que no aparece por otro inocuo pero que proporciona las mismas satisfacciones. Un hombre se lanza de cabeza en una piscina, al fondo de la cual hay una mujer esperando sobre sus piernas abiertas, una mujer saborea un delicioso helado... En estas imágenes hay un contenido literal (un hombre, una piscina, una inmersión) y un contenido metafórico que no está representado (un hombre, una mujer, etc.), pero que se superpone al primero. Los valores estéticos pueden aparecer o no. En la película *Niágara*, las escenas amorosas eran sustituidas por imágenes de las famosas cataratas, de modo que la pasión desatada, la satisfacción del deseo reprimido, etc., estaban metafóricamente representadas en ellas. Una mente inocente puede ser incapaz de interpretar la imagen de forma metafórica, sin embargo.

Como en los objetos surrealistas estas metáforas no presentan a los dos términos de la asociación sino que sustituyen un objeto por otro que se esperaría en ese contexto, lo que provoca que el ausente sea llamado a la conciencia permitiendo la identificación metafórica. Las cataratas no sustituyen el acto sexual, pero lo sugieren, en particular por la equivalencia de algunas propiedades. La sustitución exitosa es posible porque hay metáfora en el fondo, una identificación metafórica entre los objetos o asociaciones entre propiedades.

En *La quimera del oro*, Chaplin calma su apetito comiendo un filete con apariencia de bota y rebañando un muslo de pavo que parecía un clavo torcido. ¿Nos encontramos ante una auténtica metáfora visual? En esta ocasión, la actuación de Chaplin permite que un objeto representado literalmente se convierta en otro que se metaforiza. De tal modo, diríamos, que la sustitución hace posible un auténtico «ver como». No el clavo es un hueso, sino que lo vemos como si fuera un hueso de pavo, es decir, el efecto metafórico se produce. Naturalmente para que el efecto cómico se produzca es preciso que a pesar de saber que se trata de un clavo (lo sabemos porque lo hemos visto) veamos un hueso. Algunas cuestiones están implicadas en esta observación. En primer lugar, no se trata de ver un objeto donde hay otro puesto que eso por sí sólo no constituiría una metáfora. En el cine o en la pintura somos presa de ilusiones de todo tipo, sin que ello constituya ninguna metáfora. También en la vida cotidiana, confundimos a menudo objetos y formas, nada nuevo. Un buen ilusionista nos hará ver lo que real-



mente no está delante de nuestros ojos. La segunda cuestión es que a diferencia de las experiencias anteriores, en este caso parece que al mismo tiempo vemos un clavo y un hueso. Lo cual no es cierto, puesto que es imposible ver dos objetos al mismo tiempo. En estos términos, se trataría de la misma experiencia que la recogida en la famosa figura de Jastrow. O vemos un pato o un conejo, pero no las dos cosas a la vez. Sin embargo, nada aquí produce un efecto cómico o metafórico. Tampoco vemos un pato como un conejo, ni un conejo como un pato, ni un conejo bajo el aspecto de un pato, ni un pato bajo el aspecto de un conejo. Sabemos que la figura se puede ver de ambas maneras, aunque no sepamos muy bien porqué unas veces vemos una y otras otra.

A menudo se ha utilizado la expresión «ver como» en el estudio de las metáforas. Sin embargo, todo está por explicar cuando se trata no de ver dos objetos representados en la misma configuración, sino cuando el objeto representado, es decir, aquel que se percibe en la configuración es percibido bajo el aspecto de otro. En el caso de Chaplin, lo específicamente metafórico sería el efecto conseguido de tomar un clavo por un hueso, en el marco de toda la escena. No se trata tanto de la percepción de una semejanza, entendida como la isomorfía entre los dos objetos, como de una cuestión de identidad, de percibir uno como si fuera otro. El parecido existente sólo colabora en la consecución de la metáfora. Lo que se ve es efectivamente el clavo como un hueso. Y eso significa ver un hueso, ver a Chaplin rebañando un hueso de pavo. Al efecto de toda la escena contribuye también la imagen contraria ver una bota, esto es una bota comestible, en un plato, manipulable como si fuera un alimento, tratada con absoluta seriedad por el que tiene hambre, etc. La percepción de semejanzas y desemejanzas, o más bien de la suela como suela y de la suela como filete es lo que está en juego. Ambas son necesarias para la comprensión de la escena.

### *Errores categoriales en la imagen*

En un su artículo, «Visual Metaphors», N. Carroll, descarta la escena de *La quimera del oro* que considera más bien una «metáfora mímica»<sup>10</sup>. La razón es que en la imagen no se produce una fusión visual de los rasgos del clavo y del hueso, sino que la interpretación por

<sup>10</sup> Carroll, N., «Visual Metaphors», en *Aspects of Metaphor*, ed. J. Hintikka, Dordrecht, Kluwer, 1994, p. 217, n. 21.



parte del espectador es imaginativa. Se trataría del mismo tipo de trabajo imaginativo que se produce al ver o participar en juegos de ficción (de *make-believe*) en los que se trata a un objeto como si fuera otro en el marco del juego. Dentro del juego el caballito de madera es un auténtico caballo y la muñeca un bebé auténtico<sup>11</sup>. Hay cientos de escenas en la historia del cine que representan este tipo de sustitución: en *Mary Poppins*, por ejemplo, el padre de los niños es degradado por el consejo familiar del banco en el que trabaja, convertido en un tribunal militar: le arrancan una flor del ojal como arrancándole los galones, le abren el paraguas como si fuera un sable desenvainado y le agujerean el sombrero, como si fuera su gorro militar.

En el ensayo citado, Carroll parte de seis ejemplos, en los que identifica rasgos metafóricos. Carroll no admite como genuinas metáforas visuales aquellas en las que uno de los elementos está ausente, como todas las que hemos venido analizando. Considera, al contrario, que es necesaria la presencia de dos objetos en la imagen para considerar, primero, su semejanza y después la proyección de rasgos de uno sobre otro. Carroll relaciona el carácter metafórico de las imágenes, en primer lugar, con la homoespacialidad de estos elementos co-presentes y que son «físicamente no componibles», es decir, que no se dejan combinar en la figura de un objeto real<sup>12</sup>. En segundo lugar, con la invitación a considerar «los referentes de los elementos físicamente no componibles y las categorías relacionadas con ellos en términos de proyecciones de unos sobre otros»<sup>13</sup>. Su concepción subraya la analogía de las imágenes con las metáforas verbales del tipo «Julieta es el sol». En un caso las categorías no componibles se ligan gramaticalmente; en el otro, gráficamente. Que el medio sea verbal o visuales, al cabo, inesencial, porque la proyección se realiza entre los referentes y sus categorías. La diferencia es simplemente de claridad; la metáfora visual resultaría más «perspicua»<sup>14</sup>. En una metáfora se afirma o se sugiere la identidad de dos elementos a pesar de la incompatibilidad de las categorías envueltas. Así

<sup>11</sup> Una filosofía del arte y de la representación que entiende todos los procesos interpretativos como formas de este comportamiento significativo es la de K. Walton, *Mimesis as Make-believe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

<sup>12</sup> En la propuesta de Carroll es fundamental la intención de metafórica y el reconocimiento de esa intencionalidad. De otro modo, centauros, sirenas y demás criaturas mitológicas de naturaleza híbrida serían metáforas.

<sup>13</sup> Carroll, *op. cit.*, p. 214.

<sup>14</sup> Carroll utiliza el término en la comparación de *Pastel-máquina de escribir* con su equivalente lingüístico, p. 193.



pues, Carroll vincula necesariamente un recurso estructural con el efecto metafórico: en particular el requisito de que las partes de la metáfora visual estén presentes, no sean componibles y homoespaciales. Se trata del intento más claro y riguroso de delimitar metáforas visuales, partiendo de casos que en principio parecen paradigmáticos.

Ahora vemos como en la escena de Chaplin, la homoespacialidad es de las figuras percibidas, pero éstas no están presentes a la vez. En realidad, copresencia y estricta homoespacialidad son incompatibles; si dos figuras coinciden espacialmente en todos sus puntos, entonces no se pueden ver a la vez. En relación al *Pastel-máquina de escribir*, de Oldenburg, escribe Carroll: «... la relación metafórica en el dibujo no debe malentenderse como una instancia del famoso fenómeno del *seeing-as*»<sup>15</sup>. Lo curioso es que en este dibujo, como en otro ejemplo semejante lo que ponen en relación las dos categorías de la metáfora es precisamente un fenómeno de «*seeing as*». En *El Babuino y su cría* de Picasso dos cohechos de juguete encajados sirven para formar la cabeza de la escultura del animal. En el análisis del *Babuino y su cría*, como en el *Pastel-máquina de escribir*, Carroll señala semejanzas estructurales entre los objetos que los artistas habrían venido a poner de manifiesto. Sin embargo, una cosa es percibir la semejanza entre un coche de juguete y la cabeza de un simio y, por tanto, utilizar en ese acto perceptivo un talento metafórico, y otra cosa es crear una metáfora con ellos. Picasso ha utilizado su capacidad de percepción de semejanzas para que un coche sea visto como una cabeza de babuino<sup>16</sup>. Para el espectador, al ver la cabeza del simio el coche pasa desapercibido. Nos fijamos en el coche, el babuino desaparece. No es necesario que el espectador sea consciente siquiera de la semejanza. Percibirá, en primer lugar, una cabeza de babuino; si se detiene de cerca verá que es un coche de juguete. Podrá admirar el talento picassiano, quizá continúe interrogándose sobre la relación entre coches y babuinos, arte y naturaleza, etc. Utilizar un coche para hacer una cabeza responde ciertamente a alguna intención, que el espectador perciba la semejanza se encuentra seguramente entre ellas, pero si la intención es la percepción de un coche en términos de simio o viceversa, no creo que esté lograda. El mismo

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> También Picasso hablaba de sus esculturas como «metáforas visuales». Lo que quería decir, sin embargo, me parece que está más cercano a la idea de que era capaz de percibir ciertas semejanzas y de proponer la visión de unos objetos en otros, el reconocimiento de analogías formales, etc.



talento es el que emplea Picasso para la construcción con un sillín y un manillar de bicicleta su *Cabeza de toro*, en la que Carroll no percibe, sin embargo, metaforicidad<sup>17</sup>. Lo esencial en ambos casos parece ser que una cabeza de babuino o de toro se dejan percibir en un cochecito de juguete y en un sillín de bicicleta, respectivamente. La descripción de la escultura de Picasso no es una metáfora: «un coche es una cabeza de babuino». «Un coche es una cabeza de babuino» es una oración literal y verdadera.

En la teoría de Carroll la incomponibilidad de los elementos de la figura remite a ciertas categorías (incompatibles) y a su relación proyectiva. Pero, ello implica que el efecto visual –aunque en los ejemplos de Carroll es muy evidente y primario–, en buena medida desaparece en una labor interpretativa que es básicamente lingüística. En este punto, Carroll se remite a Kant y sus «ideas estéticas»<sup>18</sup>, imágenes que «invitan a pensar mucho», sin referirse a ningún concepto o pensamiento en particular. Finalmente la metáfora visual sería la misma que su equivalente verbal. Siguiendo a Carroll, se produciría una secuencia inevitable en una interpretación de la metáfora visual que consiste, primero, en el reconocimiento de objetos (asignación de categorías), segundo, en el trabajo imaginativo de proyectar unas categorías sobre otras. Este segundo momento –el específicamente metafórico– hace prescindible la vuelta a la imagen primera, cuya utilidad reside, como en un ideograma, básicamente en proporcionar las categorías en cuestión. Las metáforas visuales son un recurso para la tarea de la imaginación –ese es su «valor heurístico», en palabras de Carroll–. De esta manera se pierde algo, que creo específico de la metáfora visual: que la imagen obligue a percibir, determine el aspecto de un clavo, un pastel-máquina de escribir, un coche-cabeza de babuino, etc.

No considero que la escultura de Picasso como el dibujo de Oldenburg sean metáforas (tampoco quiero hacer de esto una discusión) porque en ellas no se produce el efecto metafórico. La experiencia perceptiva no es una en la cual los simios de determinada clase se perciben como coches o las máquinas de escribir como trozos de tarta. La percepción inversa, es decir, percibir rostros en los automóviles es una habilidad perceptiva casi tan común como la de ver objetos en las nubes. Sólo un determinado uso de ese parecido podría ser metafórico, si a la presencia del vehículo acompañara, por ejemplo, una actitud de sus pasajeros, etc.

<sup>17</sup> Carroll, N., *op. cit.*, p. 218, n. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 212.



Entre los casos paradigmáticos de Carroll se encuentra la escena de *Metrópolis* en la que una gigantesca máquina de la fábrica es identificada con Moloch, una malvada deidad a la que se inmolan niños. La imagen de Moloch se superpone a la máquina de manera que ésta «se convierte en un monstruo». Según el autor si no hubiera superposición, esto es presencia independiente de los dos objetos, no habría metáfora. La razón es que Carroll considera ineludible la composición estructural para hablar de metáforas. Una imagen que trabaja una metáfora semejante en *Joe contra el volcán* no sería considerada una genuina metáfora. En la escena del film la gran fábrica engulle a una columna de trabajadores alienados que avanza en zigzag como si fueran víctimas rituales. En sentido literal, se trata de la imagen de una fábrica, pero la metáfora es muy evidente y queda reafirmada más tarde cuando el protagonista es arrojado como sacrificio a un volcán. Hacer cumplir un requisito estructural a las imágenes metafóricas no me parece justificado, máxime cuando no es posible ligar un recurso estructural con un efecto y es la consecución del efecto lo que constituye parte del significado de la imagen<sup>19</sup>.

### *Caricaturas*

Entre los ejemplos de Carroll se encuentra un fragmento de *Las tentaciones de San Antonio* de El Bosco en el que aparece un cura con hocico de cerdo. La descripción de la metáfora sería: «los curas son unos cerdos», pues, según la plausible interpretación de Carroll, la imagen invita a considerar a los curas según ciertos atributos de estos animales. Ciertamente eso es así, el colocar en lugar de una nariz un hocico, dispara ciertas asociaciones. Pero, además, el pequeño curacerdo de El Bosco, no sólo sugiere ciertas comparaciones, sino que proporciona una visión de un objeto en términos de categorías a las que no pertenece literalmente, proyectar categorías relacionadas con ellos, sólo exige el conocimiento de algunos lugares comunes, de ciertas asociaciones medievales y del campo semántico de las categorías

<sup>19</sup> La explicación de un efecto determinado en una imagen se hace obviamente señalando ciertos recursos que favorecen el efecto, pero no es posible establecer reglas. Ni mostrar que el artista las haya seguido para producirlo. En este caso, como he dicho antes, la yuxtaposición de dos elementos en una figura imposible no siempre produce un efecto metafórico, como Carroll admite. Ver n. 12.



en cuestión; todavía falta la capacidad para percibir la caricatura, la metáfora.

Perseguir la especificidad de la metáfora por un lado, y de la metáfora visual por otro, no significa que todos los conocimientos, asociaciones que no son estrictamente visuales hayan de desaparecer o no sean pertinentes. Al contrario, la visión, cargada afectivamente de un cura-cerdo en la pintura de El Bosco, precisamente por eso, no es la visión «neutra» de un hombre con nariz de animal. No son, sin embargo, necesarias precisas connotaciones morales o metafísicas en la creación de las metáforas visuales más ubicuas: las caricaturas. Carroll admite el cura-cerdo como ejemplo porque la nariz está representada como un hocico, es decir, porque los dos elementos son reconocibles y no componibles. Una caricatura, en la que el personaje adoptara rasgos porcinos sin dejar de ser una posibilidad la existencia de tal individuo no sería considerada por él verdaderamente metafórica. Aunque la intencionalidad estuviera clara, aunque se produjeran asociaciones pertinentes, faltaría la identificación clara de los dos elementos distintos de la comparación. Sin embargo, considero que este tipo de imágenes por el efecto que procuran pueden considerarse auténticas metáforas visuales.

Las caricaturas se dejan, a veces, describir como sencillas metáforas verbales; por ejemplo, «Louis Philippe es una pera». En ellas se percibe a un individuo como perteneciendo a clases de las que realmente no es miembro y esa manifiesta falsedad no impide que la imagen se nos imponga con fuerza (casi por la fuerza). Reconocer el sujeto de una caricatura significa percibirlo como algo que no es, o poseyendo rasgos de los que carece o que no posee en tal medida. Éste sería el modo propio de la imagen: proponer una representación convincente de un objeto como perteneciente a una clase de la que en realidad no es miembro. La interpretación debería hacerse cargo de la imposibilidad de la representación a pesar de la visión que provoca. Además de su inadecuación como retrato, la caricatura posee uno de las características que Davidson atribuye a las metáforas: siempre tiene éxito; dicho de otro modo, o tiene éxito o no es tal caricatura, porque falla en su intención de representar a un individuo de una determinada manera<sup>20</sup>. Para Gombrich, «... este es el secreto de una buena

<sup>20</sup> Davidson, «What Metaphors Mean?», en *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford University Press. También en ese punto las metáforas poseen uno de los rasgos de la representación visual. Al menos tal como lo entienden los perceptualistas: la representación no exige sólo referencia sino la posibilidad de percibir en ella el objeto al que se refiere. Si no hay percepción, no hay representación. Cfr. Wollheim, *op. cit.*, para una postura más fuerte: ha de darse una «percepción en».



caricatura –ofrece una interpretación visual de una fisionomía que no podremos olvidar jamás y que parece que ronda a su víctima como si estuviera embrujada»<sup>21</sup>. La caricatura no hará sino directamente lo que es propio de toda metáfora: «hacer ver un objeto bajo el aspecto de otro».

La metáfora comparte el poder de imponer una visión determinada de una cosa con las imágenes en general; a este rasgo se refiere Davidson en un párrafo citado por Carroll: «... las metáforas pueden, como una imagen o un golpe en la cabeza hacernos apreciar un hecho— pero no representándolo o expresándolo»<sup>22</sup>. Para Carroll es la imagen de una figura imposible lo que invita las proyecciones metafóricas, de tal modo que «... una presentación satisfactoria de una metáfora visual requiere que el espectador sepa que la imagen se propone como una invitación a explorar su valor heurístico»<sup>23</sup>. Cuando una metáfora funciona, no sólo causa la extrañeza de lo imposible, o invita a hacer proyecciones entre las categorías implicadas, sino que además proporciona una experiencia propia, una visión, una actitud afectiva, que se impone al significado literal. Cuando las imágenes se consideran como ilustraciones de metáforas verbales, cuando se conciben como fuente de «mucha» información, se deja intacta su fuerza como metáfora. Una imagen puede presentar composiciones imposibles, invitar a la comparación de categorías y tener la fuerza de la evidencia sin necesidad de ser metafórica. Para Carroll la principal diferencia entre una metáfora visual y una verbal es que la primera representa sus referentes, mientras que la segunda los significa. Es decir, respeta la especificidad de las imágenes, como signos que se ven, en los que se reconoce un objeto. A partir de ahí la metáfora funciona de forma semejante a como lo hace la verbal. La cuestión es que la interacción metafórica es para Carroll más bien una cuestión de modo de pensamiento, independiente del medio de expresión. Por eso, los dos elementos deben estar representados visualmente, las categorías a las que pertenecen se ponen en juego y provocan una determinada visión, el «metaphorical insight», a no confundir con la visión que proporciona literalmente la imagen.

### *Metáfora y expresión*

Hay otros intentos de definir específicamente metáforas visuales, y que intentan ligar directamente la interpretación metafórica con ciertas

<sup>21</sup> Gombrich, E.-H., *Art and Illusion*, Nueva York, 1960, p. 344.

<sup>22</sup> Citado en Carroll, *op. cit.*, p. 212.

<sup>23</sup> Carroll, *op. cit.*, p. 213.



respuestas que provoca la misma de la imagen. A este tipo de teorías pertenecen la de Wollheim, y la de Wittock, en *Metaphor and Film*<sup>24</sup>. Según estas teorías, algunas imágenes no sólo representan ciertos objetos o expresan ciertas emociones, sino que provocan respuestas que se explican por su carácter metafórico. La imagen metafórica invita la consideración de un objeto representado como otra cosa. Así, el modo de filmar un banco en una película puede incitar la visión del banco como un templo o el modo de filmar una máquina o una fábrica la de un monstruo. Identificar metáforas de este tipo es más difícil que pensar en las cataratas de *Niágara* como sustitutos del acto sexual, no porque sean difíciles de reconocer, una vez señaladas, sino porque como muchas imágenes verbales, pasan desapercibidas. Según Wittock las metáforas fílmicas son discretas (unobstrusive), esto es, es posible interpretar la imagen en un sentido literal, sin que el sentido metafórico se perciba sino como carga expresiva: «las sugerencias figuradas se experimentan más bien como un sobretono»<sup>25</sup>. La sorpresa que se siente al considerar que algo imposible o inverosímil ha sido representado desaparece frente a metáforas discretas, lo cual es cierto muy a menudo en metáforas visuales. Un niño podría levantar un castillo de cartas sin constituir una metáfora, como una calavera podría ser ese simple objeto sin simbolizar la muerte. La razón ha de ser que el carácter metafórico no puede residir en el objeto representado o en las categorías implicadas sino en el modo de la representación. Y no en una determinada estructura de la representación sino en la capacidad con que la imagen puede provocar respuestas visuales (y afectivas) en el espectador.

Siguiendo la teoría de la metáfora pictórica en Wollheim, al mirar la imagen el espectador experimenta pensamientos, emociones, fantasías que tendría al pensar, sentir o desear otro objeto, que no está representado. Este objeto es metaforizado por la pintura, en tanto que es a través de ella como se induce una experiencia que ilumina la percepción del objeto. De tal manera que la metáfora alcanza el efecto pretendido «poner la metaforizado bajo una nueva luz». La metáfora visual no tiene una estructura determinada, ¿por qué habría de tenerla cuando tampoco la representación o la expresión visuales están regidas por una sintaxis? Ahora bien, el pensamiento o la presencia del objeto de la metáfora es sugerido por características de la propia representación. O dicho de otro modo, es la forma de representar el objeto que aparece literal-

<sup>24</sup> Wittock, T., *Metaphor and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

<sup>25</sup> P. 43.



mente en la imagen la que induce el pensamiento de otro<sup>26</sup>. Este modo de considerar la metáfora visual implica que la visión de los dos objetos en una misma figura o consecutivamente no es esencial y que la visión metafórica deja de considerarse como un asunto estrictamente visual para llevar imbricadas asociaciones sinestésicas y emotivas. A la experiencia propiamente sensual de la metáfora acompañan consideraciones sobre la concepción misma de los objetos o las categorías envueltas en la metaforización.

Si la imagen metafórica funciona sugiriendo una visión o provocando una experiencia mediante la manipulación expresiva de los materiales pictóricos, escultóricos, o fílmicos, entonces, se encuentra en el mismo nivel significativo que los significados literales. No es ni necesario, ni posible deslindar el significado literal del metafórico, puesto que no es posible separar la representación del modo de representación<sup>27</sup>. Si la imagen es figurativa será posible identificar los objetos figurados o nombrarlos, pero eso no agota el contenido representado de la imagen, lo que se puede ver en la imagen. Además el cómo se representa forma parte también de ese contenido. Del mismo modo no es posible separar el contenido expresivo del representativo, aunque sea posible decir «un paisaje melancólico», por ejemplo. La percepción de ese paisaje como melancólico es la propia experiencia del contenido expresivo de la imagen<sup>28</sup>.

Tampoco las caricaturas son siempre metáforas en las que los términos de la comparación se identifican fácilmente, o en las que el cómo se separa limpiamente del qué. La expresión de mezquindad, de lujuria, de ironía, etc., puede surgir de fisonomías más o menos animales o de la exageración de rasgos que son asociados a estos caracteres en una tradición cuyo origen es difícil de controlar. Los rasgos expresivos más o menos exagerados pueden ser o no signos de asociaciones metafóricas y el límite parece muy borroso. Pensemos en ciertos rostros de Goya. Una vez más hay que señalar que la misma estructura puede producir efectos diferentes, debido al contexto, al estilo, o al modo de representación. Rasgos físicos desagradables se pueden representar en los decorosos

<sup>26</sup> Esta característica, entendida en sentido laxo, es la que viene a apoyar la idea de aquellos autores que como Hausman o Danto identifican arte y metáfora.

<sup>27</sup> Cfr. Pérez Carreño, *op. cit.*

<sup>28</sup> Sobre la expresión en las imágenes, ver Wollheim, «Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts», en *The Mind and its Depths*, Harvard University Press, 1993, pp. 144-159. Rep. en Kemal & Gaskell, *op. cit.*



retratos de muy dignos personajes en Velázquez, con interés realista en Ribera, y con intención satírica y moralizante en Goya. Sin caer en la «falacia fisiognómica» la respuesta expresiva se da primeramente hacia rostros, y las reacciones más primitivas son aprovechadas, matizadas y sublimadas en el arte, donde los síntomas pasan a ser símbolos<sup>29</sup>. No sólo Goya o los expresionistas trabajan en esas reacciones globales ante la expresión, ahondando en asociaciones más o menos primitivas, el procedimiento pictórico consiste en buena medida en trabajar esas reacciones. Lo que Gombrich denomina la flexibilidad de la mente consiste muchas veces en realizar asociaciones que consideramos metafóricas y pertenecen a nuestro modo más primitivo de enfrentarnos al mundo. También son explotados y sofisticados en las imágenes artísticas.

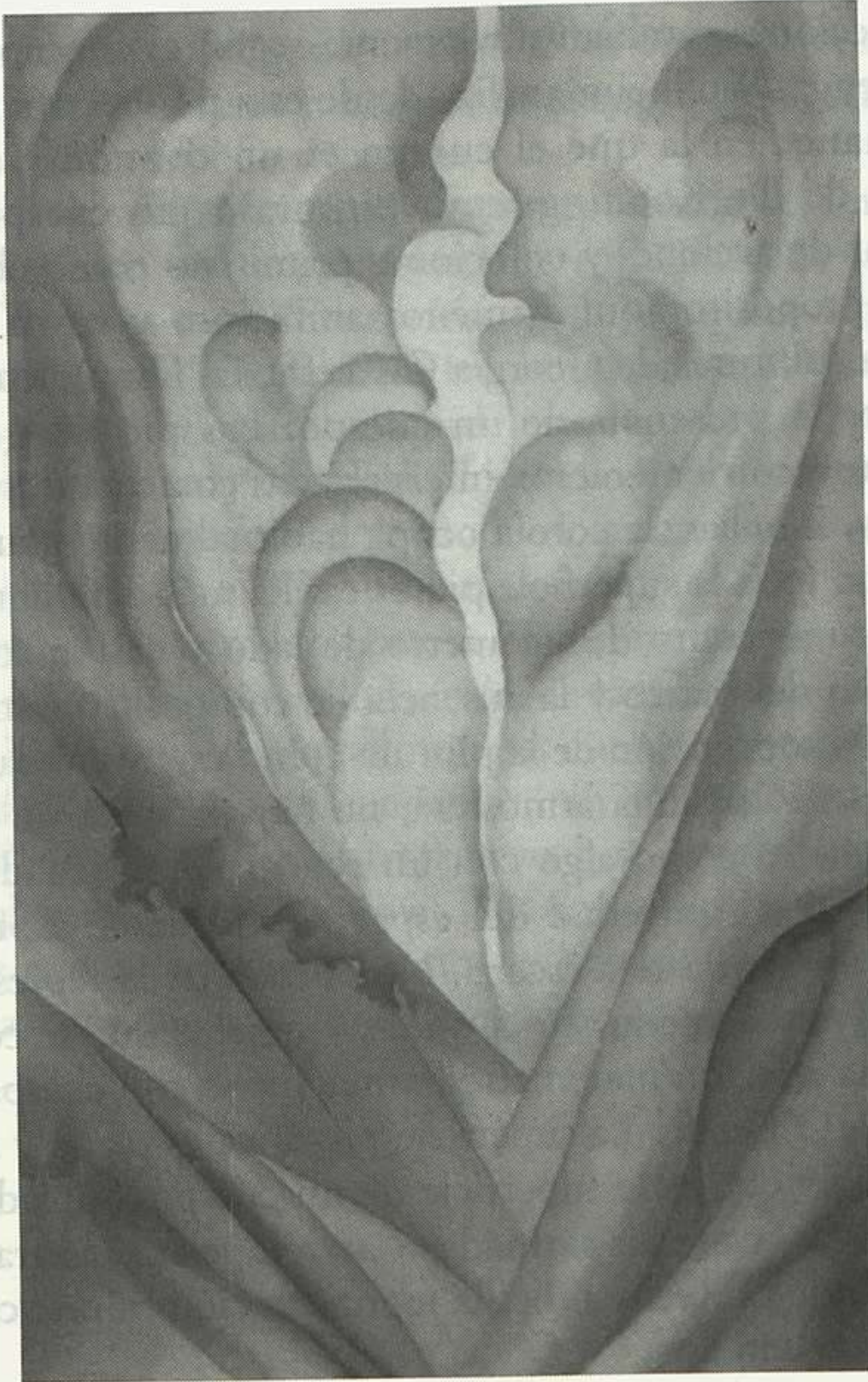
La estrecha relación entre expresión y metáfora se percibe en las distintas teorías de diversas maneras, pero no deja de ser reconocida. Por ejemplo, en los escritos de Gombrich es admitida como resultado de asociaciones psicológicas muy enraizadas en nuestro comportamiento y en nuestro lenguaje. En Goodman, aunque se eluden los problemas psicológicos, la relación se entiende en sentido contrario como la necesidad de entender toda expresión como una ejemplificación metafórica. Es decir, la expresión como un modo de simbolización en el cual ciertas propiedades del símbolo son ejemplos de etiquetas no literales, sino metafóricas. En la teoría de Wollheim, no hay una relación explícita entre expresión y metáfora aunque se admite que la metáfora «profundiza en la expresión»<sup>30</sup>. De la siguiente manera: en ocasiones, la percepción expresiva de la imagen induce el pensamiento de un objeto o de una categoría que no están representados. Esto ocurre porque ciertas propiedades de la pintura soportan proyecciones afectivas. En *La pintura como un arte* Wollheim analiza metáforas sobre el cuerpo que son según su opinión las más interesantes y más profundas en pintura. A través de la explotación de los recursos pictóricos la imagen exige su consideración como un cuerpo y la «corporalidad» pasa a ser, por tanto, la principal propiedad de estas imágenes metafóricas. El espectador «atribuye a la imagen la propiedad global de la corporalidad»<sup>31</sup>. La corporalidad y los recursos pictóricos que la crean sirven a la proyección de deseos, emociones y sentimientos sobre el cuerpo.

<sup>29</sup> Cfr. Gombrich, *op. cit.*

<sup>30</sup> Wollheim, *op. cit.*, 201.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 308.





G. O'Keeffe, Flower Abstraction.



Estas reacciones cambian obviamente según el concepto de cuerpo que se mantenga. Wollheim analiza desde esta perspectiva desde la pintura de Tiziano, en la que el cuerpo es un contáiner, una caja de música, a la de De Kooning, cuya pintura es un cuerpo concebido como el lugar de acciones y emociones primitivas como chupar, lamer, morder. Mi propósito aquí es menos ambicioso y voy a proponer el ejemplo de las pinturas de Georgia O'Keeffe, en las que creo se insinúa efectivamente la presencia de un cuerpo. Las pinturas de flores de O'Keeffe fueron corrientemente interpretadas como pinturas de genitales femeninos. En ellas, la corola ocupa habitualmente gran parte de la superficie, sino toda la superficie pictórica. La más paradigmáticas de la serie son pinturas como de un metro de lado y casi cuadradas. Ya el propio formato del marco y la ausencia de composición en perspectiva no favorecen la concepción de la pintura como una ventana. En las pinturas de flores no hay una atmósfera, no hay perspectiva, no hay percepción del cuadro como algo con un centro de gravedad que corresponde al centro de gravedad del espectador, que se asoma desde el borde o que sobrevuela una escena. No se trata de la representación de un espacio, el representado, en el que hay objetos que se componen, y que tiene cierta relación matemática e imaginaria con el espacio real. La flor es todo en O'Keeffe. La superficie pictórica es plana y no se lee en perspectiva. Creo que es la superficie de un cuerpo. Surcada de hendiduras, cóncava y convexa, satinada o aterciopelada, vibrante, vital y fecunda, la flor de O'Keeffe no es la representación mimética, la ilustración botánica de una flor.

Esta interpretación permite ver las flores de O'Keeffe correctamente. O'Keeffe pintó flores durante muchos años, pero no de la naturaleza. Pintó flores en Nueva York y flores en Nuevo Méjico. En Nueva York, las compraba en la floristería. En Nuevo Méjico eran de plástico: las que utilizaban los indios Pueblo para adornar los cementerios. Igual que flores, O'Keeffe coleccionaba todo tipo de cosas: conchas, palos, calaveras o fémures. No era una curiosa coleccionando curiosidades, ni una pintora en busca de objetos para hacer estudios del natural. Convertía todos los objetos, pintándolos con un enfoque característico excesivamente cercano o excesivamente lejano, en la imagen de un cuerpo. A ese efecto le servía también la percepción de las analogías formales entre los objetos, que muchas veces se señalan, pero que no son estrictamente formales. Los objetos tienen una misma naturaleza esencial, corpórea. Una flor es un paisaje, un paisaje, un esqueleto animal y un esqueleto, un tronco de árbol. La pincelada de O'Keeffe iguala la tex-

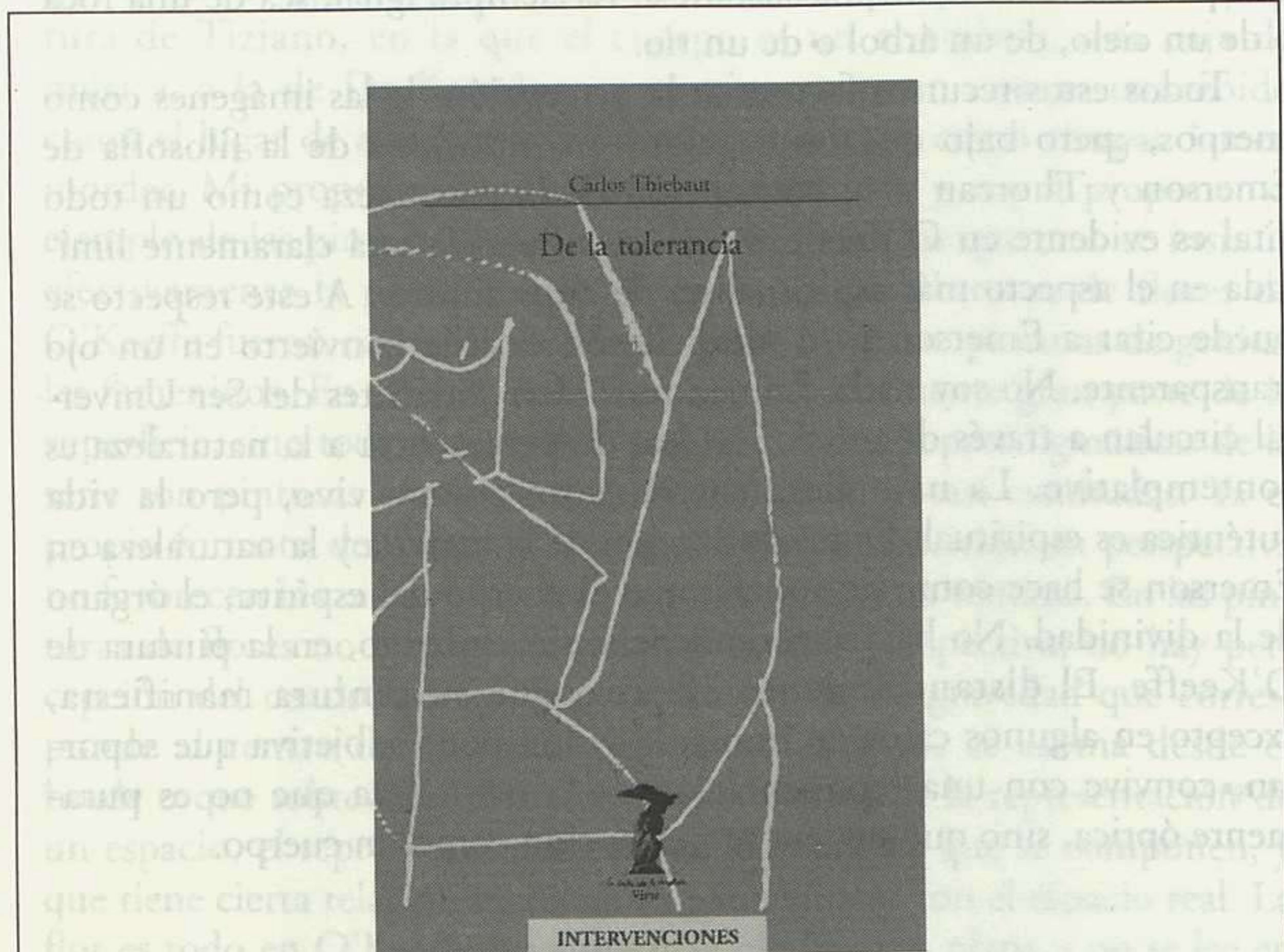


tura de todas sus superficies, de modo que los objetos son análogos porque parecen tener la misma sustancia. Es siempre igual, sea de una roca o de un cielo, de un árbol o de un río.

Todos estos recursos favorecen la percepción de las imágenes como cuerpos, ¿pero bajo qué concepción? La influencia de la filosofía de Emerson y Thoreau y su concepción de la naturaleza como un todo vital es evidente en O'Keeffe. Pero esa influencia está claramente limitada en el aspecto más espiritualista de estos autores. A este respecto se puede citar a Emerson y su ideal filosófico: «Me convierto en un ojo transparente. No soy nada. Lo veo todo. Las corrientes del Ser Universal circulan a través de mí»<sup>32</sup>. Su ideal de pertenencia a la naturaleza es contemplativo. La naturaleza entera es un cuerpo vivo, pero la vida auténtica es espiritual. La revalorización de la materia y la naturaleza en Emerson se hace como de aquello que es cuerpo del espíritu, el órgano de la divinidad. No hay transcendencia, sin embargo, en la pintura de O'Keeffe. El distanciamiento afectivo que su pintura manifiesta, excepto en algunos casos de ironía, la visión poco subjetiva que soportan, convive con una representación de la naturaleza que no es puramente óptica, sino que sugiere su percepción como un cuerpo.

<sup>32</sup> Emerson, *Nature*, en *The portable Emerson*, Londres, Penguin, 1981, p. 11.





Carlos Thiebaut, *De la tolerancia*  
La balsa de la Medusa, n.º 99. 120 pp., ISBN: 84-7774-599-4

Índice

- La barbarie y el daño.
- Nombrar el daño y su rechazo.
- Nunca, nadie, en ninguna parte.
- Tolerancia: una reciente virtud de lo público.
- Restringir nuestros desacuerdos: tolerancia negativa.
- Comprender al diferente: tolerancia positiva.
- El horizonte de la condición humana.
- Límites y sospechas de la tolerancia.
- La tolerancia como camino de la justicia.
- Tolerancia, cosmopolitismo y nuevas barbaries.
- Algunas referencias.



# EL NAUFRAGIO ROMÁNTICO Y LA LIBERTAD

Javier Arnaldo

## 1. *Vida en las ruinas*

La muerte es más eterna que los propios dioses. Los restos de Pompeya, de Micenas o, pongamos por caso, las ruinas de Palmira, que representan la muerte de la ciudad, inmortalizan, al tiempo, su memoria, más allá de la vida de los dioses a los que estaban consagrados sus templos. Lo dice el poema *Lebensalter* de Hölderlin:

«¡Vosotras, ciudades del Éufrates!

¡Calles de Palmira!

Vosotros, bosques de columnas junto al desierto,

¿qué sois?

Porque traspasasteis

los límites de los que respiran,

con fuego y humo os arrebataron

los dioses las coronas.

Pero, ahora estoy sentado bajo las nubes

(en las que todos tenemos descanso),

bajo las encinas bien plantadas,

en el territorio de los corzos,

---

La balsa de la Medusa, 50, 1999.



y los sagrados espíritus me parecen  
extraños y muertos»<sup>1</sup>.

Las acciones que virtualmente se asocian a la muerte de Palmira son sólo un episodio de su historia eterna. Son los dioses los que han muerto, y la memoria de la civilización que los creó aquello que sobrevive, inagotado. La *Geschichtsphilosophie* enseña que la vigencia histórica de los mitos es relativa, pero que el ideal que cumple una cultura histórica encarna una forma de inmortalidad, una forma de plenitud que es inmortal. La filosofía idealista defiende la perfectibilidad del género humano en la historia y afirma, a la vez, que la conciencia histórica desde la libertad es el verdadero garante de la palingenesis, de la renovación eterna del ser. La contemplación de las ruinas, esa modalidad simbólica del concepto romántico de muerte, actualiza una vida ausente, reconoce la conformidad a ley de la civilización en la historia y se atrae idealmente ese pasado cumplido al horizonte de un presente en devenir.

Los intereses anticuarios y museológicos de la época ilustrada y romántica son producto de esta especie de culto a la plenitud, que tiene por motivo los depósitos de culturas muertas. No sólo en las ruinas, en los naufragios, en los cementerios, en los cadáveres y masacres, en las escenas de lamentaciones, en los desastres naturales o en las tumbas abiertas encontramos temas típicamente románticos en torno a la muerte. También el ideal del museo es una instancia a la experiencia de una muerte transcendida.

<sup>1</sup> «Ihr Städte des Euphrats!/ Ihr Gassen von Palmyra!/ Ihr Säulenwälder in der Ebne der Wüste,/ Was seid ihr?/ Euch hat die Kronen,/ Dieweil ihr über die Grenze/ Der Othmenden seid gegangen,/ Von Himmlischen der Rauchdampf und/ Hinweg das Feuer genommen;/ Jetzt aber sitz ich unter Wolken (deren/ Ein jedes eine Ruh hat eigen) unter/ Wohleingerichteten Eichen, auf/

Der Heide des Rehs, und fremd/ Erscheinen und gestorben mir/ Der Seligen Geister.» Friedrich Hölderlin: *Werke und Briefe*, Francfort d. M., Insel, 1969, vol. I, pp. 133-134.

---

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus libros: *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (1990) y *Gaspar David Friedrich* (1996). En colaboración con Olga Fernández ha editado los textos de Ángel Ferrant: *Todo se parece a algo* (1977). Es autor de varios capítulos de la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996, 1992).



El agregado de testimonios de la historia artística sirve a la vida de los antepasados en el presente, sirve para evocar activamente la imaginación de nuestros mayores. Pero, un máximo en la representación museológica del pasado viene ya dado en la pintura de ruinas y en el *capriccio*. La pintura de *capricci* inventa precisamente agregados de restos arquitectónicos de diversos estilos, los junta arbitrariamente en un espacio en el que no tendrían por qué estar juntos, a no ser que se entienda el lugar del *capriccio*, el paisaje de ruinas, como presentimiento espontáneo de un museo. Hubert Robert pintó una perspectiva de la Grande Galerie del Louvre en la que caracterizaba este espacio como templo laico y epítome de la historia prerrevolucionaria. Expuso este cuadro en 1796, junto con otra vista imaginaria de la Grande Galerie en ruinas. Aquí conoce su máxima expresión la idea del museo como lugar de vivificación de lo muerto. La ruina es la antífrasis de la gloria artística y de la memoria de una plenitud que ha de ser emulada. Hay aquí una ofrenda a la caducidad de las obras humanas similar a la de un gigantesco monumento funerario erigido a la cultura histórica. Esta se engrandece en la fantasía de la actualidad gracias a la identificación del espacio museográfico con la fisionomía perturbadora del cementerio. Comentando otro paisaje con ruinas de Hubert Robert en el Salón de 1767 hablaba Diderot de cómo la ruina responde a la fisionomía ideal del cementerio y sirve, en la evocación de la muerte, para remover el sentimiento de vida: «Si alguna vez te perdiera, ídolo de mi alma; si una muerte inopinada, una desgracia imprevista te separara de mí, es aquí donde quisiera que depositaran tus cenizas y donde vendría a conversar con tu sombra. Si la ausencia nos mantiene alejados, aquí vendré a buscar la misma embriaguez que tan absoluta y tan deliciosamente dispuso de nuestros sentidos; mi corazón palpitará de nuevo»<sup>2</sup>.

La pintura dieciochesca de caprichos arquitectónicos y la poética romántica de lo pintoresco aportaban esa visión de la historia como paisaje de reminiscencias culturales, como collage de ruinas y construcciones apto para el recreo de la imaginación, como réquiem polifónico que, dando tema a lo transitorio, hacía accesible el pasado en el presente. Transcender la muerte es objeto de los monumentos funerarios, de la filosofía de la historia y también de ese museo virtual que son los caprichos arquitectónicos y las vistas ideales, uno de cuyos máximos exponentes se encontraba en *Le Antichità Romane* de Piranesi.

<sup>2</sup> Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994, p. 91.





Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Grande Galerie del Louvre en ruinas*, 1796, París, Louvre.



El Museo Sir John Soane fue una escenificación efectiva de la poética piranesiana. La acumulación de obras y de restos y curiosidades arqueológicas de toda clase daba expresión a una desordenada unidad de lo múltiple, parecida a la reducción a ruinas del curso del pasado histórico. El museo adquiere aquí el aspecto ideal del panteón multiforme, de necrópolis inexplorada, donde se prolonga eternamente la vida del pasado. Los vestigios organizados en un collage museográfico, que está más cerca de la poesía que de la historia, permiten transitar por las culturas que representan con morfologías fragmentarias. Los fragmentos inertes disponen del poder vivificador de las *imagines maiorum* de los antiguos, es más, evocan vida consumada con la misma energía que la propia naturaleza. Comparable a la riqueza de evocaciones que facilita simpatéticamente ese lugar de descanso de la historia es la experiencia de la naturaleza que comentaba, durante su viaje a los Alpes, Horace Walpole el 28 de septiembre de 1739: «Ayer era un pastor en el Delfinado. Hoy soy un salvaje en los Alpes. Mañana un monje cartujo. El viernes un calvinista suizo». Para cursar un contacto pleno con lo histórico idearía más tarde Leo von Klenze espacios museográficos llenos de efectismo historicista. Un lugar como la Gliptoteca de Munich disponía de todos los atributos propios de un lugar de sacralización del pasado. La escenografía de la inmortalidad encuentra en el romanticismo algunos de sus máximos exponentes, en efecto, en la arquitectura museística. Recordemos también el Museo Thorvaldsen de Copenhague, obra de Bindesböll. En el patio del museo está la tumba, cómo no, del propio Bertel Thorvaldsen. Este es el ejemplo que prefigura el de tantos museos personales de artistas norteamericanos de nuestro siglo, que se entierran al lado del lugar de exposición de su obra.

Las ruinas y los fragmentos se exponen en el museo ideal-típico del romanticismo como ofrendas al devenir en el declinar y a la vida en la muerte. En la teoría romántica del conocimiento será el declinar el estado que puede participar de una experiencia de consumación de la plenitud. «Lo efectivo debe ser sentido en su disolución», escribe Hölderlin en su artículo de 1799 *El devenir en el declinar*. Comprender lo que se nos ausenta es la gran premisa epistemológica del idealismo. Así lo dijo Friedrich Schlegel: «El transcendentalismo estético, ya se exprese escéptica o místicamente, trae la muerte a la filología»<sup>3</sup>. Pero no sólo la epistemología romántica maneja ese concepto de la muerte como la

<sup>3</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, München, Schöningh, 1981, vol. XVI, p. 37.





Joseph Michael Gandy, *Museo Soane, cúpula*, 1813, Londres, Sir John Soane's Museum.

Las ruinas y los fragmentos se exponen en el museo ideal-típico del romanticismo como recordos al devenir en el declinar y a la vida en la muerte. En la teoría romántica del conocimiento será el declinar el estado que puede participar de una experiencia de consumación de la plenitud. «Lo efectivo debe ser sentido en su disolución», escribe Hölderlin en su artículo de 1799 *El devenir en el declinar*. Comprender lo que se nos suscita es la gran premisa epistemológica del idealismo. Así lo dijo Friedrich Schlegel: «El trascendentalismo estético, ya se exprese escéptico o místicamente, trae la muerte a la filología». Pero no sólo la epistemología romántica maneja ese concepto de la muerte como la

\* *Kritische Friedrich-Schlegel-Jahrgänge München, Schöningh, 1981, vol. XVI, p. 37.*



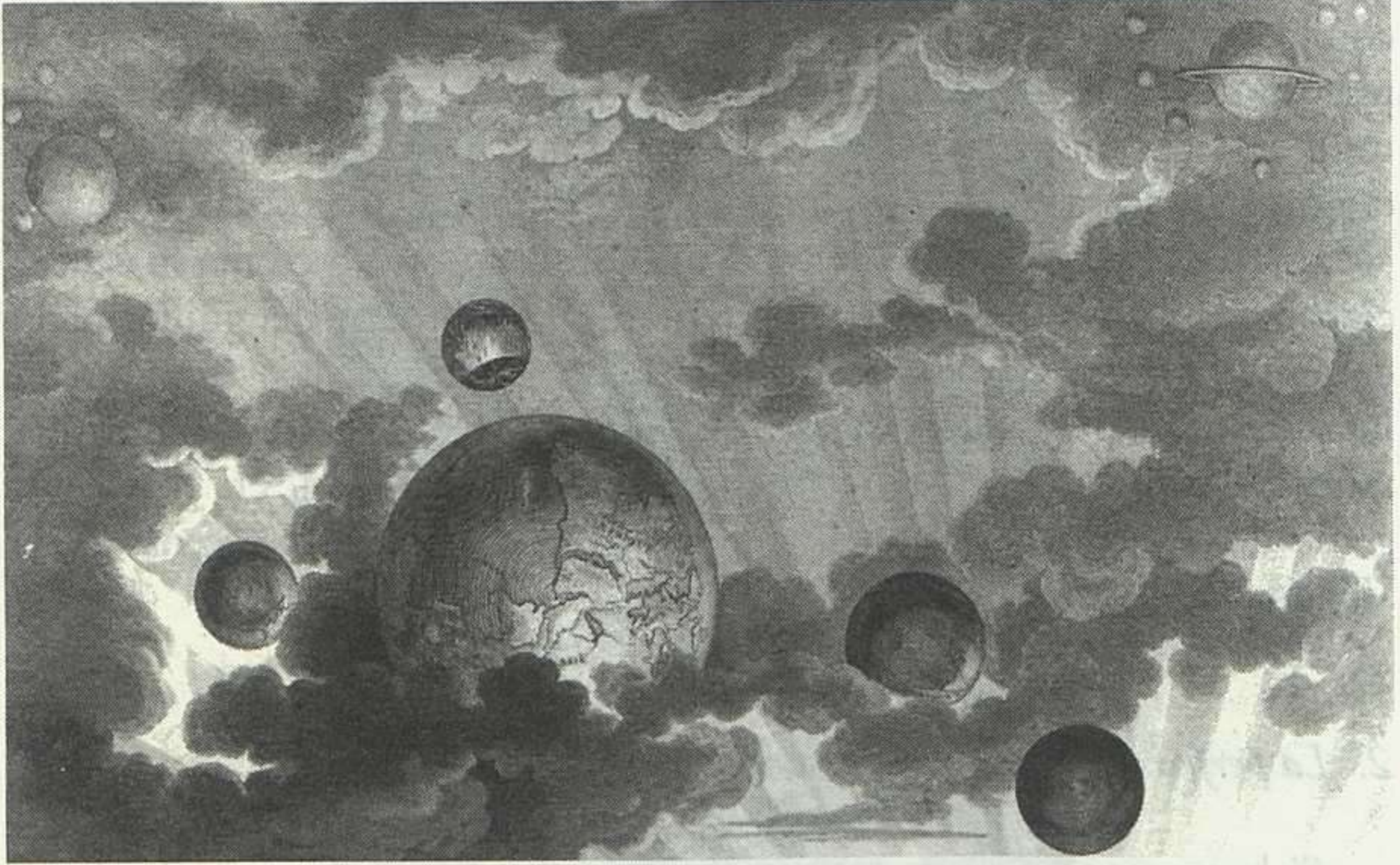
condición de lo efectivo que ha de ser transcendido para consumir la plenitud de conocimiento. También la doctrina revolucionaria maneja unos códigos similares. Está presente en su misma iconografía. Una estampa francesa de la Revolución en la que bajo un rótulo que dice «Matière à réflexion pour les jongleurs couronnés» se presenta la cabeza cortada de Luis XVI, nos está enfrentando a la muerte del guillotinado como objeto de progreso y promesa de libertad, justicia y fraternidad. La muerte es «materia de reflexión» para el devenir republicano, inflexión del triunfo del nuevo horizonte de la humanidad, en el que «el genio de la intriga cede frente al genio de la Libertad y al ascenso de la Virtud» (Robespierre).

## 2. *La perfección excluye los lamentos*

Si la muerte se presta como tema que encarna conceptos absolutos no lo hace presentándose a sí misma en su poder exterminador, sino, antes bien, como la fuerza que libera una posibilidad de plenitud. Existe ciertamente en ese momento germinal de la edad contemporánea una identificación entre opuestos tales como muerte y plenitud vital, entre caos y nuevo orden, entre abandono y posesión, entre contemplación de un pasado fragmentario y reflexión de una totalidad cultural de vida. Un ejemplo que encarna muy a las claras esta religión laica de la muerte, según la cual del fin de la vida resulta la experiencia del absoluto, nos lo ofrece el proyecto del edificio para enterramientos realizado por Claude-Nicolas Ledoux en el diseño ideal de la ciudad de Chaux. La planta de este cementerio es una estructura radial en torno a una gran esfera hueca. Pero Ledoux realizó también una «proyección vertical» de este cementerio, que reproduce entre las láminas de su libro *L'Architecture considérée sur le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804). La lámina 99 presenta la planta y la número 100 la mencionada «proyección vertical». En ella no vemos sino una vista fantástica del espacio cósmico, con la Tierra y otros planetas y cuerpos celestes gravitando en la inmensidad del universo. La vista del cementerio en alzado conduce nuestros ojos a la experiencia de lo universal. La constelación de planetas muestra el paisaje de la naturaleza perenne, de la energía vital dada por encima de toda medida de tiempo.

Este símil filosófico pertenece típicamente al repertorio romántico. Si recordamos nuevamente unos versos de Hölderlin, esta vez de su





Claude-Nicolas Ledoux, *Proyección vertical del cementerio de Chaux*, 1804.

Si recordamos nuevamente unos versos de Hölderlin, esta vez de su  
Este siml filosófico pertenece típicamente al repertorio romántico.  
toda medida de tiempo.  
saje de la naturaleza humana, de la energía vital dada por encima de  
experiencia de lo universal. La constatación de planetas muestra el pa-  
verso. La vista del cementerio en estado conduce nuestros ojos a la  
otros planetas y cuerpos celestes gravitando en la inmensidad del uni-  
vemos sino una vista fantástica del espacio cósmico, con la Tierra y  
rio y la número 100 la mencionada «proyección vertical». En ella no  
ría (1804). La lámina 99 presenta la planta y una sección del cemen-  
tario. La lámina 100 reproduce entre las láminas de su libro  
gran esfera hueca. Pero Ledoux realizó también una «proyección verti-  
La planta de este cementerio es una estructura radial en torno a una  
por Claude-Nicolas Ledoux en el diseño ideal de la ciudad de Chaux.  
luto, nos lo ofrece al parecer del edificio para experimentos realizados  
muerte, según la cual el fin de la vida resulta la experiencia del abso-  
vida. Un ejemplo de esta experiencia es el diseño de la ciudad de Chaux.  
ción de un pasado que se ha convertido en una realidad cultural de  
entre caos y muerte, entre abandono y desamparo, entre contempla-  
una identificación entre opuestos como la vida y la muerte y la  
Existen claramente en el mundo dos tipos de experiencias contemporáneas  
antes bien, como si se tratara de un mundo de plenitud.  
no lo que se ha perdido, sino, como si se tratara de un mundo de plenitud.



poema *El otoño*, veremos reproducida la metáfora de la visión espacial como más allá y como plenitud de lo real que se sobrepone a las limitaciones de la vida orgánica:

«El globo terráqueo, con rocas adornado,  
no es como la nube, que cada tarde se deshace,  
él se muestra en un día dorado plenamente,  
y la perfección excluye los lamentos»<sup>4</sup>.

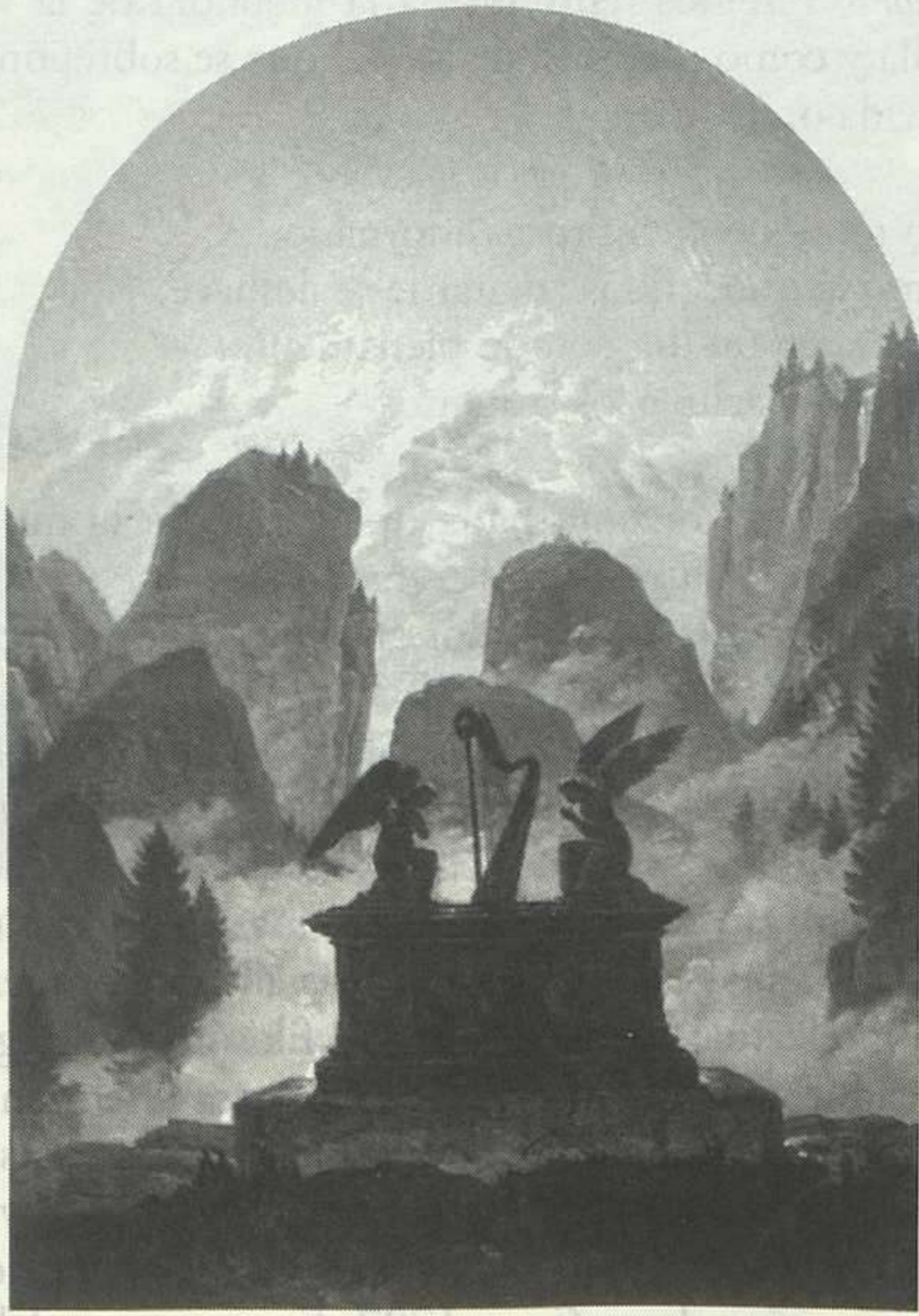
Es verdad que no inventa nada quien asimila la muerte a la vida eterna, pero sí lo hace quien en el trascender la inmediatez busca una manifestación de la vida en términos absolutos, el orden de la totalidad en términos de infinitud cósmica. Es la actitud, propia de un intelectualismo panteísta, que llevó al filósofo spinozista y goetheano Friedrich Heinrich Jacobi, cuyos escritos, por lo demás, fueron tan frecuentados por Hölderlin, a decir cosas como: «este mundo de los fenómenos llega a ser para mí un desagradable fantasma». Del lado de la realidad objetiva queda lo que gobierna la vida más allá de la muerte, que no es sino el gesto intelectual heroico, la razón filosófica entregándose como ofrenda a la caducidad. El filósofo, físico y poeta Friedrich von Hardenberg, Novalis, escribió aquello de: «Bienaventurados son sólo los muertos». Conocido es el episodio de la muerte de Sophie von Kühn, de quien Novalis se había enamorado cuando ella tenía doce años, y a quien perdió tres años después, en 1797. En una carta del 28 de marzo de ese año, muerta Sophie, escribía Hardenberg a Caroline Just: «Lo que Vd. dice de la presencia invisible de Sofía es una realidad espléndida. Su imagen es y será lo mejor de mí mismo, la imagen maravillosa, iluminada en mi interior por una lámpara eterna, que con toda seguridad me salvará de alguna llamada del mal y de lo impuro. En las manos transfiguradas he prestado de corazón juramento de fidelidad a la virtud»<sup>5</sup>.

El territorio de la muerte, depositario de la bienaventuranza y la virtud y lugar de la conciencia cósmica, salvaguarda la plenitud del amor y da un carácter eterno a los anhelos del sentimiento. Paradójicamente la filosofía romántica de la muerte está contenida en la filosofía romántica

<sup>4</sup> «Der Erde Rund mit Felsen ausgezieret/ Ist wie die Wolke nicht, die abends sich verlieret,/ Es zeigt sich mit einem goldnen Tage,/ Und die Vollkommenheit ist ohne Klage». F. Hölderlin, *ed. cit.*, p. 271.

<sup>5</sup> Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, München, Hanser, 1978, vol. I, p. 624.





Carl Gustav Carus, *Monumento a la memoria de Goethe*, 1832, Hamburgo, Kunsthalle.

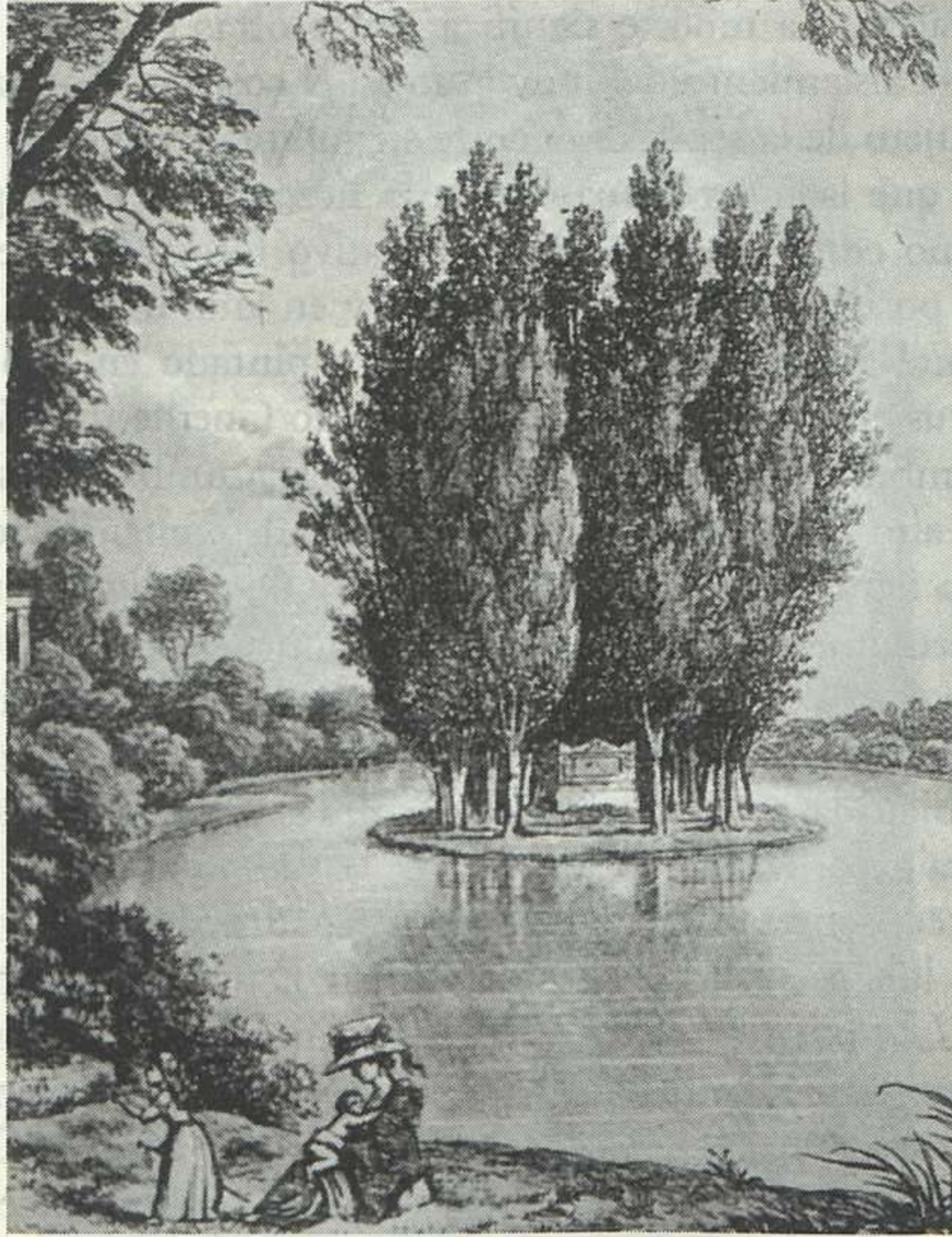


de la naturaleza. La muerte significa, entre otras cosas, la suspensión definitiva del aislamiento del individuo en el cosmos. Con la muerte se redime al sujeto de la separación entre su voluntad y la de la naturaleza. Es por eso que la muerte aparece en la literatura y en la pintura del romanticismo como una especie de negativo fotográfico de la naturaleza que se positiva en plenitud cósmica y en vida inmortal. Una imagen elocuente a este respecto es el cuadro pintado en 1832 por Carl Gustav Carus en homenaje al recién fallecido Goethe. El *Monumento a Goethe* (Hamburgo, Kunsthalle) representa una tumba majestuosa colocada en lo alto de una montaña y rodeada de inmensas formaciones rocosas. Esa naturaleza inerte, inabarcable y de prodigiosa informidad, acoge al poeta muerto, cuya memoria se funde, sublimada, con la infinita vida de ésta. El monumento funerario del poeta no es sino un altar erigido en la sagrada naturaleza para velar la inmortalidad del canto que tuvo por objeto la belleza del universo, antes inaprehensible como un todo y ahora experiencia consumada.

Los antecedentes inmediatos de ese cuadro de Carus se encuentran, desde luego, en la pintura de Caspar David Friedrich, en ejemplos como *La tumba de Hutten* (Weimar, Kunstsammlungen), *Tumbas de héroes antiguos* (Hamburgo, Kunsthalle) y en otras escenificaciones de la muerte como *La abadía en el robledal* (Berlín, Galerie der Romantik). Con todo, la metáfora de la muerte como escenario en el que se revela a la experiencia una naturaleza sublime y en eterno devenir tiene muchos otros acreedores. Un referente fundamental es la tumba de Jean-Jacques Rousseau en el parque de Ermenonville. Allí fue enterrado el autor de *La Nueva Eloísa* en 1778, en una pequeña isla plantada de álamos. No hay muerte para Rousseau en este marco. Antes bien, la naturaleza prolonga la vida del filósofo para nosotros, integra su libertad en el devenir de lo necesario y confirma la virtud en la afinidad con la creación.

La *isla de Rousseau*, como es sabido, se transformó en motivo de diversos jardines paisajistas en la época romántica. Y la figura de la tumba como obra de arte de la naturaleza sirve abundantemente en los enterramientos románticos. Schinkel, Klenze y otros arquitectos dejaron ejemplos notables. Y el deseo de integración de muerte y naturaleza corresponde a tumbas notables. Creadores como Heinrich von Kleist, enterrado también en un parque, junto al Wannsee, donde se suicidó, o como Richard Wagner, cuya sepultura está rodeada de vegetación, en los jardines de Bayreuth, tomaron a la naturaleza como vehículo de inmortalidad.





René de Girardin, *Vista de los jardines de Ermenonville con la tumba de Rousseau*, h. 1780.



### 3. *Vencedor dos veces*

El acto del suicidio representa una rúbrica ejemplar en la concepción romántica de la muerte. El suicidio de Heinrich von Kleist, que se quitó la vida con Henriette Vogel, sobre la que disparó antes de hacerlo sobre sí mismo, adquiere carácter paradigmático, en el sentido de que la entrega a la muerte se da estrictamente a la par —y con idéntica pasión— que la manifestación de amor. El disparo no es sólo el último recado de amor que intercambiaron, apareció también para ellos como promesa de bienaventuranza, adelanto de lo absoluto y acto de defensa de una virtud no preceptiva. La muerte voluntaria resulta ser una especie de simbiosis de los principios de libertad y necesidad, que tanto trabajo dieron al idealismo. La literatura suicida tiene su mayor exponente en el *Werther*, a cuyas tribulaciones siguieron las de muchas otras figuras literarias, y la historia del suicidio cuenta con una nutrida comparsa entre los románticos: Thomas Chatterton, Thomas Lovell Baddoes, Karoline Günderrode, Gérard de Nerval y Mariano José de Larra son algunos de ellos. Decía Empédocles, el filósofo suicida, en el drama de Hölderlin *La muerte de Empédocles* que «los espíritus libres deben sacrificarse a tiempo a los dioses». El suicidio de Cayo Sempronio Graco, el de Sócrates y el de Condorcet aparecen en la pintura francesa como demostraciones de la libertad en esta época de las revoluciones. La virtud y la poesía son las fuerzas que prestan resistencia al conformismo y que vencen a la muerte con el paisaje de la armonía interna. Gérard de Nerval terminaba su poema *El desdichado* diciendo aquello: «Y vencedor dos veces, crucé el Aqueronte,/ Mientras iba tañendo en la lira de Orfeo/ Los suspiros de la Santa y los gritos del Hada»<sup>6</sup>. Es la poesía lo que granjea la gracia de la resurrección. Y el abismo de la muerte reclama igualmente la reflexión romántica porque sólo su inversión en conciencia de eternidad y en espectáculo del absoluto legitima el sacrificio del presente, que aparece una y otra vez como la realidad no vivida, como una verdadera ausencia o un objeto de insatisfacción.

*La balsa de la Medusa*, el cuadro expuesto por Théodore Géricault en 1819, llevaba originalmente el título *Escena de naufragio*, y es una de las imágenes de la muerte más extraordinarias de la época. El pintor, como se ha dicho muchas veces, llevaba a un cuadro de historia un

<sup>6</sup> «Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:/ Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/ Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée». Traducción de Juan Palette en: Gallero, J. L. (ed.), *Antología de poetas suicidas*, Madrid, Fugaz, 1989, p. 38.





Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818-19, París, Louvre.

La muerte  
 tiempo a las cosas. El espíritu  
 Sócrates y el de Sócrates  
 demostración de la filosofía en esta  
 tud y la poesía son las fuerzas que prestan resistencia al conformismo y  
 que vencen a la muerte con el espíritu de la filosofía interior. Gérard de  
 Nerval terminaba su poema El desdichado diciendo aquello: «Y vence-  
 dor dos veces, cruce el Apurtonet. Mientras iba también en la líra de  
 Orfeo. Los suspiros de la zana y los gritos del Hada». Es la poesía lo  
 que granjea la gracia de la resurrección. Y el abismo de la muerte  
 reclama igualmente la reflexión romántica porque sólo su inversión en  
 conciencia de eternidad y en espectáculo del absoluto legitima el sacrifi-  
 cio del presente, que aparece una y otra vez como la realidad no vivida,  
 como una verdadera sucesión o un objeto de insatisfacción.

La balsa de la Medusa, el cuadro expuesto por Théodore Géricault  
 en 1819, llevaba originalmente el título Escena de naufragio, y es una de  
 las imágenes de la muerte más extraordinarias de la época. El pintor  
 como se ha dicho muchas veces, llevaba a un cuadro de historia un

«Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron; Modulant tour à tour sur la lyre  
 d'Orphée, les soupirs de la zane et les cris de la fée». Traducción de Juan Palome  
 Gallero. J. L. (ed.), *Analogía de poetas nacidos*. Madrid, Fugas, 1989, p. 38.



asunto sacado de la prensa: el naufragio del barco Medusa, ocurrido en 1816 cerca de la costa africana. El comportamiento miserable de los oficiales del barco durante el salvamento dio pie a una polémica en la opinión pública francesa, con lo cual el cuadro de Géricault pudo ser considerado como un agente más de denuncia. El caso es que la representación de la tragedia en esta imagen carece de ingredientes elocuentes de denuncia política. El autor ni cuestiona las causas, ni distingue la historia en el tiempo, ni diferencia la condición de los naufragos, sino que pone en escena la realidad del sufrimiento y la vecindad de la muerte, con un grupo de cadáveres y de moribundos a la deriva, entre los que hay quienes hacen señales a una embarcación que navega en la lejanía. Los actores del drama son víctimas, eso sí, no por propia culpa. La figura del anciano corpulento que aparece sentado y agarrando con su mano izquierda el cadáver de un joven desnudo nos introduce en la escena bajo la instancia de la reflexión. Es la muerte reflexionada en medio del abatimiento el tema principal al que nos enfrenta Géricault. Y la realidad de la muerte que acosa a las víctimas de la tragedia, cuya precariedad encarna el vacío del presente, viene acompañada por su vencimiento, representado en la esperanza de futuro que se vislumbra en la posibilidad de salvación. La vida vuelve como un absoluto irrealizado en la tematización de la muerte.

«¿Es temeroso el anhelo? ¿Cómo? Si con la muerte, al fin, se encenderá la vida.», leemos en el *Empédocles* de Hölderlin. El filósofo de Agrigento, decidido a arrojarse al cráter del Etna, en el segundo acto del drama, anuncia una y otra vez a sus discípulos la inmortalidad que le sobreviene con la desaparición: «¡que mi imagen viva entre vosotros con juventud eterna, que resuenen más armoniosamente los alegres cánticos cuando yo me haya alejado!» Hölderlin evita absolutamente un tratamiento moralizante del suicidio y justifica sin anécdotas la inmortalidad de Empédocles, considerando precisamente patrimonio de una muerte consciente como la suya la armonización de espíritu y naturaleza. En el cosmos encuentra su morada un espíritu como el de este romántico Empédocles. Así lo proclama Pantea al final de la obra: «Muere por ti tu hijo predilecto, ¡oh naturaleza! ¡El más grave, el más fiel, es tu víctima! ¡Oh! en cambio, los que temen la muerte no te aman y un engañoso dolor venda sus ojos; su corazón ahora ya no palpita junto a tu corazón, y envejecen separados de ti. ¡Oh inmensidad sagrada! ¡Qué vivo y qué entrañable! Agradecido, para dar testimonio de ti, oh imperecedera, arrojó sonriente sus perlas en el mar, del que surgen los audaces. Así hará



con su espíritu y con la madurez de su vida, pues los ciegos estamos necesitados del milagro»<sup>7</sup>.

Si Empédocles defendió la doctrina de que «lo semejante percibe o conoce a lo semejante» y demostró su divinidad precipitándose en el Etna, fundiéndose con el resplandor afín, encontramos nuevamente en la encrucijada de la muerte una máxima manifestación de la afinidad con la vida en el amor, en términos, eso sí, absolutos. En el llamado «romanticismo negro», desde Heinrich Füssli a Ernest Christophe, el tema de Eros y Thanatos conoce las más diversas versiones, en tensas dramatizaciones sexuales, que no forman parte de la poética del desapego más presente en el romanticismo clásico. Entre las ilustraciones preparadas por William Blake en 1805 para el poema de Robert Blair *The Grave*, hay una representación de la muerte en la que la liberación del amor en el final de la vida física y la afección del alma por su prolongación en lo temporal se explica ya en el título: *El alma, fuera ya del cuerpo, se resiste a abandonar la vida mortal*. La imagen de Blake presenta a una mujer suspendida en el aire sobre el cuerpo de un hombre muerto, rindiéndole afecto. Es una escueta iconografía de la idea de una muerte vivificadora, una muerte prolongada en la existencia, una muerte que es paso a la eterna actividad del cosmos. José Joaquín de Mora comentó en 1826 la estampa de Blake de la siguiente manera:

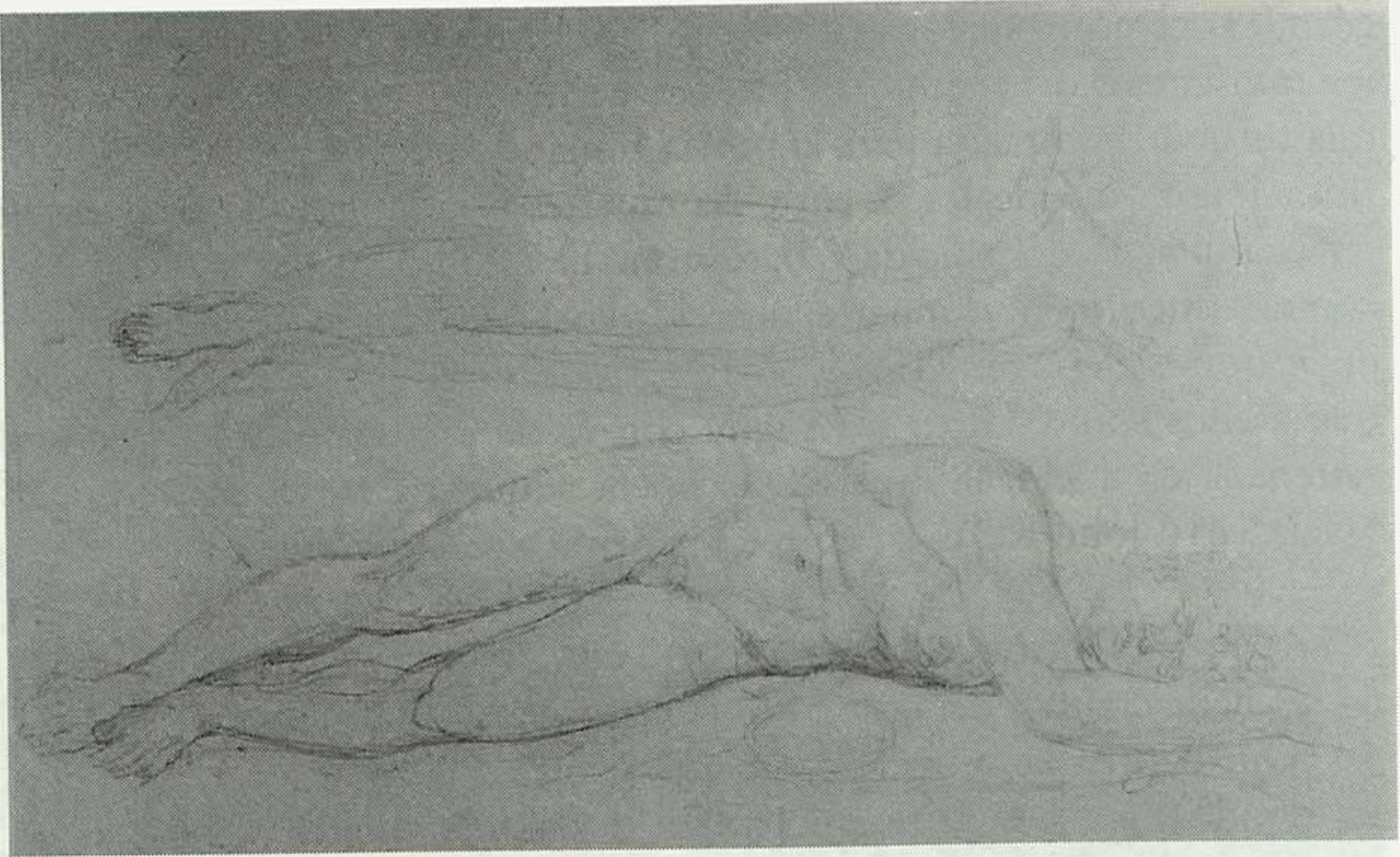
«Ráfaga etérea del fulgor divino,  
Sujeta y libre, esclava y dueña mora.  
Y como el sol, los sueños tenebrosos  
De la tierra fecunda y vivifica,  
Tal a la inerte masa, blando impulso  
Dando invisible, y vida, y movimiento,  
Sobre el mudo universo la realza»<sup>8</sup>.

Una de las odas más célebres del Romanticismo, el *Adonais* de Shelley, canta también a la inmortalidad, al triunfo de la vida sobre la muerte gracias al genio poético. Esta «elegía a la muerte de John Keats» ve garantizada la inmortalidad del poeta en los beneficios de la fama y en el encuentro del alma iluminada de Keats con la luz eterna. La naturaleza premia a la fantasía en la muerte, cuando se funde con las fuerzas

<sup>7</sup> Traducción de Carmen Bravo-Villasante, F. Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1977, p. 80. Citas anteriores, pp. 69, 74 y 64.

<sup>8</sup> José Joaquín de Mora, *Meditaciones poéticas*, Londres, R. Ackermann, 1826.





William Blake, *El alma, fuera ya del cuerpo, se resiste a abandonar la vida mortal*, h. 1805, Londres, Tate Gallery.



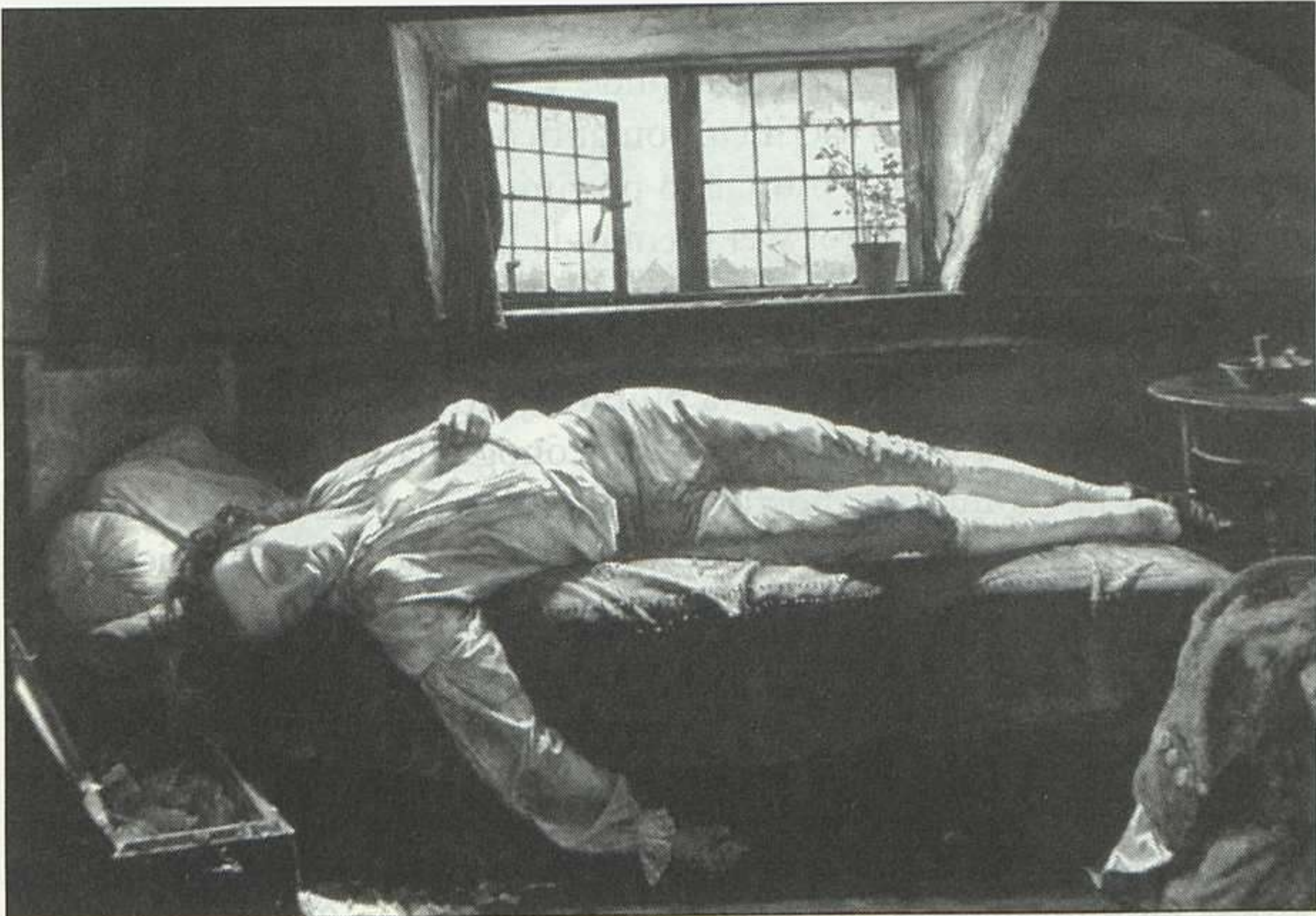
cósmicas el poeta que, a decir de un conocido soneto de Keats, «dora los transcurso del tiempo». El trance de la muerte es, en cierto modo, una carta de naturaleza para la poesía romántica, el momento de autenticación de sus ideales. Y entre las muertes románticas adquirió carácter ejemplar la del suicida Chatterton. El mito de Chatterton se crea con el recuerdo de su muerte, acaecida en 1770, con los tributos que le dedicaron Coleridge, Keats y Shelley. Con lo que estos escribieron y lo que a ellos sumó Alfred de Vigny con *Stello* y la tragedia *Chatterton*, estrenada en 1835, la muerte del poeta adquiriría tintes proverbiales. Hacia 1816 John Keats escribió este poema *A Chatterton*:

«¡Oh, Chatterton, triste suerte la tuya!  
¡Amada criatura del dolor, hijo de la miseria!  
¡Qué de prisa la nube de la muerte oscureció tus ojos,  
donde brillaba el genio intensamente y el más alto debate!  
¡Qué pronto aquella voz tan exaltada y tan majestuosa  
se deshizo en murmullos moribundos! ¡Qué cerca  
le acechaba la noche a tu hermosa mañana! Tú moriste  
como el brote, no abierto aún del todo, que arrasan frías rachas.  
Pero esto ya pasó. Estás entre los astros  
del más distante cielo. A las esferas que a tu lado giran  
les cantas dulcemente. Nada daña tus himnos, alejados  
del mundo ingrato y de la angustia humana.  
Y en la tierra, el de noble corazón la vil infamia aleja  
de tu nombre inmortal y lo limpia con llanto»<sup>9</sup>.

En realidad Chatterton apenas había tenido tiempo de demostrar su genio. Se había quitado la vida a los 18 años, después de que se descubriera que los poemas medievales de un Thomas Rowley que pretendidamente había encontrado Chatterton eran meras falsificaciones. No

<sup>9</sup> «O Chatterton, how very sad thy fate! / Dear child of sorrow -son of misery! / How soon the film of death obscured that eye, / Whence genius wildly flashed, and high debate. / How soon that voice, majestic and elate, / Melted in dying murmurs! Oh, how nigh / Was night to thy fair morning! Thou didst die / A hlf-blown floweret which cold blasts amate. / But this is past; thou art among the stars / Of highest heaven; to the rolling spheres / Thou sweetly singest; naught thy hymning mars, / Above the ingrate world and human fears. / On earth the good man base detraction bars / From thy fair name and waters it with tears». Traducción de Lorenzo Oliván en: John Keats: *Belleza y verdad*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 21.





Henry Wallis, *Chatterton*, h. 1856, Londres, Tate Gallery.

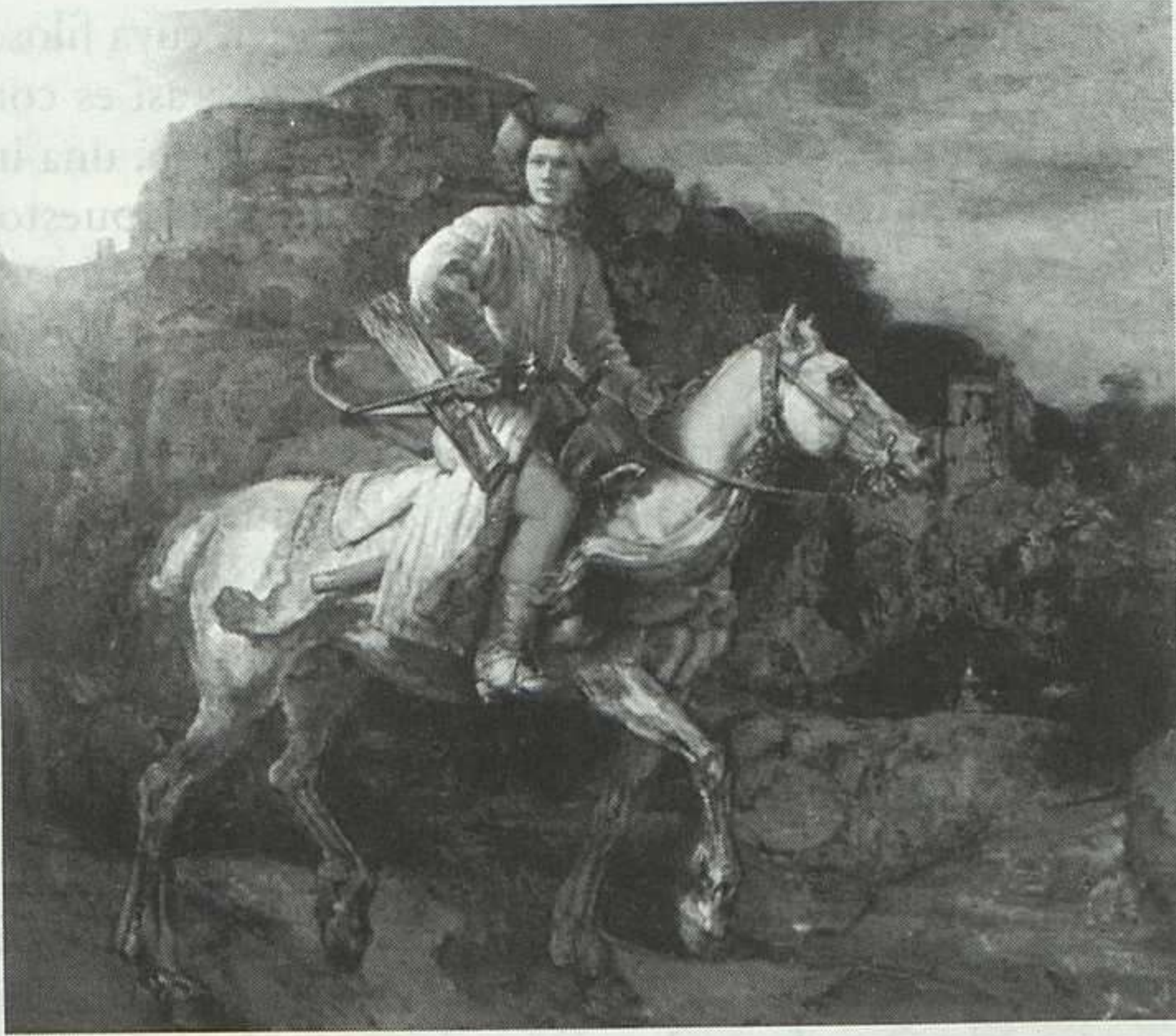


tuvo suerte con la superchería, ni fortuna con otros escritos. Pero la muerte del poeta joven, incomprendido y sumido en la miseria presentaba todos los rasgos del sacrificio romántico. La fantasía que había sido víctima logra, con todo, en un acto póstumo de subversión de la historia, la adhesión de los astros y el premio de la inmortalidad.

El cuadro de Henry Wallis *Chatterton* (Londres, Tate Gallery) rescata en 1856 el paradigma romántico de la tragedia personal del poeta. Como en tantos exponentes de la pintura victoriana, se trata de un cuadro de inspiración literaria, aunque su iconografía no nos remita expresamente a los homenajes poéticos a Chatterton, si no es para exponer un nuevo tributo al suicida en la misma línea de los románticos. Del poema de Keats imágenes como «Estás entre los astros del más distante cielo. A las esferas que a tu lado giran les cantas dulcemente» sólo se reflejan, si acaso, implícitamente en el cuadro de Wallis. Pero, el pasaje «¡Qué cerca acechaba la noche a tu hermosa mañana!», que leemos igualmente en el soneto de Keats, sí cuenta con alguna resonancia explícita en el cuadro. Este representa el cadáver de un hombre, con rasgos muy idealizados, sin ninguna relación con la fisonomía del verdadero Chatterton, que yace vestido sobre una cama, en una habitación abohardillada. Una ventana semiabierta se asoma a un paisaje de tejados y a la vista del cielo, ya amanecido. La belleza y la posición del cuerpo de Chatterton lo asemejan a un nuevo Cristo, a una Pietà sin madre, a la imagen de la virtud sacrificada. En el lado derecho de la escena aparece una palmatoria, cuya vela ya se ha consumido, pero aún humeante. Nos informa de que la noche ha transcurrido, que la toma de arsénico ocurrió y que lo que vemos resulta de lo acaecido durante la noche. Pero lo que el cuadro muestra no es la tragedia de la muerte, sino la liberación de una inocencia cautiva, como la de Ofelia, quizá. A la noche de la muerte sucede la luz de un nuevo día en el que se cumple «la hermosa mañana» del poeta, de la que hablaba Keats. Esta pintura no hace sino sancionar la hipótesis de una separación liberadora, que pone a la luz, al aire y a los elementos del lado del poeta muerto, para significar la forma de inmortalidad con la que se le premia.

La apología romántica del suicida ignora casi todas las cuestiones morales que podrían reprochársele. La lectura del suicidio atiende, por el contrario, a cualidades morales que ejemplifica la actitud romántica en sus extremos, tales como la pasión y el desapego, un equilibrio de virtudes que difícilmente se verifica en el suicidio, pero que forman parte de la acepción positiva de la tragedia romántica, que exonera de responsabilidad a su actor. Pasión y desapego fueron cualidades publici-





Rembrandt, *El jinete polaco*, sin datar, Nueva York,  
The Frick Collection.

<sup>10</sup> Novela et. et. vol. II, p. 237.  
<sup>11</sup> Trad. en Aldous Huxley, *Huxley y Días Breves*, Barcelona, Tharsalia, 1992, pp. 283 y ss.



tadas, por ejemplo, por el vitalismo de Schopenhauer, cuya filosofía está insertada en la tradición romántica. *Actio in distans*<sup>10</sup>: así es como describe Novalis el ejercicio del romantizar. Existe, con todo, una inflexión no trágica de esta misma combinación de cualidades, puesto que la pasión y el desapego no tienen por qué ser causa de suicidio y conforman un ideal de comportamiento en relación a la vida y a la muerte del que dan fe las biografías y los héroes literarios del romanticismo.

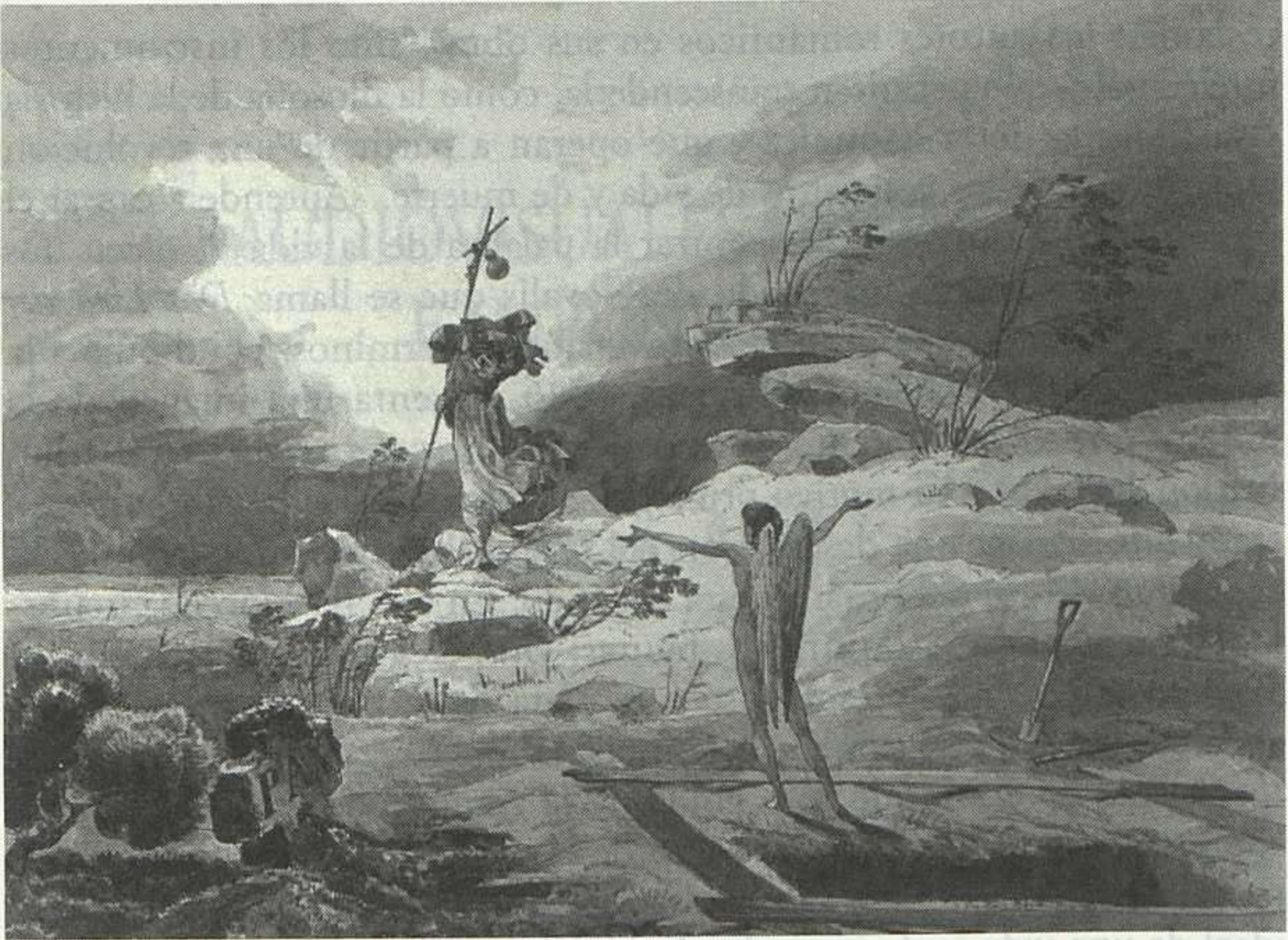
Nos proporcionan una aproximación a estos ideales algunas circunstancias que rodearon la muerte de un autor de nuestro siglo, Aldous Huxley. El último cuadro que quiso contemplar Huxley antes de morir fue una reproducción de *El jinete polaco*, de Rembrandt, su cuadro favorito de la Colección Frick de Nueva York. Esta pintura enigmática ha sido interpretada como representación de un guerrero cristiano o, más puntualmente, de un cristiano heterodoxo de la congregación socianita, una secta antitrinitaria presente en Polonia y Holanda en el siglo XVII. El personaje de Rembrandt, en el que se vislumbran algunos rasgos de autorretrato, aparece, al igual que el caballo que monta, muy iluminado, en relación al tenebroso paisaje por el que transitan. El fuerte contraste entre la figura y el entorno confiere una mayor rotundidad a las connotaciones de osadía, seguridad y aventura que enseguida se asocian a la actitud de este jinete, joven y solitario. La viuda de Huxley, en el libro de memorias titulado *Este momento sin tiempo* (*This Timeless Moment*), no duda en describir al jinete polaco como «osado y romántico». En efecto, cabalga como un guerrero de ideales ingenuos, avanzando con mirada tierna dispuesto a defenderlos. La pasión y el desapego, esto es, la pasión por los ideales y el desapego por lo existente, pertenecen a la actitud de ese supuesto heterodoxo. El que Huxley quisiera ver esa imagen pocos días antes de fallecer, en el lecho desde el que dictaba su ensayo sobre la muerte en Shakespeare (*Shakespeare and Religion*<sup>11</sup>) y preparaba su propia muerte, tiene mucho de significativo. Puesto que nos hace ver que la forma de vitalismo que representa ese cuadro extraordinario puede ser leída como conducta apta en el momento de afrontar la muerte.

La temeridad romántica alcanza más allá de las fronteras de la muerte, hasta la vida inmortal que se arrogan sus ideales y que prometen para los actos de la cultura. Pero no es el auxilio de la muerte lo que

<sup>10</sup> Novalis, *ed. cit.*, vol. II, p. 537.

<sup>11</sup> Trad. en Aldous Huxley: *Huxley y Dios. Ensayos*, Barcelona, Thassàlia, 1995, pp. 283 y ss.





Carl Blechen, *La tempestad*, 1826, Berlín, Nationalgalerie.

... Pero si usted no está haciendo nada sobre el asunto, si no es un/a activista que prepara alguna campaña, o alguien que desde alguna institución trata de coordinarse con otras involucradas en los mismos problemas, toda esa información le resultará tan inútil como el océano a un sediento.

Este texto es una ampliación del leído en el Ateneo el 23 de junio de 1995, con ocasión de la presentación de la obra *La tempestad* en la exposición organizada por la Asociación Contra la Tortura y el Maltrato en la ciudad de Buenos Aires, en el marco del ciclo de exposiciones "El arte y la memoria" (1995-1996).  
Cita: Carl Blechen, *La tempestad*, Berlín, Nationalgalerie, 1826.  
p. 141.



reclaman los autores románticos en sus obras, sino los instrumentos intelectuales que permiten trascenderla, como la filosofía de la historia y la filosofía de la naturaleza, que operan a partir de una revolución espectacular de los conceptos de vida y de muerte. «Aprende a captar el sentido de la muerte y a encontrar la palabra de la vida»<sup>12</sup>, dicen dos versos de un poema inacabado de Novalis que se llama *Das Lied der Toten*. Se trata de una prodigiosa inversión de términos. Un dibujo a la sepia de Carl Blechen, fechado en 1826 presenta una imagen de la muerte que viene bastante al caso. Su título es *La tempestad* (Berlín, Nationalgalerie) y su motivo principal es la fosa excavada para un enterramiento. Existe una descripción del propio Blechen que dice así: «El momento del fin del huracán está llegando. En esta relación de circunstancias se explican asimismo las figuras: Un peregrino se acerca por un sendero atropellado y escabroso a la meta de la paz perpetua. Allí le aguarda, junto a una tumba, el genio de la muerte, con los brazos abiertos. Cerca de él, donde sólo gobierna la tranquilidad, se ven tumbas sombreadas por olivos (como signo de la paz y de la hermanación con todo lo terrenal)»<sup>13</sup>. Si la muerte lleva a su terreno el cumplimiento del ideal de una vida perfeccionada, decididamente la palabra de la vida no fue buena consejera.

La temeridad romántica alcanza más allá de las fronteras de la muerte, hasta la vida inmortal que se arrojan sus ideales y que prometen para los actos de la cultura. Pero no es el auxilio de la muerte lo que

<sup>12</sup> «Lernt den Sinn des Todes fassen Und das Wort des Lebens finden.» (Novalis, *ed. cit.*, vol. I, p. 403.)

<sup>13</sup> Carl Blechen. *Zwischen Romantik und Realismus*, Berlín, Nationalgalerie, 1990, p. 141.



# AUDIOVISUALES MASIVOS E IMPUNIDAD<sup>1</sup>

Gonzalo Abril

## *La información*

Haga una prueba en Internet, introduzca en un campo de búsqueda el término «tortura», y en pocos minutos tendrá acceso a miles de denuncias en los más diversos lugares del planeta, sabrá de nombres y circunstancias de víctimas y victimarios, conocerá las direcciones electrónicas de cientos de asociaciones y organismos de derechos humanos de todo el mundo. Hasta podrá llegar a la conclusión ingenua de que con tanta gente vigilando, investigando y denunciando en tantos sitios interconectados, los derechos humanos están de buena racha.

Pero si usted no está haciendo una tesis sobre el asunto, si no es un/a activista que prepara alguna campaña, o alguien que desde alguna institución trata de coordinarse con otras involucradas en los mismos problemas, toda esa información le resultará tan inútil como el océano a un sediento.

<sup>1</sup> Este texto es una ampliación del leído en el Ateneo, el 23 de junio de 1999, con ocasión del *Día Internacional contra la tortura*, en las jornadas organizadas por la Asociación Contra la Tortura de Madrid y dentro de la mesa redonda «Los mecanismos de impunidad».



Sobre la tortura, como sobre la mayoría de los asuntos que conciernen a los derechos y libertades básicas, la información es a la vez abrumadora y nula. Su nulidad sigue siendo en demasiadas ocasiones el resultado del puro acallamiento, de la represión y la censura, pero la nulidad de la información hoy se deriva también de su carácter abrumador: es la nulidad por redundancia, por indiferencia, por pérdida inercial de sentido. O, como suele decirse, por saturación<sup>2</sup>.

Una sociedad con grandes recursos informativos no es necesariamente una sociedad más democrática. Por el contrario, la distribución tan desigual de esos ingentes recursos en la llamada sociedad de la información está alimentando las desigualdades económica, jurídica, política y cultural, y favoreciendo, entre otras cosas, que se sustituyan los mecanismos democráticos del poder por un creciente control demoscópico sobre las poblaciones.

El implemento de bancos de datos de información genética, la intervención de las telecomunicaciones sin autorización judicial y otras actividades totalitarias que se están autorizando a la EURO-POL, ella misma una policía «informativa» excluida de todo control parlamentario nacional o europeo (como en esta misma sesión informa Endika Zulueta), complementan el ya ingente acopio privado de información supuestamente sensible, muchas veces con el consentimiento de personas de todo el mundo que nada parecen temer ya del control e incluso de la espectacularización de su intimidad (*Webcam*) y que convierten el *Show de Truman* en una fábula piadosa, nostálgica y hasta obsoleta sobre la pérdida de la realidad, o mejor, de las certidumbres y actitudes «naturales» de la vida cotidiana (Schutz) que sustenta(ba)n el sentido de la realidad.

Los supuestos sobre el significado de los límites de la privacidad (¿o de los límites, sin más?) que se expresan en estos comportamien-

<sup>2</sup> Sé que mis usos de «inercia» y «saturación» son imposturas científicas, Mr. Sokal, pero en este momento me preocupa menos la integridad del vocabulario científico que el posible poder comunicativo de mis palabras respecto a determinadas imposturas políticas.

---

Gonzalo Abril es profesor de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid, autor de *Teoría General de la Información. Datos, relatos y ritos* (1997), *Presunciones* (1988) y coautor de *Análisis del discurso* (1982). Su trabajo de investigación y ensayo versa sobre las relaciones entre los fenómenos semióticos, comunicativos y culturales.



tos quedan muy lejos de aquel viejo derecho a la intimidad que fue definido en un contexto del sensorio social, de la visualidad y sus dispositivos, muy distinto del presente.

### *La pospropaganda*

Muchos datos sólo aprovechables por unos pocos, que se orientan por criterios selectivos y estratégicos, esa es la naturaleza de la información que circula por las redes y se acumula en las bases de datos. En los medios de comunicación de masas ocurre justo al contrario: los destinatarios son muchos, desigualmente selectivos, aunque poco en general, y lo que se les ofrece es casi nada. O algo peor que nada: simulacros de información, placebos de información, ficciones o fricciones sensoriales legitimadas por el rótulo de información.

Lo que hoy ocurre con la información en los llamados medios audiovisuales masivos, la televisión y la radio, es una forma de perfidia totalitaria que instrumentaliza la ligereza, la jocosidad, el espectáculo, la diversión, el morbo y un sensacionalismo a perpetuidad. El viejo término «información» sigue utilizándose para dar cobertura y legitimidad a unas prácticas de control y de promoción de la conformidad que nada tienen ya que ver con gran parte de las prácticas periodísticas que se desarrollaron desde mediados del siglo pasado hasta, por aventurar un hito histórico, la guerra del Golfo<sup>3</sup>.

No se trata, exactamente, de propaganda, a no ser que demos a esta expresión un significado muy diferente del tradicional. Pues como estamos viendo respecto a la guerra que mantienen los Estados Unidos y varios estados europeos contra Yugoslavia, el masaje audiovisual de los telediarios no pretende movilizar, ni enardecer ni

<sup>3</sup> Como he escrito en otro lugar, en la guerra del Golfo «la escenificación infográfica de los campos de batalla y de las acciones militares proponían una contextualización «fantasmagórica» ajena a las tradiciones del reporterismo de guerra (férreamente censurado en aquella ocasión); si en esta última práctica periodística prevalece aún el intento de proponer una *imagen* representativa y testimonial, en la edición infográfica predomina quizá la seducción del *ver* –hacerse, en “tiempo real”, la imagen ante nuestros ojos–. Al hilo de los acontecimientos se desplegó todo un imaginario tecnológico que, evocando a la vez la magia de los videojuegos y la precisión de las últimas armas, apoyaba la imposible verosimilitud de una «guerra electrónica» inocua, de una guerra virtual».



adoctrinar a las masas, como el mensaje de la propaganda clásica. Ésta es más bien una pospropaganda *ligh* que da friegas, tranquiliza, promociona la indiferencia y sumerge a la gente en ese estado que Rosa Luxemburgo denominaba una «embriaguez apropiada» a los intereses belicistas. Con la complicidad, incluso, de ese sector curioso, aburrido o cándido del público que se incorpora a las ondas en calidad de profesional no pagado de la opinión. Esto es exactamente lo que ocurre en los debates-basura de las mañanas radiofónicas, en los debates-espectáculo de la noche televisitaria, en todo ese cúmulo de *fast thinkin* y opinión-basura dispensado por la televisión única.

### *La televisión única*

En este país asistimos, durante los días del ominoso secuestro que precedió al asesinato de Miguel Ángel Blanco, al pleno rendimiento de la máquina televisitaria, y hasta al desvelamiento involuntario, merced al logotipo común del lazo azul, de la inconfesable y última verdad de la *cadena única*. La televisión logró entonces la apoteosis de su magia escópica, de la capacidad de «representación» del pueblo como poder taumatúrgico y telequinésico de las imágenes, de la utopía del tiempo real y de la vida en directo que viene ejerciendo paciente y obstinadamente en su programación habitual.

En aquella ocasión, evidentemente, con la complicidad de ETA: la cuenta atrás establecida por ETA para la ejecución sumaria de la víctima activó las condiciones más favorables para la apoteosis del dispositivo televisitario. Su puesta en escena narrativa, su temporalización, engranaban a la perfección con la lógica de la producción televisiva normalizada. Precisamente por participar sumisa e irreflexivamente de ella, la acción estaba condenada al más estrepitoso fracaso mediático (y por ende político) del grupo armado y al más estruendoso éxito (igualmente político) de la televisión.

La naturaleza logró materializar en las imágenes de las manifestaciones multitudinarias el fantasma telequinésico de las grandes audiencias y la potencia mesmerística de la gran familia unida largamente ensayada en sus platós. Todo el país, ciudad a ciudad, pueblo a pueblo, proporcionó el estudio para el más extraordinario *reality show* de finales de siglo (al menos hasta los funerales de Lady Diana Spencer) y la televisión demostró definitivamente que ningún plató



le cae ya demasiado grande (los bombardeos de Bagdad, durante la guerra del Golfo, fueron una primera evidencia; los de Belgrado, la última hasta el momento). Y aún más, que la *videopolítica* no es un género aparte sino la síntesis misma, sin duda apolítica, de esa multiplicidad proteica de géneros que hace de la programación de cada una de las cadenas un solo programa, un programa *ómnibus*, y del conjunto de las cadenas una cadena única que segrega un ininterrumpido megatexto.

Todavía más, la televisión ratificó la continuidad inexorable entre la calle, el espacio mediático y el ámbito doméstico; entre los fantasmas colectivos, los imaginarios comerciales y las fantasías íntimas; entre el mundo sociopolítico y sus simulacros audiovisuales: la continuidad de la que la propia televisión es el principal agente y la más inmediata beneficiaria. Sólo la televisión puede asumir hoy día las utopías blandas del populismo: el triunfo de los buenos sentimientos y del sentido común, el retorno de cada quien a «su lugar», la procuración del desagravio moral, etc., porque hace años viene alimentándose de ellos como materia prima de su discurso y prodigándolos a lo largo y lo ancho de la parrilla: desde las telenovelas de los ochenta a los *reality shows* y *talk shows* de los noventa, sin olvidar todos y cada uno de sus telediarios.

### *El imperialismo cultural y otros circuitos*

Como se percibe muy bien respecto a la «cruzada democrática» contra Yugoslavia, se han establecido ya marcos de interpretación conformados directamente por la cultura del imperio: la definición rudimentariamente étnica del conflicto de los Balcanes, modelada conforme a la cultura política del mal llamado *melting pot* estadounidense y ajena a toda otra consideración de la diferencia política y cultural; el orgullo de la superioridad performativa de la tecnología y la experticia; la vedetización y personalización en la figura de un malo único, etc. Maquiavelo o Gracián se morirían de amarga risa escuchando las muecas justificativas de nuestro becario en la Casa Blanca, Mr. Solana, por poner un ejemplo especialmente patético de colonización político-cultural.

Se nos imponen marcos interpretativos *à l'americaine*, que decía el cartero Hulot, pero también a la americana se masajean nuestros nervios, nuestros sentidos, nuestro sistema sinestésico. Quizá no



han podido con los paladares adultos de las etnias mediterráneas, que, según parece, se resisten aún al goce mitridático de la hamburguesa globalizada; pero van colonizando nuestra sensibilidad visual, nos van sumergiendo en las presentaciones televisonarias del mundo que se emiten desde los helicópteros de la policía sobre las grandes autopistas, desde los puestos de control de los sistemas de circuito cerrado. «Impacto TV», la serie «Cops», los astronautas también étnicos en su huevo volador, las imágenes del recluso propinándole una paliza a un guardia en una prisión estadounidense, las imágenes de los cinturones eléctricos utilizados por los agentes del gran estado democrático. Esa quincalla audiovisual, ese todo a cien de la imaginería videográfica, toda esa imagen-basura, componen hoy lo que aún siguen llamando información en la cadena única, y de ese desperdicio obsceno e insignificante, de toda esa cotorrería icónica se supone que tenemos que hablar en casa, en el trabajo, en esta misma reunión o en estas páginas.

Información de circuito cerrado, en el sentido técnico y literal, como en el caso de la paliza del preso al guardia, como en las imágenes del tráfico urbano en hora punta o de los atracos grabados *in situ*, visiones todas que la videovigilancia policial inficiona, a modo de metástasis, en el flujo televisonario de consumo masivo. Pero información de circuito cerrado también en un sentido más gravemente ontológico: el de un panóptico inverso, circundante, que le cierra a la mayoría de la sociedad todo afuera de la imagen, haciéndole a la vez imagen de sí misma. En esa clausura de la representación, el astronauta-feto-volador se hace alegoría de todo pionerismo cultural y político posible<sup>4</sup>.

La información del periodismo «de calidad» (la información representativa, la del reporterismo, la investigación, el análisis, etc.) todavía suponía la trascendencia y la solidez de una realidad no enteramente subsumible en lo visual. Hoy la realidad se agota, en tanto que se traduce íntegramente y a la vez se aniquila sin residuo ni alteridad, en la visualidad misma. En el límite el periodista desaparece, incluso, como mediador narrativo de las imágenes. Volve-

<sup>4</sup> La reciente apoteosis del astronauta español, nuestro hombre en la NASA, a lo largo de los centros escolares de Madrid, no sólo puso de manifiesto la vigorosa recidiva del mistermashalismo y del cualquierismo hispánico, instituida previamente por nuestro hombre en la OTAN, sino también el extraordinario poder consensual de la videoficción galáctica.



mos a la guerra y al control policial: televigilancia, teledetección y telemática. Una vez impuestos los sistemas expertos de la telemática, informan mejor los militares o los policías que los periodistas. Y en esas condiciones impostar al militar o al policía es para los profesionales del periodismo visual el más seguro procedimiento de promoción. También, como veremos, saben impostar al chismoso insoportable, al delator y al emboscado.

### *Contra la experiencia*

Información en circuito cerrado, pero también ficcionalización, es decir, pérdida de los límites entre lo real y lo imaginario, entre conocimiento y conmoción, entre vigilia y ensoñamiento. Los nuevos géneros de la televisión no pertenecen ya en exclusiva a alguno de los viejos dominios institucionalizados por la comunicación pública moderna: no son ni específicamente informativos, ni educativos, ni espectaculares, ni ficticios. Son, como se ha dicho, supergéneros, géneros totales, que se identifican con lo televisivo en general, con la televisión misma como experiencia cultural distintiva de la contemporaneidad.

Aunque no se trata de la experiencia en tanto que *Erfahrung*, sino más bien de su extenuación terminal. Hace más de sesenta años, cuando no se había iniciado la era televisoria, Walter Benjamin denunciaba ya la función que cumplía la información periodística en la negación y la confiscación política de la experiencia. El propósito del discurso periodístico es el de presentar los acontecimientos de tal modo que no lleguen a hacerse concernientes a la experiencia del lector, consumiéndose en el «tiempo fulgurante de su consumo (...). Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, la falta de toda conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico (...). La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende asimismo del hecho de que la información no entra en la «tradición»».

El antiguo relato fue sustituido en algún momento por la información, y ésta cede hoy el paso a la «sensación informativa». La sensación, el sensacionalismo, el suceso como sustituto del acontecimiento, no son efectos perversos de la información, sino cada vez



más su matriz, su principio constitutivo. El suceso no constituye una variedad espuria o anodina de la información, sino la *forma* misma en que el acontecimiento es producido por la noticia y consumido por los destinatarios del discurso informativo.

Las imágenes supuestamente informativas de la televisión no importan tanto por lo que representan, por su referencia, cuanto por su capacidad de halar la atención y de mangonear las sensaciones, la vivencia corporal y gestual (por eso son antes que nada «impactantes», «refrescantes», «escandalosas», «tiernas» o «divertidas»). En su sensacionalización, en su hacerse sensaciones visuales antes que imágenes representativas, los contenidos se tornan indiferentes. De ahí que lo político y lo deportivo, por ejemplo, se contaminen. Álvarez Cascos no dijo ni la mitad cuando consideró el fútbol sólo como un asunto de interés público.

Pero ocurre al mismo tiempo que las sensaciones, la experiencia corporal, son desactivadas de sus vínculos primarios y políticos con el deseo, con la comunidad, con el otro, con el dolor o con el dolor del otro.

La relación con las imágenes, y en particular con las imágenes de la guerra, de la muerte, del maltrato, de la herida y de la humillación, es en sí misma una relación sustraída a la trascendencia y a la capacidad de controversia de la imagen representativa. Lo real televisionario, reducido a esa mínima expresión de lo compartible que es la visualidad sensacional, se ha vuelto incontrovertible, aun siendo intolerable. Y ya no puede contextualizarse en la experiencia, en la memoria, en algún sentimiento de comunidad, por heterogénea que ésta sea. Ni siquiera las personas más viejas de Madrid podrían contextualizar la pirotecnia visual de la CNN en Yugoslavia por relación a su experiencia y su memoria del Madrid bombardeado hace seis décadas.

La televisión hace de sí misma una especie de asilo psicosocial, un manicomio blando y descentralizado. La amenaza de ese refugio es que fuera de la muerte y la descomposición televisonarias de la realidad, lo real sólo pueda despertar ya como muerte y descomposición. Lo real televisionario nos protege así de una realidad zombificada... por lo real televisionario.

En una sociedad que de puro charlatana no tiene palabra, la televisión como dispositivo manicomial difuso ha sustituido la palabra por el parloteo, absorbiendo, con ello, hasta los últimos resquicios del cotilleo y del habla sentimental del mundo privado. Ahí habita



el profesional chismoso y moralista, el delator goffmaniano que vende a su madre, real y sobre todo simbólica, en las tertulias de cotilleo. Pero además, gracias a la gramática televisitaria de las sensaciones (lo impactante, lo refrescante, lo tierno y lo risible), éstas y los sentimientos básicos pueden administrarse como productos estéticos de consumo masivo, como mercancía informativa y cultural. Cosa que ya sabían Adorno, Horkheimer y demás abuelas olvidadas.

### *Cosas de Bourdieu*

Voy a terminar con una cita de Bordieu, mucho más serena y clarificadora que los desahogos que me he permitido hasta ahora:

«La crónica de sucesos es una especie de sucedáneo elemental, rudimentario, de la información, muy importante porque interesa a todo el mundo, a pesar de su inanidad, pero que ocupa tiempo, un tiempo que podría emplearse para decir otra cosa. Ahora bien, ocurre que el tiempo es un producto que va extremadamente escaso en la televisión. Y si se emplean unos minutos tan valiosos para decir unas cosas tan fútiles, tiene que ser porque esas cosas tan fútiles son en realidad muy importantes, en la medida en que ocultan cosas valiosas. Insisto sobre este particular porque como es bien sabido, hay un sector muy importante de la población que no lee ningún periódico, que está atado de pies y manos a la televisión como fuente única de informaciones. La televisión posee una especie de monopolio de hecho sobre la formación de las mentes de esa parte nada desdeñable de la población. Pero al privilegiar los sucesos y llenar ese tiempo tan escaso de vacuidad, de nada o casi nada, se dejan de lado las noticias pertinentes que debería conocer el ciudadano para ejercer sus derechos democráticos». Esto, añade Bourdieu, abre también una brecha social entre la minoría que se informa en los medios llamados «serios» y quienes sólo poseen el bagaje político administrado en exclusiva por la casi nula información televisiva y sus gesticulaciones.

¿Cómo contradecir los aspectos fácticos de esta denuncia? No obstante, discrepo del presupuesto de Bourdieu según el cual la prensa llamada «seria» constituiría una especie de reserva de valores democráticos. Y estoy aún menos de acuerdo con una conclusión que sin demasiada perversidad se puede derivar de su análisis, a saber, que las élites bien informadas por su acceso a los recursos,



discursos y valores de la llamada prensa seria, expresarían actitudes o desarrollarían comportamientos más democráticos. No olvidemos que los jefes de los escuadrones de la muerte denominados GAL leen y escriben en el periódico que proporciona el prototipo hispánico de la prensa de prestigio.

\* \* \*

He hablado más de los medios, y en particular de la TV, como tortura, que de la cooperación mediática y televisiva con la impunidad de la tortura, que era el tema propuesto. La verdad es que, aunque de forma confusa, ambos se me presentan como el mismo problema. Pues creo que los dispositivos recientes de la indiferencia y el narcisismo masivo no son menos eficaces que la vieja propaganda en la preservación de la impunidad.







## Francisco Sánchez-Blanco, *La mentalidad ilustrada*

Valeriano Bozal

Desde que Sarrailh publicara sus ya clásicos estudios sobre la España ilustrada, muchos han sido los realizados sobre este tema y muy diferente la fisonomía del siglo XVIII español que los historiadores contemplan. El libro de Francisco Sánchez-Blanco, *La mentalidad ilustrada*<sup>1</sup>, tiene la virtud de ofrecer una visión de conjunto a la vez que introduce puntos de vista originales que rompen con algunos de los tópicos establecidos. El propio autor se refiere a algunos de ellos cuando, ya en las primeras páginas, critica la concepción de Sarrailh según la cual es preciso identificar el movimiento ilustrado en España con el tiempo de Carlos III, un planteamiento que, como es bien sabido, ha hecho escuela y ha reducido el papel de la mentalidad ilustrada, a la vez que ha fomentado la idea de una España diferente al resto de Europa. Esta tesis, la de la diferencia, ha tenido un fuerte predicamento en la historiografía de corte romántico y postromántico que, en buena medida, está en sus orígenes. La posición de Sánchez-Blanco es en este punto muy

<sup>1</sup> Madrid, Taurus, 1999.

**La balsa de la Medusa**, 50, 1999.

diferente. A la vez que sugiere que la ilustración carolina tiene un fuerte componente conservador<sup>2</sup>, considera que la mentalidad ilustrada se configura ya en la primera mitad del siglo XVIII y lo hace, bien es cierto, en el marco de las influencias europeas, pero también en el horizonte de una transformación interna del pensamiento en España, a la luz de debates y polémicas, intereses institucionales y culturales propios. Ilustrados son para Sánchez-Blanco todos «aquellos que sometieron al análisis de la razón la realidad social sin doblegarse al dictado de la tradición; los osados que superan el miedo a la autoridad y los que tienen coraje suficiente para pensar por sí mismos; los que dejan de reverenciar lo vigente y proponen proyectos apoyándose en argumentos de experiencia y de utilidad...» (p. 333).

El cambio dinástico propició la «introducción» de ideas y gustos extranjeros, pero este hecho no era

<sup>2</sup> He mencionado sus primeras palabras, quizá sea adecuado citar las últimas, aquellas con las que cierra su trabajo: «La primera Ilustración desemboca en una crisis precisamente en los comienzos del reinado de Carlos III. Lo que después viene no es de ningún modo la apoteosis de los principios gestados en el período anterior. El sistema del despotismo carolino desarrolla su propio carácter a partir de los motines de 1766, con la consiguiente expulsión de los jesuitas y el encarcelamiento de Pablo de Olavide. Eso indica que no fue un triunfo de los 'ilustrados', sino que algunas actitudes y formas de pensar no entraban dentro del sistema y, por eso, fueron perseguidas. Ese cambio de rumbo sólo se llevó a cabo promocionando desde los medios oficiales una mentalidad alternativa y favorable a la represión de las novedades» (p. 333). Sólo cabe esperar su prometido estudio de este período.



por completo ajeno a la evolución que se estaba produciendo durante el reinado del último austria. Sin olvidar a otros autores de menor relevancia, Sánchez-Blanco se centra en la figura de Feijoo, al que considera el principal representante de esa mentalidad ilustrada, cuyos matices describe con precisión. La actitud crítica, por una parte, la información histórica y científica por otra, eludir el enfrentamiento frontal con la ortodoxia religiosa, también, separando lo que es propio del conocimiento y lo que corresponde a las creencias...; todo ello en el marco de un discurso que huye de la seguridad académica y se enmarca en la «opinión» que permite el género epistolar, no exenta en muchas ocasiones de un sarcasmo agudo o cautelarmente irónico.

La otra gran figura de esta época, Gregorio Mayans y Siscar, ofrece, en opinión de Sánchez-Blanco, un perfil muy diferente. Mayans es, ante todo, un humanista, y ello quiere decir en ese momento un intelectual que mira más al pasado que al futuro, que se atiene a la tradición, a la que desea ser fiel: recuperar su lenguaje y sus textos, hacer un trabajo filológico, combatir el escolasticismo y su latín obsoleto y simple, atenerse a las fuentes, editarlas, estudiar a los comentaristas y elegir a los mejores de entre ellos... Mayans no encuentra en la ciencia natural el fundamento de sus «verdades», éste se halla en la historia y en el derecho, a los que concibe por encima de la ciencia natural, experimental, propensa a la heterodoxia. La modernidad de Mayans radica en la más

rigurosa interpretación de la tradición, que debe ser corregida de errores y desviaciones.

La «cuestión Mayans» nos conduce directamente a una de las tesis centrales del libro de Sánchez-Blanco: la mentalidad ilustrada no surge en un marco de simplicidad que enfrenta a antiguos y modernos, como si cada uno formara un grupo compacto y homogéneo. La situación es mucho más compleja. Por una parte, nos encontramos a los que podemos considerar tradicionalistas «puros y duros», los defensores a ultranza del escolasticismo, preocupado ante todo por la persistencia de la tradición filosófica, a la que considera requisito esencial para el buen estado de la religión: poner en duda el escolasticismo afecta a la verdad religiosa. Al margen de autores más o menos conocidos, cabe decir que ésta es la posición de las universidades, encastilladas en la defensa de sus intereses, que hacen coincidir con la defensa de la tradición. En segundo lugar, los humanistas y eclécticos, muchas veces humanistas eclécticos, entre los que destaca Mayans, alguno de sus discípulos, que tienen personalidad propia —tal es el caso de Andrés Piquer— y, en general, el círculo valenciano. Por último, los mecanicistas o «materialistas», los más atentos al desarrollo del conocimiento científico y experimental. Esta actitud se inscribe en el seno de nuevas instituciones académicas, más libres e independientes que las universidades, y en los géneros del discurso que, como el epistolar y el periodístico, tienen una naturaleza más ensayística. Naturalmente, nin-



guno de estos grupos es compacto, en su seno predomina la heterogeneidad y cada uno de ellos es propenso al cambio, motivado en algunas ocasiones por nuevos conocimientos e informaciones, por debates científicos o por acontecimientos como el terremoto de 1755, al que Sánchez-Blanco presta cuidadosa atención.

Sánchez-Blanco analiza la mentalidad ilustrada sin olvidar que el pensamiento particular se inscribe en el marco de instituciones con intereses muy concretos, el pensamiento no se construye en el aire: «Tras los discursos mentales que refuerzan la continuidad y previenen contra el peligro de las innovaciones hay siempre instituciones, grupos de personas con intereses o bases económicas comunes, cuya voluntad de supervivencia representan una tenaz fuente de inercia, que impide que atisbos de cambios lleguen a convertirse en revoluciones haciendo que determinadas ideas se difuminen o acaben llenando los odres de antaño» (p. 243). El terremoto de 1755, que destruyó Lisboa y afectó a ciudades importantes de Andalucía, Sevilla en primer lugar, es ejemplo inmejorable de esta situación. A propósito del terremoto se desarrollaron explicaciones de todo tipo, en las que se plantean la condición de la providencia divina, el papel de la ley natural, la intercesión de santos y vírgenes, etc. La catástrofe pone en cuestión muchas creencias y, a la vez que fomenta la superstición —como tal deben entenderse hoy (también entonces) muchos de los recursos religiosos a los que predicadores y clérigos de todo tipo incita-

ban—, alienta una comprensión más «científica» del mundo<sup>3</sup>.

Me parece un acierto de Sánchez-Blanco plantear los problemas del gusto en torno a esta mentalidad ilustrada de la primera mitad del siglo, a partir de los textos de, entre otros, Luzán y Feijoo. Lamentar, sin embargo, que no se haya extendido más en su exposición y que la aproximación a Luzán sea, a mi juicio, muy débil: Luzán hubiera podido ser uno de los ejemplos de la dificultad de mantener una actitud ilustrada, del peso de la tradición escolástica y de su colisión con el nuevo pensamiento y la sensibilidad que se están gestando. Si antes se había hablado de la relación entre las ideas y las instituciones, ahora hubiera sido bueno llamar la atención sobre una relación no menos importante —atisbada aquí en lo que se refiere al teatro—, la que existe entre las ideas estéticas, las ideas de gusto, y la práctica del mismo. El papel que juegan la Iglesia y la Corona en el desarrollo de la sensibilidad y los problemas a los que tienen que enfrentarse los historiadores del arte en España para deslindar con nitidez al

<sup>3</sup> «En términos de la filosofía europea de la época, las elucubraciones consiguientes al terremoto de 1755 abocan en una cierta crisis de la visión religiosa providencialista, que concede a las acciones rituales una eficacia mágica. Simultáneamente, se percibe la consistencia de la visión mecanicista de un mundo regido por leyes siempre iguales y no por intervenciones ocasionales de una voluntad poderosa y tornadiza, en cuanto que cambia de parecer mediante oraciones e intercesiones. Esta idea científica del universo subraya el orden y la armonía vigente en el conjunto de los seres creados, dato que la razón teórica y práctica descubre al margen de la revelación positiva y de las interpretaciones eclesíásticas» (p. 254).



incipiente Rococó del postrer Neobarroco, son algunos de los factores a tener en cuenta en el momento de abordar los problemas del gusto, y muy en concreto las ideas de Luzán, en la primera mitad del siglo. Justo es señalar a este respecto que ni las reflexiones de Luzán ni las de Feijoo pueden compararse en complejidad y rigor con las de autores como Addison o Hume, pero no será impropio recordar que tampoco la tradición teórica y la práctica artística y literaria españolas constituyen término de comparación. Ello a pesar de las incipientes transformaciones que empiezan a producirse, visibles sobre todo en los géneros menores, muy parcas en las «grandes obras» de pintura, escultura y arquitectura (con excepciones que ahora no hacen al caso). Será preciso esperar a la

segunda mitad del siglo para que el panorama adquiriera una (compleja) fisonomía diferente.

En cualquier caso, señalar que Sánchez-Blanco no limita los problemas del gusto y de la sensibilidad a cuestiones de estética y arte. Hay una nueva sensibilidad para los asuntos públicos, políticos, y para la comprensión de las emociones, en la adopción de nuevas pautas morales, una ética sealar que se preocupa por la beneficencia y la justicia social, hay una sensibilidad diferente en la percepción del mundo, de las modas, de la naturaleza, del *otro...*, aunque no existan teorizaciones de la contundencia de las europeas y sea en los periódicos o en las cartas donde tengamos que buscar lo nuevo..., en lo que España tampoco es tan diferente del resto de Europa.



## *El desasosiego de la justicia\**

José Miguel Marinas

El momento es propicio para una reflexión de largo alcance sobre la justicia. El detonante lo forman los avatares de la aplicación (penal) de la justicia que se encaraman, entreveradas con la acción política, a los medios. El pábulo es más complejo y tiene un tiempo lento de elaboración que va desde la crisis de las representaciones y su progresiva sustitución por un pragmatismo cínico en las esferas de poder, de un clamor perplejo cuando no indignado en las demás (que son más), hasta el intento positivo de construir nuevas fundamentaciones de la justicia (Rawls, Nozick, Habermas) que puedan ser válidas en la sociedad compleja, en la que detonante y pábulo producen tan seguidas llamaradas que no dejan tiempo para deslindar y definir.

Estamos ante dos trabajos españoles de especialistas en filosofía moral y política. Pero precisamente por ello es posible, y quizá recomen-

\* Rafael Larrañeta, *Tras la justicia. Introducción a una filosofía política*. Salamanca, Ed. San Esteban-Edibesa, 1999.

M.<sup>a</sup> Xosé Agra, Luis G.<sup>a</sup> Soto, Beatriz Fernández Herrero, Cristina Caruncho, M.<sup>a</sup> Luz Pintos, *En torno a la justicia. Las aportaciones de Aristóteles, el pensamiento español del XVI, J. S. Mill, la fenomenología y Rawls*. La Coruña, Ed. Eris. 1999.

---

La balsa de la Medusa, 50, 1999.

dable, acercarse a estos libros con la curiosidad urgida por las perplejidades pero con un poco de sosiego para analizar cómo se han ido tramando nuestras representaciones actuales del espacio público en su virtud mayor, ética y política. Por eso el primer síntoma es el tanteo de los títulos *Tras la justicia*, *En torno a la justicia*, indicando que es el cerco el procedimiento para rendir una fortaleza de conceptos trabados por el mortero ideológico de las sociedades occidentales hasta el punto de no permitir dudas. Hasta el punto de no permitir relecturas de la tradición, considerando no sólo su haz sino también su envés. Este es el otro rasgo común a los trabajos: no olvidar el presente, sino tratar de ver los cabos que lo forman recorriendo su momento fundacional.

### *El tortuoso itinerario*

El libro de Rafael Larrañeta, *Tras la justicia*, es, como anuncia su segundo título, un esfuerzo por construir el contexto del debate sobre las articulaciones y desarrollos de lo justo en la esfera pública. Es decir, que prima el itinerario de reconstrucción de las dimensiones políticas en las que es posible armar relaciones justas. El tono expositivo y el modo de escritura tiene el talante ágil y comunicador de quien se acerca a los episodios con un buen bagaje y es capaz de trazar líneas maestras sin olvidar los matices.

La estructura del trabajo parte de una visión constructivista de los modos de pensar lo público: caben los



clásicos, a condición de leerlos desde la exigencia de respuesta de hoy. Caben las lecturas en las escuelas, a condición de que no sean escolásticas. Porque hallar –tras el despliegue que va del postular éticamente la trabazón de la política a la disolución del discurso político en la ilustración– un modelo de justicia integrador resulta punto menos que imposible. La afirmación de una justicia armonizadora de la pujanza de lo natural y de la dramática vida de la ciudad, acaba reconociendo su límite y la necesidad de una fundación más modesta. Más cauta con los procedimientos y más abierta en sus lenguajes. Más dependiente de la artesanía jurídica (y ética y política) que de la afirmación ontológica. Y, sin embargo, la postulación de un bien común –ya no en términos iusnaturalistas, sino como horizonte del debate: en términos de humanidad capaz de autotransformarse y de autodestruirse– sigue teniendo el peso de un mito fundante. Al que se vuelve ya de modo crítico, con conceptos y con incidencias, pero al que no es posible eliminar como referente discursivo, como límite. Este es, en parte, el desasosiego que late bajo la armonía expositiva y que Rafael Larrañeta no oculta. Desde los griegos y su polis hasta la gran aportación hegeliana transcurren las estampas del campo político que incorpora, en su hacerse, la gran racionalización occidental: la fusión con el orden de la polis, pero también las distancias del autocuidado epicúreo y del compromiso con un mismo de los estoicos, la conquista del territorio interior desde el imperio medieval, el lento descubrimiento de los

límites de la razón común desde el renacimiento al barroco, la aceptación del egoísmo y la postulación de la autodeterminación... hasta el intento de cierre del poderoso Hegel. Que pone un fin de la justicia en la asíntota de conciencia y estado. Que inculca, empero, la desazón en la buena conciencia del fin del antiguo régimen.

El poder de integración del itinerario, en el sentido dicho, no esconde tampoco los que el autor llama cortes epistemológicos en el discurso político de la justicia. Radical es su construcción contextual del segundo gran tramo que designa como «el prisma sociológico». Como rotula al hablar de Durkheim, la política se piensa y se despliega en el ámbito de la sociología. La teorización de la justicia necesariamente acompaña el proceso de refundación de la filosofía social –quizá quepa ese nombre añejo para el destilado de pensamiento crítico que acompaña los gestos durkheimiano, weberiano y marxiano– y el motor reformador que los primeros sociólogos imprimen no está exento, aun bajo la cláusula positivista, o naturalista que a todos atañe, de una real pasión por la justicia. No se disuelven los sociólogos en justicieros, pero no es ajeno a la vinculación entre lo público y la búsqueda de una nueva rectitud el momento sociológico. En ese sentido habla Hannah Arendt de la refundación de las relaciones entre lo social y lo político sin subordinaciones pragmatistas, como espacio de la ética de la justicia que vuelve de lo social a lo político para insuflarle una nueva dimensión perdida.



El momento de la revolución, es decir, la necesidad de pensar lo político y los valores de lo justo en la exigencia de subvertir el orden social, es el tercer tramo del libro y marca una piedra de toque inexcusable en el proceso de pensamiento. Seguramente choca la llamada de atención sobre el tópico más abierto, precisamente porque la desazón apuntada suele académicamente disciplinarse acotando los términos de modo que primen éstos antes que sus contextos históricos. Pero hace bien el autor en ofrecer ese escenario, como también es positivo su aparentemente ingenuo *pendant* de marxismo y anarquismo. Es, más que ingenuo, genuino.

Las otras dos dimensiones, la proyección política de la economía y los intentos de aproximación entre teoría de la justicia, derecho, teorías de la democracia, en suma los contrastes con el dinero y el poder, completan el proceso de manera igualmente viva. Hay una mezcla de concisión expositiva —no olvidemos que se trata de una introducción, de un trazado del campo de problemas— y de agudez, en las contraposiciones que quedan una vez más didácticamente dispuestas para el debate: la saga de los economistas políticos encuentra en Marx y, como el autor bien destaca, en Simmel una apertura a las dimensiones psicosociales y, dicho con su nombre verdadero, culturales de lo económico, que difícilmente podrán tapar los reduccionismos individualistas más en boga (Hayek como emblema). El capítulo destinado a exponer los problemas del poder en relación con la perspectiva de la justicia no olvida a Rawls y hace otra vez tensión de

equilibrio con los frakfurtianos clásicos.

La retrospectiva que da fin al trabajo muestra lo suficientemente bien construido del panorama. No cabe eclecticismo ni escolástica porque no cabe el cierre ni el acomodo de dimensiones que propugnan por anularse o reducirse mutuamente. Esto ocurre en el escenario real. De esto da elegante y lúcida cuenta el tratado que Larrañeta ha compuesto. Las llamadas a la dimensión de la utopía no son beatas ni líricas: marcan una vez más el desgarramiento de los discursos y la necesidad de seguir sus tramas. Para poder decir de la zozobra palabras también más ajustadas. Más justas.

#### *Las mismas palabras*

El segundo trabajo recorre también varios hitos del planteamiento filosófico sobre la justicia. Pero en este caso hay mayor ajuste, no al contexto —que se presupone—, sino a los fragmentos, es decir, a los hitos textuales. Al tratarse de una obra colectiva, de profesores de la Universidad de Santiago que comparten proyecto de investigación —del que el libro es un primer fruto— el interés radica en el equilibrio entre las voces y el conjunto. Es decir: en permitir al lector que el discurso de cada especialista no cierre el tránsito al siguiente. El fondo discursivo tiene el mismo título del proyecto de investigación, que conviene explicitar: Justicia, ¿un nuevo contrato social? A esta luz se emprende la revisión crítica de cinco momentos clave del desarrollo de la conceptualización de la justicia en



occidente. De Aristóteles a Rawls pasando por los juristas españoles del XVI –desmontadas sus teorías por el hecho americano–, el utilitarismo y la fenomenología. El trazado del *status quaestionis* lo realiza con precisión M.<sup>a</sup> José Agra en el capítulo introductorio marcando dos tendencias presentes desde las que se recupera –en realidad se inventa– de modo desigual la tradición: una la distribucionista (justicia es primariamente justicia social distributiva) representada por Rawls, Ricoeur y Barry; otra que amplía el ámbito de los problemas de la justicia a las desigualdades culturales, de género, de poder, en suma (representada ésta por Walzer, Iris M. Young y Nancy Fraser, entre otros). Este dualismo es más bien una tensión que ayuda a desmontar las rutinas convencionales de las teorías académicas de la justicia. Y desde esta tensión abierta comienza en recorrido por las mismas palabras de los autores elegidos, que son otros tantos giros o momentos inaugurales.

Luis García Soto hace una excelente y detallada lectura de los textos aristotélicos para mostrar las diferencias fundacionales entre la *virtud* de la justicia (*dikaiosyne*), las *instituciones* de la justicia (*diké*) y la *cualidad* de lo justo (*to dikaion*), aportando sobre todo una manera abierta y sensata de poner en relación las propias fuentes de Aristóteles (la *Ética nicomaquea*, la *Política*, la *Retórica*) más allá de lecturas rutinarias. Los entreverados de las tres acepciones de justicia son seguidos con ejemplos detallados y claros en los que la letra misma abre a lecturas inteligibles hoy. La justicia aparece como virtud urbana, que requiere del

contexto y entramado de la ciudad y sus leyes: la potenciación de lo justo común es condición de la virtud peculiar de la justicia. Igualmente se recorren los ámbitos de la justicia, desde lo más propio (*Ret.* I, 9: «es la virtud por la cual cada uno tiene lo propio y según la ley»), según lo cual lo injusto es cuando alguien «tiene lo ajeno, no según la ley» –lo que leído desde el punto de vista no distribucionista, da luz sobre la injusticia como alienación global– hasta los escenarios de lo público político, lo doméstico, lo interurbano. Espacios que vistos desde las polémicas multiculturalistas actuales resultan útiles para establecer un recorrido no monotópico, sino plural por los modos de la injusticia (que no se predicán unívocamente, ni se reducen a la lectura política). Completo trabajo de García Soto, que, a mi entender, se convierte en lugar de referencia obligado para un debate que no obvia las palabras mismas.

Beatriz Fernández desarrolla un interesante momento de ruptura en la reflexión sobre la justicia: el que sigue al descubrimiento de América y despliega –como Larrañeta muestra también al hablar de los renacentistas españoles– el arranque de la modernidad crítica. La enorme lección que se abre en este contexto es la de la diferencia. En su sentido más radical puesto que envuelve la semejanza formal con la más radical desigualdad. La pregunta por el alma de las indias y los indios es un síntoma de un sistema (político, de pensamiento) que se ve abocado a discriminar y a integrar. Tratados primero como fauna y luego como sujetos posibles del reino,



los habitantes descubiertos (a pesar suyo) abren en la teorización de la justicia el problema del reconocimiento de la condición humana. La consideración de igualdad avalada por las representaciones religiosas choca y desequilibra las cautelas represivas del orden comercial y militar. Igualdad, matiza bien Beatriz Fernández, significa en un principio capacidad para ser cristianos y vivir como los españoles. Pero este término crecerá, a pesar de las barreras, hasta dar lugar a la igualdad que no deniega las diferencias y no necesita avales uniformadores. La vinculación de este modo de pensar con las nociones positivas de la justicia (Leyes de Indias, polémicas de las Casas, Vitoria, etc.) muestran de otro modo la trabazón entre las acepciones de la justicia que inaugurara el de Estagirita.

Interesante resulta igualmente, porque desplaza tópicos, la lectura que Cristina Caruncho hace de J. Stuart Mill y el arranque del paradigma llamado utilitarista de la justicia. La aparente carencia de este tópico en el utilitarismo contrasta con la lectura atenta (a partir de la recopilación y establecimiento textual del corpus milliano en sus *Collected Works* a cargo de J. Robson) aquí recomendada. Los episodios del desarrollo de concepto utilitarista de justicia parten de una posición antinaturalista –un salto radical respecto al modelo anteriormente reseñado– y fuertemente contextualista. El giro milliano, más allá del itinerario etimológico, consiste en una aproximación a las dimensiones peculiares del ejercicio de la virtud, como caución crítica de toda supuesta externa, insti-

tucional. El sentimiento de la justicia, o la justicia como virtud que se generaliza y hace común a partir de la interacción exige dos sentimientos: la simpatía y la autodefensa. El paso consiste en recorrer los fundamentos de la libertad cuando esta dimensión se abre a la capacidad de ponerse en el lugar del otro. De la libertad a la justicia como capacidad de sintonizar, capacidad de preservarse, y de aquí a la noción de imparcialidad. Este equilibrio se ve sometido a la prueba final de la consecución del bien postulado: la felicidad o el bienestar de los más. De esta confrontación nace una versión más reivindicadora del carácter moral –como recurso crítico ante las situaciones de injusticia real e institucional– frente a otra más procedimentalista que sometería los dictámenes de lo justo a las pruebas del contexto institucional.

M.<sup>a</sup> Luz Pintos ofrece otro buen trabajo, con su cuota de innovación, al mostrar cómo la fenomenología, que siempre es traída a colación como gran aventura epistemológica, ofrece elementos importantes para la reflexión moral acerca de la justicia. Desde la reivindicación de lo vivido como horizonte de la reflexión, Pintos afirma –siguiendo a J. San Martín– que «la historia y la ética son consustanciales a la subjetividad trascendental y, por tanto, la ética, lejos de ser una ontología regional, forma el núcleo de la filosofía trascendental fenomenológica». La dimensión radical de la subjetividad como intersubjetividad traza el punto de partida para una fundamentación de la responsabilidad mutua, la solidaridad y la justicia como suelo de lo humano.



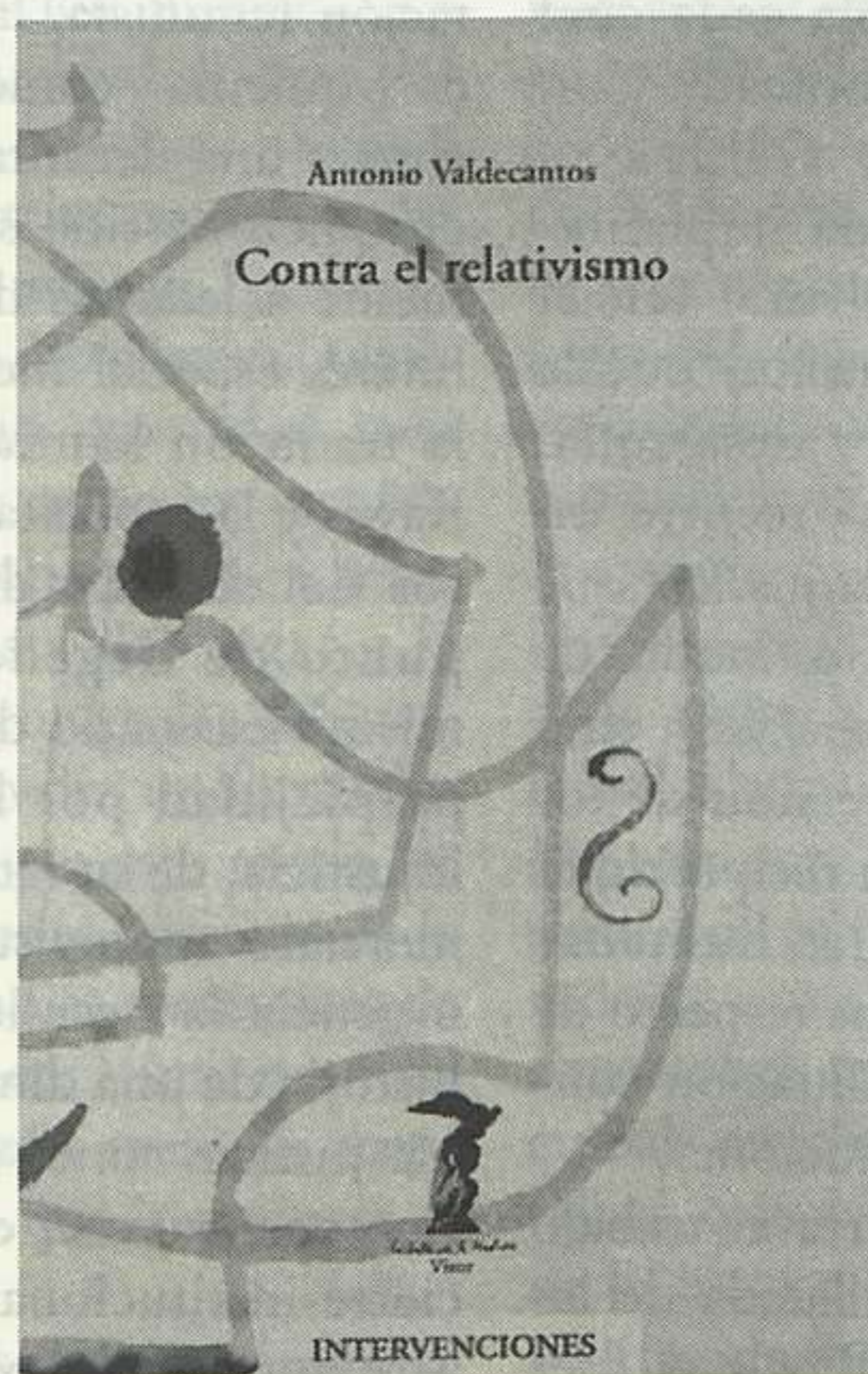
Las nociones de lo justo como lo propio de cada uno, lo justo como la justicia que establecen las leyes y lo justo como virtud que acrisola cada cual son redefinidas en este contexto. Con ayuda de Portmann y Gehlen se muestra aquí la profunda implantación antropológica, cultural (en el sentido material del término) que la fenomenología profesa y desarrolla. Con ayuda de Kelsen se recorre un sentido universalista de la justicia que no sólo es practicable en los modos de interacción instituidos (sociales), sino que arraiga en la extroversión de los sentimientos morales. La reciprocidad natural de nuestras vidas humanas resulta ser el arjé y el telos respecto de los cuales practicar la evaluación continua de prácticas e instituciones.

María José Agra cierra el trabajo con una exposición aquilatada de las teorías de la justicia en Rawls. A fuer de ser cuidadosa especialista en

Rawls, Agra tiene otros muchos referentes críticos en la filosofía moral y política —la lectura crítica de la aportación feminista, la tradición cultural de izquierda— como para hacer a estas alturas una decantación muy correcta de quien ha sido sometido principalmente a lecturas de corte liberal. De interés especial me parece la vuelta a la tradición kantiana de la mano de Rawls y la explicitación de los requisitos del sentido de la justicia. Este punto de llegada nos pone en el mismo escenario del comienzo. De la perplejidad por las situaciones de injusticia, de su fatal mediación por el mercado audiovisual, brota con más urgencia la necesidad de abrirse a la historia de una dimensión inexcusable —la justicia como sentimiento solidario— para no caer en el tecnicismo del cierre institucional —la justicia como artefacto—. No olvidar el contexto para entender mejor las palabras.

Índice	Índice
Introducción.	0. Advertencia para convencidos
1. De lo interesante al interesante	1. De lo interesante al interesante
2. El entusiasmo sobre la estructura de la historia	2. El entusiasmo sobre la estructura de la historia
3. El entusiasmo sobre la estructura de la historia	3. El entusiasmo sobre la estructura de la historia
4. El entusiasmo sobre la estructura de la historia	4. El entusiasmo sobre la estructura de la historia
5. El entusiasmo sobre la estructura de la historia	5. El entusiasmo sobre la estructura de la historia
6. El entusiasmo sobre la estructura de la historia	6. El entusiasmo sobre la estructura de la historia
7. El entusiasmo sobre la estructura de la historia	7. El entusiasmo sobre la estructura de la historia
8. El entusiasmo sobre la estructura de la historia	8. El entusiasmo sobre la estructura de la historia
Ilustraciones.	Nota final





Antonio Valdecantos, *Contra el relativismo*

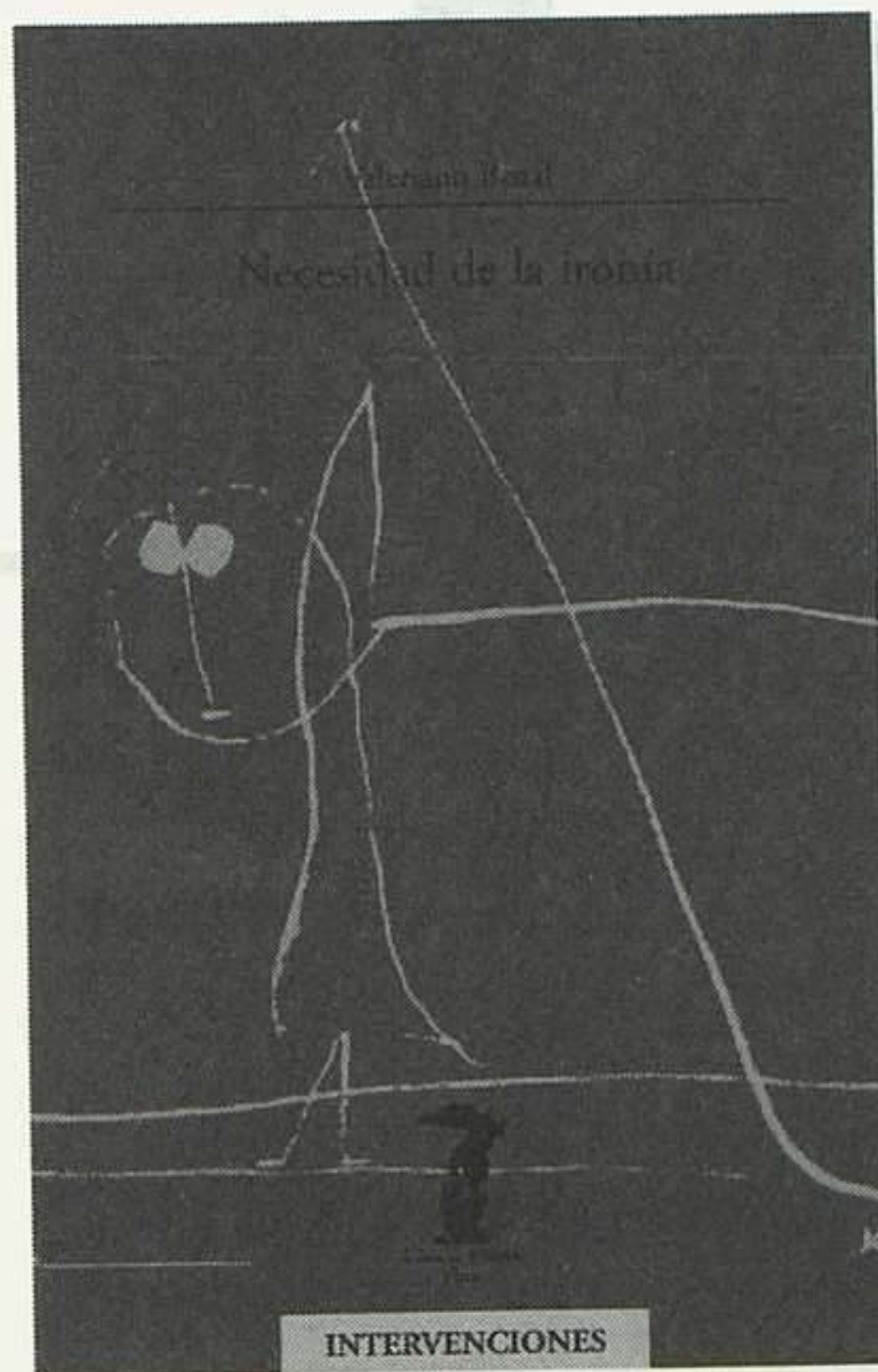
La balsa de la Medusa, n.º 103. 160 pp., ISBN: 84-7774-603-6

### Índice

0. Advertencia para convencidos
1. Las razones del relativismo
2. Creencias, prácticas y culturas
3. Unas notas sobre la estructura de la persuasión
4. La coherencia y sus infracciones
5. Pronósticos y desacuerdos
6. El relativismo como profecía que se cumple a sí misma
7. Relativismo preventivo y relativismo defensivo
8. Cuatro razones para no ser relativista

Nota final





Valeriano Bozal, *Necesidad de la ironía*  
La balsa de la Medusa, n.º 101. 116 pp., ISBN: 84-7774-601-X

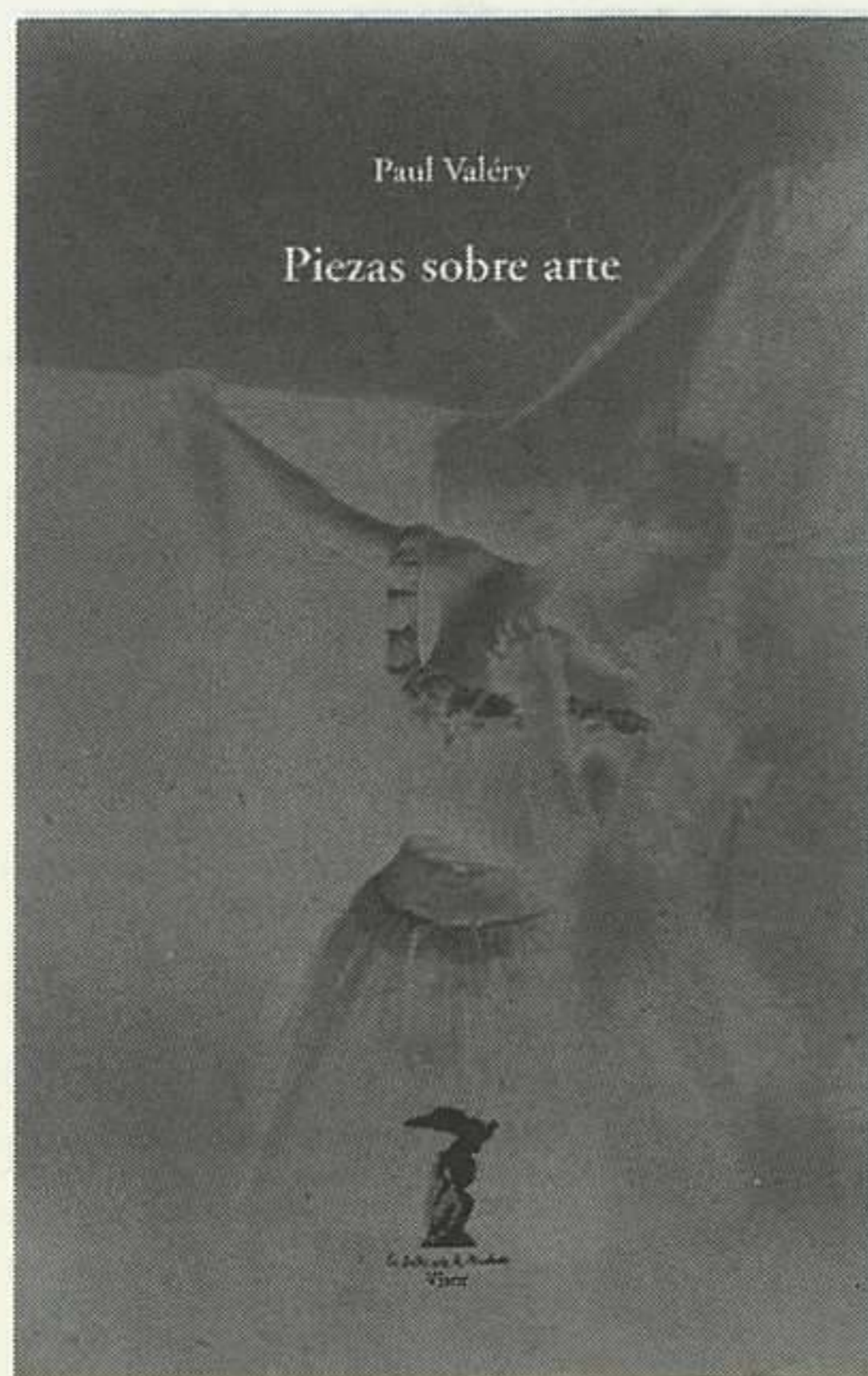
## Índice

### Introducción.

1. De lo interesante al kitsch. *Lo interesante no es suficiente. Placer para todos. La inutilidad del apocalipsis.*
2. El entusiasmo y la entrega. *Admiración y entusiasmo. El tiempo de la historia. Aprender a marcar el paso. Nota breve sobre el pompier.*
3. Necesidad de la ironía: buscando la distancia. *El éxtasis de la cotización. El espanto ante lo que es como uno mismo y que bajo ninguna circunstancia debería ser como uno mismo. Necesidad de la ironía: la ludicez.*

### Ilustraciones.





Paul Valéry, *Piezas sobre arte*  
La balsa de la Medusa, n.º 100. 288 pp., ISBN: 84-7774-600-1

### Índice

Nota del traductor. Degas Danza Dibujo. De la eminente dignidad de las artes del fuego. Bordados de Marie Monnier. Las dos virtudes de un libro. Libros. De la dicción de versos. Carta a la señora C. Los derechos del poeta sobre la lengua. Poemas chinos. El concierto Lamoureux en 1893. Historia de Anfión (melodrama). La conquista de la ubicuidad. Glosa de algunas pinturas. El problema de los museos. Los frescos de Pablo Veronés. Pequeño discurso a los pintores grabadores. Berthe Morisot. En torno a Corot. Triunfo de Manet. Miradas a la mar. «El infinito estético». Preámbulo. Variaciones sobre cerámica ilustrada. Mi busto. Hontanares de memoria. Notas.





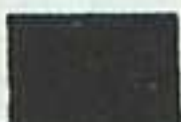
**TARJETA POSTAL**



FRANQUEO



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



Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.









Número 48 - 1998

- C. Thiebaut, *Responsabilidades cosmopolitas*.  
A. Johan Vetlesen, *La imparcialidad y el mal. Reconsideraciones ante el genocidio de Bosnia*.  
E. Marcos Villalón, *La clarividencia del humorista. Luis Bagaría ante la Primera Guerra Mundial*.  
V. Bozal, «Guernica» en la tradición pictórica.  
M. Borja, *Hécuba, nómos y música de las ciudadanías. Argumentos y debate para una reescritura escénica*.  
F. Pérez Carreño, *Teoría y experiencia estética en el arte conceptual*.

LIBROS

- E. Burgos Díaz, *Filosofías feministas: discursos críticos y anticríticos*.  
  
F. Rodríguez Genovés, *Esteticismo y moralismo como desmesura*.

Número 49 - 1999

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

NOTAS

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

LIBROS

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



