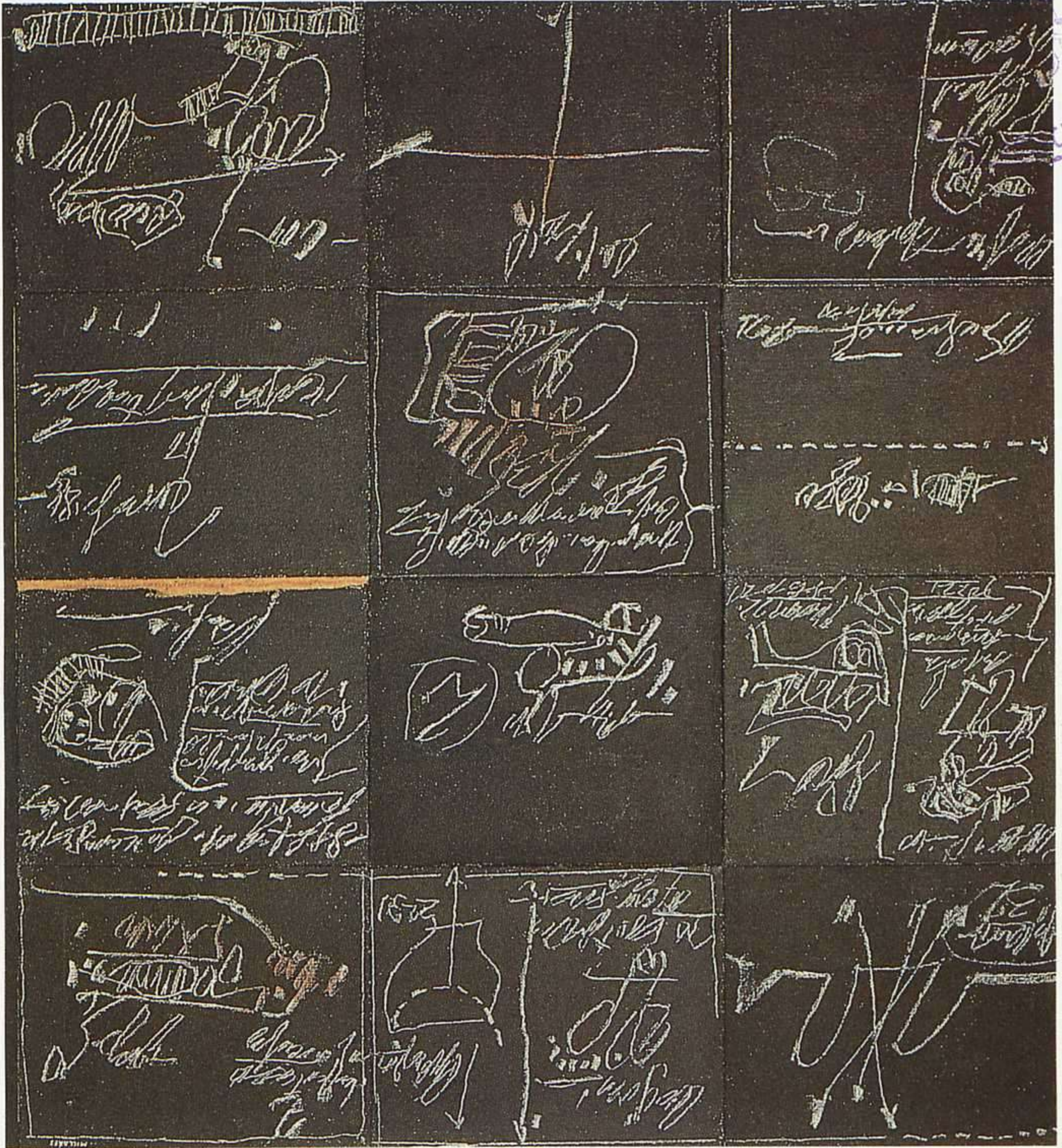


# La balsa de la Medusa

Número 22

1992



G. Abril, *Del trato con las puertas*. M. Casado, *Ashbery: el poema como lugar habitable*. C. Santamarina y J. M. Marinas, *Las altas pasiones del vampiro*. D. Reggiori, *M. Blanchot: la constitución de los márgenes literarios*. R. S. Lubar, *Millares y la pintura vanguardista española en América*. G. Groot y Ch. Crego, *Entrevista con Tzvetan Todorov*. Notas. Libros. Documentos.







# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 22, 1992

---

Miguel de Cervantes	3	«Voto a Dios...»
Gonzalo Abril	5	<i>Del trato con las puertas</i>
Miguel Casado	13	<i>Ashbery: El poema como lugar habitable</i>
Cristina Santamarina y J. Miguel Marinas	27	<i>Las altas pasiones del Vampiro</i>
Danielle Reggiori	37	<i>M. Blanchot: La constitución de los márgenes literarios</i>
Robert S. Lubar	49	<i>Millares y la pintura vanguardista española en América</i>
Ger Groot y Charo Crego	73	<i>Elogio de la moderación. Entrevista con Tzvetan Todorov</i>
NOTAS		
Estrella de Diego	86	<i>Satanasa, yo te invoco con un moco</i>
Cristina Peña-Marín	89	<i>La feminidad de los héroes</i>
LIBROS		
Alicia H. Puleo	98	Patrizia Violi, <i>El infinito singular</i>
W. Cañizares	100	<i>Del lenguaje y sus criaturas</i>
DOCUMENTOS		
	108	<i>Asesinato de los jesuitas españoles en El Salvador (16-11-89). Segundo Extracto del Informe del Congreso de los Diputados</i>

---

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Celia Amorós, Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego, José M. Marinas, Cristina Peña Marín, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera y Carlos Thiebaut (director).

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, M. Millares, *Memoria de una excavación*, 1970

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

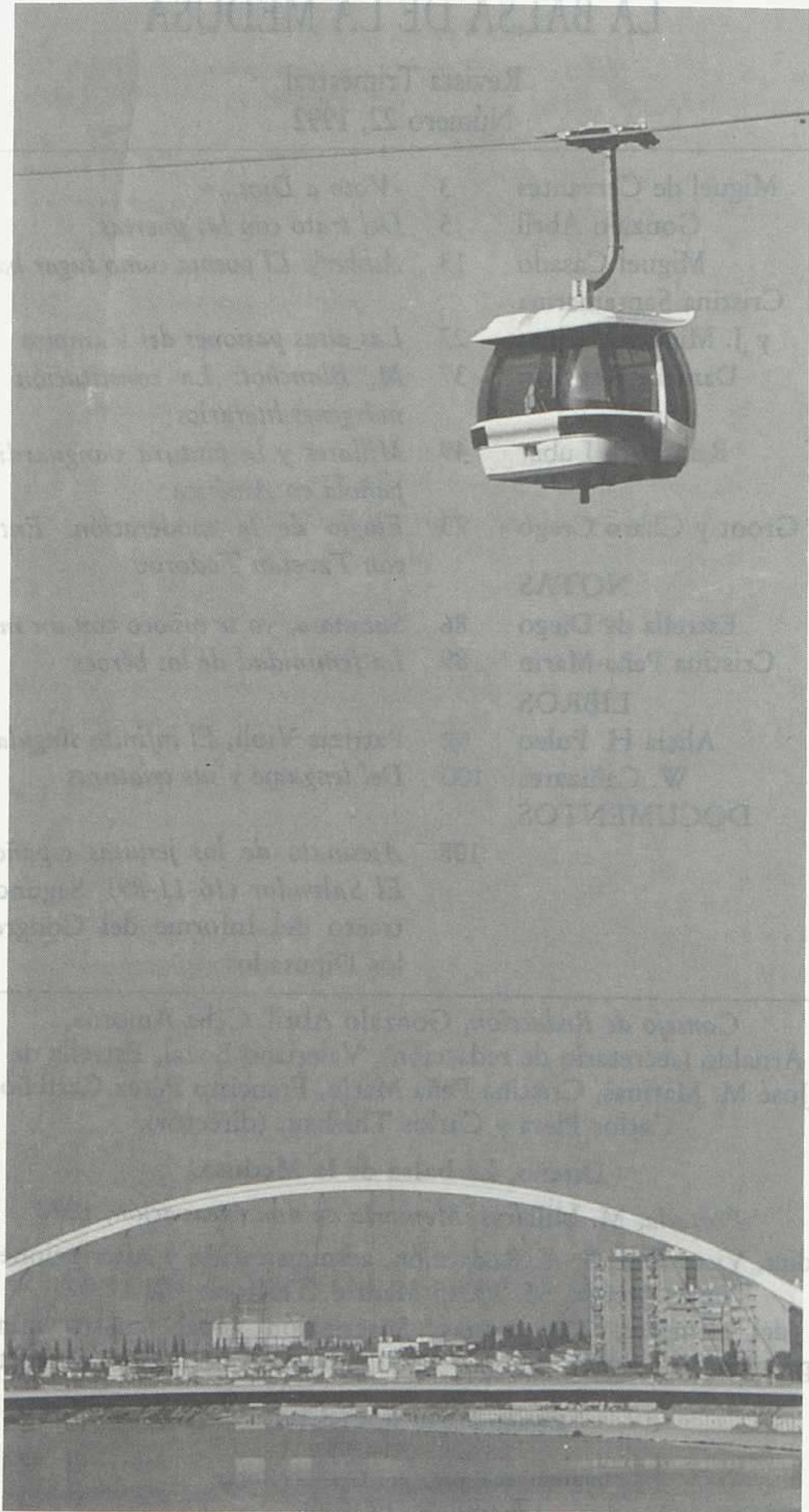
Precio del ejemplar, 700 pesetas. Suscripción anual (cuatro números), España, 2.500 pesetas. Europa, 3.500 pesetas. América, 4.000 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

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

Impreso en España por Gráficas Rogar,  
Fuenlabrada (Madrid).







Voto a Dios, que me espanta esta grandeza,  
Y que diera un doblón por describilla;  
Porque ¿a quién no sorprende y maravilla  
Esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza  
Vale más de un millón, y que es mancilla  
Que esto no dure un siglo, o gran Sevilla,  
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto  
Por gozar este sitio hoy ha dejado  
La gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo: Es cierto  
Cuanto dice voacé, señor soldado.  
Y el que dijera lo contrario, miente.

Y luego in continente  
Caló el chapeo, requirió la espada,  
Miró al soslayo, fuese, y no hubo, nada.

Miguel de Cervantes.

### *Aportillados, limaduras y portadores*

Me presento como editadora de cartas de tarot con un sólo de tres naipes cuyos arcanos aparecen tradicionalmente representados pero una vez barajados y expuestos sobre la mesa pueden darnos que hablar, en el mejor de los casos, darnos que adivinar.

Las tres imágenes bosquejan una fenomenología de las puertas y de la relación con las puertas. «La arquitectónica es una puerta», sentencian los arquitectos. Quisieramos de extrapolar esta misma metáfora espacial a los dominios de la palabra y de la conciencia. Las cartas de mi tarot presentan tres personajes conceptuales:



Volo a Dios, que me espanta esta grandeza,

que Dios me debiera dar la vida,

porque me dio la vida y me la dio,

esta es una vida, esta es una vida,

Por fealdades, por fealdades,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,

que me dio la vida y me la dio,



# DEL TRATO CON LAS PUERTAS

Gonzalo Abril

Para Noemí

Las dos puertas del mundo  
están abiertas:  
abiertas por ti  
entre dos luces.

Las oímos golpear y golpear  
y llevar lo indeciso  
y llevar lo verde a tu siempre.

Paul Celan

## *Aportillados, liminares y portadores*

Me presento como echadora de cartas. Mi tarot consta sólo de tres naipes cuyos arcanos aparecen rudimentariamente representados: pero una vez barajados y expuestos sobre la mesa pueden darnos que hablar; en el mejor de los casos, darnos que adivinar.

Las tres imágenes bosquejan una fenomenología de las puertas y de la relación con las puertas. «La arquitectura es una puerta», sentencian los arquitectos. Tratamos de extrapolar esta misma metáfora espacial a los dominios de la palabra y de la costumbre. Las cartas de mi tarot presentan *tres personajes conceptuales*:

---

La balsa de la Medusa, 22, 1992.



Naipes 1. La primera imagen viene de Kafka: «Ante la Ley hay un guardián». Es la imagen de *quien vigila la puerta*, quien señala los límites del territorio, quien administra los pasajes. Es el rol de los porteros, los policías, los censores, los comunicadores profesionales («gatekeepers»), los sacerdotes, los jueces, los profesores que habilitan para los títulos...

No nos extrañará encontrar a estos personajes reglamentariamente uniformados; sus uniformes suelen exhibir los símbolos básicos del territorio que custodian: los símbolos del *estado* en el caso de los policías estatales; los símbolos del *estatus* en el caso de los porteros de hoteles de lujo, los símbolos del *estamento* en el caso de los clérigos, y así sucesivamente.

San Pedro, designado piedra básica de la Iglesia, ejerce el oficio de portero celestial (recordemos: «la arquitectura es una puerta»; quien da cimiento a la arquitectura eclesial no puede desatender el lugar esencial de su edificio, que es, cómo no, un vano, un lugar vacío).

Llamábase antiguamente «aportillado» o «aportellado» al «magistrado que administra justicia en las puertas de las poblaciones» (estamos de nuevo «ante la puerta de la Ley»). Según otras fuentes, esa denominación se aplicaba a quien «recibía de un señor pensión o acostamiento; cliente, protegido continuo» (Diccionario Etimológico de Corominas). La etimología sugiere la confusión, la reversibilidad de dos papeles: el de quien vigila la puerta y el pasaje (quien administra la Ley) y el de quien acude a la puerta a someterse y/o acogerse a la Ley; son justamente los dos personajes de Kafka, el guardián y el campesino, el «protector» y el «protegido».

Naipes 2. La segunda imagen viene sugerida por Victor W. Turner. Si nuestro primer personaje conceptual era el guardián de la puerta, el segundo es *quien está en la puerta* misma. Turner llama «gentes del umbral» o «entes liminales» a los neófitos de los ritos de iniciación o pubertad. Según Turner, 1988: 102, pueden

«ir disfrazados de seres monstruosos, llevar sólo un simple taparrabos encima o incluso ir desnudos, con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen *status*, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o el rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco».

La observación de los «períodos liminales» lleva a Turner a diferenciar estructura y «*communitas*» (antiestructura):

«Parece como si existieran aquí dos “modelos” principales de interacción humana, yuxtapuestos y alternativos. El primero es el que presenta a la sociedad como un sistema estructurado, diferenciado, y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico-económicas (...). El segundo, que surge de forma reconocible durante el período liminal, es el de la sociedad en cuanto *comitatus*, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada...» (ibíd.: 103).



La liminalidad, señala Turner (ibíd.: 102) «se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares».

Permitidme añadir un pequeño muestrario de gentes del umbral: neófitos e iniciandos, viejos y niños, artistas y profetas, santos (por ejemplo, San Ginés, patrón de los actores, en el trance de la conversión, parodiando el bautismo ante Diocleciano, en la encrucijada entre la impostura y la fe). Y las mujeres. «La mujer —señala María Cátedra— está en el umbral», y el novio lo señala simbólicamente portando a la novia en brazos para entrar en la casa (Cátedra, 1990: 252). Este novio, como luego podremos advertir, pertenece a la tercera carta de mi tarot, aun cuando como marido le corresponderá vigilar la puerta (según la primera carta).

Naipes 3. La imagen del tercer naipes procede de muchas fuentes: puede tratarse de Hermes, mensajero y ladrón celestial, de Orfeo bajando a los infiernos, del cartero o el mercader, del vagabundo o «vagamundos»... Es, en todos los casos, *quien atraviesa la puerta*, el portador.

Perdonadme que, incidentalmente, aluda al sexo de los ángeles, pero me parece que si la mujer está en el umbral (naipes 1) y, según el mismo arquetipo del orden patriarcal, el varón vigila la puerta (naipes 2), es a los ángeles a quienes corresponde transitar de un lado a otro: el ángel del Señor que anunció a María pasó del territorio celeste al mundano; el Ángel Caído pasó del universo celeste al infernal, aunque su tránsito fuera irreversible...

«Portar» y su derivado «transportar» remiten etimológicamente a la noción de traspasar una puerta; «porta», uno de los términos latinos para «puerta», parece derivado de «portus», abertura, y también paso entre montañas, collado. El campo etimológico de esta «porta» resulta el más adecuado para la significación de nuestro tercer arcano (por eso hablamos del «portador»). El término «ianua», u «ostium ianua», que designa la puerta de la casa, es afín a la noción de nuestro segundo naipes, pues alude a Jano, y por tanto a una mirada dúplice, adentro y afuera, a un lado y a otro, desde el punto de vista limbrar. Y por último «fores» designa la puerta exterior, es decir, la puerta desde el punto de vista del interior. El propio término «afuera» procede de «adforas», es decir, «más allá de la puerta». Es fácil asociar este dominio nocional con nuestro primer naipes, que alude a la diferencia de los territorios «separados» por la puerta, y a la operación diferenciadora.

Junto a «ianua», aparece «limes», sendero entre campos o territorios. Este étimo tiene la virtud de sugerir que además de la orientación «horizontal» de Jano hacia los dos lados del límites, se da en lo liminar una orientación «transversal» al vector del «sentido» (que opera diferencialmente entre los territorios). Nos permitimos llamar «pre-sentido» a este trayecto transversal.

De «limes» deriva «sublime», alto, en cuanto «lo que llega casi hasta el dintel», por causa de un equívoco etimológico entre umbral y dintel que



sugiere en el eje vertical del espacio lumbral la misma indeterminación de Jano respecto al eje horizontal.

La etimología presupone, pues, *tres dimensiones* en lo liminar: la horizontal dada por la mirada dúplice de Jano, la vertical implícita en lo «sub-lime», la transversal presupuesta por el trayecto de «limes». Lo preliminar contiene en principio *dos dimensiones*: las de los territorios diferenciados, las de la diferencia misma (p. e., «marcado vs. no marcado»). Lo transliminar, *una dimensión*, la trayectoria.

Cabría pues correlacionar los tres dominios etimológicos con funciones lógicas: «porta» con la implicación y la conjunción; «ianua» con la doble implicación y/o la equivalencia; «fores» con la disyunción...

Los aportillados celan *límites de territorios*, son en este sentido seres *territoriales*. Los liminares habitan la intersección de los territorios, son *extraterritoriales*. Los portadores son *transterritoriales*.

¿Será preciso añadir que a todos nos corresponde ejercer de aportillados, de liminares y de portadores? ¿Que incluso nos toca hacerlo simultáneamente y respecto a la misma puerta?

Todo acto de comunicación es a la vez preliminar, liminar y transliminar:

Es preliminar en cuanto expresión de un territorio categorial o conceptual (en el orden de la representación) y en cuanto expresión institucional o performativa (en el orden pragmático).

Es liminar por su ambigüedad en ambos dominios: en el cognitivo, porque la semántica repele las discontinuidades plenas (su lógica es difusa) y toda palabra «viene ya nombrada», desdibujando los límites entre voz «propia» y «ajena» (Bajtín); y porque el acto lingüístico participa de la ambigüedad constitutiva del intercambio simbólico (el «don» es también «veneno», el regalo más generoso intoxica al donatario con el poder del donador).

Y es transliminar precisamente porque sirve para comunicar (se).

### *Secreto, misterio, mensaje*

El *secreto* es de orden preliminar: en cuanto expresión característica de la circulación de información determinada por y determinante de un *territorio* (grupal, corporativo, sectario, etc.). El secreto es el acto propio de los segregadores o separadores. El interdicto básico del secreto, «que no salga de aquí», presupone la vigilancia de una puerta.

El *misterio* es de orden liminar: en cuanto expresión de una experiencia compartida de lo irreductible a, e indeterminable por, las lógicas territoriales. El misterio es propio del «mústes», el iniciado, y del «múste», el grupo iniciático. La etimología remite al verbo «múô», «cerrar», y particularmente «cerrar los ojos». Al final del cuento de Kafka, el guardián anuncia al campesino moribundo:

«—Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré».



Abierta y custodiada, con el cierre mismo del relato, la puerta de la Ley se ofrece como *misterio* a todos sus destinatarios, los lectores. Sin este tipo de misterio no habría literatura.

### *El mensaje es de orden transliminar*

Todo *secreto* es un *mensaje* potencial. Esa tendencia se detecta en la ambigüedad básica de su interdicción constitutiva: la prohibición (de traspasar la puerta) es un desafío (a trasponerla).

Todo *misterio* es un *secreto* potencial, porque el cierre del grupo iniciático pone las condiciones del pacto corporativo.

Todo *mensaje* se desliza hacia el *misterio* (es difícil que quien traspasa la puerta no se vea seducido por el misterio del umbral, solicitado por lo sublime). Pero si el destino mítico del mensajero es ser asesinado, la figura del *mensajero en el umbral* presenta condiciones privilegiadas para advenir *mediador sacrificial*, chivo expiatorio. O lo que es lo mismo, víctima fundante de la *diferencia* que estabilizará, junto a la puerta misma como *locus* simbólico, los territorios desgajados por ella. El *loco* (símbolo catártico de agresión) es un mensajero interceptado en el umbral de dos mundos. Cuando no se le intercepta, o captura, en el momento de tránsito, y se le permite seguir atravesando la puerta en ambos sentidos, puede llegar a *poeta*. Incluso a buen *administrador*.

El *nómada*, transterritorial, siempre arriesga ser extraterritorializado (desterrado): es la maldición de «marginalidad» que pesa, por ejemplo, sobre los gitanos (cuando, obviamente, no corresponde de suyo al nómada el calificativo de «marginal», que es un atributo típicamente territorial).

Lo extraterritorial o liminar genera *pro-territorios* (el limbo es un no-lugar, un liminar; el purgatorio es un pro-territorio). Me refiero a la potencia territorializadora de las puertas, que se actualiza en portales, porches, atrios, claustros, soportales (todos ellos «pro-territorios»).

En esos pro-territorios suelen dormir y morar los mensajeros, nómadas y vagamundos sacrificados, desterrados, marginalizados. En un portal nació Jesucristo. Son lugares oscuros, de penumbra («atrium» remite etimológicamente al color negro), como el *claustro materno*, pro-territorio básico.

Hemos sugerido unas tendencias metamórficas de este tipo:

#### *Referencias:*

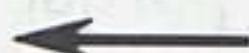
Las portales por sus características y diálogos son el espacio de la transición y el tránsito (el limbo) del señor anfitrión a Marat. Les corresponde la limbo, un como prescripción de la respuesta de obediencia, sino como vocativo, interpretación personal, requerimiento. Mientras el buen Dios (máximo preliminar) ordena y prohíbe, el Diablo (máximo transliminar) dialoga y seduce. Junto a esta tipología elemental de acciones discursivas cabe proponer una tipología paralela de pasiones:



Preliminar  
SECRETO  
Territorial



Liminar  
MISTERIO  
Extraterritorial



Transliminar  
MENSAJE  
Transteritorial

### *Acciones y pasiones*

Los *aportillados*, vigilantes de puertas y territorios, suelen manifestar actitudes *autoritarias*. A ellos corresponde impartir actos performativos de *veredicto* y *mandato*. Sus expresiones características son la *interdicción* y la *proscripción*. En cuanto sujetos del *secreto* son reservados, incluso arrogantes y huraños, con quienes no lo comparten. No está de más observar que «huraño» es término popular correlativo al cultismo «foráneo», y también familiar etimológico de «forastero». La raíz etimológica común es «fores», que ya hemos comentado.

La conducta de los *liminares*, gentes de umbral, «suele ser pasiva o sumisa» (Turner, op. cit.: 102). En cuanto sujetos del *misterio* —como antes hemos propuesto—, son también humildes. He aquí lo que señala Jankélévitch respecto a la oposición «misterio vs. secreto»:

«Mientras que el secreto aísla, siendo secreto de uno por relación al otro (de un clan a otro clan, de un múste a otro múste), el misterio, secreto en sí, es decir, universalmente, eternamente y naturalmente misterioso, y para todos incognoscible, el misterio es un principio de simpatía fraternal y de común humildad; la positividad misteriosa no involucra ni exclusivas ni interdicciones» (Jankélévitch, 1989: 16).

Los *portadores*, por fin, son conciliadores y dialogantes. Sus actos de habla característicos son el consejo, la exhortación y el anuncio («el ángel del Señor anunció a María»). Les corresponde la «llamada», no como prescripción (de respuesta, de obediencia) sino como vocativo, interpelación personal, requerimiento. Mientras el buen Dios (máximo preliminar) ordena y prohíbe, el Diablo (máximo transliminar) dialoga y seduce.

Junto a esta tipología elemental de acciones discursivas cabe proponer una tipología paralela de pasiones:



Hay *pasiones territoriales*, propias del sujeto aportillado, como los celos, el orgullo, la risa o el pudor. Hay *pasiones liminares* como la melancolía. Hay, por fin, *pasiones transterritoriales* propias de los portadores, como la sonrisa o la envidia.

*La mesa de tarot (tabla para jugar)*

<i>Preliminar</i> «Fores»	<i>Liminar</i> »Ianua» «Limes»	<i>Transliminar</i> »Porta»
Vertical(/)	Transversal	Horizontal (—)
El sentido	El/Lo Pre-sentido	Lo sentido
Precepto y concepto	Percepto	Afecto
Metonimia, Sinécdoque	Metáfora, Oxímoron	Sinestesia
Aportillados	Liminares	Portadores
Modo serio	Modo trágico	M. humorístico
Veredictivos, Expositivos	Comportativos	Compromisivos
¿Empatía	Simpatía	Apatía
Secreto	Misterio	Mensaje
Conocimiento	Saber	Información
Conyugalidad	Enamoramiento	Amor
Identidad territorial	Comunidad	Identidad transterritorial
Grupo, clase, estatus	Multitud	Público
Moderno	Premoderno	Postmoderno
Tonal	Modal	Atonal

Ya que la noche y la hora,  
como dicen en los umbrales  
los que entran y salen,  
bendijo lo que hicimos,  
ya que nada más mostró el camino...

Paul Celan

*Referencias*

- Cátedra, Ma., 1990: «Franquear el umbral», en Fernández Galiano, L. (comis.): El espacio privado; Madrid, Ministerio de Cultura.
- Jankélévitch, V., 1989: Debussy et le mystère de l'instant; París, Plon.
- Turner, V. W., 1988: El proceso ritual. Estructura y antiestructura; Madrid, Taurus.





Parmigianino, *Autorretrato*, 1524, Viena, Museo de Historia del Arte.



# ASHBERY: EL POEMA COMO LUGAR HABITABLE

Miguel Casado

«Siento como si hubiera de captar la esencia de las cosas con sólo fijar mi mirada con *absoluta nitidez* en ese hecho, con sólo poder enfocararlo bien».

Ludwig Wittgenstein

John Ashbery (Rochester, 1927) publicó en 1975 *Autorretrato en espejo convexo*, libro del que Javier Marías traduce al castellano el poema del mismo título (Visor, Madrid 1991). Se trata de un extenso texto en torno al cuadro, también homónimo, del Parmigianino, pintor manierista italiano; el poema es articulado por una serie de pausas que lo dividen en cinco partes o *movimientos*: más breves los cuatro primeros, mientras el quinto abarca la mitad de la longitud total.

## I. ESPEJOS

En 1524, el Parmigianino decidió autorretratarse reproduciendo la imagen que un espejo convexo le devolvía. Para conseguirlo buscó un soporte análogo, una bola de madera del mismo tamaño y angulación. «Retratos posteriores (...) / resultan de tensiones / manieristas, pero aquí, como señala Freedberg, / la sorpresa, la tensión están en el concepto / más que en su realización. / La consonancia del Alto Renacimiento / está

---

La balsa de la Medusa, 22, 1992.



presente, aunque distorsionada por el espejo». Es decir: se propuso una lectura realista de la distorsión, quiso limitar la deformidad al referente y eliminarla de su mirada para que así se mantuviera en la pintura, como lo estaba en la imagen de partida.

«Lo que es novedoso —continúa Ashbery— es el extremo cuidado en representar / las veleidades de la redondeada superficie reflectora / (...) de modo que podrías engañarte por un instante / antes de darte cuenta de que el reflejo / no es el tuyo». Como en todo retrato de espejo, pues, el lienzo resulta reflejo y cuadro, el pintor se mira y mira, también el espectador. Aquí, por añadidura, la curva del cristal —del cuadro— suma a la inquietud de todo eco sin principio o fin, la que produce la enorme mano que se acerca al espectador.

El concepto del Parmigianino, una vez que su producto se somete a la mirada, origina doble dificultad. Por un lado, es realista y engañoso a un tiempo, propone el problema de las relaciones entre el lenguaje —más: el lenguaje del arte— y la realidad. Por otro lado, parpadea de modo continuo, mostrándose a veces como el retrato de otro, a veces como autorretrato: propone el problema de la identidad o la alienación, de los límites entre sujeto y objeto.

El poema empieza con una enumeración de elementos sueltos del cuadro: la mano desproporcionada, aspectos de la decoración y el vestido, el rostro por último: «flota / acercándose y retirándose como la mano / sólo que está en reposo. Es lo que está sustraído». Movimiento dentro de lo estático, necesidad de añadir a la mirada un ejercicio de interpretación que sea sensible a modos expresivos indirectos, que proponga un sentido. Cuando aún ninguna voz puede identificarse como la del espectador, el modo de fluir el discurso revela el carácter decisivo del punto de vista: nunca hay una descripción completa y fría del cuadro, sino fragmentos que son convocados por variables formas de atención y ordenados también por esa misma mutabilidad; el discurso gira en torno a su punto de vista y no en torno a su objeto.

El planteamiento del cuadro es quien provoca ese enfoque, para admitirse como parte de una cadena de reflejos. Así, las opiniones de Vasari o Freedberg se incorporan con idéntico valor al de la pintura; o Ashbery se basó en una infiel fotografía en blanco y negro, donde se perdían el color y la esfericidad, aunque mucho más tarde contemplara el original en un museo de Viena; o —se diría— puede leerse a Ashbery en las palabras que, bajo las suyas, encuentra Javier Marías en fluido y exacto castellano.

Si el centro es el punto de vista y éste funciona como un modo de recortar el campo, el de Ashbery adquiere el carácter de investigación acerca de los dos problemas centrales suscitados por el cuadro-espejo: lenguaje y realidad, e identidad. No se trata de describir ni de resolver cuestiones de técnica pictórica ni siquiera de dejarse llevar por el placer de la contemplación estética, aunque todo esto se encuentre también en el poema. Se trata de un



esfuerzo por llegar a conclusiones sobre esos dos asuntos, que quizá podrían, a primera vista, llamarse *teóricos*.

En primer lugar, el poema se hace consciente de inmediato de las deficiencias en su naturaleza como *reflejo*: «La letra es sólo especulación / busca el significado de la música sin poder hallarlo». Los límites que se alegan para ello son dos, distintos entre sí y ambos de peso radical: uno cuestiona el modo mismo de conocimiento de quien mira y se pregunta si «nuestro momento de atención» es, más exactamente, «tan sólo posturas del sueño», y la aparición de la metáfora —«jinetes del ademán oscilante»— subraya su irrealidad: *especulación*, *espejismo*, palabras de la misma raíz que *espejo*, afectadas por su misma carencia de suelo.

El otro límite a la empresa cuestiona la adecuación entre la materia expresiva y el propósito; en efecto, aquí no hay bola de madera y por eso se dice respecto a la mano del retrato que «no hay forma / de erigirla plana como la sección de un muro»: parecen contradictorios el objeto y los medios del artista para dar cuenta de él. Ambos obstáculos determinan, en principio, la impotencia del discurso, que coexiste con su extensa continuación y le obliga a hablar de sí mismo al tiempo que habla del cuadro, a auto-interpretación al tiempo que interpreta.

En segundo lugar, el poema formula el conflicto entre la identidad y la alienación; o mejor: enumera formas variables de ese conflicto. Una de ellas es la transferencia entre el *yo* que dice el poema y el personaje del pintor-modelo; el cuadro deja de ser el centro de referencia del discurso y es sustituido por una tabla de paralelismos: poeta-pintor, poema-cuadro, y todo dato debería ser leído como aplicable a cualquier punto de esta tabla. Otra forma del conflicto es el desplazamiento del objeto cuadro por el hipotético sujeto en él contenido; prescindiendo de la mediación pictórica, el espectador Ashbery busca el vínculo personal, la charla directa, con el artista, como si éste y su imagen pudieran tomarse por la misma cosa. Otra forma más es la que se plantea así: «la totalidad de mí / se ve que está suplantada por la rigurosa / otredad del pintor»; y también: «Esta otredad, este / “no ser nosotros” es cuanto hay que mirar / en el espejo»; el cuadro ha producido una succión: el espectador, alienado, se deja sustituir por el ensueño de otro.

El espejo convexo —el modo en que el realismo del Parmigianino deja que se transparente la irrealidad— hace hervir, como micro-organismos, un gran número de problemas que ni siquiera parecería posible hacer confluir. Como un reflejo de la cadena, el poema los devuelve recomponiendo su modo de disponerse como cuerpo.

## II. LINEA

Lo que se ha dicho sobre la línea en Pollock («su capacidad admirable de avivar una línea haciéndola más fina, de volverla más lenta inundándola, de



elaborar ese elemento tan simple, cambiarla, revigorizarla, extenderla, construir un desconcierto de riquezas sólo en la masa del dibujo»<sup>1</sup>), podría decirse también sobre el desarrollo del poema, sobre la forma peculiar en que trama su discurso.

Así, a la inicial enumeración descriptiva de datos sueltos del cuadro, suceden otros dos modos de habla: primero, una cita de Vasari —el lenguaje didáctico y especializado— explica cómo procedió el pintor para encargarse de la bola de madera y pintar en ella el retrato. Después, una acotación especulativa: el alma, que parecía salir por los ojos, realmente está cautiva en el cuadro; sólo revive en el choque con la mirada del espectador. De este modo se construye un ciclo de movimientos en que la mirada oscila entre un deseo de exactitud de tipo científico, el desorden emocional de la atención y la voluntad de trascender la pintura, interpretándola más allá de lo que se ofrece a la vista.

La naturaleza de tal ciclo incluye la tendencia a buscarle una conclusión: «El alma ha de permanecer donde está», «debe moverse / lo menos posible. Esto es lo que dice el retrato». La frase se quiere autosuficiente y adquiere forma sentenciosa, cápsula que conserva ideas sintéticas, a la manera de esas constataciones de la experiencia que aciertan al nombrar, pero que en seguida se comprueba que no esclarecen. La conclusión trata, al tiempo, de arraigar en el cuadro y de señalar su propia trascendencia; sin embargo, la frase que sucede a esa conclusión rotunda, se inicia con un «Pero...». La idea recién afirmada ya no sirve: «el alma no es alma», no hay nada de todo lo dicho en el cuadro, salvo «nuestro momento de atención». El ciclo concluye desmintiéndose, anulándose, y haciendo arrancar de ese desmentido otro ciclo similar. Esa es la dinámica estructural del poema.

El dibujo de Ashbery compone una línea irregular, quebradiza, surcada por vaivenes y saltos, propuestas y contradicciones, siempre cambiando de nivel, rompiéndose, mezclando. Sus dos principales elementos son la *descripción*, una y otra vez en sucesivos acercamientos al cuadro, y la *especulación*, que surge adherida a la mirada, como su huella espiritual, como para profundizar o potenciar sus datos, y que después va creciendo en independencia. Pero también se hace habitual en el poema que intervengan el presente y el entorno del espectador, los datos de la realidad extraídos en ese mismo instante de la *experiencia*, de un campo visual que desborda el cuadro; el proceso de mirada/pensamiento se integra en un continuo de vida y éste, a su vez, participa en el hilo del texto.

Si éstos son los más gruesos cabos de la línea, son asimismo frecuentes ámbitos intermedios: la hipótesis o la sospecha se diferencian de la idea nítida; lo sensorial o lo emotivo no describen en sentido estricto ni tampoco producen conceptos; la imaginación, la emergencia inconsciente, el sueño, el espejismo, aparecen a su vez para aportar sus trazos.

<sup>1</sup> Frank O'Hara, citado en: Anthony Everitt, *El expresionismo abstracto*, traducción de Marcelo Covián, Barcelona, Labor, 1975.



El hilo se abre en ciclos y éstos, desiguales y arbitrarios, suman materia heterogénea, pero siempre perfilada con claridad, limpia en su diferencia, en el evidente punto de conexión. Sin embargo, no se agota aquí la riqueza del hilo, pues a esta gama de modos de la *mirada/pensamiento*, añade la gama de maneras del lenguaje: abierta igualmente, irregular, desdeñando la posibilidad de coincidir con un ordenamiento conceptual, con cualquier tipo de esquema.

Desde el principio se advierte, por ejemplo, que en el mismo espacio descriptivo comienzan los giros, los adelgazamientos y grosuras de la línea, por medio de la alternancia de dos sistemas de lenguaje: uno, muy trabado de sintaxis (inventario de movimientos, ámbitos, tamaños, predominio de lo circunstancial); el otro, yuxtapuesto (acumulativo, nominal, elíptico, preocupado por las sustancias). Además, en esta fluctuación básica se van dando filtraciones de otros niveles, pues en ella se combinan de modo indistinto periodos de habla técnica con otros muy poetizados; la presencia de tales injertos se apoya siempre en contrastes: frente a lo técnico o didáctico, el ritmo de un discurso turbulento; frente a lo poético, su uso para explicar, ver, precisar.

Esto último es una de las más llamativas desviaciones de lo convencional literario: el papel de la imagen como factor de exactitud y no de «poetización». Cuando parecen agotadas las posibilidades del lenguaje directo que predomina en el poema, surgen la metáfora o el símil con naturalidad y, a partir de ahí, puede retomarse con más solidez el habla especulativa o descriptiva directa. La imagen facilita en estos casos el núcleo de conocimiento que permite seguir, el núcleo que recibirá desarrollo.

La enumeración de las fórmulas de lenguaje exigiría así un amplio detalle, a causa precisamente de su voluntaria apertura. En ocasiones, las imágenes componen cadenas de símbolos autónomos, que se manifiestan con intermitencia recurrente, o adquieren un desarrollo de consistencia próxima a la alegoría. Por otro lado, el texto está armado sobre un magma temporal en que distintos presentes y pasados han perdido su jerarquía cronológica y tienden hacia un nuevo tipo de orden que no encuentran. O puede hablarse de zonas en que se radicaliza el tramado del discurso, haciéndose su hilo más enfangado y viscoso, sus contradicciones más fuertes, abiertamente irresueltas desde el mismo momento de su formulación.

Riqueza de la línea, pues, apertura asistemática. Pero el rigor del poema se basa sobre ello, sobre la ley que lo preside y el método que lo dibuja.

La apariencia inmediata del poema, sin embargo, no confirma que esto sea así. La reflexión o la mirada concentradas y atentas son sustituidas a menudo por la divagación y la distracción; cuanto más se avanza, más llega a predominar un rumbo digresivo donde no habría datos consistentes, sino algunas luces que parpadean a lo largo del trayecto. Este ni siquiera parece determinado por una voluntad, sino que serían sus fuerzas internas las que lo condujesen. A medida que se alejan los primitivos núcleos referenciales,



el razonamiento se diluye y la tensión mental que lo sostiene afloja su energía: «su escenario se pierde a la deriva / como vapor esparcido por el viento».

Son característicos los esfuerzos bruscos por detener ese flujo y recomponer la atención: auto-recordatorios del espectador, que se llama a sí mismo a fijarse de nuevo en el cuadro o incluso, si la divagación lo ha llevado a perderse dentro de éste, a recapacitar en dónde está, en qué está haciendo. En cada una de las alusiones al distanciamiento del hilo original, hay señales de inquietud e incluso de angustia: «las cosas / se hacen de este modo, pero nunca las cosas / cuya realización emprendimos y que tan desesperadamente queríamos / ver nacer».

Esto coexiste, no obstante, con una enorme naturalidad en asumir la contradicción como modo de conducir un desarrollo que, así, se verá de continuo salpicado no sólo por conjunciones adversativas, sino por negaciones rotundas de lo que acaba de afirmarse. Es decir: mientras los puntos fijos son coyunturales, la paradoja es lo absoluto del texto: «sigue un curso en el que los cambios son sólo / características del conjunto. El conjunto es estable dentro / de la inestabilidad».

«Todo lo mudará» —dice Garcilaso en el soneto XXIII— «por no hacer mudanza en su costumbre». Los desplazamientos de nivel y los tránsitos y giros se integran en un sistema —¿una ley?— de razón paradójica y, al mismo tiempo, desestructurada, a la deriva, que es expresivo correlato de una forma de concebir el mundo.

«Sus meandros / no llevan a ninguna parte excepto a más afluentes / y estos desembocan en una vaga sensación de algo que no puede conocerse nunca». En el poema, esta imposibilidad de conocimiento no se manifiesta en el abandono de la búsqueda, sino en la formulación continua de afirmaciones que se contradicen, traduciendo la falta de fin del debate interior. El movimiento paradójico carece de cualquier dinamismo dialéctico que haga avanzar o resuelva a través del choque de contrarios; se trata sólo del resultado de una impotencia y, junto a ello, seguramente de la necesidad de persistir en la empresa. Ya que ningún método puede decantar conceptos estables, la paradoja al menos da cuenta de ese fracaso. Ya que el lenguaje tergiversa y deforma y eso no puede evitarse afinando la especulación, lo errático del poema convierte sus déficits en cimientos donde construirse.

Se trata quizá de una postura próxima a la que propuso Foucault: «De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior, —hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más— sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir la positividad que lo contradice, sino el vacío en que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un



silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino un puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente»<sup>2</sup>.

«Encajar en un lugar es “la muerte misma”/, como dijo Berg», es la manera en que el poema formula esta posición. Aunque, al fin, pudiera sospecharse que todo este movimiento de su línea no es otra cosa que el esfuerzo por hacerse moldeable al objeto del retrato, bola de madera perfectamente medida según la enseñanza del Parmigianino.

Podría resumirse que el *Autorretrato* se compone de una serie de núcleos conceptuales y niveles de lenguaje atravesados (unidos) por una línea que los resuelve en *discurso*; es decir, esos núcleos no se posan en la lectura como «contenido», sino que participan en ella disueltos, como rostros del tránsito, como fluido. Es significativo que, cuando se aísla alguno de tales núcleos y se trata de seguir su trayectoria, acabe en un no-sentido que sólo se supera a través de la propia continuidad de la línea.

¿Cómo se garantiza esta tan reiterada naturaleza lineal? Todos los vaivenes de la voz, la amalgama de registros, perspectivas y textos de procedencia varia, no están tratados como un *collage*. El análisis permite diferenciar su sustancia y distinguir sus límites; pero en la lectura funcionan como en un *montaje* cinematográfico, donde hechos lejanos en el tiempo y el espacio, calles de ciudades distintas, trazan un itinerario perfecto que la vista sigue, dejándose arrastrar. No hay en Ashbery fragmentarismo, sino un hilo sostenido, lleno de accidentes pero nunca cortado, que relata con fidelidad lo que llamó Barthes «incansable radiofonía interior» del hombre occidental<sup>3</sup>.

El poeta-espectador mismo reconoce los pasos de su proceso como alimentados por una energía que hace que unos sigan a los otros; es una energía emocional, no una empresa de conocimiento o reflexiva. Ashbery maneja los párrafos técnicos de los especialistas o las palabras abstractas de los filósofos, pero siempre fundiéndolas en una elevada temperatura afectiva, que hace las veces de máquina de montaje. No hay contemplación fría, lo personal está implicado y los afanes del poeta, terca, obcecadamente, para explicarse el cuadro, se manifiestan como la expresión de una necesidad, de un riesgo que debe correr. Así, el hilo del poema será sensible al cambio continuo de las relaciones entre el espectador y el cuadro (como podría decirse de las relaciones entre dos personas), que atraviesan por estados de ánimo variables, arrebatos de mal humor, palmadas cómplices en la espalda...

Es la postura afectiva del espectador la que hilvana los ciclos para supeditarlos a un propósito común que, aunque no se pueda definir de entrada, suministra el aliento que empuja el proceso a través de todas sus derivas. No es en verdad el poder del cuadro el que recupera una y otra vez

<sup>2</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Traducción de Manuel Arranz, Valencia, Pretextos, 1988.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Traducción de Adolfo García Ortega, Madrid, Mondadori, 1991.



la atención perdida y hace seguir; es el interés profundo, a medias confesado, del espectador, que busca sin cesar algo en el cuadro y eso que busca no es conceptual o estático, sino en cuanto puede engranarse en lo interior, en su propia vida. Espejo.

### III. FORMA

#### III.1.

«Sigo consultando / este espejo (...) / durante tanta activa ociosidad». Así se define en síntesis el poema mismo, la manera en que se constituye como continua pregunta existencial. La peculiar investigación se confunde con el curso libre de la experiencia, ambas una sola cosa: los problemas cuya solución se pide al cuadro se reproducen y multiplican en contacto con él, la duda acerca de uno mismo —por ejemplo— recibe su doble en la experiencia de alienación engendrada por la pintura.

Cuadro y vida ofrecen en su respuesta conjunta la imagen de un caos, pues no existe ningún criterio que permita organizar los datos de la realidad: el yo se pierde a sí mismo, sólo encuentra en su interior un cruce de voces y personajes ajenos, inconexos, «fundiéndose en una sola banda neutra que me rodea / por otras partes, dondequiera que se mire». Despojo de cualquier diferencia subjetiva o individualidad, la intuición súbita de no ser nada sino intersección de objetos, materia entre materia, sin discontinuidad con el entorno. El agobio de la voz bajo esa certeza de que todo constituye «una sola / sustancia uniforme» se expresa en una imagen de vértigo. La náusea sartreana, podría decirse: aquella masa amorfa en que todo lo existente, viscoso, se fundía, durante el paseo vespertino de Roquentin.

Al lado de esta formulación aparece una multitud de anotaciones descriptivas o emotivas sobre la relación entre sujeto y tiempo: el paso del tiempo en la naturaleza, la velocidad con que el tiempo disuelve todo, el deterioro de los valores de la memoria, lo irrecuperable del pasado. Pérdida del yo y angustia temporal coinciden en la imagen del tiovivo girando, como lo harán también en la que relata los empujones y la asfixia para salir del museo a la hora en que lo cierran. Todo el razonamiento existencial puede doblarse así en clave de tiempo: todo lo referido a la falta de individualidad, también lo es la caducidad.

Pero no domina en esto la reflexión abstracta, sino la experiencia práctica presidida por estos factores: el tiempo disuelve la realidad e impide captarla, el yo se persigue a sí mismo como sucesión de fragmentos; el amor o la ciudad sobrevuelan este espacio, se reflejan en él, pierden sus coordenadas, se convierten en un flujo informe donde nada significan; bruscamente aparecen una referencia a la muerte, que queda allí, suspendida sobre el poema.



Junto a la angustia, la perplejidad para orientarse en la vida es la consecuencia de esta concepción. Véase, por ejemplo, lo que ocurre cuando, de modo enfático, se trata de definir la actitud que el sujeto ha de observar para con su presente, el valor vital que puede concederle. Para ello se dice: «Ningún día previo había sido así. / Yo solía pensar que eran todos semejantes, / que el presente tenía siempre el mismo aspecto para todo el mundo / pero esta confusión se desvanece al estar / uno siempre encaramándose en su propio presente»; donde parece que un esfuerzo por dotar a lo cotidiano de intensidad podría abrir el camino para individualizarse, individualizar uno su propio tiempo.

Pero, por contra, se afirma: «el presente del que estamos escapando siempre / y volviendo a caer en él, como la noria de los días / sigue su sosegado, incluso sereno curso. / (...) No puedes vivir ahí»; el fluir natural transcurre en calma envidiable, mientras su peso se siente como opresivo; la ley del tiempo desertiza la vida.

Como se ve, las propuestas de *encaramarse* a un sitio y *escapar* de él se suceden, y con muy pocos versos de separación. El problema se configura como un círculo cerrado, una típica aporía, que no puede encontrar en el conocimiento ni en la experiencia solución coherente.

### III.2.

En el despliegue inicial del poema, que ya se ha citado al hablar de su dibujo, la descripción de la fase preparatoria y de algunos detalles del cuadro concluía así: «El alma se asienta». En el contrapeso especulativo, la voz poética preguntaba: «¿hasta dónde puede salir por los ojos flotando / y aún regresar a su nido a salvo?». La referencia al neo-platonismo petrarquista es claramente irónica y pretende romper la impresión de calma y plenitud que estaba infundiendo el cuadro. Desde ahí, con cierta suficiencia, con distanciamiento intelectual, se responde a la pregunta: el alma sólo vuela hasta el contacto con los ojos del espectador, son éstos quienes le dan origen y ser. La imagen del alma, cautiva de tal modo en el cuadro, conmueve al hacerse una transferencia personal de esa sensación de encierro; la voz poética consigue rehacerse cuando constata que en el cuadro rigen las mismas leyes físicas que en cualquier otro lugar, que se reduce también a materia y exo explica que sea equivalente a la vida. El espectador ensaya continuos recursos para defenderse y defender el retrato; todos los meandros de su razonamiento buscan preservar la identidad cuadro-vida: en el mito, en la pena, en el predominio de la materia.

En ambos espacios, pues, «todo es superficie. La superficie es lo que está ahí / y nada puede existir excepto lo que está ahí». Esta actitud realista, ceñida a lo constatable por los sentidos, enlaza directamente —incluso en las palabras empleadas— con la experiencia existencial de la *náusea*, de la propia condición de objetos; es obvia la cercanía entre la negación del alma



y la pérdida de identidad subjetiva. Esto se recoge en apuntes que trascienden la descripción: «veo tan sólo el caos / de tu espejo redondo que lo organiza todo / en torno a la estrella polar de tus ojos que están vacíos, / no saben nada, sueñan pero nada revelan».

Pero aquí como siempre, se contiene el germen de un movimiento contradictorio. Los ojos están vacíos, son lienzo y pintura, no alma; en ese estado, la figura sería un caos, pues carece de jerarquía u orden de valores. Sin embargo, no lo es: los ojos, aun vacíos, organizan el cuadro, le sirven como estrella polar; aun intransitivos, hay en ellos una vida —sueño— especial que los alimenta. De aquí arranca la propuesta del *Autorretrato*: frente a la perplejidad existencial, las únicas opciones son las ofrecidas por la poética que se esboza en el poema.

El arte es equivalente a la vida, pero no idéntico, pues está construido por materia de distinto signo: Es una espita que cierra el flujo de los sueños, impidiendo que se derroche y pierda; su materia de sueños compone un mundo virtual, potencial, se mantiene en una latencia al borde de plasmarse en realidad, al borde también de desaparecer por completo.

«Algo ocurre que parece vivo, un movimiento / que sale del sueño para entrar en su codificación». Así se habla del tránsito de una materia virtual hacia la peculiar existencia que distingue al objeto estético, a través del molde de la *forma*. Como los ojos en el cuadro, la materia de sueños es organizada por la *forma*, que permite, con su posibilidad de orden, que los fragmentos de «superficie» continua se agrupen y resistan. La forma desempeñaría en el arte las funciones que el mito asignaba en la vida a la inexistente alma; como ella, es invisible y se integra en el cuerpo material, sólo se percibe a través de los efectos de su acción.

Para que este fenómeno se produzca, es preciso que se postergue lo racional: las armonías formales, con su destilación de orden, se asientan en el espejismo. O mejor, la práctica artística tiene una naturaleza dual, en la que se superponen, sin eliminarse, lo que se sabe y lo que se olvida, lo que es y lo que se desea. A. Everitt ha dicho refiriéndose a Rothko: «Con un deje de ironía, ponía de manifiesto una contradicción entre la ilusión de una profundidad nebulosa y el hecho visible, duro, de la superficie»<sup>4</sup>. El arte hace que se filtre, a través de lo real, la sugestión de un *fondo* (alma, sentido, sujeto) que no es sino la tarea ordenadora de su *forma* y que actúa como «una metáfora / hecha para incluirnos, somos parte de ella y / podemos vivir de ella».

Eso es el arte: una metáfora donde es posible vivir. El lugar habitable donde refugiarse en las condiciones existenciales de ausencia de alma, de identidad.

«Brilla hoy lo bastante de una envoltura / para mantener la suposición de promesas unidad / en un solo trozo de superficie». En el desorden de la

<sup>4</sup> Anthony Everitt, ob. cit.



experiencia no es posible la verdadera unidad, sino sólo su ilusión, apenas una coyuntura espacial que permita reunir, temporalmente, los fragmentos. Y, cuando se diga: «la cáscara del cuarto-burbuja es tan resistente como / huevos de reptil», se comprobará que la «envoltura» pedida es, precisamente, esa «cáscara» del cuadro: el arte. El objeto estético reúne y «paraliza», salva de la dispersión y de la caducidad, a los fragmentos del sujeto, se convierte en su única sede posible.

Por eso, «lo que es bello lo parece tan sólo en relación a una vida / específica»: cuando alguien establece esa comparación, se implica en esa transferencia. El cuarto es un recipiente lleno o vacío según lo que se pone en él, la belleza es un precipitado de deseos; no existe la belleza absoluta o ensimismada, es el choque con algo lo que la produce, es el espectador quien inventa el alma del cuadro y se asienta en ella. Las leyes formales no son independientes de la vida, existen en clave de ésta.

Pero, como se sabe, su materia es distinta. Y su origen es una fuerza desconocida e irracional, «no puede entenderse / pero sí sentirse», aleja, extraña, pone al margen de la organización de la sociedad. Poseer tal fuerza es el único seguro contra el tiempo y las arbitrariedades y olvidos de la moda, y no permite imprecisiones: es una toma de partido por la vida contra la vida; sólo quienes la llevan a cabo pueden convertirse en clásicos. Sólo es *clásico* el arte capaz de generar este espacio existencial supletorio, esta ilusión de vida individual. La imagen que describe a quien así lo hace remite a Kafka, alguien que «aporrea las puertas de un castillo», el absurdo, la desesperación, la tenacidad.

### III.3.

El momento más angustioso de la toma de conciencia existencial era interrumpido por esta frase: «Mi guía en estas cuestiones es tu yo»; y un poco después se añadiría que lo que importa del cuadro es «el encantamiento de un yo con otro yo». Todo ello parece claro a la luz de la poética que se acaba de recoger; sin embargo, el entusiasmo y el efecto suscitados en el espectador por estas certezas, en seguida aparecerán frágiles y sometidos a fuertes objeciones.

Así, cuando se le advierta al personaje retratado: «tu gesto no es abrazo ni aviso / pero encierra algo de ambos en pura / afirmación que no afirma nada». La habitación del Parmigianino es un espacio de vida cristalizado en la ficción de su curva, autónomo pero extremadamente delicado si entra en contacto con la realidad. Su naturaleza virtual lo encierra en sus límites, recorta su capacidad de influir al momento de contacto con la mirada; ésta, luego, no puede quedarse con nada de él.

Por eso, la mayor potencialidad de la poética de Ashbery no reside en el modo en que orienta el análisis del cuadro o propone principios teóricos, sino en el modo en que el poeta se hace sujeto de ella, crea su propio lugar habitable.



Es curioso que la insistencia en la alienación del espejo, lo sea también —de rebote— en la posibilidad de que algún sujeto cristalice. Se diría: si, mirando el cuadro, dejo de ser yo para ser el reflejo del Parmigianino, es que el Parmigianino es algo (alguien), al menos en cuanto yo me confundo con su reflejo. Esta lectura permite pensar que sería legítimo transferir el mismo valor al poema: si alguien deja de ser él para ser sustituido por mi reflejo a través de mi texto, entonces yo soy, etc... El razonamiento envía otra vez a Sartre: es la misma transferencia que Roquetin propone al final de *La náusea* entre la canción de blues que escucha en la máquina del bar y su súbito proyecto de escribir una novela.

Resultaría fácil entonces pensar que los rasgos formales más característicos del *Autorretrato* no son sino manifestaciones de la poética de Ashbery; o mejor, actos de esa poética. Así ocurre en lo que aquí se ha llamado *línea* del poema.

Ashbery enlaza con un rasgo de *escuela*, común a los pintores del expresionismo abstracto y a los poetas del grupo de Nueva York. A. Everitt ha explicado cómo la idea existencialista de que «ser es hacer» «proporcionó una justificación intelectual que daba importancia al *proceso* a expensas del *producto*»<sup>5</sup>; a ello respondía también el rótulo de *action painting*, según el principio de que «lo que iba al lienzo no era una pintura sino un acontecimiento»<sup>6</sup>. Parecidos términos empleó K. Power para caracterizar la poesía de Frank O'Hara: «La estética es semejante a la de los Expresionistas Abstractos: un magnífico afán de inclusión que trata el poema o el lienzo como un espacio que llenará la experiencia a medida que se va produciendo»<sup>7</sup>. Y el mismo crítico ha definido así el *Autorretrato*: «El contenido es literalmente la extensión del proceso de meditación»<sup>8</sup>.

Cabría tal vez interpretar todas estas frases como una defensa de la espontaneidad, mediante la que se daría cuenta del devenir de la vida (un modo de realismo, por tanto), permitiendo incluso que afloraran materiales inconscientes, como por ejemplo creía Rothko (un nuevo tipo de «automatismo», con otra codificación estética). Sin embargo, este poema parte de la misma concepción modificándola, pues marca como ficticio el desarrollo del proceso y lo convierte en un procedimiento formal consciente (entre otras muchas señales de ello, destaca el momento en que se anuncia: «habrá más sobre esto luego», para continuar después con otra cosa, desvelando la existencia de un plan discursivo previo).

Ashbery no recoge —como es obvio— una experiencia literal de mirada/pensamiento, según se produce; sugiere que es así mediante el *montaje* de una línea de continuidad, que asume dos funciones esenciales de

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Kevin Power, «Frank O'Hara, poetas, pintores y ollas a presión», en *Poesía*, n.º 4, junio 1979.

<sup>8</sup> Kevin Power, «John Ashbery: superficies resbaladizas», en *Poesía*, n.º 25, diciembre 1985.



lo narrativo: servir como *hilo conductor*, síntesis de lo heterogéneo; y también figurar una experiencia ficticia del tiempo, que permite resolver —mientras se desenvuelve el proceso— los dilemas que confluyen en él<sup>9</sup>. Es en la forma donde se sedimenta el sentido.

En efecto, el dibujo de la línea conecta con el núcleo de la reflexión de Ashbery: «Nuestro tiempo llega a velarse, a verse comprometido por la voluntad de durar del retrato. Insinúa / la nuestra que teníamos la esperanza de mantener oculta». Aparte de la ironía, quedan así confesados los motivos de la manipulación temporal que constituye el poema: imprimir una marca personal en el tiempo, individualizar una parcela de él; fabricar un mecanismo que, reproduciendo el fluir del tiempo, pueda sustraerse a él, salvándolo como voz.

El *Autorretrato* no propone modelos teóricos para el enfrentamiento entre el arte y el tiempo; simplemente crea una forma que, mientras dura, lo resuelve.

De este modo, parece claro que es la misma continuidad del proceso, de la línea, la que también resuelve los contrasentidos del método paradójico, al hacer del fluir, del continuar buscando, lo único que verdaderamente afirma el poema. La interpretación del cuadro siempre fracasa, pero de continuo se ve el espectador impelido a ella; no se encuentra un centro ni puede encontrarse, pero se busca siempre; la ansiedad de un centro atrae la mirada como un punto magnético en fuga: «un destello / o estrella que uno no está seguro de haber visto / cuando se reanuda la oscuridad».

Así, ocurrirá como proponen estas frases de Blanchot: «El sujeto no desaparece: es su unidad, muy determinada, la que es problemática, ya que lo que suscita el interés y la investigación, es precisamente su desaparición (es decir, esta nueva manera de ser que consiste en la desaparición) o incluso su dispersión que no llega a aniquilarle, aunque no nos ofrezca de él más que una pluralidad de posiciones y una discontinuidad de funciones»<sup>10</sup>.

Esto se da exactamente en el poema. Al estar concebido como un proceso, da cuenta del esfuerzo continuado de interpretación. Al componer un espacio limitado que incluye una experiencia del tiempo, funciona como «cuarto-burbuja», en que las múltiples posiciones del *yo* pueden leerse como momentos de una misma entidad.

Los últimos versos del *Autorretrato* lo mencionan de modo explícito: «Su existencia / fue real, aunque turbulenta, y el dolor / de este sueño que despierta no puede nunca acallar / el diagrama todavía esbozado en el viento, / elegido, pensado para mí y materializado / en el disimulado resplandor de mi habitación». Y también, justo en el fin del poema: «cada

<sup>9</sup> Ver para esta idea: Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, traducción de Agustín Neira, Madrid, Cristiandad, 1987.

<sup>10</sup> Maurice Blanchot, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Traducción de Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos, 1988.



parte del todo se desprende / y no puede saber que supo, excepto / aquí y allá, en fríos bolsillos / de remembranza, susurros salidos del tiempo».

El proceso ha tenido una función de envoltura durante su transcurso; concluido, todo vuelve a saltar en pedazos. El «diagrama», el hilo continuo de la voz le ha proporcionado el único espacio de existencia posible al sujeto. Como dice Benveniste: «¿A qué yo se refiere? A algo muy singular, que es exclusivamente lingüístico: yo se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa. Es un término que no puede ser identificado más que (...) en la instancia de discurso y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso. Es en la instancia en que yo designa el locutor donde éste se enumera como *sujeto*»<sup>11</sup>.

En último término, no parece que el *Autorretrato se proponga otra cosa que la puesta en práctica de esta certeza: el poema es el lugar donde se puede decir yo y tener realidad*. Al fin, por eso, «el síndrome de fue todo un sueño, aunque el *todo* dice bastante / sucintamente que no lo fue».

<sup>11</sup> Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971.



# LAS ALTAS PASIONES DEL VAMPIRO

Cristina Santamarina y José Miguel Marinas

Y pasan los días y pasan los años.  
Que el tiempo no existe,  
por culpa del tiempo no te pongas  
triste.  
Que el tiempo es un nombre.  
Que el tiempo no pasa,  
que pasan los hombres.

*Bambino*

El mito que asocia la sangre y el misterio de la vida, tiene su máximo interés en cuanto ilumina el límite irreductible de la ansiedad por nombrar de alguna forma —de otra forma— la finitud humana.

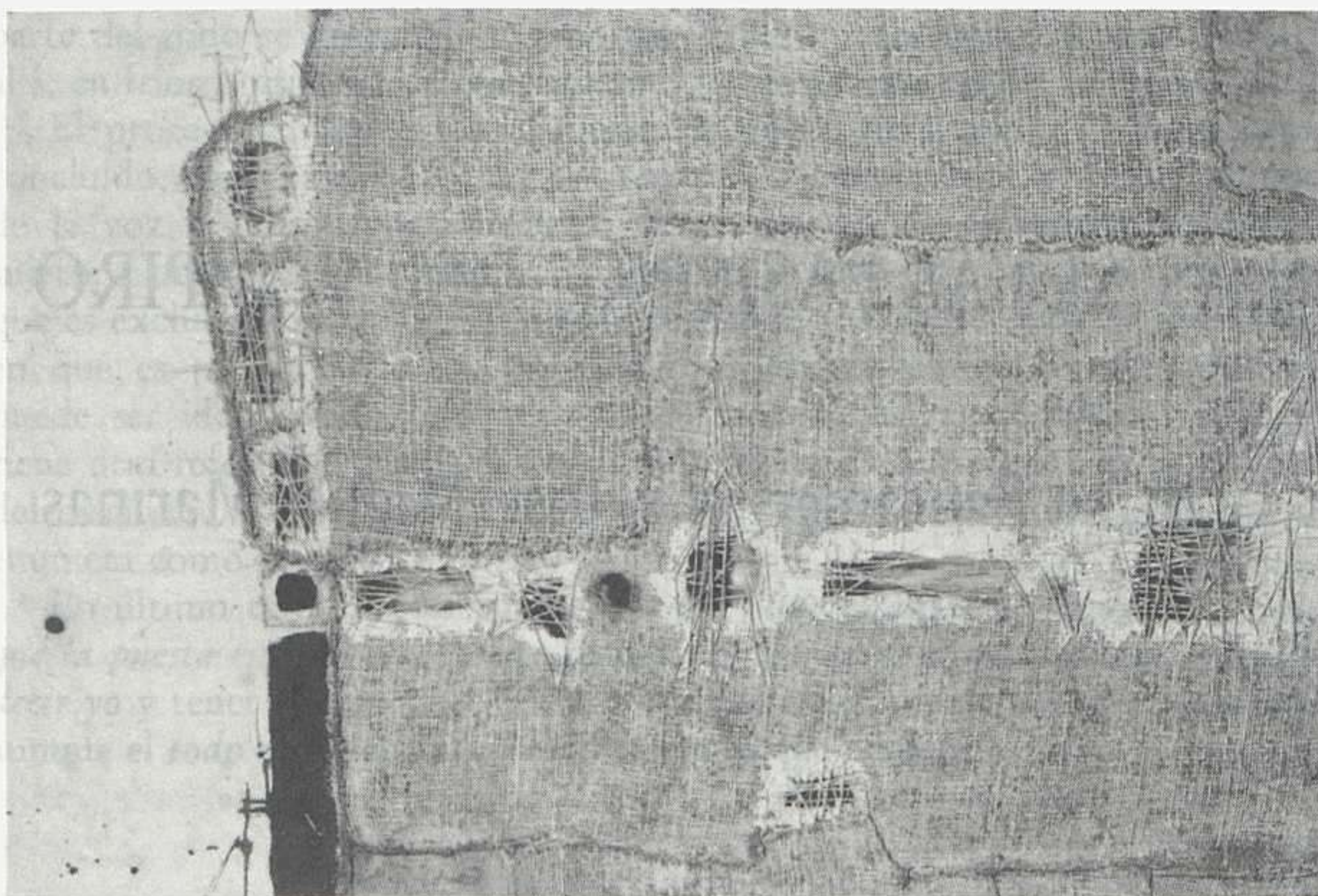
En el hombre, la distancia que separa el deseo de la obra es el tiempo. En la infinitud, el tiempo no cuenta más que como eterno presente. Pero es justamente en el tiempo donde se amasijan primero y se ordenan después los procesos activos que residen en las diversas formas de percibir el mundo y más aún, el sentido de la vida misma.

En la historia del pensamiento sobre el sentido de la vida, la finitud determina los atributos con que se mide la posibilidad de la significación. La tentativa de caminos diversos y hasta divergentes muchas veces, pone de manifiesto la fuerza de lo no racionalizado vuelto discurso en el intento de otorgar inteligibilidad a los nudos que vinculan la trama de la existencia. Dicho de otra forma: cuando la razón se plantea la pertinencia del discurso

---

La balsa de la Medusa, 22, 1992.





M. Millares, *Cuadro*, 1957.

imaginario que descubre realidades fabulándolas, no hace nada menos que legitimar la ilusión —y más aún el propio engaño— en tanto posibles rodeos, más o menos tortuosos, en la búsqueda de la verdad. Decía Borges: ...«*un hecho falso puede ser esencialmente cierto...*». Esta posibilidad sólo se percibe si se acepta que hay otras expresividades de la experiencia y también de la palabra que divorciadas de la razón, permiten, sin embargo, ser miradas desde ésta. Las palabras, como las imágenes y como los símbolos, hablan de sí mismas en el mismo instante en que se encuentran con los hombres, sus miedos y sus anhelos, en igual intensidad.

Desde la Edad Media hasta nuestros días, hay una figura que representa el dúo metafísico de la sangre y el tiempo, pero también del amor y la muerte y, al decir de Foucault, del deseo y el poder: el vampiro.

### *La invención del vampiro*

El debate entre la vida y la muerte atraviesa la historia más íntima del hombre y da su impronta al dinamismo de la cultura en toda su diversidad. Pero quizás ningún otro personaje más que el vampiro haya sabido encarnar —permítasenos la expresión— la brutal herencia de lo imaginario y lo fantástico puesta al servicio de los temores más primarios e irreductibles de la condición humana.

Para el hombre, «no hay bien que por mal no venga» y este destino ambiguo no es el resultado de una contingencia exterior sino la marca de su



propia conflictividad interna. Común es la raíz del llamado dúo metafísico y ambivalente el sentido de las producciones simbólicas que lo expresan. Esta ambivalencia afectiva se nutre de la fuerza conjunta de lo vital expansivo y de la destrucción.

El ser humano —ya lo decía Freud— es originariamente un haz de pulsiones, un quantum de energía, un conato ciego de deseo que tiende a colmarse. Pero el deseo frente a las duras imposiciones de la realidad (¡ay de la finitud y de la contingencia!), está condenado a una insatisfacción irremediable. El afán de una plena satisfacción busca caminos desviados, rodeos de la fantasía que sustituyen el goce directo por otras formas de satisfacción imaginarias.

La historia del deseo es la historia de las transacciones entre placer y realidad. Su prehistoria es la etapa constitutiva de los fantasmas que se ofrecerán como emblemas eternos de lo deseable. En la prehistoria de nuestros deseos, todos hemos sido vampiros.

Sabemos ya que la voz de la autoridad, así como la vergüenza, el pudor, la moral se afianzan en la conciencia a expensas de nuestros deseos. En este combate el deseo retrocede sin desaparecer, permanece agazapado, esperando la ocasión de expresarse, sosteniendo íntimamente la esperanza de existir de una vez y para siempre.

Dicho de otro modo: el instinto aprendió a hablar de forma figurada. Refractándose en símbolo, el reino de Eros avanza desde la noche de los sueños, despojándose de toda piedad y exhibiendo en su figura la fatal condena a la soledad y lo agotador de su cometido. Nadie mejor que el pálido y ojeroso y de dientes largos, pulcra y elegantemente vestido (aunque algo pasado de moda) para dramatizar el originario conflicto de ambivalencia entre la vida y la muerte.

Eternos adversarios, Eros y Tanatos se alían para enfrentarse a Cronos. Ya lo dijo Lacan, en toda relación de dos siempre hay tres... El precio aparente es la condena a la oscura soledad de los noctámbulos. El premio, vislumbrar el misterio de la infinitud, pero el verdadero triunfo es el de la naturaleza frente a la cultura. Fantasía prehistórica que nos vuelve niños de la especie removiendo el pleito entre el amor y la muerte para ganar la vida aunque sólo sea templando otros acordes.

### *El amor y la muerte*

El amor y la muerte son dos nudos de la vida cuyo enigma engendra una red de metáforas inagotables. El vampiro es parte de la experiencia de esas búsquedas metafóricas. La dicotomía de la vida y la muerte constituye para las sociedades humanas una de sus más arcaicas incógnitas. Los símbolos surgen precisamente como un intento de superar el horror de su evidencia. Desde la antropofagia mítica de los incas hasta el misterio de la eucaristía cristiana pasando por la inconfesada popularidad del vampirismo, representan,



todos ellos, intentos de dominar simbólicamente la muerte desde la vida, o más exactamente de integrar la muerte a partir de una perspectiva reversible del lado de los vivos.

Lo que el vampiro incorpora como nuevo es la evidencia incuestionable de conjurar deseo y prohibición en una misma figura. Lo que interesa resaltar aquí es el núcleo afectivo del conflicto. La atracción y el rechazo se dan la mano en este personaje librado del complejo de Edipo (¿alguien conoce a la madre de Drácula?) pertenecientes a una clase fosilizada o acaso muerta, la aristocracia en tiempos de crecimiento burgués, y condenado a no poder disfrutar ni siquiera de uno de los impactos energéticos más importantes de la historia: la electricidad. Deambula, cual alma en pena —nunca mejor dicho— con un candelabro, fuego litúrgico de su provocada atemporalidad.

Las nuevas versiones que este siglo nos arroja, especialmente en el cine, matizan sin embargo algunos de estos aspectos, aunque el modelo clásico se sostiene sobre este casting.

En el vampiro clásico y en el posmoderno hay un concepto terrorífico que no se modifica: es un ser profundamente infeliz. Sólo la cultura hace probable una felicidad que resulta incompatible con el deseo librado a sus propios impulsos y con la infinitud. Sólo la cultura y la finitud hacen menos conflictiva la búsqueda del placer ayudando a evitar el triple sufrimiento que la realidad impone al individuo a través de su cuerpo, del mundo exterior y de los otros hombres.

La dialéctica histórica entre razón y pasión deja casi siempre sin resolver el dilema más acuciante: ¿cuál de ellas trabaja por la vida y cuál por la muerte? No es fácil detectar en el predominio de la pasión o de la razón un sentido unívoco al servicio de Eros o de Tánatos. Siempre suele colarse alguna duda que hace valer las razones de la pasión o las pasiones de la razón. El vampirismo parece obedecer a la primera, inscribiéndose como cara humana y ambigua de la muerte. Cara astuta que acecha desde la profundidad del más real de los espacios, el ataúd y que maneja amorosamente lo más vital de nuestro cuerpo, la sangre. Hay amores que matan —dice otro refrán— pero lo harán encubriéndose en alguna máscara de Eros. Por algo el hombre tiene tanto miedo de su propio erotismo como de la muerte. Bataille comienza su tratado sobre el erotismo afirmando: «Se puede decir del erotismo que es aprobación de la vida hasta en la muerte»... Conflicto primitivo, inevitable entre la felicidad y la culpa en la estrategia de la cultura, mutuo préstamo de imágenes metafóricas entre el amor y la muerte... la pareja Eros Tanatos atraviesa al vampiro cargándolo con el juego de las astucias de nuestros propios miedos.

También nosotros en los tiempos actuales hacemos de vampiros, si no ante el cuello de los mortales, si detrás de una cámara fotográfica que en tres segundos pretende —ingenua— arrebatarse el tiempo a la eternidad. Pensado así, el vampiro resulta débil e ingenuo. En un decir quevediano, sólo cabe agregar sobre el vampiro que sangre serán, más sangre enamorada.



## *Los vampiros también tienen historia*

La latencia del vampiro, su cómo levantar el vuelo de tanto en tanto y dejarse decir en los libros y en el cine, hacen de él un escenario que invita a discurrir. Precisamente en un momento en que la revisión de los antecedentes —del barroco al romanticismo— resultan para nuestra cultura operación tan necesaria como la que parece ser su mejor signo, la prospección.

La tarea es establecer la durabilidad y permanencia en los mitos de hoy de personajes y relatos románticos. Tratar de buscar cómo se instaura este espacio narrativo (qué recorrido por el texto social tiene, cómo alumbra o se diluye entre otros discursos modernos) añade en el caso de las figuras del vampiro, un aliciente: su ambivalencia radical. Porque parece que pocos temas de la modernidad reúnen la cualidad de la ficción extrema (desmesurada en tiempos racionalistas) y el atisbo de dar en el centro de la condición contemporánea. Son cuentos de miedo y recogen el miedo por la ausencia de cuentos, de fábulas fundantes, que parece caracterizar hoy, bajo el sobrio escepticismo, a individuos y ciudadanos.

Último reducto de la naturaleza temida, o reservorio de lo sagrado siniestro, el mito vampírico acecha a los discursos que liquidan, por rápida voluntad de cumplimiento, el programa ilustrado. Y le siguen dando —esa es la hipótesis— una caución, un resto. Exploradores de lo desmesurado, irrumpen, como lo hace el discurso sadiano, en la nominación de un orden natural, de la naturaleza como referente, que ya no atiende al orden rousseauiano, ni a la doble maravilla de Kant por la máquina cósmica o la perfecta forma moral de la ley interior.

La naturaleza exterior es, para el texto romántico, sórdida, lunar y amenazadora. Con tales notas dice adiós a un orden racional metafísico, y da paso, superado el abismamiento del relato subjetivo, a la voluntad de conquista técnica. La vía interior —la del microcosmos del sujeto— cae aquí sumida en el trabajo de una perplejidad nueva: hay algo más que rige humores y razones, que ata y condena y segrega de la condición —hasta entonces tenida como evidencia de conquista— de ciudadano.

Sobre la matriz textual de los mitos agónico que tienen a Prometeo, como dijo Marx, en su altar principal, va el vampiro moderno consolidando la fortaleza burguesa del héroe moderno, cuando este se despega y triunfa sobre el antiguo régimen. Pero, al fundarlo, individuo, solo, tenso entre su empaque y su comecome interior, parece que lo deja como a aquel caballero Agilulfo, al que Italo Calvino llama inexistente. Demasiada armadura y andadura que esconden apenas un lugar vacío, esto es aún no inventado. Vacío de un edificio que anda ya por el suelo (la fábrica burguesa del sujeto moral) y vacío de códigos estables, de modos de relación y de tareas.

El vampiro representa el sobrecojimiento de ese orden. El momento —como el romanticismo actúa y ejemplifica— en el que el progreso técnico topa con límites y deriva en mito lo que no puede actuar en la realidad, entre fisiócrata y manchesteriana. La vuelta a la sangre, al ciclo, a lo lunar,



al infinito insomnio, son el contrapunto patético del andar técnico, la roturación progresiva, la automatización, el tiempo solar del progreso. Y no son estos inventos literarios la cara regresiva de las armas del siglo, sino que se entreveran con ellas, las inundan y las bañan hasta dejarlas bruñidas, exentas, trémulas.

Es la amenaza del vampiro: el lanzamiento de la tarea interior, individual, sin derroteros ni cartas de marear. El repliegue intimista romántico coincide con los tiempos en los que las colonias se conquistan y rentabilizan. Y con la evidencia de que hacer lo mismo con la tierra de cada uno no es tan fácil. La vieja cruzada del «*in interiore hominis habitat veritas*» tiene aquí el color de un mandato que sólo circula hecho relato. Ya no se basa en principios, sino en febril búsqueda, que va de ciudad en ciudad, de calle en calle, de estancia en estancia.

En el vampiro se rescata una percepción del cuerpo, un modelo que reproduce lo que quedó atrás del cuerpo noble y que es incorporado como pebetero de cenizas por el panteón menor burgués. Porque la pequeña burguesía no es capaz de dioses mayores. Y en esa figura es la sangre la que falta. El bulto de los dioses menores está exento de riego. Exento de riesgo.

Y así se cumple en mito lo que se esconde en obra: la promesa trémula de duración. Sacando del pozo del horror de lo sagrado, los rostros que avizoran otra vida, una vida sin límites. Por ello el símbolo mayor, pero también el dispositivo del relato y el emblema del género es aquel en el que se deposita la versatilidad y la renovación nutricia de la vida: la sangre.

La pasión del vampiro es de altos vuelos, diversa de la terrena y de ciclo lunar del hombre lobo. La nobleza decaída se parapeta, no se pliega al trabajo, la propiedad, la transacción, sino que sobrevuela manteniendo la aprobación, el sometimiento, por la vía de un poder que desborda a los sujetos. Sacher-Masoch tiene una historia<sup>1</sup> que pone tiempo y escenarios a los temores por la naturaleza interior poderosa y perturbadora. El vampiro, hijo del relato y la palabra, tendrá de vecino a un desvelador de enigmas, hijo de la burguesía, que pondrá cifra donde hay —como en las escenas de las criaturas de Sade— generación de mitos: se trata de Freud. Luego se tratará del bestiario de Kafka que sigue el ciclo mitopoético con personajes que ya son burgueses, ciudadanos domesticados en apariencia, como los mismos insectos en que se metamorfosean.

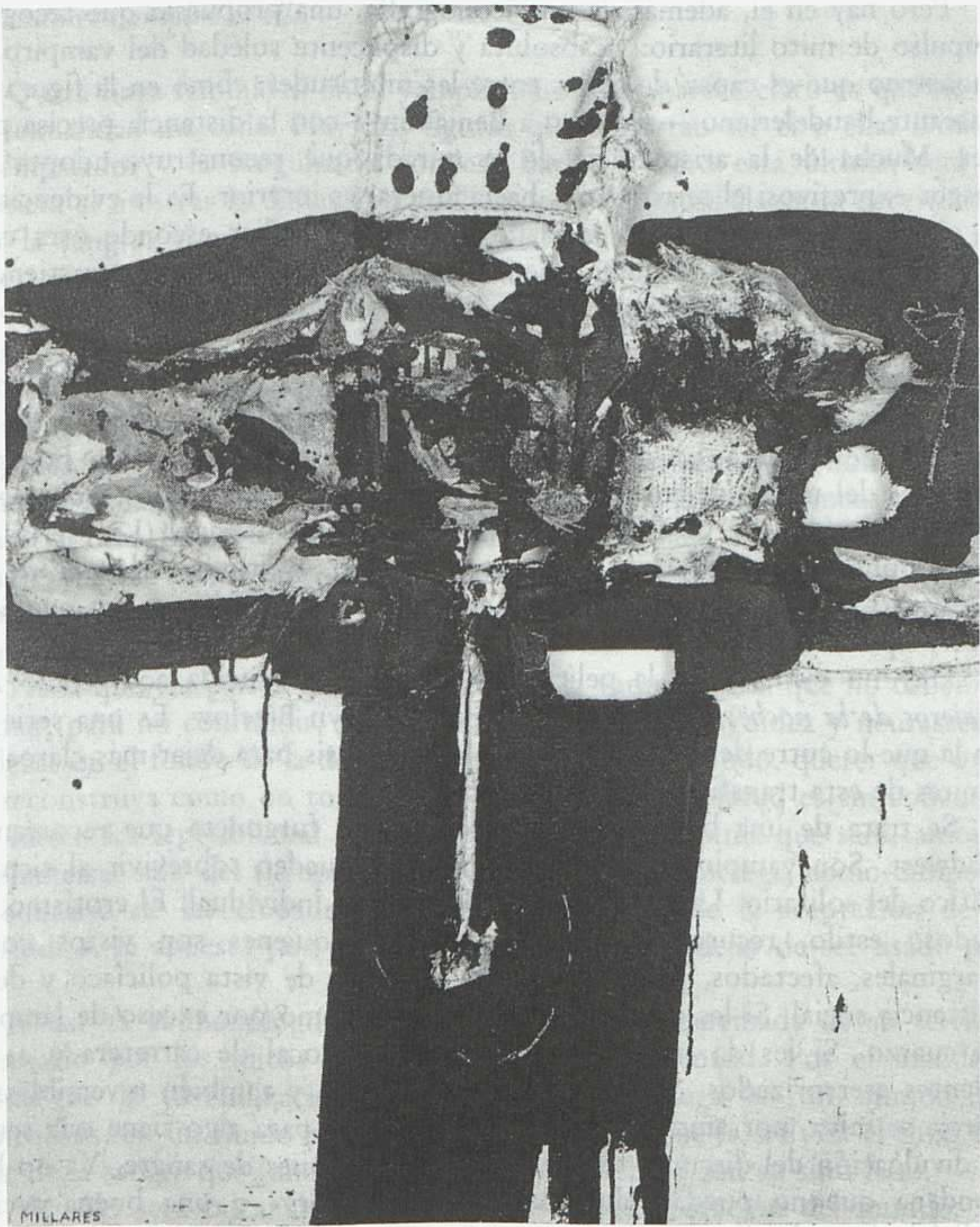
Pero vayamos al castillo donde todo empieza.

### *El vampiro de las sábanas blancas*

Bela Lugosi es el vampiro emigrante. Separado del escenario de Nosferatu, la culta alimaña de incisivos centroeuropeos, llega a la isla de las lágrimas,

<sup>1</sup> Deleuze, G. *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Taurus, 1980.





M. Millares, *Cuadro 163*, 1962.

Ellis Island, en 1921. Forma inmediatamente una compañía de actores húngaros. Y en el año 27, con su gran creación de Drácula, se reviste de una capa con la que morirá y será enterrado en 1957. Los biógrafos no púdicos señalan su drogadicción «que le consumió a él mismo y su fortuna»<sup>2</sup>. El emigrante que gustaba tanto de los papeles de monstruo que rompió la convención entre pantalla y vida cotidiana.

<sup>2</sup> Bolino, C. August, *The Ellis Island Source Book*, Kensington Historical Press, 1990, p. 281.



Pero hay en él, además de una iconografía, una propuesta que recoge el impulso de mito literario: la absoluta y displicente soledad del vampiro. El monstruo que es capaz de andar entre las multitudes, como en la figura del paseante baudeleriano —tan caro a Benjamin— con la distancia precisa para ver. Mucha de la aristocracia de la mirada que reconstruye adopta sus rasgos expresivos: el terror no es hacia afuera, es interior. Es la evidencia de la condición siniestra de la ciudad. Donde lo familiar esconde otra cara, donde el progreso y el lustre tienen galerías, cloacas, minas, trastiendas, bodegas oscuras. El que vuela desde Europa percibe y actúa lo siniestro de la ciudad de los prodigios.

La desdomesticación (*Umheimlich*) sugerida por los primeros vampiros y monstruos del cine, tiene una caída y un cierre en las películas de los sesenta. Se hablará ya de característicos. Los nombres y los hombres soportes del mito quedan recogidos y archivados en un género. Sobre esto sólo quedará ya la posibilidad de la sobrerrepresentación (Las series de Christopher Lee y su ir y venir de la tumba), la ironía (*El baile de los vampiros*) o, con más atrevimiento, el kitch (*Drácula Negro*). Lo que abre a otro episodio banalizador del mito y su puesta en escena.

Hay un ejemplo en la película *Near Dark* (traducida aquí como *Los viajeros de la noche*) dirigida en 1987 por Kathryn Bigelow. Es una serie C, en la que lo cutre del tratamiento es vía de análisis para dejar más claros los límites de esta transfiguración vampírica.

Se trata de una banda de depredadores con furgoneta que recorren el Midwest. Son vampiros comunialistas que no pueden sobrevivir al tiempo mítico del solitario. La captación para la tribu es individual. El erotismo, de dudoso estilo, recurre al rescate grupal de quienes son vistos como marginales, afectados, peligrosos desde el punto de vista policíaco y de la asistencia social. Si les da el sol se chamuscan, como por exceso de lámpara de cuarzo. Si les da un pronto destrozan un local de carretera y a sus clientes aterrorizados. Son vampiros recurrentes, y también reversibles: la pareja se salva, por amor y también por efecto —para algo tiene que servir la divulgación del discurso técnico— de transfusiones de sangre. Ya no hay condena que no pueda solucionar un «love story» o una buena acción policial y/o sanitaria.

Frente a estas variaciones actuales, Christopher Lee y su inseparable Peter Cushing —no sabemos quién es el verdaderamente siniestro— aparecen como actores clásicos de reparto. El género se fija, entre el technicolor y la sobreactuación. Pero los bordes del horror quedan dibujados. La soledad del vampiro era, al menos, respetada. Como Juan Sánchez dice, Perseo está solo. Drácula, hasta la llegada de Polanski, también.

Luego vienen las bandas, los vampiros de autopista, las chupasangres en blue jeans. Comunismo para mostrar la difusión de la marginación. Metáfora demasiado evidente al alcance de todos los bolsillos. Ninguna afección en las cabezas. Ningún estremecimiento. Lo siniestro del vampiro, demasiado familiar.



Quizá haya feminidad en el vampiro. Lo que aparece claro es que no se ve sexualidad marcada. Hay dos figuras que soportan ser él o ella: Drakul el empalador y la sanguinaria condesa Bathory. Pero esta última, será la primera al mostrar la dimensión de la apuesta del murciélago: la pervivencia por la sangre. Y así el mito tardonobiliario del vampiro entronca con un repertorio de trazos legendarios de la femineidad. Con los que la construcción de lo femenino en era postromántica juega y se enlaza y corta nudos y amarras.

Hay una secuencia que arranca de la transmutación de la voracidad femenina, del canibalismo brujeril de la protagonista del mito terreno de los orígenes del tabaco<sup>3</sup>. La mujer que amenaza con comer al hombre, está ligada a la sangre —en este conjunto de mitos a la sangre menstrual— y muestra otro linaje. Uno propio. Esa es la amenaza. Que no nace de la sangre y de la carne, sino de la afinidad: la sangre que la nutre es de otra mujer joven. Representa un linaje autoconstruido, depredador, no roturado por ellos.

Nada que ver con el glamour gótico de la vampira, a la que no debemos llamar, para no confundir, vampiresa. Esta acumula languidez y neurastenia y decae en el fondo de la demanda histérica: quererlo todo, querer que otro te reconstruya como un todo. En la vampira, la completud es sin concurso de varón. La repetibilidad es la que funda una autonomía que será también prometeica: salir del tiempo sin entrar en él. No se entrega, como tampoco el solitario de las ciudades, al tiempo del deseo, de la aceptación de la finitud. A la apuesta por trascender el tiempo sin dejar de ser usado por él.

Y así va el monólogo interior de la que será derribada de su terrible santuario por los mitos banales de la eterna juventud. Por el mandato actual de la juvenilización de la cultura. Se anega en un mundo sin contornos, en un fluido que no se detiene, ni detiene la sed: en el flujo del mar de la sangre que funde a la que bebe y es bebida con su sino fatal.

Ya sólo será boca, única frontera de su incorporación del mundo. Ni siquiera la icónica de los marfileños incisivos tapaná el verdadero pavor del gesto de la insaciable que bebe, de cuerpo en cuerpo, de doncella en doncella, un néctar que, lejos de nutrirla, la consumirá. Ella bestia bestia, acaba, sin poner fin jamás al gesto ansiado y temido que la cercena y aparta de los mortales, en el continuo abreviar que borra, por instantes, los límites del cuerpo y del deseo. Sin ser alimaña, perderá la compostura de su atuendo y planta —la joven noble— para hozar en el río de un cuerpo que, como el suyo, no tiene nombre ni, aparentemente, límite.

La vampira muestra, con el macabro baño en la sangre primigenia —que inaugura la condesa Bathory— la conversión de lo limitado en ilimitado, de

<sup>3</sup> Sperber, D. *Le structuralisme en anthropologie*, París, Du Seuil, 1983.



lo no inaugurado, de lo virginal, de lo llamado a ser fecundo. Pretende, poderosa y ávida, un manadero inagotable, que huele a verde y a metal.

Pervierte, más allá de la desmesura de Cleopatra en el baño, porque hace cantidad osmótica del flujo vital de las que viven. No exhibe poder exótico de lo contable. Cata, de cada cual, lo más suyo. La piel, la boca quedan abiertos a una reparación que se sabe imposible y son, por ello, espoleados sin tregua.



# M. BLANCHOT: LA CONSTITUCIÓN DE LOS MÁRGENES LITERARIOS

Danielle Reggiori

«¿Es capaz el hombre de una interrogación radical, es decir, en definitiva, es capaz el hombre de literatura cuando ésta se aleja hacia la ausencia de libro?».

«La palabra y el error están en familiaridad».

M. BLANCHOT, *L'entretien infini*.

Hay, a lo largo de las palabras que Blanchot despliega, «cierta cantidad de imposible» y un margen cada vez más amplio de improbabilidad: «la literatura no existe»<sup>1</sup>. Y aquí, en esa declaración catastrófica, empiezan las simulaciones de la palabra que Blanchot va a legitimar incansablemente. Metáfora anónima de un espacio imposible de situar, la palabra reúne en

<sup>1</sup> En respuesta a la pregunta de Mallarmé: «¿Existe algo así como las Letras?», Blanchot afirma: «Lo que hay que decir, en respuesta a nuestra pregunta, es que la literatura no existe» (*L'Espace Littéraire*, Gallimard, París, 1955, p. 40). En contra de todos los efectos «esencializantes» (cf. J. Derrida, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, París, 1978, p. 77), Blanchot dispone la literatura en el espacio de la imposibilidad para tratar de decirla sin que ocurra la ontologización de *lo que es* la literatura: «Una exigencia que se opone al orden de las esencias» (*Le livre à venir*, Gallimard, París, 1959, p. 292). «Por eso también la literatura no es realmente identificable ya que está hecha para desilusionar toda identidad y para engañar la comprensión



Blanchot el privilegio de sus insignificancias y se vuelve *impostura*. Por eso cuando Blanchot habla, la palabra llega como un *error*, una dilatación obsesiva, la dislocación absurda de sus perspectivas, un trazado vertiginoso, una impostura que repite interminablemente su exigencia temible: le *désœuvrement*/el *des-obramiento*. «La ausencia de obra»: una operación de escritura que tiene la muerte como diagonal y la impotencia como eje. Una exigencia mallarmeana.

Tal es la secuencia a partir de la cual Blanchot pronuncia una palabra, palabra impracticable, arrancada a las benevolencias de la acogida heideggeriana y a las certezas significantes, y devuelve a la violencia de la alternativa: o la palabra o la muerte. ¿Por qué esa elección exorbitante? ¿Por qué dar a la palabra los contornos de la muerte? Porque la muerte es el margen indeterminado que Blanchot se otorga, a partir de la lectura hegeliana del trabajo de lo negativo, para circunscribir cierta relación de conocimiento con lo desconocido y ahí depositar la palabra; una palabra impropia, que no habla, que se interrumpe y recae en *escritura*. Una escritura desmedida como la muerte —que estira la palabra hacia la exuberancia de un lenguaje que no dice nada: un *Diálogo Infinito* que se escribe en un movimiento que se repite sin cesar y que pertenece al *decir sin fondo* de una palabra que muere y se acuerda: el sistema temible de un decir impertinente que predispone —por el tratamiento de los márgenes que le impone cierta indiferencia teórica— a la operatividad residual de los signos.

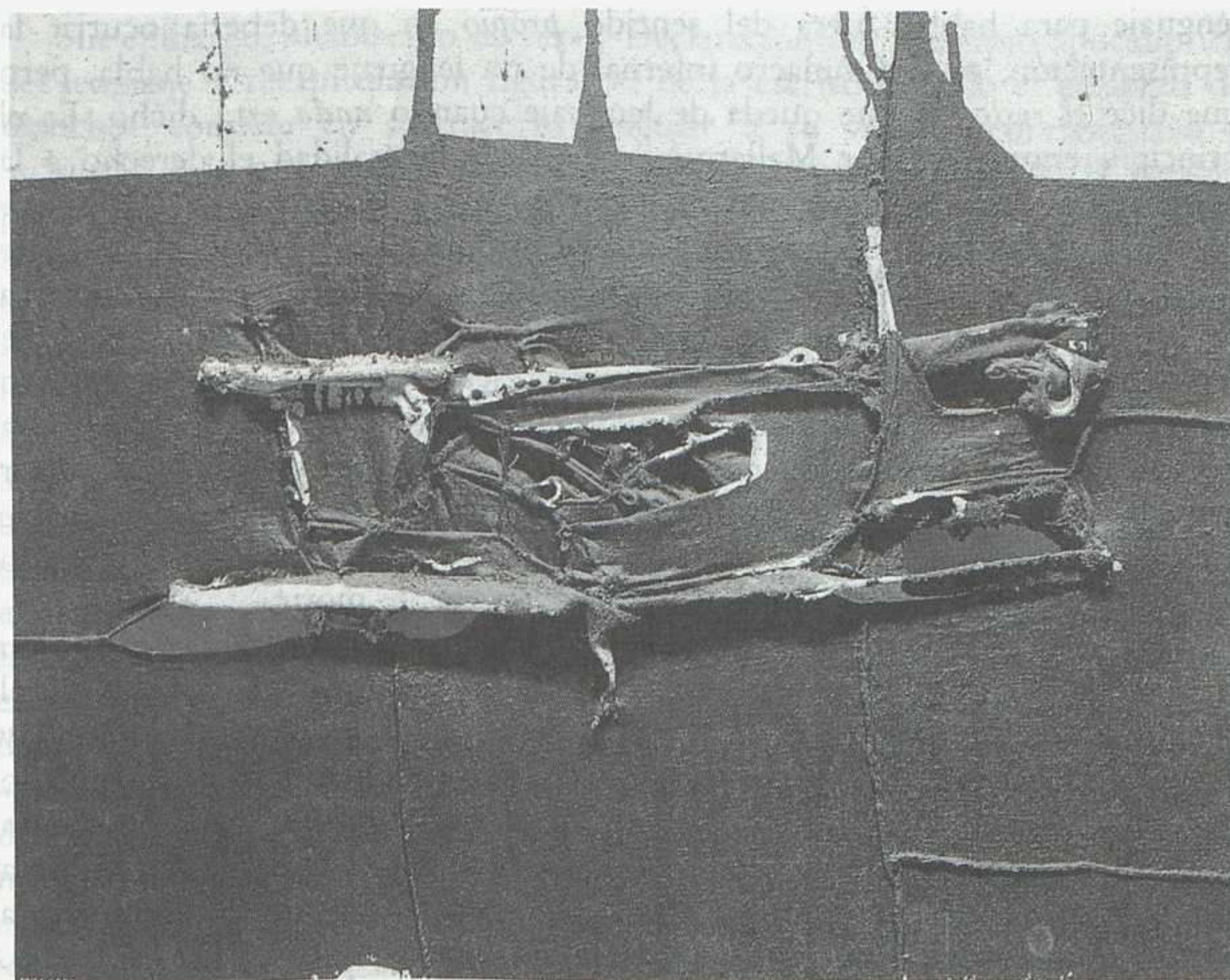
Blanchot habita un *lugar teóricamente impropio: la instalación del decir en las utopías del lenguaje y la circunvolución al margen de la palabra. Un lugar sin sentido*. Una malversación sutilmente dispuesta de la destinación significativa.

Entre *El espacio literario* (1955), que Blanchot atraviesa tan gravemente, y *El Diálogo Infinito* (1969), que es el trazado de otra escritura, Blanchot rompe las coherencias circulares del saber y toma el riesgo de un pensamiento inducido por la palabra. Por eso en Blanchot la palabra desborda *en vano*, se resuelve en impostura y recae —una vez más— en escritura —como en la literatura, su digresión más cercana, su discurso más reciente tal vez, cuando habla «en el extremo lejano de un tal vez de excepción»<sup>2</sup>. ¿Por qué la palabra en Blanchot está expuesta al decir de la escritura? ¿Por qué la palabra en Blanchot llama a la excentricidad en el sentido de la escritura, se desfigura al margen de la literatura y *habla fuera del lenguaje*? ¿En qué orden del decir Blanchot detiene el lenguaje para precipitar la *palabra* como *tema* y *trazado de escritura* en el centro de nuestra voluntad de decir moderna? ¿para forzarnos a la escritura —a tanta escritura en el sentido de la operación literaria?

como poder de identificar» (*L'Entretien Infini*, Gallimard, París, 1969, p. 595). De ahí la secuencia de los «pas» en Blanchot, cf. J. Derrida, «Pas» en *Parages*, Galilée, París, 1986.

<sup>2</sup> Fórmula fabricada por Blanchot a partir de Mallarmé en un efecto intertextual ya habitual en *Le Livre à venir...*, p. 342.





M. Millares, *Cuadro 172*, 1962.

«Hablar para no decir nada»: tal es el *des-obramiento* de la palabra que Blanchot persigue al margen de la literatura. Una exigencia en vano. Una tarea extenuante en el sentido del decir porque el decir *propriadamente dicho* no tiene lugar en Blanchot. Cuando Blanchot habla, la palabra se aparta de las circunferencias conocidas del saber y se pierde en los ruidos, residuos y otros rumores sueltos del lenguaje que figuran sin haber dicho nada. Algo voluminoso, algo así como la redundancia del decir *en vano*, el rumor residual de los signos y la proliferación de la palabra al margen de una teoría propia. Una exigencia innumerable, la formulación inverosímil de una tarea interminable: «Hablar». «Hablar sin poder». «Guardar la palabra» —«cuando hablar es primero escribir»<sup>3</sup>. Blanchot detiene la palabra en el límite de su probabilidad y ahí plantea la pregunta por el lenguaje en la medida de sus residuos, residuos de escritura que practican la insolencia subversiva del discurso y la perversión catastrófica del sistema de la racionalidad redundante del decir.

«Escritura fuera del discurso —fuera del lenguaje»; «escritura en abismo» y «afirmación en vano» — es el juego de la exterioridad que insiste en el

<sup>3</sup> *L'Entretien Infini...*, p. 109; cf. p. 445 también.



lenguaje para hablar fuera del sentido *propio* en que debería ocurrir la representación, es el simulacro infernal de un lenguaje que no habla, pero que dice *el resto*, lo que queda de lenguaje cuando *nada* está dicho. Es el principio enunciado por Mallarmé: «rehusar a la realidad el derecho a la designación poética»<sup>4</sup>. De ahí la muerte —una *metáfora en vano* que Blanchot trabaja en el límite de su verosimilitud para que el lenguaje empiece a decir nada— eso —lo desconocido— la *irrelevancia* significativa de los signos, una producción residual de *lo que se dice* cuando hablar se repite hasta el agotamiento de su fuerza representativa —su desordenamiento o *brouillage*: su ruido anafórico. Un ruido de muerte. Una táctica devastadora del sentido, una disposición excesiva de la palabra que insiste en no decir nada, pero que acaba —por obstinación operativa, por repetición interminable e incesante movimiento—, acaba por decir el *resto* —lo que queda, cuando nada está dicho. Cuando hablar tiene lugar en vez de morir.

Los riesgos de extravagancia que se articulan alrededor de la palabra en la obra de Blanchot enuncian esta imbricación inédita de la palabra y del pensamiento: un claustro especulativo que extiende el decir a voluntad y devuelve la palabra al temor del *decir sin fondo* de un lenguaje no regulado por *algo* propio que decir. De ahí el *des-obramiento*: una operación voluminosa que consiste en bloquear una y otra vez el decir de la idea para que el lenguaje deje de remitir a *algo* dicho, pensado o sentido y empiece a operar al otro extremo de su modalidad representativa. Ese extremo, Blanchot lo metaforiza continuamente para tratar de decirlo sin que se vuelva *algo* que coagule en objeto de pensamiento, sin que remita a *algo* consistente predicativamente y objetivable conceptualmente que supuestamente existiría detrás de la metaforización. Pero no lo logra. Y esa es su fuerza. Y su impostura. Porque siempre queda en la obra de Blanchot la posibilidad de creer —un tiempo más, «el tiempo de excepción a la altura de un tal vez»— en lo imaginario como en una idea que representa algún mundo desconocido que nos escapa trágicamente por que en él «se muere infinitamente» y nada ocurre. La fuerza de Blanchot es el fracaso masivo de todas las metáforas interminables e incesantes —y son muchas, la misma una y otra vez que se repite en ese *Diálogo Infinito* con el *Espacio literario*: fracaso en bloquear totalmente el recurso a la idea porque en algún momento de esa operación colosal de *des-obramiento* al que somete el lenguaje, cuando ya ha clausurado todas sus posibilidades de decir *algo*, cuando nada ocurre y el mundo se abisma, la metáfora que llega en ese claustro especulativo para figurar el fin y la muerte de la palabra predicativa, tiene todavía las resonancias del trabajo literario que deja la palabra acceder a cierta mirada —esa «mirada que se convierte en el fantasma de una visión eterna»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> *Le Livre à venir...*, p. 328.

<sup>5</sup> *L'Espace Littéraire...*, p. 26.



Sin embargo, «hablar no es ver»<sup>6</sup>. Declaración del principio apocalíptico del lenguaje y recapitulación figurativa de la escritura: todo el esfuerzo de Blanchot consiste en sustraer el lenguaje a su reflejo representativo e inclinarlo a la operación escrituraria que insiste en el lugar de la palabra para hablar o pensar antes de que ocurra *algo* —referencial o predicativamente— para hablar sin que el sentido ocurra en la lógica de los contenidos: «hablar o pensar en neutro es pensar o hablar en la distancia (*à l'écart*) de todo visible e invisible, es decir, en términos que no revelan de la posibilidad»<sup>7</sup>.

«Hablar no es ver». Pero la fuerza de atravesar la literatura en busca de los márgenes de la palabra, *la metáfora en vano* que Blanchot inscribe en una operación de bloqueo conceptual, se contamina de literatura y vuelve a decir *algo* cuando él ya había clausurado el lenguaje para que no hablara en el sentido de la idea o de la mirada. De ahí la impostura. La suya y la de la literatura: no se puede *des-obrar* en vano. Y él lo sabe, por eso vuelve sin cesar a repetir —una y otra vez— esa operación monstruosa que consiste en llevar el lenguaje a ese punto neutro —«lo interminable», «lo incesante», «palabra del Afuera» y «tormento del lenguaje»— donde ya no es posible decir *algo* en el sentido de la referencialidad que instala su dispositivo de inteligibilidad en la articulación predicativa destinada a efectuar el lenguaje como decir de la idea. «Este punto es aquél en que la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla (...), todo es palabra, pero donde la palabra no es ya ella misma sino la apariencia de lo que ha desaparecido, es lo imaginario, lo incesante, lo interminable»<sup>8</sup>: «La neutralidad idéntica del abismo»<sup>9</sup>.

Por eso en Blanchot la palabra —esa palabra neutra que habla en la literatura— es declarada *imposible: no existe, pero ocurre*. Y así —«en ese punto donde aquí coincide con ninguna parte»— empieza el pacto desesperado con lo imaginario del lenguaje que tiene lugar «cuando la neutralidad habla».

Según el sistema de la racionalidad comunicativa del decir, y en virtud de la incuestionabilidad referencial del orden del conocimiento, una palabra no-predicativa no es posible *por definición* y disposición previa del sistema de la referencialidad. En toda lógica binaria, una palabra imposible no puede suceder. Más aún, no puede acceder a la instancia ontológica del lenguaje: no puede ser. No hay lugar —en ese sentido binario— para decir lo que no es posible. Ontológicamente hablando, la alternativa es de muerte: o la palabra es predicativa o no es —o se dice algo o no se habla. Y Blanchot asume la muerte, ese lenguaje que no es; lo va a asumir en toda su lógica hasta que revierta en el lenguaje todo el potencial apocalíptico de la palabra:

<sup>6</sup> Cf. *L'Entretien Infini...*, pp. 82, 98, 392.

<sup>7</sup> *L'Entretien Infini...*, pp. 444.

<sup>8</sup> *L'Espace Littéraire...*, p. 42.

<sup>9</sup> Mallarmé citado por Blanchot en *Le Livre à venir...*, p. 347; cf. *L'Espace Littéraire...*, p. 144.



«su dimensión cadavérica» —«la muerte sin verdad»— «la profundidad de la disimulación de la cual no se puede hacer nada»<sup>10</sup>. Si esa palabra imposible, en toda lógica, no puede ser, si lo único que se puede decir de ella es que *no es*, Blanchot lo va a repetir hasta la saciedad, hasta producir *la afirmación en vano*: un movimiento interminable y obsesivo de negatividad que desgasta al lenguaje en sus recursos predicativos para que al final se produzca lo que no es posible: un sentido que ocurre sin tener lugar en la modalidad significativa de la transitividad del decir. Mallarmé ya lo había dicho: «Cadaver por el brazo apartado del secreto que contiene»<sup>11</sup>.

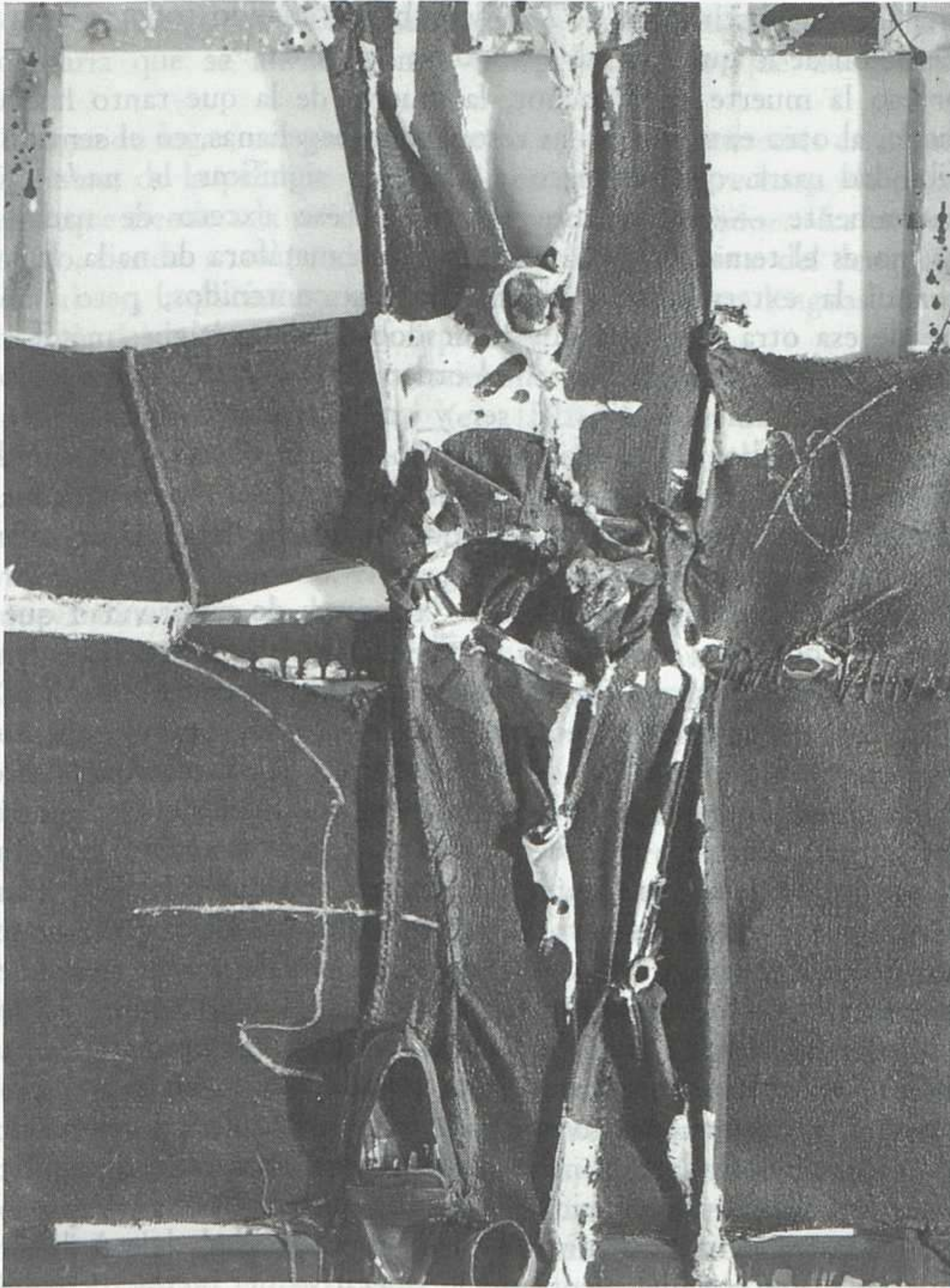
Hablar para no decir nada es hablar impidiendo la formación de los objetos de lenguaje, bloqueando la sintaxis predicativa del sentido para que ocurra lo que no es posible: un sentido que se hace sin decir nada, un sentido que ya no ocurre en la transitividad del decir que debe reproducir el orden referencial del ser —el único posible lógicamente. «La palabra impersonal» que habla en Blanchot es un lenguaje *poiético*: ese hacer del lenguaje que ya no quiere decir nada, pero que hace sentido —produce sentido— un sentido no-representativo, no-logocéntrico, un sentido insensato. Una insensatez lógicamente. En toda lógica binaria, hablar fuera de la disposición epistemológica del lenguaje que lo define *por naturaleza* en su incuestionabilidad referencial, hablar fuera del sistema de la racionalidad comunicativa del decir que instaura el lenguaje en una ideología del sentido que establece la instancia normativa de la representación como la *naturaleza* misma del decir y del pensar; hablar fuera del lenguaje, antes de que el sistema lógico-conceptual lo arrastre en la representación de una voluntad de decir irreversible —la predicación en todo sentido y el decir abundante—, no es hablar —lógicamente. No hay lugar, en ese sentido, para decir el resto —lo otro o la muerte. De ahí la irregularidad de la exigencia de *des-obramiento* que corresponde a una posición genéricamente ambigua *que consiste en hablar predicativamente en un sentido que no lo es*: «Hablar en el interior de ese Afuera, hablar según la medida de ese A-fuera que al estar en toda palabra corre el riesgo de voltearla en lo que se excluye de todo hablar»<sup>12</sup> es una operación de extenuación de la palabra que favorece el vacío significativo y produce por simulacro y exacerbación metafórica, en y por esta abnegación ideológica del sentido, una proliferación significativa a nivel orgánico. Práctica hipotética de una nueva posibilidad de significar fuera del ritmo lineal y semiótico de la idea. Se trata de cierta circularidad impropia del trabajo *propriadamente* conceptual: ya que entrever un nivel de elaboración significativa que escapa al funcionamiento predicativo del lenguaje es inseparable de cierta estrategia textual. «Un lenguaje en el que el lenguaje mismo estaría cuestionado»: una disposición de escritura muy lenta que dice cosas, contenidos, referentes en la modalidad de una

<sup>10</sup> *L'Entretien Infini...*, pp. 49-50; cf. *La Part du feu*, Gallimard, París, 1949, p. 316.

<sup>11</sup> Mallarmé citado por Blanchot en *L'Espace Littéraire...*, p. 148.

<sup>12</sup> *L'Entretien Infini...*, p. 111.





M. Millares, *Cuadro 186*, 1962.

regresión negativa que los extenua predicativamente —especie de regresión acumulativa en el curso de la cual la palabra se deshace poco a poco de todos sus *pretextos* divinos y humanos y se enfrenta a su disponibilidad figurativa en esa extenuación de los contenidos. Práctica hiperbólica de la formación recreativa del sentido: momento de la «catástrofe metafórica» donde la idea se pierde y el sentido cambia. Esa disponibilidad figurativa que llega *en vano* es lo que la literatura produce en su *des-obramiento* moderno cuando atrae fuera del mundo hacia «la presencia de las cosas antes de que el mundo sea, su perseverancia después de que el mundo ha



desaparecido, la obstinación de lo que subsiste cuando todo se borra y la consternación de lo que aparece cuando no hay nada»<sup>13</sup>.

Por eso la muerte en Blanchot, la muerte de la que tanto habla para disponerla, al otro extremo de las resonancias hegelianas, en el sentido de la imposibilidad para que empiece a decir y significar la *nada* que es predicativamente —«esa vacante inservible, ese exceso de nada»—, la muerte, no es el tema, es el método. Inmensa metáfora de nada, la muerte figura aquí la exterminación masiva de los contenidos, pero hablando siempre de esa otra metáfora que la desdobra y la persigue: metáfora por excelencia de *la negación radical* en el orden de la transitividad del decir, la muerte figura también el fin del ser y conlleva cierto margen de juego suicida que Blanchot va a desencadenar, en un espacio de simulación teórica, para revelar la lógica de esa metaforización hasta producir un discurso metonímico que se auto-justifica en un movimiento de referencia interna al texto mismo.

Es como si Blanchot hiciera hablar la reserva de negatividad que es la muerte como potencial metafórico en el lenguaje abstracto, en el lenguaje ordinario y literario, y con esa gran suma de negatividad desarrollara —en un orden del decir ciertamente impropio— la lógica del sentido que descansa en el fondo de ese decir metafórico. Una mixtura filosófico-literaria destinada a desplegar la lógica del lenguaje fuera de toda pertinencia conceptual con relación al orden referencial del conocimiento. En esa operación de desencadenamiento del sentido residual de esas fórmulas textuales en que se han convertido ciertas metáforas demasiado «gastadas» para ser percibidas como tales, el lenguaje no remite a nada más que a su propia muerte como lenguaje predicativo. *Metáfora en vano*, la muerte habrá sido en Blanchot el último recurso del discurso predicativo para no decir *nada* —el último simulacro—, una medida a favor de la inteligibilidad de la palabra que permite atravesar una problemática donde cierta imposibilidad amenaza: decir lo que no es posible: una operatividad significativa.

¿Cómo ir hacia lo desconocido —esa falta de ser posible— si por el solo hecho de nuestra existencia afirmamos la imposibilidad de tal dimensión? Blanchot no promulga una recuperación operativa del proyecto metafísico. Impone la pregunta al pensamiento para forzarlo, repitiendo la exigencia nietzscheana, «a pensar otra cosa que su posible»: «La pregunta más profunda escapa a la pregunta por el ser como a la pregunta por el todo, dejándonos en dificultad frente a esta búsqueda del alejamiento por donde lo neutro viene en cuestión»<sup>14</sup>.

Esta pregunta que nunca llega a formularse repite, en primer lugar, el riesgo asumido por Nietzsche: «Me parece importante que nos deshagamos del todo, de la unidad..., hay que desmigajar el universo... perder el respeto

<sup>13</sup> *La Part du feu...*, p. 317.

<sup>14</sup> *L'Entretien Infini...*, p. 102.



al Todo»<sup>15</sup>. Riesgo que Blanchot prolonga en la exigencia de la palabra fragmentaria que se afirma como «un pensamiento que no garantiza la unidad».

En segundo lugar, esa pregunta por lo neutro se concretiza en experiencia, no-dialéctica, de la palabra: palabra de escritura que rechaza «la palabra de universo que tiende a la unidad y ayuda a realizarlo todo»: «La exigencia de lo neutro tiende a suspender la estructura atributiva del lenguaje, esta relación al ser, implícita o explícita, que es, en nuestras lenguas, inmediatamente dada desde el momento en que algo es dicho»<sup>16</sup>.

Finalmente, esa pregunta cuestiona en el límite de toda posibilidad: «¿Cómo puede ser el absoluto (en la forma de totalidad) superado? Propiamente hablando, no puede serlo»<sup>17</sup>. Aquí Blanchot va a empujar la lógica del lenguaje hasta que el lugar insignificante que le deja la lógica conceptual —la impropiedad— empiece a cuajar significativamente. Este es el límite del poder humano, el riesgo de la exigencia fragmentaria que lleva una nueva dimensión de lenguaje —la imposibilidad llega a la literatura e inicia en los privilegios del A-fuera.

«Que la literatura sea ilegítima, que haya en ella un fondo de impotencia, sí —sin duda. Pero algunos han descubierto más: la literatura no sólo es ilegítima, sino nula»<sup>18</sup>.

Un espectáculo donde «nada» *tiene lugar*: «la apertura opaca y vacía hacia lo que es cuando ya no hay mundo», «el revés imposible de vivir de lo que al derecho no puede escribirse, doble imposibilidad que por un acto suplementario, un fraude, una manera de mentir, una locura también, se trata de transformar para adaptarla a la realidad viviente y escribiente»<sup>19</sup>.

De esta operación fraudulenta, Blanchot contornea la instancia esencialmente aporética sin tratar de reducir la trampa. Si propiamente hablando, el absoluto no puede ser superado, la única alternativa que queda, en toda lógica, para superarlo es un discurso donde tenga lugar la imposibilidad como acontecimiento operativo del lenguaje. Por eso *nada* habrá sido la última metáfora de la literatura para decir que *lo que significa* «nada» no es algo, es el hecho de que ocurra en el lenguaje —eso: nada— la pérdida de todos los referentes. Una operación que lo lleva hasta sus últimas consecuencias: decir la negación radical en el orden de la disposición significativa del lenguaje para que se abisme su funcionamiento referencial. Esta es la experiencia irrealizable representativamente hacia la que tiende la obra de arte como hacia su origen. Y Blanchot la circunscribe por ese movimiento de negatividad acumulativa que acaba por afirmar. Pero en vano; apartando al lenguaje de la instancia normativa del querer-decir y acercándolo a su

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 229.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 566.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 307.

<sup>18</sup> *La Part du feu*, p. 294.

<sup>19</sup> *L'Entretien Infini...*, p. 608.



simple modalidad operativa. No se trata de decir la neutralidad, sino de producirla en una operación que garantice la lejanía de todos los objetos de pensamiento. Por eso lo imposible —ese punto neutro que la obra de arte desea tocar— se define en términos de *relación*: «el modo de estar en relación ahí donde la relación ya no es posible». Parece que todo converge hacia esa relación que él llama «relación del tercer género», «interrupción hiperbólica», «relación de infinidad», «relación con lo que no concierne, cuando en ella lo inconmensurable se vuelve medida y la irrelación relación»<sup>20</sup>. «Relación de palabra», «en la que lo desconocido que está en juego no es ni objeto ni sujeto».

En esta relación de imposibilidad que propaga la negación hasta la tautología, Blanchot nos da las coincidencias literarias y críticas: si tal es la práctica poética que no es ni un decir efectivo, ni una negación polémica del poder, si conjuga un des-obramiento esencial con una afirmación vacía y sin embargo radical; si es, por todos lados, imposible e imposibilidad, entonces el lenguaje literario pertenece todavía a la *mixtura* —y anuncia la «doble sesión» de Derrida— fraudulenta y falsa, simulacro y trampa, una maquinación topológica que habla predicativamente en un sentido que no lo es: «Tal es la división (*le partage*) secreta de toda palabra esencial en nosotros: nombrando lo posible, respondiendo a lo imposible»<sup>21</sup>.

La teoría de la literatura en Blanchot es una teoría del lenguaje que abre la palabra hacia un comportamiento significativo aprendido en los márgenes literarios del lenguaje: un procedimiento dilatorio del sentido y la operatividad residual de los signos. Bloquear la referencia obligada de los contenidos y romper con la ordenación del decir en un solo sentido, es sin duda enfrentarse a un abismo conceptual y exponerse a la mixtura: una metodología irregular que habrá fallado en alguna parte a favor de la desconstrucción, ya que todos los mecanismos de inteligibilidad del sentido pasan por la postulación predicativa que asegura —legítima y normativiza— el decir *propriadamente dicho*. Si en esta reticulación del lenguaje obstinada en reproducir la univocidad del decir en el sentido referencial del ser, el decir se practica por añadidura y el resto es insignificante, hablar fuera de esta disposición ideológica del sentido es dar pleno derecho a la impertinencia del decir y pactar con un aparatoso movimiento de contradicciones y paradojas para tratar de decir sin que ocurra la transitividad. Es faltar a todas las definiciones de las probabilidades razonables del decir. Devolver el lenguaje a una inconsistencia deliberada con respecto a la racionalidad del decir y administrarlo en el sentido de la irrelevancia de los signos implica, necesariamente, llevarlo a la insignificancia y favorecer los residuos operatorios en el orden del decir *propriadamente dicho*.

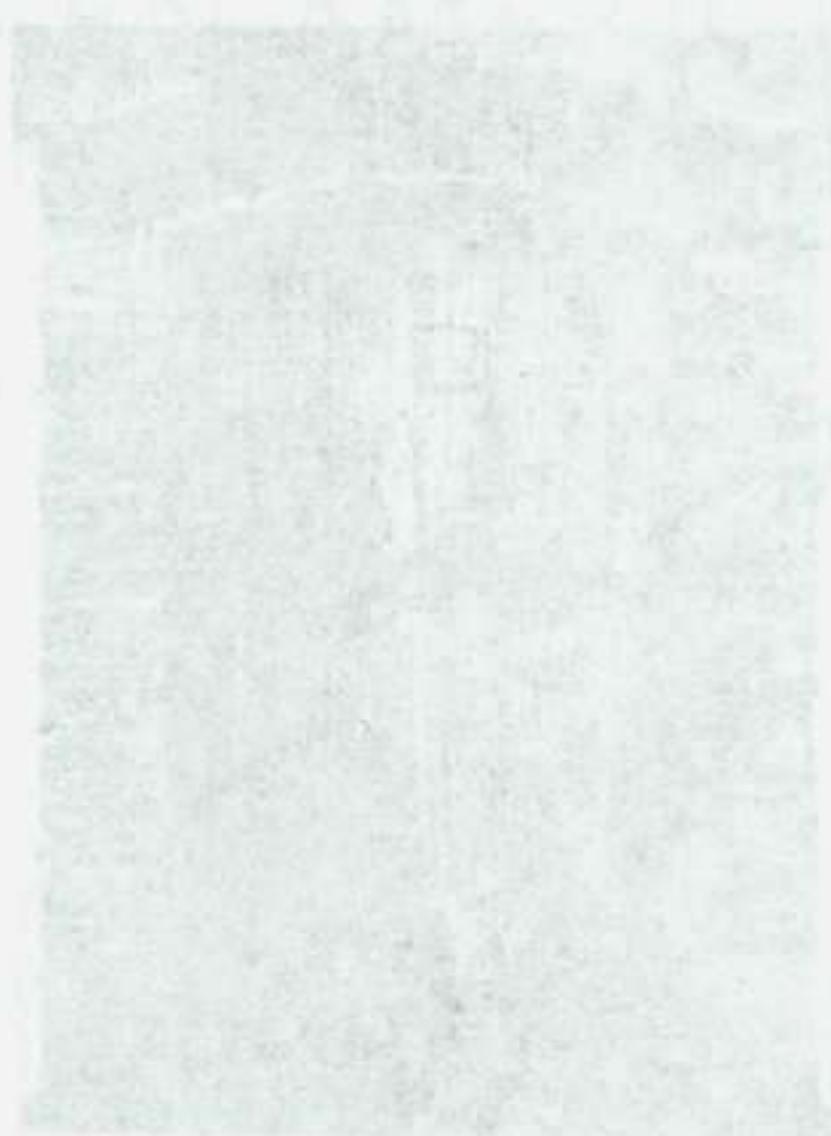
Por eso el *Dialogo Infinito* habrá sido en algún momento de su circunvolución especulativa una voluntad de decir indebida: «esa extraña

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 566.



afirmación que escapa al ser como a la negación del ser». La palabra en Blanchot es la problematización del sentido en el lugar del decir. De ahí su potencial apocalíptico, su inclinación a la residualidad, al margen y a la figura: esforzarse continuamente en desgastar el sistema de la referencialidad para que ocurra el bloqueo representativo en cierta exacerbación de la palabra y obliga a trabajar al otro extremo del pensamiento, en cierta indefinición del lenguaje, ahí donde llega la *metáfora en vano* porque no hay nada que decir ni nadie para decirlo.



En la primavera y principios de verano de 1960, varios museos y galerías de Nueva York emprendieron una campaña organizada de promoción de la pintura y escultura española contemporánea al público americano. La prestigiosa Pierre Matisse Gallery abrió la puerta de la temporada a estos artistas españoles durante los meses de marzo y abril de 1960. Entre los artistas de "El Pozo" Manuel Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera y Antonio Saura. En sus exposiciones se presentaron obras de los artistas de "El Pozo" Manuel Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera y Antonio Saura.

En la primavera y principios de verano de 1960, varios museos y galerías de Nueva York emprendieron una campaña organizada de promoción de la pintura y escultura española contemporánea al público americano. La prestigiosa Pierre Matisse Gallery abrió la puerta de la temporada a estos artistas españoles durante los meses de marzo y abril de 1960. Entre los artistas de "El Pozo" Manuel Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera y Antonio Saura. En sus exposiciones se presentaron obras de los artistas de "El Pozo" Manuel Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera y Antonio Saura.



Juan Antonio Ramírez

## Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante



Juan Antonio Ramírez, *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. 258 págs.  
I.S.B.N.: 84-7774-549-8.

*Indice:* 1. Ese oscuro deseo del objeto. 2. El jardín de las maquinitas (tríptico veneciano). 3. Arte y complejo de culpa: el caso de Camille Claudel. 4. Sobre el notorio magreo del arte y del dinero. 5. Europa y USA: la arquitectura de dos malentendidos. 6. La fotografía, el mirón y la infinitud de los signos. 7. La holografía, más allá del arte (25 aforismos). 8. A toda máquina: Jean Tinguely, del movimiento lírico al artilugio trágico. 9. Neoapocalípticos y neointegrados en la civilización del paro. 10. Habitación mínima y expresión máxima. (El inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza). 11. Surreoide curviquebrado. 12. Carlo Mollino: un funcionalismo pasional. 13. Decálogo para la arquitectura post-moderna. 14. Del vacío metafísico a la elocuencia civilizada. (Espacio público y contenido semántico). 15. La persistencia de los "grands chantiers" y los nuevos edificios rituales. (Una crónica de París). 16. Bolero de los negritos. (Paradigma médico de la restauración). 17. El cine y la ciudad. La deconstrucción urbana en cartón piedra. 18. ¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería. 19. El ocaso de los magos o la destrucción final de lo otro. 20. Des-deconstrucción. (Más ejercicios de estilo). 21. Volverás a Metrópolis. 22. La obra de arte en la época del capitalismo triunfante.



# MILLARES Y LA PINTURA VANGUARDISTA ESPAÑOLA EN AMÉRICA

Robert S. Lubar

En la primavera y principios de verano de 1960, varios museos y galerías de Nueva York emprendieron una campaña intensiva de presentación de la pintura y escultura española contemporánea al público americano. La prestigiosa Pierre Matisse Gallery marcó la pauta de la temporada artística de Nueva York con la exposición «Cuatro Pintores Españoles» celebrada durante los meses de marzo y abril, en la que se mostraban obras de los artistas de «El Paso», Manolo Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera y Antonio Saura<sup>1</sup>. En sus esfuerzos por establecer un lugar adecuado para

<sup>1</sup> La exposición estuvo abierta desde el 15 de marzo al 9 de abril de 1960. Los cuatro artistas concertaron contratos o acuerdos informales con Matisse para la exposición de sus

---

Son muchas las personas que me han ayudado a preparar este ensayo. Deseo manifestar mi reconocimiento a: María-Gaetana Matisse y Andrea Farrington de la Pierre Matisse Gallery, Nueva York; Rona Roob, Waldo Rasmussen, Elizabeth Streibert y Aileen Chuk del Museum of Modern Art, Nueva York; y Ward Jackson de los Archivos del Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Quiero agradecer especialmente a Martina Millá, mi ayudante de investigación, del Institute of Fine Arts, Nueva York, la ayuda que me prestó al facilitarme gran parte de los datos que figuran en este ensayo. Quiero manifestar asimismo mi más profundo agradecimiento a Patricia Berman del Wellesley College, por su asesoramiento de redacción.

---

La balsa de la Medusa, 22, 1992.



este arte en el mercado de Nueva York, Matisse realizó la primera exposición individual de Millares en América. Varios meses después, cuando el Museum of Modern Art y The Solomon R. Guggenheim Museum montaron los impresionantes estudios antológicos sobre pintura y escultura actual española, la posición destacada de Millares y sus contemporáneos como principales intérpretes de la escena artística internacional estaba asegurada<sup>2</sup>. Ante los ojos de la crítica y el público, había surgido de España un estallido sin precedentes de energía creativa.

Aunque resulta difícil calibrar ahora el impacto absoluto de estas exposiciones, hemos de recordar que, sólo cinco años antes, el arte español se había excluido del estudio sobre arte europeo contemporáneo de Andrew Carnduff Ritchie expuesto en el Museum of Modern Art<sup>3</sup>. Por aquel entonces, Ritchie alegó que «no todos los países europeos han gestado nuevos artistas notables», aunque no estaba completamente seguro de qué condiciones sociológicas, geográficas o económicas explicaban que «un país proporcionase a los artistas un sueño más fértil que otro...»<sup>4</sup>. En 1960, no obstante, esta posición era indefendible. En plena guerra fría, y sólo cinco años después de que las Naciones Unidas reconociesen el régimen de Franco, la repentina importancia del arte español contemporáneo era un hecho, y la crítica se vio obligada a considerar sus ramificaciones sociales, culturales y políticas. En América, las respuestas críticas a este arte fueron complejas y muy mediatizadas. La misma condición de una cultura vanguardista libre en un estado totalitario preocupaba en particular a los críticos americanos, que se preguntaban si el vanguardismo español representaba realmente una cultura de oposición o si contaba con el beneplácito del propio régimen. Lo que estaba en juego eran una serie de manifestaciones adicionales relativas a la condición autónoma de la cultura vanguardista en general, y algunas manifestaciones específicas sobre la condición política del vanguardismo en América. En este sentido, las exposiciones de pintura y escultura española contemporánea realizadas en América iniciaron un amplio debate sobre la relación existente entre el arte contemporáneo y la ideología, y los discursos nacionales se pusieron al servicio de la política cultural internacional.

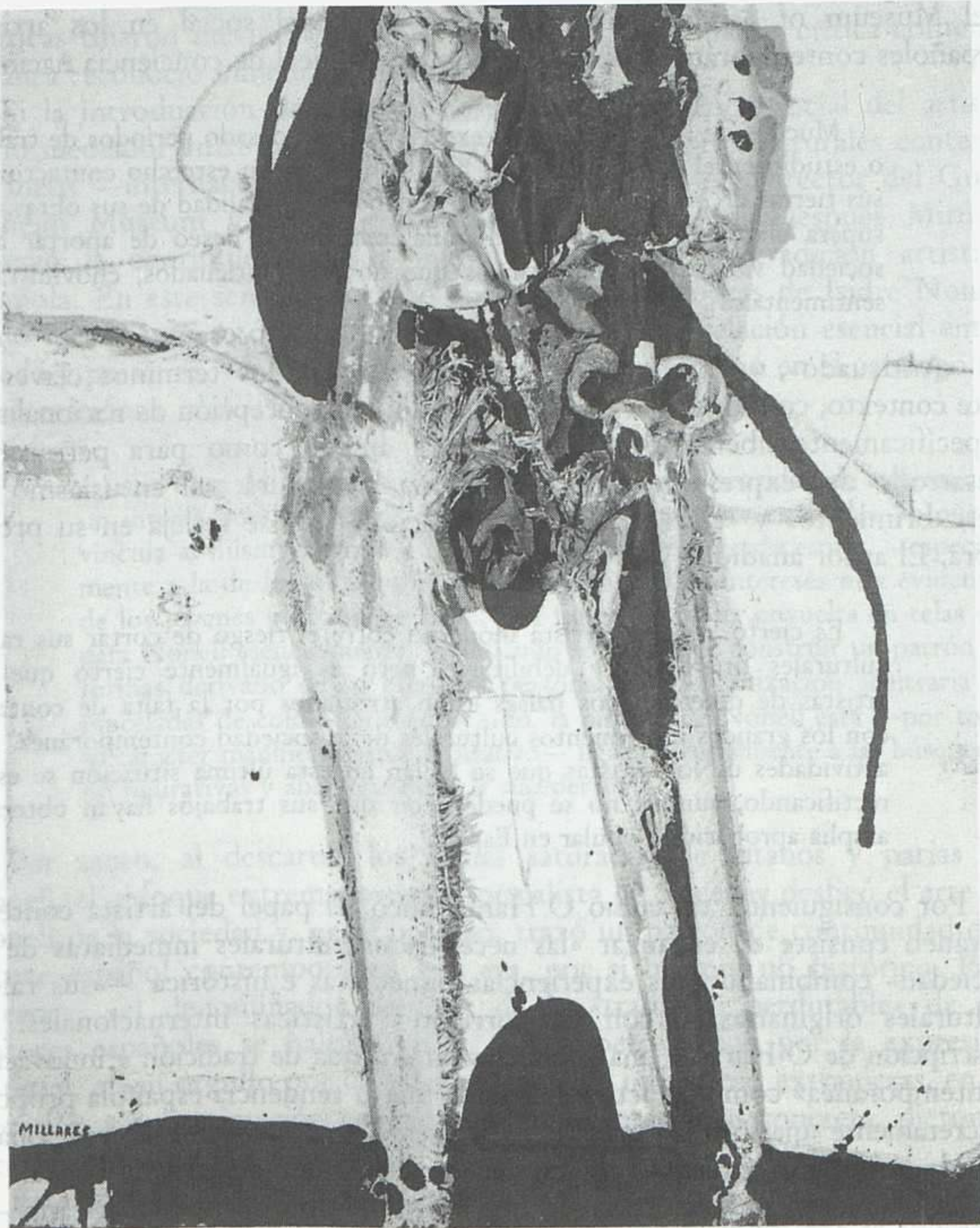
trabajos en América. De acuerdo con los archivos de la Matisse Gallery, Saura y Millares concertaron un acuerdo formal con Matisse en 1959. Canogar lo hizo a principios de 1959 aunque con un carácter más informal, al igual que Rivera un año después.

<sup>2</sup> Luis Feito realizó en abril su primera exposición individual en los Estados Unidos, en la Grace Borgenicht Gallery (que también representó a Martín Chirino). Antoni Tàpies, como es bien sabido, fue representado por Martha Jackson; Lucio (Muñoz) expuso en la Staemfli Gallery; y Joan Josep Tharrats y Francisco Ferreras estuvieron asociados con la Bertha Schaefer Gallery. Aunque en 1960, ninguno de estos artistas expusieron individualmente en Nueva York, Bertha Schaefer montó durante aquel verano una exposición de «Pintores y Escultores Españoles Contemporáneos» en la que participaron la mayor parte de ellos.

<sup>3</sup> «The New Decade: 22 European Painters and Sculptors», Nueva York, The Museum of Modern Art (10 de mayo - 7 de agosto, 1955).

<sup>4</sup> Ibid., p. 11.





M. Millares, *Cuadro 198*, 1962.

Los catálogos publicados con motivo de las exposiciones de MOMA y Guggenheim nos proporcionan un cuadro especialmente valioso de la atmósfera de interés que el arte español contemporáneo había generado. En su introducción a la «Nueva Pintura y Escultura Española»<sup>5</sup>, Frank O'Hara,

<sup>5</sup> «New Spanish Painting and Sculpture», abierta desde el 20 de julio al 28 de septiembre de 1960, antes de viajar por siete estados y Washington, D. C. en una gira que duró hasta enero de 1962. Organizada por Frank O'Hara bajo los auspicios del Departamento de Exposiciones Itinerantes, la exposición MOMA mostró obras de: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Modest Cuixart, Francisco Ferreras, Luis Feito, Manolo Millares,



del Museum of Modern Art, identificó un papel social en los artistas españoles contemporáneos fundamentado en un ideal de conciencia nacional:

Muchos de los artistas de la exposición han pasado períodos de trabajo o estudio en el extranjero, pero han mantenido un estrecho contacto con sus tierras de origen. En gran parte, atribuyo la vitalidad de sus obras, que supera el impulso inicial de la pura creación, al deseo de aportar a su sociedad valores contemporáneos que no sean anticuados, chovinistas o sentimentales<sup>6</sup>.

«Anticuado», «chovinista» y «sentimental» son los términos claves de este contexto, con los cuales O'Hara formuló una concepción de nacionalismo específicamente liberal lo suficientemente amplia como para permitir el desarrollo de «expresiones individuales» en la pintura, «el entusiasmo del descubrimiento» y «el vigor de una liberación» que se refleja en su propia obra. El autor añadió:

Es cierto... que el artista moderno corre el riesgo de cortar sus raíces culturales originarias y debilitarse, pero es igualmente cierto que los artistas de determinados países están atrofiados por la falta de contacto con los grandes movimientos culturales de la sociedad contemporánea. Las actividades de los artistas que se hallan en esta última situación se están rectificando, aunque no se puede decir que sus trabajos hayan obtenido amplia aprobación popular en España<sup>7</sup>.

Por consiguiente, tal como O'Hara indicó, el papel del artista contemporáneo consiste en encauzar «las necesidades culturales inmediatas de su sociedad» combinando sus experiencias inmediatas e histórica —«sus raíces culturales originarias»— con las corrientes artísticas internacionales. La descripción de O'Hara de una «polinización cruzada de tradición e innovación contemporánea» como característica de la nueva tendencia española propone discretamente una fórmula para la participación y cooperación internacionales erigida sobre los cimientos de un nacionalismo democrático y liberal. Es innecesario decir que se trata de una fórmula típicamente americana —y altamente politizada. En el contexto de una exposición dedicada al arte español contemporáneo, sirvió para proponer una ideología determinada en relación con el régimen político español, cuyos términos son apertura, libertad individual y reciprocidad. Aunque, como veremos, los amplios parámetros de esta posición habían sido articulados por el Museum of Modern Art ya en 1936 y, por tanto, no estaban específicamente vinculados con un programa concreto del ensayo de O'Hara de 1960, las inflexiones

Lucio (Muñoz), Oteiza (Jorge de Oteiza Embil), Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats y Manuel Viola.

<sup>6</sup> Frank O'Hara, *New Spanish Painting and Sculpture* (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1960): p. 7.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 7.



políticas tiñeron inevitablemente la exposición, tal como la crítica contemporánea reconoció inmediatamente.

Si la introducción de O'Hara destacaba la condición social del artista como mediador entre la identidad nacional y los valores culturales contemporáneos —internacionales—, James Johnson Sweeney, Director del Guggenheim Museum y de la exposición «Antes Picasso; Después Miró»<sup>8</sup>, subrayó la continuidad de la nueva pintura con la tradición artística española. En este sentido, incluyó en la exposición obras de Isidre Nonell como mecanismo retórico destinado a enfatizar una relación esencial entre pasado y presente. «... Después de 1903», Sweeney escribió en el catálogo de la exposición:

(La obra de Nonell)... se caracteriza por una intensidad de expresión y un interés por los efectos de textura particularmente españoles, lo que la vincula al mismo tiempo a la obra de los grandes predecesores —especialmente a la de los últimos años de Goya— y a los intereses más evidentes de los jóvenes pintores de hoy... una figura de mujer envuelta en telas era para Nonell esencialmente un andamio sobre el que construir un patrón de formas derivado de su escritura personal y su organización arbitraria de pinceladas de color. En este sentido, la pintura de Nonell está —por todo su carácter manifiestamente figurativo— ligada esencialmente a las búsquedas no figurativas y abstractas que le sucederían<sup>9</sup>.

Por tanto, al descartar los temas saturados de gitanos y parias de Nonell, el enfoque extremadamente formalista de Sweeney desligó el arte de Nonell de la sociedad y, en el proceso, trazó un patrón de continuidad con el arte español contemporáneo que era, por sí mismo, no histórico. Para Sweeney, «el denominador común» de la «tradición perdurable» de los pintores españoles se hallaba en «... su respeto básico por la expresión material, en su orgullo por la independencia de influencias extranjeras, en su represión y subestimación cromática y en su intensidad concreta, pictórica pero básicamente ilustrativa».

Este rápido vistazo a los catálogos de MOMA y Guggenheim pone inmediatamente de manifiesto la variedad de interpretaciones que se aplicaron a la pintura española contemporánea, desde la responsabilidad social del artista, destacada por O'Hara, hasta la insistencia de Sweeney sobre la pureza y resistencia de la tradición española como un proceso cultural que

<sup>8</sup> «Before Picasso, After Miró», abierta desde el 21 de junio al 20 de octubre de 1960. Fue la segunda exposición celebrada en el nuevo edificio Frank Lloyd Wright del Museum situado en la Quinta Avenida, tras una exposición de las obras de la colección permanente celebrada a principios del mismo año. Contenía obras de: Isidre Nonell, Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Modest Cuixart, Francisco Ferreras, Feito, Juana Francès, Lucio, Millares, Juan Hernández Pijuán, Carlos Planell, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Vicente Vela, Juan Vila Casas, Manuel Viola y Fernando Zobel.

<sup>9</sup> James Johnson Sweeney, *Before Picasso; After Miró* (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1960).



se alza definitivamente sobre los hechos materiales de la historia. Lo que se debatía eran una serie de manifestaciones que equilibraban modernidad y tradición, continuación y ruptura, valores colectivos e individualismo, nacionalismo e internacionalismo. Estas manifestaciones no eran, en forma alguna, neutrales y revelaban un intento de trabajar con programas específicos a nivel de mecenazgo y políticas culturales tanto en España como en los Estados Unidos.

No resulta sorprendente, que estos programas se revelasen en la prensa crítica en lugar de en los propios catálogos. Reflexionando sobre las exposiciones de Guggenheim y MOMA, el crítico de *Time Magazine*, rescata la posición de Sweeney para sugerir, específicamente, que cultura y tradición se preservaban *de tal forma que los políticos no podrían predecir*, por implicación, el final del régimen en España: «Si el Generalísimo Franco hubiese seguido el guión que otros dictadores modernos han escrito, habría tachado de degenerados a casi todos los artistas con vida y prohibido sus obras. Pero las raíces artísticas de España son profundas»<sup>10</sup>. Por el contrario, Natalie Edgar, en un artículo del *Art News*, entierra firmemente esas manifestaciones. En respuesta a las dos exposiciones y muestras del arte español contemporáneo celebradas en las galerías de Nueva York, Edgar declara:

La pintura de la España de la post-guerra no es un movimiento vanguardista en absoluto sino una aberración provinciana. No olvidemos que está restringida por las condiciones de la dictadura. Falta el ambiente de libertad necesario para el desarrollo de un genuino movimiento vanguardista.

Todos estos esfuerzos de franca autoexpresión, que son en realidad una protesta contra la represión, fracasan porque se han de canalizar en formas culturalmente aceptables<sup>11</sup>.

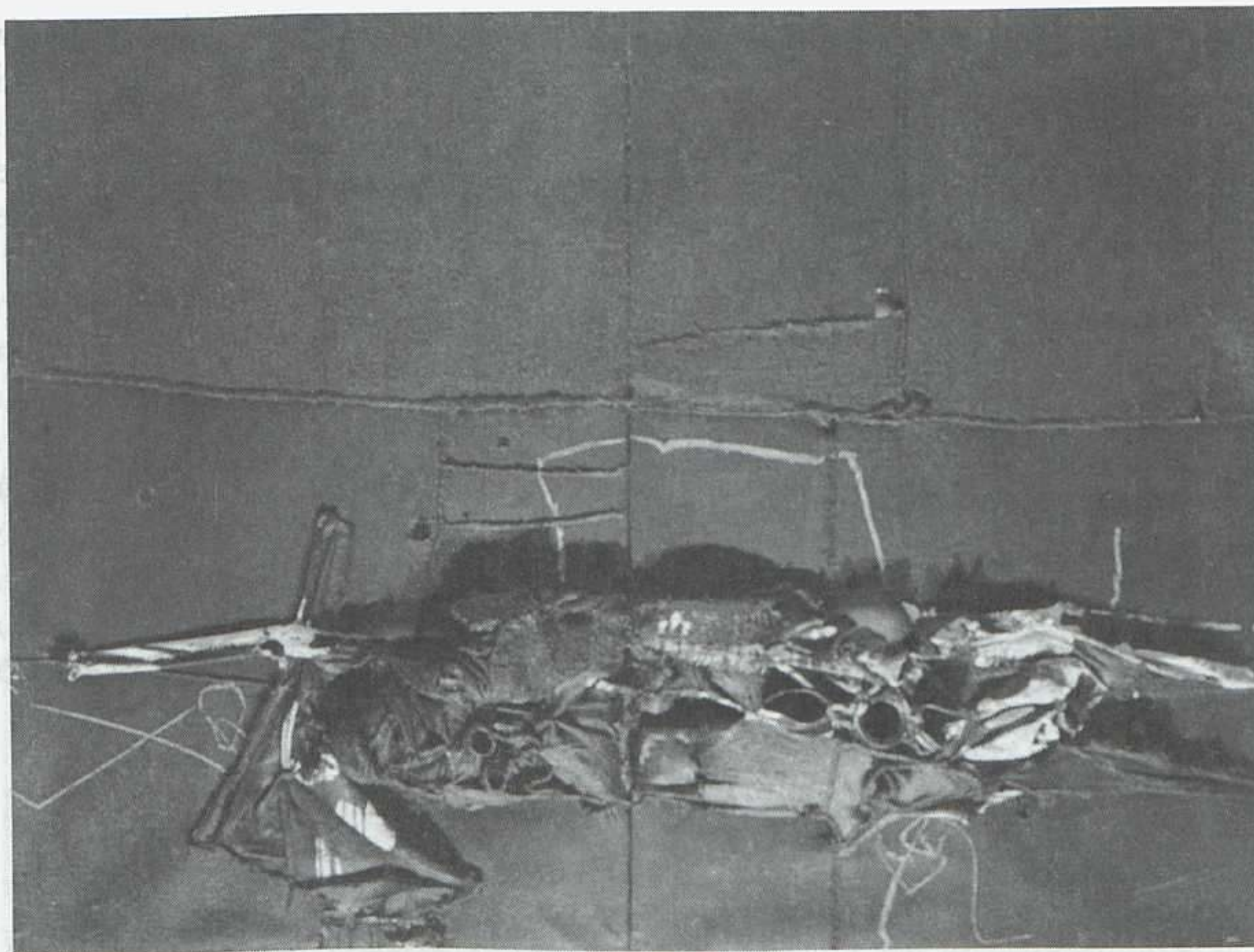
Poniendo en tela de juicio, por implicación, el argumento de O'Hara de que la pintura española contemporánea representaba una forma de proeza a través de la cual los artistas intentaban infundir en su sociedad los valores contemporáneos, Edgar continúa con sus mordaces acusaciones hacia los artistas y el régimen: «El nuevo movimiento español es, cada vez más, una baza de la propaganda local porque parece demostrar la liberalidad del régimen. Como consecuencia, recibe el apoyo benevolente del Gobierno»<sup>12</sup>. Al ignorar la cuestión crucial de si los artistas españoles fueran capaces de abrirse camino en medio de la crisis, internacionalizando la amenaza de politización de su obra, el argumento de Edgar era categóricamente descartable. Sin embargo, permite analizar, con suficiente visión retrospectiva,

<sup>10</sup> «The Joyless Spaniards», *Time Magazine* (8 de agosto de 1960).

<sup>11</sup> Natalie Edgar, «Is There a New Spanish School?», *Art News*, 59 (septiembre de 1960): páginas 44-45.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 45.





M. Millares, *Cuadro*, 1963.

los auténticos problemas y ambigüedades que enmarcaron la introducción del arte español contemporáneo en América en relación con su status político y social dentro y fuera de su país. Como veremos, estos problemas y ambigüedades afectaron particularmente a Manolo Millares.

\* \* \*

En los meses que precedieron a las exposiciones de MOMA y Guggenheim, el nuevo arte procedente de España, y su condición cultural y política, recabaron la atención de la prensa especializada. En particular, «Cuatro Pintores Españoles» de Pierre Matisse ayudó a marcar la pauta para la acogida crítica de este arte. La exposición, que Matisse concibió como una repetición de la muestra sobre los componentes de «El Paso» —Feito, Millares, Saura y Canogar— organizada por Joan Prats para la Sala Gaspar (Barcelona) en enero de 1958<sup>13</sup>, se programó estratégicamente de forma que evitase conflictos con la «Nueva Escultura y Pintura Española» de MOMA y precediese a la exposición celebrada en Nueva York sobre un estudio de

<sup>13</sup> «4 Pintores del Grupo El Paso», Sala Gaspar, Barcelona (10-23 de enero, 1958). Matisse mantuvo una relación duradera con Barcelona y Joan Prats a través de Joan Miró, cuya obra representó en los Estados Unidos desde 1932.



arte contemporáneo europeo que el Minneapolis Institute of Art había organizado con el título de «Arte Europeo de Hoy»<sup>14</sup>. Ante la imposibilidad de incluir a Feito en esta exposición<sup>15</sup>, Matisse lo sustituyó por Rivera, miembro original del grupo «El Paso», y rogó a Juan Eduardo Cirlot que enmendase el texto que había redactado para la Sala Gaspar de forma que reflejase esta modificación<sup>16</sup>.

El hecho de que Pierre Matisse haya tratado de reconstruir la exposición de los componentes de «El Paso» en su galería de Nueva York resulta irónico ya que en mayo de 1960, un mes después, el grupo publicó su «Última Comunicación», anunciando su disolución. Tras haber reivindicado una posición predominante del vanguardismo en España mediante la ruptura con sus prácticas artísticas tradicionales (precisamente porque «deseaban aportar a su sociedad valores contemporáneos que no resulten anticuados, chauvinistas o sentimentales» que O'Hara convertiría al poco tiempo en el lema del vanguardismo español en general), el comunicado explicaba que la constante actividad orientada en esta dirección:

<sup>14</sup> En una carta dirigida a Millares de fecha 9 de octubre de 1959, (Matisse Gallery Archives, Nueva York), Pierre Matisse confirmaba los términos del contrato en exclusiva con el artista en los Estados Unidos, alegando:

«He sabido por el Museum of Modern Art que la exposición de pintura española no tendrá lugar en invierno, primavera e incluso otoño de 1960. Por consiguiente, tengo plena libertad para seguir adelante con mis planes de realizar la exposición «Four Spanish Painters» (El Paso) en febrero de 1960, con la idea de montar su exposición individual en abril».

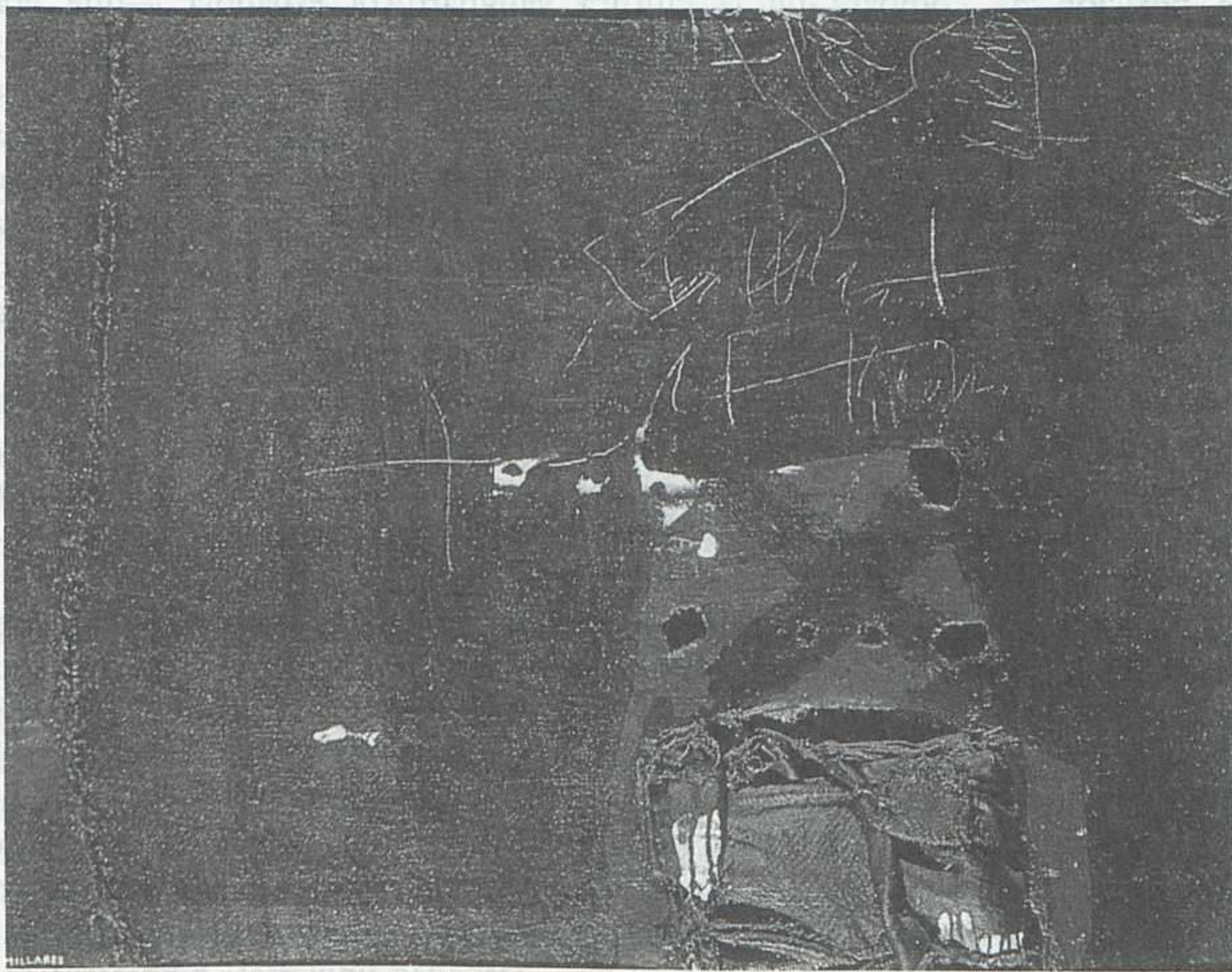
El 31 de octubre de 1959, Matisse escribe de nuevo a Millares en relación con la organización de la exposición:

«Au sujet de l'exposition des 4 d'El Paso, je suis toujours dans le vague après avoir reçu les dernières renseignements du MOMA. Ce n'est seulement qu'au prochain «meeting» de la mi-Novembre que la date de l'exposition de «Jeune Peinture Espagnole» sera décidée pour ce printemps ou l'été. Si l'exposition ouvre en été ils n'auront aucun inconvénient à ce que la nôtre ouvre le Février. Mais si la date est décidée pour Avril ou Mai ils préféreraient que notre exposition n'ouvre pas avant la leur. Toutefois ils n'ont aucune objection à ce qu'elle ait lieu en même temps. J'ai appris également que l'exposition du Musée de Minneapolis organisée par Sam Hunter serait montrée à New York à la galerie French Co. en Juin, de sorte qu'il faut absolument que El Paso ait lieu avant cette date».

<sup>15</sup> J. R. Arnaud de la Galerie Arnaud (París), con quien Feito había concertado un contrato, escribió a Matisse el 7 de septiembre de 1956 informándole de la indisponibilidad de la obra de este autor para la muestra de El Paso debido a que ya la había comprometido con la Grace Borgenicht Gallery, de Nueva York, en el mes de abril; la muestra de MOMA en abril; la muestra de la Arthur Tooth Gallery de Londres en otoño; una exposición en Rio de Janeiro en noviembre; y una muestra individual del trabajo de Feito en la Galería Arnaud programada para el mes de noviembre. Matisse respondió a Arnaud el 12 de octubre, indicándole que dado que MOMA había pospuesto su exposición, esperaba que las pinturas destinadas a Nueva York no estarían disponibles. En una carta de 8 de diciembre dirigida a Millares, sin embargo, Matisse señala que el propio Feito había declinado participar en la exposición de El Paso debido a la indisponibilidad de sus trabajos. (Correspondencia, Archivos de la Matisse Gallery).

<sup>16</sup> En la citada carta de 8 de diciembre (nota 15), Matisse pide a Millares que Cirlot haga los cambios necesarios en el texto.





M. Millares, *Testimonio*, 1963.

... corría el peligro de estancamiento y de ineficacia. Urgía una dialéctica que nos diera justificación real en la organización artística... los componentes de «El Paso» han decidido terminar su labor conjunta dentro de la comunidad española para continuar de un modo independiente el desarrollo de su obra<sup>17</sup>.

No obstante, como los propios artistas comprendieron, la lucha por alcanzar una posición legítima en el mundo artístico español no había, en forma alguna, llegado a su fin. En efecto, Millares ayudó personalmente a organizar una exposición en la Galería Biosca, inaugurada el 7 de junio de 1960 en Madrid, en la que se mostraba la obra precisamente de aquellos artistas que un mes después expondrían en el Museum of Modern Art de Nueva York<sup>18</sup>. Esta exposición pretendía claramente atraer la atención hacia

<sup>17</sup> Francisco Calvo Serraller, *España: Medio Siglo de Arte de Vanguardia, 1939-1985* (Madrid, 1985): páginas 488-489.

<sup>18</sup> El 7 de junio de 1960, Millares escribe a Porter McCray, Director del Departamento de Exposiciones Itinerantes del Museum of Modern Art exponiéndole su idea de «organizar una muestra en Madrid de las obras de artistas seleccionados para la próxima exposición del Museum of Modern Art. Hoy se inaugura en la Biosca y estoy convencido de que será el acontecimiento artístico más importante de la temporada en Madrid» (Archivos del Museum of Modern Art, Nueva York).



la posición de combate de la cultura vanguardista española —que era precaria— con la autoridad institucional implícita de MOMA capitaneando la causa. En este sentido, la «Última Comunicación» se interpreta como una proposición puramente retórica o, más exactamente, manifiesta la ambigua posición social y cultural del vanguardismo español de entonces, al mantener su condición de oposición justo en un momento en que su arte estaba siendo manipulado por un régimen deseoso de demostrar en el extranjero su apertura y tolerancia. Tampoco se han de descartar los imperativos económicos, ya que la decisión de los componentes de «El Paso» de proseguir «de un modo independiente el desarrollo de su obra» coincide con la expansión de su mercado en Nueva York. Todo intento serio de comprender «El Paso» a nivel social debe considerar en última instancia la posibilidad de su utilización por parte del régimen en combinación con su exportación y comercialización en el extranjero.

La ambigüedad y contradicción de esta posición ya se puso de manifiesto en la propia concepción del grupo «El Paso», en el momento de su creación tres años antes. El manifiesto publicado por el grupo en febrero de 1957 declara: «Caminamos hacia una visión revolucionaria —en la que esté presente nuestra tradición dramática y nuestra expresión directa— y que responda históricamente a la actividad universal». A pesar del posterior énfasis del grupo en una «dialéctica que nos diera justificación real en la organización artística», el proceso de la historia en sí mismo se derrumbaba, no obstante, de forma no dialéctica en una «actividad universal» hipostatizada, calificando, por tanto, la «visión revolucionaria» del grupo a nivel social. Teniendo en cuenta los estrechos márgenes en que estos artistas desarrollaron sus actividades en la España franquista, declaraciones como «trabajamos por un arte firme y profundo, serio y provisto de sentido» resultaban, necesariamente, ambiguas. De forma similar, el prefacio de Cirlot al catálogo de la exposición de Matisse de 1976, destaca que:

La creación del grupo estuvo motivada por la necesidad de consolidar los esfuerzos aislados de los artistas situados en la vanguardia extrema de sus conceptos estéticos y sociales. Con frecuencia, los movimientos artísticos contemporáneos se veían obligados a depender del principio de la psicología de grupo como única forma de adquirir autoconciencia y luchar contra la hostilidad e indiferencia de su entorno<sup>19</sup>.

Pero una vez más, los términos de esta auto-conciencia son confusos. ¿Cuál —podríamos preguntar— es la relación entre el vanguardismo estético y social y los programas políticos? ¿Existe esa relación, o trataron los artistas españoles de desligarse de la política? Y, en tal caso, ¿es una posición ideológicamente informada? Cirlot es ambiguo sobre estas cuestiones. Podemos, no obstante, hacernos una idea sobre su perspectiva a partir de su

<sup>19</sup> *Four Spanish Painters* (Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 1960).



breve presentación del trabajo de Saura que figura en el mismo catálogo: «Antonio Saura... es un luchador vigoroso que sacrifica todos los factores sensuales de su arte, exigiéndose una creación pura, desnuda, cruel en su fanatismo. La ambivalencia de su concepto pictórico pone de manifiesto el deseo vehemente de totalidad y su ansia renovada del absoluto». En este punto, el lenguaje de Cirlot apenas sugiere la lucha por obtener una conciencia de la totalidad social, y sí un esfuerzo por autoconstituirse en paradigma espiritual, psicológico y moral del mundo moderno.

La ambigüedad que contienen las declaraciones colectivas del grupo y la literatura crítica —quizás necesaria, quizás no— crea una situación fundamentalmente inestable que se presta a manipulación, tanto dentro como fuera de España. Esto es particularmente cierto en lo que se refiere a la acogida que, en 1960, recibieron la pintura y escultura española en Nueva York. La exposición de «El Paso» de Pierre Matisse fue el mecanismo fundamental a través del cual la crítica americana recibió inicialmente ideas sobre la nueva pintura y estableció opiniones. Muchas de estas ideas se reforzaron posteriormente en los catálogos de la exposición de MOMA y Guggenheim. Al mismo tiempo, sin embargo, el proceso de transmisión en sí mismo es complejo y problemático. Los artistas españoles habían asimilado los discursos de los Expresionistas Abstractos Americanos a través de exposiciones como la «Nueva Pintura Americana» de MOMA. Esto no quiere decir que el desarrollo del informalismo en España dependiese de los modelos americanos. Al contrario, los vínculos culturales con Francia y con Michel Tapié, líder del Art Informel, fueron con mucho el factor más decisivo en el surgimiento de la pintura abstracta española. No obstante, ante la crítica americana, la nueva pintura española parecía ser una traducción —o lo que es peor, una imitación— de una forma de expresión que identificaban específicamente con los Estados Unidos. Esta posición a su vez se conjugaba con alusiones y manifestaciones nacionalistas sobre la hegemonía cultural americana. Para la crítica versada en el ensayo «Los Pintores del Movimiento Americano»<sup>20</sup> de Harold Rosenberg celebrado en 1952, la declaración siguiente realizada por Saura que figuraba en el catálogo de la Matisse Gallery no resultó sorprendente:

Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que «es preciso llenar con algo». La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza, frente a ella, un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en una energía cosmogónica, y para siempre irradiante<sup>21</sup>.

No deja de tener cierto grado de ironía, sin embargo, que Rosenberg hubiera asimilado en gran medida los discursos del pensamiento existencialista francés y los hubiese aplicado a la nueva pintura americana.

<sup>20</sup> Harold Rosenberg, «The American Action Painters», *Art News* (Diciembre de 1952).

<sup>21</sup> *Four Spanish Painters* (Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 1960).



En sus manifestaciones de reconocimiento en el catálogo de la «Nueva Pintura y Escultura Española», Porter McCray, Director del Departamento de Exposiciones Itinerantes, observa cómo la exposición proporcionó la oportunidad de «corresponder en cierto grado a la generosa hospitalidad de las instituciones españolas y a la calurosa respuesta del público español al arte americano durante la exposición “Arte Moderno en los Estados Unidos” celebrada en Barcelona en 1955 y “La Nueva Pintura Americana” que tuvo lugar en Madrid en 1958». La primera exposición, que comprendía obras de las colecciones permanentes del Museo con algunos préstamos suplementarios, viajó entre 1955 y 1956 a través de Europa Occidental haciendo escalas en París, Zurich, Barcelona, Frankfurt, Londres, La Haya, Viena y Belgrado. Pero fue la segunda exposición organizada (de acuerdo con lo dispuesto en el catálogo de Rene d’Harncourt, Director de MOMA) «a petición de las instituciones europeas» la que captó la imaginación de artistas y público en Basilea, Milan, Madrid, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París y Londres. Para la escala final de la muestra, celebrada en Nueva York, se enmendó el catálogo de la exposición de forma que incluyera las críticas de prensa favorables de las diversas ciudades europeas por las que había viajado, en un gesto que sólo puede denominarse de autocongratulación.

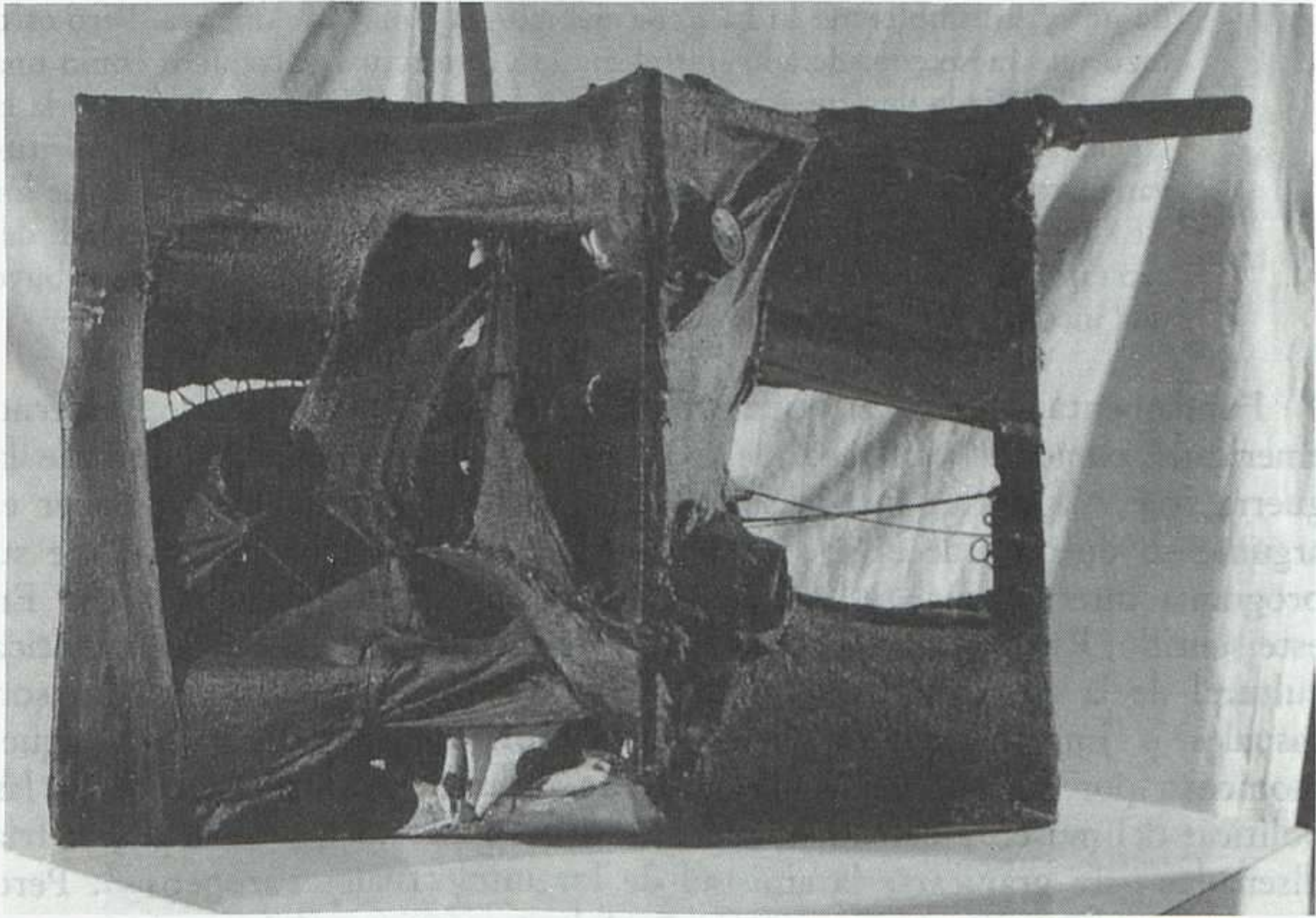
Organizada por Dorothy Miller para el Programa Internacional de Moma, que desde su creación en 1952 había realizado cincuenta exposiciones en todo el mundo, «La Nueva Pintura Americana» tenía suficiente prestigio como para garantizar que Alfred H. Barr, Jr., primer director del museo y guía espiritual, se encargase de la introducción del catálogo. Aunque el tono del texto de Barr estaba marcado por los temas existencialistas habituales por aquel entonces, el individualismo intransigente, y el «desesperado esfuerzo por descubrir el “propio yo”» (con Kierkegaard como guru de los jóvenes pintores), lo que impresiona al lector actual es el cuidadoso intento de Barr de desligar su discurso de la política:

Estos pintores rechazan desafiantemente los valores convencionales de la sociedad que les rodea, pero no están políticamente *comprometidos* aunque sus pinturas hayan sido alabadas y condenadas como demostraciones simbólicas de libertad en un mundo en el que la libertad implica una actitud política<sup>22</sup>.

En la medida en que esta exposición representaba, de alguna forma, un intento de exportar la cultura americana a Europa, esta renuncia podría haber sido necesaria para evitar un partidismo político manifiesto. En su lugar, Barr destacó la ambigüedad como mecanismo operativo de esta pintura, fundamentando la autoridad de sus afirmaciones en una serie de citas cuidadosamente seleccionadas de los propios pintores americanos. «En

<sup>22</sup> Alfred H. Barr, Jr., Introducción, *The New American Painting* (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1959): p. 16.





M. Millares, *Artefacto para la paz*, 1964.

resumen», continuaba, «estos pintores, por principio, no hacen nada deliberadamente en su obra que “facilite” la comunicación. Pero a pesar de su intransigencia, sus seguidores crecen, debido principalmente a que las pinturas en sí mismas poseen un poder sensual, emotivo, estético y, en ocasiones, casi místico, que funciona y puede ser arrollador»<sup>23</sup>.

Los términos de esta ambigüedad de contenido, fundidos en sensualidad y misticismo, son ya habituales en nuestra discusión sobre «El Paso». En las dos últimas décadas, la crítica americana comenzó a explorar en qué medida esta posición era ideológica, estableciendo una relación entre la aceptación y la difusión crítica del arte americano de finales de los cincuenta, y la reivindicación de la hegemonía americana en la política mundial. Max Kozloff fue el primero en proponer esta relación veinte años atrás, destacando, sin embargo, la dificultad para especificar los paralelismos de una forma crítica:

Los mayores logros del arte americano se produjeron precisamente durante el período en que surgieron las primeras reivindicaciones de la hegemonía mundial americana. Es imposible imaginar el advenimiento estético sin tener en cuenta, entre otros factores internos, la expansión política... En ningún momento, el arte americano fue portavoz consciente

<sup>23</sup> Ibid., p. 17.



de un organismo como lo fue, por ejemplo, la Voice of America. Pero esto hizo que fuese considerado por el mundo intelectual extranjero como una forma benévola de propaganda. Todavía permanece fresca en la memoria la creencia de que el arte americano es el único depositario del «espíritu» vanguardista, una creencia tan evocadora de la noción de gobierno de los EE.UU. como la de considerarse el único garante de la libertad del capitalismo. En estos fenómenos, sobre todo, nuestro historial se atribuye una incontrovertible «modernidad»<sup>24</sup>.

Fundamentándose en la noción de Kozloff que definía el arte moderno americano como el «campeón de la libertad humanista eterna» durante la guerra fría<sup>25</sup>, la crítica menos sutil había llegado al punto de proponer el argumento de que fue el propio Museum of Modern Art, a través de su programa internacional, el principal agente del imperialismo cultural. En este sentido, Eva Cockcroft afirmó en 1974: «Los vínculos entre la política cultural de la guerra fría y el éxito del Expresionismo Abstracto no son casuales o imperceptibles. Fueron fraguados conscientemente en aquel momento por algunas de las figuras más influyentes que controlaban las políticas del museo y defendían las tácticas bien informadas de la guerra fría diseñadas para granjearse la amistad de los intelectuales europeos»<sup>26</sup>. Pero este argumento es reductivo en la medida en que no tiene en cuenta el proceso histórico a través del cual el concepto de autonomía artística —condición previa de las declaraciones políticas de Kozloff y Cockcroft— estaba institucionalizado en América. Ya en 1936, Alfred Barr había tratado de desligar el arte moderno de los movimientos políticos tanto de izquierda como de derecha<sup>27</sup>. Como Clement Greenberg escribió en 1957, «... algún día se dirá cómo el “anti-Estalinismo”, que comen ó más o menos cuando el “Trotskismo”, se convirtió en el arte por el arte y, de esta forma, despejó el terreno, heroicamente, para lo que iba a venir»<sup>28</sup>. La cuestión es que aquellos debates que omitían la relación existente entre el arte vanguardista americano y la ideología, centrándose en la cuestión de su supuesta autonomía de la sociedad, se habían desarrollado en los Estados Unidos durante un período de veinte años y sólo iban a servir indirectamente a la política cultural de finales de los cincuenta. Pero, una vez que esta opinión

<sup>24</sup> Max Kozloff, «American Painting During the Cold War». *Artforum*, Vol. XI, n.º 10 (Mayo, 1974): pp. 39-41.

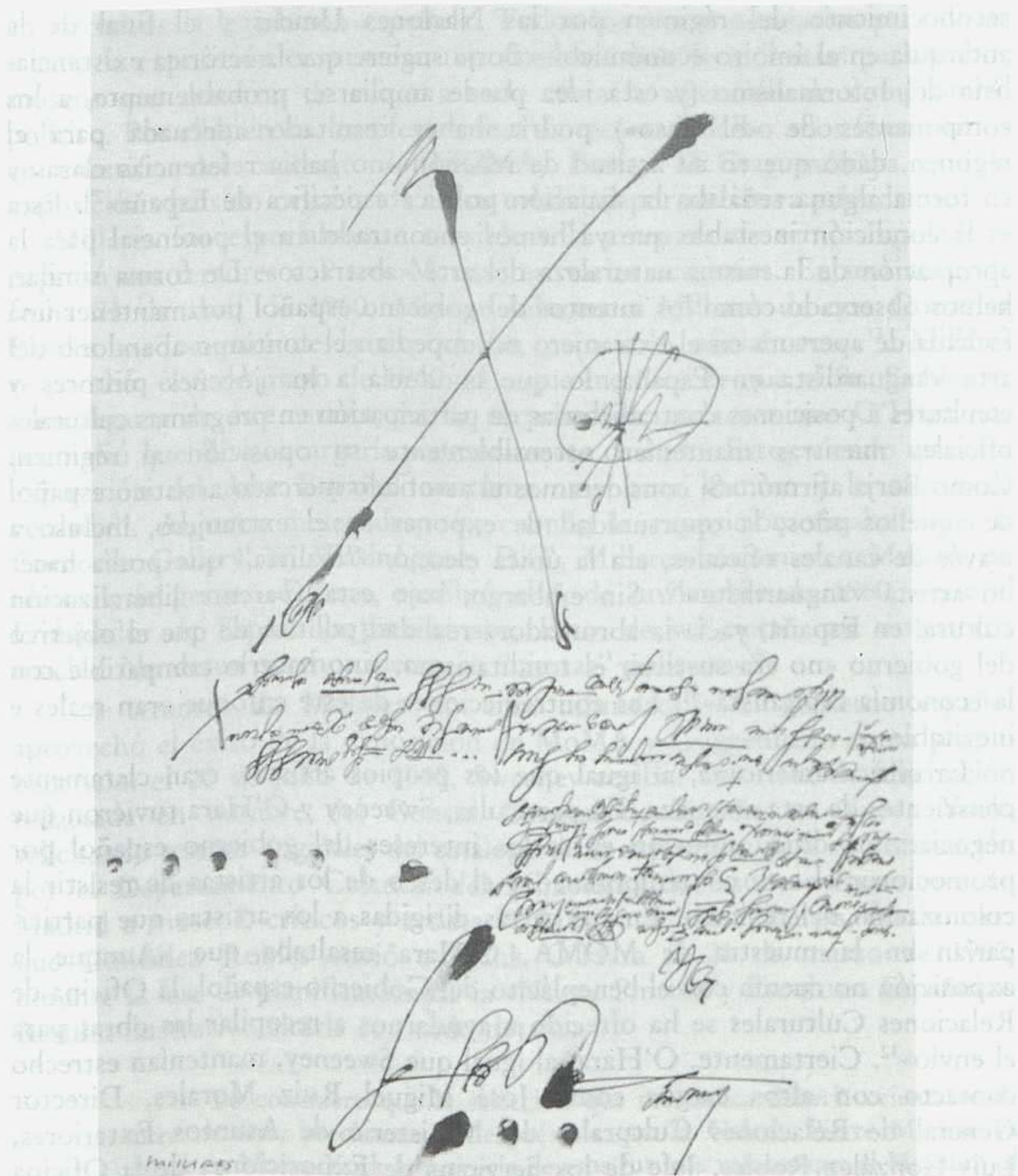
<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>26</sup> Eva Cockcroft, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War», XII, *Artforum*, 1974, 10, 39-41. En Frascina, p. 126.

<sup>27</sup> Consúltese, en particular, el ensayo de Barr sobre *Cubism and Abstract Art* (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1936/1974): p. 18. Para un análisis de este proceso, véase Thomas Crow, «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts», Frascina, pág. 233-266; y las propias observaciones introductorias de Frascina, pág. 3-20 y 91-106.

<sup>28</sup> Clement Greenberg, «The Late Thirties in New York», Greenberg, *Art and Culture* (Boston, 1961); pág. 230-238; David y Cecile Shapiro, «Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting», Frascina, pág. 135-151.





M. Millares, *Sin título*, 1971.

había asumido una posición predominante entre la crítica artística americana, el propio vanguardismo corría el riesgo de ser utilizado como instrumento de la política de la guerra fría en relación con la hegemonía cultural americana en Europa. Desvinculada de la sociedad, materializaba un ideal abstracto de libertad.

Manolo Borja trazó la evolución en España de un proceso paralelo en relación específicamente con la fortuna crítica de Antoni Tàpies. Al observar cómo el período 1955-1957 fue testigo de un cambio en la política cultural oficial —una mayor liberalización de la cultura que coincidió con el



reconocimiento del régimen por las Naciones Unidas y el final de la autarquía en el ámbito económico— Borja sugiere que la retórica existencialista del Informalismo (y esta idea puede ampliarse, probablemente, a los componentes de «El Paso») podría haber resultado adecuada para el régimen, dado que en su actitud de rebelión «no había referencias claras y en forma alguna señalaba la situación política específica de España»<sup>29</sup>. Esta es la condición inestable que ya hemos encontrado en el potencial para la apropiación de la misma naturaleza del arte «abstracto». De forma similar, hemos observado cómo los intentos del gobierno español por mantener una fachada de apertura en el extranjero no impedían el continuo abandono del arte vanguardista en España, lo que conducía a los jóvenes pintores y escultores a posiciones contradictorias de participación en programas culturales oficiales mientras mantenían ostensiblemente su oposición al régimen. Como Borja afirmó: «Si consideramos el atrofiado mercado artístico español de aquellos años, la oportunidad de exponer en el extranjero, incluso a través de canales oficiales, era la única elección “realista” que podía hacer un artista vanguardista»<sup>30</sup>. Sin embargo, bajo esta aparente liberalización cultural en España, yacía la abrumadora realidad política de que el objetivo del gobierno «no era sustituir el totalitarismo, sino hacerlo compatible con la economía capitalista»<sup>31</sup>. Las contradicciones de este enfoque eran reales e inevitables.

La crítica americana, al igual que los propios artistas, eran claramente conscientes de esta amenaza. En particular, Sweeney y O'Hara tuvieron que negociar una difícil solución entre los intereses del gobierno español por promocionar el arte contemporáneo y el deseo de los artistas de resistir la colonización del régimen. En sus cartas dirigidas a los artistas que participarían en la muestra de MOMA, O'Hara resaltaba que «Aunque la exposición no cuenta con el beneplácito del Gobierno español, la Oficina de Relaciones Culturales se ha ofrecido a ayudarnos a recopilar las obras para el envío»<sup>32</sup>. Ciertamente, O'Hara, al igual que Sweeney, mantenían estrecho contacto con altos cargos como José Miguel Ruiz Morales, Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Luis González Robles, Jefe de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Culturales del mismo ministerio y Antonio Espinosa, Asesor Cultural del Departamento de Asuntos Culturales de la Embajada Española en Washington, D.C. Todos ellos ayudaron a recopilar las obras para su envío desde España a los Estados Unidos, y a expedir las licencias necesarias

<sup>29</sup> Manolo J. Borja-Villel, «The Changes of Taste: Tàpies and the Critics», *Tàpies: els Anys* 80 (Barcelona, 1988), p. 246.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 249. Para profundizar sobre los cambios producidos bajo el régimen, véase Ludolfo Paramio, «España, 1936-1976», en Valeriano Bozal, A. González Cordon, et. al., *España, Vanguardia Artística y realidad social: 1936-1979*: pág. 1-25.

<sup>32</sup> Frank O'Hara a Luis Feito (27 de abril, 1960). *Archivos del Museum of Modern Art*. Se facilitó la misma explicación a los restantes artistas de la exposición.



en virtud de la legislación española. Todos los tratos necesarios para llevar a cabo la exposición constituían una posible causa de molestias para ambos museos que trataron de evitar a toda costa la acusación de compromiso político. Por ello, en las manifestaciones de reconocimiento a los funcionarios en cuestión del catálogo de MOMA, Porter McCray subraya que la exposición «ha sido organizada en su totalidad por iniciativa privada...».

Millares fue especialmente sensible a la amenaza de ser manipulado y expresó sus temores a Pierre Matisse en varias ocasiones. En una carta de fecha 23 de abril de 1960, Matisse informa a Millares de que González Robles «se ocupará de la exposición, pero sólo oficialmente»<sup>33</sup>. Millares respondió, el 6 de mayo de 1960: «Lo que me dice de que el Sr. Robles va a encargarse de este asunto me ha sorprendido, toda vez que O'Hara nos prometió que él se encargaría personalmente de todo. Estoy viendo que esta exposición del Arte Español no toma muy buen camino y lo siento de verdad»<sup>34</sup>. Algunos meses después, cuando la exposición viajaba hacia la Corcoran Gallery, en Washington, D.C., Millares comunicó a Matisse un temor más grave: «Dicen», escribió el 5 de noviembre de 1960, «que el Embajador de España la patrocinaba. Esto, de ser cierto, me disgustaría mucho. No deseo que nos metan en "ciertas" políticas»<sup>35</sup>.

Los temores de Millares no eran infundados. El gobierno español aprovechó el éxito de la exposición de MoMA y Guggenheim en su propio beneficio: el 20 de julio de 1960, Sweeney recibió una nota de felicitación redactada en nombre del Consul General de España en Nueva York, solicitando sesenta originales del catálogo de la exposición para su distribución por el Departamento Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid a museos, críticos y artistas<sup>36</sup>. Más sutil, sin embargo, fue la carta que González Robles envió a Frank O'Hara el 21 de marzo de 1960, durante la fase de planificación de la «Nueva Pintura y Escultura Española». Resulta ilustrativo citarla con todo detalle:

... Yo considero que la selección que me indica debería orientarse de otra manera, precisamente después de que la Galería Pierre Matisse ya lanza en Nueva York la mayoría de esos futuros valores que el Museum of Modern Art, y que por lo tanto, no se descubre cosa nueva, y lo que es peor, son exactamente esos mismos nombres que Matisse puede decir con orgullo que es él quien los ha descubierto antes y que el Museum of Modern Art sólo hace seguir las directrices que Matisse marca. Esto es importante de considerar. Una cosa parecida me ocurrió a mí cuando comencé a organizar la exposición en el Musée des Arts Décoratifs. Entonces, París me pedía, con una insistencia, que a mí me fue bastante sospechosa, que la exposición comprendiera *muy pocos artistas*, y daba la

<sup>33</sup> Archivos de la Matisse Gallery.

<sup>34</sup> Archivos de la Matisse Gallery.

<sup>35</sup> Archivos de la Matisse Gallery.

<sup>36</sup> Archivos del Solomon R. Guggenheim Museum.



casualidad de que esos *pocos* eran los que *ya* estaban en galerías de París. Es decir, que yo, que bien se me podía criticar la exposición de esta forma, diciendo ¿qué nos descubren los españoles que no conozcamos ya? Y eso me llevó al ánimo de insistir en ese número fatídico de «13», que al final me trajo la gloria que ya sabes<sup>37</sup>.

Mientras que la carta destaca aparentemente la necesidad de que el museo mantenga su independencia del mercado, subyace un importante subtexto político. Dado que la exposición que González Robles había organizado en París algunos meses antes era un proyecto patrocinado por el gobierno, podemos deducir que la independencia a la que hace referencia era políticamente conveniente. Esta actitud permitía al gobierno reclamar un papel fundamental en el descubrimiento y mecenazgo del arte vanguardista en España, sin marchantes o críticos como intermediarios. Por extensión, el proyecto de MOMA ofrecía una nueva oportunidad para que González Robles propusiera su política cultural que era, precisamente, la causa de las objeciones de Millares.

\* \* \*

La exposición de París, «13 Pintores Españoles Actuales», prestó innegablemente funciones de embajada, legitimando el régimen español a través de la cultura de una forma que era, no obstante, obvia. En su introducción al catálogo, José Miguel Ruiz Morales, elaboró una genealogía de la nueva pintura (que contenía todas las obras realizadas entre 1958 y 1959) que trató de socavar la posible condición de oposición del vanguardismo:

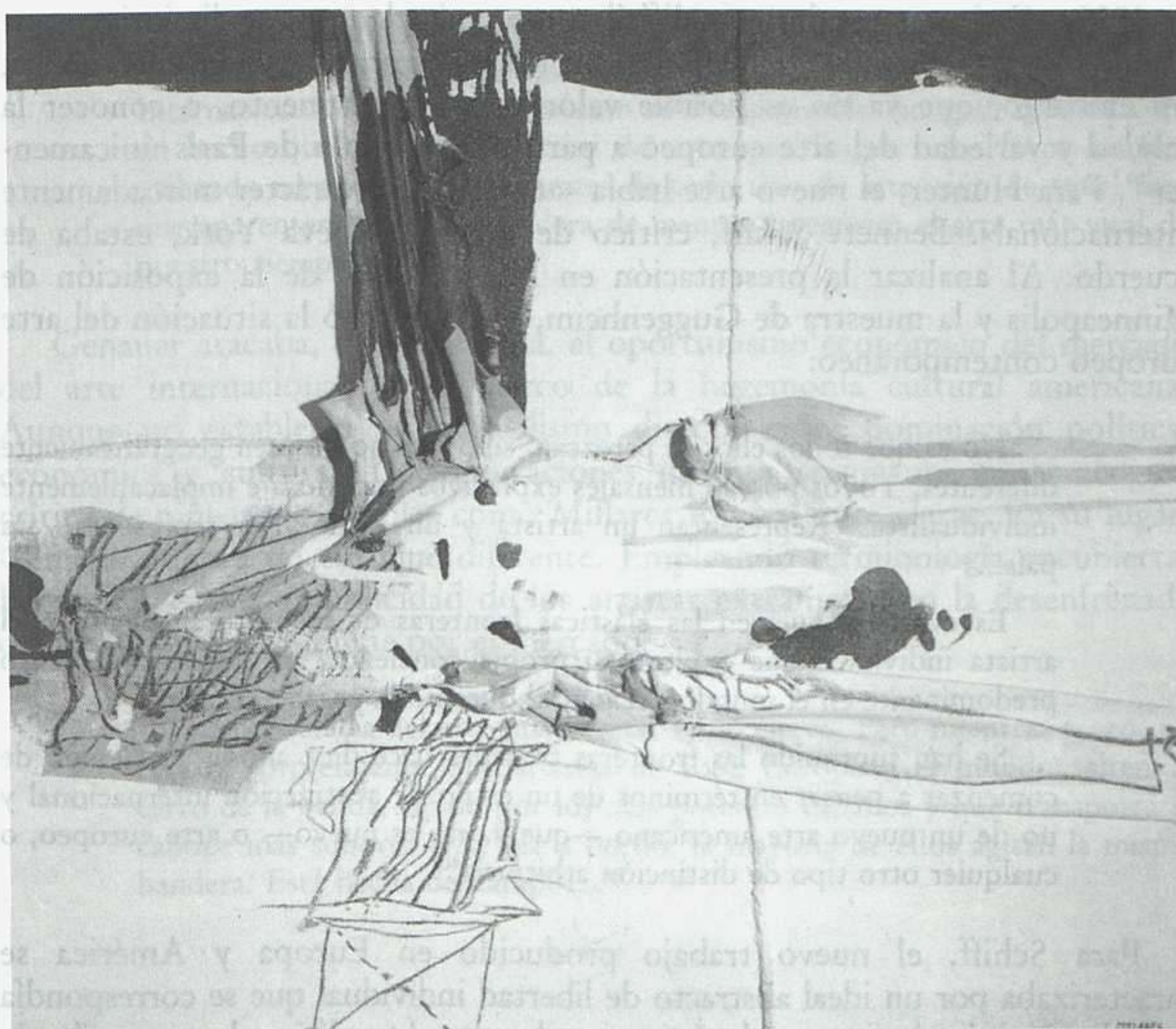
Ceux, qui comme nous, servaient l'Espagne à l'étranger, percevaient depuis quelque temps une vague de rénovation dans le peinture de notre pays. A la suite de la génération qui a donnée des noms universels comme ceux de Juan Gris, Julio González, Picasso, Miró et Dali et d'autres, moins connus pour le moment hors de nos frontières, comme ceux de Solana, Palencia, Cossio, surgit, à partir de 1950, à Barcelona le groupe Dau al Set et à Madrid le groupe El Paso... cette phalange de l'art abstrait e été consacrée internationalement d'une manière définitive à la Biennale de Venise (1958)...<sup>38</sup>.

Al situar a los artistas de «El Paso» en el mismo proceso histórico que Solana, Palencia y Cossío —conocidos partidarios del régimen— Morales deniega las reivindicaciones culturales y sociales específicas de los diferentes grupos, allanando el camino para la colonización. En este sentido, la

<sup>37</sup> Archivos del Museum of Modern Art.

<sup>38</sup> José Miguel Ruiz Morales, *13 peintres espagnols actuels* (París, Musée des Arts Décoratifs, Mayo-Junio, 1959). Participaron en la exposición los siguientes artistas: Canogar, Cuixart, Feito, Alfonso Mitre, Millares, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Rivera, Saura, Suárez, Tharrats, Vicente Vela, y Manuel Viola.





M. Millares, Sin título, 1972.

expresión «phalange de l'art abstrait» no puede considerarse una frase neutral. Por último, el acento puesto por Morales en la forma en que este arte revelaba los «traits typiques de la profonde âme espagnole» de acuerdo con el espíritu de Unamuno y la Generación del 98, no deja dudas sobre la posición cultural del régimen: proyectar una actitud liberal de progreso cultural y social en el extranjero mientras trata de domesticar el arte abstracto convirtiéndolo en una «tradición nacional» específica dentro de su propio país.

Por consiguiente, la ideología circunscribía claramente el espacio de la interpretación del arte contemporáneo en España. Al mismo tiempo, como hemos visto, la posible apreciación y transformación de este arte en el extranjero no dejaba de ser una amenaza para los jóvenes pintores y escultores. Mientras la crítica americana tendía a insistir en un arte internacional con profundas raíces nacionales (una fórmula que fue la clave del éxito de la exportación de pinturas expresionistas abstractas), el colapso de las escuelas nacionales en el período de la postguerra fue cada vez más evidente. Como Sam Hunter afirma en su ensayo para la muestra «Arte Europeo Hoy», celebrada por The Minneapolis Institute of Art en el otoño



de 1959, «Cada vez resulta más difícil comprender los rasgos distintivos que vinculan expresiones abstractas y nacionalidad. Nuestro agrupamiento indica, sin embargo, que ya no es posible valorar el temperamento, o conocer la calidad y variedad del arte europeo a partir del ejemplo de París únicamente»<sup>39</sup>. Para Hunter, el nuevo arte había «adoptado un carácter marcadamente internacional». Bennett Schiff, crítico de arte de Nueva York, estaba de acuerdo. Al analizar la presentación en Nueva York de la exposición de Minneapolis y la muestra de Guggenheim, Schiff reflejó la situación del arte europeo contemporáneo:

No es que todos ellos se parezcan, sino que no parecen geográficamente diferentes. Todos poseen mensajes expresivos imperiosa e implacablemente individualistas. Representan un artista y un estilo. No representan un país...

Es evidente que, en las elásticas fronteras de la pintura subjetiva, el artista individual que explora su propia conciencia ha sido un elemento predominante en el mundo occidental durante la pasada década.

Se han suprimido las fronteras trazadas hace diez años y es tiempo de comenzar a pensar en términos de un estilo de abstracción internacional y no de un nuevo arte americano —que ya no es nuevo— o arte europeo, o cualquier otro tipo de distinción arbitraria<sup>40</sup>.

Para Schiff, el nuevo trabajo producido en Europa y América se caracterizaba por un ideal abstracto de libertad individual que se correspondía con el principio de un mundo único en el arte y la política: la supresión de las fronteras nacionales.

Sin embargo, fueron precisamente las implicaciones del dominio cultural de este principio de un mundo único —en oposición a una autonomía idealizada— lo que alarmó a Emily Genauer, crítico de *The Herald Tribune*. Analizando una multitud de exposiciones dedicadas al arte europeo (incluida la muestra de Millares en la Matisse Gallery), en un polémico ensayo titulado «Un Mundo en el Arte, ¿Pero es esto Conveniente?», Ganauer puso en tela de juicio el cliché de un «entendimiento internacional» en un mundo (artístico) sin fronteras:

... Parece que los artistas no están tanto intercambiando ideas como consecuencia de un concurrido tráfico internacional como imitando alegremente las ideas que han obtenido la rápida aprobación oficial... Hasta ahora, el intercambio en el arte parece haber dado como resultado la dominación del mundo artístico internacional por una idea específica, el estilo expresionista abstracto...

<sup>39</sup> Sam Hunter, Foreward, *European Art Today*, (Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art, 23 de septiembre - 25 de octubre, 1959).

<sup>40</sup> Bennett Schiff, «In the Art Galleries», *The New York Post* (26 de junio, 1960).



... algo ha ocurrido en los últimos años, y las muestras internacionales de Venecia y otros lugares, así como la intensa actividad del Consejo Internacional del Modern Museum son responsables en gran medida... Es un hecho que... los funcionarios del arte que dirigen estos foros los han utilizado no como los escaparates de todo tipo de arte, sino de aquel tipo que aparentemente, se considera de manera categórica el arte más vital de nuestro tiempo<sup>41</sup>.

Genauer atacaba, de esta forma, el oportunismo económico del mercado del arte internacional en el marco de la hegemonía cultural americana. Aunque no estableció un paralelismo directo entre dominación política, económica y cultural, las implicaciones de esta coyuntura en la acogida crítica de pintores españoles como Millares son bastante claras. En su lugar, Genauer adopta un enfoque diferente. Empleando terminología encubierta, llegó a sugerir la complicidad de los artistas extranjeros en la desenfrenada colonización de sus obras por el mercado:

La burocracia del arte puede estar en lo cierto. Pero mientras tanto, no resulta sorprendente que artistas de toda Europa y el mundo salten al carro de la banda, tirado por los más potentes caballos y que transporta al calíope más sonoro. Una vez a bordo, la mayoría de ellos agitan la misma bandera. Está hecha de harapos...<sup>42</sup>.

\* \* \*

«Hecha de harapos»: la referencia a Millares, que trabajaba con arpillera, es inequívoca. Aunque Genauer presentó al pintor como la excepción de la regla de que «la maquinaria del mundo del arte... está suprimiendo del arte su carácter nacional...», su análisis de la «españolidad» de Millares resucita los conocidos clichés de un «arte desesperado, brutal, violento y angustiado». Combinando estas características con la tradición española, continúa:

Puede hacer que pienses en sangre y arena o en los murales satánicos de la pintura negra de Goya o, incluso, en la violencia de ciertos lienzos de Picasso. Cada pintura es un campo de batalla aunque es difícil decir quién combate y quién vence. Quizá Millares considere que ninguno vence. Esta puede ser la «auténtica realidad del ser humano» que, según afirma en el prólogo de un catálogo, pretende expresar<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Emily Genauer, «One Worrrld in Art, But is that Good?», *The Herald Tribune*, Nueva York (17 de abril, 1960). Las restantes exposiciones a las que Genauer respondió incluían: Feito, en Grace Borgenicht; el artista polaco Kobzdej, en French & Company; el arte holandés contemporáneo en la Graham Gallery; y la exposición MOMA de arte italiano de colecciones públicas y privadas en América, preparada bajo los auspicios del Internacional Program para viajar a Milán y Roma.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.



Pero, al situar el arte de Millares en una tradición nacional específica, su trabajo se introduce de nuevo en un contexto histórico en términos que curiosamente repiten la insistencia de Ruiz Morales sobre los «traits typiques de la profonde âme espagnole». Al situar a Millares en la corriente ininterrumpida de la historia (artística) española se comprometía necesariamente la realidad social de su arte y la especificidad de su lucha.

Millares fue perfectamente consciente de estas apropiaciones en España y América. En su carta a Pierre Matisse de 5 de noviembre de 1960, califica la acogida de la exposición de MOMA por la crítica de Nueva York de «bastante absurda o increíblemente floja de contenido»<sup>44</sup>. Probablemente pensando en la crítica de Genauer, en otra carta dirigida a Matisse de fecha 17 de diciembre de 1960, Millares señala: «Hemos pasado unos ratos muy agradables con Emily Genauer. Creo que esta vez... comprende más ampliamente a la joven pintura española. Desde ahora —creo— puede decir muchas cosas sobre nosotros en USA y, además, combatir frivolidades e inexactitudes de la crítica periodística»<sup>45</sup>. A pesar de estas protestas, Millares compartió responsabilidades en la forma en que su arte —y esta observación también abarca a sus colegas españoles— fue recibido en Nueva York. Para el catálogo de la exposición individual organizada por la Pierre Matisse Gallery en abril de 1960, se reimprimieron (mediante adiciones) declaraciones anteriores del artista en las que expresaba sus puntos de vista artísticos:

El arte —hoy— bordea ya esa línea divisoria con lo imposible. Lo imposible como acicate para la creación artística, lleva en sí siempre una fuerza más valiosa que nada.

Un arte desesperado es siempre final y principio; una forma viable de decir cosas con entera libertad, brutalmente, sin muros de contención; un suicidio continuo y un continuo nacimiento. Todo lo imposible y absurdo de nuestro mundo me lleva irremediamente a esa posibilidad de volcarme en lo desconocido sin pretensiones de salvación o de condena<sup>46</sup>.

De modo significativo, fue la pura inespecificidad de esta concepción existencialista de la lucha del hombre por la autonomía y libertad en el mundo de la post-guerra —«sin pretensiones de salvación o de condena»— lo que se tradujo para la crítica americana en una ambigüedad esencial en la forma del propio arte. Otra cuestión totalmente distinta es si los artistas españoles contemporáneos pudieron interiorizar esta condición en su obra y exorcizarla críticamente.

La cuestión espinosa fue, desde luego, en qué medida la crítica americana podía reinscribir esta condición de ambigüedad en su base social concreta.

<sup>44</sup> Archivos de la Pierre Matisse Gallery.

<sup>45</sup> Archivos de la Pierre Matisse Gallery.

<sup>46</sup> Declaración, «Manolo Millares: Recent Paintings», Pierre Matisse Gallery (12 de abril - 7 de mayo, 1960).



Tomás Llorens y Valeriano Bozal han sugerido que artistas como Millares, Lucio Muñoz y Guinovart respondieron a la utilización de su obra por parte del régimen traduciendo «metafóricamente la violencia, como tema de la pintura, en violencia física inflingida al propio soporte material de la pintura. Fue también un intento para huir de la creciente amenaza de academicismo y de la estrechez de las taxonomías estilísticas»<sup>47</sup>. Pero, como hemos observado, en 1960 este enfoque fue suficientemente comercializado en el mercado internacional como para amortiguar sus efectos. Un autor, al analizar la muestra de Millares en la Pierre Matisse Gallery, estableció el problema sucintamente: «Si ha perdido mucho de su convulsión en Nueva York, se debe a que la angustia como modo de propiedad cultural se ha convertido virtualmente en rutina»<sup>48</sup>. Sólo el crítico del *Art News* parece haber entendido plenamente el potencial de resistencia que manifestaba la obra de Millares:

Millares conserva su color considerado internacionalmente como habitual: negro, blanco, rojo, el propio color de la prenda. Pero esto es un reto más que una característica de buen gusto. Sus pinturas, en su más pura esencia, marcan la diferencia amarga e implacable entre la elegancia y la apariencia de elegancia. Insinúan que, entre ambas, se encuentra a menudo la cruda verdad de la realidad<sup>49</sup>.

Comentando la «ironía de la “libertad» que el gobierno español permitía a sus pintores «abstractos», el autor destacó la oposición entre la elegancia y la apariencia de elegancia en el arte de Millares como una estrategia moral para abrirse paso a través de una falsa conciencia.

\* \* \*

La resistencia vanguardista en los ámbitos político y social ha constituido el epicentro de la crítica de Millares. En su escrito de 1962, José Ayllon, uno de los miembros fundadores de «El Paso» definía el lenguaje abstracto utilizado por Millares y sus contemporáneos como un imperativo moral en la lucha por la libertad:

Lo que se presenta hoy como una nueva estética puede reducirse a un sentimiento común sobre lo que nos preocupa a los artistas —es decir, la adopción de una posición moral dedicada a luchar contra la inmovilidad de la conciencia, el letargo que rodea a la civilización tecnológica en la que hemos perdido nuestras referencias humanas y, por tanto, nuestra dimensión espiritual<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Valeriano Bozal y Tomás Llorens, Introducción, *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, pág. XVII.

<sup>48</sup> S. T., «Manolo Millares», *Arts* 34 (junio de 1960): pág. 55.

<sup>49</sup> J. S., «Manolo Millares», *Arts News*, 59 (mayo, 1960): pág. 19.

<sup>50</sup> José Ayllon, *Millares* (París, Galerie Daniel Cordier; Nueva York, Pierre Matisse Gallery; y Madrid, Galería Biosca, 1962).



Dieciseis años después, José-Augusto França, biógrafo del artista, estableció una relación específicamente dialéctica entre la forma del arte de Millares y su contenido (social):

El cuerpo que el hombre está perdiendo (que en realidad y perdió en los campos de concentración o en el Holocausto de Hiroshima...), y el arte del cuerpo que puede concedérselo o devolvérselo, son inseparables. Se trata, sencillamente, de una repetición de la afirmación de que «contenido y forma son inseparables», afirmación que tiene particular importancia para el artista<sup>51</sup>.

Al destacar la violencia, urgencia y fatalidad del acto creativo de Millares, França sugiere las formas en que Millares trató de introducir el contenido en la forma. Pero para un arte que, por necesidad, se desarrolló en condiciones sociales adversas, su margen de acción estuvo limitado desde el principio debido principalmente a que sus significados no se podían garantizar internamente. Millares y sus contemporáneos, como hemos visto, estuvieron expuestos a la colonización del régimen español, al «establishment» cultural americano y, quizá lo que resultó más decisivo, al propio mercado artístico internacional. Los tres ámbitos compartieron una red de relaciones que entraron en conflicto en Nueva York, en 1960, cuando Millares y sus contemporáneos mostraron por primera vez sus obras al público americano. La ambigüedad y las perspectivas cambiantes que continuamente manifestó la prensa crítica neoyorquina fueron condiciones del propio arte y de los intereses conflictivos al servicio de los cuales estaba.



# ELOGIO DE LA MODERACIÓN

## Entrevista con Tzvetan Todorov

Ger Groot y Charo Crego

En 1984 Tzvetan Todorov formuló en una frase, exacta y concisa, su nuevo programa: «la posibilidad de oponerse al nihilismo sin dejar de ser ateo». Desde entonces, su nueva orientación, anunciada ya años antes en su estudio sobre Bajtin y en su obra *Le Conquête de l'Amérique*, ha llegado a un punto en el que el retorno a planteamientos estrictamente «científicos» u «objetivos», como los de su pasado semiótico, es imposible. La perspectiva bajtiniana del dialogismo y la exotopía, ciertos componentes personales del autor y unos intereses cada vez más definidos le llevaron a ampliar el horizonte de la investigación al problema de la identidad personal y cultural, a la cuestión de las relaciones entre las personas de una comunidad o grupo y entre las diferentes culturas y, por supuesto, al problema de la moral.

En los dos libros que acaba de publicar, Todorov aborda este conjunto de cuestiones. En su obra, *Les Morales de l'histoire* prosigue, en la primera parte, la investigación de la confrontación cultural, iniciada en *La Conquête de l'Amérique* y en *Nous et les Autres*. La segunda parte versa, sin embargo, sobre cuestiones muy diversas de política y moral. Comienza con el problema de la verdad en las ciencias humanas y termina con el papel de los intelectuales en la sociedad moderna. Entre ambos artículos, Todorov estudia el problema de la tolerancia y de sus límites en lo intolerable, la cuestión de los fundamentos de la democracia, el tema de la libertad de

---

La balsa de la Medusa, 22, 1992.



expresión y, finalmente, la problemática de los valores y de su legitimidad.

En *Face à l'extrême*, Todorov irrumpe abiertamente en el terreno de la moral. En esta obra el autor se ha propuesto estudiar lo que él denomina virtudes cotidianas, es decir, los diferentes comportamientos morales que se producen en la vida de todos los días, y su réplica negativa, los vicios cotidianos. Ahora bien, en vez de analizar estas virtudes y vicios en la neutra cotidianidad de nuestra vida diaria, Todorov se ha inclinado por estudiarlos en situaciones extremas, como las que se produjeron en los campos de concentración. En esa vida, en la que tras el paso del tiempo se había instaurado la normalidad y la costumbre, pero en donde la adversidad de las circunstancias podría hacer pensar que no había lugar para la virtud, Todorov encuentra conductas y actos que se inscriben en ella y que por su carácter extraordinario son mucho más ejemplares. Basándose en los innumerables testimonios y relatos de aquellos que sufrieron la detención o la muerte y de lo que, al otro lado, fueron cómplices de esa situación, identifica, distingue y ordena los diferentes virtudes y vicios. Aunque en esta disección analítica se descubre fácilmente la formación semiótica de Todorov, su empeño en no ahogar bajo la lógica de la sistematicidad las múltiples voces de su estudio es una prueba más de su deuda con Bajtin y de su firmeza en permanecer en ese terreno entre el pensamiento abstracto y los hechos concretos, que recurriendo a la antigüedad clásica denomina «prudencia».

Precisamente, antes casi de empezar la entrevista que, con motivo de la publicación de sus dos nuevos libros mantuvimos con él, Todorov nos advierte, para que no quepa confusión alguna, que no es un pensador y que su campo no es el de la abstracción.

*Tzvetan Todorov*: «Yo no soy filósofo, no practico el discurso filosófico, más bien soy historiador de la cultura o moralista o crítico, eso es, crítico, pero en todo caso no pretendo ostentar el título de filósofo».

*Pregunta*.—Antes de abordar el contenido de su obra, empecemos por el principio. Procedente de su país natal, Bulgaria, usted llegó a Francia en 1963 con una formación de lingüista.

*T. T.*—No, mi interés era la literatura. Había estudiado filología, pero siempre trabajé sobre literatura, aunque me interesaba por la función del lenguaje en la literatura. Por eso existía una relación con la lingüística, pero nunca he sido lingüista, como tampoco filósofo. Efectivamente, durante unos años mi trabajo se centró fundamentalmente en el campo literario, en el método de análisis y sobre todo en las cuestiones relacionadas con el relato. Después, en una segunda etapa, durante la década de los setenta, me centré en lo que yo denomino el simbolismo en la lengua. Es evidente que este tema tiene mucho que ver con la literatura, pero va más allá de la literatura misma. Abarca el campo de los signos, la metáfora, los símbolos, las alusiones, las sugerencias, cualquier forma de evocar otros sentidos, dobles sentidos, etc. Abordé el tema, desde un punto de vista histórico, en *La théorie du symbolisme* y, poco después, desde una perspectiva más



temática, en *Symbolisme et interprétation*. Además, en *Les genres du discours* recopilé algunos estudios sobre ciertas obras literarias.

P.—Cómo explica que esa evolución tan coherente se interrumpiera de repente?

T. T.—Con *Les genres du discours* yo diría que se acaba el segundo período y que entonces llegué a una reflexión de carácter diferente. Sí, este cambio exige cierta explicación. No hay que interpretarlo como un rechazo o una negación de lo que había hecho antes. Durante los dos períodos anteriores, mi trabajo versó principalmente sobre los conceptos mismos, sobre los instrumentos del análisis. Creo que es totalmente humano, y que, al final, uno pierde el interés en las cuestiones de método, para dirigir su atención a lo que considera realmente esencial. Me imagino que esta mutación está directamente ligada a la edad. Los jóvenes estudiantes buscan, sobre todo, un buen método para utilizarlo y trabajar con él; después, cuando se ha adquirido cierta experiencia, se pierde el interés por lo estrictamente metodológico. Poco a poco, llegué a la convicción de que en el campo de las ciencias humanas no podía mantenerse la ruptura entre el sujeto y el objeto de estudio, porque, al fin y al cabo, el estudio siempre versa sobre el ser humano en su especificidad humana. De esta manera, me fui inclinando por ciertos temas más que por otros. En ese momento, la cuestión de la pluralidad y de la confluencia de culturas adquirió una importancia prioritaria. Por mi biografía yo era especialmente sensible a estos temas. Mis estudios y mis raíces familiares se encontraban en otro país. Es verdad que Bulgaria es Europa, pero está situada en una zona bastante marginal, los Balcanes. Además, tenía un régimen político totalmente diferente del de Francia y se encontraba bajo la influencia de la cultura rusa y eslava y no de la latina o de la germánica. Desde luego, hay que reconocer que era bastante diferente. Al principio, sin embargo, en los primeros años de mi llegada a Francia, esa diferencia no la percibí de forma problemática. Mi único afán era sumergirme e impregnarme de todo lo que fuera francés y olvidar al mismo tiempo mi pasado y, por tanto, mi identidad. Por eso, en todo mi primer período no se puede descubrir en mi producción diferencia alguna con respecto a estudios similares realizados en Francia. Yo hablaba como los demás.

Poco a poco, sin embargo, empezaron a adquirir importancia esas raíces culturales diferentes. Me di cuenta de que no podía eliminarlas, de que no podía partir de cero. Entonces orienté mi trabajo hacia ese tema, hacia la cuestión que en términos generales se podría enunciar como la tensión entre la permisa incontestable de la unidad de la especie humana y el hecho también incontestable de la pluralidad y multiplicidad de las culturas. De esta manera, la articulación de estos dos ingredientes de la condición humana, su unidad y su pluralidad, se ha convertido en el objeto de estudio de mi trabajo durante los últimos años.

P.—Pero la obra que surgió de este conjunto de intereses, su *Conquête de l'Amérique*, parece bastante ajena a esos antecedentes biográficos que acaba de recordar.



T. T.—*La Conquête de l'Amérique* surgió de una manera bastante circunstancial. Evidentemente, ya estaba interesado en el tema, pero no sabía qué ejemplo iba a tomar para estudiarlo. Por pura casualidad, en un viaje a México, conocí de primera mano los relatos de los primeros conquistadores y, de repente, me encontré inmerso en el tema. Volví a México para conocer no sólo los textos en lo que se exponía la visión que los españoles tenían de los indios, sino también aquéllos en los que se manifestaba la percepción que los indios tuvieron de los españoles. Cuando terminé este trabajo, aunque todavía seguía inmerso en la historia de la conquista de América, surgió en mí cierta insatisfacción. Era consciente de que se tenían que estudiar más ciertas cuestiones y de que la mejor manera de realizar ese nuevo estudio sería recurriendo a los autores que ya se habían preocupado del tema. No quería volver a tomar ejemplos concretos de confluencias de culturas, aunque hubiera podido estudiar a los franceses en Argelia o en África, pero en el fondo eso no hubiera aportado nada nuevo. Sentí la necesidad de indagar en las categorías mismas de las que me había servido. Para ello recurrí a la obra de aquellos que antes de mí ya habían abordado la cuestión. De este nuevo trabajo, más largo y más difícil, surgió *Nous et les autres*. Este impulso ha proseguido hasta terminar por el momento, al menos, en la primera parte del último libro que acabo de publicar, *Les morales de l'histoire*.

P.—*Face à l'extrême*, sin embargo, no se integra en este contexto. ¿Cómo explica usted esta obra?

T. T.—Bueno, poco a poco, se fue perfilando otro tema, que ya está presente en la segunda parte de *Les morales* y, quizás, antes también en un libro breve que escribí sobre Rousseau. De forma esquemática se podría decir que ya no se trata de la relación entre «nosotros» y los «otros», sino entre «yo» y el «otro»; es decir, de relaciones que se desarrollan en el interior de un grupo, de una comunidad. Estas relaciones intersubjetivas, origen y fundamento de la identidad humana, nos conducen de manera inevitable a la moral, pues la moral es una dimensión de la comunidad humana. Evidentemente no es la única, pero es importante y es la que abordo en estos estudios.

En esta investigación hay también un aspecto autobiográfico. Yo no soy sólo una persona que procede de otra cultura, sino una persona con un pasado totalitario. El tema del totalitarismo y del comportamiento del individuo en un estado totalitario es algo en lo que estoy personalmente implicado y que tenía ganas de estudiar. *Face à l'extrême* es un libro sobre los comportamientos morales, la conducta moral en la situación extrema del estado totalitario, el campo de concentración. Sostengo que el campo es la quintaesencia del estado totalitario, es el extremo del extremo, en el que se revela de la manera más elocuente la identidad del estado totalitario.

P.—A pesar de que ha distinguido en esta evolución de sus intereses y de su trabajo tres o cuatro períodos, se puede descubrir en su recorrido cierta continuidad. Del enfoque estructuralista de las primeras obras se pasa



a un horizonte más amplio con la introducción del simbolismo, que a su vez se abre más con el principio dialógico y la plurivocidad de Bajtin, en el que, por primera vez, la cuestión de la moral adquiere derecho de ciudadanía.

T. T.—Creo que sí, que se ha producido una inflexión en un momento dado. En el primer período, que llega hasta el libro de Bajtin, existe efectivamente cierta continuidad junto con una progresiva ampliación. Poco a poco, pasé de interesarme por el discurso literario a interesarme también por todos los discursos, de estudiar la metáfora a estudiar las demás formas simbólicas. Pero reconozco que el trabajo sobre Bajtin me hizo cambiar de perspectiva e introducir una dimensión subjetiva y específicamente humana que hasta entonces no había estado presente. Se puede decir que hasta Bajtin, es decir, hasta finales de los años setenta, mi trabajo estaba dirigido hacia un objeto. Y aunque, es verdad, que era un objeto muy amplio: el lenguaje, la comunicación, la literatura, el símbolo, etc., en cualquier caso, era un objeto que yo situaba fuera de mí y que intentaba estudiar, como si se tratara de un objeto físico o químico. Mi experiencia personal o las circunstancias históricas o políticas en las que se desarrollaba el trabajo no tenían ningún pertinencia, ningún sentido. Sin rechazar el planteamiento anterior, sino asimilándolo, Bajtin me ha obligado a introducir estos elementos y a cambiar, en parte, la perspectiva. Bajtin ha desempeñado un papel importante en mi propia biografía. No tanto porque me haya aportado algo concreto, sino porque me ha abierto una vía muy general, en la que se hallaba presente el estudio del diálogo, de lo interhumano, de la intersubjetividad, y todo ello coincidía con mis propios intereses y con mi identidad. Es verdad que se puede decir que en todo esto hay cierta continuidad porque utilizo todo lo anterior, pero no deja de ser menos cierto que lo utilizo con fines diferentes. Creo que realmente hay un cambio, pero no de 180 grados, sino de 90 grados.

P.—¿*Face à l'extrême* sería precisamente la obra que mejor refleja ese giro de 90 grados, ese movimiento de romper y conservar al mismo tiempo?

T. T.—Al estudiar las virtudes cotidianas, me di cuenta de que se correspondían con las categorías que había utilizado en mi primer libro dedicado a la literatura fantástica. Tenía que partir otra vez de una conceptualización que se originaba en el lenguaje, en la interlocución; es decir, en la situación fundamental de comunicación, que simboliqué con los pronombres personales: yo y tú, según se hallaran presentes o ausentes los interlocutores. En la literatura fantástica esta categorización resultó en lo que entonces denominé el tema del yo y el tema del tú, mientras que en *Face à l'extrême* se ha cristalizado en la «dignidad» y la «preocupación por el otro». Así que fijaros en cómo con veinte años de por medio, y tratando materias totalmente diferentes, aunque con un interés general similar, aparecen las mismas categorías.

P.—En este último libro, preparado por los anteriores, el tema de la moral constituye explícitamente la cuestión central. En su obra anterior,



*Nous et les Autres*, usted llegó a decir de manera un tanto acusatoria que la moral estaba ausente del discurso público e intelectual francés.

T. T.—En un pasado reciente eso era verdad, ahora ya no. Casi lo mismo pasó con los estudios sobre estructural literaria. Cuando llegué a Francia, nadie se dedicaba a ellos, pocos años después era el pan nuestro de cada día. Me parece que con el discurso sobre la moral está pasando lo mismo. No es que sea una moda, pero desde hace algunos años el interés es creciente. Varias revistas ya han dedicado números a este tema. La editorial *Autrement* ha iniciado una serie denominada *Moral* de la que ya han salido cuatro números dedicados a diferentes virtudes. Ahora no soy el único. Sin embargo, y sin afán de vanagloria, hace unos años hacer una referencia a la moral sólo provocaba reacciones negativas. A quien hablaba de moral se le asimilaba a un «moralizador», es decir, a alguien que pretende imponer un código de conducta arbitrario. No se entendía por qué uno iba a tener que someterse a un código de ese tipo y menos aún en un época como la nuestra, caracterizada por el individualismo y por el deseo de actuar de forma autónoma según los criterios de cada uno. En *Face à l'extrême*, precisamente, he intentado distinguir las diferentes entre moral y moralismo. He intentado mostrar que la moral es una exigencia que cada cual sólo puede distinguirse a sí mismo o que sólo las exigencias impuestas a uno mismo son actos morales como tales. Y que si yo os pido que os portéis bien, eso ni quita ni pone nada a *mi propia* moralidad, a mi propia virtud.

P.—Ahí está precisamente el problema. ¿Qué es lo que hace que un acto sea un acto moral?

T. T.—No creo que sobre este tema se pueda innovar mucho. En el fondo, creo que en la moral kantiana, la teoría moral más importante de Occidente, aparecen los elementos esenciales para la definición del acto moral. Están formulados, como todo en Kant, de manera tan abstracta y general que parece difícil ver la relación entre esa definición y nuestra vida de hoy. Y en esta distancia no hay sólo un problema de vocabulario, sino también de punto de vista. Nosotros vivimos ahora en una pluralidad de culturas que nos recuerda que las cosas no son tan simples como parecían. Pero, aunque los ejemplos que nos pone Kant pueden parecer de otra época, su imperativo categórico práctico —no transformar al otro en instrumento o medio, sino recordar en todo momento que también es un fin irreductible a nuestra acción o voluntad— me sigue pareciendo la ley fundamental de la vida moral hoy en día. Creo que la universalidad, la posibilidad de ser universal es el fundamento de la moral. El problema no radica tanto en el contenido de los principios o de los imperativos morales, sino en su aplicación concreta. Eso es precisamente lo que intento estudiar y, por ello, al principio de esta entrevista quise dejar claro que yo no era filósofo. De hecho, desde una perspectiva filosófica no creo que *Face à l'extrême* presente muchas innovaciones. Intento avanzar, sobre todo, en la relación entre la filosofía abstracta y la historia y los hechos que se producen en la historia, en la articulación entre los principios morales



generales y la historia, tal y como la onocemos. Y esto lo llevo a cabo en *Nous et les Autres* en el terreno de las relaciones interculturales y en *Face à l'extrême* en el de los comportamientos individuales en una situación totalitaria. Al estudiar casos históricos particulares, pretendo situarme en un espacio que los antiguos denominaron «prudencia», un espacio que alberga un tipo de sabiduría práctica, gracias a la cual los principios abstractos se articulan con los hechos de la vida.

P.—¿Ese sería el espacio de la virtud?

T. T.—Sí, ese sería el espacio de las virtudes, sobre todo de las virtudes cotidianas. Pero para profundizar en él necesitamos un vocabulario, tenemos que buscar conceptos con un grado intermedio de generalidad. Se podría reducir todas las virtudes a un principio único, pero eso no me interesa. Prefiero mantenerme en un nivel fenomenológico, en el que se pueden describir los tipos ideales de comportamiento, de las acciones, de manera que al mismo tiempo que se generaliza sigamos manteniéndonos cerca de lo vivido.

P.—Este espacio que usted acaba de definir se encuentra escindido por un abismo sobre el que parece imposible tender un puente. Por una parte, tenemos valores universales o absolutos y, por otra, hechos concretos, y entre ambos es difícil encontrar los nexos, las relaciones o esos conceptos de generalidad intermedia, ya que los valores son puramente formales y, por eso, no admiten contenido alguno.

T. T.—El descubrimiento genial de Kant en su moral fue el ver que, aunque ningún contenido podía ser considerado universal, una forma determinada de plantear las exigencias sí que lo podía ser. Y esa forma era la posibilidad de universalización, de que se pudiera extender a todos. Ante cualquier norma o regla tenemos que preguntarnos si se podría aplicar o no a todos. Lo mismo ocurre por lo que se refiere al imperativo práctico, en el que se nos presenta el concepto de «persona». Claro, son contenidos muy generales, muy obvios y poco estimulantes, pero creo que son pertinentes cuando nos enfrentamos a la realidad de la historia. Además, quiero añadir unas palabras en relación con el reproche de que al mismo tiempo que busco valores universales no me comprometo con contenido alguno. Es verdad, pero creo que en muchas ocasiones, sobre todo en la tradición occidental, se ha hecho precisamente lo contrario; es decir, continuamente se ha elaborado un inventario de «valores» que, aunque correspondían a una tradición particular, se percibían como la encarnación de la razón universal. Desconfío de esta tendencia y de cualquier etnocentrismo. Creo que hay que optar por la pluralidad de las culturas y por la tolerancia, aunque también aquí nos toparemos con ciertos límites. En este sentido, precisamente, uno de los capítulos de *Les morales de l'histoire* se denomina «La tolerancia y lo intolerable». Creo que no se puede hablar de tolerancia sin plantear el tema de lo intolerable. Está claro que la tolerancia es mejor, pero tomemos un caso grave, el del peor de los hombres, el carcelero del campo de concentración ¿debemos ser tolerantes con él? Existe un límite



más allá del cual comienza lo intolerable, contra lo que tenemos que combatir y para lo que debemos enunciar valores universales e inquebrantables, valores que deben deducirse del carácter intangible de la persona y de la universalidad en la que se funda el juicio.

*P.*—Pero a veces usted desciende a un terreno más concreto...

*T. T.*—Por supuesto.

*P.*—Por ejemplo, en su libro escribe: «la censura es intolerable, pero la impunidad total de la palabra no lo es menos».

*T. T.*—Exactamente, porque es verdad que también ahí puede aparecer lo intolerable. Y lo intolerable existe en términos absolutos, pero cada sociedad lo define a su manera. Por ejemplo, en una democracia es intolerable el uso de la violencia para combatir la democracia. Pero creo que es un error que una democracia no se defienda con medios violentos contra una violencia que intenta destruirla. Tomemos, por ejemplo, el caso de la República de Weimar. Ahora podemos preguntarnos si no hubiera sido mejor que hubiera reprimido por la fuerza los elementos que luchaban contra los principios democráticos, en la medida en que precisamente estos principios democráticos constituyen una forma de libertad, de universalización. La filosofía política siempre ha distinguido la libertad entendida antropológicamente, en el sentido de «haz lo que quieras», y la libertad política, que no podía ser la libertad de hacer lo que se quisiera. Sólo por el hecho de vivir en sociedad, tenemos que fijar límites a nuestros actos. No existe sociedad sin limitaciones, pero, claro, estas limitaciones tienen que ser el producto de debates públicos, de la concertación y el consenso entre los miembros de la sociedad, pues lo propio de la democracia es el no aceptar limitaciones de la libertad procedentes simplemente de la tradición. Si la democracia no permite el debate, eso es señal de que es una mala democracia. Las limitaciones de la libertad tienen que constituir, por tanto, limitaciones consentidas libremente, consentidas a partir de un debate en el que cada una de las partes haya podido expresarse.

*P.*—Recapitulemos un poco, el fundamento de la ética residiría, según usted, en la universalización...

*T. T.*—En lo universalizable. Y también en el carácter irreductible de lo humano y, por tanto, de lo social, de lo social en el sentido de pluralidad.

*P.*—Frente a la identidad que se deriva de esa posibilidad de universalización, la izquierda ha proclamado, al menos a veces, el derecho a la diferencia. Especialmente en el caso de los grupos de emigrantes, que residen en países occidentales, algunos partidos han optado por la «no contaminación» y porque los derechos, deberes y formas de vida «burgueses» se limiten a los propios nacionales.

*T. T.*—En realidad, eso no se ha producido en Francia, porque, aunque la idea de un derecho a la diferencia puede ser muy interesante, hoy día sólo lo reivindica la derecha.

*P.*—Pero el derecho a la diferencia estaba presente, al menos, al principio del debate sobre el racismo.



*T. T.*—Es verdad, pero muy rápidamente las cosas volvieron a su cauce. Los socialistas y en general la izquierda, que desde un punto de vista ideológico se basa en los grandes principios de la revolución, es universalista. Es verdad que durante algún tiempo la idea del derecho a la diferencia estuvo presente en el discurso de la izquierda, de la extrema izquierda y de la corriente tercermundista. En este sentido es totalmente significativa la evolución de un movimiento como SOS Racismo. En sus primeros años la proclamación del derecho a la diferencia se veía como la expresión de los representantes de otras «razas» en Francia. Defender a los emigrantes suponía protegerlos y proteger todo lo que tenían de diferente. Muy pronto, sin embargo, en el segundo encuentro anual, los líderes e incluso los militantes del movimiento se dieron cuenta de los peligros de una actitud de ese tipo y cambiaron totalmente su vocabulario proclamando el derecho a la igualdad y objetando que la diferencia sólo podría manifestarse tras haber conquistado la igualdad. En efecto, en una sociedad heterogénea la primera exigencia es la igualdad e impedir la marginalización de cualquier ciudadano a causa de su diferencia.

*P.*—En el movimiento feminista parece que la evolución ha seguido la dirección contraria. La segunda generación ha abandonado el movimiento emancipatorio e igualitario y se ha inclinado por un feminismo que reivindica la diferencia.

*T. T.*—Sí, pero creo que no se encuentra en el mismo plano. El movimiento feminista de la segunda generación en absoluto pone en cuestión la existencia de derechos iguales e incluso se podría decir que sólo la adquisición de derechos iguales entre mujeres y hombres permite plantear de forma adecuada la cuestión de la especificidad femenina. El problema reside en preservar el orden y la jerarquía entre los diferentes aspectos, y no que una cosa quite la otra.

*P.*—En el ámbito de las jerarquías de los límites se encuentra también otro de los temas que usted trata en su obra, la relación entre lo público y lo privado. Trazar las fronteras entre ambos es una tarea difícil, pero necesaria. ¿En dónde estaría esa frontera? ¿Hasta qué punto el Estado tiene que preocuparse por la felicidad de sus ciudadanos?

*T. T.*—Es evidente que un Estado que quisiera reglamentar la vida de sus ciudadanos desde el principio hasta el final sería un Estado totalitario. Uno de los principios de la democracia es el respeto de esta frontera entre lo privado y lo público: una vida privada de la que puedo hacer lo que quiera, mientras no perjudique a los demás, y una vida pública que, sin embargo, se encuentra sometida a ciertas normas. Por supuesto que hay casos límites en los que es muy difícil decidir qué corresponde a la esfera de lo público y qué a la de lo privado, pero eso ocurre con cualquier oposición de este tipo que atraviesa la vida social.

*P.*—En su obra usted parece distinguir también en la esfera de lo público dos aspectos diferentes: el debate público que se dirige hacia la justicia, a la instauración de la justicia en la sociedad y el que se dirige hacia



la moral. En este sentido, en las páginas de sus últimos libros hay todo un alegato en defensa de la moral pública.

T. T.—No, no; la moral pública es la justicia y nada más. La moral es siempre privada, es decir, es el acto de un individuo. Incluso en mi libro he insistido en la idea de que no hay que intentar convertirse en un ser moral a través del acto político. Me parece que pongo como ejemplo a las personas que gracias a su lucha impusieron la semana de cuarenta horas, poco importa que lo hicieran motivados por su carrera política o por la mera bondad, lo que importa es que como acto de justicia social ha constituido un logro indiscutible, facilitando la vida de millones de personas. La virtud no tiene nada que ver con todo eso. La virtud es un acto que uno conquista en sí mismo. Es, por tanto, absolutamente personal.

P.—Su moral se funda sobre la virtud, sin embargo en otras morales, como, por ejemplo, en la kantiana a la que se ha referido a menudo, la moral se funda más sobre el deber que sobre la virtud.

T. T.—Sí, la moral kantiana se funda en el deber, pero no excluye la virtud. Siempre se leen los *Prolegómenos de los fundamentos de la metafísica*, pero si tomáis *La Metafísica de las costumbres* veréis que se divide en dos partes: la primera está dedicada a la teoría del derecho y la segunda a la de la virtud. Por tanto, Kant no ignora la virtud. La virtud es justamente el comportamiento que se adecúa al deber. Pero, yo también tengo mi contencioso con el deber kantiano. En este sentido, creo que Kant asume una visión de la naturaleza humana un tanto hobbesiana, ya que concibe el acto moral como una forma de superar nuestras inclinaciones que, por supuesto, son malas por naturaleza. El ser humano es un ser egoísta, por eso es necesario que se someta a un deber, superior a él, que le arranque de su condición de animal egoísta, y le ayude a comportarse de una manera normal. Esta concepción me parece injusta y de ello doy cuenta en *Face à l'extrême*. Su inspirador, Rousseau, tampoco compartía esta visión. En su antropología, Rousseau distingue dos principios irreductibles el uno al otro: el amor a sí mismo y la compasión, es decir, el reconocimiento del otro. Creo que, efectivamente, las historias que he leído y que he expuesto en mi libro revelan que los individuos en las condiciones extremas de los campos de concentración no se comportaban de forma moral impulsados por un deber. Se comportaban de forma moral, porque esa era su forma de ser, su identidad propia. Esa hija que acompaña a su madre hasta la cámara de gas, consciente de que morirá en ella, o ese otro que comparte el escaso pan con su compañero no lo hacían porque pensaran que tenían que conducirse de forma moral. No, ese tipo de moral adquirida por la educación desaparece tras veinticuatro horas de hambre, frío y malos tratos. Esas respuestas procedían de las profundidades de la identidad humana, una identidad que en todo momento es social, intersubjetiva y indesarraigable.

P.—De sus palabras se deriva una concepción del ser humano bastante optimista, que, sin embargo, no se refleja en *Face à l'extrême*.



T. T.—No, porque lo contrario también es verdad. El hecho de que esa identidad intersubjetiva sea indesarraigable no quiere decir que todos prefiramos comportarnos de manera generosa y no egoísta. Practicamos las dos posibilidades. En este sentido, pienso que en la opción entre una u otra puede tener importancia la educación, entendida en el sentido amplio de *Bildung* (formación). Puede ayudarnos a ser más conscientes de todas las consecuencias de las acciones que emprendremos. Y avanzar un poco en ese sentido. Pero creo que es ilusorio pensar que se puede superar esa dimensión egoísta del ser humano, como también es ilusorio y falso ignorar la dimensión social de la generosidad.

P.—Hasta ahora usted ha hablado de valores universales, aplicables a todos los hombres, y también de culturas diferentes. ¿Se pueden conciliar ambas cosas sin caer en el relativismo? ¿Cómo se puede conciliar, por ejemplo, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres con el respeto a la cultura de ciertos países que violan continuamente dicha igualdad de derechos? ¿Cómo se pueden respetar culturas que rehúsan la escolaridad a las mujeres, por ejemplo, sin poner en cuestión ciertos derechos universales y abriendo, por tanto, la puerta a la idea de que «todo es igual»?

T. T.—En primer lugar, creo que todo problema concreto hay que tratarlo en su contexto específico. No se puede pedir a un filósofo universalista que tenga preparada la solución de cualquier situación concreta. Pues, aunque podamos ponernos de acuerdo sobre ciertos valores u horizontes determinados la forma de aplicación, de llevarlos a cabo sólo puede hacerse teniendo en cuenta y conociendo las circunstancias específicas que rodean la acción. Raymond Aron, uno de los pensadores franceses que más estimo, sabía combinar muy bien esta exigencia doble de referirse a un horizonte universal, pero no de dejar de acumular un conocimiento económico, sociológico, estadístico de lo que estudiaba; es decir, de no dejarse llevar por la teoría, de no creer que con un buen razonamiento ya se tiene la respuesta. En este sentido, puede servir de ejemplo el asunto de los «pañuelos islámicos» que hace año y medio originó tanta polémica en Francia. Intelectuales franceses, que proclamaban los mismos principios universalistas, se encontraron de repente en campos enfrentados. Unos, en nombre de la libertad del individuo, objetaban que la universalidad no consiste en imponer a otro el ateísmo y que, por tanto, si ciertos individuos querían llevar signos religiosos en un lugar público, era sólo un problema de identidad personal. Otros, sin embargo, en nombre de la laicidad, defendían la necesidad de que se mantuviera el principio de no mostrar en centros públicos de enseñanza laicos símbolos religiosos. Creo que en estos casos sólo se puede dar una respuesta adecuada conociendo el estado de la cuestión en cada uno de los centros. No tiene ningún interés deducir de los principios kantianos una respuesta. Hay que meterse de lleno en el problema. Claro que para mí también es una vergüenza que las mujeres no tengan derecho a la escolaridad o que no puedan conducir o vestirse como les venga en gana. Pero decir sólo eso, que es una vergüenza, es demasiado



fácil. Hay que estudiarlo en el contexto del país, ver lo que se puede hacer y cómo. Además hay que tener en cuenta la voluntad de las personas, pues también a veces se produce cierta esclavitud voluntaria. No hay que forzar a la gente a comportarse de otra forma. En Irán se ha visto hasta qué punto una liberalización demasiado rápida de las costumbres podía provocar precisamente la reacción contraria. No es suficiente, por tanto, con inspirarse en buenos principios.

P.—¿Hay que entender en este sentido el «universalismo moderado» del que usted habla?

T. T.—Bueno, yo hablo del humanismo bien temperado y moderado. Moderado, sobre todo, por el conocimiento de las situaciones concretas. Aquí el filósofo no tendrá una aportación muy importante. Más bien se deberá recurrir al entendido, pero a un entendido que lea filosofía, que se interese por las ideas, que combine ambas sabidurías y no separe la moral del conocimiento. En *Les morales de l'histoire* he afirmado explícitamente que tanto el conocimiento como la moral son indispensables y que se tiene que producir una interacción de ambos en la persona que se ocupa de estos temas.







# SATANASA, YO TE INVOCO CON UN MOCO

Que veinte años no es nada

## Estrella de Diego

Se me ocurre de pronto que ese lugar misterioso que algunos reconocen como postmodernidad —y no me refiero a la postmodernidad real, la que viene después de la modernidad—, no ha sido sino la paulatina ausencia de tabaco. Y se me ocurre de repente que la *movida* —de existir realmente como idea codificada— fue el último rechazo de abandono al tabaco. Bajar las escaleras del Cock y entrar a esos baños de luces ambivalentes y verse ojeroso —borracho, supongo. Luego comprar tabaco con naturalidad, como el que ahora pediría un agua mineral sin gas.

No es que me empeñe en hablar de los bares y del alcohol, aunque si me decido a hablar de la ausencia de tabaco es porque me parece una de esas ausencias poderosas que conlleva otras múltiples carencias. Me viene a la memoria una revistilla con formato apaisado que se publicó ya en los 80 y que se llamaba *Madrid me mata*. Lo cierto es que no mataba Madrid, sino el exceso de Alkaselzer. Y seguramente no se había siquiera bebido mucho, era más bien borrachera de excitación, de poco sueño, de trasiego de bar-en-bar, de taxi en taxi por la noche madrileña. Subirse a un taxi y decir al taxista, como en las películas de Marisol, «siga a esa chica», a esa maqueta de revista, a ese portero exigente, a esa inauguración recurrente. Y cantar a bordo, como *Marisol rumbo a Río* —porque en el fondo la ciudad seguía

---

La balsa de la Medusa, 22, 1992.



teniendo un no sé qué de ciudad de película de los sesenta—, ir al Ras porque se era lo más (o ser lo más porque se iba al Ras).

En todo caso, como he dicho incluso por escrito, la *movida*, y cuando digo la *movida* hablo de *mi movida*, duró apenas un verano, a lo sumo dos. El resto fue tratar de mantener una historia de amor que ya no tenía garra y mantenerla, como sucede con las historias de amor, por pura pereza.

Es cierto que las circunstancias históricas ayudaron a que pasaran cosas durante aquellos veranos imprevisibles. Entonces Madrid despertaba lentamente de un letargo que, a pesar de lo que se diga por ahí, fue mucho más doloroso que en la mayoría de los lugares del país. Si a las autonomías se les había robado su pasado histórico, a Madrid se le había arrebatado las posibilidades de salirse del NODO, aunque fuera un rato, aplastado cualquier atisbo de buen humor por un aparato de gobierno exigente en sus protocolos del tres al cuarto que, como diría la conocida campaña, estaba *a un metro*. Coincidió esa década con la llegada al poder de los socialistas que también acabarían por convertirse en aparato de fastos —esas son las desventajas de hacerse mayores—, pero que entonces se veían como el deseo colectivo de la acción. Una exposición, la apertura de un bar, una nueva tienda de zapatos, el entierro de algún perseguido político... Becket lo define aproximadamente así: *todo se mezcla en mi cabeza, bodas, bautizos y distintos tipos de mierda*.

Movida callejera, movida gubernamental, movida edil... no creo que sea fácil de determinar, como nunca se sabrá si el punk leyó a los situacionistas o no. Tampoco sé si importa. Lo cierto es que España, casi sin vanguardias institucionalizadas en los sesenta y los setenta —digo institucionalizadas porque hubo poetas experimentales y artistas conceptuales—, con un informalismo excesivamente institucionalizado y unos Popismos obligados a ser políticos —como muchos Popismos europeos—, se vio obligada a ser moderna cuando el resto ya era postmoderno. Así la célebre declaración de credulidad de los últimos años sesenta que plantea O'Rourke se aplicaría a los 80 madrileños. En los últimos sesenta se creía en todo:

«Di lo que quieras y verás como creía en ello. Creía que amor era lo único que necesitabas. Creía que debías estar aquí ahora. Creía que las drogas me convertirían en una persona mejor. Creía que Mao era una monada. Creía que Bob Dylan era un músico. Creía que Yoko era una artista. Creía que viviría para siempre o hasta los veintiún años, lo que llegara antes. Creía todo, menos lo que decían mis padres.» (POR FAVOR, SUSTITUIR LOS NOMBRES Y CONCEPTOS POR LOS MADRILEÑOS QUE MÁS CONVENGAN A CADA UNA DE LAS MOVIDAS PARTICULARES.) En los 80 se creyó incluso que las canciones que se oían por la radio eran música.

En cualquier caso, la *movida* había empezado en los setenta, o al menos eso debería parecer si se da por hecho que la *Nueva Figuración* es una parte esencial de esa moda. Pero esas primeras experiencias de Gordillo o Alcolea —con los libros de Hockney recién traídos de París— fueron tan popizantes



—con perdón si ha lugar— que las fechas y conceptos bailan —o será la edad que no deja la memoria incólume.

Por eso llega tan a tiempo el libro de José Luis Gallero *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, que ha publicado ediciones Ardora en Madrid a finales del 1991. Es un libro oportuno porque, haya existido o no la movida, parecía necesario recoger los documentos, verbalizar las dudas y dar la oportunidad de divertirse un rato a muchos espectadores con una polémica que, si no otra cosa, probaría que algo debió pasar, aunque fuera nominalmente, porque si no no hubiera dado lugar a esas declaraciones un tanto peculiares que vemos que han aparecido en la prensa: «yo, Pepito Pérez, fui esencial pero no salgo y aquél no estaba pero sale». Y es que veinte años no es nada.

Como artefacto, el libro tiene además una apariencia alternativa no siendo alternativo —o todo lo contrario, parece que es un libro al uso pero no lo es— y ese es para mí el carácter mismo de la *movida*. Esta fue y no fue alternativa, pero lo que parece obvio es que no fue tan global como a veces se la presenta, sino que se redujo a un sitio y a un grupo —aunque también es posible que yo entonces no estuviera en el extrarradio para verlo, pero sospecho que allí no llegó, si siquiera la teledirigida gubernamental. Me parece bien, de todos modos, que se recuerde aquello que tal vez no fue global pero fue *total* (en la jerga del momento equivalente al anterior *chachi* y posterior *guay*). El barrido de programas de televisión, música y sobre todo las entrevistas que recoge Gallero no sólo dan cuenta de las mil y una movidas sino que ofrecen un estupendo perfil psicológico de los personajes —al menos de aquellos que yo conozco bien.

Se lamentan algunos de que la *movida* haya acabado —aunque también es cierto que el problema puede estar en esos veinte años, que aunque no son nada, duelen en las espaldas y no permiten tantos excesos—. Pero negar la *movida*, después de veinte años, es como negar que alguna vez se fue fumador. No sabría decir qué, pero hubo algo que pasó por una ciudad que tenía ganas de divertirse (tal vez sería exacto hablar de una generación que tenía ganas de divertirse). O a lo mejor es como el tabaco: se fuma y no se habla del tabaco, se deja de fumar y es el único tema de conversación.

Entonces, cuando nadie fumaba ya, empezó a extenderse por las revistas extranjeras la idea de *movida* (**por favor pronunciar otra vez con acento**) y al llegar los chicos del exterior se encontraron con un Madrid un tanto sombrío— incluso hace poco me preguntaba un estudiante americano si los taxistas en Madrid tenían el pelo platino, como el de Almodóvar en *Mujeres*.

Se creía que ser moderno era no acostarse hasta las seis —despierto y borracho hasta las seis. Perdido de lo que fuera. Subirse a un taxi y decirle, como en las películas de Marisol, «siga a ese insomnio». Y, tal vez, estar levantado y borracho a las seis fue exactamente eso: estar levantado y borracho. Fuera lo que fuera, tuvo gracia.



# LA FEMINIDAD DE LOS HÉROES

## Después de ver “Thelma y Louise”<sup>1</sup>

Cristina Peña-Marín

Una historia básica se repite en muy diferentes modos. Trata del hombre que, tras vencer enemigos y peligros varios, sin bienes e incluso, aparentemente, sin planes ni objetivos, renuncia a la comodidad y el afecto que se le ofrecen para seguir su camino a ningún lugar. Una figura admirable que protagoniza tantos relatos del Far West. El caballo o, en otros escenarios, el coche van con él, viajero o aventurero siempre en marcha. El mundo que atraviesa es vasto y duro, a menudo desierto, y conmovedor en su desamparada grandeza, lo que conviene al temple de este héroe. De todas formas apenas se detendrá en él, al menos en el tiempo que interesa al género del relato: el tiempo de las acciones excepcionales, luchas con enemigos o adversidades, con los que se enfrentará únicamente con los recursos que pueda extraer de su propia fuerza. Porque este escenario y este tiempo, aislando al sujeto de todo lo que en los mundos cotidianos condiciona las actuaciones, presentan al hombre privado desnudo frente al azar: es el hombre en su más pleno sentido, libre, autónomo, fuerte, capaz de vencer las fuerzas adversas, naturales o humanas, porque ha vencido

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo fue presentada como conferencia en el curso dirigido por Estrella de Diego sobre «Arte y feminismo» (Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, enero 1992). El debate que siguió a la exposición me ha sido de gran utilidad en la elaboración de estas ideas.



primero esas otras más temibles que en el hombre mismo pueden atar su libertad y su poder.

El héroe de la aventura se pierde en la memoria de nuestra cultura. Pero los tiempos modelan a su modo los tipos y en el nuestro, y en el cine, ese héroe adquiere una forma propia. Propia y universal, hay que decir, pues no sólo su figura es conocida en todo el mundo donde haya una pantalla, sino que además impone en todo ese mundo su estética y su atuendo (el *jeans*, que aquí llamamos justamente «vaquero», sin duda la prenda más extendida y más representativa de nuestro tiempo —seguida de la americana-traje, que compone otra figura, ahora también entre las mujeres de oficina). Este hombre sencillo y solitario despierta simpatías literalmente por doquier, como si dijera algo a todos. Su estética es la de la sobriedad. Puede ser excesivo —en el juego, en la bebida, a la que suele ser adicto—, pero en estilo hay siempre una sobriedad y un equilibrio que hablan de su esencial autonomía y dominio de sí. Renunciar a lo que para todos los otros son los focos de ilusión de su vida, parece en él natural, pues bienes, honores, afectos, todos pueden perderse, convertirse en miseria y sujeción para quien quiere sólo libertad y autonomía. Estas se forjan en el ejercicio de la íntima insumisión ante toda servidumbre, las impuestas por los otros, poderosos, falsarios, violentos, o las que, en él mismo pueden escapar al control de su fuerza. Pero su presencia no sugiere sólo contención y renuncia. De ciertos, selectos placeres (el juego, la pereza, la bebida), es muy partidario, pero además, de su misma disciplina, y de la libertad que le proporciona parece obtener otro secreto placer, inaccesible y misterioso para los demás mortales, como secreto es para ellos también el dolor que esconde y que se adivina el fundamento de su actitud.

De esa «pasión de los fuertes» han sido siempre excluidas las mujeres (la película de John Ford de ese título tiene un final emblemático en este sentido: Cathy Downs —Clementine—, se quedará en el pueblo de maestra, mientras Henry Fonda —Wyatt— lo abandona para continuar sus andanzas). Si ese género narrativo recorre nuestra historia y cubre con sus variantes todos los sistemas expresivos no hay una sola de estas narraciones en que el protagonismo haya correspondido plenamente a mujeres, hasta “Thelma y Louise”. Es más, se diría que todo el ámbito de las representaciones sintiera repugnancia por la imagen de la mujer aventurera<sup>2</sup>.

El hombre cumplido, dueño de sí mismo, el protagonista favorito de todas las épicas corresponde a una imagen del hombre que se forjó en la Grecia clásica. Tal como lo vemos desde las últimas investigaciones de M.

<sup>2</sup> Claro que ha habido mujeres *acompañando* a hombres en algunas aventuras, recientemente también mujeres inmersas en situaciones de riesgo y acción debido a su trabajo, a su defensa de una causa, etc. Pero en estos casos, la pervivencia del espacio cotidiano o el sometimiento de la heroína a una ideología o una misión que está por encima de ella misma y guía sus decisiones, remiten a otra cosa que al proceso de constitución del sujeto privado. Y es significativo que la publicidad, al menos hasta «Thelma y Louise», eluda por completo presentar a la mujer, e incluso a la niña, como aventurera, cuando esta imagen, asociada a



Foucault, los griegos concibieron y organizaron el dominio del cuerpo y de los afectos por parte de la razón con el fin de dar al hombre libre el dominio pleno de sí mismo. Porque el hombre libre, que gobierna la ciudad y a los suyos —mujeres, hijos, esclavos— ha de ser imparcial, equilibrado, justo y también porque sólo ejerciendo un dominio sobre todo lo que en él mismo puede escapar a la razón y a la medida se sentirá plenamente un hombre libre, de acuerdo con el saber de su tiempo. No se trata únicamente de la elaboración de métodos de autoperfeccionamiento. Los griegos habrían abierto el campo de lo que hoy llamamos la subjetividad forjando todo un saber sobre sí mismo, una teoría y una perceptiva de la relación consigo. Los griegos habrían «inventado el sujeto como el producto de un proceso de subjetivación» —o así entiende Deleuze la hipótesis de Foucault.

Pero para los griegos, nos dicen, el dominio de sí se guía por una idea de bien, de belleza y de placer. Foucault subraya la orientación al placer de este trabajo (para diferenciarlo de la elaboración cristiana de la subjetividad que, partiendo de aquella griega, desplaza, entre otras cosas, la finalidad del trabajo ético: un deber para salvarse, en lugar de una opción para hacer mejor la vida): «La experiencia de sí que se forma en esta posesión no es simplemente la de un fuerza dominada, o la de una soberaneidad ejercida sobre una potencia pronta a rebelarse; es la de un placer que se obtiene de sí mismo. El que ha llegado a tener por fin acceso a sí mismo es, para sí mismo, un objeto de placer» (*Le souci de soi*). Se diría que el héroe del Far West fílmico, aunque ha hecho sobre sí mismo el trabajo preciso para liberarse de todas las sujeciones y servidumbres, no lo hace movido por ninguna idea de este tipo. Más que de una creencia, su aprendizaje y su disciplina vienen de una experiencia, una experiencia dolorosa según todas las señas. Los héroes de Monument Valley lacónicos, estoicos, impassibles (pétreos cuando su máscara es John Wayne) ocultan algo. Parecen saber lo que quieren y actúan de forma que no pueden no conseguirlo, pero en su pasado siempre hay algo intocable, incluso para ellos mismos. Ese vacío, una experiencia que no dominaron y no dominan, es la amenaza que han de mantener a raya. (No necesariamente, pero a menudo es la venganza —algo del pasado que obliga al héroe a un futuro— el móvil de su acción). Hay algo vulnerable en su serenidad, como si delatara un recurso absolutamente necesario, pero no infalible. Esa debe ser la clave del personaje impassible, que lo es por sensible (así con la chica, a la que no puede ser indiferente, pero en la belleza reconoce el abismo, el límite con lo terrible, y él, que ya ha tratado con ese dolor, sabe que no puede exponerse a él). Y todo esto es lo que le hace tan popular: es admirable, porque muestra con su serenidad que conoce y sabe mantener a raya a sus demonios —mientras nosotros tratamos únicamente de no ver su rostro. Pero es también como nosotros, pues en esa apuesta no puede considerarse nunca vencedor.

hombres, es tan rentable para sugerir esa libertad, autonomía y placer de sí que tan alejados parecen de nuestra actual forma de vida.



Tal vez en los griegos tampoco se trataba únicamente de una economía del placer. La templanza —el control de la conciencia sobre lo imprevisible y lo caótico a lo que nos pueden conducir las emociones y los placeres extremos— procura el placer del dominio de un nuevo objeto, el más alto que pueda darse el hombre libre: él mismo. Un nuevo territorio al que aplicar su saber y su poder es descubierto y colonizado. La figura del hombre se agranda con su poder. Sin embargo, la serenidad atañe también al dolor —lo que la insistencia en la posibilidad de encontrar el placer al final del camino de la disciplina hacía sospechar. De los placeres nada recelaban aquellos hombres, salvo que tienen una pertinaz tendencia a extremarse que llega a perturbar las conciencias («Pero dime, ¿el abuso de los placeres está de acuerdo con la moderación? —¿Cómo podría ser así, si perturba el alma tanto como el dolor?», Platón, *La República*, cit. por Foucault, id.). ¿Qué es lo que hace al exceso en los placeres tan temible como el dolor? ¿Cuál es el abismo fuera de la conciencia al que el alma no puede acercarse sin resultar perturbada? Una oscura, temible zona de uno mismo que se sustrae a las órdenes de la conciencia, la cual querría imponer el sensato disfrute de la paz consigo y con el mundo. Los griegos de los textos, aunque hombres libres abiertos a la belleza del mundo —«como si fueran habitantes de una región sana extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres», Platón, id.— no debieron ser sólo seres luminosos y felices que, poseyéndolo todo, emprenden una nueva campaña para aumentar sus gozos. Tal vez conocieron, como nosotros, además del dolor, esa obstinada fuente de infelicidad. Pero si no podemos afirmar con seguridad tal cosa de una subjetividad tan alejada de la nuestra, podemos decir que esa es la experiencia humana, de los hombres y las mujeres de hoy, que el héroe impasible del Far West fílmico encarna.

Estaba persuadido de la enigmática importancia de aquellas imágenes (de los sueños), y me parecía estar siempre a punto de entender en ellas un secreto de mí mismo que haría instantáneamente transparentes todas las zonas nubladas o retorcidas que sentía en mí y que me oscurecían la luz de una pura felicidad desgarradoramente anhelada (Tomás Segovia).

Sueñan los hombres hallar y erradicar el nido de la insatisfacción para darse la felicidad que se les niega. Frente al recurso universal de hurtarse al dolor oscureciendo la conciencia —el camino de la ebriedad y los gozos extremos—, los griegos elaboraron el de la iluminación de todo el territorio interior. El sujeto, transparente a sí mismo, se observa y actúa. Antes de ser presa de ninguna fuerza desconocida ante la que su conciencia no posea algún poder, se impone actuar (ser hombre), ejercitar el saber del colono: acotar, clasificar, delimitar lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso; imponer normas que hagan gobernable el territorio antes salvaje.



En ese ideal del hombre dueño de sí «lo que se afirma es el carácter “viril” de la templanza. Del mismo modo que en la casa es el hombre el que manda, en la ciudad no son los esclavos, ni los niños, ni las mujeres quienes ejercen el poder, sino los hombres y sólo los hombres, así cada uno debe hacer valer sobre sí mismo sus cualidades de hombre. El dominio de sí es una manera de ser hombre por relación a sí mismo, es decir de mandar a lo que debe ser mandado, de exigir obediencia a lo que no es capaz de dirigirse a ello mismo, de imponer los principios de la razón a lo que está desprovisto de ella; es una manera, en suma, de ser activo» (Foucault, *L'usage des plaisirs*). La intemperancia supone una pasividad relacionada con la feminidad, un estado de no-resistencia del sujeto *sometido* a sus propios placeres como a los de otros. (Lo masculino como lo activo, lo femenino como lo pasivo, tal es el reparto de los significados en la Grecia que estudia Foucault.)

También la acción caracteriza, naturalmente, al héroe del Oeste americano. «¿Por qué tienen tanto éxito los westerns en todo el mundo?», se preguntaba Anthony Mann. Y se contestaba: «porque un hombre dice, “voy a hacer tal cosa”, y lo hace: todos queremos ser héroes. Esto es de lo que tratan las películas». Efectivamente, ese hombre actúa porque se ha dado a sí mismo el poder y la libertad para hacerlo. Y, efectivamente, es por ello un hombre, en el sentido masculino del término. Pero su acción no tiene más objetivo que poder convivir consigo mismo, con la inamovilidad de su fracaso, con la imposibilidad de toda ilusión y toda esperanza, sin desesperarse, sin destruir lo que le daña, pero también le une a la vida y a los otros. Él es también su vulnerabilidad, su sensibilidad. Él es también la mujer, si bien esa parte femenina, la que le hace «diferente» a los toscos hombres que le rodean, debe quedar sometida a la disciplina y la sobriedad masculinas. Él conforma una imagen modélica de plenitud humana que hace innecesaria a la mujer real, pues ya está en él. Está comprendida y está además conjurado su potencial peligro. Todo en la figura del héroe impasible indica que lo femenino sólo puede estar si está dominado, pues no puede dejar de ser una amenaza. Se trata, por tanto, de una alteridad reconocida, incluso dignificada como lo que puede dar al hombre una hondura y una capacidad para relacionarse con el dolor y con la belleza, que también duele. Pero eso que hace su valor, pide estar sometido, pues su fuerza es oscura y capaz de conmover las más sólidas protecciones del hombre. Preservar esa parte femenina y poder convivir con ella es tarea que sólo los héroes —pero se juegan el tipo en ello— pueden realizar.

Cuando Ridley Scott —con un guión de Callie Khourie— cuenta en una película de dos mujeres que se ven impelidas a una situación de aventura, el relato posee todas las características del «género», aunque ahora se trata de dos mujeres. Y «funciona» como los mejores films del género, sin que, aparentemente, el hecho de que el sujeto ideal de este tipo de narraciones —maduro, inmutable, «dueño de sí»—, sea aquí encarnado por una mujer que altere ni la fluidez del relato ni la eficacia de los aquilatados recursos



con que está contado. De manera que, a pesar de haber sido hasta ahora siempre eludida, la imagen de la mujer como aventurera, o como sujeto plenamente autónomo y libre, es perfectamente presentable y representable, al menos tal como Susan Sarandon y Ridley Scott la elaboran (y aquí hay que reconocerles la maestría en la elaboración de un tipo nuevo, maestría evidente en el hecho de que no se percibe la novedad: como si tal personaje hubiera estado siempre en las pantallas). ¿Hay que pensar que están maduros los tiempos para las mujeres maduras?

En “Thelma y Louise” las mujeres se comportan de ese modo en que estamos acostumbrados a ver compartarse únicamente a hombres sin que aparezca —a una percepción educada por las representaciones más extendidas en nuestra cultura— como mimetismo forzado de gestos masculinos. Y, sin embargo, la película se construye como un espejo en que dos mujeres calcan la representación de un ideal de sujeto hasta ahora sólo masculino: Louise, la mujer madura, elige y controla sus placeres; adopta ciertas reglas de conducta que le permiten asegurar su equilibrio; distingue la sinceridad del fingimiento y aplica su saber a mejorar sus recursos; finalmente conseguirá incluso descubrir un criterio propio conforme al cual orientar su vida<sup>3</sup>. También, como el héroe del Far West, esconde en su pasado una herida, el dolor que el dominio de sí trata de mantener a raya.

La joven Thelma representa otro estadio del proceso de subjetivación: es excesiva y descontrolada, no tiene una regla de conducta, no distingue el engaño de la verdad, etc., pero el relato nos mostrará su transformación, que consiste precisamente en la adquisición de esas cualidades por las que se hará plenamente un sujeto. Para ello Thelma cuenta con unas facultades ignoradas por ella misma e imposibilitadas de salir a la luz en su anulación como sujeto (en la fase inicial del relato, la de su relación conyugal, ella es sólo una nulidad, incapaz de llevar a cabo autónomamente las más elementales acciones. El contraste con sus logros posteriores supone un alegato contra la dependencia femenina). También el riesgo y las situaciones límite la obligan a aprender rápidamente, pero es sobre todo la amistad, el apoyo, la sobria enseñanza de Louise, su baza más notable en este proceso.

La actividad dedicada a hacerse sujetos plenamente libres no tiene por qué ser un ejercicio de soledad, y no lo era para los griegos —según Foucault—, entre los que se concebía como una verdadera práctica social: ayudar a otros, recibir ayuda de otros, no la de un técnico conocido por su

<sup>3</sup> El proceso de subjetivación concierne, según Foucault, a cuatro ámbitos: 1) la determinación de la sustancia ética: aquello que debe ser para el individuo materia de su conducta moral: el cuerpo y sus acciones, los placeres para los griegos; los deseos para los cristianos; 2) la relación que el sujeto establece con la regla: como una obligación; porque así forma parte de un grupo social que la acepta; como heredero de una tradición espiritual; como un estilo...; 3) las formas de elaboración del trabajo ético: por aprendizaje y memorización; a través de un desciframiento detallado de los movimientos del deseo (lo que Deleuze reformula como subjetivación del saber o de la verdad); 4) la teleología del sujeto moral, inserción de las acciones en un modo de ser que busca ya sea la inmortalidad, ya la salud, la libertad, etc.



competencia y su saber, sino la de alguien de buena reputación, del que se pueda esperar una franqueza intransigente, recomienda Galeno. El cuidado de sí como una intensificación de las relaciones sociales, de las que la más estimulante y placentera es la amistad. Algo muy diferente de lo que conocemos como individualismo moderno, que, sobre todo a partir de la Reforma, se asienta sobre el aislamiento interno del individuo, forzado a vivir una «sensación inaudita de soledad», como escribe Weber.

La amistad del vaquero, si la tiene, no es el encuentro de dos espíritus que se apoyan y se enriquecen mutuamente. Si este solitario tiene un familiar o un amigo, lo tomará generosamente a su cargo hasta arriesgar, si es preciso, su vida por él. Pero esa relación no aporta nada esencial al hombre que se basta a sí mismo. En esto «Thelma y Louise», al mostrar la importancia de la amistad en la realización de la subjetividad, apunta una diferencia. Pues si Louise es esencial para la madurez de la joven Thelma, ésta fuerza también a la mayor a llegar al límite de sus propias decisiones y, con ello, a desechar las componendas con las que podría haberse engañado una vez más. (El pensamiento feminista —Gilligan, Chodorow— ha señalado cómo para las niñas la identidad femenina no depende de que logren separarse de la madre, en lo que ve una orientación relacional de las mujeres: para ellas, los otros no están ahí como amenaza, sino como algo esencial a la realización de su identidad).

Hace unos siglos que los hombres de nuestra cultura no lloran, al menos cuando alguien les ve, y, desde más recientemente, tampoco se besan ni se cogen de la mano: el autocontrol y el aislamiento conforman su ser desde su interior. Las mujeres contienen en sí lo que los hombres, héroes aparte, no pueden abarcar, y para hacerlo han elaborado un saber, más práctico que teórico, sobre los sentimientos. Pero, pese a su reconocida fuerza para afrontar el dolor y las adversidades, no consiguen una síntesis, no alcanzan a integrar y armonizar las tensiones, las amenazas, pues según todas las representaciones, son inestables, desmedidas, histéricas —o no dicen ni hacen nada por cuenta propia o no paran, pero casi siempre en una dirección que no es la que importa, y desde otro discurso—. Thelma y Louise son mujeres que alcanzan ese equilibrio y sobriedad que las hace héroes integrados y maduros que eligen alegremente la muerte porque han llegado a un punto en que su camino no puede conducir a otro lugar que no sea la plena liberación o el sometimiento únicamente a las reglas que se han dado a sí mismas. La narración trata de incorporar algunas diferencias con el héroe varón, que nunca habría llorado como Louise lo hace cuando pierde su última posibilidad de ser casi libre dentro del mundo y de las leyes; la centralidad de la amistad, etc. Pero muchas mujeres sentirán al verlas que el héroe que llegan a ser nuevamente ha sometido su sensibilidad y su vulnerabilidad, o que esas diferencias no lleguen a conformar una nueva subjetividad.



Robert Musil

## Ensayos y conferencias



Robert Musil, *Ensayos y conferencias*.

Traducción de José L. Arántegui. 433 págs. I.S.B.N.: 84-7774-548-X.

*Indice:* I. Artículos (1911-1931). II. Conferencias. III. Fragmentos ensayísticos.







# Patrizia Violi

## *El infinito singular*<sup>1</sup>

Alicia H. Puleo

Para especialistas en lingüística o simplemente para personas interesadas en las relaciones entre género-sexo y lenguaje, el libro de Patrizia Violi, *El infinito singular*, ofrece un atractivo recorrido por aquellos fenómenos en que las diferentes lenguas manifiestan su propia visión de los sexos.

Tanto los idiomas de sociedades etnológicas como los modernos poseen mecanismos, marcas específicas, por los que el sexo de los seres humanos y los animales se afirma o se oculta. Ya es casi un lugar común, por ejemplo, señalar que en castellano, como en otras lenguas, el plural que engloba a los dos géneros es masculino. Ello no se debe al azar sino, como subrayaran numerosos estudios, a la identificación de lo masculino con lo neutro, con lo general, y de lo femenino con lo sexuado y particular. En cambio, sorprendentemente, sin aparente causa alguna, el mundo de los objetos inanimados se sexualiza. Así, nos encontramos con significantes que aluden a objetos inertes sin atributo

<sup>1</sup> Colección Feminismos. Ed. Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer, 1991.

---

La balsa de la Medusa, 22, 1992.

de sexo y exigen el uso del artículo y adjetivo masculino o femenino.

Pero el libro de P. Violi no se limita a realizar un inventario de estos fenómenos del lenguaje. Hace referencia a ellos al hilo de una cuidadosa y clara exposición de los sucesivos hitos en la historia de los estudios lingüísticos sobre el tema. Pasa revista, entonces, entre otras, a las investigaciones de Jespersen, Trubetzkoy, Lévi-Strauss, Martinet, Sapir, Bachelard, Meillet, Marina Yaguello, Teresa de Lauretis, Dale Spender, Kristeva y Luce Irigaray.

Esta revisión de las distintas teorías precedentes atiende al objetivo fundamental que guía el trabajo de Violi. La hipótesis de la autora puede resumirse así: la diferencia sexual es una experiencia existencial fundamental que afecta las estructuras simbólicas del lenguaje. Esto puede ser entendido de dos maneras: desde una lectura sociocultural del fenómeno, las relaciones patriarcales de la sociedad tendrían su correspondiente correlato superestructural en un lenguaje configurado desde la perspectiva masculina como la voz del poder. Por el contrario, desde un punto de vista que afirme cierto tipo de determinaciones biológicas o, al menos, la importancia de la vivencia del cuerpo propio y su diferencia sexual, existiría un nivel pre-semiótico que prefiguraría el simbolismo sexual de la lengua. El pensamiento de la autora se mueve constantemente entre ambas posiciones, atendiendo a los efectos señalados desde la primera opción, pero no disimula su predilección por la segunda.

Violi se decanta claramente por una teoría lingüística que haga posi-



ble la emergencia de la diferencia sexual en el discurso. Se opone así a los intentos feministas de lograr un lenguaje andrógino como medio de superar la discriminación sexista. Desde su punto de vista, lo que ha de alcanzarse, por el contrario, es la existencia de dos modalidades de enunciación, masculina y femenina, con idéntico peso y reconocimiento en el discurso. Para ello, debe permitirse que emerja la diferencia. Se trata, como podemos ver, de una hipótesis discutible que privilegia la diferencia sobre la igualdad y que enfatiza supuestas instancias pre-racionales del individuo a caballo entre lo biológico y lo cultural. Para la autora, el sujeto cartesiano o ego transcendental que las teorías lingüísticas ponen en la base de la producción de enunciados no es más que un sujeto masculino disfrazado de universalidad.

A pesar de las apariencias, la posición de Patrizia Violi no es asimilable a la de ciertas francesas como Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray. Explícitamente se refiere a ellas y a su identificación de mujer y naturaleza, lo femenino como lo inefable, para denunciar el peligro de una aceptación acrítica de la oposición complementaria tradicional hombre-logos versus mujer-sentimiento que

forjó el patriarcado. Para nuestra autora, la diferencia sexual ha de expresarse en el lenguaje y no devolver, como lo hace este feminismo francés de la diferencia, a las mujeres al silencio al que siempre se las condenó.

Poco nos dice el libro sobre cómo será ese lenguaje futuro. Sin embargo, el título de la obra apunta a su principal característica: tratar lo general desde una perspectiva personal, individual, que no elimine emociones y vivencias del sujeto. Los discursos serán así tantos como los sujetos, como los hablantes singulares y «lo universal se personaliza en el interior de la propia dimensión subjetiva». Por el momento, Violi sólo ve ciertos indicios de este nuevo lenguaje que anuncia. Uno de ellos estaría en «la reflexión crítica y teórica de las mujeres» cuya mezcla de géneros de escritura y lenguajes la coloca en el límite entre lo personal y lo científico sin poder ser reducida a ninguno de los dos.

Habrá que esperar próximos desarrollos de esta teoría. La polémica está abierta. Por ahora, y aunque no compartimos los supuestos de base, nos parece un interesante trayecto por los resbaladizos y oscuros senderos en que se entrecruzan sexo y lenguaje.



## *Del lenguaje y sus criaturas*

Valeriano Bozal  
*Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*<sup>1</sup>

### Wenceslao Castañares

Sometido siempre a los efectos de aquello de lo que tiene que dar cuenta, difícilmente puede sustraerse el historiador al fatalismo de ver lo pasado desde lo presente, o como mucho, interpretarlo como meta provisional de algo posterior. En cualquier caso se enfrenta a los hechos desde lo que aún está por venir y que sin embargo él ya conoce. El historiador es un profeta al revés que tiene que representar dos papeles: el de narrador —el más usualmente reconocido— y el de intérprete, papel este la mayor parte de las voces oscurecido por el anterior, aunque no por ello menos consustancial a su oficio. V. Bozal ha querido en esta obra —fruto de su actividad docente— trastocar la prioridad habitual de esos papeles: trata de ser antes que nada un intérprete que «abre a la mirada» aquello que hay que contar. Para conseguirlo ha

<sup>1</sup> Madrid, Visor, 1991.

La balsa de la Medusa, 22, 1992.

tenido que renunciar —o al menos poner en segundo plano— esa situación de privilegio que le permite contemplar desde el futuro lo que irá ocurriendo. Esta perspectiva tiene una ventaja: desde la nueva posición, más a ras de tierra, el tiempo adquiere la categoría de un continuo presente, y lo particular se agranda y adquiere personalidad propia. Sin embargo arrastra un inconveniente: al haber renunciado en gran medida a la narración, tiene que encontrar un hilo conductor que permita enlazar lo que de otra manera quedaría aislado e incomprensible.

El objeto de esta obra es excepcional al menos en un sentido: parece adaptarse más que otros a ese tratamiento que ha sido privilegiado. Se trata de un período, los diez primeros años de nuestro siglo, que, desde el punto de vista de la producción artística —de forma más precisa, de la pintura y escultura—, está definido por una suerte de cesura respecto a lo anterior y lo posterior. No hay desconexión, porque en la historia no puede haberla, pero se trata de una tierra de nadie. Perviven aún “viejos maestros” (Cézanne, Gauguin, Monet, Degas, Munch) que realizan, sin embargo, obras destacadas que no se dejan reducir a los estilos decimonónicos. Pero aparecen al mismo tiempo obras de jóvenes valores (Brancusi, Picasso, Braque, Matisse, Kirchner...) que si aún no han inaugurado los nuevos tiempos que se avecinan, experimentan ya con los problemas que heredará la vanguardia. La época adquiere de esta forma una identidad que es la resultante de la negación de lo otro. De ahí que resulte tan adecuada la



fórmula con la que se la define: «ya no, pero todavía no».

Esta misma heterogeneidad es también la seña de identidad más acusada de las obras incluidas en este conjunto monumental que se presenta a nuestra contemplación. Existen, como no podía ser menos, rasgos comunes que pueden usarse para describir con algún orden ese conjunto. Están en primer lugar los estilísticos, que podrían ser utilizados con un fin unificador. De hecho cuando la historia del arte se hace hermenéutica el papel de regla de interpretación lo desempeña con frecuencia el estilo. Pero al autor le asisten poderosas razones para no orientarse por ese camino. Renuncia así, como ya hemos dicho, a adoptar como punto de vista determinante la línea narrativa, argumental, que más frecuentemente ha servido de fundamento a los estudiosos de este período. Esta renuncia tiene varios efectos: hace posible esa inversión de papeles entre el narrador y el intérprete, y obliga a este último a resolver de forma diferente a la habitual el problema que la interpretación misma plantea.

Dos son los fundamentos sobre los que se edificará el nuevo punto de vista. En primer lugar las diversas formas que los artistas —intérpretes a su vez— tienen de interpretar la relación del hombre y la naturaleza. Es esta una perspectiva muchas veces temática que habría que considerar en gran medida narrativa y fácilmente reductible a un tratamiento estilístico o genérico. De ahí que pudiéramos considerarlo como un elemento que aporta el necesario e inevitable hilo argumental de la historia. Pero por ello mismo no puede ser —no es de

hecho— lo que da personalidad a una obra que ya hemos considerado esencialmente interpretativa. Este carácter le viene dado por la atención prestada al lenguaje y a la mirada. Nos encontramos así que, más que a lo representado, se presta atención a los medios de representación. Atención que no es, por lo demás, arbitraria, sino que reposa en la reflexión llevada a cabo por los mismos artistas en las obras analizadas.

Aunque no siempre se lleve hasta las últimas consecuencias tan tópica afirmación, es algo no discutido, que el arte se aproxima al lenguaje o que él mismo es un «lenguaje». Como él, es también un medio de representación. De ahí que en toda obra artística podamos encontrar los tres elementos que, aparte del sujeto, intervienen en todo acto significativo: representación o signo, objeto representado e interpretación. Consecuentemente pueden descubrirse en ella elementos que son comunes a todo hecho significativo. Pero es igualmente indiscutido que la reflexión en torno al lenguaje adquiere en el arte caracteres específicos que exigen la atención del historiador y del esteta. Contrariamente a lo que ocurre en la comunicación hablada, en el arte plástico el lenguaje se hace visible y con ello se hace también más patente la interpretación que el artista hace de lo representado. Por su parte, el sujeto se define también visualmente, de tal manera que *la mirada* es medio privilegiado mediante el cual el sujeto se representa al tiempo que representa. La elección de lenguaje y mirada como elementos del análisis de la obra de arte, resultan, pues, plenamente justificados.



Como producto “lingüístico”, la obra de arte tiene una individualidad que le permite tener existencia propia, pero no sería nada si no remitiera a algo de carácter general que es lo que le da sentido: las reglas de producción e interpretación. Toda obra de arte exige una interpretación, que no es, por otra parte sino el proceso en el que se funde lo individual de la obra con lo universal del lenguaje.

Que el lenguaje, incluido el visual, tenga reglas es algo que forma parte de su naturaleza. Tanto es así que podríamos decir con Adorno, que el lenguaje es enemigo de lo individual aunque tiende sin embargo a salvarlo. No está tan claro sin embargo, que el sujeto o la mirada, que es quien lo representa en la obra plástica, posea ese carácter de generalidad. Pero así es, porque la mirada no es sino el modo que el sujeto tiene de contemplar el mundo y verse a sí mismo. Y esto vale para cualquier sujeto y no para uno sólo.

Así pues, si tenemos en cuenta que los problemas que plantean las relaciones sujeto-objeto (hombre-naturaleza) se resuelven mediante el recurso al lenguaje, encontraremos que la obra de arte nos plantea el problema interpretativo de la representación de las cosas y del sujeto que se representa a sí mismo a través de la mirada y del lenguaje. Hasta qué punto el lenguaje unas veces encubre y otras manifiesta tanto al intérprete —a través de la mirada— como al objeto que trata de representar, es un problema que cada artista y cada obra puede resolver de muy diversas maneras. La forma de resolverlo es lo que hace de un

cuadro o una escultura, una obra de arte singular.

No puede extrañar, pues, que, si obviamos el primer capítulo del libro —dedicado a la justificación del objeto y del método— los seis restantes —dedicados al análisis— estén contruidos sobre esos dos pilares que constituyen el lenguaje y la mirada. Cézanne, a quien está dedicado el segundo capítulo, resulta a estos efectos paradigmático. En su obra el clasicismo es ante todo un intento de aprehensión de la cosa misma en su obstinada presencia», enfrentándose para ello al problema de mediación que plantea el lenguaje. La solución no es hacerlo desaparecer, como se había intentado con anterioridad, sino la búsqueda de un lenguaje puro que lejos de encubrir, descubra su identidad sensitiva, visual. «El cuadro “traduce”, pero no copia». Algo diferente ocurre con el sujeto cuando trata de acercarse temáticamente a tópicos clasicistas, como es el de los bañistas. Por más que intervenga para construir lo representado, el sujeto desaparece en tanto en cuanto se diluye en una mirada omnisciente y nada personal para que sea el objeto en toda su plenitud lo que aparezca ante el observador empírico. Aunque dentro de cánones bastante clasicistas, y sobre todo nada románticos, el sujeto de Cézanne adquiere otro carácter cuando de copiar del natural se trata, como ocurre con la montaña de Sainte-Victoire y del Château-Noire. Se trata ahora de hacer compatible el carácter constructivo de la mirada con la representación de las cosas mismas. Lo representado ha de darse en la mirada pero no depender de



ella. El sujeto aparece entonces como un observador privilegiado que conoce y hace conocer el objeto representado, pero no es por ello personal: cualquiera puede ponerse en su lugar porque, a pesar de todo, el objeto sigue estando ahí como algo independiente.

El tercer capítulo está dedicado a la mujer como objeto de representación, aunque quizá debiéramos decir mejor al modo en que la mujer es representada y al papel que el sujeto desempeña en él. Klimt (*Judit I*) y Munch (*Madonna*) inauguran un periodo en el que la interioridad de la mujer aparece ante los ojos del observador de forma turbadora. No se trata ya del tratamiento clasicista que hemos visto incluso en las bañistas de Cézanne, en el que aparece una mujer asexuada, mediadora entre el hombre y la naturaleza. Lo que ahora pone de manifiesto la mirada, es un interior que sale a luz que provoca un sentimiento ambiguo porque no sabemos muy bien si el objeto —la mujer— nos atrae o nos repele. El papel del sujeto como personaje él mismo de aquello que contempla, se hace más evidente en otras obras de Klimt y Schiele cercanas al género erótico a pesar de su lenguaje delicado y diáfano. La mirada pertenece ahora a un hombre convertido en un espectador que no puede desviar sus ojos de una escena dominada por el sexo. Como nos dice V. Bozal, el espectador se convierte en un mirón.

Aunque sin un acento tan marcadamente erótico, la mirada es también un elemento intrínseco del cuadro en otros autores como Degas y Bonnard. En Degas el tema de las

bañistas se convierte en una escena de aseo personal descrita por un sujeto que sorprende a la protagonista en un momento íntimo y cotidiano. La mirada tiene dos funciones fundamentales. Es, en primer lugar, el elemento constructivo, organizador, de aquello que se ofrece privadamente al espectador. Pero introduce además un elemento temporal que es un constitutivo esencial de la escena: el espectador sorprende a la protagonista en un momento que forma parte del proceso de bañarse, secarse, peinarse. La temporalidad adquiere así un protagonismo no menor que lo representado. Este mismo tema aparece también en Bonnard, en cuyas obras la función constructiva de la mirada encuentra un aliado en el interior mismo del cuadro: la “visualidad pura” del espejo.

En Brancusi, a quien está dedicado el interesante capítulo cuarto, la búsqueda de un lenguaje puro que presente, más que represente, la cosa en sí misma, adquiere, como en Cézanne, un papel determinante. Sin embargo encontramos ahora un rasgo diferencial: su rechazo de la solución clasicista y el acercamiento al primitivismo. En la solución que propone Brancusi dos aspectos aparecen como fundamentales: la renuncia a los elementos narrativos y el predominio del volumen, el espacio y, en último término, de la materia. A través de ella se nos presenta una naturaleza que ahora aparece como más cercana a la cosa misma que es representada.

La tensión entre clasicismo y primitivismo es el elemento predominante en las obras analizadas en el capítulo quinto. Esta tensión se resuelve casi armónicamente en las úl-



timas pinturas de Gauguin. En ellas se concentra la problemática definitoria de estos diez años: el clasicismo y el primitivismo entendidos como búsqueda de la cosa misma, la reflexión sobre el lenguaje como medio para conseguirlo y la mujer como lugar de encuentro entre lo natural y lo humano. Ejemplos sobresalientes de todo ello, aunque las soluciones sean diferentes, lo constituyen *La alegría de vivir* de Matisse y las bañistas que Kirchner realiza en esta época.

El equilibrio entre clasicismo y primitivismo se rompe para decantarse hacia este último en *Les démoiselles d'Avignon*, tema central —aunque no único— del capítulo sexto. El primitivismo ofrece a Picasso la posibilidad de romper con el lenguaje tradicional al tiempo que le da una mayor libertad formal. Una de las consecuencias de visualidad. La obra no narra, presenta; y esta presentación no puede ser dicha, contada con palabras. Esta intraducibilidad obliga a que el historiador y el crítico asuman una función que V. Bozal ha declarado como fundamental: la apertura a la contemplación. Pero la ruptura afecta también a la forma en que la relación entre la naturaleza y el hombre —y con ella el papel de la mujer— es interpretada. No hay ya identificación positiva con la naturaleza, y andando el tiempo, la misma naturaleza será sustituida dando paso a un nuevo paisaje: la ciudad.

La ciudad terminará irrumpiendo en la naturaleza a pesar de la resistencia que esta última ofrece. En los cuadros del Londres nebuloso de Monet es todavía la naturaleza la

que se impone: el aspecto humano casi queda reducido a la mirada. La ciudad apenas aparece y la mirada forma parte de la naturaleza. Pero con Hopper este estado de cosas sufre un cambio radical. En sus cuadros, es la ciudad la que se impone y la mirada, aunque permanece como elemento constitutivo, no es ya la mirada de un sujeto personal, empírico, sino la de un sujeto absolutamente impersonal sobre el que se impone el orden que la ciudad misma posee. También podemos encontrar la naturaleza, pero aparece ya como una alternativa a la ciudad y en cualquier caso, muchas veces polucionada por el factor humano que el progreso y las máquinas han ido introduciendo en él. El elemento urbano domina también la obra de los futuristas italianos. Sin embargo el sujeto y su mirada se resisten a desaparecer. Prueba de ello es la importancia que adquiere la visión nocturna, incluso los estados de ánimo y el sentido épico que alientan algunas obras de Boccioni o Carrà. Como dice el autor: «No se ha perdido la necesidad del clasicismo, pero ahora los dioses son otros. La ciudad ha impuesto sus reglas a la naturaleza y ha ocupado su lugar». Este mismo palpito urbano alienta a los personajes del Kirchner de los últimos años de este periodo, que permiten vislumbrar ya los problemas en los que centrará el interés la vanguardia.

Se cierra así el último capítulo de una obra que no por ser interpretativa deja de ser histórica. Esta doble visión, en último término semiótica y artística, es la que, en mi opinión, no sólo le da personalidad sino que la hace acreedora de atención para



todos aquellos que se ocupen de una cosa o/y otra. Este carácter le permite también —por más que adopte la forma de nota a pie de página— hacer interesantes incursiones hacia el campo de la literatura y mostrar cómo problemas muy semejantes a los que se ponen de manifiesto en las obras que va analizando, laten también en las de autores como Rilke, Kafka, Proust o Joyce. Estas incursiones quizá haya que considerarlas como algo más que ocasionales o anecdóticas si tenemos en cuenta que lo que hace posible establecer esas similitudes es el procedimiento utilizado en el análisis. Ello vendría a mostrar el convencimiento que tiene el autor de que, por más que

el objeto estudiado sea especialmente adecuado para ser sometido al tratamiento propuesto, resultaría válido también para otras manifestaciones artísticas. En otros términos, más que un método *ad hoc*, es un procedimiento generalizable.

Si estuviéramos acertados en esta apreciación, el tímido compromiso que aparece en la breve introducción de la obra, de aplicar el mismo método para continuar esta historia, podría adquirir mayor entidad. Si así fuera y esta obra encontrara continuación, serviría sin duda para verificar lo que de otra forma pudiera parecer como una simple hipótesis metodológica. Estamos convencidos de que es algo más que eso.



# **LETRA**

---

## **INTERNACIONAL**

**NUMERO 25 (Primavera 1992)**

**JORDI SOLE TURA:** 1492: La dimensión real del mundo moderno

**JOACHIM SARTORIUS:** Ecu-cultura. Un informe de Bruselas

**NADINE GORDIMER:** Ser y escribir

**JOHN BERGER:** Siempre que decimos adiós

**STEPHEN FREARS:** ¡Esto es Hollywood!

**JAY MCINERNEY:** El business

**SLAVOJ ZIZEK:** Rossellini: La mujer como síntoma del hombre

**PETER MATTHIESSEN:** La perla azul de Siberia

**VLADIMIR SOLOVIOV:** La muerte de Stalin

**JOAQUIN ROY:** Estados Unidos y España

**POEMAS:** Vasko Popa

**Adam Michnik, Giulio Giorello, Pascal Bruckner, Rosa María Pereda:**

Correspondencias

---

Suscripción 4 números:

España: 2.000 – Europa: 3.400 – América: 4.800

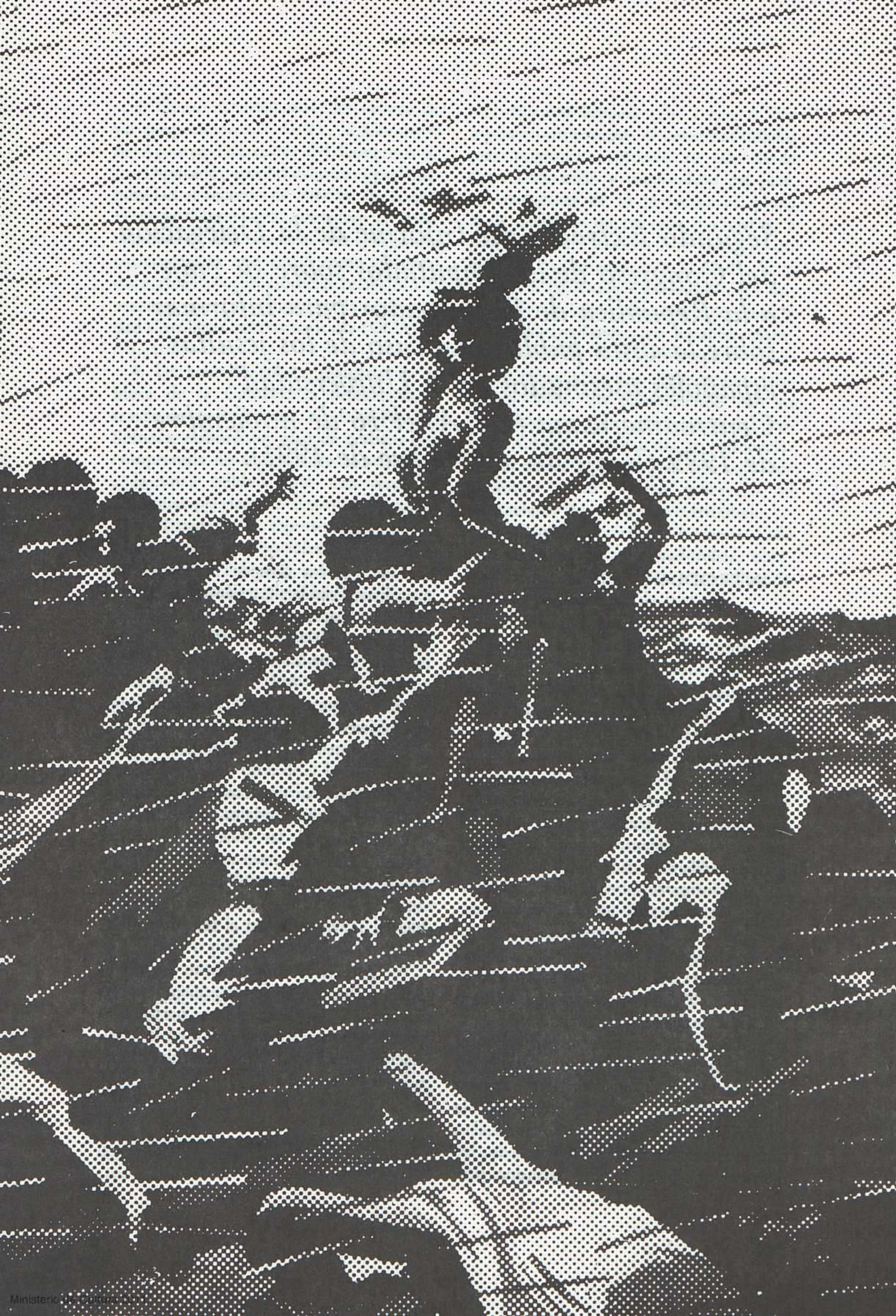
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

---

**Redacción y Administración:**

**Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 410 46 96. 28010 Madrid**







*Segundo Extracto del Informe de la Delegación del Congreso de los Diputados sobre su viaje a la República de El Salvador para informar sobre la vista pública del caso de los jesuitas españoles asesinados en la Universidad Centroamericana (UCA) el 16 de noviembre de 1989 (Viaje de septiembre de 1991).*

## I. INTRODUCCION

1. En la madrugada del día 16 de noviembre de 1989 fueron asesinados seis sacerdotes jesuitas, de los cuales cinco eran españoles, así como una empleada y su hija en la Universidad Centroamericana «José Simeón Cañas» de San Salvador. Con ocasión del primer aniversario del asesinato, la Mesa del Congreso de los Diputados acordó enviar una delegación parlamentaria integrada por un representante de cada uno de los grupos parlamentarios a El Salvador, a fin de informarse sobre el esclarecimiento de los asesinatos así como sobre la situación política de esa República. La visita de la delegación parlamentaria se desarrolló entre los días 13 a 17 de noviembre de 1990, fruto de la cual nace el informe de enero de 1991<sup>1</sup>.

2. La Comisión de Asuntos Exteriores del Congreso de los Diputados, en su reunión de 24 de abril de 1991, aprobó la proposición no de ley relativa a la situación actual del proceso judicial a los responsables del asesinato de los jesuitas españoles en San Salvador, pre-

sentada por los Grupos Parlamentarios Socialista, Popular, Catalán-Convergència i Unió, Izquierda Unida-Iniciativa per Catalunya, CDS, Vasco-PNV y Mixto, cuyos términos literales son los siguientes:

«El Congreso de los Diputados insta al Gobierno a:

1. Que utilice todas las medidas necesarias ante el Gobierno de El Salvador a fin de que sean procesados y juzgados todos los autores de la masacre UCA.

2. Que ejerza las acciones adecuadas en los foros internacionales de los que forma parte, en especial de la CEE, para que éstos a su vez promuevan al Gobierno Salvadoreño en el sentido señalado.

3. Que ejerza directamente y a través de su influencia en los organismos internacionales, las actuaciones pertinentes para promover avances reales en la negociación para la paz y los derechos humanos en El Salvador.»

<sup>1</sup> Véase el extracto del informe en el número 21 de esta revista.



3. Como consecuencia del debate de tal proposición no de ley, la Comisión de Asuntos Exteriores del Congreso de los Diputados aprobó asimismo por unanimidad el acuerdo de solicitar de la Mesa de la Cámara que considere la oportunidad de que se envíe una delegación parlamentaria que actúe como observadora en el proceso judicial relativo a la masacre que tuvo lugar en la Universidad Católica Centroamericana (UCA)<sup>2</sup>.

(...)

4. De acuerdo con el mandato de la Mesa de la Cámara, la delegación, a través de su Presidente, D. Luis Fajardo Spínola, elaboró un plan de trabajo que comprendía no únicamente la asistencia a la vista pública sino una serie de reuniones previas con distintas autoridades del país y con representantes de las fuerzas políticas y sociales más representativas de El Salvador, con el objeto de recabar la más completa información posible sobre el procedimiento judicial y, en general, sobre la situación política de la República. En consecuencia, la delegación parlamentaria desarrolló el siguiente programa de trabajo en su visita a El Salvador durante los días 24 a 28 de septiembre de 1991.

(...)<sup>3</sup>.

5. La delegación parlamentaria española definió netamente y desde el primer momento el carácter de su presencia, que no es otro que el asistir a la vista pública con el status oficial de observador internacional de un proceso judicial que ha provocado y preocupa sensiblemente a la opinión pública española e indigna a

<sup>2</sup> La Mesa de la Cámara autorizó el envío a El Salvador de una delegación parlamentaria compuesta por D. Luis Fajardo Spínola (Presidente), D. Gabriel Cisneros Laborda (Grupo Popular), D. Pere Baltá i Llopart (Grupo Catalán-CiU), D. Manuel García Fonseca (Grupo IU-IC) y D. Enrique Arnaldo Alcubilla, Letrado de las Cortes Generales (Secretario).

<sup>3</sup> Se especifica la relación cronológica de los trabajos y entrevistas realizadas por la delegación parlamentaria.

la conciencia humanitaria, y que se enmarca en un proceso de reformas mucho más amplio y profundo en pro de la democratización y pacificación del país. La naturaleza de su presencia es, pues, la de observar un proceso judicial y, a partir de tal observación, elaborar un informe parlamentario a trasladar a la Comisión de Asuntos Exteriores del Congreso de los Diputados. En todo caso, la delegación parlamentaria española manifestó también su pleno respeto de la independencia de los órganos judiciales salvadoreños, no pretendiendo con su presencia en calidad de observar del proceso judicial, condicionar o influenciar en la decisión a adoptar por aquéllos conforme a sus normas procesales, ni lógicamente constituirse en tribunal.

El status de observador fue reconocido por las autoridades salvadoreñas, obteniendo la correspondiente acreditación de la Corte Suprema de Justicia.

(...)

## II. LA VISTA PÚBLICA. EL MARCO GENERAL

1. La delegación pudo constatar la singular importancia que las fuerzas políticas salvadoreñas concedían a la celebración de la vista pública, como piedra de toque del proceso de pacificación y reconciliación del país. Para las fuerzas políticas el llamado «caso de los jesuitas» debía significar, en términos de ejemplaridad, el fin de la impunidad y el inicio de la construcción de una justicia independiente e imparcial, así como del respeto y garantía de los derechos y libertades fundamentales, bases irrenunciables del proceso de paz, cuya sinceridad, y la generación de la correspondiente confianza en la sociedad salvadoreña, pendía en gran medida del mismo. Ahora bien, al mismo tiempo los grupos políticos de la oposición no dejaban de plantear serias dudas sobre la integridad del jurado,



sobre la verdadera voluntad de algunos sectores de la vida nacional de avanzar en el proceso de democratización y pacificación nacional, así como, por fin, sobre si el enjuiciamiento de los presuntos responsables del asesinato múltiple de la UCA no era sino una fórmula de ocultar toda una serie de actuaciones impunes, lo que vendría a configurar el presente caso como una excepción que confirme la regla general de dependencia y parcialidad de la Administración de Justicia. Algunos grupos subrayaban también la oportunidad perdida por la Asamblea Legislativa de haber constituido una Comisión de Investigación para el seguimiento del proceso, con el cometido principal de asegurar el reforzamiento de las garantías del mismo a fin de eliminar las posibles interferencias del Poder Ejecutivo y de las Fuerzas Armadas; tal cometido resultaban tanto más importante cuanto —afirmaban— que no existe una auténtica independencia o separación entre los distintos poderes del Estado y cuanto que la influencia real de las Fuerzas Armadas en todo el aparato del Estado, y también en la Administración de Justicia, está ampliamente demostrada en la práctica. Otros, por fin, insistieron en el esfuerzo personal del Presidente Cristiani para el desarrollo de las investigaciones y el esclarecimiento de los hechos y el de la propia Corte Suprema de Justicia para tutelar, en el mayor grado posible, las garantías procesales, por cuanto el prestigio de las instituciones salvadoreñas, incluidas las propias Fuerzas Armadas, y la consolidación y credibilidad del proceso político de reconciliación están en juego en este procedimiento judicial.

2. El proceso penal salvadoreño presenta abundantes diferencias con el español, de las que las más sobresalientes son las siguientes:

a) La institución del jurado, que responde al modelo del jurado puro, y que recibe el nombre de «tribunal de con-

ciencia», al que corresponde emitir un veredicto de culpabilidad o de inocencia basado en los hechos. Conforme a tal veredicto, el juez ha de dictar sentencia y concretar el quantum de la pena.

b) La vista pública, que se inicia concluido el sumario, se desarrolla en las siguientes fases: 1. Relatorio de las pruebas practicadas en la fase sumarial, previa determinación por el juez de derecho (instructor). El jurado puede solicitar que se amplíen las diligencias practicadas; si no lo solicita no ha lugar a interrogatorios en su presencia ni a la práctica de otras pruebas, salvo petición de las partes, y siempre que el juez así lo acuerde; 2. Intervención de las partes (acusación y defensa) por tiempo máximo de seis horas cada una, con dúplica —si así lo acuerda el jurado— por tiempo máximo de tres horas cada parte; 3. Deliberación del jurado en torno a las preguntas planteadas por el juez sobre la culpabilidad o inocencia de los encausados; 4. Lectura del veredicto por el juez de derecho.

Concluida la vista pública el juez de derecho dispone de un mes para dictar sentencia.

c) El juez instructor dirige la integridad del proceso, desde la fase instructora hasta la vista pública, correspondiéndole asimismo dictar sentencia.

d) La legislación procesal penal salvadoreña no admite como prueba la inculpación que un encausado realice a otro inculcado en la misma causa.

3. Tales normas procesales rigieron la vista pública del «caso de los jesuitas», si bien —dada la especialidad y expectación ante la opinión pública nacional e internacional que el mismo había levantado— aquella no se desarrolló en la sede del juzgado número cuatro de instrucción, que había dirigido el caso, sino en una sala constituida ad hoc en la Corte Suprema de Justicia. La sala se encontraba dividida en dos partes separadas con un murete de madera. En una parte



se encontraba el juez de derecho y los secretarios y oficiales de justicia presidiendo la sesión; a su derecha de frente en una suerte de habitáculo cerrado, ajeno tanto a la vista del público como de los acusados, el tribunal de conciencia, ajeno tanto a la vista del público como de los acusados, el tribunal de conciencia; a su izquierda, y en mesas separadas, el ministerio público, la acusación particular y la defensa; por último, y frente al juez de derecho aunque de espaldas al mismo, los encausados, que —en consecuencia— se sentaban mirando al público asistente que se situaba precisamente en la otra parte; en esta parte existían tres zonas separadas: la destinada al público asistente por la defensa y por la acusación y, en el centro, la que tomaban asiento los observadores internacionales, y entre ellos la delegación española; los medios de comunicación se situaban detrás. Del escenario del llamado «salón de jurados» resaltan, por tanto, dos hechos. Por un lado, y justificado por razones de seguridad, el jurado estaba situado en una habitación cerrada de forma tal que no pudo en ningún momento ver a los encausados, quedando también ajeno a la vista del público asistente; únicamente el juez de derecho, el secretario del juzgado y las partes pudieron acceder al tribunal de conciencia; la entrada y salida del jurado en la sala se producía a través de un pasillo cerrado que les conducía a la sala de plenos de la Corte Suprema en la que efectuaban sus deliberaciones y en la que permanecieron los tres días que duró la vista. Por otro, los encausados fueron situados frente con frente con el público asistente separados —como ha quedado dicho— por un murete de aproximadamente un metro de altura, no existiendo entre los encausados y el público una distancia superior a metro y medio.

4. El comienzo de la vista pública estuvo marcado por las dudas sobre la constitución e instalación del tribunal

de conciencia, sin las que aquélla no hubiera podido iniciarse. En efecto, el sorteo de miembros del jurado en número de doce se realizó por el juez instructor, en presencia de las partes el martes día 24 de septiembre, notificándose al día siguiente. Para la válida constitución del jurado era necesaria, a tenor de la ley Procesal Penal salvadoreña, la presencia de cinco miembros, pero lógicamente no podía conocerse de antemano si los elegidos como miembros del jurado se personarían o no. De esta manera, hasta la hora fijada para el inicio de la vista no se tuvo efectiva seguridad de que ésta iba a tener lugar.

5. La vista pública fue retransmitida por un canal de la televisión salvadoreña y seguido por un amplio despliegue de medios de comunicación nacionales e internacionales. Ha de destacarse especialmente la retransmisión por la televisión nacional por cuanto permitió a los salvadoreños el seguimiento de la vista.

### III. LA VISTA PÚBLICA. SU DESARROLLO

El comienzo de la vista pública se produjo a las 12 horas del día 26 de septiembre tras la constitución e instalación del tribunal de conciencia formado por cinco miembros con un sexto como suplemente, rodeada —como ha quedado dicho— de estrictas medidas de seguridad, también visibles en torno a la Corte Suprema de Justicia para restringir el acceso a la misma a quienes contaran con la oportuna acreditación para el acceso a la sala, pues incluso se suspendieron las actividades ordinarias de la Corte durante el desarrollo de la vista.

Conforme a las normas reguladoras del proceso penal de El Salvador la vista pública —publicada por el juez cuarto de instrucción doctor Ricardo Zamora Pérez— se inició con la lectura de la



minuta por los oficiales de la Secretaría del juzgado<sup>4</sup>.

(...)

La segunda fase de la vista pública comienza a las 16 horas del mismo día 27 de septiembre con la intervención sucesiva de los dos miembros de la acusación particular, Licenciados Alvaro Henry Campos y Edgar Sidney Blanco, por un tiempo total de dos horas. En su intervención emplearon un mapa de la llamada zona de seguridad —en la que se encontraban, entre otras instalaciones, la Dirección Nacional de Inteligencia, la Escuela Militar, el Estado Mayor y la UCA— a partir del cual realizaron una descripción de los hechos acaecidos en los días previos al asesinato —el registro de la UCA el día 13 de noviembre, el cero de los dos días siguientes— así como de su planeamiento en la Escuela Militar y de su ejecución, teniendo en cuenta también otras pruebas que obran en el sumario que calificaron de «contundentes», incluido el informe del Mayor del Ejército americano Erick Buckland que no fue leído en la minuta. Rechazaron la justificación de los hechos porque ocurrieron en una situación de guerra, afirmando que «en la guerra no está permitido hacer cualquier cosa. Los hechos que les imputan no están permitidos ni siquiera en la guerra, porque se trataba de civiles no combatientes y desarmados». Denunciaron los abogados de la acusación particular la existencia de otros «autores intelectuales» del asesinato cuya inculpación no ha sido aún posible por las trabas y dificultades para la obtención de pruebas, y pusieron de manifiesto —tras negar que el presente fuera un juicio político— que el resultado de la

<sup>4</sup> Sigue la relación de documentos leídos del total de 5.600 folios que componen el sumario. La lectura de la minuta duró 13 horas. Terminada la lectura de la minuta el juez de derecho se dirigió a los miembros del jurado instándoles a —si ésta era su voluntad— formular las preguntas que tuvieran por convenientes a los inculpados o a los testigos, a lo que el jurado renunció.

vista determinará si se pone por fin coto a la impunidad por la comisión de hechos violentos y, en consecuencia, se asegura la subordinación del Ejército al poder civil.

Por el Ministerio Público intervinieron el Procurador Jefe de Derechos Humanos y otros dos miembros de la Fiscalía, quienes se repartieron las cuatro horas que restaban a la acusación. El Procurador Jefe de Derechos Humanos subrayó enfáticamente que el principal objetivo de este proceso —que calificó como «el más grande de los casos de historia judicial del país» y como «juicio histórico para la Administración de Justicia de nuestro país»— es que «por fin brille en nuestro suelo la Administración de Justicia», y que de una vez por todas, «la dictadura de la ametralladora sea sustituida por el imperio de la ley». Afirmó que los crímenes cometidos con barbarie y sangre fría sobre los seis sacerdotes jesuitas, una empleada de la UCA y la hija de ésta, no son sino un eslabón más en la larga cadena de afrentas que han sufrido y sufren los ciudadanos salvadoreños. Denunció que sobre este juicio ha existido una profunda conspiración de silencio para dificultar la investigación, y manifestó su total convicción de que los encausados eran culpables. Los otros dos miembros de la Fiscalía que intervinieron a continuación basaron su exposición en el examen de las confesiones, testimonios, informes —y entre ellos el derivado del análisis microscópico que determina que las vainas encontradas habían sido disparadas con las armas utilizadas por los asesinos— y pruebas que forman el sumario, así como de los indicios y evidencias, para hacer un llamamiento al jurado para que emitiera un veredicto de conciencia condenatorio de los inculpados, respondiendo de este modo al anhelo de toda la sociedad salvadoreña de hacer justicia.

Concluidas las alegaciones de la acusación privada y pública, se inicia la inter-



vención del primero de los defensores a las 21,45 horas del mismo día 27 de septiembre, concluyendo a las 23,45, hora en que se suspende la sesión hasta la mañana siguiente. En esta primera intervención en defensa de los inculpados —en el que definió como «caso de la dignidad nacional»— el abogado criticó ácidamente la intervención y «presión» extranjera durante todo el proceso y la presencia de observadores internacionales en la vista, y expresó que en este caso no se pretende juzgar a los inculpados sino a la institución militar, «a la gloriosa fuerza armada... orgullosa de defender a nuestro pueblo». Utilizó reiteradamente el argumento ultranacionalista y vinculó la independencia del país —que calificó como «liberación del yugo español» recordando que el próximo 12 de octubre de 1992 se cumplen quinientos años de que «nos descubrieran y humillaran»— con la necesidad de que el jurado haga justicia —«no derecho», aseguro— con un veredicto absolutorio. Terminó negando eficacia a las declaraciones extrajudiciales de los procesados y a la imputación de culpabilidad de un inculpado sobre otro —refiriéndose al Coronel Benavides— y asegurando que si los padres jesuitas estuvieran vivos no pedirían venganza sino perdón. Tras esta intervención se suspendió la vista hasta las 8,45 horas del día siguiente, 28 de septiembre, reanudándose con la intervención del segundo de los defensores que, esencialmente, se refirió a la falta de relación encausado-víctima y a la función constitucional de la institución armada de defensa del orden interior y de la seguridad exterior y de protección de los ciudadanos —por lo que en ningún caso, dijo, pueden ser autores de los delitos que se les imputan—, utilizando asimismo el argumento de la obediencia debida para exculpar a quienes cumplen órdenes de sus superiores jerárquicos. El tercero de los defensores reiteró el argumento de la falta de validez probatoria de las

declaraciones extrajudiciales realizadas transcurridas 72 horas y sin asistencia de sus abogados, y manifestó que los inculpados son juzgados para «satisfacer apetitos foráneos», que piden un veredicto condenatorio ; «¿para qué? se pregunta, ¿para satisfacer los deseos de venganza de algunas personas o satisfacer a la oposición del Congreso norteamericano?». Utiliza también como elemento argumental el poder de la Compañía de Jesús —«que domina gobiernos del mundo», afirmó— para presionar en pro de un veredicto condenatorio. Pidió al jurado que no se dejase llevar por las presiones, ni impresionar por la presencia de delegaciones extranjeras; que recordara que la institución armada defiende a la sociedad salvadoreña de todas las agresiones, garantiza su seguridad. Insinuó, por último, que días antes del asesinato se refugiaron en la UCA elementos guerrilleros. Concluida su intervención, el juez de derecho recuerda al abogado defensor que lo es también del reo ausente juzgado en rebeldía, el Soldado Sierra, y que no se ha referido en ningún momento al mismo; tras este recordatorio, el abogado defensor únicamente alude a que no existe ninguna declaración suya, existiendo únicamente en su contra imputaciones de los otros acusados, carentes de eficacia conforme a las formas procesal penales de El Salvador.

El último de los defensores, Joaquín Barahona, inicia su intervención —por el tiempo restante, hora y media— a las 11,30 horas, invocando al Dios Todopoderoso para que le ilumine. Acusó a la fiscalía de mentir y manifestó que el juicio ha estado condicionado por las presiones internacionales, acusando a las delegaciones presentes de injerirse para manipular el juicio. Para el defensor, los acusados son chivos expiatorios en una suerte de complot internacional dirigido a que «algunos paguen los platos rotos». Esgrimió la falta de credibilidad de las declaraciones extrajudiciales de los in-



culpados —que, dijo, están amañadas—, de las declaraciones de los vigilantes de la UCA y la de Lucía Barrera —rendida en la Embajada de España, y a la que se facilitó después la salida al exterior—, se refirió a la difícil recogida de pruebas alegada en un informe de Scotland Yard y citó diversas versiones judiciales de los casquillos encontrados en la escena del crimen; insinúa la ocultación de algunas pruebas de la escena del crimen por algún miembro de la Compañía de Jesús. Recordó que el juez cuarto de lo penal, instructor del caso, es catedrático de la UCA —aseveración a la que el juez Zamora replica: «no se equivoque; a mí no se me procesa»— iniciando una línea argumental sobre la presunta incompetencia de ese juzgado para conocer del asunto cuyas diligencias iniciales se realizaron por el juez tercero de paz de San Salvador. Por último, volvió a manejar el ultranacionalismo —con singular ironía hacia los Estados Unidos— haciendo un llamamiento patriótico al tribunal de conciencia para que «como salvadoreños orgullosos de la independencia» dé un veredicto absolutorio.

A las 13 horas termina su intervención la defensa. El juez llama a las partes y tras consultar con el jurado, éste solicita que la réplica de la defensa y la acusación sea por una hora para cada parte sin agotar, por tanto, el tiempo máximo legal. Así lo acuerda el juez que suspende la sesión hasta las 14,30 horas, en que se reanuda tomando la palabra los dos representantes de la acusación particular, quienes recordaron que han sido las propias Fuerzas Armadas quienes han puesto a los que se sientan en el banquillo a disposición judicial. Expresaron que las declaraciones extrajudiciales reúnen todos los requisitos del art. 496 del Código Procesal Penal, y que la prestación de las mismas sin asistencia letrada no anula aquéllas porque los declarantes renunciaron a ella. Insistieron en la responsabilidad del Coronel Benavides Mo-

reno y negaron que los inculpados actuaran bajo presión o amenazas —intentando desmontar el argumento de la obediencia debida—. Denunciaron el intento de la defensa de distraer la atención del jurado con insultos a las delegaciones extranjeras presentes, terminando su alegación solicitando del jurado un veredicto condenatorio argumentando que los inculpados asesinaron a personas inocentes, por lo que «no nos han defendido de una guerra»; un veredicto absolutorio —concluyeron— significaría seguir permitiendo a las Fuerzas Armadas actuar impunemente.

La Fiscalía de la República —tras recordar que su misión es defender el interés público del pueblo salvadoreño— señaló que la acusación no se dirige al Ejército como institución, sino a aquellos miembros de la Fuerza Armada que se han extralimitado de su función constitucional. Utilizó también otras declaraciones testificales para reforzar la inculpación de los procesados —que calificó de peligrosos para la sociedad salvadoreña— y denunció el robo del reloj de uno de los jesuitas asesinados por el Soldado Amaya Grimaldi y de 5.000 dólares que se encontraban en la residencia de los jesuitas, provenientes de un premio concedido al Padre Ellacuria, Rector de la UCA.

Por su parte, la defensa volvió a servirse del argumento ultranacionalista requiriendo al jurado a que dicte un veredicto absolutorio demostrando al mundo que «nosotros, los guanacos, sabemos hacer justicia». Reiteró asimismo la defensa sus críticas a la injerencia internacional (...) y en particular a los Estados Unidos, país al que acusó de haber presionado para obtener la acusación y detención de los inculpados olvidando que es la nación que «más ha privado de derechos humanos»; e incluso de haber financiado a la Comisión de Investigación de Hechos Delictivos, poniendo —por



fin— en entredicho las declaraciones del Mayor Buckland del Ejército norteamericano y el informe del congresista Mookley. En suma, la defensa consideró que se trata de un juicio politizado en el que no existen pruebas para inculpar a los acusados.

Concluida la fase de réplica de las partes a las 16,45 horas, el juez ordena desalojar la sala retirándose el tribunal de conciencia a deliberar sobre las ochenta preguntas referidas a la responsabilidad criminal de cada uno de los procesados por cada uno de los delitos que se les imputa —asesinato en cada una de las ocho personas asesinadas, terrorismo y preparación para el terrorismo—. Cinco horas más tarde el juez declara nuevamente abierta la audiencia pasando a dar lectura a las respuestas del jurado a cada una de las ochenta preguntas, todas ellas con idéntica expresión interrogatoria: ¿Tiene el jurado la íntima convicción de que el acusado X es culpable del delito Y? El veredicto del jurado es condenatorio para el Coronel Benavides Moreno por ocho delitos de asesinato y para el Teniente Espinoza Guerra por delito de asesinato en la persona de la hija de la empleada de la UCA, y absolutorio para los demás inculpados.

Terminada la lectura del veredicto el juez —tras recordar que en el plazo de un mes ha de dictar sentencia conforme al veredicto del jurado— declara concluida la vista pública, ordenando a los asistentes despejar la sala.

En la sentencia el juez deberá decidir no solamente sobre la pena de prisión e imponer a los dos oficiales condenados, sino también sobre la culpabilidad o inocencia del Teniente Coronel Camilo J. Hernández, acusado de «encubrimiento real» por la destrucción de archivos de la Escuela Militar, y sobre la culpabilidad o inocencia del Coronel Benavides, los Tenientes Espinoza Guerra y Mendoza Vallecillos y el Subteniente Guevera Cerritos, acusados de «conspiración y pro-

posición para actos de terrorismo», acusaciones de las que no conoció el jurado.

#### IV. LOS CONDICIONAMIENTOS Y CARENCIAS DE LA VISTA PÚBLICA

La vista pública del llamado «caso de los jesuitas» se desarrolla —como ha quedado dicho— conforme a las normas reguladoras del proceso penal salvadoreño, si bien condicionada interna y externamente por una serie de hechos:

##### A. De orden externo

— Por un lado, la *persistencia del conflicto armado* Ejército-FMLN, agudizado incluso en ciertas zonas del país a partir de la mitad de agosto pasado, que ha causado a lo largo de once años más de setenta y cinco mil muertos y que ha generado un alto nivel de violencia política y, por ende, gravísimas *violaciones de derechos humanos*, cuyas causas, dimensiones y responsables son objeto de interpretaciones divergentes y en algunos casos contrapuestas, dada la extrema polarización de la sociedad. La instalación de la Misión de Observadores de las Naciones Unidas en El Salvador (ONUSAL), que fue establecida de conformidad con la resolución 693 (1991) del Consejo de Seguridad de 20 de mayo de 1991, cuyo mandato es verificar el cumplimiento del Acuerdo sobre los Derechos Humanos, firmado por el Gobierno de El Salvador y el FMLN en San José el 26 de julio de 1990, acogida positivamente por las dos partes firmantes, constituye un buen augurio para que la Misión pueda contribuir a la promoción del respeto de los derechos humanos en El Salvador, no obstante, el elevado nivel de tensión que afecta a derechos prioritarios como el derecho a la vida, a la integridad y a la seguridad personal.



Por otra parte, es también motivo de esperanza la firma precisamente el miércoles día 25 de septiembre de 1991 —es decir, un día antes del comienzo de la vista pública— del acuerdo de Nueva York entre el Gobierno y el FMLN en presencia del Secretario General de la ONU mediante el que se crea una Comisión Nacional para la Consolidación de la Paz (COPAZ), se acuerda la reducción de la Fuerza Armada, el establecimiento de una policía nacional civil, la depuración de las fuerzas armadas y su subordinación a las autoridades constitucionales y a los derechos humanos y la reforma del sistema de propiedad de la tierra. Tal acuerdo ha de completarse con la tregua o alto el fuego, paso decisivo para emprender el proceso de paz.

— Por otra parte, la delegación constató la hostilidad de algunos sectores de la opinión pública salvadoreña a la presencia de observadores internacionales en un ambiente de retórica de *reafirmación nacionalista* frente, especialmente, a dos de los países con los que la República de El Salvador mantiene lazos más estrechos e intensos: Estados Unidos y España. Tal retórica ultranacionalista —en algún caso unida a ciertas manifestaciones religiosas— pudiera también indicar el recelo de aquellos sectores de la opinión pública salvadoreña hacia los avances en el proceso de paz y reconciliación nacional que expresa el acuerdo de Nueva York.

— Asimismo ha de hacerse notar el intento de esos mismos sectores de la sociedad salvadoreña de *politización del proceso* con la pretensión de confundir a la opinión pública nacional sobre el objeto del mismo haciendo creer que se trataba de un juicio a la institución militar salvadoreña.

— La *ausencia de una real y efectiva separación de poderes* constituye uno de los condicionamientos más nítidos del proceso, teniendo en cuenta además el protagonismo en el sistema institucional

salvadoreño de la Fuerza Armada y de los cuerpos de seguridad y de inteligencia del Estado, verdadero «suprapoder» dentro del Estado.

### B. De orden interno

— Sin perjuicio de destacar el innegable esfuerzo y dedicación personal del juez Ricardo Zamora Pérez y de la Procuraduría de Derechos Humanos, no puede dejar de subrayarse que la *Administración de Justicia carece de suficiente independencia* —ante la ausencia de una real y efectiva separación de poderes— para llevar a cabo su función constitucional.

— La Administración de Justicia no dispone de los medios personales y materiales mínimos ni cuenta con el auxilio de una *Policía Judicial* para la averiguación de los delitos y el descubrimiento y aseguramiento de los delincuentes. De este modo el procesamiento de determinados inculpados —cuando éstos pertenecen a la institución armada— sólo es judicialmente posible cuando la propia Fuerza Armada —a través de un órgano dependiente del poder político y militar como la Comisión de Investigación de Hechos Delictivos— así lo permite. Es decir la *Fuerza Armada se convierte en la verdadera dueña del proceso penal cuando afecta a sus miembros*, por cuanto dispone de los medios de averiguación e investigación que puede activar u obstruir. El propio informe de la ONUSAL de septiembre de 1991 refiriéndose a la Comisión de Investigación de Hechos Delictivos expresa que «al margen de su dotación técnica, material y profesional de este organismo, existen opiniones en el sentido de que su dependencia del poder político y militar le impide ser un eficaz colaborador del poder judicial». Algunos sectores coincidieron en sumar al claro y deliberado *obstruccionismo a la Justicia*



por parte de las Fuerzas Armadas y de la Administración salvadoreña, el de determinados núcleos de la Embajada y de la Administración norteamericanas.

— La delegación pudo constatar asimismo la *artificiosidad de las pruebas constituidas*, en gran parte obtenidas bajo presión o con graves dificultades para los declarantes por el temor para su propia seguridad personal, sin olvidar la ocultación, destrucción o desaparición de algunos medios de prueba y evidencias fundamentales.

— Otro condicionamiento importante de la vista pública resulta del peligro evidente de *mediatización del jurado* —cuya instalación se realizó con cierto secretismo por el temor a posibles represalias— sometido a fuertes presiones internas y externas durante los días que duró la vista pública. En este sentido son de hacer notar dos hechos: por una parte, en distintos momentos de la intervención de la defensa ésta se acercó a los miembros del tribunal de conciencia dirigiéndose prácticamente al oído de los mismos, táctica que el jurado denunció al juez en alguna de las ocasiones; por otra, durante la celebración de la vista se produjeron distintos acontecimientos anormales como el sobrevuelo por helicópteros del edificio de la Corte Suprema de Justicia, interferencias en la megafonía de la sala, declaraciones contrarias a la Compañía de Jesús y a la presencia extranjera del Mayor D'Abuisson ruido intermitente de sirenas, transmisión desde el exterior del himno nacional y de música militar, incluso una manifestación, no disuelta por las fuerzas antidisturbios, de un centenar de personas con una gran bandera de la República desplegada y con pancartas cuyo contenido era repetido por un altavoz con consignas tales como «Rechazamos la intervención extranjera», «La F.A. tiene el apoyo de su pueblo» o «Cuando venga otra ofensiva ¿quién va a defender al pueblo?».

## V. EL VEREDICTO DEL JURADO

1. El veredicto del jurado, condenatorio para el Coronel Benavides y el Teniente Espinoza, precisamente quienes —a tenor de las distintas declaraciones— no habían participado materialmente en los asesinatos, causa una cierta perplejidad dentro del lógico respeto a la decisión adoptada por el órgano competente. La exculpación de los otros siete inculpados parece fundarse en el principio, ampliamente superado y sujeto a una notable revisión doctrinal, de la obediencia debida.

Desde el ángulo de la valoración política, el veredicto parece implicar una condena para quienes dieron la orden de matar a los jesuitas de la UCA y no dejar testigos. Al condenar al Coronel Benavides y al Teniente Espinoza, su ayudante, el jurado ha querido subrayar que la responsabilidad se centra en los mandos superiores de la Fuerza Armada. Con esta condena parcial de los inculpados, y en particular y por primera vez de un alto mando de la Fuerza Armada, se produce un singular avance en el funcionamiento de las instituciones que deben regir democráticamente y pacíficamente la convivencia del pueblo salvadoreño y la expresión de la quiebra del principio de impunidad. Esta quiebra constituye un símbolo importante para el país y para todo el área centroamericana.

2. El reconocimiento de tales avances a partir del veredicto del jurado no impide olvidar que la investigación ha sido parcial y que —de distintas evidencias— parece resultar probada la existencia de «otros autores intelectuales» de la masacre de la UCA, y que el proceso está plagado de carencias y condicionamientos de los que no es el menos importante la falta de colaboración de la Fuerza Armada.



## VI. CONCLUSIONES

1. La delegación desea constatar la importancia del seguimiento por una representación del pueblo español del proceso judicial iniciado contra los presuntos responsables de los asesinatos de los padres jesuitas en la UCA, asesinatos que son reflejo de la situación de violencia que vive El Salvador y más concretamente de la actuación de las Fuerzas Armadas, habituadas a actuar con la más absoluta impunidad en un marco de frecuente violación de los derechos humanos más elementales como el derecho a la vida y a la integridad y seguridad personales.

Este seguimiento del proceso judicial concluido con la presencia de la delegación parlamentaria española en la vista pública —la única delegación parlamentaria presente— ha resultado decisiva —sumada a la presión internacional de otros países— para identificar a los presuntos responsables de la masacre de la UCA, para la propia celebración de la vista pública y para la condena de dos de los inculpados.

2. La delegación desea expresar su preocupación por las carencias y condicionamientos del proceso tanto de orden interno como externo, desde la falta de independencia del poder judicial salvadoreño, hasta la ausencia de una policía judicial autónoma, pasando por las dificultades para la obtención de las pruebas o la ocultación de algunas de ellas, por la falta de colaboración e incluso deliberado obstruccionismo de las Fuerzas Armadas y de algunos sectores de la Administración salvadoreña, o la mediatización del jurado sujeto a presiones de distinto relieve.

3. La delegación desea también manifestar que pese a los esfuerzos de algunas personas, y en particular del juez instructor Ricardo Zamora Pérez, e instituciones, y entre ellas muy destacadamente la Compañía de Jesús, para el

total esclarecimiento de las circunstancias que produjeron la muerte de ocho personas en la UCA, el proceso no ha permitido llevar la investigación hasta las últimas consecuencias por lo que no ha sido posible sino una depuración parcial de las responsabilidades, al no haber sido inculcados otros presuntos responsables intelectuales del asesinato múltiple de la UCA, además de los nueve inculcados en la causa.

4. El veredicto de condena reducido a dos de los nueve inculcados —exculpando a los presuntos autores materiales del múltiple asesinato— causa cierta perplejidad y desconcierto, si bien ha de respetarse lógicamente como legítima decisión adoptada por el órgano competente conforme al procedimiento establecido.

No obstante, el veredicto de condena de dos altos oficiales de la Fuerza Armada salvadoreña parece expresar la quiebra del principio de impunidad de actuaciones de aquélla, aunque no pueda asegurarse que tal quiebra esté garantizada para el futuro. Implica, en todo caso, una línea de esperanza para el futuro en orden a asegurar la preeminencia de la sociedad civil sobre la militar.

Por lo demás, tal línea de esperanza ha de proyectarse también en los demás países del área centroamericana y, en particular en Guatemala y Honduras, a través del indudable eco de esta decisión.

5. La delegación desea expresar que la presión internacional y el esfuerzo personal del Secretario General de la ONU y de los llamados países amigos —y entre ellos España— ha permitido realizar un sustancial avance en el proceso negociador entre el Gobierno del Presidente Cristiani y el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, cuyo último paso ha sido la firma del acuerdo de Nueva York sobre la reforma de la Fuerza Armada y la creación de una Pólíca Nacional Civil, acuerdo que debe constituir el punto de partida para poner fin a una de las guerras más cruentas de



Centroamérica, una vez que las dos partes en conflicto fijen los términos del alto el fuego.

Este paso se suma a otros previos como la instalación de la Misión de Observadores de Naciones Unidas en El Salvador (ONUSAL) para verificar el respeto de los derechos humanos y los acuerdos de Méjico que han permitido iniciar el proceso de reformas institucionales y, en suma, avanzar de manera sensible en el proceso de pacificación y reconciliación nacionales.

6. La delegación parlamentaria reitera el compromiso de España de proseguir su apoyo al proceso de reforma institucional iniciado en El Salvador consecuencia del proceso de reconciliación y pacificación nacionales. Tal proceso de reforma debería asegurar la democratización de las instituciones, la plena independencia del poder judicial, así como el establecimiento de mecanismos de garantía de los derechos fundamentales en el marco de un Estado de Derecho.

7. La delegación parlamentaria constata la relevancia de proseguir e impulsar la

cooperación española con la República de El Salvador y constata, en este sentido, el papel fundamental de la Embajada de España en la dirección y ejecución de tal tarea. La delegación parlamentaria recomienda que, con carácter general, se estudie la forma de aplicación de la «cláusula de derechos humanos», que ya se incluye en un número importante de convenios generales de cooperación, para los supuestos de atentado o violación de los mismos.

8. Por último, la delegación española interesa de la Mesa del Congreso de los Diputados que haga llegar este informe al Senado, al Gobierno de la Nación, a la Asamblea Legislativa de El Salvador y al Congreso de los Estados Unidos de América, así como a las Asambleas Parlamentarias de carácter internacional de las que España es miembro, en especial, al Parlamento Europeo, a la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa y a la Unión Interparlamentaria.

*Palacio del Congreso de los Diputados,  
1 diciembre de 1991*

ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ASOCIACIÓN  
LUIS ROSALES PEDRO LAIN ENTRALCO

JOSÉ ANTONIO MARAVALL

Historia y presente de nuestras culturas bajo una mirada crítica y testimonial



# ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

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

N.º 5

## DE LA FENOMENOLOGÍA A LA HERMENÉUTICA

Acerca del fundamento del comprender, *por R. Bubner*

Revisión de la heteronomía en diálogo con P. Ricoeur, *por J. Masiá Clavel*

Fenomenología del prejuicio, *por F. Montero Moliner*

Ética, antropología y filosofía de la historia. Las *Lecciones* de Husserl de *Introducción a la ética* del Semestre de Verano de 1920, *por J. San Martín*

*Notas de D.M. Levin, M. Beuchot, J. Lerín y A. Ortiz-Osés*

*Otros artículos:* Integridad y desprecio. Motivos básicos de una concepción de la moral desde la teoría del reconocimiento, *por A. Honneth*. La filosofía en lengua alemana durante las últimas décadas del siglo XX, *por R. Wiehl*. *Notas de C. Pereda, C. Thiebaut y T. López de la Vieja*

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

**Suscripción 1992:** España: 2.000 ptas. (incluye IVA)

(2 números) Extranjero: *Vía ordinaria:* 3.000 ptas.

*Avión:* Europa: 3.400 ptas.; América y África: 3.900 ptas.; Asia y Oceanía: 4.800 ptas.



### ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: .....

Dirección: .....

Cod. Postal: .....

Población: .....

Provincia: .....

Tel.: ..... / .....

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* para 1992 (dos números), cuyo importe abonaré:

Contra reembolso

Visa

Diners

Eurocard

Mastercard

American Express

N.º Tarjeta: .....

Validez: del ..... al .....

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias: .....

Fecha: a ..... de ..... de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

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



# Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR  
**Félix Grande**

SUBDIRECTOR  
**Blas Matamoro**

REDACTOR JEFE  
**Juan Malpartida**

## 500

### La lengua española: Confluencias de dos mundos

Volumen especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* con motivo del número 500 de su historia (enero 1948-febrero 1992).

Números extraordinarios  
dedicados a los anteriores directores de la Revista

**LUIS ROSALES**  
N<sup>os</sup> 257-258

**PEDRO LAIN ENTRALGO**  
N<sup>os</sup> 446-447

**JOSE ANTONIO MARAVALL**  
N<sup>os</sup> 477-478

### La historia y el presente de nuestras culturas bajo una mirada crítica y testimonial

Precio de suscripción por un año (14 números): España: 7.000 pts. Europa: 80\$ (correo aéreo: 120\$). Iberoamérica: 70\$ (aéreo: 130\$). USA y el resto del mundo: 75\$ (aéreo: 140\$).  
Ejemplar suelto: 650 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de **Cuadernos Hispanoamericanos**  
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.  
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



Estrella de Diego

## EL ANDRÓGINO SEXUADO

Eternos ideales, nuevas estrategias de género



La vida de la tradición  
Visor

Estrella de Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. 216 págs. 125 ilustraciones b/n. I.S.B.N.: 84-7774-553-6.

*Indice:* I. La melancolía de la separación y la desesperación del reen-  
cuentro. 1. Ser otro y divertirse. 2. Androginias. 3. El divino Hermafrodito,  
otra vez. 4. No se nace enseñado: revisando el género. II. Las estrategias  
representacionales. 1. El beso estéril de Lesbia Brandon y Dorian Gray.  
2. Nuevas significaciones del poder. 3. El forzado placer (los hombres  
nos inventan frígidas, los hombres nos construyen sexuales). 4. Los  
supersexuales. III. El ideal impuesto: los años ochenta. 1. Lo paródico:  
siempre jóvenes. 2. Nuevas censuras, los mismos censores: los hermanos  
incestuosos. 3. La voz travestida. 4. La vuelta de los supersexuales: al  
final Madonna se viste de hombre.





# Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por  
José Ortega y Gasset

**leer, pensar, saber**

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

Edita: Fundación José Ortega y Gasset

Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum

Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62



Joseph Addison

*Los placeres de la imaginación  
y otros ensayos de  
The Spectator*

Edición de Tonia Raquejo



Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*.

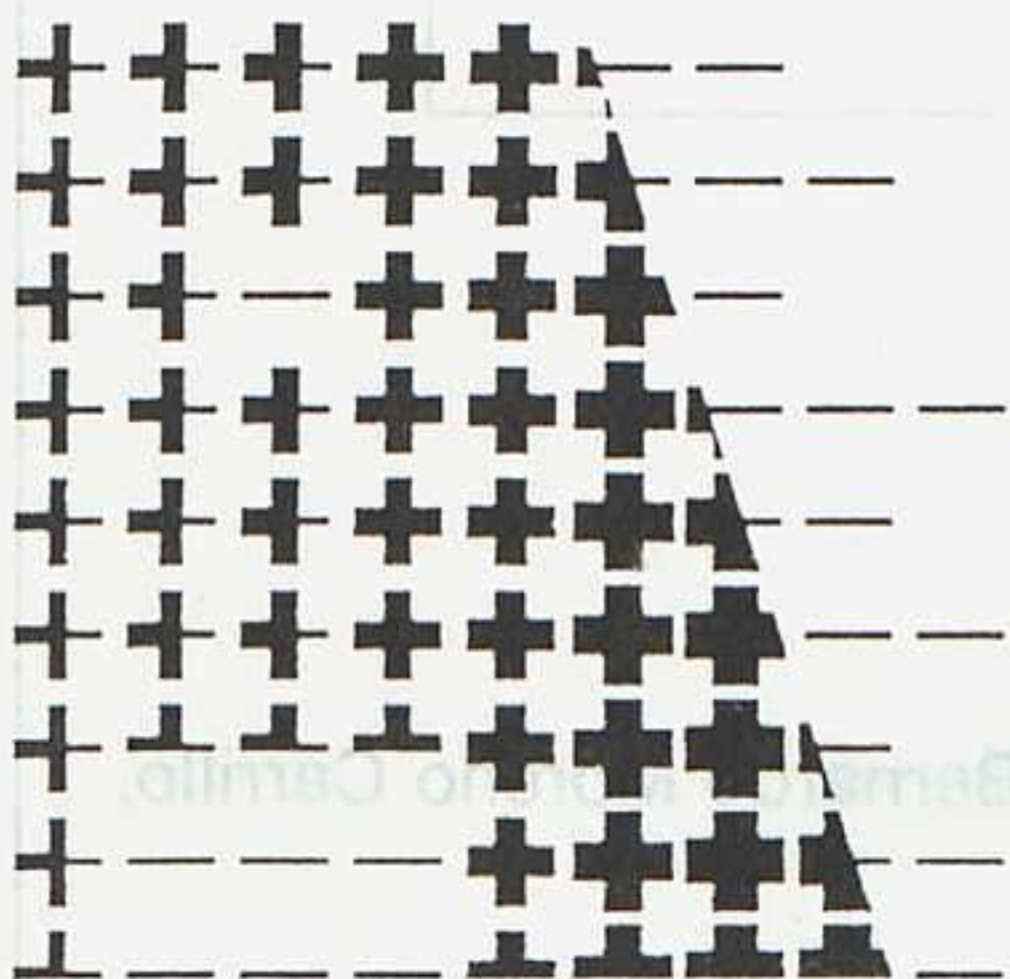
Edición y traducción de Tonia Raquejo, 244 páginas, 10 ilustraciones b/n.

*Indice:* Prefacio y agradecimientos. Introducción. 1. Addison y *The Spectator*. 2. Los placeres de la imaginación. 2.1. Lo sublime. 2.2. Pintoresco. 2.3. Sublime imaginación. 2.4. Imitar lo imaginable, perseguir lo inimaginable. 3. *The Spectator*, la Ilustración y el prerromanticismo español. 3.1. Addison en España. 3.2. La interpretación de Luzán. 3.3. El sublime addisoniano y el pensamiento ecléctico de Jovellanos. 3.4. La traducción de Munarriz. 3.5. Razón y fantasía. *Los placeres de la imaginación*. 1. Prefacio de Munarriz. 2. Capítulos I al XI. Otros ensayos de *The Spectator*. 1. *Spectator* núm. 110. 2. *Spectator* núm. 159. 3. *Spectator* núm. 489. Lista de ilustraciones. Bibliografía.



# PANORAMA DE LA LINGÜÍSTICA MODERNA DE LA UNIVERSIDAD DE CAMBRIDGE

II. TEORÍA LINGÜÍSTICA: EXTENSIONES E IMPLICACIONES



**ViscoR**

LINGÜÍSTICA Y CONOCIMIENTO



Paul Cézanne

## Correspondencia

Edición de John Rewald



la bella ed. la hermosa  
Visor

Paul Cézanne, *Correspondencia*.

Edición de John Rewald, traducción de Bernardo Moreno Carrillo,  
416 págs.

*Indice:* Prólogo, John Rewald. Cartas de juventud (1858-1870). Desde la época impresionista hasta la ruptura con Zola (1872-1890). Cartas a jóvenes amigos, cartas sobre la pintura (1894-1906). Índice de nombres.

num. 110, 2. *Spectator* num. 158. 3. *Spectator* num. 188. Lista de ilustraciones. Bibliografía.



TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.





## SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número  de la revista, al precio de 2.500 ptas.

## FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.
- Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Ag. n.º \_\_\_\_\_ Domiciliada en \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo  
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorros n.º \_\_\_\_\_ el importe de la suscripción a la revista  
LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña \_\_\_\_\_  
Domicilio \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_  
Cod. Postal-Población \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_  
País \_\_\_\_\_  
Fecha \_\_\_\_\_ **FIRMA**

EUROPA: Suscripción anual: 3.500; AMERICA: 4.000. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones S. A.

Paul Cezanne, *Correspondencia*

Edición de John Rewald, traducción de Bernardo Moreno Carrillo,  
416 pags.

Índice, Prólogo, John Rewald. Cartas de juventud (1888-  
1870). Desde la época impresionista hasta la ruptura con  
Zola (1872-1890). Cartas a jóvenes amigos, cartas sobre la  
pintura (1894-1906). Índice de nombres







