

Z-649

La balsa de la Medusa

Número 23

1992



LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 23, 1992

Tonia Raquejo	5	<i>La Bella neoclásica y la Bestia romántica: historia de un enlace feliz</i>
Lucas Soler	19	<i>La liturgia de la secta</i>
Francisca Pérez Carreño	29	<i>El qué y el cómo: la representación visual en E. H Gombrich</i>
M. Carmen África Vidal	47	<i>Eurínome, Ofión y el problema de la diferencia</i>
Antonio Valdecantos	73	<i>Las trampas de la letra, el ardid de la lectura y el número de maneras en que la memoria puede administrarse</i>
Miguel A. Granada	95	<i>De Erasmo a Bruno: caza, sacrificio y metamorfosis en la divinidad</i>
Juan Luis Pintos	115	<i>Entrevista a Abraham Moles</i>
LIBROS		
Valeriano Bozal	124	M. Chevalier, <i>Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal</i>
Carlos Thiebaut	127	J. Jiménez Lozano, <i>Segundo abecedario</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, Cindy Sherman, *Untitled Film Still*, 16, 1978

LA BAIJA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 25, 1982

5	5	Tomás Bretón
19	19	Lucas Soler
29	29	Francisco Pérez Carro
47	47	M. Carmen Ávila Vidal
73	73	Antonio Valdecarlos
92	92	Miguel A. Granada
112	112	Juan Luis Pintos
LIBROS		
124	124	Valeriano Bozal
127	127	Carlos Thiéban

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 Rógar,
Fuenlabrada (Madrid).

PUBLICIDAD

Nuestro planeta gira en torno a sí mismo. Es evidente que para ello necesita de un eje sobre el que dar vueltas sobre sí mismo. Consideremos, así pues, qué se sabe sobre este elemento.

La geografía física nos explica que todos damos vueltas sobre el mismo eje, y añade que, como no pagamos entrada, montamos en un tiovivo barato. Esto último es cosa, a nuestro entender, cuestionable, ya que siempre dependerá de las rentas de cada uno. Dicen que aquel es un cúmulo de discusiones y algo ambiguo: un eje romántico y clásico al mismo tiempo, medular y superficial, liberal e integrista, masculino y femenino, apolíneo y dionisiaco. No carece, en realidad, de ningún atributo, todo en él es centro y alrededor. También es vanguardista y transvanguardista, como se ha podido corroborar recientemente, pues ha sido objeto de contemplación y comentario en varias exposiciones modernas, y ya es momento de que empiece a investigarse este hecho.

Quien no haya visto aún el eje en la exposición permanente de París debe acudir inmediatamente a verlo. O, mejor, que lo haga a final de temporada, que habrá más gente: la ilusión, hay que decirlo, es más completa cuando uno se agolpa en la sala redonda en la que está expuesto. Él es de una naturaleza bastante sencilla, recto y largo, bien conservado, pero tiene un pequeño defecto en el ángulo de inclinación que esperamos que sea pronto corregido. De otro modo podría producir mareos entre los espectadores, que cuando dan vueltas en torno a él necesitan hacerlo cómodamente y no forzar la vista.

Cuando uno regresa a su casa después de haber visto la exposición tiene la posibilidad de llevarse consigo una reproducción en miniatura, que no tiene nada que envidiar al original, es de fácil manejo y puede enchufarse a la red eléctrica. Se fabrican en distintos materiales y hay diversas versiones, incluso para todos los gustos. Todas ellas son fáciles de engrasar, pero recomendamos la que lleva adornos artísticos. Los más exigentes se sentirán satisfechos con ella, pues es la más fiel al natural y está dotada de programa compatible. Después de todo debe servir para que el comprador sepa mejor dónde está, y, por eso, es conveniente que, aunque la inversión tenga que ser un poco más cuantiosa, se lleve uno de buena marca. La balsa de la Medusa recomienda ejes b.

PUBLICIDAD

Nuestro planeta gira en torno a sí mismo. Es evidente que para ello necesita de un eje sobre el que dar vueltas sobre sí mismo. Consideremos, así pues, que se sabe sobre este elemento.

La geometría física nos explica que todos damos vueltas sobre el mismo eje, y añade que, como no pagamos entrada, montamos en un vivo teatro. Lo último es cosa de nuestro entender, cuestionable, ya que siempre dependemos de las tentas de cada uno. Dicen que aquel es un círculo de discusiones y algo ambiguo en eje romántico y clásico al mismo tiempo, modular y superficial, liberal e integral, masculino y femenino, apolíneo y dionisiaco. No carece, en realidad, de ningún atributo, todo en él es centro y derredor. También es vanguardista y transvanguardista, como se ha podido corroborar recientemente, pues ha sido objeto de contemplación y comentario en varias exposiciones modernas, y ya es momento de que empiece a investigarse este hecho.

Quien no haya visto aún el eje en la exposición permanente de París debe acudir inmediatamente a verlo. O, mejor, que lo haga a final de temporada, que habrá más gente: la ilusión, hay que decirlo, es más completa cuando uno se agolpa en la sala redonda en la que está expuesto. Él es de una naturaleza bastante sencilla, recto y largo, bien conservado, pero tiene un peduño delantero en el ángulo de inclinación que esperamos que sea pronto cortado. De otro modo podría producir ruidos entre los espectadores, que cuando dan vueltas en torno a él necesitan hacerlo cómodamente y no forzar la vista.

Cuando uno regresa a su casa después de haber visto la exposición tiene la posibilidad de llevarse consigo una reproducción en miniatura, que no tiene nada que envidiar al original, es de fácil manejo y puede enchufarse a la red eléctrica. Se fabrican reproducciones y se venden en diversas formas, incluso para recomendarlos a los que llevan adornos artísticos. Los más exigentes

recomendarán también a sus amigos que se las lleven a casa para que las vean.

Es una obra de arte que puede ser llevada a cualquier parte, que sirve para que el comprador sepa mejor dónde está, y por eso, es conveniente que, aunque la exhibición sea en un poco más cuantiosa, se lleve una de buena marca. La bolsa de la

Medusa recomienda que se compre en España por Gráficas Medusa (Madrid) editores.

LA BELLA NEOCLÁSICA Y LA BESTIA ROMÁNTICA: HISTORIA DE UN ENLACE FELIZ¹

Tonia Raquejo

Aunque desde los escritos de la antigüedad han sido grandes los esfuerzos por separar la Historia de la fábula una y otra no dejan de aproximarse, especialmente cuando la primera ve frustrada la posibilidad de utilizar un método que, como ciencia, verifique y legitime el conocimiento de una verdad acaecida. Y si todo el suceso histórico hallado depende en gran parte del método aplicado para su desvelamiento, tanto más ocurre con respecto al pensamiento artístico, pues el texto especulativo se construye bajo la apariencia de una lógica interna que, en sí, puede resultar tan «real» como la que estructura el discurrir de cualquier fábula de calidad.

Así, al revisar la dimensión histórica de los términos «neoclásico» y «romántico» he creído pertinente rescatar del pasado el cuento de *La Bella y la Bestia* (1756) de Madame Leprince de Beaumont. Precisamente porque al ser una narración totalmente imaginaria y escrita para un público infantil, ofrece una versión de la realidad mítica mediante la que (dada la ingenuidad

¹ Parte del material de este artículo fue presentado en forma de comunicación en el CEHA (Cáceres, 1989) con el título «Una trasposición literaria de lo bello y lo sublime en la obra de Madame Leprince de Beaumont».

del planteamiento y la simplicidad de los caracteres) es fácil analizar los arquetipos estéticos que en un momento dominaron el gusto de una época tan escurridiza como la que nos ocupa, cuya magnitud excede a otras por encerrar un proceso de transformación en el que el hombre se convierte en un ser perteneciente a una nueva era, la contemporánea, y como tal, necesitará nuevos lenguajes para comunicarse. Estos, paradójicamente surgirán de las cenizas del pasado cuyo conocimiento se alcanza tras las experiencias artísticas del «neoclasicismo» y «romanticismo». Dos períodos así denominados por la historiografía artística tradicional, que, además, los entiende como cronológicamente sucesivos y estilísticamente diferentes. En este sentido, creo que el mito de la bella y la bestia puede contribuir a revisar este esquema rígido y de difícil aplicación y mostrarnos una dirección hacia cuyo horizonte pueden encontrarse ambos estilos artísticos y ser entendidos, no como dos periodos consecutivos, sino como uno que responde a toda una tradición cultural grecolatina cuya superación convierte al hombre moderno y a su arte, en contemporáneo.

Para ello, me aventuraré a señalar un paralelismo entre las indagaciones llevadas a cabo en el campo de la teoría del arte y la obra de Leprince en tanto que su relato fantástico está construido mediante unos personajes cuyas naturalezas curiosamente coinciden con las cualidades que Edmund Burke atribuye a lo bello y lo sublime cuando formula su teoría romántica en su célebre *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* (Londres, 1757). En otras palabras, la versión infantil de la realidad (tramada en un discurso inconsciente), ilustrará el pensamiento filosófico ofreciéndonos una nueva dimensión de su entramado intelectual aparentemente consciente.

La Bella y la Bestia fue primeramente publicada en Londres en *Magasin des enfans, ou dialogues entre une sage Gouvernante et plusieurs de ses élevés*, y traducida al inglés con el título de *The Young Misses magazine* en 1761. Como indica el título del cuento, la historia gira en torno a una muchacha, Bella, que por mágicos avatares se ve obligada a residir en el castillo de la Bestia, una criatura de aspecto repugnante y terrorífico que, no obstante, encierra unas virtudes tan elevadas que acaban por ser cautivadoras. De hecho la Bella, habiéndose percatado de la verdadera pasión del monstruo (quien no deseaba devorarla sino amarla), acabó por corresponderle, momento en que la Bestia se transforma en un ser «más bello que el propio amor» según las palabras del cuento.

En la historia, estos dos personajes (que aparecen en un principio como seres contrarios) se acaban reconociendo como idénticos en lo más profundo de su ser gracias a la mirada interior de la Bella que traspasa el aspecto superficial de la Bestia y logra ver en él reflejadas las valiosas cualidades morales ocultas. Dicha apariencia antitética entre la hermosura de la Bella y la fisonomía repulsiva de la Bestia parece corresponderse con otra pareja: lo bello y lo sublime si bien, esta vez, los personajes pertenecen al ámbito de la teoría del arte que dominó el pensamiento artístico durante más de un



1. *Walter Crane, ilustración de La bella y la bestia, 1897.*

siglo. Lo bello, desde principios del XVIII fue progresivamente separándose de lo sublime, llegando a constituirse como términos aparentemente opuestos. Para Burke, ambos definen los dos tipos de pasiones que emergen de la seducción que ciertos objetos o ideas nos producen, pero mientras que el objeto bello afecta rápidamente a la razón (quien lo percibe casi al mismo tiempo que nos excita la pasión amorosa y nos produce placer), el objeto sublime afecta a nuestras pasiones antes de que puedan ser digeridas por la razón ya que emergen ante una situación de dolor o peligro afectando directamente nuestro instinto de conservación. Por ello, lo sublime nos empuja hacia el objeto deseado con una fuerza irresistible dejando enajenada a la mente, petrificando a la voluntad. El miedo es fuente esencial de esta pasión y, por tanto, todo aquello que nos lo produce es sublime. Posteriormente, la diferencia entre ambos términos continuó interpretándose prácticamente como un binomio de contrarios como se refleja en los tratados que en el ámbito anglosajón y germano se publicaron después de Burke².

Si consideramos por un lado las definiciones de lo bello y lo sublime, y, por otro, las ilustraciones que se hicieron a lo largo del XIX del cuento de Leprince de Beaumont, se observará que cada una de aquellas dos categorías estéticas encuentra su correspondiente en el personaje de la Bella y la Bestia,

² Tal es el caso de *An Essay on Taste* (1758) de Alexander Gerard, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and beautiful* (1793) obra de Uvedale Price, y en 1810 *Philosophical Essays* de Dugald Stewart, por poner sólo algunos de los ejemplos más relevantes del mundo anglosajón. A estos deben añadirse, como prueba del dominio que ambas cualidades tuvieron en la teoría estética Romántica, los trabajos de Kant (*Observaciones sobre lo bello y sublime*, 1764, y *Crítica del Juicio*, 1787).

respectivamente. Y de la misma manera que la Bella y la Bestia acabarán por unirse tras la transformación de ambos personajes aparentemente opuestos, lo bello y lo sublime también se funden en la práctica artística. Así, los que han sido interpretados como contrarios en la teoría de Burke, pueden entenderse ahora como dos categorías estéticas que actúan juntas y forman una unidad.

En las ilustraciones que del cuento hizo Walter Crane (1874) pueden verse casi literalmente las características de lo bello burkianas en la imagen de la Bella que apaciblemente conversa con la Bestia (fig. 1). Para Burke, un objeto bello debe tener una textura suave, es decir la superficie debe ser lisa y puede ser blanda. Concretamente menciona como ejemplos, la superficie de las flores, el cutis terso de las mujeres bellas, las joyas y muebles de superficies pulimentadas³, aspectos que Crane no pasa por alto ni a la hora de representar la figura de Bella ni de describirnos su entorno (son significativos los tres jarrones de flores que decoran la estancia así como el acabado tan pulido del sofá y mesa en estilo neoclásico). Según Burke, lo bello es, además, de constitución y aspecto delicado y formado a base de líneas con tendencias curvas de tal manera que la transición de una zona a otra del cuerpo no produzca un cambio brusco sino una variación gradual pues, «obsérvese una muger hermosa al rededor del cuello y de los pechos, que acaso será lo más bello de su cuerpo, la lisura, la suavidad, las formas que lenta e imperceptiblemente van creciendo...»⁴. De la misma manera, la belleza precisa de un aire delicado, pues «un aire de robustez y de fuerza es muy perjudicial á la hermosura» como bien muestra la propia naturaleza pues bellos no son los árboles como el roble, sino las flores, tan notable por su debilidad y duración momentánea; a lo que añade: «la belleza en las geres sedebes en gran parte a su debilidad, delicadeza y timidez»⁵. En Crane la identificación entre el personaje femenino y las flores es patente sobre todo a través del reflejo que de éstas vemos en los espejos representando la belleza de Bella contemplándose a sí misma. El espejo refleja también otro atributo de Bella, la luz, representada por el candelabro que acompaña al jarrón de flores. Lo bello, para Burke, nunca se relaciona con lo oscuro, al contrario, la luz está siempre presente en ellos. Los colores que más le favorecen son los pálidos, especialmente el rosa (color con el que Crane ha vestido a Bella) y el violeta⁶, tonalidad que domina contrastando con la violencia cromática del rojo que viste a la Bestia. Además, Burke advierte que la gracia es «una idea poco diferente de la belleza, pues consiste en la misma cosa. La gracia es una idea que pertenece á la postura y movimiento.

³ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, parte III, sección XVI, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985.

⁴ E. Burke, op. cit., III, XV.

⁵ E. Burke, op. cit., III, XVI.

⁶ E. Burke, op. cit., III, XVII.



2. Ilustración de *La bella y la bestia* atribuida a Charles Lamb, 1813.

Para que haya gracia en estas dos cosas se requiere que no se advierta en ellas la menor dificultad ó embarazo: se requiere también una pequeña inflexión del cuerpo, y tal postura de las partes, que no carguen unas sobre las otras... En este caso, en la redondez, en la delicadeza de la actitud y movimiento, es en lo que consiste toda la magia de la gracia..., como verá cualquier observador que considere atentamente la Venus de Médicis...»⁷. Y, en efecto, lo que Crane nos ilustra a través de su Bella no es sino una imagen de una estatua griega o, si se quiere, «neoclásica». Hasta los detalles más pequeños, como son las decoraciones griegas del mobiliario, nos identifican a Bella con una atmósfera clásica máxime si tenemos en cuenta que Crane nos está ilustrando sus aposentos que, como veremos, contrastan —como la propia figura zoomórfica que a su lado permanece— con la atmósfera descrita en los aposentos de la Bestia.

Tampoco pasó desapercibido para Crane el componente moral que Burke señaló como necesario de lo bello: «para formar una belleza humana perfecta —escribe— es necesario que el rostro indique tan apacibles y amables cualidades, como correspan á la suavidad, lisura, y delicadeza de la forma exterior»⁸, atributos que se reflejan en el perfil grecorromano de la

⁷ *Ibidem*.

⁸ E. Burke, *op. cit.*, III, XIX.



3. Ilustración de La bella y la bestia atribuida a Charles Lamb, 1813.

Bella. Esta, sin duda, se representa como atributo de la razón y equilibrio, emblema de lo bello neoclásico, frente a la bestia.

La misma identificación aparece en las ilustraciones del cuento atribuidas a Charles Lamb hacia 1813. En una de ellas (fig. 2) volvemos a ver la figura de la Bella representada al gusto antiguo (donde no faltan detalles tan evocadores como las líneas curvas que ondulan su vestido), e inmersa en una atmósfera clásica representada a nivel material por el mueble de estilo imperio en segundo plano, y a nivel simbólico por la presencia de la biblioteca (es decir raciocinio e intelecto) que Madame Leprince describe en su cuento y Lamb reproduce en su ilustración.

La asimilación de la Bestia a lo sublime está igualmente patente en las ilustraciones que acompañan al texto. Tanto Lamb (fig. 3), como el autor anónimo de esta ilustración en torno a 1840 (fig. 4), optan por el gigantismo de la Bestia. Para Burke, los objetos sublimes, al contrario que los bellos, de proporciones pequeñas, son necesariamente enormes. Así en arquitectura, por ejemplo, habla de espacios infinitos propios de las catedrales góticas. A esta vastedad añade como cualidades de lo sublime la falta de luz, pues si a ésta la identificaba con lo bello, a la oscuridad la identificará con lo sublime (por ello en el cuento la Bestia siempre aparece a las nueve de la noche hora en que visita a la Bella) otorgándole, por tanto, colores negos o pardos. Los objetos sublimes tienen un aspecto fornido y una textura rugosa y áspera (véase a la Bestia representada como una



4. Anónimo, ilustración de *La bella y la bestia en Popular Tales of the Olden Times*, hacia 1840.

especie de rata-jabalí de pelo hirsuto o como un gigantesco monstruo de piel rugosa y escamas propias de un reptil lo que le otorga un aspecto ecléctico mitad humano mitad animal). La fealdad, por su parte, señala Burke, «es bastante compatible con una idea sublime», aunque matiza que «de ningún modo quisiera dar á entender que la fealdad por sí misma es una idea sublime, á menos que se una con algunas qualidades que infundan terror»⁹ aspecto, este último también presente en el cuento de Leprince. El miedo burkeniano, origen de la novela gótica anglosajona, inaugura una estética negativa (del placer negativo) dominada por lo feo y terrorífico como ingredientes esenciales de lo sublime. Esta categoría, que representó lo «romántico» por excelencia, reavivó el mundo medieval, de donde se tomaron numerosos modelos, entre otros motivos, por su tradición oscura. Así, el dominio de la Bestia será fundamentalmente gótico, frente al clásico de la Bella, por ello, Eleonor Vere Boyle, nos ilustra (1875) (fig. 5) el momento en que la Bestia pregunta a la Bella si quiere ser su esposa. Esto ocurre en el comedor, fuera de los aposentos de la Bella, a su vez interpretada más como una imagen del gótico internacional que como una figura grecorromana, quizás para enfatizar que la escena está tomada totalmente desde el ángulo de la Bestia y a través de sus ojos vemos la realidad. Por último, la identificación de la Bestia con una imagen zoomórfica sugiere el dominio de lo pasional instintivo no sujeto a la razón. Burke, además señala cómo los gritos de los animales pueden causarnos una

⁹ E. Burke, op. cit., III, XXI.

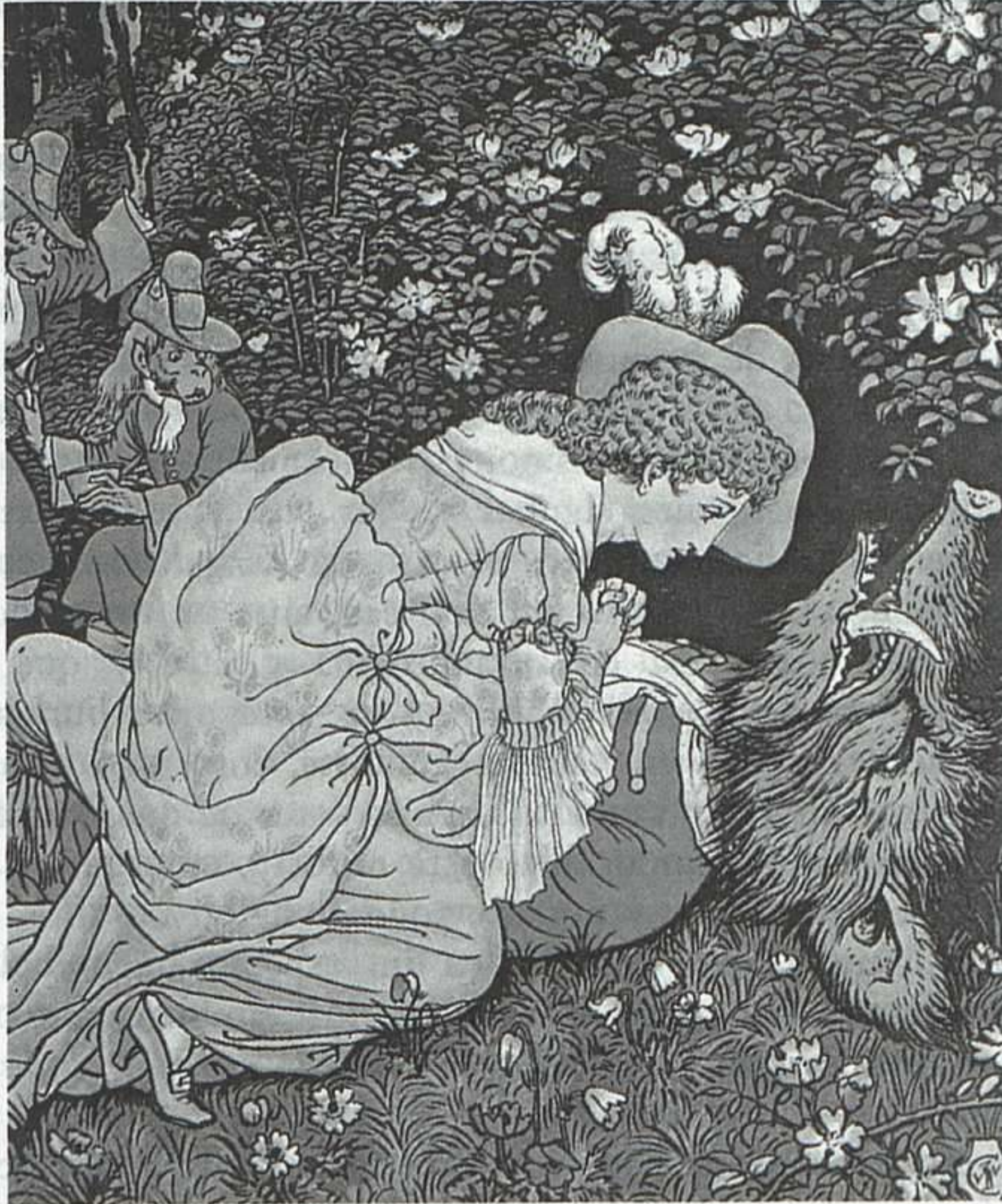


5. Eleonor Vere Boyle, ilustración de La bella y la bestia, hacia 1875.

sensación grande¹⁰, por el contrario al sonido armónico propio de una melodía musical presente en los dominios de Bella, tal y como nos muestra Crane en la ilustración de sus aposentos (fig. 1), donde encontramos un laúd apoyado en la pared y una partitura sobre lo que parece un clavicordio.

Ahora bien, cuando tiene lugar el momento mágico de la transformación de la Bestia en un ser bello parece que no sólo los dominios, sino las propias figuras de los personajes como emblemas de estas categorías estéticas, se mezclan. Tal es el aspecto que presenta la Bella en la versión de Crane (fig. 6) cuando ésta en el jardín, y ante el cuerpo casi sin vida de la Bestia, cae enamorada sobre él. Es precisamente su amor el motor que transforma la fealdad en belleza. Pero ella, la Bella, parece también transformarse pues la imagen que nos presenta Crane aquí es bien distinta de aquellas que dominó en las viñetas previas. Ahora el perfil de la Bella presenta rasgos casi masculinos (obsérvese precisamente la robustez del

¹⁰ E. Burke, op. cit., II, XX.



6. Walter Crane, ilustración de *La bella y la bestia*, 1897.

cuello y la incipiente nuez), la delicadeza y gracilidad han desaparecido: la Bella pierde sus atributos femeninos para convertirse en una escultura clásica de difícil definición sexual, casi andrógina.

La androginia ha sido observada, desde el punto de vista psíquico, por Herbert Read quien ha interpretado el cuento de *La bella y la bestia* bajo los parámetros de la psicología jungiana. Read se basa en la descripción que hace Jung de la unidad andrógina de la psiquis, compuesta, según él, por un principio femenino (el animal), y otro masculino (el animus)¹¹. Ambos pueden tener una manifestación negativa, y en nuestro cuento, la Bestia vendría a representar el animus oscuro, la sombra, la parte negativa de la psiquis, por lo que tendríamos que entender a la Bella y la Bestia no como dos personajes, sino como la manifestación de las fuerzas psíquicas de uno sólo. Después de todo, ciertamente y desde un punto de vista psicoanalítico,

¹¹ Cfr. H. Read, *Los orígenes de la forma*, Barcelona, 1978. Las teorías de Jung sobre la mente andrógina están comentadas en E. de Diego, *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, *La Balsa de la Medusa*, 1992, pp. 50-52.

los libros de cuentos que los adultos escriben para los niños reflejan mejor que ninguna otra literatura los arquetipos psíquicos colectivos, y éstos como tales están ya presentes en los mitos más ancestrales.

Tanto es así que, de hecho, la bella y la bestia narra en realidad un viejo mito, si bien éste se ha ido transformando a lo largo de la historia hasta formularse en su versión más célebre bajo la pluma de Leprince, pero, no obstante, sus orígenes pueden rastrearse desde la antigüedad. Pensemos, por ejemplo, en la historia de Psíquis y Cupido, narrada en *El asno de oro* de Apuleyo (s. II d.C.) o en el papel que jugaron, por ejemplo, las esfinges como bellas devoradoras¹². Así mismo, posteriormente, *La bella y la bestia* ha sufrido distintas versiones algunas de las cuales se mantienen en la actualidad cinematográfica, como es el caso de *King-Kong*. Estamos, por tanto, y si seguimos la interpretación de Read, ante un mito ancestral que representa la mente humana en sí andrógina y dual y que según mi interpretación se puede aplicar también a las categorías burkianas de lo bello y lo sublime. Ahora bien, cabe preguntarse, en primer lugar, por qué surge precisamente en 1756 (tan sólo un año antes de que Burke publicase su tratado) el cuento que inmortalizó este mito, y, en segundo lugar, por qué a partir de ese momento y durante todo el siglo XIX, aflora un y otra vez en obras literarias que insisten en un aspecto bueno/bello y otro sublime/terrorífico tal y como ocurre con los también míticos cuentos *Frankenstein* (1812), de Mary Shelley, y *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1846), de Stevenson.

Aventuremos que este periodo histórico, paso de la Edad Moderna a la Contemporánea, refleja acaso el arquetipo colectivo de la dualidad por el cual la mentalidad se movía entre dos polos aparentemente opuestos, llamémoslos el entorno de la Bella y el de la Bestia. Así, podríamos interpretar el personaje de la Bella como un emblema de lo bello neoclásico y el de la Bestia como una trasposición de lo sublime romántico, y podríamos considerar a lo bello burkiano propio de la mentalidad «neoclásica» y a lo sublime propio de la «romántica», pues, en principio, parece evidente que las descripciones expuestas por Burke con respecto a lo bello tienen una cierta analogía con la idea que del mundo de la razón, o clasicismo, tenían sus contemporáneos. De la misma manera, lo sublime parece corresponderse con la idea del mundo tenebroso, irracional y pasional. De hecho, si hay algo que pueda definir genéricamente al «romanticismo» de por sí es eso que entendemos por sublime. Pero ¿Hasta qué punto podemos hablar de un «neoclasicismo» puro, de una belleza pura, o de un «romanticismo» puro? ¿Podríamos seguir a rajatabla el esquema tradicional que señala dos polos, uno identificado como «romanticismo» (al que pertenecían todas las manifestaciones o artistas —de entre los que se cita sin dudar como ejemplo prototípico a Delacroix— que tuviesen que ver con el

¹² P. Pedraza, *La bella, enigma y pesadilla*, Valencia, Almudín, 1983.

romance medieval o época oscura), y otro identificado con el clasicismo (al que corresponderían todas aquellas manifestaciones que tuviesen que ver con la cultura grecorromana, como ocurre con la obra de David, e Ingres)¹³.

En 1789, *Los emblemas de la razón* (1960), Jean Starobinsky interpreta el año de la revolución francesa como un periodo en el cual los acontecimientos históricos oscilan entre dos polos: identifica a uno con la oscuridad, al otro con la luz. El primero vendría a representar el antiguo régimen monárquico caracterizado por la pésima gestión y los abusos económicos que contribuyeron a incrementar en gran medida el déficit del estado, y, por tanto, a precipitar los acontecimientos revolucionarios. Por el contrario, la luz anunciaba el nuevo régimen, producto de la ilustración y defensor de la razón revolucionaria. Son varios los ejemplos que demuestran las relaciones que entonces se hicieron entre la ideología política, y la luz y la sombra. Uno, *Discurso de Heliópolis* (1793), corresponde a Fichte quien saluda al advenimiento de los nuevos tiempos y despide el último año de las tinieblas. En su *French revolution* (1791), también William Blake interpretó a la revolución francesa como el sol que de nuevo ilumina al mundo tras una época de tinieblas. Burke, por su parte, desacredita tanto a la razón estética como a la razón política a la que identifica con el enciclopedismo francés, movimiento intelectual al que culpó de la revolución. En sus *Reflexiones sobre la revolución francesa* (1797), critica la razón revolucionaria y defiende la idea de tradición, es decir, de los valores y creencias que han pasado de una generación a otra. Rechaza el sistema político que inaugura la edad contemporánea en tanto que rompe con el sistema medieval (una época considerada «oscura» e irracional) basado en la herencia de las cualidades morales de los gobernantes transmitidas a través de la sangre. Sistema pues basado en la tradición ancestral y en los prejuicios populares que Burke cree más verdaderos (por sus raíces atávicas) que el pensamiento ilustrado, partidario del sufragio universal. En realidad, como político conservador que fue, Burke defendió los privilegios de la clase aristocrática ante la amenaza del incipiente poder económico y político de la burguesía.

Pero entre los polos extremos interpretados como luz (belleza, neoclasicismo, ilustración, razón y revolución) y sombra (sublimidad, romanticismo, medievo, irracionalidad y monarquía) existe toda una gama de toaldades intermedias que nos remiten a una síntesis semejante a la que simbólicamente ocurre en la transformación sufrida por la Bella y la Bestia. Así, la noche y el día se reconcilian en *La flauta mágica* de Mozart (1791) a través de la bella Pamina (hija de la reina de la noche y Sarastro, el mago benefactor líder del sacerdocio solar) y Tamino quien consigue unirse a ella tras probar su virtud superando las difíciles pruebas impuestas. Se trata, como el propio

¹³ Por ejemplo Argan inicia su *Arte moderno* (Valencia, 1977, I, pág. 3) «intermedia» a la que denomina «romanticismo histórico».

Starobinsky señala, de una síntesis entre el universo diurno (razón) y el nocturno (pasión).

En términos semejantes podrían leerse las imágenes artísticas (cosa que nos permitiría suprimir etiquetas historiográficas penosas que no ayudan sino a caricaturizar obras en estilo) y reconocer la unión simbólica de la Bella y la Bestia, pues son muchos los ejemplos artísticos que beben de las dos fuentes. ¿Qué se puede decir del «neoclasicismo» de Füssli o de Ingres? Sin ir más lejos, el propio David, considerado el pintor «neoclásico» por excelencia, en *La muerte de Marat* (1788), por citar tan sólo un ejemplo, mezcla de manera evidente las categorías de lo bello y lo sublime reflejada la una en la suavidad escultórica del cuerpo blanco e iluminado, y la otra en la ausencia y silencio del fondo, así como en la composición a base de líneas rectas como la horizontal y vertical¹⁴. De hecho, el propio Burke señala que ambas categorías conviven mezclados en la naturaleza e incluso en las obras de arte pues «en la infinita variedad de combinaciones naturales es preciso que esperemos hallar en un mismo objeto las qualidades que pueden imaginarse más distantes unas de otras», pero advierte «¿Porque algunas veces se hallen reunidas las qualidades de lo sublime y lo bello, prueba esto que son unas mismas? ¿prueba que tienen relación entre sí, ni aun que no son opuestas y contradictorias? el negro y el blanco pueden mezclarse y templarse; mas por eso no son una misma cosa. Y quando están así mezclados y templados uno con otro, ó con diferentes colores, la virtud del negro como negro, ó del blanco como blanco, no es tan eficaz como quando está cada uno por sí y separado del otro»¹⁵. Como la Bella no era la Bestia, tampoco lo Sublime será bello, ni el «neoclasicismo» será «romanticismo». Pero es cierto que ambos opuestos pueden llegar a formar una unidad semejante a la del anima y animus, y así como estos dos principios tienen un origen común psíquico (conforman en sí la psiquis), el «neoclasicismo» y el «romanticismo» pueden tener un origen común y, de hecho, conformar la tradición de la antigüedad.

* * *

Para tratar el posible origen común del «neoclasicismo» y el «romanticismo», debo antes contradecirme (confío que tan sólo por unos momentos), pues si bien acabo de confrontar al «neoclasicismo» con el «romanticismo» ahora quiero señalar la posibilidad de que ambos formen parte de la teoría romántica. Pues lo bello burkeano, aunque aparentemente refleja el mundo clásico, se recupera bajo una óptica romántica. Bachelard habla en su

¹⁴ V. Bozal discute a propósito de Canova y Flaxman la versatilidad de la belleza neoclásica en relación a lo sublime, cfr. su «Sublime, neoclásico, romántico», introducción a E. Burke, op. cit., pp. 21 y ss.

¹⁵ E. Burke, op. cit., III, XXVII.

Poética del espacio (1958) de un anima jungiana caracterizada por la ensoñación y las imágenes felices. Este anima —según Aldo Trione en su ensayo sobre Bachelard— se convierte en el principio del reposo, en el «principio común de idealización de lo humano», es decir, en la idealización del arte. Para Trione, Bachelard defendía que «toda realidad, tanto la presente como la que permanece como una herencia de épocas desaparecidas [pongamos en nuestro caso el clasicismo] está idealizada, vertida en el movimiento de una realidad soñada»¹⁶. Es esta realidad soñada de la antigüedad clásica lo que constituye aquel bello romántico» en Burke. Este unifica en su teoría romántica las dos tendencias opuestas que ya estaban presentes en la estética clásica y que se correspondían en mitología con los dioses Apolo y Dionisos, en ética con el ethos y el pathos, y en filosofía con el concepto de belleza y con lo que ya “Longino” interpretó como sublime¹⁷. Por ello, el mito de la Bella y la Bestia escrito al inicio de una época de transformación de la mentalidad moderna a la contemporánea, ayuda a revisar la terminología historiográfica tradicional que distingue al «neoclasicismo» y al «romanticismo» como dos periodos sucesivos y opuestos, ya que, en realidad, desde mediados del siglo XVIII se transforman el uno en otro, a veces entremezclándose, otras oscilando como péndulo que no acaba de detenerse, siendo casi imposible para el estudioso separarlos claramente y, por ende, definirlos sin correr el riesgo de simplificar hasta dar con los tópicos bajo los que tan a menudo se los desfigura. Para entender al hombre contemporáneo quizás debamos empezar por considerar al «neoclasicismo» y al «romanticismo» no como dos estilos o mentalidades diferentes sino como una unidad compleja de elementos cuya lucha entre sí es sólo superficial pues, tanto uno como otro, defienden los últimos resortes clásicos que quedaban en el ya acabado mundo Moderno.

Es típico de la historiografía tradicional marcar zonas estilísticas y cronológicas que no son territorio de nadie, y que suelen denominarse con un aséptico «pre» o «pos» vinculándolas así al origen del que parten, en el primer caso, o a los flecos restantes, en el segundo. En la época que aquí nos ocupa se resuelven las fronteras sólo desde un punto de vista superficial, diante la denominación de obras conflictivas con una terminología tan ambigua como «clasicismo romántico» o «romanticismo clásico» sin llamar la atención sobre la verdadera naturaleza de la época, que esencialmente está marcada por la *transformación*, cualidad que, si bien no clasifica nominalmente, revela en profundidad la esencia de un proceso que concluye en el arte contemporáneo. Este, paradójicamente emergerá tras las investigaciones que tanto el «neoclasicismo» como el «romanticismo» hicieron del mundo grecolatino y medieval. La mentalidad del momento pudo explorar a través de ellos las profundidades de su pasado cultural y visual. Este autoconoci-

¹⁶ Aldo Trione, *Ensoñación e imaginario*, Madrid, Tecnos, 1989.

¹⁷ Cfr. “Longino”, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.

miento —que culmina simbólicamente en nuestra historia con el abrazo de la Bella y la Bestia, es decir, con el abrazo de animus y anima al reconocerse como partes de una unidad (la psíquica)— acabó por transformar, o mejor dicho destruir, el sistema de percepción y representación basado en aquella aparente dualidad de polos clásico-anticlásico, para dar paso a un nuevo repertorio de imágenes cuyas manifestaciones más tempranas podrían hallarse en el impresionismo, movimiento artístico que por primera vez se aventura a indagar fuera de esa poderosa y dominante tradición heredada que fue la Antigüedad. En otras palabras, así como el anima reconoce el animus —y, por tanto, desaparecen los conflictos psíquicos— lo bello y lo sublime, reconocidos como categorías surgidas en el seno del pensamiento occidental, dejan de provocar la tensión, producto de la confrontación mutua al querer, cada una de ellas, tomar posiciones de poder con respecto a la otra a lo largo de la Historia del Arte. Con la unión, aparece la distensión, estado en el que se efectúa la superación del origen (ya sea maternal —anima— / paternal —animus—, es decir la androginia psíquica bajo la cual Read interpretó el cuento de Leprince, ya sea bello/sublime en el caso de la Antigüedad). Sólo tras la superación del origen fue posible dar comienzo a una época nueva.

LA LITURGIA DE LA SECTA

Lucas Soler

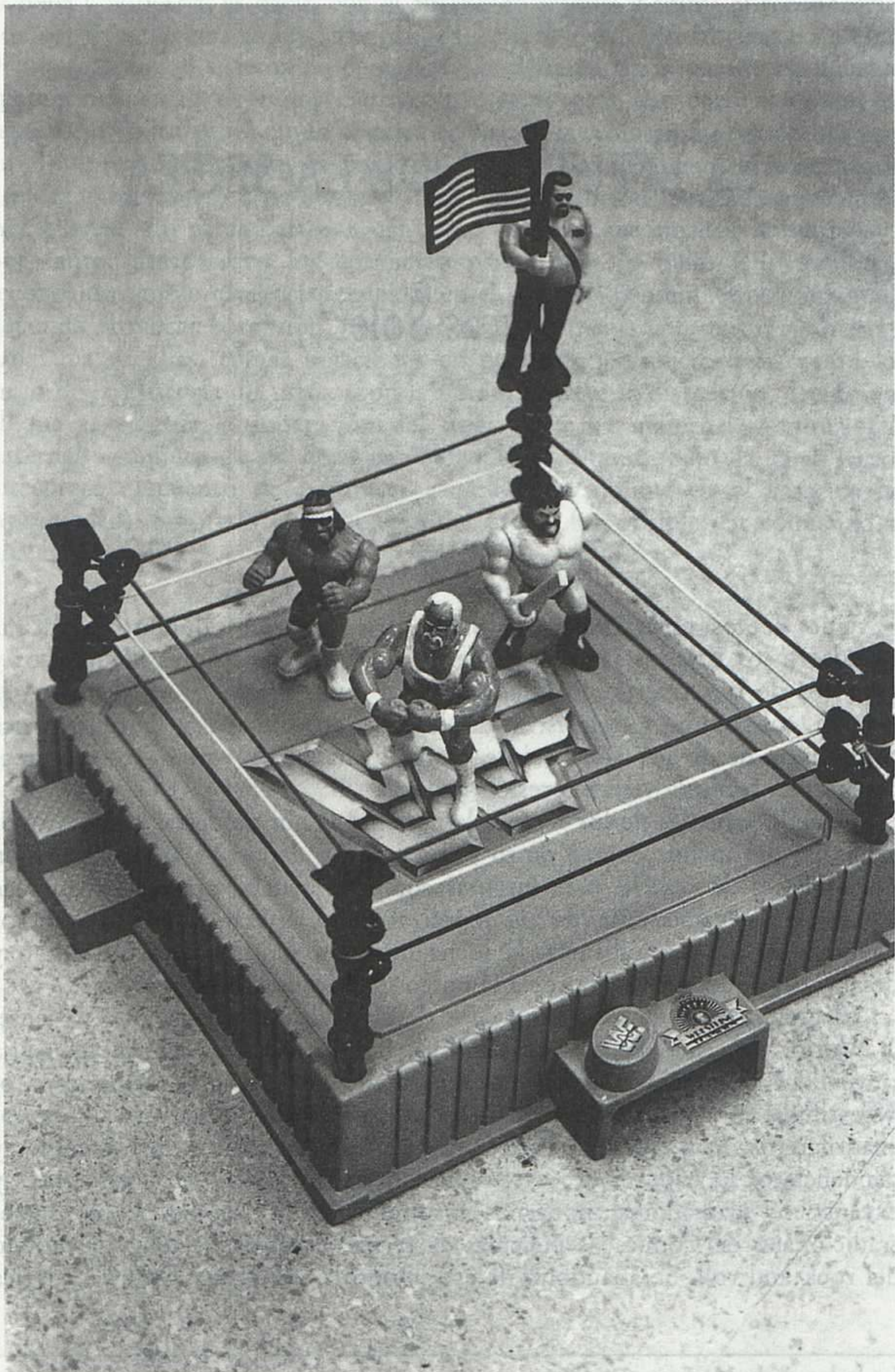
Uno de los espectáculos de masas más populares durante la última década en los Estados Unidos y que mejor define los valores ideológicos y estéticos de la «América Profunda» es, sin duda alguna, el «Wrestling», la versión sofisticada y televisiva de lo que en Europa y Latinoamérica conocemos desde los años veinte como lucha libre, «catch» o «catch as catch can», según la vieja expresión inglesa.

Cuando a finales de los setenta la naciente y aún modesta televisión por cable decidió incluir dentro de su programación deportiva la retransmisión de combates de «catch» para intentar competir con las grandes cadenas de televisión norteamericana que monopolizaban los derechos televisivos de los deportes de mayor audiencia, la lucha libre era un espectáculo sórdido y desangelado que ni siquiera tenía el rango de atracción de casino.

El gran acierto de los promotores de este alicaído espectáculo circense, la World Wrestling Federation (WWF), fue el de crear y promocionar, a través del programa semanal de entretenimiento juvenil «Superstars of Wrestling», un «star-system» de luchadores con vida propia más allá de los cuadriláteros. Para captar el interés de la audiencia infantil, los anónimos y pependencieros luchadores de «catch» fueron transformados en vociferantes y excéntricos gladiadores modernos inspirados en los héroes y personajes tradicionales del cómic, las películas de terror y ciencia ficción y el mundo del rock and roll. Se abandonó de este modo la siniestra y lúgubre estética

La balsa de la Medusa, 23, 1992.

... que culmina simbólicamente en nuestra victoria con el abrazo de



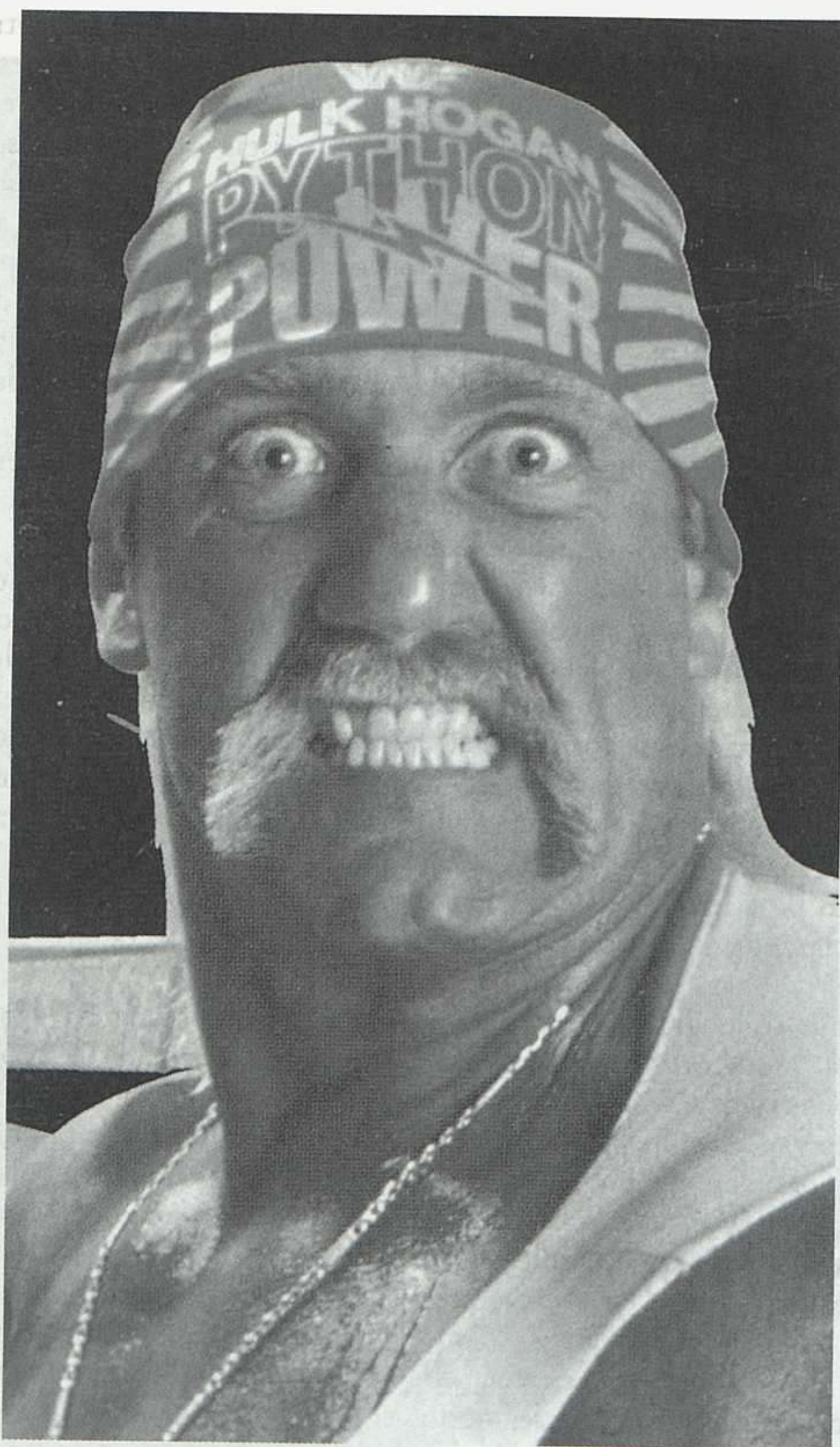
La palca de la mesa, 27. 1952

del «catch» tradicional que aún pervive en México, Argentina y otros países de Latinoamérica y se ficcionalizó completamente la puesta en escena y el desarrollo de los combates. En poco tiempo «Superstars of Wrestling» se convirtió en uno de los más megalómanos, coloristas y chirriantes espectáculos de la televisión americana. A pesar de concebirse originariamente como una retransmisión deportiva, los realizadores del programa han ido añadiendo elementos nuevos como ciertos códigos visuales y discursivos propios de los telediarios sensacionalistas del estilo USA Today y una serie de efectos sonoros y luminosos inspirados en los montajes de los más sofisticados y futuristas conciertos de rock. También los esquemas argumentales de este extraño híbrido televisivo se han ido complicando cada vez más para intentar mantener el interés de la infantilizada audiencia norteamericana que sigue las peripecias de los luchadores fuera y dentro del «ring» como si se tratase de los protagonistas de «Dallas».

El éxito de audiencia del programa ha contribuido a que el público norteamericano acuda de forma cada vez más multitudinaria a los grandes estadios y pabellones deportivos de las principales ciudades de Estados Unidos y Canadá para presenciar en directo los desafíos de las estrellas de este gran circo televisivo. La final de la penúltima edición del campeonato mundial —Wrestlemania VI— que enfrentó al carismático y veterano Hulk Hogan con el falso indio canadiense «The Ultimate Warrior», congregó a más de 95.000 espectadores en Toronto (Canadá), batiéndose el récord absoluto de asistencia a un recinto cerrado. Este mismo combate tuvo una audiencia televisiva estimada en 25 millones de espectadores en Estados Unidos.

Como todo gran espectáculo de masas, el Wrestling ha generado una próspera industria de entretenimiento bajo el control de la propia WWF que comercializa y publicita a través de su programa todo tipo de juguetes y «souvenirs» con las figuras de sus luchadores más populares.

La aparición de un segundo circuito de Wrestling controlado por la modesta WCW es una clara muestra del interés de la sociedad norteamericana por este singular espectáculo parateatral que se aleja cada vez más de sus orígenes deportivos. Prueba de este alejamiento es el protagonismo creciente de los comentaristas de la WWF y de los marrulleros entrenadores de ciertos luchadores que ejercen de incansables charlatanes encargados de enfervorizar a las masas antes de los combates y de publicitar debidamente los combates de las semanas siguientes para seguir manteniendo el interés y los índices de audiencia. Los agresivos desafíos verbales que se cruzan los luchadores ante las cámaras también forman parte del guión del programa y por su estilo histriónico y desmedido recuerdan a las harengas apocalípticas e iluminadas de Oral Roberts, Pat Robertson y otros famosos telepredicadores norteamericanos. Pero las coincidencias entre el mundo del Wrestling y el de los predicadores evangélicos van más allá de una simple cuestión de formas.



En ambos casos se trata de un espectáculo de masas concebido especialmente para la televisión que despierta la adhesión histérica e incondicional de un público que parece haber perdido toda capacidad de razonamiento. Tanto los programas de los telepredicadores como los combates de «Wrestling» forman parte de las liturgias esenciales de esa gran secta planetaria que es Norteamérica.

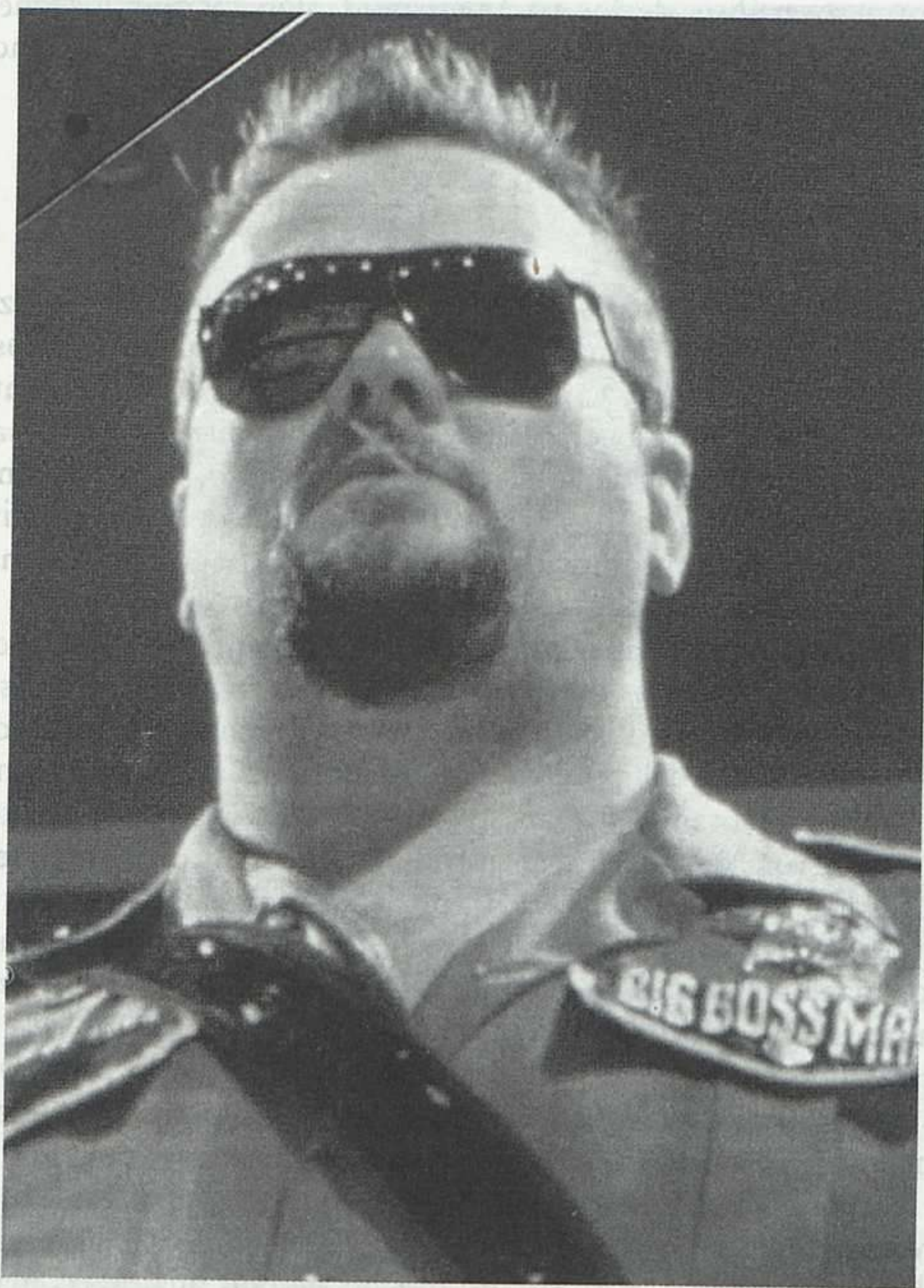
Un somero análisis de los parámetros ideológicos por los que se rigen los guiones del «Wrestling» nos demuestra que no se trata, como algunos pudieran pensar, de una simple mascarada inofensiva e ingenua.

La figura del traidor

Una de las primeras veces en que el «Wrestling» decidió utilizar en sus guiones un conflicto internacional fue durante la crisis de los rehenes norteamericanos en Irán a principios de 1980. Por aquel entonces el «Wrestling» era aún un espectáculo de tercera fila que intentaba salir de los bajos fondos con el apoyo de la televisión y, por tanto, la instrumentalización que se hizo del conflicto fue bastante rudimentaria. Los directivos de la WWF se dedicaron a promocionar como los luchadores más malvados y tramposos del circuito de lucha libre a Akeem el Iraní y a Sergeant Slaughter («Sargento Matanzas»), un enloquecido militar norteamericano de reminiscencias hitlerianas que había decidido traicionar a los Estados Unidos y apoyar al Ayatollah Jomeini. Ambos luchadores captaron rápidamente las iras, tanto del público que asistía a los combates como de los telespectadores. Durante los meses que duró el conflicto este par de luchadores fueron las auténticas estrellas del circuito, porque el público deseaba verlos en todas las veladas de lucha para insultarlos y poder así liberar toda la frustración que generaba en el americano medio uno de los episodios más humillantes de la reciente historia de los Estados Unidos.

Finalizado el conflicto con Irán, tanto Akeem como el «Sargento Matanzas» fueron relegados temporalmente a un segundo plano y la WWF decidió promocionar nuevos antihéroes igualmente políticos como la pareja de luchadores soviéticos «los bolcheviques», formada por los hermanos Nikita y Boris Kolovhan. Esta pareja, que cantaba el himno de la desaparecida Unión Soviética antes de cada combate ante la rechifla generalizada del público, fue durante mucho tiempo una de las más odiadas. Pero con el advenimiento de la Perestroika, la WWF decidió reconvertir a este par de ogros descerebrados en honestos luchadores. En una ceremonia que precedió a uno de sus combates, los «Bolcheviques», con lágrimas de emoción, entonaron el himno americano ante la bandera estadounidense y cambiaron sus casacas rojas y sus insignias comunistas por unas flamantes chaquetas decoradas con barras y estrellas. Para Vince Mac Mahon, uno de los comentaristas televisivos de la WWF, fue uno de los actos más emotivos de la historia del «Wrestling».

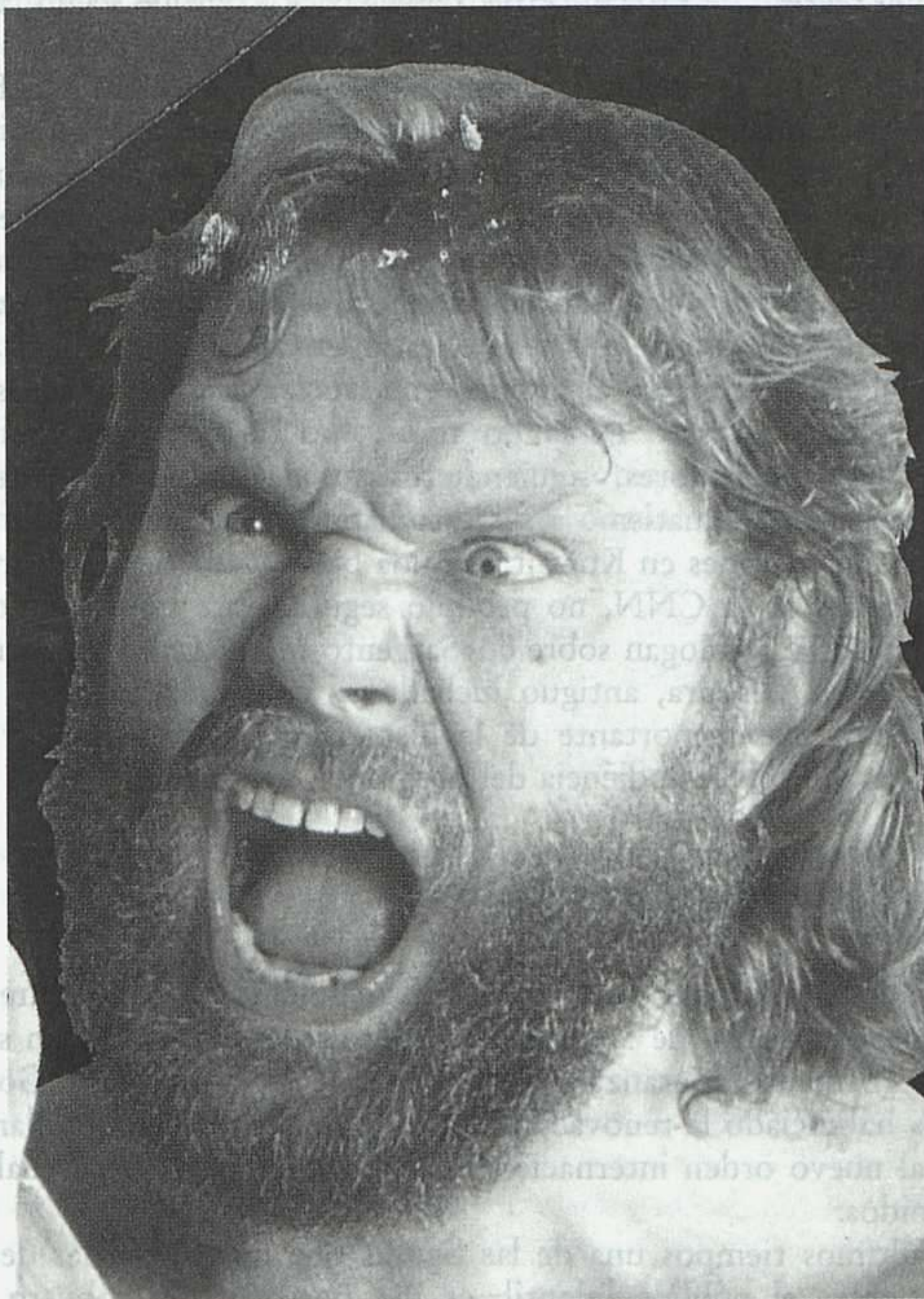
Diez años después del conflicto de los rehenes norteamericanos, el «Sargento Matanzas» tuvo la oportunidad de resurgir nuevamente durante la Guerra del Golfo como la figura más odiada del «Wrestling» al tomar como entrenador a un coronel iraquí que era el vivo retrato de Sadam Hussein. Con la ayuda del doble de Hussein que ondeaba orgulloso la bandera iraquí desde su esquina, el «Sargento Matanzas» fue derrotando a



todos sus rivales hasta colocarse en la final del campeonato mundial. «Wrestlemania VII». Según los comentaristas de la WWF jamás ningún luchador había accedido a una final cometiendo tantas violaciones al reglamento. Sólo había un luchador capaz de derrotar al traidor que patrocinaba el dictador iraquí, pero ya estaba retirado: Hulk Hogan.

El regreso del héroe WASP

Este rubio, bronceado y fornido luchador que viste siempre de amarillo, el color que simboliza el sol de California, es, sin duda, el favorito de la mayoría «WASP» («blancos, anglosajones y protestantes»). Hulk Hogan, cuyo lema es «Entrenad, rezad y tomad vitaminas», ha sido siempre



presentado por la WWF como un luchador modélico y hombre de profundas convicciones religiosas que no olvida sus obligaciones como patriota. La encarnación hipermusculada de la América blanca y tradicional contribuyó hace unos años a la construcción de la Catedral del Vídeo Evangélico, participando activamente en el programa de televisión del extravagante y ultrareaccionario predicador de la Mayoría Moral, Oral Roberts. Nacido hace 45 años en Venice Beach (California), Hogan es como un héroe de cómic que goza de la consideración de una gran estrella de Hollywood.

Durante varias semanas en «Superstars of Wrestling» sólo se habló de las gestiones de la WWF para que Hogan, retirado el año anterior al perder el título de campeón ante «The Ultimate Warrior», volviese a los cuadriláteros. Se montó una espectacular campaña por todo los Estados Unidos

reclamando el regreso de Hogan (Hulk comes back!) porque según la WWF el honor de América estaba en peligro y se debía impedir que Sadam Hussein se llevase el preciado cinturón de campeón de la WWF a Bagdad. Hogan, uno de los luchadores más veteranos del circuito, aceptó el desafío de pelear contra el «Sargento Matanzas». El esperado combate entre «las fuerzas del bien y del mal», como bien podría haber dicho el presidente Reagan, se celebró unas semanas después de la derrota de Hussein en medio de una gran expectación y pudo así enmarcarse dentro del programa de celebraciones de la victoria norteamericana en Oriente Medio. En un gigantesco pabellón cubierto, el público enfervorizado daba rienda suelta a su más histérico fanatismo coreando todo tipo de consignas patrióticas mientras los dos luchadores, siguiendo el guión establecido, intentaban imprimirle el mayor dramatismo a sus estudiados juegos de golpes y caídas. La entrada de los marines en Kuwait, seguida por los americanos a través de las frías imágenes de la CNN, no produjo seguramente tanto júbilo como la apretada victoria de Hogan sobre el «Sargento Matanzas» y su entrenador iraquí. Para Jesse Ventura, antiguo luchador y comentarista de la WWF, fue el momento más importante de la historia del «Wrestling», y si nos atenemos a los índices de audiencia del programa, sin duda lo fue.

Héroes y villanos para tiempos de crisis

Después de la milagrosa conversión de los «Bolcheviques» (desintegración de la Unión Soviética) y de la apoteósica victoria de Hulk Hogan sobre el traidor del «Sargento Matanzas» (final feliz de la Guerra del Golfo), el «Wrestling» ha iniciado la renovación de su nómina de héroes y villanos que se ajusten al nuevo orden internacional y a la difícil situación actual de los Estados Unidos.

En los últimos tiempos una de las figuras que más simpatías despierta, sobre todo entre el público infantil, es Big Bossman, un robusto policía sudista que fue expulsado del cuerpo por la brutalidad de sus métodos. Cuando este guardián del orden con aspecto de torturador nazi machaca cruelmente con su porra al rival ya vencido sin tener en cuenta las protestas del árbitro, el público se levanta de sus asientos y lo animan gritando «Bossman read him his rights!» («Bossman léele sus derechos!»). Si la salvaje conducta de este siniestro personaje de ficción es unánimemente aplaudida por el público de «Wrestling» no resulta entonces tan extraño que los cuatro policías que apalizaron brutalmente a un negro en Los Angeles hace un año fuesen finalmente absueltos por un benevolente jurado blanco.

Mientras Bossman ha sido erigido como uno de los representantes de «las fuerzas del bien», los abucheos y rechiflas del público del «Wrestling» se dirigen actualmente hacia varios luchadores de escaso relieve. Sin embargo, hay que destacar la animadversión creciente que genera la pareja de luchadores japoneses «Orient Express» en unos momentos en que el

Japón amenaza la hegemonía mundial de los Estados Unidos como potencia económica.

Cuando Ronald Reagan fue elegido presidente de los Estados Unidos prometió que bajo su mandato América volvería a sentirse orgullosa de sí misma. Durante los últimos diez años el «Wrestling» ha contribuido con su maniqueísmo infantil y su continua exaltación de los valores tradicionales de la «América Profunda» a que muchos norteamericanos creen que el sueño reaganiano se ha realizado. Sin duda alguna, la administración republicana ha encontrado en este disparatado y grandilocuente espectáculo su más eficaz vehículo de agitación y propaganda. Pero los odios y pasiones desmedidas que genera el «Wrestling» son también un síntoma preocupante de los constantes brotes de racismo, xenofobia e intolerancia que padece una sociedad tan enferma como la norteamericana.

Acercar del fundamento del pensamiento por K. Buber
Revisión de la fenomenología en diálogo con P. Ricoeur, por J. Masid Clavel
Fenomenología del sujeto por J. Ferrer Moliner
Ética, antropología y filosofía de la historia. Las Excepciones de Husserl de introducción a la ética del semestre de Verano de 1920, por A. San Martín
Notas de D. M. Levin, M. Bataillon, J. Lévy y A. Ortiz-Osés
Otras artículos: libertad y destino. Nuevos hitos de una concepción de la moral desde la teoría de reconocimiento por A. Honneth. La filosofía en lengua alemana durante las últimas décadas del siglo XX, por R. Wülfel. Notas de C. Pereda, C. Thibaut y T. López de la Vieja

Desde la publicación de...

ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A LA REVISTA

Nombre: _____
Dirección: _____
Código Postal: _____
Provincia: _____
Tel.: _____
Fecha: _____

Contra reembolso
 Visa
 Diners
 American Express
 Mastercard
 Tarjetas
 Vales de

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:

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

Dirección:

Contra reembolso

Cod. Postal:

Visa

Diners

Eurocard

Población:

Mastercard

American Express

Provincia:

N.º Tarjeta:

Tel.: /

Validez: del al

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias:

Fecha: a de de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

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

EL QUÉ Y EL CÓMO: LA REPRESENTACIÓN VISUAL EN E. H. GOMBRICH

Francisca Pérez Carreño

Desde la publicación de *Arte e Ilusión*, la obra de E. Gombrich ha sido utilizada como exponente máximo de puntos de vista diferentes e incluso totalmente opuestos sobre la percepción y la representación artísticas. El libro que fue saludado y también criticado como máximo defensor del relativismo en nuestras formas de ver y representar el mundo es ahora interpelado como la última y, eso sí, más refinada defensa del realismo perceptivo. Es también presentado como exponente de la idea del progreso histórico en el arte, extendido como un proceso de acercamiento a una imagen cada vez más fiel de lo real. Por un lado, este hecho invita a pensar en la consideración y valoración partidistas que hacen de Gombrich sus diferentes intérpretes, es decir, de la influencia inevitable que los intereses, expectativas y esquemas teóricos ejercen en su lectura. Pero también, y eso es en lo que quisiera insistir, en la inmensa riqueza de su pensamiento, en los matices de una teoría que no se deja describir fácilmente como el desarrollo de una o dos ideas básicas, sino que presta atención a una gran cantidad de motivos, casi todos los que se ponen en juego en la discusión sobre la pintura y la naturaleza de la imagen y de su interpretación.

La balsa de la Medusa, 23, 1992.

Este ensayo está dedicado al tema que parece ser central en esa discusión: el relativismo de nuestras representaciones visuales del mundo, y mantiene que el planteamiento de Gombrich es todavía válido y sin duda ineludible, y escapa a algunas de las críticas que se le hacen con más frecuencia.

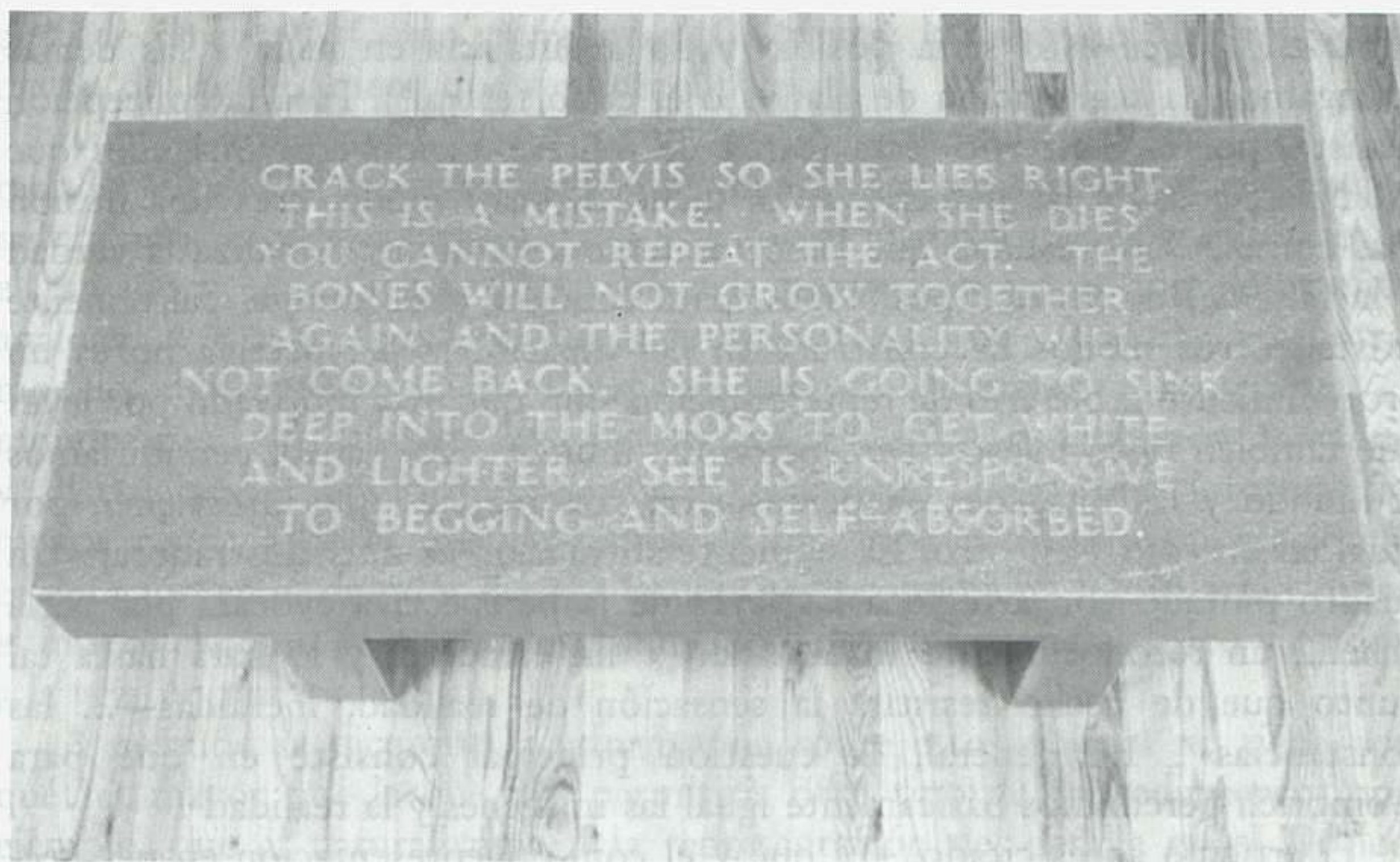
En un sentido amplio, nuestras representaciones del mundo, teóricas, artísticas o científicas, son respuestas a alguna pregunta; pregunta perteneciente básicamente a dos clases: aquellas que indagan acerca del *qué* y aquellas que se interesan sobre el *cómo* percibimos, interpretamos o, en general, actuamos en nuestro entorno. Diferenciar entre los tipos de problemas planteados por las representaciones del *qué* o del *cómo* y distinguirlas en un amplio sentido como respuestas a *cómo* o a *qué* es un modo de explicación que Gombrich ha utilizado con profusión. «El *qué* y el *cómo*» es el título de uno de sus ensayos sobre perspectiva, que lleva como subtítulo, «la representación en perspectiva y el mundo fenoménico»¹. No obstante, la distinción no se limita al caso del análisis de la representación en perspectiva sino que le sirve para plantear y clarificar otro tipo de cuestiones que se plantean como disyunciones, por ejemplo, la diferencia y su lugar en el arte entre representación (*qué*) y expresión (*cómo*), los paradigmas de la representación visual: el espejo (*cómo*) y el mapa (*qué*), la distinción entre arte esquemático (*qué*) y arte realista (*cómo*), entre representaciones de lo que se ve (*cómo*) y lo que se sabe (*qué*) o entre lo que se intenta (*qué*) y la acción misma de dibujar (*cómo*)². Creo que estas categorías operativas están en la base de muchos de sus análisis y son más fundamentales —es decir, operan en un nivel más básico de explicación— que la popperiana metodología de ensayo y error o falsacionismo metodológico que el propio Gombrich defiende con tesón.

1. *La perspectiva, para empezar*

Es obvio señalar que, a pesar de la atención y la importancia concedidas al tema, Gombrich no ha hecho nunca de la perspectiva el principal caballo de batalla a favor o en contra del relativismo o el ilusionismo en las artes visuales. No es sólo una buena perspectiva lo que crea ilusión en una imagen. Junto a la perspectiva, la expresión fisiognómica o la sugestión de

¹ «The “What” and the “How”: Perspective Representation and the Phenomenal World», en R. Rudner e I. Scheffler (eds.), *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, Nueva York, 1972.

² En lo que conozco esta es la última distinción trazada por este criterio. En «Watching Artist at Work: Commitment and Improvisation in the History of Drawing», de 1989, recopilado en *Topics of our Time*, Londres, Phaidon, 1991.



Jenny Holzer, *Under a Rock*, 1986.

la luz o la textura son factores, «invenciones»³, que han favorecido históricamente la ilusión (para utilizar un término más amplio que el de realismo, que correspondería a la «ilusión de realidad»). Sin embargo, la perspectiva se ha convertido en un tópico visitado por muchos autores con ese fin, desde el fundamental *La perspectiva como forma simbólica* de E. Panofsky. Según este influyente ensayo, la perspectiva es una forma simbólica, es decir, básicamente la sensibilización de un modelo cognitivo. Según Panofsky, la perspectiva hizo posible la «objetivización del subjetivismo»⁴, puesto que consiste en una técnica de racionalización matemática del espacio que permite expresar, objetivándolo, un determinado punto de vista, tal como ocurrió en el arte del Renacimiento. Además este esquema se correspondería con la concepción de la ciencia y la filosofía modernas, en las que el sujeto, exterior a él, percibe y conoce el mundo objetivo.

En oposición a esta concepción, Gombrich considera primordial el análisis interno de la perspectiva como método que la actividad artística utiliza para sus propios fines, entre ellos, el básico de conseguir una mimesis adecuada del espacio tridimensional. Así pues, la perspectiva sería una técnica adecuada de construcción de espacio, o de creación de ilusión de tridimensionalidad, en una superficie plana. Según la concepción relativista, técnica de representación en perspectiva no sería sino una fórmula entre

³ En *Arte e Ilusión*, se los denomina invenciones porque no son «descubiertos» en una observación atenta de la naturaleza, sino «invenciones de efectos pictóricos» (p. 286, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

⁴ E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, p. 49.

otras en la que esto sería posible y no aventajaría en nada a las demás (pongamos, la segregación de planos o el cubo teatral⁵). Para la concepción realista, por el contrario, esta forma de representación crea imágenes que «son parecidas» a las perceptivas o, dicho de otro modo, crea una ilusión más completa de realidad que las otras técnicas. Gombrich analiza la verdad y la falsedad de las dos posiciones, para concluir que, aunque ciertamente existen otros modos de construcción del espacio, la perspectiva no es un procedimiento arbitrario de representación sino que está motivado por leyes que también rigen nuestra percepción del mundo⁶. Por tanto, percibiríamos el mundo y las imágenes en perspectiva, con matices que intervienen por igual en un caso y en otro. La siguiente afirmación es muy ilustradora: «Un cuadro pintado con arreglo a las leyes de la perspectiva evocará por regla general un reconocimiento instantáneo y sin esfuerzo, y lo hará hasta tal punto que de hecho resistirá la sensación de realidad, incluidas—... las constancias»⁷. En general, la cuestión principal consiste en que para Gombrich percibimos básicamente igual las imágenes y la realidad⁸.

El artículo antes citado, «El qué y el cómo: Representación en perspectiva...», responde a las preguntas fundamentales sobre la fidelidad de las representaciones en perspectiva: ¿a qué son fieles? y ¿cómo lo son? En principio, la perspectiva nos daría información sobre los objetos que habitan el mundo representado (aunque la argumentación sea más fácil suponiendo su existencia, en principio, el mundo representado es un mundo posible), sobre *qué* objetos lo habitan y la relación espacial entre ellos. En este sentido, la perspectiva seguiría un procedimiento diagramático, como el mapa. Las relaciones entre las partes de la representación se corresponden con las del objeto, según un código, que no es completamente arbitrario, pero tampoco icónico. Así pues, las relaciones entre los elementos en la representación mantienen las que existen en realidad. Pero el elemento mismo no guarda ninguna relación de parecido con su objeto. Por ejemplo, el punto que representa a Madrid en el mapa no se parece en casi nada a la ciudad, pero la distancia que guarda con el punto que representa a Murcia es proporcional a la que existe en realidad y el tamaño de ambos es distinto y proporcional al número de habitantes. En palabras de Gombrich: «... una representación en perspectiva tiene en común con un mapa el denotar una

⁵ Cfr. Francastel, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra.

⁶ Además de *Arte e ilusión*, muchos lugares están dedicados a fijar la posición de Gombrich al respecto, principalmente «The What and the How...» y los ensayos recogidos en *La imagen y el ojo*.

⁷ «El descubrimiento visual por el arte», en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza editorial, 1987, p. 20).

⁸ Cfr. «The evidence of Images», en *Interpretation: Theory and Practice*, Singleton (ed.), Baltimore, John Hopkins, 1969, que parte de la idea de que «... la radical separación entre la interpretación de imágenes y la percepción del mundo tiene algunas consecuencias que me parece no se corresponden con los hechos», p. 45.

clase de objetos»⁹. Como ya apuntará Goodman, la denotación, la representación del *qué*, no tiene que ver con el parecido¹⁰.

Aunque un mapa sea un signo visual, representa principalmente el mundo «físico». En contraposición al mundo óptico, visible, las cualidades del mundo físico son táctiles. Se puede tocar, medir, apreciar verídicamente el tamaño y la distancia. Ahora bien, la perspectiva no es completamente análoga al mapa, sino que tiene características que comparte con otro modelo de representación visual, el espejo. Obviamente representa el mundo físico, lo denota y nos da información sobre qué objetos, tamaños y distancias se perciben desde un determinado lugar, una información menos objetiva de la que recibimos de un mapa o de la manipulación y orientación en el mundo. Pero, a la vez, nos proporciona información sobre el modo, el cómo aparecen los objetos desde ese lugar que es físico y óptico a la vez, un punto de vista.

A menudo se dice que la información sobre estos objetos no tiene por qué ser mayor que la que nos permitiría otro tipo de procedimiento, por ejemplo, que el naturalismo en la representación del detalle en el Gótico tardío era mucho más informativo que las representaciones en perspectiva del primer Renacimiento y que, por tanto, lo que se ganó en la sugestión del espacio se perdió en descripción de los objetos singulares. Pero esta cuestión no me parece crucial en este momento. La información que proporciona la imagen en perspectiva se refiere, además de denotar una serie de objetos, a su tamaño relativo y a su posición en el espacio. Por otro lado, es evidente que esa imagen no es omniinformativa, pues ningún signo lo es, ninguna imagen. De ella no podemos inferir los tamaños absolutos de los objetos representados, ni siquiera de los objetos entre sí, dado que la ley de la constancia opera también en nuestra percepción de imágenes. En ese sentido es «relativa», no es una imagen fiel del mundo de los tamaños (no es un mapa en sentido estricto). Tampoco es fiel porque supone otra serie de restricciones que han señalado los teóricos, principalmente supone la visión de un sólo ojo inmóvil y exterior al espacio representado. Y este no es el modo en que normalmente nos enfrentamos al mundo. Sin embargo, aunque una misma representación en perspectiva podría serlo de diferentes mundos (esto es, la relación entre la imagen y el mundo no es simétrica), nos dice qué forma habrían de adoptar si fueran vistos desde ese punto y sobre todo, sabemos de qué situaciones no podría ser una representación. Esto es, no podemos verificarla, pero sí falsarla, según otro de los argumentos claramente popperianos utilizados por Gombrich. Este es el aspecto que denomina «objetivo» de la teoría de la perspectiva «... la posibilidad de calcular no cómo se me aparecen las cosas desde un punto de

⁹ En «El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica», en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Forma, p. 180.

¹⁰ «La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza», *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, p. 23.

estación dado, sino *qué* cosas no voy a ver porque quedan tapadas en ese punto»¹¹ (subrayado mío). Este es el modo en que se entiende la fidelidad respecto a lo que se ve en una representación en perspectiva, es decir, según una formulación negativa.

En cuanto a lo que tiene en común con los métodos cartográficos, la perspectiva ha de aprenderse: «... hay que entenderla y aprenderla, no puede descubrirse sólo con la vista, sin recurso a mediciones del plano»¹². Pero su capacidad de convicción no depende totalmente de esta parte indécica de su naturaleza, por más que esta sea la más «objetiva», sino del modo especular de representación, del cómo. La perspectiva no es una forma más de transmisión de información entre otras, no sólo nos dice qué objetos sino cómo aparecen o aparecerían ante nuestra vista: «... la perspectiva no tiene éxito únicamente al hacer un mapa de lo *que* vemos desde un determinado punto; el *cómo* vemos las construcciones en perspectiva, rico y elusivo, podría ser también único»¹³. No hay forma de distinguir entre una escena real y una pintada en perspectiva mirándolas a través de una mirilla o de la rendija que deja una puerta abierta. Pero, además, la ilusión se da en situaciones menos extremas. El convencimiento de Gombrich sobre los «límites del relativismo en la representación» se basa en la contundencia de estos efectos, y en su ineludibilidad: la facilidad en que estas imágenes aprenden a leerse y su capacidad de persuasión.

Es una cuestión de retórica, no de verificación. No se trata, por tanto, de que la perspectiva nos muestre el mundo tal y como lo vemos (una mala pregunta), sino que vemos básicamente igual, nuestra reacción ante ellos puede ser de índole muy parecida, la imagen ficticia y la imagen real. El análisis de la expresión gestual, fisionómica, de la luz o la textura sería análogo al de la perspectiva en cuanto que mostrarían un desarrollo de la representación desde la pura denotación, el qué, hacia la búsqueda de la ilusión de realidad, la persecución de un cómo. Desarrollo que históricamente se da desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, que en último término pretendería el abandono de toda representación de lo físico, el qué, para aprehender el «elusivo y rico» mundo del puro cómo, de la apariencia.

2. Ilusión y representación

Nuestra exposición del pensamiento de Gombrich nos ha conducido a una cuestión básica: ¿cómo ha de entenderse el concepto de ilusión? El hecho de que reaccionemos de la misma forma ante una imagen que ante el mundo real no significa que exista una relación de parecido entre ellos: que compartan alguna propiedad o que sean isomorfos. Quizá por ello Gombrich

¹¹ «El espejo el mapa...», p. 189.

¹² *Idem.*, p. 185.

¹³ p. 148.



Jenny Holzer, *The Survival Series*, 1986.

eligió el término «ilusión» y no «realismo», porque el lugar del espectador y la función perlocutiva de la imagen pertenecen a su análisis tanto o más que la relación entre la realidad y la representación. La función perlocutiva tiene prioridad sobre la asertiva (en la que se basarían las teorías realistas) y la ilocutiva (en las que se basarían las expresionistas). Ilusión es un término referido al espectador, requerido para participar en la construcción de una imagen que, en ciertos periodos de la historia del arte, tenderá confundirse con la realidad o a provocar sentimientos, emociones o razonamientos análogos. ¿Podría decirse que para Gombrich esa capacidad de producir ilusión es lo que hace artísticas las obras de arte?

Gombrich se refiere a sí mismo como heredero de una tradición dentro de la historiografía y la teoría del arte, que comienza en K. Fiedler y a través de Hildebrand, Riegl y Wölfflin llega hasta él. Esta tradición, que ha sido denominada de los historiadores críticos del arte¹⁴, concibe el desarrollo de las artes plásticas como desarrollo de la visualidad humana; el lenguaje de las artes sería el perceptivo, señalando su especificidad respecto de los otros tipos de lenguaje y de conocimiento. Aunque las diferencias entre estos autores son muy notables, comparten, con distintos matices y en diferentes grados, la idea de que el arte es una «forma de ver el mundo» y que, por

¹⁴ M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Londres y New Haven, Yale U.P. 1982.

lo tanto, diferentes estilos individuales o de época se corresponden con percepciones diferentes del mundo. Fiedler se situaría en el extremo teórico de esta concepción al considerar esa afirmación en el sentido más literal, al afirmar que las representaciones visuales no sólo se corresponden con una visión del mundo sino que construyen y constituyen el mundo visual. Lo cual no quiere decir que no poseamos percepciones no artísticas, sino que éstas están influidas por aquellas y, sobre todo, que no son visuales en sentido estricto. Se mantienen en un rango inferior de conocimientos y de pureza al estar mezcladas con prejuicios y lenguajes de otros tipos. Esta es la formulación más clara de lo que significa el formalismo o el visualismo característico de esta corriente.

E. Gombrich se situaría en el extremo opuesto de la serie. Aunque comparte la idea de la especificidad de lo visual, no haría una afirmación tan radical sobre lo que es esencial a lo artístico plástico, pero sí, al menos, de lo que ha sido históricamente rasgo fundamental del arte occidental. También comparte la crítica a la filosofía del arte que podríamos llamar hegeliana o idealista en general. Para ellos, el arte no sería mera ilustración de los movimientos del Espíritu o de la Historia (tampoco de la materialista), sino que poseería una historia interna, de tal modo que sus causas y efectos pertenecerían a la actividad artística misma, y no serían exteriores a ella (más tarde volveremos a este punto). Pues bien, su diferencia respecto a Fiedler se expresa bastante bien en los lugares en los que hace alusión a Hildebrand, divulgador del primero y autor de un librito al que Gombrich profesa gran simpatía, *El problema de la forma en la obra de arte*. Frente a Fiedler, Hildebrand y Gombrich mantienen una posición realista, esto es, creen en la existencia de un mundo exterior a nuestras representaciones, lo que permitiría hablar de la verdad o falsedad, la adecuación o no de éstas. Además, creen que las imágenes no son meramente visuales sino que también pueden representar el mundo físico, táctil; pues es el tacto el sentido que junto a la vista permite ordenar nuestras «sensaciones» u orientarnos en general en nuestro entorno. Es más, Gombrich insiste en la imposibilidad de representar meramente lo visual, el «cómo» es el mundo, sin referencia al «qué» sea lo que se vea, en cuya configuración el sentido del tacto, la manipulación, la medida, realizan una buena parte de la labor, sin olvidar operaciones no sensibles sino de inferencias. De tal modo que la interpretación de la imagen, la tarea de inferir qué es lo que representa, no puede basarse nunca en la efiabilidad del cómo: echa mano necesariamente de contextos de toda clase.

2.1. El realismo

Creo que el realismo gombrichiano ha sido el punto peor comprendido de su teoría. Por una parte, se ha dejado de lado para mostrar el convencionalismo absoluto de su posición, dado que admite la idea de que

cualquier imagen debe ser interpretada y que cualquier interpretación supone hechos y códigos que no están presentes en la imagen misma; por otra, ha sido la base de las últimas críticas provenientes de los relativistas y culturalistas, para lo que no insistiría lo suficiente en el carácter semiótico de la actividad artística, esto es, de su infinita dependencia de otros signos y no de la percepción de la realidad. Esta es la crítica a la que voy a prestar atención.

Gombrich se declara popperiano en aquello que se refiere a su teoría del conocimiento en general y también en lo que se refiere a la percepción y la actividad artística, que, según este punto de vista, estaría regida por la misma racionalidad de las ciencias. El realismo de Popper, brevemente expuesto, consiste en lo siguiente: existe una realidad exterior a nuestras representaciones, que sólo podemos conocer por éstas. Pero los datos de los sentidos, o los experimentos a los que podamos someter nuestras hipótesis sobre la realidad, no nos darán nunca motivo suficiente para afirmar su verdad. Por lo tanto, la realidad no puede conocerse nunca y todo nuestro conocimiento necesariamente tiene carácter hipotético. Las teorías no pueden ser corroboradas, pues, tal como demuestra su crítica al modelo inductivo de ciencia, del conocimiento de múltiples casos singulares no se sigue el de la generalidad. Las leyes, de carácter general, no pueden, por tanto, ser verificadas. ¿En qué consistirá entonces la racionalidad científica? En el establecimiento de hipótesis que si bien no pueden ser verificadas, pueden falsarse (demostrarse falsas), y en la actividad misma de falsación. La historia de la ciencia sería la de un progreso conseguido mediante el abandono de teorías que resultaron falsadas y su sustitución por otras de las que por el momento no se puede mostrar el error.

¿Cuáles son los equivalentes a las hipótesis en la historia del arte y en qué consiste la falsación artística? Evidentemente Gombrich conoce la diferencia esencial entre una imagen y una proposición. Sólo de la última puede decirse que es verdadera o falsa y una imagen nunca es traducible a una proposición. Ya mencioné la prioridad del aspecto perlocucionario en la imagen: «... la imagen visual tiene primacía en cuanto a la capacidad de activación, ... su uso con fines expresivos es problemático y... sin otras ayudas, carece en general de la posibilidad de ponerse a la altura de la función de exposición del lenguaje»¹⁵. Respecto a la falsación, la historia del arte no abandona por falsas sus representaciones, ni siquiera podría falsarlas y, sin embargo, la actividad artística refleja la misma racionalidad que subyace al sofisticado falsacionismo metodológico en ciencia: en el trabajo individual de un artista, esta parte de un esquema que va modificando, completando y rectificando hasta el resultado final¹⁶. Las diferentes obras,

¹⁵ «La imagen visual: su lugar en la comunicación», en *La imagen y el ojo*, p. 130.

¹⁶ Ver la anécdota sobre el retrato de Picasso, *Madame Gillot, la femme fleur*, relatado e *Arte e ilusión*.

dentro de un estilo individual o histórico¹⁷, progresan hasta lograr de la manera más perfecta algún objetivo. Y finalmente los estilos son abandonados cuando se sustituyen por otros más adecuados a los objetivos planteados. Es la racionalidad del ensayo y error, que está a la base tanto de nuestra percepción como de la actividad e interpretación artísticas¹⁸.

La noción de esquema sustituye, pues, a la de hipótesis. En *Vision and painting*, N. Bryson ha criticado el realismo de Gombrich aludiendo en primer lugar a la ambigüedad del concepto de esquema, cuyo carácter podría ser tanto manual como noumenal. Señala que, según el uso de Gombrich, debería entenderse en los dos sentidos, puesto que se corresponde tanto con el «principal instrumento transcriptor del pintor»¹⁹, como con una suerte de *Gestalt* que mediara nuestras percepciones del mundo. En cuanto a esquema manual, debería entenderse en un sentido amplio, también como el conjunto de técnicas y representaciones que el pintor tiene a mano en el momento de comenzar su tarea. Mas, aun admitiendo que fuera la transcripción o el resultado de éstos, no admite la crítica de Bryson, que se basa en la idea de que Gombrich está todavía preso de una idea pliniana del arte, en cuanto que aunque pretenda rechazarla, supone la idea de una «Copia Esencial», ya que el artista puede manipular el esquema hasta aproximarse a una supuesta realidad. Aunque nunca podamos estar seguros de que sea así, según Bryson «... es posible que la copia coincida... exactamente con el objeto anterior de representación»²⁰.

Creo que esta crítica no hace una lectura adecuada del planteamiento de Gombrich. En primer lugar porque éste está mucho más interesado en la creación de la ilusión que en asegurarse de que ésta se logra mediante una representación verídica, lo que interesa es la verosimilitud, no la verdad, su poder persuasivo. Bryson cita los pasajes sobre Zeuxis, pero no lee con atención: en efecto, existe la posibilidad de engañar al ojo, pero el contexto, el código y las características formales de la imagen son, no sólo las únicas posibilidades, sino también las principales culpables de la ilusión.

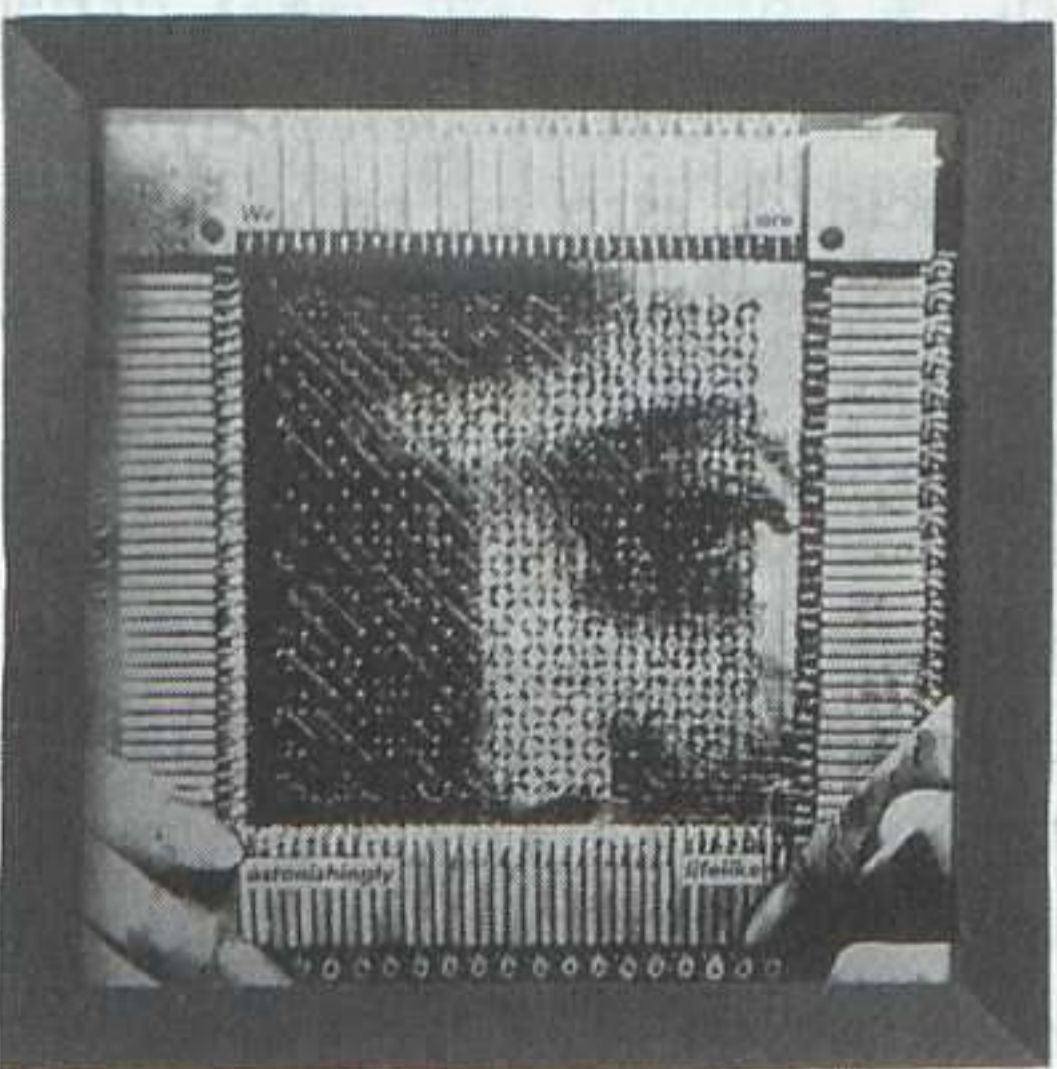
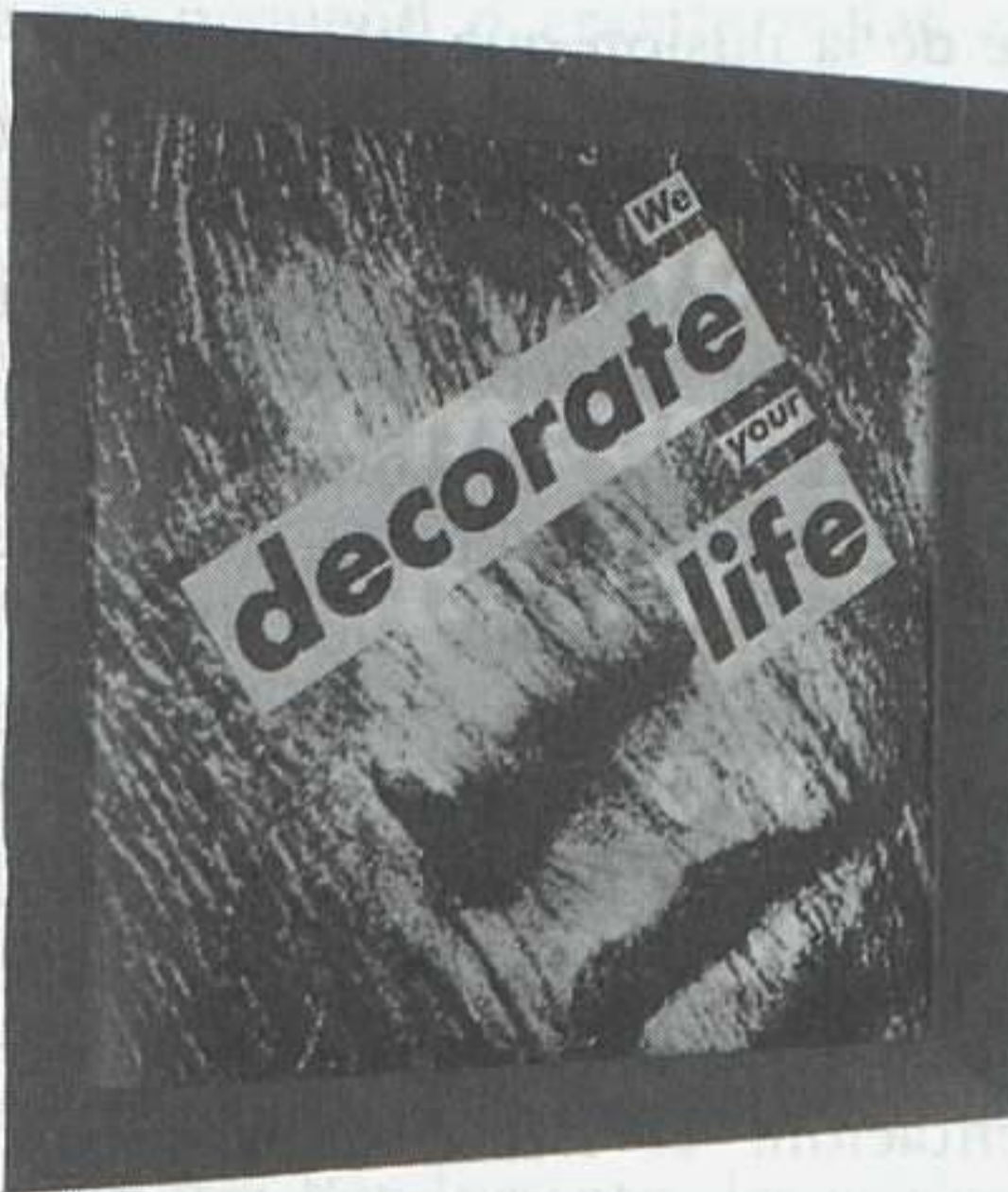
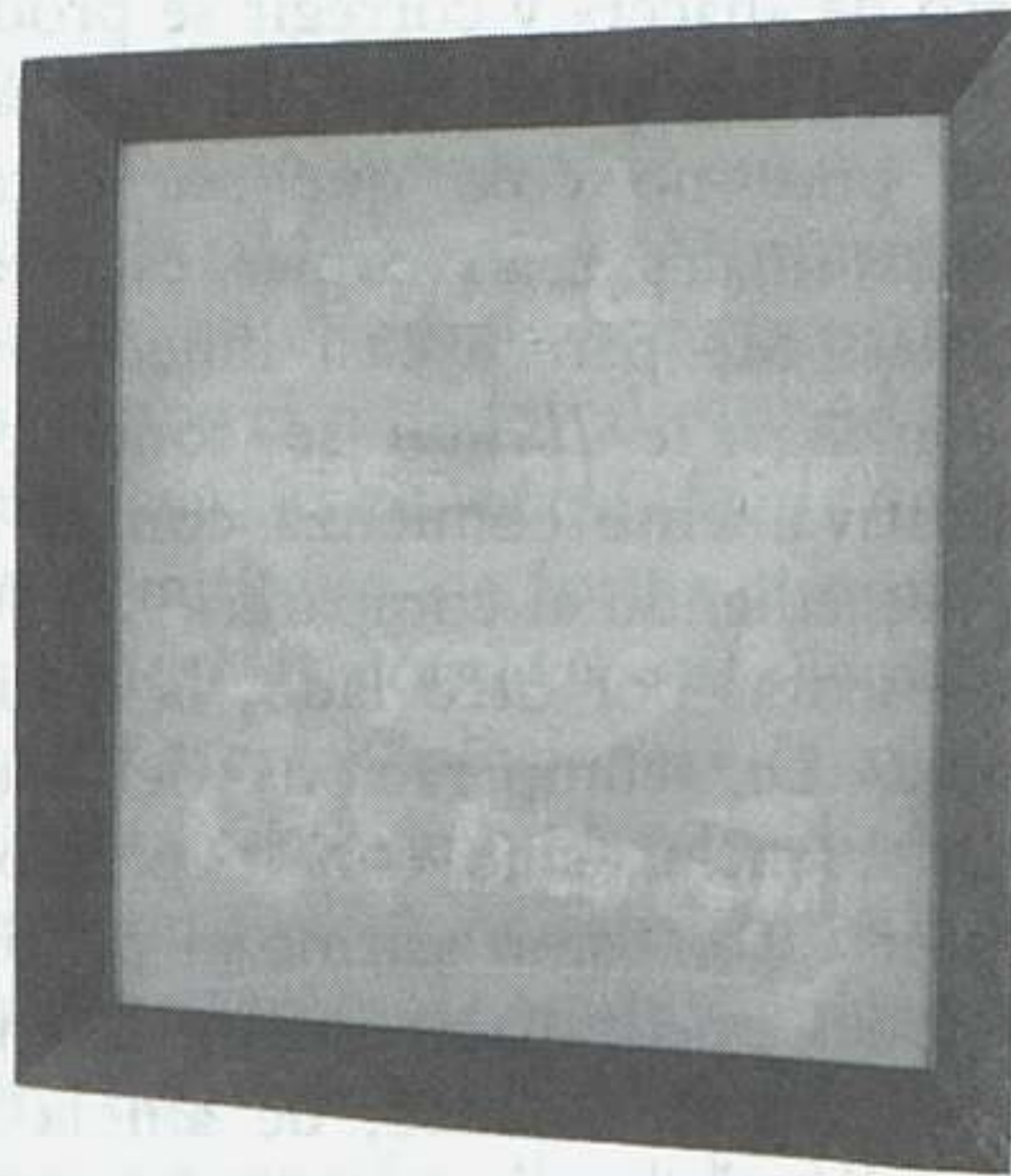
En pocas palabras: el artista parte de un esquema que modifica de acuerdo con los propósitos de la imagen (y después me referiré a la importancia de este detalle). Una vez reflejado en la tela, el pintor lo observa y lo modifica para conseguir la imagen pretendida. Hay que hacer notar que no existe un esquema mental que preceda a la actuación, al modo en que imaginaba el Manierismo que el pintor poseía un *disegno* en su mente, y que además constituiría el fin del proceso de corrección. En este

¹⁷ Ver, por ejemplo, «Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana», *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, Alianza, 1987.

¹⁸ La descripción detallada de la teoría falsacionista para el arte aparece en Bryson, *Vision and Painting*, para ser criticada.

¹⁹ *Idem.*, p. 20.

²⁰ *Idem.*, p. 26.



Barbara Kruger, *Untitled (My hero!)*, 1986.

proceso de «hacer» y corregir se produce un verdadero descubrimiento de lo visual y no una mera copia de algo ya existente, sea mental o físico.

Así pues no creo que sea correcto decir que los esquemas, ni las imágenes finales sean copias esenciales. No creo que sean ni copias, ni esenciales. Me parece casi innecesario señalar el protagonismo que sobre todo en *Arte e Ilusión* se concede a la actividad pictórica misma, que significativamente comienza con el acto de manchar el lienzo y «el hacer sigue precediendo al comparar»²¹. El cómo se pinta sigue precediendo al qué se representa. Por otro lado, la cuestión fundamental sería, ¿qué es lo que se copia? La «comparación» del esquema-hipótesis no sería con ninguna realidad esencial, sino con lo percibido, ya que es una interpretación. En cualquier caso, como afirma el propio Bryson, perfeccionar nuestras representaciones puede hacernos mucho más conscientes del espacio que media entre ellas y la realidad, de ahí la incredulidad que acompaña el camino entre la pincelada y la imagen, inseparable de la ilusión que ésta provoca.

Siguiendo nuestro argumento, lo que un pintor «naturalista» representa es una percepción. La crítica que encuentro más acertada al planteamiento de ensayo y error es la que Bryson refiere al momento mismo de la falsación y el momento subsecuente de sustitución por nuevos esquemas o de modificación del anterior. Entonces se produciría algo así como un «descubierto» de la realidad, con la que comparar el esquema, que sería inconsistente con la idea falsacionista pero no con el realismo que Bryson ve agazapado en ella. ¿Con qué compara el artista sus imágenes en proceso hasta que alcanzan lo pretendido? La respuesta más adecuada parece ser que con su percepción. Ahora bien, la percepción no es nunca entendida como realidad o como reflejo de realidad, sino que, en palabras de *Arte e Ilusión*, «... el propio proceso de la percepción se basa en el mismo ritmo que hemos visto gobernaba el proceso de representación: el ritmo de esquema y corrección»²². Es un lugar común que la doctrina de Gombrich sobre las artes plásticas es perceptualista. No sólo su pertenencia a la tradición «visualista», sino una atención innegable a los modelos perceptivos y al análisis de la imagen material, en su especificidad, esto es, en el hecho de que su interpretación sea, ante todo, una visión, una lectura visual, una mirada. Pero si además se quiere decir que Gombrich elimina o no contempla el carácter semiósico de la pintura, entonces «perceptualista» ya no es un término adecuado.

Gombrich dedicó un artículo, «The Evidence of Images»²³, a defender la idea de que nuestra percepción ya es una «interpretación» del mundo, que en lo esencial no se diferencia de la interpretación de imágenes. Aunque el término «interpretación» sea un poco fuerte, en el segundo prefacio a *Arte*

²¹ *Arte e ilusión*. De la misma premisa parte R. Wolheim en su último libro *Painting as an Art*.

²² *Arte e ilusión*, p. 239.

²³ En *Interpretation: Theory and Practice*, Singleton (ed.).

e Ilusión está dispuesto a reemplazarlo por otro que satisfaga el requisito de la prueba: «a condición de que designe el mismo proceso de ensayo y error mediante el cual arrancamos hierbajos de ilusiones, y contrastamos y revisamos nuestras creencias sobre el mundo, en el dominio de la percepción no menos que en el de la ciencia»²⁴. No vemos el mundo tal y como es, sino que nuestras expectativas, intereses y creencias, el contexto, físico (cantidad de luz, lejanía, etc.) o cultural, en general, influyen de forma determinante en la construcción de imágenes. A menudo el contexto nos conduce a inferir información falsa sobre el entorno, a crear «ilusiones» (y sufrirlas), que se muestran como tal tan pronto como cambiamos las condiciones de la percepción, (lo que puede consistir en un mero movimiento de los ojos o de la cabeza)²⁵, o que persisten con independencia de nuestra voluntad.

Mas la cuestión no es que un número determinado de factores, da igual que sea pequeño o grande, velen nuestra percepción adecuada del mundo. No se trata de que podamos alguna vez desvelarla como la verdad. Antes bien, por mucho que eliminemos «hierbajos» de ilusiones, nuestro encuentro con lo real no será nunca inmediato y, por tanto, «no se da ninguna distinción rígida entre percepción e ilusión»²⁶. No se trata de una imposibilidad práctica, sino teórica, de deslindar percepción e ilusión. Es la noción misma de percepción lo que entra en juego, no como reflejo de una realidad preexistente, ni siquiera como ordenación o categorización de sensaciones. La percepción es un proceso interpretativo que consiste en «el esfuerzo en pos del significado», frase familiar a los lectores de Gombrich. Por lo tanto, la interpretación no empieza ante las imágenes pictóricas; la interpretación ha empezado ya, nos subimos a ella inevitablemente en marcha. En lo que al arte plástico se refiere, esto significa que la percepción es el modo adecuado de acercamiento a las obras, sin que ello reduzca su capacidad significativa. Por lo tanto, las críticas semiológicas del tipo de la de Bryson²⁷ deberían tener más cuidado en lo que se refiere a la reducción de todo significado al lingüístico, y prestar más atención a la especificidad de la interpretación de las imágenes, tarea en la cual el trabajo de Gombrich parece todavía hoy central e iluminador.

Las imágenes no son sólo una forma de ver el mundo, o de ordenar las sensaciones según un esquema significativo (un cómo), sino también ya una visión del mundo, o mejor, un mundo visto (un qué, inseparable del cómo). De tal manera que la ilusión es siempre una ilusión de realidad y la realidad siempre tiene forma de ilusión. El arte juega un papel, aunque sea mínimo

²⁴ *Arte e ilusión*, p. 13.

²⁵ A este propósito cita en «The evidence of Images», la experiencia del biólogo. N. Tinbergen en el polo.

²⁶ *Arte e ilusión*, p. 38.

²⁷ Sin duda algunas de sus observaciones como la de no obviar el comportamiento corporal en beneficio exclusivo del óptico merecen tomarse en consideración (p. 94 y último capítulo de *Vision and Painting*).

en la construcción de nuestras percepciones, de tal manera que nos permite orientarnos en el mundo. Aunque, por otro lado, la atención a la antropología y a la psicología no permite a Gombrich hacer afirmaciones del tipo de las de Fiedler sobre la determinación por las obras de arte de nuestra forma de ver el mundo.

3. ¿Una historia popperiana del arte?

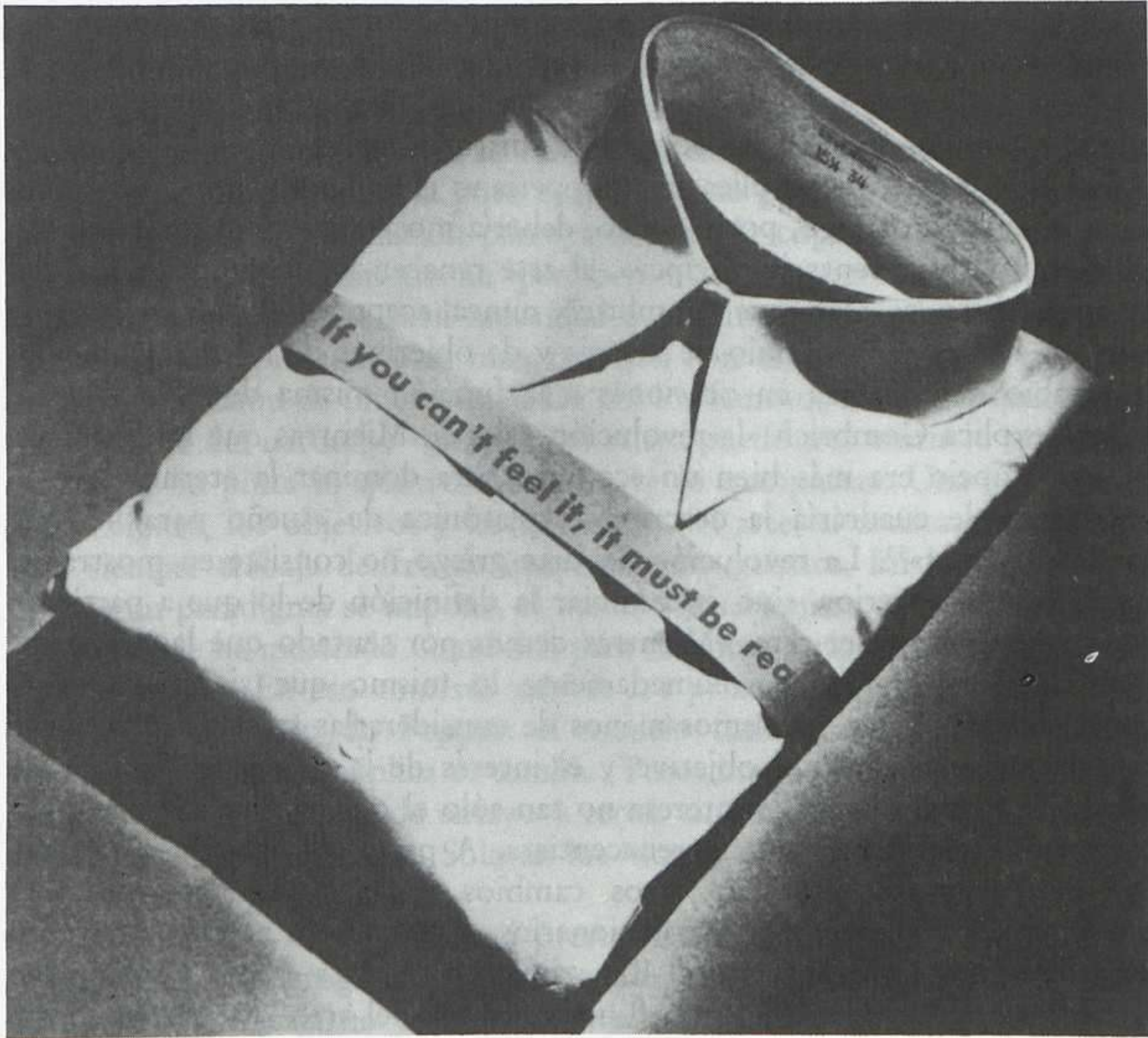
¿Tiene Gombrich una visión popperiana de la historia del arte? Desde luego parece que pretende que sea así y así lo entienden sus críticos. Bryson señala en la nota final a su crítica de Gombrich: «La historia del arte aún no ha experimentado su revolución kuhniana»²⁸, refiriéndose a la teoría que, en el marco de la filosofía de la ciencia, criticó con más éxito la teoría de Popper y obtuvo mayor respaldo de la comunidad filosófica. Pues bien, tengo la impresión de que la riqueza de la obra de Gombrich no se deja encuadrar en una concepción de la historia popperiana (menos aún de la pobre versión de Popper que da Bryson), y de que, además, recoge algunos motivos claramente kuhnianos²⁹.

La cuestión fundamental en este punto es que Gombrich no intenta ampliar su análisis de los periodos naturalistas a toda la historia del arte. En principio, los llamados «islotes naturalistas», una vez definidos por sus características técnico-formales, por sus objetivos y por el tipo de ilusión que provocan y de interpretación que exigen, son analizados según el esquema popperiano de ensayo y error. Hay en estos periodos un progreso relativo, interno, que no se pretende extender a otros, ni considerarse mayor o mejor que el de otros. Sin embargo, la historia del arte en su conjunto, no es la del progresivo acercamiento a una imagen fiel del mundo. En primer lugar, porque la artísticidad de una imagen, o su perfección artística, no radica en su fidelidad a la naturaleza, ni siquiera en la ilusión de realidad que podría provocar. «En la tecnología, el progreso puede ser especificado una vez manifestados los objetivos; en la ciencia, la meta está implícita en la búsqueda de la verdad. Si hubiera algo correspondiente en arte, sería la creación de algo que nos puede «agradar»... la creación de esa «experiencia estética» sobre la que tanto leemos. Nos gustaría que esto fuese cierto³⁰. Y a continuación se extiende sobre el hecho del relativismo

²⁸ *Op. cit.*, p. 176, n. 26.

²⁹ En «Relativism in the History of Ideas», Gombrich afirma que seguramente fue *La estructura de las revoluciones científicas* de Kuhn culpable de relativismo a pesar de que «... he oído a Kuhn decir explícitamente que también cree en el progreso del conocimiento». Añade que no le extrañan tales malentendidos ya que lo mismo ocurrió «... cuando *Arte e Ilusión* fue leído (o posiblemente no leído) como una llamada en favor del relativismo total en la representación de la naturaleza», en *Topics of our Time*, Londres, Phaidon Press, 1991, p. 48.

³⁰ *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 99.



Barbara Kruger, *Untitled (If you can't feel it, it must be real)*, 1988.

del gusto y la dificultad de utilizar tal criterio como guía de una historia progresista del arte. Dificultad, aunque no imposibilidad.

Creo que una de las razones por las que Gombrich ha dedicado tanto esfuerzo al tema de la representación visual estriba en que quizá el primero de los rasgos de la imagen que nos produce «agrado», el primer y fundamental paso de la experiencia artística en las artes visuales reside en el hecho de que «... el artista nos ha hecho ver algo diferente de lo que se encuentra allí»³¹, es decir, se trata del placer de la representación misma y como tal representación, esto es, necesitada de una interpretación. En determinados periodos esa representación lo era de objetos identificables mediante esquemas que no pretendían crear la ilusión de la presencia física real de los objetos representados, de profundidad o de naturalismo cromático. Incluso entonces la representación también hacía «ver algo que no estaba allí». El hecho fundamental, respecto a la cuestión del naturalismo, es que

³¹ *Arte e Ilusión*, p. 171.

el arte griego y el renacentista no sólo hacían ver u ofrecían una representación de *lo que* no estaba allí, sino también de *cómo* sería perceptible si estuviera. Lo que se trata de explicar es porqué se produce el cambio. ¿Qué induce a la representación del cómo en la historia del arte?

En un contexto de explicación popperiano el cambio a favor del modo de representación griego, por ejemplo, debería mostrarse como una falsación del modo de representación egipcio, el arte renacentista como falsación del medieval. Esto es algo que Gombrich nunca aceptaría. Lo que hay que tener en cuenta es el cambio de interés y de objetivos de la representación, un cambio que alcanza en ocasiones a la función misma del arte. De esa manera explica Gombrich «la revolución griega». Mientras que las imágenes del arte egipcio era más bien un «conjuro para dominar la eternidad»³², al arte clásico le cuadraría la descripción platónica de «sueño para los que están despiertos»³³. La revolución del arte griego no consiste en mostrar la falsedad de lo anterior, sino en cambiar la definición de lo que a partir de entonces habría de ser arte. «Mientras demos por sentado que las imágenes significaban en Egipto aproximadamente lo mismo que significan en el mundo posgriego, no podremos menos de considerarlas más bien pueriles e ingenuas»³⁴. En cuanto al objetivo y el interés de la representación en las imágenes, al arte griego «le interesa no tan sólo el qué, sino el cómo»³⁵ y lo mismo podría decirse del arte renacentista. A partir de entonces, hasta el arte de vanguardia, se dan otros cambios, que ya no merecen para Gombrich el calificativo de revolucionarios. Creo que la razón se haya en que tanto en Grecia como en el Renacimiento se trata de un cambio, que no se daría posteriormente, en la función misma del arte, que se manifiesta en un cambio del carácter propio de la representación y de la imagen³⁶.

Dentro del amplio periodo que va desde el Renacimiento al arte de Vanguardia se darían otros cambios, cierto que menos revolucionarios pero que suponen una ruptura con el «paradigma» artístico anterior, y que Gombrich siempre atribuye a cambios en el objetivo de la imagen. A partir del siglo XVIII, lo artístico en la imagen se concibiría como un aumento de perceptividad: el artista poseería una sensibilidad perceptiva mayor. En el siglo XIX, la concepción de la percepción como un proceso en el que la mente interpretaría los estímulos que atraviesan el sentido de la vista, hace que comience un proceso que culminaría en el impresionismo. El objetivo de la imagen artística no sería ya representar la realidad sino el de reproducir la mera apariencia de la realidad, la pura visualidad, olvidando

³² *Arte e Ilusión*, p. 119.

³³ *Idem*, p. 120.

³⁴ *Idem*, p. 116.

³⁵ *Idem*, p. 122.

³⁶ En ambos casos el carácter mágico de la imagen cede paso a su función puramente representativa, cuestión verdaderamente fundamental a la que en otros textos Gombrich alude como la diferencia entre proyección y representación.

por completo el *qué* en favor del *cómo*. (Otros lo describirían como el proceso de objetivación del arte moderno.)

La principal tesis de *Arte e Ilusión* es la afirmación de que sea cual sea el objetivo del arte en lo que se refiere al tema de la mimesis, representar la idea, la realidad física o la pura apariencia, no puede alcanzarse mediante el recurso de la aproximación perceptiva y de la copia de lo que se trate. Por tanto, los Románticos no perciben más y mejor el paisaje, ni los Impresionistas poseen la sutil capacidad de distinguir entre la sensación y la percepción interpretada. Más bien trabajan con el dominio de una técnica en la manipulación de un esquema. De ahí los famosos lemas gombrichianos, «no se copia del natural», «tampoco el artista puede transmitir lo que ve», o «el artista no pinta lo que ve, sino que ve lo que pinta». Una vez fijadas las convenciones, los objetivos y las funciones del arte, el artista crea su obra, pero siempre trabaja dentro de una tradición artística. En los periodos en los que un paradigma se impone, el modelo falsacionista se aplica con éxito. Eso es lo que ha mostrado Gombrich para distintos periodos, el Renacimiento principalmente. En eso consiste uno de los principales puntos de la crítica de Kuhn al modelo de Popper: el modelo funciona en los periodos de «ciencia normal», no explica el cambio. Pero tampoco Gombrich explica el cambio según el modelo de ensayo y error, sino según el cambio de interés o de criterio de lo artístico. Sólo en los momentos de «arte normal» recurre a la explicación popperiana.

Según Bryson, Gombrich está preso de una concepción del arte que ve en su historia un progreso ininterrumpido hacia la Copia Esencial. Hemos visto que esa crítica no es certera en absoluto. Por otro lado, aunque la historia se conciba de modo discontinuista, eso no significa que no se pueda pensar en alguna clase de progreso. También Kuhn lo admite. Mas, en lo referente a la historia del arte la cuestión es aún más complicada. De las afirmaciones de Gombrich sobre la representación y la imagen, sólo podemos concluir que el progreso se da sólo dentro de periodos determinados pero no que exista en general. De ese modo, puede decirse que Giotto aventaja a Cimabue en lo que se refiere a naturalismo en la representación del espacio. Lo cual es decir bien poco o nada referente a su artisticidad. Lo que no tiene ningún sentido es decir que Rafael aventaje a Giotto³⁷, porque no hay ningún sentido, excepto el del ilusionismo, en el que se los pueda comparar. Son inconmensurables en la terminología kuhniana. No hay ningún criterio universal o suprahistórico de artisticidad, sino respuestas logradas mediante el perfeccionamiento y la crítica de determinadas formas de representación, dentro de contextos históricos y culturales en los que cambia la visión del mundo.

³⁷ Por mucho que admiremos a Rafael, no nos resolveremos a manifestar que era más perfecto que Giotto» («Rafael: conferencia con motivo del quinto centenario», en *Nuevas Visiones de viejos maestros*, Madrid, Alianza, 1987, p. 128).

La historia del arte, como el arte mismo, tiene ante todo que ver con esas visiones del mundo, con las ideologías en sentido amplio. El arte encarna valores, y, a su vez, la historia del arte, como el resto de las humanidades «debe descansar en un sistema de valores que las distingue de las ciencias naturales»³⁸. Sostener esta concepción del arte y de su estudio y enfrentarse a lo que es su mayor dificultad, no hace de Gombrich, sin embargo, un relativista. Antes bien, mantendría la universalidad e incluso la naturalidad de ciertos valores y, sobre todo, su perfectibilidad. En el ámbito del arte, su defensa de una noción de canon tiene la fuerza de su convencimiento en la racionalidad de la interpretación y la valoración de lo artístico, así como de una tradición entre cuyos valores se hallan la crítica y el antidogmatismo. En este sentido tanto Giotto como Rafael pertenecerían a las cumbres más excelsas del arte, no porque el canon se haya impuesto por una comunidad y esté hoy comúnmente admitido, sino porque expresan valores compartidos cuya crítica no se ha producido y sin los cuales, por tanto, sucumbiría nuestra forma de enfrentarnos al mundo. Son valores que, según Gombrich, han ido cambiando en un sentido cada vez más racional, vale decir, universal: «Son esos valores los que veo encarnados en lo que llamo los cánones del arte, los estándares de maestría sin los cuales no habría historia del arte. (...) En todo caso es una prueba de la vida de nuestra civilización que el canon sea a menudo revisado y que nuevos valores sean enfatizados»³⁹.

En este artículo me he detenido en el análisis de la representación visual en la obra de Gombrich. La respuesta empática a la belleza y a la expresión de sentimientos, sin embargo, constituyen para nuestro autor básicamente una constante universal, por muy general y poco verificable que sea dada la cantidad de variables en juego. No obstante, el arte no duda en imaginar lo feo o lo desagradable y en encarnar valores sólo por su mediación. Esta y otras cuestiones ocupan el pensamiento variado y sutil de E. Gombrich y merecen toda nuestra atención, pero evidentemente exceden los límites de esta ocasión.

³⁸ «Approaches to the History of Art», en *Topics of our Time*, p. 71.

³⁹ «Approaches to the History of Art», en *Topics of our Time*, p. 73.

EURÍNOME, OFIÓN Y EL PROBLEMA DE LA DIFERENCIA

M. Carmen África Vidal

Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza.

Walter Benjamin

En el principio, Eurínome, la Diosa de todas las cosas... separó el mar del firmamento y danzó solitaria sobre las olas. Danzó hacia el sur y el viento puesto en movimiento tras ella pareció algo nuevo y aparte con que poder empezar una obra de creación. Se dio la vuelta y se apoderó de ese viento norte, lo frotó entre sus manos y he aquí que surgió la gran serpiente Ofión. Eurínome bailó para calentarse, cada vez más agitadamente, hasta que Ofión se sintió lujurioso, se enroscó alrededor de los miembros divinos y se ayuntó con la diosa... Luego (ésta) asumió la forma de una paloma aclocada en las olas, y a su debido tiempo puso el Huevo Universal... De él salieron todas las cosas que existen... Eurínome y Ofión establecieron su residencia en el monte Olimpo, donde él irritó a la diosa pretendiendo ser el autor del Universo. Inmediatamente ella le golpeó en la cabeza con el talón, le arrancó los dientes de un puntapié y lo desterró a las oscuras cavernas situadas bajo la tierra.

Robert Graves, *Los mitos griegos*

Pensar la diferencia, el esencialismo, el género, en este fin de siglo en el que tantas cosas acaban inconclusas, podría parecer inútil o, simplemente,

La balsa de la Medusa, 23, 1992.

dar lugar a expresiones, y casi legendarias, como aquellas de «Otra vez el feminismo...» ¿Plantear la cuestión del género y la diferencia, otra vez, en este fin de milenio nuestro, cuando el sexo ha muerto? Sí, sí, el sexo, *kaputt*. Ha muerto por exceso, por la evaporación de la diferencia entre el bien y el mal. Ya no se puede gozar de lo prohibido, sencillamente porque ya nada está prohibido. No hay transgresión si se elimina la idea de pecado. «¿Cuándo comenzamos a presagiar que los rígidos corsés del puritanismo sólo cubrían vacuidad? Generaciones de niños, en sus juegos bajo las sábanas podían rozar el infierno con las yemas de sus dedos. Bien sabían las damas victorianas de la turbación pecaminosa con que imaginaban sus folletones en la Inglaterra decimonónica. Privilegiado Sade a quien aún era accesible la perversión. ¿Dónde están las turbulentas pasiones que encandilaban a las vírgenes? Gozar lo prohibido, consumir la corrupción, se ha convertido en una aventura imposible... la figura del infractor ha perdido su aureola de maldición irredenta, hasta convertirse en falso militante... El sexo duerme en todas partes menos en nuestra propia cama. Significante y supernumerario que recorre la trama de los significados. Incesto de simulacro y ausencia»¹. El sexo como signo de todo, y no todo como signo del sexo. El sexo como mero significativo por estar en todas partes y, como consecuencia, en ninguna. En mayo del 68, el sexo como acto político; a finales de los ochenta, como parte de esa indiferencia banal, frívola, del fin de milenio; parte de ese juego, típicamente bataillano, que nos juega para entregarnos a lo imposible, al abismo, através de la carne, para llegar a una sexualidad sin pasión ni perversión, puro consumo.

¿Qué sentido tiene, pues, volver a pensar en (lo) femenino? Volver a pensar en la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, volver a la reivindicación del feminismo de la igualdad o de la diferencia (valoración de la maternidad, de una escritura propiamente femenina, de un pensar la emoción, la intuición, lo esencialmente femenino frente a la Ley del falo, del padre). ¿Qué sentido tiene hoy el feminismo, cuando triunfa una mujer como Madonna² o un cuerpo ambiguo como el de Michael Jackson? ¿Falta algo por conquistar? Está claro que no obstante Montesquieu, Condorcet, Claire Lacombe y Olimpia de Gouges, la Modernidad empezó con mal pie. Schopenhauer nos definió como animales de cabellos largos e ideas cortas. Kant, el viejo solterón, no nos fue precisamente propicio, pues, a pesar de los aparentemente encantadores principios *a priori* del estado jurídico establecidos por él (Libertad, Igualdad e Independencia), se cuidó muy mucho de distinguir entre ciudadanos activos (los varones, claro está) y pasivos (las mujeres y los niños primero, por favor). Y, en su distinción entre lo bello y lo sublime,

¹ Rosa María Rodríguez, *La seducción de la diferencia*, Valencia, Víctor Orenge, 1987, pp. 15-16.

² Para un análisis de la problemática cuerpo/poder, y concretamente del fenómeno Madonna (*vs.* Marilyn), véase Estrella de Diego, «Happy Birthday, Mister presidente», *La balsa de la Medusa*, 19-20, 1991, pp. 81-92.

no salimos mucho mejor paradas: como señala Adela Cortina, Kant nos sitúa, no en el lado de la verdadera virtud —lo sublime—, sino, cual objetos altamente decorativos, en el de las virtudes bellas y amables, que carecen de la invariabilidad y la universalidad de la primera. Con Rousseau no nos fue mucho mejor. A pesar de todo aquello que leemos en el *Contrato Social* sobre la libertad («renunciar a la propia libertad es renunciar a la condición de hombre, a los derechos y a los deberes de la humanidad»), enseguida nos acordamos de las palabras del *Emilio* sobre las mujeres: «habrán de ser educadas para soportar el yugo desde el principio, para que no lo sientan; para dominar sus propios caprichos y someterse a la voluntad de los demás... La búsqueda de verdades abstractas y especulativas, de los principios y los axiomas científicos, de todo lo que tiende a la generalización, queda fuera del alcance de la mujer». Pero no sé si vale la pena seguir en el pasado. Hoy las cosas han cambiado (?). No sólo en lo que a la mujer se refiere sino también en la filosofía en general, que ha anunciado la muerte de Dios (Nietzsche) y, como consecuencia, el fin del sujeto (Foucault, Vattimo...), y eso ha dado lugar a muchos quebraderos de cabeza: ¿por qué negar el sujeto precisamente ahora que la mujer empezaba a estar presente?, preguntan algunas feministas, cuando menos con suspicacia. ¿Por qué no reivindicar una presencia fuerte? Desde luego, lo que no se puede negar es que el tema del feminismo ha ocasionado, y sigue ocasionando, acaloradas polémicas. Preguntas eternas: ¿Tenemos las mujeres una esencia femenina diferente a la de los hombres? ¿Somos nosotras más intuitivas y ellos más racionales? ¿O se trata de simples convenciones y constructos sociales-educacionales? Este artículo no pretende, desde luego, contestar preguntas de ese calibre, pero sí plantear el estado de la cuestión, teórica y prácticamente, tal y como se ha planteado en Estados Unidos y en Francia, los dos países donde más se han desarrollado dichas teorías.

Lo que ante todo hay que tener presente es que ni en el campo del arte ni en el de la literatura hay en la actualidad un único tipo de feminismo, sino muchos³. Susan Hekman⁴, por ejemplo, habla de un feminismo liberal y socialista, que parte de una concepción modernista de la racionalidad y el progreso; un feminismo radical, que ensalza las cualidades femeninas frente a las masculinas; y un feminismo posmoderno, que intenta desplazar las dicotomías del pensamiento ilustrado. Linda Hutcheon, por su parte, prefiere no equiparar directamente modernismo y posmodernismo dentro del feminismo por dos razones: primero, porque a su entender esto oscurecería los muchos tipos de feminismos que existen, desde el feminismo humanista liberal hasta el post-estructuralista más radical; y, segundo, cooptar el

³ Cf. Helen Carr (ed.), *From my Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World*, London, Pandora, 1989.

⁴ Cf. Susan Hekman, *Gender and Knowledge. Towards a Postmodern Feminism*, Cambridge, Polity Press, 1990.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still, 21*, 1978.

proyecto feminista en el posmodernismo, contradictorio y paradójico, significaría simplificar el proyecto político del feminismo. Lo que Hutcheon desea es mantener la tensión entre una discreta independencia e influencia del posmodernismo⁵. Sin embargo, es importante destacar que más adelante reconoce que la ironía y la parodia utilizada por los textos feministas para subvertir el universo patriarcal es típicamente posmoderno⁶. Es, por tanto,

⁵ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. xii. Véase también el monográfico de la revista *Differences* dedicado a la relación feminismo/posmodernismo (vol. 3, no. 1, Spring 1991).

⁶ «... it has been (American) black and (general) feminist theory and practice that have been particularly important in this postmodernist refocusing on historicity. Works like Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo*, Maxine Hong Kingston's *China Men, n*, and Garyl Jone's *Corregidora...* have also linked racial and/or gender difference to questions of discourse and of authority and power that are at the heart of the postmodernist enterprise in general and, in particular, of both black theory and feminism. All are theoretical discourses that have their roots in a reflection on actual praxis and continue to derive their critical force from their conjunction with that social and aesthetic practice... Certainly women and Afro-American artist' use of parody to challenge the male tradition from within, to use irony to implicate and yet to critique is distinctly paradoxical and postmodernist» (*Ibid.*, p. 16).

la idea de parodia la que, según Hutcheon, define al posmodernismo y la que, a su vez, lo relaciona con el feminismo. Para ella, el posmodernismo es ese movimiento caracterizado por la paradoja de usar y abusar, de construir y desconstruir, de crear y subvertir aquellos conceptos a los que se enfrenta⁷. Será esta característica de la contradicción y la paradoja, su capacidad para la duplicidad y el dialogismo, la que lo convierta, según Hutcheon, en un movimiento político. Así, el principal objetivo del posmodernismo es desconstruir algunos de los rasgos característicos de nuestro modo de vida, dejar claro que hay una serie de entidades que consideramos «naturales» que son, en realidad, «culturales», es decir, constructos creados por las convenciones sociales. Hay también teorías sobre un feminismo psicoanalítico (como las de Dinnerstein, Chodorow, Baker o Miller), feminismos centrados en la figura de la mujer (Rich, Lerder), feminismos neoconservadores y aun feminismos escépticos (Radcliffe Richard). Por su parte, Ann Kaplan⁸ distingue entre un posmodernismo «utópico», que según ella estaría en la línea del post-estructuralismo de Jacques Derrida, y otro «comercial», más ligado a Jean Baudrillard y Kroker y Cook, relacionado éste con el capitalismo de consumo y las nuevas tecnologías —el posmodernismo utópico es especialmente importante porque relaciona una serie de aproximaciones críticas (feminismo, desconstrucción y psicoanálisis lacaniano) hasta hace muy poco incompatibles. Y hay algunas feministas⁹ que consideran que se pueden aceptar ciertos aspectos del modernismo (por ejemplo los elementos emancipadores del liberalismo y el marxismo) y «olvidar» otros (como el machismo), postura que, como bien señala Hekman, es análoga a la que Habermas adopta a propósito de la polémica modernidad/posmodernidad¹⁰. Sea como fuere, lo que al parecer todos estos tipos de femi-

⁷ Esta postura paradójica y dialógica tiene su aplicación práctica en la nueva filosofía (el «pensiero debole» de Vattimo), en el pragmatismo (la filosofía de Rorty), en la crítica literaria (el «entre» de Derrida, que toma de Mallarmé), en la literatura (la teoría de los «umbrales» de Handke) y en el «espacio paraliterario» de Rosalind Krauss («The paraliterary space is the space of debate, quotation, partisanship, betrayal, reconciliation; but it is not the space of unity, coherence or resolution that we think of as constituting a work of art») - «Post-structuralism and the "Paraliterary"», *October* 13: 36-40), conceptos que demuestran que uno de los recursos esenciales de la posmodernidad es la parodia, porque incorpora aquello que desafía y, además, según Hutcheon, mina los conceptos de origen y originalidad. De ahí que Douglas Crimp señale, a propósito de la repetición y la parodia que hace Rauschenberg de su propia obra: «La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo» (Crimp, «En las ruinas del museo», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 89).

⁸ Ann Kaplan, *Postmodernism and Its Discontents*, London, Verso, 1988, p. 3.

⁹ Por ejemplo Zillah Eisenstein, *The Radical Future of liberal Feminism*, New York, Longman, 1981.

¹⁰ Como cabría esperar, hay posturas en contra de esta especie de feminismo habermasiano: véase, por ejemplo, Geraldine Finn, «On the Oppression of Women in Philosophy - or Whatever Happened to Objectivity?» en Geraldine Finn y Angela Miles (eds.), *Feminism in Canada*, Montreal, Black Rose Books, pp. 145-173.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still, 10*, 1978.

nismos comparten es el rechazo del *status quo*, de los sistemas dominantes, y, en general, de la epistemología de la Ilustración y de la definición antropocéntrica del concepto de conocimiento, logocentrismo y lo que Richard Rorty ha denominado «pensamiento fundacional».

Otro punto de discordia es que no toda la crítica feminista está dispuesta a eliminar las tradicionales oposiciones típicas de la Ilustración: naturaleza/cultura, intuición/intelecto, irracionalidad/racionalidad, objeto/sujeto, etc., en las que el primer término corresponde a la mujer y el segundo se identifica siempre como un valor típicamente masculino. Según algunas feministas estas dicotomías han de mantenerse pero invirtiéndolas, es decir, privilegiando lo femenino frente a lo masculino, pretendiendo así crear un epistemología esencialmente femenina que se oponga a la que durante tanto tiempo ha imperado. Rossi Braidotti, por ejemplo, señala que no se puede desconstruir una subjetividad —la de la mujer— que hasta ahora nunca existió. Naomi Schor afirma que suprimir la diferencia sexual puede llevarnos a un nuevo discurso de indiferencia sexual y, por tanto, a la paradójica reinscripción de las diferencias que la estrategia inicial pretendía desnaturalizar; y Jane Gallop considera que el deseo de escapar a la diferencia sexual podría ser otra manera de negar a la mujer.

El feminismo anti-esencialista, en cambio, considera opresora toda categoría binaria: privilegiar el sujeto femenino sería volver precisamente a

la metafísica patriarcal que se está intentando subvertir. (En este sentido, acaso una postura intermedia sea la de Craig Owens, quien se inclina por aprender a concebir una diferencia sin oposición¹¹). El feminismo anti-esencialista considera que si al rechazar lo tradicionalmente entendido como «objetivo» (Catherine MacKinnon) y «verdadero» (Susan Sherwin) por considerarlos constructos patriarcales, se articula una concepción de la historia y la cultura basada en el género, a lo que se puede llegar, según pensadoras como Susan Bordo, Nancy Fraser, Susan Hekman, Margaret Homans, Linda Nicholson o Nancy Miller, es a un feminismo igualmente totalitario que privilegie al sujeto femenino frente al masculino. Consideran que sería un error volver a las dicotomías, volver al privilegio del sujeto (aun femenino), por ser éstas categorías típicamente patriarcales. De ahí que este feminismo esté de acuerdo con Derrida en que la crítica que éste hace del logocentrismo sea equivalente a un ataque contra el falogocentrismo, puesto que el «yo» es siempre de naturaleza fálica. Así, en *La Carte postale*, Derrida señala que la primera consecuencia directa de la Ley es la construcción de un sujeto, y que si decimos que la mujer es un sujeto con entidad propia la encerramos de nuevo en la lógica del falogocentrismo. Como dice Rosa María Rodríguez, «No existe la verdadera mujer, pues “verdadera” y “mujer” son conceptos que *desde otro* fueron creados, y únicamente como apariencia, como superficie, como producción, existen. Debajo de ellos no hay nada que pueda ser llamado mujer, tan sólo la posibilidad de la liberación de los sexos. Y para esta liberación lo primero que habría que dismantelar es la valoración peyorativa de las virtudes que se nos adjudican... Los hombres viven definiéndose, intentando delimitar su virilidad, y en este afán nos han ignorado *como Lo Otro*, o nos han definido desde ellos mismos, *desde el otro*. Las mujeres no queremos nuevas definiciones, desde su olvido o la inadecuación que nos imponen; reímos de su enfebrecida pantomima. El lugar de la mujer es un reducto a conquistar para la indefinición. Sembrar la indefinición en una de las partes hará peligrar la división y la realidad de los sexos... Cuando digo que no hay *esencia mujer* que reivindicar frente a lo masculino, no afirmo que hay una *esencia masculina*»¹². Se trata de gozar del espacio de la multiplicación de las diferencias, del juego de los roles. «Porque un día una se levanta con espíritu de Julieta, y otro con el de Otelo, y otro con el de Narciso, y otro con el de amazona..., y es la sonrisa de no tener que creer necesariamente en nada, mientras cambiamos el disfraz con ellos, con ellas, seducidas por la diferencia de todas las caricias»¹³. (¿Será que todos somos transexuales?) La idea del feminismo post-estructuralista es, pues, como señala Gayatri

¹¹ Craig Owens, «El discurso de los otros: los feministas y el posmodernismo», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, p. 100.

¹² Rosa María Rodríguez, *La seducción de la diferencia*, pp. 38 y 39.

¹³ Rosa María Rodríguez, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 53.

Spivak, desplazar todo centro, toda oposición binaria, y entender esta deconstrucción como una feminización de la filosofía (tradicionalmente masculina)¹⁴. No se trata de establecer la superioridad de nadie sobre nadie, sino, parafraseando a Derrida, de «resituarse» el sujeto; por eso, según Spivak o Carr, por ejemplo, el verdadero acto de transgresión no está en el binarismo sino en el medio, en el entre: la obra no debe ser monolítica, dice Laurie Anderson, sino que ha de incluir paradojas, de tal forma que no haya un sí/no, él/ella, o cualquier otro par de términos opuestos.

La mujer es el tema de Derrida en *Espolones*, porque la escritura es su tema, y la escritura es mujer. Ambas seducen a distancia, mediante una pirueta o un juego de sombras, a través de múltiples velos, porque lo que desean es seducir y no dejarse seducir. Nuestra lengua, asegura Derrida, nos asegura el goce con tal de que no se articule. La mujer es la no-identidad, la no presencia. No hay esencia de mujer, no hay verdad de la mujer, porque la única verdad para Derrida es la separación de la verdad y la no-verdad de la verdad. Precisamente, mujer es el nombre de esta no-verdad de la verdad. Y el hecho de estar cubierta por ese velo de posibilidades le da a la mujer y a la escritura, dice Derrida siguiendo a Nietzsche, «un aspecto prometedor, insinuante, púdico, irónico, enternecedor, seductor». La mujer queda así definida como una categoría que representa perfectamente la disolución de la metafísica de la presencia: «... si la mujer es verdad, ella sabe que no hay verdad, que la mujer no tiene lugar y que no estamos en posesión de la verdad. Es mujer en tanto que no cree, ella, en la verdad, y por lo tanto en lo que ella es, en lo que se cree que es, que sin embargo no es»¹⁵. La verdad, la escritura, la mujer, se equiparan con la verdad de la superficie, que se cubre con un velo suspendido en la indecisión. La mujer es así «lo que no cree pero aparenta creer en el marco de un nuevo concepto o de una nueva estructura que persigue la risa»:

La «mujer» se interesa tan poco en la verdad, cree tan poco en ella, que su propia verdad ni siquiera la concierne... Es el hombre el que cree en la verdad de la mujer, en la mujer-verdad.

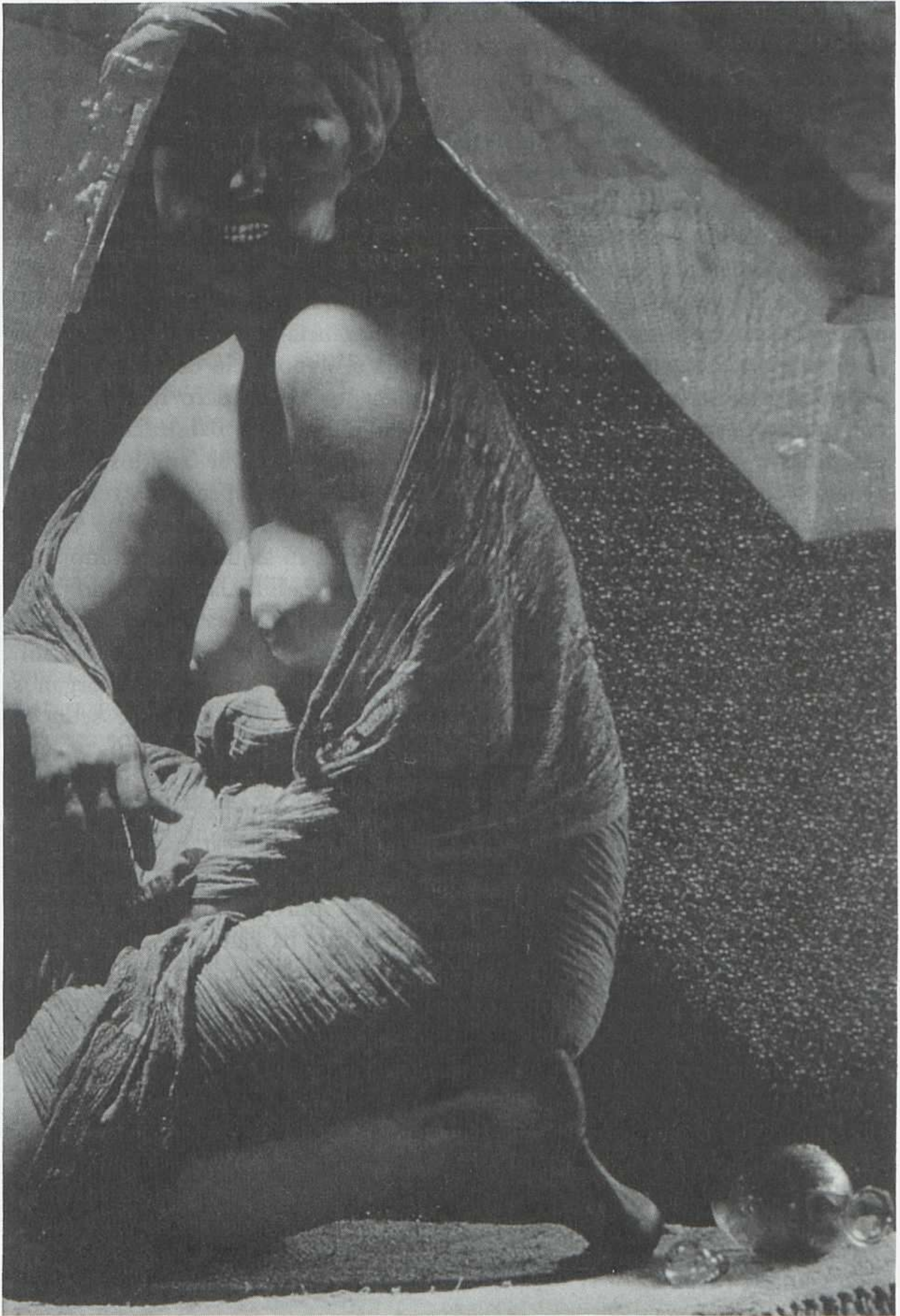
Y en verdad las mujeres feministas contras las que Nietzsche multiplica los sarcasmos, son los hombres.

El feminismo es la operación por la que una mujer quiere asemejarse al hombre, al filósofo dogmático, reivindicando la verdad, la ciencia, la objetividad, es decir, con toda la ilusión viril, el efecto de castración que conllevan¹⁶.

¹⁴ Cf. Gayatri Spivak, «Displacement and the Discourse of Woman», en *Displacement. Derrida and After*, Mark Krupnick (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1983; y Gayatri Spivak, *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Sarah Harasym (ed.), New York and London, Routledge, 1990.

¹⁵ Jacques Derrida, *Espolones*, Valencia, Pre-textos, 1981, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 40-42.



Cindy Sherman, *Untitled, 146*, 1985.

Derrida relaciona así a la mujer con lo que Virilio llama la estética de la desaparición o con la filosofía del simulacro de Baudrillard: «Desde el comienzo, nada resulta más extraño, repugnante, hostil a la mujer que la verdad, —su gran arte es la mentira, su máxima preocupación (es) la apariencia—»¹⁷. De ese modo, el lenguaje y la mujer no indican, como diría Lacan, el sentido, sino que aparecen en lugar del sentido. Y lo que de ahí resulta, según Baudrillard, «no son unos efectos de estructura, sino de seducción. No hay una ley que regule el juego de los significantes, sino una regla que ordena el juego de las apariencias. Pero es posible que todo esto quiera decir lo mismo»¹⁸. Al fin y al cabo, la indiferencia es seductora. O, mejor, la mujer representa la ausencia de diferencia entre la diferencia y la no-diferencia, ese territorio donde sólo brilla el signo vacío de los conceptos y de los grandes relatos en un cielo condenado al simulacro mental y a la comodidad patafísica de nuestras metrópolis. Como dice Baudrillard, lo que era polar y axial se ha hecho orbital y nuclear; lo que era histórico y genético se ha hecho tético y mediático; lo que era perspectivo y relacional se ha hecho táctil e involutivo; lo que era final y causal se ha hecho aleatorio: «ya no es la histeria ni la esquizofrenia, ni siquiera la paranoia, lo que nos acecha... sino la melancolía. Con su avanzadilla, la hipocondría, esa ridícula descripción de los cuerpos y de los órganos sobrecargados, abatidos, tristes por involución. Todos los sistemas, en particular los políticos, son virtualmente hipocondríacos: gestionan e ingieren sus propios órganos muertos»¹⁹. Según Derrida y Baudrillard, la mujer y el lenguaje seducen precisamente porque subyugan el dogmatismo y espolean al filósofo, porque «representan la disimulación, el adorno, la mentira, el arte...»²⁰. Por eso la única teoría seductora es, en opinión de Baudrillard, aquella cuyos conceptos retroceden hasta el infinito, donde se pierden y se prestan a indefinidas paradojas hasta ese punto de inercia en el que se estrella la emoción conceptual al descubrir un millar de signos puros y la pasión de su desaparición. La mujer es lenguaje en una era que ha cambiado la voluntad por la veleidad, la anomia por la anomalía, el evento por la eventualidad, la virtud por la virtualidad, la potencia por la potencialidad. La mujer y el lenguaje habitan el espacio estriado de la vida, el espacio liso de la melancolía donde, según Baudrillard, no hay proyecto, ni de amar ni de escribir. Queda el de vivir, como un espacio superficial por el que pasan unos objetos heteróclitos y fugaces, formas todas ellas sin futuro.

La era de la mujer es lo que Derrida denomina «el segundo tiempo». El primero fue el de un hombre, Platón. Era el momento inaugural de la idea en el que se podía decir «Yo soy la verdad». El segundo tiempo, en cambio,

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ Jean Baudrillard, *Cool Memories*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ Derrida, *Espolones*, p. 45.

el del devenir-mujer de la idea como presencia o puesta en escena de la verdad, «es aquel momento en el que Platón ya no puede decir “yo soy la verdad”, en el que el filósofo deja de ser la verdad, se separa de ella como de sí mismo y sólo la sigue de lejos, se exila o deja de exilarse. Entonces comienza la historia, comienzan las historias. Entonces la distancia —la mujer— destierra la verdad —el filósofo—, y produce la idea. Que se aleja, deviene trascendente, inaccesible, seductora, reanuda y señala el camino a distancia... Sus velos flotan en la lejanía, comienza el sueño de muerte, eso es la mujer»²¹. Poco a poco, la idea, el concepto, se va haciendo cada vez más capcioso, más sutil, más inaprensible; se va convirtiendo en mujer. La mujer y el lenguaje son, según Derrida y Nietzsche, la fascinación, la seductora distancia, la atractiva inaccesibilidad, la promesa infinitamente velada que suscita el deseo. La diferencia sexual no existe porque, para que el simulacro se produzca, hay que escribir en el entre, con varios estilos, en el abismo donde echar, aventurar, y tal vez perder, el ancla.

La escritura como mujer revela así que sólo nos quedan los contornos, unos cuantos momentos giratorios, pensamientos en desorden que, como las caras del cubo mágico, jamás llegan a reunirse todas las del mismo color. La escritura y la mujer son un juego diabólico e inútil, *collages* de pensamientos imaginarios que plantean enigmas insolubles y resplandores artificiales. Es precisamente esta capacidad de desaparecer por la pura tentación de desaparecer entre nuestros dedos, ese poder de absorción histérica en la ausencia, lo que hace que Baudrillard considere que todas las mujeres son unas prostitutas. Es una capacidad de huir que el filósofo post-estructuralista admira, porque «designar las cosas nunca es inocente, es precipitarlas más allá de su propia existencia, en el éxtasis del lenguaje, que ya es el de su fin»²². El papel de la mujer, como el de la escritura, es el de la entrega acompañada de la ausencia, con lo que ambas se entregan a la prostitución sagrada, pues el intelectual no es hoy más que el bufón transparente de la disidencia. La escritura se ha convertido en un metrónomo descentrado, en la vacilación magnética de la aguja entre dos signos, en la feminidad flotante de una espiral doble. En el cuerpo sin órganos del lenguaje, de nada sirve que algo sea verdad; lo único que importa es el brillo de la verdad. La presencia como mero sueño. La vida es una cita. Los valores simulados, trucados, ya no tienen el peligro del desmoronamiento del sistema sin centro de gravedad. El yo y el no-yo ya no quieren decir nada. El cuerpo sin órganos es el del «bricolage» de Lévi-Strauss: un cuerpo múltiple y heteróclito que introduce fragmentos en el la fragmentación y que carece de organización.

La seducción del lenguaje y de la mujer comienza con la estrategia de un mundo encantado, con la resurrección triunfal de la ilusión que termina con

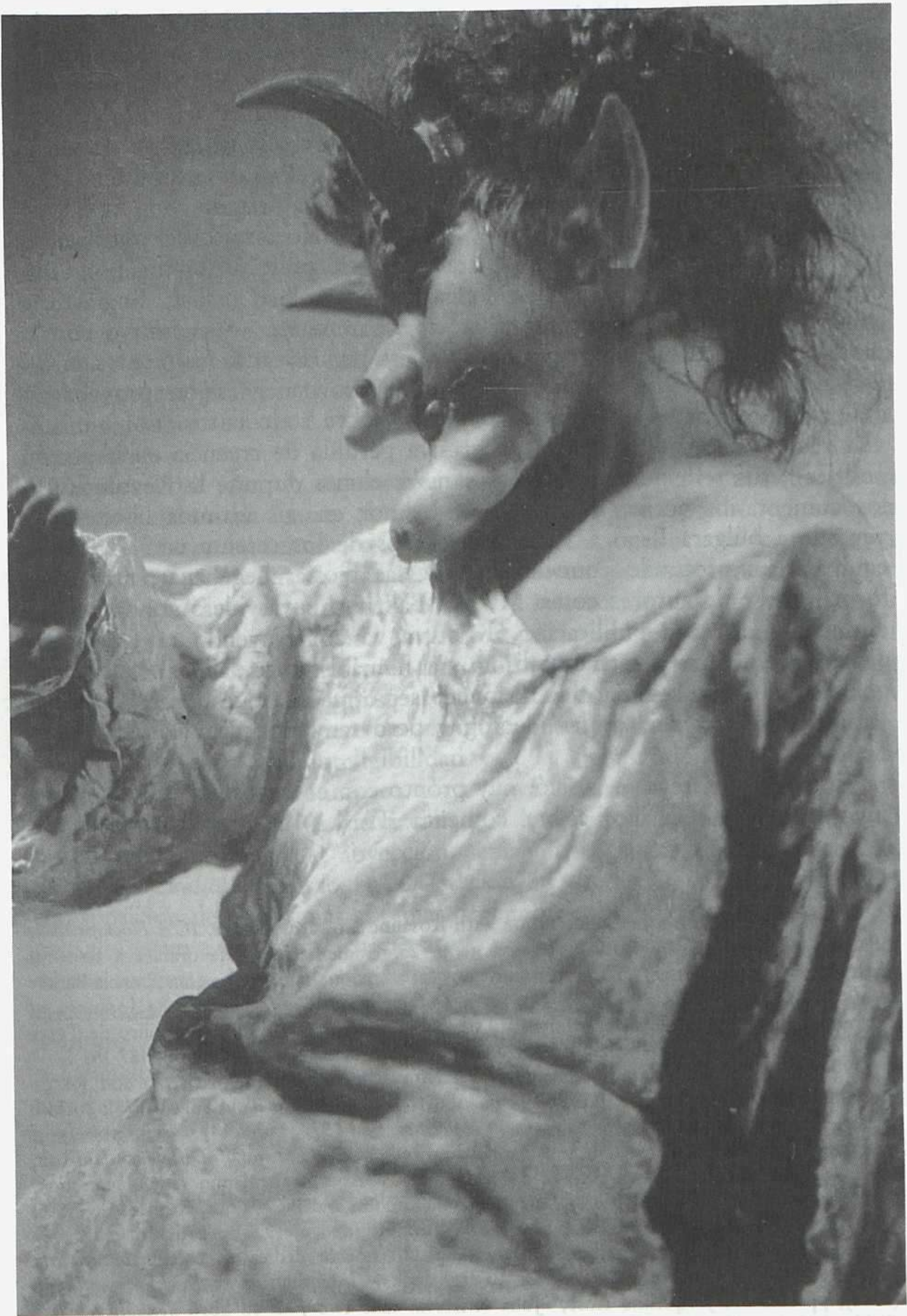
²¹ *Ibid.*, p. 57.

²² *Cool Memories*, p. 35.

los espasmos del sentido, con la ficción que aniquila toda referencia, con el texto que se ríe del significado, con la palabra que pervierte cualquier cosa mediante vías elípticas. La lengua es mujer, asegura Baudrillard, porque seduce metamorfoseándose en lo que dice, porque se vengará si no consigue seducir al lector, y se vengará diciendo únicamente lo que le hagamos decir, igual que una mujer sólo satisface lo que le pides. Lo que siembra el terror no es la homosexualidad, sino la distorsión de los signos, su indecisión, el juego de significación de la mujer a partir de la nada y los signos de la mujer sin la mujer. Cada pensamiento es una ausencia, una anotación, un simple trazo; cada idea desaparece con la misma rapidez con que apareció, al igual que nuestra existencia, hecha de auroras y crepúsculos, parcelas de una continuidad hipotética que nunca será segura porque, como la mujer, se maquilla hasta que ni siquiera su desaparición es segura. El maquillaje de la mujer mantiene al mundo en suspenso por el solo juego de un espejo y un rostro. Es la reconciliación de técnica y artificio, la destrucción de los valores anteriores y su reconstrucción: la diferencia es bella; la indiferencia, sublime. Todo lo ambiguo es femenino, por eso el lenguaje lo es, y por eso la verdadera diferencia sexual no está en lo biológico, sino en los signos. Para seducir, el lenguaje y la mujer no han de seducir sólo al hombre, sino, sobre todo, a los signos de lo masculino. «El lenguaje ya no puede asirse a la teatralidad filosófica de su objeto. En sí mismo debe convertirse también en un atentado por fascinación»²³. Así, la fascinación de lo incierto es lo que embellece al lenguaje, a la mujer: la desnudez es tan vulgar como la evidencia. La seducción es simulación, reversibilidad, indiferencia. La escritura acaba por preceder a la vida, por determinarla.

Acaso la escuela que, a pesar de muchas paradojas, tradicionalmente se ha mostrado en contra del esencialismo y la diferencia sea la francesa, con Hélène Cixous, Luce Irigaray o Julia Kristeva a la cabeza (aunque hayan sido a veces tildadas de esencialistas). Así, Irigaray asegura en *Speculum* que toda epistemología basada en el sujeto es inherentemente falocrática, rechazando por tanto los dualismos típicos de la Ilustración y mostrándose en favor de una *episteme* plural y anti-jerárquica. Por su parte, Kristeva rechaza el sujeto cartesiano y en *La revolución del lenguaje poético* asegura que el sujeto no es una entidad previamente existente sino un proceso, el producto del discurso. Según Kristeva, toda identidad fija, inamovible, es ficción, ilusión, un fantasma con el que, empero, llegamos a alcanzar cierta estabilidad y la posibilidad de cambios. Desde este punto de vista, es preferible no volver a los prejuicios tradicionales de privilegiar un término sobre otro, para conseguir así que la filosofía sea, como dice Richard Rorty, la conversación de la humanidad. En ese territorio, la mujer se identifica con el lenguaje, con una escritura cuyo sentido no está ausente, sino que se hace y se deshace con ella, y donde la verdad habita en el trazo, en la

²³ *Ibid.*, p. 91.



Cindy Sherman, *Untitled*, 157, 1986.

huella, en un surco múltiple, pues esta escritura, con la mujer, no dice nada, más bien mezcla y confunde, desplaza hacia los márgenes lo que dice, se apropia de los márgenes para impedir que allí se fije nada. La escritura, como la mujer, borra aquello que traza y dispersa lo que dice. No pone al abrigo de nada, más bien expone el sentido sobre una superficie donde lo único que quedan son fragmentos, las formas de un exergo errático, y tal vez una bitácora hecha pedazos, síntesis total del naufragio.

Las disciplinas obvias subyacentes a la obra de Kristeva son el psicoanálisis y la semiótica, pero ha influido también en política, teología, arte y literatura y en los llamados «Media Studies». Sus análisis lingüísticos tomaron forma en obras como *El texto de la novela*, *Semiótica* o con la publicación en 1974 de su tesis doctoral, ya mencionada, *La revolución del lenguaje poético*, y con algunos de ellos provocó y sigue provocando acaloradas polémicas en ámbitos diversos, sobre todo entre las feministas más radicales: por ejemplo, su progresiva pérdida de creencia en la acción política²⁴, sus reflexiones sobre las mujeres chinas durante la Revolución o los comentarios acerca del deseo y el amor en sus últimos libros²⁵. La pensadora búlgara llegó a París a mediados de los sesenta con un sólido equipaje: un profundo conocimiento de las teorías hegelianas, marxistas, formalistas y de autores como Mikhail Bakhtin, cuyas ideas contribuiría a difundir. Con cada publicación, Kristeva va construyendo un «método» propio que rechaza el estructuralismo y el humanismo tradicional. Considera, por ejemplo, que la semiótica no puede ser otra cosa que una crítica de la semiótica, una ciencia de las ideologías pero también una ideología de las ciencias.

En París, Kristeva se asoció muy pronto con el famoso grupo *Tel Quel*, cuyo principal objetivo, según comenta Toril Moi, fue (partiendo del

²⁴ Cf. «Julia Kristeva in Conversation with Rosalind Coward», *Desire, ICA Documents 1*, London, 1984, pp. 22-27, véase especialmente p. 25. Comentarios desfavorables a Kristeva aparecen en Jennifer Stone, «The Horrors of power: a critique of Kristeva», en Francis Barker et al. (eds.), *The Politics of Theory. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*, July 1982 (Colchester, University of Essex, 1983, pp. 38-48); y en el libro de Terry Eagleton titulado *Literary Theory. An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1986, pp. 187-191).

²⁵ Algunos de los mejores comentarios escritos sobre la obra de Kristeva son los de Rosalind Coward y John Ellis, *Language and Materialism* (London, Routledge, 1977); Josette Féral, «Antigone or the irony of the tribe» (*Diacritics*, Fall 1978, pp. 2-14) y «The powers of difference», en Hester Eisenstein y Alice Jardine (eds.), *The Future of Difference* (Boston, Mass., G. K. Hall, 1980, pp. 88-94); John Fletcher y Andrew Benjamin (eds.), *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva* (London and New York, Routledge, 1990); John Lechte, *Julia Kristeva* (London and New York, Routledge, 1990); Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (Basil Blackwell, 1986) y el capítulo que le dedica en su *Toería literaria feminista* (Madrid, Cátedra, 1988); Claire Pajaczkowska, «Introduction to Kristeva», *m/f* 5-6 (1981), pp. 149-57; Jacqueline Rose, «Julia Kristeva: take two», en su libro *Sexuality in the Field of Vision* (London, Verso, 1986); las introducciones de León S. Roudiez a *Desire in Language y Revolution in Poetic Language*; y Elizabeth Wright, «L'Éclatement du sujet»: *the theoretical work of Julia Kristeva* (London, Methuen, 1984).

lenguaje y del sujeto) estudiar la historia como *texto* y la escritura como *producción*, no como representación: la creación de una historia plural de diferentes tipos de escritura en relación con tiempos y espacios distintos y la articulación de una política que sería la consecuencia lógica de una escritura no-representativa²⁶. En *La revolución del lenguaje poético*, Kristeva ofrece una interpretación psicolingüística del lenguaje, una teoría de los procesos gracias a los cuales se constituye el lenguaje. En esa teoría, el sujeto hablante tiene una extraordinaria importancia, en tanto es él quien entiende la *signifiance*, los procesos de significación, ya que el de Kristeva es un *sujet en procès*, heterogéneo y nada trascendental ni cartesiano, que se desvía de la *langue* saussureana y se erige como objeto de la lingüística. (Será esta interpretación del concepto de sujeto hablante lo que —junto con la negación absoluta de la Verdad por parte de Derrida— alejará a Kristeva, sobre todo en *La revolución del lenguaje poético* de la gramatología derrideana).

Según Toril Moi, la innovación de Kristeva consiste en transformar la distinción lacaniana entre el imaginario y el orden simbólico en una distinción entre lo semiótico (íntimamente relacionado con los procesos pre-edípicos, según Kristeva anales, orales, heterogéneos y contrarios —por ejemplo, vida/muerte) y lo simbólico, cuya interacción da lugar a un *procès de signifiance* no limitada por el sistema del lenguaje: por el contrario, el proceso de significación incluye, dice Kristeva, el habla, el discurso y una causalidad distinta de la lingüística, una causalidad heterogénea. Kristeva no sólo aborda la pregunta de cómo significa el lenguaje, sino también qué es lo que se resiste a la inteligibilidad y a la significación. Y, al intentar responder, desarrolla conceptos clave —ya clásicos— tales como los de *autre/Autre*, *jouissance* (la utilización que hace estos dos es similar a la de Lacan), *clivé*, *chora*, *thesis*, abyección, semanálisis, genotexto, fonotexto o el de *intertextualité*, definido en *La revolución del lenguaje poético* como la transposición de uno o más sistemas de signos; todo proceso de significación constituye un campo (un espacio atravesado por líneas de fuerza) en el que varios sistemas de significación experimentan una transposición. Su obra, antiesencialista, rechaza toda posibilidad de la existencia de una *écriture feminine* o *parler femme*, y se centra —partiendo de dos perspectivas, la psicoanalítica y la textual— en la compleja relación existente entre sujeto y significación, en la posición que ocupa el sujeto en la producción y deformación de discursos y sistemas de representación.

Por su parte, el «Imaginario femenino» de Cixous excluye toda posibilidad de sujeto trascendental. En *Sorties*, cuestiona la posición de un hipotético «ella» y pasa a la desconstrucción de ideas y concepciones binarias. Frente a la Jerarquización, Cixous propone la *différance* múltiple, lo que ella llama *écriture féminine*, una escritura abierta, múltiple, heterogénea. Según Cixous,

²⁶ Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Basil Blackwell, 1986, p. 4.



Cindy Sherman, *Untitled, 96*, 1981.

escribir no es decantarse por uno de los lados de la oposición, sino «habitar el entre, inspeccionando el proceso de lo mismo y de lo otro... el entrelazamiento de lo uno y lo otro... infinitamente dinámico gracias a un proceso de incesante intercambio desde un sujeto a otro»²⁷. Aunque no cabe duda de que Cixous intenta desbancar el lenguaje racional masculino pero no intenta sustituirlo por otra dualidad, sino por el pluralismo y la heterogeneidad, a Cixous también se la ha tildado de esencialista (Toril Moi) por las relaciones que a través de su concepto de «escritura femenina» establece entre cuerpo y escritura: «J'ai une femme dans le coeur», escribió en 1980²⁸. Hekman, en cambio, considera que la «escritura femenina» de Cixous no es en absoluto esencialista por varios motivos: primero, porque es simplemente un estilo de escritura que puede ser utilizado tanto por mujeres como por hombres; segundo, porque la escritura, como lenguaje, es una forma de alcanzar un cambio social: la revolución lingüística es la vía más adecuada para la revolución social (algo parecido opinan Foucault y Kristeva, para quienes el nuevo orden lingüístico traerá consigo un nuevo orden político). Y, tercero, porque según Cixous el cuerpo no es algo biológicamente dado sino culturalmente definido. Además, podría decirse que la postura adoptada por Cixous en algunos de sus artículos es sin duda post-estructuralista: la ambigüedad y el juego con el lenguaje son típicas de su escritura (características que, por otro lado, le han valido bastantes críticas), recordando así conceptos como los de *jouissance* (Barthes) o *himen* y *pharmakon* (Derrida). «Je ne pas si c'est ce que je veux... et je ne sais plus très bien quelle vie je

²⁷ Cixous, «La risa de la medusa», en *New French Feminisms*, Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), Harvester, 1981, p. 254.

²⁸ Cf. *boundary 2. a journal of postmodern literature*, vol. XII, no. 2, winter 1984, p. 8.

vis combien je vis où quand je prends fin... Je suis tellement au bord... Le vérité de la réalité est que "la réalité" est une illusion qui porte le nom le plus trompant du monde... D'une personne réelle je ne prétendrai jamais que je peux dire la vérité... Je ne me crois pas»²⁹.

No obstante, la polémica sobre si Cixous es o no esencialista no está resuelta. Recordemos, por ejemplo, que, en relación con el lúdico concepto del *entre* derrideano, Cixous nos dice: «No, no pertenezco al entre... El entre es ni uno ni otro. Pertenezco más bien al lado del *con*, a pesar de todas las dificultades y confusiones que esto pueda traer consigo... Hay que trabajar para procurar que este equilibrio siga en movimiento»³⁰. Y en «Castration and Decapitation», Cixous emplea el concepto de *jouissance* para plantear la cuestión de la represión de lo femenino en las estructuras del lenguaje y pensamiento masculinos. La *jouissance* femenina supone una potencial disrupción de ese orden, y la obra de arte que se inscribe en dicha *jouissance* es una vuelta de la feminidad reprimida para dislocar las estructuras del falocentrismo. Asimismo, en «La risa de la medusa», se ofrece una *écriture* que intenta disolver los límites patriarcales oponiendo «la pluralidad a la unidad: la multiplicidad del significado a los significados únicos e inalterables; la apertura frente al cierre». Cixous no ofrece dualidades, pues según ella eso significaría volver a la jerarquización ilustrada que se pretende subvertir. Como Irigaray, está convencida de que la esencia, si existe, nunca es unitaria ni isomórfica ni sólida, sino que se rige por una «economía de los fluidos», para decirlo con Irigaray. El «parler femme» de Irigaray o «l'écriture féminine» de Cixous crean una sintaxis nueva que pretende descalificar toda categorización y todo dualismo; según Irigaray, en esta nueva sintaxis no debería haber ni sujeto ni objeto, no se debería privilegiar en ella la unicidad, no tendrían cabida en ella los nombres propios. Antes bien, dicha sintaxis se dejaría llevar por conceptos tales como los de proximidad, disolución de la identidad, de la propiedad o de cualquier forma de apropiación: «Turn everything upside down... Insist also and deliberately upon those *blanks* in discourse which recall the places of her exclusion and which, by their silent plasticity, ensure cohesion, the articulation, and the coherent expansion of established forms. Reinscribe them, hither and thither, as *divergences*, otherwise and elsewhere than they are expected, in *ellipses* and eclipses that deconstruct the logical grid of the reader-writer, drive him out of his mind, trouble his vision to the point of incurable diplopia at least. *Overthrow syntax* by suspending is eternally teleological order, by snipping the wires, cutting the current, breaking the

²⁹ *ibid.*, pp. 8 y 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

circuit, switching the connections...»³¹. De ahí que tal vez tenga razón Fuss cuando, refiriéndose a Irigaray, asegura que el esencialismo no es una trampa sino más bien una estrategia³². Por eso Irigaray contesta la pregunta «¿Eres mujer?» de una forma, cuando menos, ambigua: «“Yo” no soy “yo”, yo no soy, yo no soy una. En lo que al término “mujer” se refiere, adivínalo...».

Lo más interesante de todo esto es que no ha quedado en meras posturas teóricas, sino que ha afectado al campo de la literatura (A. S. Byatt, Kathy Acker, Alison Lurie), la fotografía (Sherrie Levine, Cindy Sherman), los *media studies* (Barbara Kruger, Terry Berkowitz), la pintura (Nancy Spero) o la música (Laurie Anderson).

La influencia de Cixous, Kristeva o Irigaray está presente en la obra de artistas como Nancy Spero, quien en una entrevista hace referencia directa a lo que ella denomina la *peinture féminine*³³, aunque posteriormente reniega de esa influencia inicial, considerando el término como «pretencioso»³⁴. La obra de Spero ha sido clasificada de muchas formas: feminista, política, moderna, posmoderna, figurativa, expresionista, conceptual; pero ella prefiere no ser etiquetada, y que, consiguientemente, su obra quede abierta a múltiples interpretaciones. Spero considera a la mujer como protagonista, y las referencias a la *chora* o los fluidos son siempre tangenciales. No desea explicitar una teoría ni ejemplificarla, sino más bien hablar del ser mujer y de su problemática. No hay ambigüedades ni confusión, pues su postura como artista es el resultado de una lucha que empezó ya hace mucho. Estaría de acuerdo con las pensadoras francesas en denunciar la equiparación de la mujer con lo pasivo y la muerte y en anunciar, en cambio, un lenguaje femenino que, sin caer en binarismos, derribase los esquemas logocéntricos. Según Cixous, los textos femeninos, lo que ella denomina «la escritura que llaman femenina», son textos que tratan de la diferencia, como la pintura de Spero habla de la fuerza de la mujer, de las imágenes sexuales del lenguaje bélico (por ejemplo, su serie sobre Vietnam), de las torturas físicas a mujeres (*Torture in Chile*, 1974, y *Torture of Women*, 1976), de la especificidad del lenguaje femenino. El principal objetivo de Spero es, según ella misma ha comentado, encontrar el sujeto hablante —la mujer como protagonista, como fuerza. Con su obra rechaza cualquier teoría que vea a la mujer como ausencia, porque, si es una ausencia, no llegará muy lejos.

³¹ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, New York, Cornell University Press, 1985, p. 142. Véase también Carolyn Burke, «Irigaray through the Looking Glass», *Feminist Studies* 7, pp. 288-306; Christine Faure, «The Twilight of the goddesses, or the Intellectual Crisis of French Feminism», *Signs* 7, pp. 81-86; y Janet Sayers, *Biological Politics: Feminist and Anti-Feminist Perspectives*, London, Tavistock, 1982.

³² Diana J. Fuss, art. cit., p. 77.

³³ Entrevista con Nicole Jolicoeur y Nell Tenhaaf, «Defying the Death Machine», *Parachute*, no. 39, June, July, August 1985, p. 53.

³⁴ Nancy Spero, entrevista con Teresa Gómez, septiembre de 1991, inédita.



Cindy Sherman, *Untitled, 153*, 1985.

Spero pinta mujeres que son protagonistas y sujetos, y las pinta desde su lenguaje de mujer, con una mirada femenina. En los *Cuadros negros*, por ejemplo, se muestra una angustia existencial mediante la representación de la mujer como amante, madre, prostituta, representaciones míticas que son a la vez brutales y tiernas. El concepto de *jouissance* es también importante para ella; lo relaciona con la idea de apreciación, goce y control del propio cuerpo, en un mundo ideal no controlado por hombres. Spero desea averiguar qué significaría ver el mundo a través de la representación de mujeres y llegar a ese «espacio de la Madre» del que habla Foucault.

Spero «le saca la lengua» (entendiendo *lengua* en los dos sentidos, órgano físico y lenguaje) al falogocentrismo en su «Codex Artaud», donde utiliza al poeta francés para sacar a la luz su propia voz. La lengua es un órgano importante y recurrente en la obra de Spero. Por ejemplo, en la *War Series* las imágenes presentan connotaciones obscenas: la lengua fálica lamiendo, vomitando, sobre las víctimas. La lengua es un símbolo a la vez fálico y obsceno, origen del lenguaje y del silencio. Spero se identifica con Artaud en tanto que representa una forma extrema de dislocación y alienación: como dice Susan Sontag, lo que Artaud nos ha legado es una presencia singular y una fenomenología del sufrimiento, teniendo en cuenta que, para Artaud, el verdadero dolor es sentir el propio pensamiento cambiar dentro de uno mismo. El cuerpo sin órganos es el del «bricolage» de Lévi-Strauss: un cuerpo múltiple y heteróclito que introduce fragmentos en la fragmentación y que carece de organización. El cuerpo lleno sin órganos lo descubre Artaud en lo desnudo de forma, en lo que no tiene rostro, en lo inconsumible, en lo estéril e improductivo. Es el cuerpo que no tiene origen ni fin, no es el testimonio de nada original ni el resto de una totalidad perdida. No es una imagen del cuerpo, sino el cuerpo sin imágenes, la síntesis conectiva. El cuerpo sin órganos se crea a partir de una superficie resbaladiza llena de flujos amorfos indiferenciados e interrelacionados. En *Codex Artaud* Spero se vale de textos; fragmenta todavía más los escritos del escritor francés y se fija en su soledad, en su mundo de sombras y oscuridad. La artista intenta expresar un cierto desasosiego existencial; y, en este caso, la voz del otro masculino se torna vehículo apropiado para expresar un silencio impuesto. Los escritos de Artaud le sirve a Spero para crear una obra directa y pública: la obra de un hombre, de un *monstre sacré*, son el vehículo apropiado para expresar la rabia y la frustración de la mujer que además se ve silenciada como artista. El grito de Artaud es el de un artista castrado e ignorado por la sociedad. Los *Artaud Paintings* (1969-70) y *Codex Artaud* (1971-72) le ponen voz, con cierto toque de ironía, al silencio de Artaud: Spero desea encontrar su propia voz de mujer, en oposición, al menos parcial, a la voz masculina. Desea, ante todo, reinscribir a la mujer en la historia. *Codex Artaud* tiene forma de pergamino, pues lo que quería Spero era desarrollar su obra espacialmente. Esta forma de rollos de papel o pergaminos se repetirá a partir de entonces y dará a su obra ciertas cualidades cinematográficas, evitará su mercantilización y, al ocupar

un espacio, las convertirá en obras públicas. *Codex Artaud* es el grito de la artista en una sociedad burguesa. Las figuras están alejadas entre sí y aisladas; el lenguaje, fracturado... el dolor es tanto físico como mental.

La obra de Spero también se ha descrito como un festival carnavalesco, dionisiaco, lo cual remite a la utilización que del carnaval hace Kristeva a partir de Bakhtin en su obra *Desire in Language*. El carnaval es, sobre todo, tiempo de transgresión. Desde sus orígenes ha representado la transgresión de la cultura oficial, el resurgimiento de ritos mágicos poco ortodoxos exteriorizados paradójicamente a través de una máscara, la afloración del inconsciente colectivo, de la melancolía del ser humano en la mirada triste de Polichinela o de su lado más jocosos y burlón en el arlequín. La risa es, en efecto, una forma de «matar y dejar bien muerto», asegura Zaratustra, el poder dominante. Lo que sobre todo prevalece es un pensamiento salvaje que expresa desordenadamente la imaginación colectiva. El carnaval, diría Julia Kristeva siguiendo a Bakhtin, se caracteriza por el dialogismo, por la aceptación de todo, por la heteroglosia: los actores son a la vez espectadores, y las máscaras mezcla de sinceridad e ilusión. Por eso la figura de Polichinela resume en sí el concepto de versatilidad, de unión de contrarios: «Mi destino es el de ser un veleta; servidor y rebelde, cretino y genial, valiente y cobarde». En efecto, ciertas versiones de su mito hacen de él un hemafrodita o, al mismo tiempo, hijo de la plebe y/o, de un grande, de ahí la «doble dimensión de lo cotidiano: vulgaridad y profundidad» de la que habla H. Lefèbvre en su *Critique de la vie quotidienne*. Se cumple en este tiempo la profecía nietzscheana, el mundo verdadero deviene fábula y se acerca a los modos dionisiacos o al discurso menipeo nacido del diálogo socrático en contra de la lógica aristotélica. Es esa lógica precisamente la que intenta derribar Spero: «Me interesa la idea de carnaval porque me sugiere la de máscara o mascarada. En los *Cuadros Negros*, tenía la sensación de que muchas de las cabezas eran máscaras, que tenían que ver con la transposición. A principios de los años cincuenta mis cuadros abordaron el tema del carnaval en relación con la idea de transposición del género y el deseo. Hoy, en mi obra externalizo más los sentimientos y las figuras de mis “carnavales” no están individualizadas, sino que se han convertido en los personajes de una obra cuya expresión es cada vez menos típicamente occidental». El de Spero es un arte que representa el vitalismo de la existencia pero que, según ella misma dice, también plantea la pregunta de «¿qué ocurre tras la revolución?».

La obra más reciente de Nancy Spero ha estado precisamente en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes (enero-marzo, 1991). Spero participó en la exposición *El sueño imperativo*, comisariada por Mar Villaespesa. La artista desplegó sus «pergaminos» y pintó figuras en la terraza y la cafetería del edificio. En la terraza, bajo la mirada atenta de Minerva, se reafirmaba repetitivamente la presencia de la mujer y se desafiaban las restricciones físicas, sociales y culturales a las que ésta está sometida. Las figuras, procedentes de diversas culturas, diosas hititas, de la Grecia clásica, atletas

contemporáneas, etc., conexisten para simbolizar una presencia constante: la de la mujer. La muerte del autor es, en este caso, un concepto, cuando menos, sospechoso: detrás se atisba un viejo juego de poderes patriarcales. Spero desea acabar con la pomposidad de la autoridad masculina a través de los materiales, las formas inesperadas y las imágenes de mujeres imbuidas en todo tipo de acciones, gestos y referencias. La mujer aquí representada procede de culturas y tiempos diferentes, con lo cual se consigue ofrecer un abanico de mujeres procedentes de distintas clases sociales, *status* económico, tradiciones míticas —desde la prehistoria hasta el presente. En algunas obras, las mujeres, atléticas, llenas de fuerza, saltan sobre o, aún peor, ignoran, citas de Derrida, Nietzsche... Podríamos decir, parafraseando a Victor Burgin que son cuadros interesados no tanto por la representación de la política cuanto por la política de la representación.

Hay, pues, una serie de artistas que desde hace ya unos cuantos años están creando objetos provocadores que, en el caso de Barbara Kruger, nos acechan con palabras y frases acusadoras: uno de los mejores momentos de la deconstrucción. No se trata de clasificaciones genéricas ni de designaciones verbales. Kruger actúa en medios diferentes: la intertextualidad, la yuxtaposición, los lenguajes estridentes llevados al límite, la fragmentación, el conflicto semiótico, son algunas características de su obra. Las deconstrucciones que lleva a cabo tienen un obvia finalidad política. Como dice Kate Linker, su obra refleja la fuerza de los signos para minar las estructuras profundas de las creencias tradicionales. Así, estas artistas feministas (¿deconstructivistas? ¿anti-esencialistas? ¿posmodernas?) desean ser, ante todo, comentaristas sociales y agitadores políticos. Desean deconstruir los dictados patriarcales mediante el poder de la imagen. Kruger, Holzer, Sherman, Spero, Levine, se proponen intervenir en las representaciones estereotípicas convencionales; y, así, el post-estructuralismo se convierte en una condición histórica, en una ruptura con el individuo soberano y trascendental de la Ilustración.

Al desconstruir ciertos aspectos de la vida contemporánea, estas artistas intentan construir (no disolver) un sujeto descentrado y desarrollar así lo que Kruger denomina «a vernacular sort of signage». Lenguaje e imágenes tienen un efecto crítico sobre el discurso social: según Kruger, la citación aleja estas obras y sus originales de posiciones aparentemente naturales dentro del flujo de direcciones sociales dominantes. Según sugiere Roland Barthes el lenguaje es legislación, él habla su código: expresar un discurso no es comunicar, es subyugar. En realidad, todo esto recuerdo un poco a la concepción del poder que tuvieron Foucault o Barthes, un poder que se ejerce a través de las palabras, disperso en la multiplicidad de discursos que gobiernan la sexualidad, la educación, la moral, etc. En este sentido, Kruger, por ejemplo, se fija sobre todo en el control ejercido por el cuerpo social, un control esencial para producir sujetos normalizados, casi en serie, que se puedan insertar en los órdenes ideológico, social y económico establecidos. En obras como *We have received orders not to move* («Nos han

ordenado que no nos movamos»). Kruger intenta «acabar con la pasividad creada por la imposición de las normas sociales». El mensaje aparece superpuesto a la imagen de un cuerpo femenino inmóvil contra la pared. La imagen es, a un tiempo, invocación del estatus social y evocación feminista de las estructuras patriarcales.

Sherman y Kruger utilizan estereotipos para deconstruir significados semióticos preconcebidos, convenciones mediante las cuales se impone el poder de una forma arbitraria. En estas obras, el estereotipo crea «figuras sin cuerpos» (Kruger), sujetos dóciles, en un momento histórico en el que todo pertenece al diseño: se diseña el cuerpo, la sexualidad, la política, lo social, las relaciones humanas, las necesidades... O, parafraseando a Kristeva, la nuestra no es la época del exilio: «¿Cómo evitar hundirse en el sentido común sino convirtiéndonos en extraños en nuestro propio país, lengua, sexo e identidad? En este sentido, Levine, siguiendo de cerca a Derrida y Barthes, desafía el concepto de progreso lineal y desconstruye la cuestión del origen: cada imagen, cada significado, nos remite a otro. La origin(alidad) ha dejado de existir: para Levine, el cuadro no es sino un espacio en el que una serie de imágenes, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. El cuadro está formado por un montón de citas tomadas de innumerables centros de la cultura. Levine es famosa por sus fotografías de fotografías: es decir, hace fotos de fotos o de cuadros tan conocidos (recordemos sus series basadas en Walker Evans o en Joan Miró, por ejemplo) que la originalidad, la idea de un *yo* capaz de crear algo original nacido de su propia imaginación, se disuelve (Levine cita la famosa frase: «Es imposible saber si algo es original hasta que todo el mundo haya hecho lo mismo»). Con las referencias históricas de sus cuadros o fotografías, Levine pretende crear en el espectador una cierta *inquietud*, y según ella misma le comentó a Paul Taylor en una entrevista, es precisamente esa inquietud ante algo que carece de toda originalidad el tema de toda su obra. Se trata, una vez más, de la ansiedad de la influencia, por seguir la terminología de Harold Bloom: el artista como ángel malvado que se rebela contra los grandes maestros de la Historia, contra la figura del padre.

Así, es importante destacar que Levine, sobre todo en sus primeros trabajos, se apropia de imágenes procedentes de obras creadas por hombres, y éste fue un acto de rebeldía, pues a finales de los años setenta y principios de los ochenta, le cuenta a Paul Taylor, «el mundo del arte sólo quería imágenes del deseo masculino. Así que adopté la postura de niña mala: eso queréis, pues os lo voy a dar. Pero, claro, soy mujer, así que esas mismas imágenes se convirtieron en la obra de una mujer». Por «imágenes del deseo masculino», Levine se refiere a las imágenes de los grandes cuadros modernistas como representaciones del deseo masculino. En este punto, Levine se apoya en Lacan, y une, por tanto, una visión sociológica con otra psicoanalítica.

Y Cindy Sherman, por su parte, adopta todos y cada uno de los papeles jugados por la mujer durante generaciones, en cuento de hadas, en la

historia del arte, en las películas, en la televisión, en la publicidad, en el porno, en la vida real. Sherman está interesada en la retórica de la cultura y en cómo el lenguaje visual de los *media* configura un cuadro falso pero atractivo de quiénes somos y qué necesitamos. Cada pose, una crítica. La obra de estas artistas se fija en el panorama de relaciones sociales en las que el poder se ejerce, comenta la propia Kruger, a través de una utilización elegante del lenguaje. *Our body is a battleground*: el cuerpo como campo de batalla. *We don't need another hero*.

La ideología habla, en estas obras, a través de la desconstrucción de la convención. Un ejemplo muy claro es Jenny Holzer, que coloca sus obras en las paredes de su barrio, el Lower East Side de Manhattan, y también en forma de pegatinas en teléfonos públicos. Algunos de sus mensajes son provocativos y tópicos a la vez, pero en todos los casos tiene, obviamente, fines más políticos que estéticos: «Torture is barbaric», «Private property created crime», «It is man's fate to outsmart himself», «Put food out in the same place every day and talk to the people who come to eat and organize them», «Men don't protect you anymore». En el caso de Karen Knorr, se parodian frases que podrían haber dicho los miembros de la clase alta británica. Son poses que Knorr define como constructos; poses que se equiparan al «sentido común», pero que en realidad no son ni naturales ni inmutables. Al desconstruir el mundo, la obra se convierte en el intento de acabar con ciertas representaciones, de saber quién es quién y de dar la bienvenida al sujeto femenino entre un público hasta ahora masculino. «Si mi obra es considerada “incorrecta”, tanto mejor ya que lo que pretendo es minar la voz singular dominante que, “correctamente”, nos dicta nuestros placeres, nuestras historias, o su ausencia. Lo que realmente me preocupa es saber quién habla y quién está callado; qué se ve y qué no se ve; quiero hablar, mostrar, ver y oír preguntas impertinentes»³⁵.

Estas artistas han dado lugar a importantes cambios, aunque, como dice Martha Rosler, sean difíciles de mantener, aunque la solidaridad sea a veces mera fantasía. Acaso no se trate de deslindar entre esencialismos y anti-esencialismos. Acaso lo más importante sea demostrar que, además de Marilyn y Madonna, hay otras mujeres.

«El dolor es la Diferencia misma... la Diferencia es el silencio mismo»³⁶. La artista contemporánea sabe que para existir necesita ser nombrada, asumir la suerte de cada sonido, de cada signo que lo perpetúa. La obra de arte es la contraseña de una hermandad secreta. El canto ambiciona hacernos asistir al nacimiento de la palabra mediante la obstinación de una pregunta errante. ¿Cómo decir que no soy pero que, en cada palabra, me veo, me oigo, me comprendo? Escribir, pintar, es siempre un suceso que

³⁵ Kruger, en Giancarlo Politi (ed.), *Special Affects. The Photographic Experience in Contemporary Art*, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1989, p. 175.

³⁶ Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Odós, 1987, pp. 25 y 27.

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

FO

LAS TRAMPAS DE LA LETRA, EL ARDID DE LA LECTURA Y EL NÚMERO DE MANERAS EN QUE LA MEMORIA PUEDE ADMINISTRARSE (Tres glosas a dos libros de Emilio Lledó)*

Antonio Valdecantos

*The difference between the present and the past
is that the conscious present is an awareness of the past
in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show.*

(T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», 1919)

En el principio, la escritura fue el regalo que un rey egipcio se negó a recibir de manos de un dios menor. Así se lo cuenta, al menos, Sócrates a Fedro en uno de los textos fundacionales de nuestra tradición filosófica (*Fedro*, 274c-279c)¹. La primera mención señalada que el corpus cultural

* *El silencio de la escritura* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la memoria y la escritura* (Barcelona: Crítica, 1992).

¹ Se encontrará la traducción castellana de esta parte del *Fedro* en *El surco del tiempo*, pp. 18-23.

occidental hace de la escritura avisa, pues, de un inesperado peligro: extrañamente, la artificiosa técnica que el dios Theuth ofrece al rey Thamus como remedio de la memoria humana es una técnica engañosa, fraudulenta y contraproducente. Porque, al igual que una pintura «responde con el más altivo de los silencios» cuando se le pregunta algo, así, dice Sócrates, las palabras escritas «apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa» (275d) si se las interroga. A lo largo de sus dos últimos libros, Emilio Lledó ha proporcionado un agudo y novedoso comentario de estas páginas del *Fedro*. Al parecer, los dos interlocutores habían trabado conversación sobre el misterioso silencio de las letras en un rato de asfixiante calor que aconsejó hacer un alto en el camino. Una vez que el calor amainó un poco, recobraron la marcha y a Sócrates le pareció oportuno elevar una plegaria algo críptica a un dios local que nada tenía que ver con Theuth: «Oh, querido Pan, y todos los otros dioses que aquí habitáis, concededme que llegue a ser bello por dentro, y *todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro...*» (279b-c)². Aparentemente, la oración a Pan tiene poco o nada que ver con la idea del silencio de la escritura, y esa ha sido la conclusión habitual en la historia interpretativa del *Fedro*, hasta el extremo de que en algún caso se ha querido mostrar que constituye un pasaje ajeno al contexto de la obra³. Lledó no es de esa opinión. Gran parte de su lectura se sustenta en el hallazgo de que la oración a Pan ilumina con fuerza las reflexiones platónicas en torno a la escritura y su silencio. Lo que pide Sócrates al dios es que haya «amistad» (*philía*) entre «dentro» y «fuera», entre *énothen* y *éxothern*, entre la «bella» interioridad del alma y lo accidental de su exterioridad. Pero, si se retrocede unas páginas, se verá que eso era precisamente lo que le faltaba al envenenado regalo de Theuth:

«[p]orque es olvido lo que producirán [las letras] en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos (*éxothern hyp'allotríon typon*), no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos (*énothen autoùs hyp'hautôn*)»⁴.

El primer paso de la argumentación de Lledó consiste en reconstruir la red de sentido que une al término *lógos* con el campo semántico de la *philía*. No en vano, el lenguaje mienta originariamente una forma de amistad: «los hombres se unieron en la comunicación verbal para prevenirse del mundo en torno o para, conjuntamente, descubrirlo»⁵. Entre el miedo a lo extraño y la esperanza de lo semejante, el lenguaje se inventó como una forma de vinculación. Comenzar a usar palabras fue una misteriosa aventura que sólo

² *El surco del tiempo*, p. 23. El subrayado es mío, A. V.

³ *El surco del tiempo*, p. 204, nota 2.

⁴ *El surco del tiempo*, p. 19.

⁵ *El silencio de la escritura*, p. 19.

nos podemos explicar imaginando una *philía* que se quería enriquecer y hacer perdurable. Después de inventadas, tratar con las palabras invita a volver a hacer presente aquel propósito de vinculación que las hizo necesarias. Pero la experiencia de la *philía* iba asociada a una forma específica de temporalidad. Porque la amistad es también un modo peculiar de atarse al tiempo. El tiempo de la *philía* es el tiempo de la corporalidad, y en un instante el tiempo de las palabras fue el tiempo mismo del cuerpo. La invención del *lógos* descoyuntó de un golpe aquella articulación de cuerpo, experiencia y tiempo en que consistió la *philía*. Surgieron una experiencia y una temporalidad inéditas —las del texto— que entraron en pugna con el tiempo y la experiencia de la *philía*.

La experiencia textual es una forma bien peculiar de experiencia. Con las letras escritas se experimenta en primer término un objeto real entre otros muchos. Posee así la letra *su propia* materialidad, que no es la nuestra ni la de nuestros iguales. Pero a veces los textos parecen querer mostrar cómo llegaron a serlo: «una consciencia semejante a la nuestra produjo ese objeto a través del cual “experimentamos” una nueva configuración y sentido de la alteridad»⁶. Como con la *philía*, con el texto nos vinculamos a lo otro, pero pronto descubrimos cuán ambiguo es ese vínculo.

Lo que nos pasa cuando tratamos con textos es que percibimos una inquietante opacidad. Pero, normalmente, sólo llamamos a algo opaco cuando imaginamos —o deseamos— que podría ser transparente o cuando pensamos que hubo un tiempo en que lo fue. Aquello que nos prometen los textos, nos lo hurtan en el mismo instante de su envenenada promesa. El lector lee buscando el arraigo del texto, tratando de recobrar su tiempo originario, imaginándose en condiciones de apropiárselo. El resultado, sin embargo, es una experiencia escatimada. Lo que los textos poseen lo velan al ser textos. «En el momento en que [las] estructuras “teóricas” se desgajan (...) de sus lejanas implicaciones con la naturaleza o con la historia, alcanzan un nuevo nivel de experiencia. Una experiencia absolutamente distinta de aquella que llena (...) los sentidos»⁷. La verdadera experiencia textual no será entonces ni la correspondiente a la desnuda materialidad del texto ni la prometida por la ilusión del arraigo. La experiencia del texto consistirá en comprender no ya la experiencia anunciada sino la manera como estamos vinculados con una alteridad a la vez próxima y lejana. La ilusión del arraigo es una ilusión de comunicación. Si lográramos apropiarnos del tiempo del texto, habríamos asegurado nuestra cercanía, nuestra *philía*, con la consciencia semejante que lo produjo. Lo que el lector quiere cuando lee es ejercer una forma estilizada de *philía* en la dimensión que le señalan su dos rasgos antropológicos básicos: perservar en el propio ser y vincularse a los otros. Pero el *lógos* surgió de una fuente distinta de ese «fondo del

⁶ *El silencio de la escritura*, p. 17.

⁷ *El silencio de la escritura*, p. 16.

ser» de donde salió la *philia*. El *lógos* es una estructura objetiva, un vínculo sólo aparente, engañoso, una endurecida exterioridad que, en cuanto adquiere consistencia propia, erige una corporalidad muda, una corporalidad distinta de la que se percibía en la experiencia de la *philia*.

El silencio de la escritura y *El surco del tiempo* son, en más de un sentido, libros escritos a contrapelo. Son los libros, podría pensarse, de un provocador cultural demasiado sabio y con demasiado pudor y buen gusto para quedarse satisfecho con el perentorio y amanerado oficio del provocador cultural. Después de léidos con la lentitud y el detenimiento que el propio Lledó aconseja por boca de Nietzsche, son varios los ecos que dejan en la memoria. Quizá el primero y más poderoso sea la incitación a leer de un modo distinto al acostumbrado. En eso, estos dos libros de Lledó son dos libros serenamente *veraces*, porque sólo pueden leerse ejercitando —después se sabe que sin haberse dado uno cuenta— esa infrecuente manera de leer. Cuando el lector se pone a distinguir los ecos de su lectura, descubre en seguida dos tonos que compiten por hacerse fuertes en la memoria. El amor de la lectura fructifica en el lector de dos maneras distintas, que de momento —después les pondremos otros nombres— podrían designarse como la del lector *entusiasta* y la del lector *melancólico*. El primero tiene muy fresca la experiencia de la *sympátheia*. El segundo sabe que, a pesar de todo, la buena lectura es infrecuente y, sobre todo, es signo de ausencia. Mientras el lector se reconoce dividido de ese modo, recuerda que de algo parecido hablaban estos dos manifiestos en favor de la felicidad de la lectura (a lo mejor la felicidad es también signo de división).

1

Hay más registros en estos dos libros de factura aparentemente sencilla. Uno muy singular tiene que ver con cierta socrática ironía frente al modo como han llegado a convertirse en objeto de especialización las cuestiones de que estos dos libros tratan. Nadie ignora que los temas a que se refieren *El silencio de la escritura* y *El surco del tiempo* poseen hoy su hábitat más señalado en conventículos de gentes que se ocupan sobre todo de trazar trazos, hollar huellas y tachar tachaduras y que tienen por perversión logocéntrica punible cualquier forma de hablar y de escribir un poco menos pedante que la suya. Son gente organizada y encuadrada en mandarinescas escuelas de ceñudo radicalismo. No harían mal en leer estos dos libros, aunque quizá no los entenderían bien. Sobre todo, no percibirían lo que de juego irónico tienen.

No voy a confrontar aquí la lectura de Lledó con las sólitas estrategias desconstruccionistas que su tema ha dado de sí, aunque trataré de tirar de un hilo cercano. Del mismo modo que alguien dijo de Gadamer (otra poderosa referencia de Lledó) que había urbanizado la agreste provincia heideggeriana, no es difícil encontrar a quien más se ha destacado por tratar

de poner orden en el espeso desván desconstruccionista. Me refiero a Richard Rorty, a quien Lledó menciona en alguna ocasión. En un par de artículos recientes, Rorty ha defendido lo que llama «un enfoque anti-dualista de la interpretación»⁸. Para dar cuenta de la conducta de un agente que lee o interpreta textos, Rorty piensa que hay que deshacerse de la idea según la cual los objetos que maneja ese agente son de una índole netamente distinta de cualesquiera otros objetos. Si uno se libra adecuadamente de un arraigado dogma historicista, comprenderá en seguida, según Rorty, que no hay nada que distinga un texto de, por ejemplo, un montón de materia. Para hacer esto plausible, Rorty muestra que la analogía entre los textos y los terrones es más perfecta de lo que a primera vista parece, y descubre hasta cinco niveles de analogía.

Los montones de letras y los montones de cosas se parecen más de lo que normalmente estamos dispuestos a reconocer. Si bien se mira, dice Rorty, hay un primer nivel bastante obvio en el que los textos y los montones son objetos emparentados: unos y otros tienen apariencia sensorial y localización en el espacio y en el tiempo. Habérselas con los primeros exige el saber filológico imprescindible para no confundir unos rasgos gráficos con otros, mientras que, para tratar con éxito con los segundos, basta con evitar, de manera análoga, la ilusión perceptiva. Si el lector concede esto, puede pasar al segundo nivel. En los textos, esta dimensión corresponde a «aquello que el autor respondería, en condiciones ideales, a preguntas que se le hiciesen sobre su inscripción y que estuviesen formuladas en términos que él o ella pudiese comprender de manera inmediata (*right off the bat*)». Pero eso mismo corresponde, en un montón de materia, al modo como Dios o la Naturaleza describirían el montón. Puede pensarse que el autor de un texto es más fácilmente interrogable que las entidades del segundo tipo, pero se ha de convenir en que, para la mayor parte del material textual de que disponemos, su autor es tan inaccesible como Dios o la Naturaleza. El tercer nivel del texto se identifica con aquello que su autor contestaría, también en condiciones ideales, a las preguntas que *nosotros* le hiciésemos sobre sus «inscripciones». Una comunidad interpretativa contemporánea entendería sin dificultad preguntas así, pero el autor habría de ser cuidadosamente reeducado para poder responderlas⁹. De manera parecida a ésta, los montones de materia pueden ser descritos por los expertos en *nuestra* ciencia normal a los que se encomienda el estudio de

⁸ «Texts and Lumps», en *Objectivity, Relativism, and Truth. Philosophical Papers. Vol. 1* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 78-92, y, en el mismo volumen, «Inquiry as Recontextualization: An Anti-Dualist Account of Interpretation», pp. 93-110. Algunos de los puntos de partida de estos dos escritos se harán más claros si se lee previamente el ensayo que sigue al último de los citados, «Non-Reductive Physicalism», pp. 113-125.

⁹ Por ejemplo, dice Rorty, si el autor es un hombre primitivo, habrá que proporcionarle una cierta instrucción en Cambridge, o, si es Aristóteles, habrá que haberle dado a leer antes algo de Freud y de Marx.

ese tipo de montones de materia. (*Nosotros*, para Rorty, equivale aproximadamente a «los ciudadanos de las democracias prósperas del Atlántico Norte»). El cuarto nivel corresponde en los textos al papel que el texto desempeña en alguna visión revolucionaria de la secuencia de inscripciones a que pertenece (así, dice Rorty, el papel que un texto de Aristóteles tiene para Heidegger o un texto de Blake para Harold Bloom). En lo tocante a montones, este cuarto nivel coincide con lo descrito por un científico revolucionario que se aplique a rehacer la química y considere «meras apariencias» los análisis químicos o las taxonomías biológicas «normales». Un quinto y último nivel, en fin, común también a los textos y a los montones, es aquél que, en el caso del texto, define su papel «en la visión que alguien tenga de algo que sea distinto al “tipo” o “categoría” al que pertenece el texto» (su relación, por ejemplo, con la naturaleza humana, o con el objetivo de la vida del individuo que tiene esa visión, o con la política contemporánea por oposición a la lírica griega arcaica, al derecho mercantil o al cuento pornográfico). Para el caso de un montón de materia, eso mismo o algo muy parecido vendrá dado por el lugar del montón —o de determinado tipo de montón (un lingote de oro, por ejemplo)— en la economía mundial, o en la alquimia del siglo XVI o en las fantasías de algún individuo, papeles todos ellos rigurosamente distintos de aquél que el montón (o lingote) posee en química o en biología.

Al igual, piensa Rorty, que no hay una *montoneidad* privativa de los montones, tampoco hay una *textualidad* privativa de los textos. Lo que Rorty desearía hacer con la hermenéutica es *naturalizarla*, de igual modo que le parece deseable tornar *interpretativa* la ciencia natural¹⁰. Que los textos se conviertan en objetos mudos no entraña ningún problema, salvo la inconveniencia de la expresión «se conviertan». Con los montones de materia nadie sensato decide entablar conversación, y está muy lejos de ser una cuestión filosóficamente seria el preguntarse qué ha de ocurrir para que los montones de materia guarden silencio cada vez que se les interroga¹¹. Probablemente, si los textos son como montones, entonces cualquier

¹⁰ Invirtiendo con mala idea las tradicionales protestas antipositivistas en filosofía de las ciencias sociales, Rorty descubre que «nuestro ideal de un conocimiento perfecto es en realidad el conocimiento simpatético que a veces tenemos del estado de la mente de otra persona. Las epistemologías realistas no han sido otra cosa que tentativas desafortunadas de transferir ese conocimiento a nuestro conocimiento de los montones de materia. (...) Las interpretaciones realistas de la ciencia son intentos desesperados de hacer que la ciencia física imite a las *Geisteswissenschaften*». («Texts and Lumps», p. 87).

¹¹ Sin embargo, se puede sospechar que no siempre fue así. La estrategia pragmatista de convertir los textos en cosas tiene un ilustre antecedente de signo inverso. ¿No es verdad que sin la metáfora del «gran libro de la naturaleza» (sin la idea, esto es, de que existe un gran Texto que descifrar y de que el conocimiento adecuado de cualquier fenómeno natural es parte del desciframiento de ese texto) la ciencia natural moderna ofrecería un aspecto muy distinto del que posee? Quizá sea útil ver en cada texto un montón de cosas, pero antes lo fue leer en cada montón de cosas un texto.

interpretación o cualquier lectura es igualmente válida (entendiendo por válida lo que intuitivamente entiende alguien que sea deudor de la «tradición diltheyana»). Rorty lo concederá de muy buen grado lo anterior, pero ello no le obliga a afirmar que todas las lecturas y todas las interpretaciones sean igualmente útiles, provechosas o fructíferas. Porque, según Rorty, una interpretación es una reordenación, un reajuste, de la «red de creencias y deseos» en que consiste el yo, y esas reordenaciones pueden ser más o menos «afortunadas» o no serlo en absoluto.

Una reordenación es afortunada, piensa Rorty, cuando conviene a la mejor realización de los propósitos autocreadores del intérprete¹². Interpretar es cambiar las cosas de contexto. Para dar cuenta de lo que quiere decir interpretar, resulta innecesario atribuir a los textos la sobreabundancia de sentido que descubría en ellos el hermeneuta «dualista» de estirpe diltheyana, el extraño animal cultural que creía en el dogma de que los textos son algo sustancialmente distinto de los montones. Pero ¿cómo funcionan las interpretaciones fructíferas, las recontextualizaciones afortunadas? Rorty distingue entre «dos tipos de contextos» diferenciables a lo largo de los procesos de recontextualización en que consisten los reajustes de la red de creencias a la que llamamos yo. Hay un primer tipo de contextos constituido por «un conjunto nuevo de actitudes respecto de oraciones que anteriormente se hallaban ya en el repertorio propio»¹³. En este tipo de contextos, la recontextualización tiene que ver con lo que habitualmente se llama inferencia, o con el mecanismo de la traducción. Pero hay otra clase de contextos —sólo distinguibles de los primeros en grado— cuya recontextualización puede describirse como «la adquisición de actitudes [oracionales] respecto de nuevos candidatos al valor de verdad (*new truth-values candidates*), respecto de oraciones a propósito de las cuales no se poseía previamente ninguna actitud»¹⁴. Estas últimas recontextualizaciones, diferentemente a las primeras, se asemejan a lo que, por oposición a la inferencia, suele llamarse «imaginación» y al aprendizaje de una lengua en oposición a la traducción. En un artículo de 1980, Rorty había hablado de la dimensión «romántica» del textualismo literario¹⁵. Según Rorty, puede llamarse «romántico» a quien juzga que es más importante para la vida humana el vocabulario que se emplea que las proposiciones tenidas por verdaderas. La adquisición de un vocabulario más rico que el que se poseía es, pues, el efecto de una buena interpretación, esto es, de una reordenación afortunada de nuestra red de creencias (y de deseos).

¿Son o no son los textos *cosas* en el sentido más trillado y «cosificado»

¹² Al héroe cultural rortiano, el ironista (*la ironista*), se le/la podría reconocer precisamente como un(a) recontextualizador(a) afortunado/-a que ejemplifica el ideal interpretativo no-dualista. Vid. *Contingencia, ironía y solidaridad* (Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 1991), *passim*.

¹³ «Inquiry as Recontextualization...», p. 94.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ «Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism», en *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1982), pp. 142-143.

del término? Esta puede ser una formulación de la pregunta que preocupa a Lledó y a Rorty, aunque sin duda uno y otro se la plantean como resultado de muy distintas reflexiones. Si no he entendido mal la argumentación de Lledó, el *silencio* de la escritura no es para él una aventura episódica que les puede llegar a acontecer a los textos en ciertas circunstancias y de la que podrían acaso librarse. Porque Lledó parece tomar muy en serio los temores de Thamus y los de Sócrates, y nos sugiere que el silencio, la opacidad, el endurecimiento, son dimensiones presentes en todo texto escrito, cualquiera que sea su naturaleza y en cualquier avatar de su transmisión y de su recepción. La letra escrita lleva siempre consigo la marca del silencio, de manera que no cabe encontrar un texto que por sí mismo sea siempre elocuente. Sin embargo, si esto es verdad, es en todo caso una verdad inquietante e incómoda, un descubrimiento que produce desilusión y que tiende un velo de desencanto sobre la mirada natural del lector. Pero, sobre todo, es una verdad paradójica. La letra escrita es silenciosa porque niega aquello que promete. El descubrimiento del silencio de la escritura forma parte de una determinada experiencia lectora. Nadie diría que un escrito es silencioso si antes no se hubiera estrellado contra el muro de silencio que ese escrito levanta perversamente a su alrededor. Se descubre que las letras son mudas cuando se les han hecho preguntas que no han tenido respuesta. Y, sobre todo, la escritura es silenciosa a condición de que sigamos interrogándola, a condición de que nos resistamos a dar por seguro el conocimiento de su silencio. En caso de que hubiera lectores cortados a la medida de la idea de Rorty, un lector de ese estilo estaría incapacitado para declarar que la escritura es algo opaco y endurecido. El silencio de la escritura es verdad a condición de que sea una verdad contraintuitiva, a condición de que introduzca un elemento paradójico en el conocimiento que el lector tiene del mundo y de sí mismo.

El lector socrático es alguien que, cada vez que lee, halla nuevos motivos para repensar y redescubrir la paradoja de la escritura. Porque la opacidad de los textos sólo se percibe imaginándolos transparentes. Quizás toda lectura consiste entonces en buscar soluciones provisionales de la paradoja de la escritura. Según Rorty, a la buena interpretación se la reconoce porque sirve a los propósitos autocreadores del lector. Además, sirve a esos propósitos sólo cuando el texto y quien lo lee interactúan de manera «afortunada». La interpretación fecunda es entonces, sobre todo, un episodio de la autoformación del yo. La condición del buen intérprete le conviene por excelencia al «ironista», el hijo pródigo de la cultura liberal al que Rorty quiere buscar acomodo en la casa paterna. No sé lo que le parecerá a Lledó la artificiosa manera con que Rorty quiere desembarazarse de la gnoseología historicista (ese fruto tardío del romanticismo) para mejor salvaguardar algunas intuiciones básicas de la visión romántica del mundo. (Sí sospecho que no verá con buenos ojos la extraña figura de un «ironista» desentendido de lo público y consagrado mórbidamente a innovar hasta la extenuación en los estrechos confines de su privacidad). Lo cierto es que la «autocreación»

rortiana —un eco postmoderno de la *Bildung*— nos pone a pensar en seguida en la *paideía*, el verdadero suelo nutricio, según Lledó, de toda lectura.

Ningún texto contiene dentro de sí la previsión de sus recepciones. No sólo la historia de cualquier texto es demasiado sinuosa para que, a la manera del individuo leibniziano, contenga dentro de sí todo lo que le va a acontecer, sino algo más. Lo que ocurre es que no hay recepción sin unas muy peculiares condiciones en el terreno en donde ese texto ha de fructificar. Esas condiciones se parecen a las de un maduro *kairós* que constituye algo definitivamente ajeno a la corporalidad del texto. Para hacerse cargo de qué significa leer, hay que suponer un doble juego en el lector. Probablemente, la lectura es un subproducto del reconocimiento del silencio de la letra. Si los textos fueran elocuentes, no leeríamos. El lector que ha pasado por la experiencia del silencio de la escritura está preparado para comprender que, cada vez que cree encontrar un texto elocuente, ha sido víctima de una ilusión. Porque leer es responder a las preguntas que los textos no responden, pero esta tarea es imposible sin antes preguntar como si aún no supiéramos nada del silencio de la letra escrita. Hay en la lectura un doble movimiento. Claro que los textos son también montones de letras, pero eso no lo sabe el lector pragmatista. Para saberlo, ese lector tiene que ser, o ha tenido que ser alguna vez, un lector de los que Rorty llama «diltheyanos». Cambiar de actitudes oracionales respecto a oraciones de nuestro repertorio o adoptar actitudes oracionales respecto a nuevas oraciones no es algo que un lector rortiano pueda hacer deliberadamente. Acaso cuando hablamos de «leer» empleamos una abreviatura. Una abreviatura de cosas muy distintas (algunas de ellas paradójicas). Porque para que haya lectura, han de intervenir cosas muy difíciles de conciliar, cosas que sólo se concilian en la lectura. Hay dos maneras de relatar la experiencia lectora. Para que el relato de una lectura sea un relato veraz, el lector ha de combinar esas dos maneras de forma original y, sobre todo, novedosa (porque no hay, no puede haber, dos lecturas iguales: la expresión «leer *lo mismo*» es engañosa, nunca se lee lo mismo dos veces). De un lado está la perspectiva del silencio de la letra, de otro la que corresponde a aquello que una época más autocomplaciente que la nuestra denominó *besser verstehen*, el comprender los textos mejor que como su propio autor lo habría hecho. Todo lector honrado sabe que la una y la otra están presentes en toda lectura honrada. Pero esto nos lleva a otro hito de la meditación de Lledó.

2

En su ensayo de 1795 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller desarrolló la conocida dicotomía que opone a los poetas «ingenuos» los poetas «sentimentales». El poeta del primer tipo canta a una naturaleza que se le ofrece sin regateos; el del segundo, a la nostalgia de esa inmediatez cuando se la da por perdida. El poeta ingenuo es testigo del orden y de la

belleza; su obra parece una parte más del mundo bien hecho que el artista encontró sin buscarlo. Al leer a los poetas ingenuos —a Homero, a Esquilo, a Shakespeare o a Goethe— leemos a alguien que ha tenido la rara fortuna de encarnar la belleza del mundo. Entre su obra misma y lo que ella dice hay un milagroso parentesco, porque la obra del poeta *naïv* pertenece al mundo ingenuo del que la obra habla. El poeta *sentimentalisch* (un lector de poetas ingenuos) es, por el contrario, el testigo de un mundo roto. Su obra pertenece a ese mundo quebrado, pero quisiera ser de otro mundo. El poeta sentimental, ha dicho Isaiah Berlin, «busca el mundo desvanecido, armonioso, que algunos llaman naturaleza y lo construye con la imaginación, y su poesía es un intento para volver a él, a una niñez imaginada, y transmite su sentido del abismo que divide el mundo cotidiano que ya no es un hogar, del paraíso perdido que se concibe sólo idealmente, sólo como reflexión»¹⁶.

Así como hay poetas, hay también lectores ingenuos y lectores sentimentales. Los lectores del primer tipo viven en comunión con lo que leen. Para ellos, todo lo escrito, por remoto que a otros les resulte, parece haber aguardado una paciente vigilia a la espera de su diáfana lectura. El lector ingenuo cree que está hecho de la misma madera que el autor que escribió para él. Su *sympátheia* no conoce límites. Podría decirse que la letra escrita es para él una segunda naturaleza de no ser porque entonces no sabríamos cuál es la primera. Las letras forman parte de su mundo y son tan transparentes como todo lo que ese mundo encierra. El lector sentimental, por el contrario, no recuerda haber leído nunca de ese modo, aunque hubo un tiempo en que lo intentó. A él le gustaría encontrar entre la letra escrita rastros del gran texto del mundo, y cada vez que se pone a leer lo hace con esa intención, aunque haya aprendido hace mucho que los rastros que busca están perdidos. El lector sentimental tiene un lector ingenuo en la cabeza. Los lectores sentimentales son exiliados del mundo de la letra. Ellos saben más que nadie del silencio de lo escrito, y todas sus lecturas son intentos de refutar esa verdad cuyo descubrimiento tuvo que ver con la pérdida de la inocencia. Homero, poeta ingenuo, cantaba la magnanimidad de Glauco y Diomedes —dice Schiller— sin necesidad de que el relato se doblara de una expresión de admiración o alegría. Pero nosotros, lectores sentimentales, cuando leemos a Homero nos leemos en realidad a nosotros mismos admirando la virtud de los antiguos, sabemos que «nuestro corazón hace una pausa en la lectura y gusta de alejarse del objeto para mirar dentro de sí mismo (*unser Herz beim Lesen einen Stillstand macht und sich von dem Objekte gern entfernt, um in sich selbst zu schauen*)»¹⁷. Sin embargo, unas páginas antes, Schiller había dicho que lo que se admira en la poesía ingenua

¹⁶ I. Berlin, «La naïveté de Verdi» [1966], en *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), p. 366.

¹⁷ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Philosophische Schriften*, hrsg. von A. Köster (Leipzig: Inselverlag, s. f.), p. 554.

es precisamente «la eterna unidad [de las cosas] consigo mismas (*die ewige Einheit mit sich selbst*)»¹⁸. La del lector ingenuo no es, parece, la misma mismidad que la del lector sentimental.

Lledó ha escrito páginas memorables sobre las maneras como la identidad se modela en la lectura y sobre las formas de experimentar la temporalidad que advienen en la elaboración de lo leído. Leer «desde uno mismo y por sí mismo» era, recordémosla, la enigmática fórmula platónica en que se condensaba la aspiración a una memoria fecundada por la letra viva. El tiempo del lector es el tiempo fugaz de la lectura —el tiempo de la mismidad efímera de quien lee— y también el tiempo lejano y estático de la letra —el tiempo de la mismidad de un texto que «apunta siempre y únicamente a una y la misma cosa»— y también el tiempo frágil que la experiencia textual trata de recobrar moviéndose de una mismidad a otra —el tiempo de una mismidad que, al leer, se descubre como espacio de una memoria hasta entonces olvidada. Ese movimiento es la lectura y en verdad no hay una única manera de dibujar su trayectoria.

En un momento de la conversación entre Sócrates y Fedro, el primero evoca una leyenda según la cual las encinas del templo de Zeus en Dodona se expresaban por medio de oráculos (275b-c). Ese *lógos* de las encinas se opone a lo que parece exigir Fedro. Los antiguos, dice Sócrates, «como no eran tan sabios como vosotros los jóvenes, tal ingenuidad (*euetheía*) tenían que se conformaban con oír a una encina o a una roca, sólo con que dijese la verdad». Pero el joven Fedro no se contenta con esto. «[P]ara ti», le señala Sócrates, «tal vez hay diferencia según quién sea el que hable y de dónde. Pues no te fijas únicamente en si lo que dicen es así o de otra manera»¹⁹. Aquella *euetheía* de las encinas, cuya verdad es el simple decir²⁰, deja de ser posible cuando el que quiere saber algo empieza preguntándose por la identidad de quien le habla y su circunstancia. El lector ingenuo quisiera que las letras fueran como las encinas de Dodona. Se queja de la escritura porque «siempre dice uno y lo mismo». Pero, señala Lledó,

¹⁸ *Op. cit.*, p. 533.

¹⁹ *Ou gàr ekoíno mónon skoipeís, éite hoútos éite állos ékhei*. La traducción de Lledó difiere de las habituales en un importante matiz. Así, Luis Gil vierte «pues no atiendes únicamente a si las cosas son tal como las dice o de otra manera», al modo de Schleiermacher: «*Denn nicht darauf allein siehst du, ob sich so oder anders die Sache verhält*». Esta notable sutileza de la versión de Lledó apunta a la idea de que en el «ingenuo» decir tradicional faltaba todo desdoblamiento entre aquello que se dice y el decir mismo. No tiene sentido, hablar de las «cosas» como si hubiera una vía de acceso a ellas distinta de la palabra esencial y originaria. En una erudita nota (*El surco del tiempo*, p. 93, n. 9) Lledó explica todo esto con exactitud. No sé cuál será la medida en que Lledó relacione esta caracterización de un decir primigenio (¿ontológico?), ignorante de cualquier sospecha (¿óntica?), con la filosofía del lenguaje de Heidegger. Para quienes, como Carlos Thiebaut, ven con sorna el pensar heideggeriano como una «utopía forestal», las encinas parlantes podrían constituir una ilustración de los albores de la Historia del Ser. El lector de Lledó encontrará ironías antiheideggerianas en *El silencio de la escritura*, pp. 46-47 y —si no estoy yo descaminado— en *El surco del tiempo*, pp. 175-176.

²⁰ *Vid.* sobre esto también *El silencio de la escritura*, pp. 96-97.

«paradójicamente, el rechazo a esta uniformidad y silencio de los significantes podía entenderse también como el deseo de una respuesta que, ofrecida ya por los únicos significados posibles de esos hieráticos significantes, impidiese la arbitrariedad de tantas interpretaciones como podrían surgir en la larga, futura historia de su recepción»²¹.

No en vano, la misma ingenuidad del que escucha a las encinas se predica también de quien recibe los textos «como algo que será claro y firme por el hecho de estar en letras» (275 d). A los jóvenes como Fedro, hijos de la sofística y de la democracia, ya no les interesa esa manera de leer en la que las letras son vicarias de las encinas. Su ideal de lectura busca, contrariamente al de sus mayores, «la multiplicidad de reflejos en el prisma de cada consciencia (...) y de cada circunstancia»²². Este lector, si es un buen lector, será un experto en mediaciones. Sabe que ha habido otros antes que él que han leído el *mismo* texto y que, por eso, ese texto ha dejado de ser el mismo. Frente al «simple lector», es un «lector crítico»²³. Pero este tránsito del lector entre un momento y otro, y entre esos momentos y el suyo, de la historia del texto no hace de él «un simple elemento móvil que se desplaza por la superficie del texto»²⁴, no le convierte en un espectador de lecturas ajenas.

Sin embargo, el lector «crítico», sentimental y desdoblado, corre serio riesgo de perderse en «los instantáneos sesgos de la fluyente e irrepetible temporalidad»²⁵. Crono puede devorarlo. Porque la madurez del lector sentimental, que perdió la inocencia cuando aprendió a leer, puede muy bien ser una madurez pervertida. Este lector perverso, obsesionado por la multiplicidad de ecos que la lectura le proporciona, seguirá buscando siempre un eco tras otro y descubrirá que eso le impide leer. El lector sentimental ha de aprender a detener en un punto el flujo de las interpretaciones recibidas y de las posibles, ha de adivinar en qué lugar de su subjetividad tiene su sitio ese mensaje escrito. «La consciencia del lector se transforma así en autor que *se escribe a sí mismo* con la experiencia del otro»²⁶.

Toda lectura podría describirse como el juego entre un lector ingenuo y un lector sentimental. En realidad, se trata del juego que el lector sentimental juega contra sí mismo, calculando la medida y la ocasión en que ha de ceder al lector ingenuo que nunca deja de acompañarle. El lector sentimental es un lector desencantado. Ha descubierto que el mundo bien hecho de la lectura ingenua era pura ilusión porque apuntaba a una

²¹ *El surco del tiempo*, p. 113.

²² *El surco del tiempo*, p. 92.

²³ *El surco del tiempo*, pp. 24-25.

²⁴ *El silencio de la escritura*, p. 90. Si se toma la lectura en serio, el lector que propone Lledó es un autor eminentemente «autobiográfico» y, por eso, «situado», a diferencia del «lector móvil» de Wolfgang Iser, con el que polemiza.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *El silencio de la escritura*, p. 96.

mismidad inapropiable y, sin embargo, sabe que leer es imposible sin un momento de ingenuidad. Toda su tarea consiste en inventar ardidés para recobrar esa inocencia sin engañarse. Para él la inocencia es la *sympátheia*, la pertenencia al mismo mundo que el autor, la instauración de una *philia* con él. Sin embargo, la recuperación de la inocencia pertenece al género de los propósitos que no pueden lograrse intencionalmente. Buscando la inocencia, el lector sentimental se da cuenta de que no la puede alcanzar y sospecha que quizá no merezca la pena encontrarla. Hay, piensa, una lectura verdadera que no es la lectura inocente. Él ha de ser un lector consecuentemente sentimental y ahora aspirará a una lectura máximamente reflexiva. Quiere saberlo todo sobre la manera como lo escrito ha llegado hasta él, descubrir todos los episodios de su transmisión, atar todos los cabos sueltos que, juntos, configuran el sentido genuino del texto. Lo suyo es un *besser verstehen* que ya tiene poco que ver con aquello que el autor quiso decir, porque lo que el texto dice en última instancia es una larga cadena de desdoblamientos y de interpretaciones. Puesto que el texto es su recepción y no vale cualquier recepción, lo que cumple al lector es crear las condiciones de la recepción óptima de ese texto. En el lado opuesto de la inocencia, el lector sentimental se convierte ahora en un lector pervertido. Pero la perversión del lector tampoco puede consumarse hasta el fin. En el delirio de la lectura perversa, la mismidad del texto se desdobla indefinidamente hasta perderse del todo, y con ella, también la identidad del lector. La recepción perfecta, descubre el sentimental, es como la lectura inocente. No puede procurarse buscándola a propósito.

Sin embargo, no parece que se pueda renunciar a ninguna de esas dos aspiraciones que juntas son incompatibles y tomadas por separado inviables. ¿Hay algún ardid con que burlar la lógica de estos dos modos unilaterales de lectura? Si lo hay y si el lector se propone descubrirlo, habrá de admitirse que la lectura exige una sabia dosificación del autoengaño, algo que para el lector ingenuo (que iba en pos de la verdad del texto) y para el lector sentimental (que quería conocer la verdad de sí mismo) es una conclusión frustrante. Porque el ardid de la lectura consiste en lograr la inocencia por medio de la perversión y en refinar la reflexividad lectora procurando la espontaneidad ingenua. El lector sabe cuándo ha de ser ingenuo y cuándo sentimental si es un buen lector, si posee un singular sentido de la ponderación que lo lleva a acertar con la medida justa de lo uno y de lo otro. La creación de esa mismidad peculiar que exige la lectura consiste en hacerse con una temporalidad propia atravesada por el tiempo del texto. «Volver sobre el tiempo»²⁷ hasta llegar a aquel momento en que el lector *descubre* de pronto cuál de entre todos es el genuino sentido que ese texto le ofrece. La lectura fructífera es entonces un hallazgo inesperado que, surgido del lento decantarse de muchas lecturas propias y ajenas,

²⁷ *El silencio de la escritura*, p. 54.

parece como si revelara el sentido preciso y unívoco que esas tuvieron desde siempre, como si, después de los penosos rodeos del lector sentimental, el lector ingenuo apareciera al final del trayecto. Saber leer exige haber interiorizado el ardid del lector hasta convertirlo en un hábito tenaz y, probablemente, hasta olvidar que se trataba de un ardid. El secreto del lector radica en que sabe adivinar el momento en que los textos fructifican. Para Lledó, el suelo en que arraiga la letra es, sin vacilación, el suelo del lector. La buena lectura es una feliz composición de tiempos y una afortunada composición de identidades.

A nadie se le escapa que la lectura que Lledó hace del *Fedro* podría leerse también como una solapada reformulación de algunos grandes temas de la tradición hermenéutica contemporánea. Por lo pronto, la manera como Lledó vincula transmisión, identidad y temporalidad debe mucho —no podría ser de otra manera— a la forma como Gadamer anudó estas mismas categorías. Sin embargo, lo que llevamos visto invita a percibir algún perfil novedoso en esta elaboración de los problemas hermenéuticos fundamentales, y por eso puede que sea útil detenerse algo en la cuestión.

En un punto clave de *Verdad y método*, definió Gadamer como la primera de las condiciones de la interpretación «la precomprensión que surge del tener que ver con el mismo asunto» (*das Vorverständnis, das in Zu-tun-haben mit den gleichen Sache entspringt*)²⁸. Ahí radica el fundamento del «supuesto formal» de toda comprensión: en la «anticipación de la perfección», en el postulado de que «tan sólo es comprensible aquello que efectivamente expone una unidad perfecta de sentido» (*nur das verständlich ist, was wirklich eine vollkommene Einheit von Sinn darstellt*)²⁹. En la jerga de Gadamer, esto quiere decir algo parecido a lo siguiente: para poder entender lo que ocurre cuando alguien comprende un texto (paradigmáticamente, un texto del pasado), es preciso atribuir a quien lo comprende una cierta comunidad de sentido con lo comprendido. Antes de ponerse el lector a leer y a interpretar un texto, había de poseer ya una «precomprensión» gracias a la cual el lector y el texto «tienen que ver con lo mismo». Lo que guía al lector cuando se pone a leer son ciertas «expectativas de sentido» (*Sinnerwartungen*), ciertas hipótesis sobre lo que ese texto va a querer decir. Y esas hipótesis están articuladas por el supuesto de que el texto comunicará un contenido verdadero, de que el texto «sabe más» que el lector, lo cual sólo es posible si se piensa que lo que saben el texto y el lector versa esencialmente sobre *lo mismo*. La anticipación de la perfección es un «prejuicio» (*Vorurteil*) necesario para que se produzca la comprensión. Aspirar a comprender un texto es, piensa Gadamer, aspirar a aprender de ese texto la «verdad perfecta» (*die vollkommene Wahrheit*) que contiene. En

²⁸ H. G. Gadamer, *Gesammelte Werke, Bd. 1. Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 5. Aufl. (Tubinga: J. C. B. Mohr, 1986), p. 299.

²⁹ *Ibid.*

la jerga de Gadamer, comprender es «comprenderse en la cosa» (*sich in der Sache verstehen*). Pero este ideal de la comprensión puede también fracasar. Al intérprete puede ocurrirle que no logre descubrir la verdad de lo que el texto dice, que piense que el texto no «sabe más» que él, sino que simplemente «sabe» de otra manera y enuncia cosas que no versan sobre «lo mismo» que el lector sabe. Cuando esto sucede, esa comprensión ya no es un comprenderse en la cosa sino la *mera* «comprensión» (Gadamer la coloca cuidadosamente entre comillas) de la opinión (*Meinung*) del otro. La comprensión es comprensión de la verdad de lo mismo y, sólo derivadamente, comprensión de la opinión del otro. Aun esta segunda modalidad de «comprensión» exige el prejuicio de la anticipación de la perfección, sólo que exige que haya fracasado.

¿Cómo es posible que el intérprete «se comprenda en lo mismo»? ¿cómo es posible que la condición del comprender sea que el texto y su lector «tengan que ver con lo mismo»? Gadamer responde que hay un «vínculo» que une al sujeto de la comprensión con todo objeto posible de la misma. Texto y lector están vinculados por la tradición de lo transmitido, a la que ambos *pertenecen*. Bajo este supuesto, el explicandum de la hermenéutica es más bien el fracaso de la comprensión que su éxito, pues este último ya está de algún modo asegurado por la estructura ontológica de la transmisión. «[Q]uien quiere comprender», dice Gadamer, «se halla vinculado (*verbunden ist*) a la cosa que con la transmisión viene a lenguaje (*mit der Sache, die mit der Überlieferung zur Sprache kommt*), y posee conexión (*Anschluss*) —o la adquiere— con la tradición (*Tradition*) desde la que habla la transmisión (*Überlieferung*)»³⁰. De acuerdo con esto, parecería que la pertenencia a una tradición (a una *Tradition* en cuanto encarnación particular de la *Überlieferung*) es el requisito de todo comprender. Pero, según Gadamer, no lo es en sentido pleno. Porque la interpretación no está «vinculada a la cosa» en la manera como lo estaría en medio de una tradición que se hubiera mantenido sin quiebras. No por casualidad, las tradiciones se rompen y así la interpretación ha de actuar en medio de una «polaridad de familiaridad y extrañeza» (*Polarität von Vertrautheit und Fremdheit*), en una tensión que «juega entre la extrañeza y la familiaridad que la transmisión posee para nosotros, entre la distante objetualidad, históricamente pensada (*der historisch gemeinten, abständigen Gegenständlichkeit*), y la pertenencia a una tradición»³¹. En ese *Zwischen* es donde se halla —dice Gadamer— «el verdadero lugar de la hermenéutica».

Así pues, hay que considerar, junto a la hipótesis de la tradición, la de la «distancia en el tiempo». Podría pensarse que la segunda separa aquello que la primera había unido. Pero Gadamer no lo ve así. Porque el tiempo, tal como Gadamer lo entiende, no es un «abismo» (*Abgrund*) que separa el

³⁰ *Op. cit.*, p. 300.

³¹ *Ibid.*

texto del lector y sobre el que la interpretación hubiera de tender un precario puente, sino el fundamento mismo (*Grund*) «que sostiene al acontecer en el que arraiga lo presente»³². La distancia en el tiempo «está cubierta (*ausgefüllt*) por la continuidad del origen y la tradición (*die Kontinuität des Herkommens und der Tradition*), continuidad a cuya luz se nos muestra toda transmisión»³³. Así pues, aquello que parecía quebrar las tradiciones es precisamente lo que sostiene más radicalmente la transmisión. No habría, pues, tradiciones sin una transmisión cuya estructura está desvelada por la experiencia de la «distancia en el tiempo», por aquella experiencia que más parecía poner en la estacada a la pervivencia de una tradición.

¿Qué hay de todo esto en *El silencio de la escritura* y *El surco del tiempo*? Si no me equivoco, podrían señalarse al menos tres aspectos en que Lledó parece insatisfecho con la visión gadameriana. En primer término, Lledó parece ser algo más cauto que Gadamer en su interpretación de la estructura de la precomprensión como lugar de la mismidad. Autor y lector, cabría sospechar, «tienen que ver con lo mismo» no tanto como requisito de la comprensión sino más bien como su resultado. Además, esa mismidad compartida por lector y autor es una mismidad compleja que resulta del tránsito por muchas alteridades y que es irreductible a las mismidades que otras lecturas han configurado. Es cierto que hay una previa comunidad —lingüística— entre autor y lector y que esa comunidad asegura que la comprensión no es imposible. Sin embargo, el dato primario con que el lector se enfrenta es el inquietante contraste entre esa transparencia comunicativa y la opaca materialidad del texto. Cabría imaginar, entonces, que lo que todo texto «anticipa» no es una unidad perfecta de sentido, sino más bien una densa pluralidad significativa que ha de recorrerse lenta y trabajosamente.

En segundo lugar, Lledó parece invertir la jerarquía que Gadamer instaura entre el «comprenderse en la cosa» y la «mera comprensión» de los otros. A la de Lledó se la podría denominar una hermenéutica de la alteridad. A él le interesa sobre todo bucear en la comprensión contingente y frágil que unos tenemos de otros y de nosotros mismos, y extraer de ahí la regla del buen lector. No hay una *Sache* dada en la que comprenderse, sino consciencias que a tientas tratan de labrar su propia identidad por medio de la perspectiva (siempre singular) que les permite asomarse al lenguaje que comparten. El texto —y el otro— *saben* siempre de otra manera, y esto no es el resultado de un fracaso en la comprensión de la cosa, sino precisamente el motivo de toda comprensión. La subjetividad del buen lector es la de alguien que comprende su identidad como atravesada por un caudal de alteridades, no la de alguien que se sepa originariamente vinculado a una mismidad que haya de desvelarse.

³² *Op. cit.*, p. 302.

³³ *Ibid.*

Parece claro a Lledó que el verdadero lugar de la hermenéutica está en el espacio que media entre familiaridad y extrañeza, en el gozne que las une y las separa. Sin embargo, también aquí parece que tiende a considerar la *Vertrautheit* de la tradición no como una familiaridad con la que quepa de partida contar, sino más bien como una familiaridad *lograda*. La tradición, para que sea valiosa, habría de ser un resultado, y un resultado inevitablemente sujeto a revisión. Porque la tradición que parece interesar a Lledó no es una tradición positivizada con la que uno *se encuentre* en el mundo. Las tradiciones vivas son algo que acontece en cada nueva lectura y en cada nuevo intento por ahondar en la memoria. De lo contrario, habría de atribuirse una prioridad inmerecida a la memoria coagulada que cada cual encuentra ya hecha, y una familiaridad así es precisamente aquella de la que conviene emanciparse.

3

Cuando Ulises llegó al país de los Lotófagos, hubo de capturar y atar a las naves a los hombres que había enviado como avanzadilla. Embriagados con el fruto del loto, se habían olvidado del regreso. Lledó piensa que la epopeya moderna es mucho menos dulce. El periplo del hombre contemporáneo, dice, amenaza con encallar «en un inmenso puerto donde se cultiva y vende no tanto el compacto y ameno fruto de aquellos árboles que endulzaban y alienaban a los felices Lotófagos, sino más bien un desabrido sucedáneo»³⁴. Vivimos —¿quién lo diría?— en la edad de la desmemoria. La principal queja no es que se nos haya vaciado la capacidad de recuerdo (al fin y al cabo, habría entonces sitio y ocasión para inventar de nuevo el mundo, y no parece que sea ése el caso), sino más bien que su lugar está ocupado por una memoria falseada, hueca, venida de afuera.

Como quejarse de desmemoria se ha vuelto muy usual, hay que apresurarse a distinguir la queja de Lledó de otras menos inteligentes y más interesadas. Algo muy extraño debe de ocurrir para que la apelación a la pérdida de la memoria sea un expediente retórico de tanto predicamento. Quizá es que imaginarse desprovisto de toda memoria no constituye un autorretrato admisible para nadie, y por eso es fácil prestar oídos a quien quiera librarle a uno de tan siniestra perspectiva. Pero lo habitual es que el diagnóstico de la desmemoria lo ejerza aquél a quien le gustaría que la gente recordara cosas muy determinadas que, al parecer, la gente se empeña en no recordar. Hay un gran caudal de literatura filosófica y sociológica (que no es del caso definir aquí con mayor precisión) dedicada a repetir en forma varia un teorema por el estilo de lo siguiente: *a*) una buena descripción de la racionalidad de los cuerpos de creencia y conocimiento, de las sociedades

³⁴ *El surco del tiempo*, pp. 12-13.

y de las entidades mediadoras entre los primeros y las segundas ha de hacer referencia a la «memoria» o tradición que asegura su inteligibilidad y coherencia; *b*) las visiones contemporáneas del mundo y las estructuras normativas de las sociedades que les son concomitantes se resisten a su descripción en esos términos, a causa de que poseen estructuras mnemónicas inconsistentes; *c*) la única manera de lograr *a*) y soslayar *b*) consiste en restablecer una sólida memoria tradicional que oficie al mismo tiempo de fuente normativa de la sociedad y de paradigma de su (auto)descripción y explicación. Este es el aspecto habitual del «argumento de la desmemoria», y en lo sucesivo habrá de verse cuánto se distingue de la queja de Lledó. (No es cuestión de marear ahora al lector con estas menudencias, pero quien quiera encontrar una formulación especialmente contundente —y adecuada al caso— del argumento de la desmemoria hará bien en acudir al inefable Allan Bloom, autor que se ha preocupado mucho por destacar el papel que tiene la literatura —principalmente la poesía— en la educación moral de una sociedad ordenada, aseada y honesta)³⁵.

Lledó está muy lejos de lamentar una desmemoria de este tipo. En realidad, si no le he entendido mal, está muy lejos también de compartir el diagnóstico. Porque él lo que tiende a pensar es que la cultura contemporánea tiene peligros opuestos a los que señalan los apocalípticos de la desmemoria. El rasgo esencial de la memoria contemporánea es que es una memoria adventicia y postiza, pero, por eso mismo, generalizada en su ámbito, uniformizadora y, me atrevería a decir, disciplinadora. La gente ha llegado a tener una memoria pervertida, y se ha acostumbrado a no imaginar otra memoria que esa. Este diagnóstico tiene una forma parecida al diagnóstico platónico, o a lo que pensamos que era el diagnóstico platónico. Lo que denuncia el *Fedro* es que, una vez que la escritura se convierte en el vehículo esencial de la memoria, desaparecerá esa memoria desde dentro en que consiste genuinamente la interioridad. La gran trampa de la escritura consiste en que, acostumbrados a ella, se elimina la necesidad de la memoria interior, se piensa que los fines de la memoria están mejor servidos por la memoria exterior que por la de dentro. Pero esto sólo es posible si hay un tramposo parecido entre una y otra memoria, si verosímilmente una puede aspirar a sustituir a la otra, a llegar a confundirse con ella. El asunto, pues, es algo más complicado que el clásico argumento desenmascarador del «mundo totalmente administrado». Para la crítica cultural más característica de nuestro siglo, la racionalización produce irracionalidad. Su gran explanandum es cómo la razón puede producir la sinrazón más aberrante. Se

³⁵ Amén de su conocido *The Closing of the American Mind* —hay traducción castellana con el título *El cierre de la mente moderna* (Barcelona: Plaza & Janés, 1989)—, pueden verse con fruto los ensayos recogidos en *Giants and Dwarfs, Essays 1960-1990* (Nueva York: Simon and Schuster, 1990) y, muy en particular, los titulados «Political Philosophy and Poetry» y «The Study of Texts». Virtud no chica de Allan Bloom es la de ser harto más inteligente que sus críticos.

podría tirar del *Fedro* y de la lectura de Lledó y vislumbrar que quizá lo que haya de explicarse no sea ya exactamente eso. Porque el asombro del que se alimentaba la crítica cultural clásica es el asombro del desajuste, mientras que el asombro que Lledó nos hace vislumbrar en Platón es precisamente el asombro del parecido. Ni el paleofrancfortés más convencido se atreverá a afirmar que la formulación del principio de no contradicción *se parece* a Auschwitz, mientras que la memoria interior *sí* que se parece a la memoria administrada. Se parecen tanto que hay que recordar mucho para reconstruir los perfiles de la memoria interior.

La escritura era, recordémoslo, un remedio de la memoria. Lo era de algo que quizá estaba constitutivamente necesitado de remedio. Algo de su propia estructura mostraba la carencia que apuntaba a su perversión. Quizá fuera pensable una memoria que no necesitara *phármakon*, pero lo cierto es que la memoria empieza a hacerse filosóficamente interesante cuando empieza a mostrarse necesitada de algo más, cuando se manifiesta como algo que parece exigir otra cosa que la simule y llegue a donde ella no llega. Se habla de la memoria porque induce una memoria falsa. En la fragilidad del primer destello del recuerdo estaba anticipado el cristalizar de una memoria artificiosa. La memoria exige consolidarse, pero para consolidarse necesita convertirse en desmemoria. Todo el que recuerda algo quiere grabarlo imperecederamente en letras que duren más que su recuerdo, aunque sepa que las letras grabadas son un monumento a la desmemoria. La memoria exterior, artificial y muda que se nos administra parece el precio que hubo que pagar por querer seguir teniendo memoria: de alguna forma, pues, en la memoria misma está la enfermedad. La desmemoria tiene un triple movimiento. Lo primero que pierde el desmemoriado es su propia interioridad. Sin la facultad de la memoria, el yo no tiene relieve interior, porque la interioridad se teje con un continuo desdoblarse al hilo de lo que se recuerda. Lo que descubre el recuerdo es que esa mismidad que somos fue una vez de otra manera. Una memoria es una memoria rica cuando capacita para descubrirse de muchas maneras distintas. Uno se reconoce a sí mismo de modo parecido a cuando se sorprende *reconociendo* un rostro ajeno que estaba olvidado. Pero el yo limado por la desmemoria no se reconoce, es un yo sin nada en lo que desdoblarse, sin nada propio que descubrir, sin nada de lo que reapropiarse.

Y el desmemoriado pierde más cosas. Se ha perdido a sí mismo y pierde también a los otros. Porque la matriz de lo social es la misma que la de la memoria. Alguien sin memoria es una mismidad con la llave echada por dentro. Se reconoce a los otros haciendo uso del mismo instrumento con el que se reconoce a lo otro que uno mismo ha sido. Alguien que no esté adiestrado en recorrer la distancia que la memoria interior proporciona es alguien inepto para descubrir con fruto a los otros. A cambio, el enfermo de desmemoria ha ganado una memoria exterior. De sí mismo sabe bien poca cosa y de los demás conoce aquello que se le dicta. La memoria exterior es una literalidad que hay que aprender al dictado. Para que sirva, hay que aprendérsela *de memoria*. Sus letras «apuntan siempre y únicamente

a una y la misma cosa». El yo con memoria tiene identidad, mientras que la única identidad que conoce el yo desmemoriado es la que tiene consigo misma su memoria exterior. Y en esa memoria exterior, él también aparece (la memoria habla de él), pero aparece con la identidad de los caracteres ajenos. Los otros son ajenos por partida doble. Lo son porque son otros que él y porque la memoria exterior también habla de ellos con caracteres ajenos. La enfermedad de la memoria tiene dos secuelas notables. El enfermo de desmemoria puede servir, creo, para ilustrar dos patologías culturales no menudas (que probablemente se entenderían mucho peor sin conocer la memoria y sus males). La una tiene lugar en la plaza pública y la otra en la galaxia de Gutenberg.

La primera podría diagnosticarse como una perversión moral y como una atrofia del juicio político. El desmemoriado moral —los desmemoriados que somos— no sólo carece de interioridad sino que, por ello, construye su exterioridad de manera pervertida³⁶. Está bloqueado en su interior y en su exterior. Sólo conoce aquellas formas de vinculación intersubjetiva que están ya escritas en la memoria externa de su sociedad («sociedad» es el eufemismo que el desmemoriado emplea para designar a su tribu). Es moral y socialmente dócil, y piensa tener al mismo tiempo cumplidas sus aspiraciones (que él tiene por buenas porque así se lo ha enseñado una retórica moral vacía) de autonomía individual y de solidaridad. Pero lo primero sólo lo logra a costa de ostentar un yo plano y serializado y lo segundo a costa de identificar la solidaridad con los otros con la asunción disciplinada de su propio rol social.

Una cosa va de consuno con la otra, y esa es una conclusión clara de la argumentación de Lledó. La inopia política es amiga de la idiocia moral. Ambas son los más señalados atributos del desmemoriado y sólo se entienden bien si se entienden juntas. Que el mal público guarda algún tipo de parentesco con el mal privado es una intuición difícil de evitar. Pero todavía más difícil es definir satisfactoriamente el misterioso hilo que enlaza una y otra cosa. Puede pensarse además —esa es, al menos, mi opinión— que el anudar demasiado fuertemente la noción del bien público con la del bien privado es una operación harto peligrosa. Malo es que el desmemoriado sea políticamente indecente por ser moralmente pobre, pero peor puede resultar que la decencia política se tome como una consecuencia de la sana hechura moral de los individuos. Quienes argumentan en favor de amarrar fuertemente lo uno y lo otro se exponen normalmente a la acusación de paternalismo y, en verdad, no suelen gozar de muchas defensas frente a tan desapacible cargo. Mas esto no puede imputársele a Lledó.

³⁶ Apoyándose en parte en la lectura que Lledó hace del mito platónico, Carlos Thiebaut ha opuesto a la «memoria sacral» de la comunidad una memoria del corto plazo en la que se elaboran las identidades morales. *Vid.* C. Thiebaut, «El saber ético de la memoria» (inédito). Algo de lo que he venido diciendo es deudor de su enfoque.

Porque, para decirlo de un modo expeditivo que quizá haga fruncir el entrecejo a un enemigo de las terminologías consagradas como es él, su propuesta ética tiene —o así he tendido yo a leer— una clara raigambre «individualista», en un sentido que conviene rápidamente desentrecomillar para no entretenerse demasiado con etiquetas. Si yo no ando muy errado, la memoria interior y viva que Lledó opone a la memoria administrada de la letra muerta es, antes de que pueda ser la memoria de todos, la irreductible memoria de cada uno. Quien recuerda está solo recordando, aunque el recuerdo lo sea de algo y ese algo sea siempre lo otro. Para que sea una genuina noción ética y no una categoría sociológica designadora de demasiadas cosas, la solidaridad habría que entenderla como algo que le acontece a la memoria interior cuando se pone seriamente en ejercicio, más bien que como un atributo de los grupos o de las sociedades. El solidario moral corre serio riesgo de ser la mayor parte de las veces un infractor de los deberes del solidario social, si a este último ha de hacérsele coincidir (como creo que así ha de hacerse) con quien ejemplifica cualquiera de los conceptos descriptivos de solidaridad forjados por la tradición sociológica. Esa *insolidaria solidaridad* del que, recordando y recordándose, se descubre vinculado a un *lógos* compartido es la de alguien que nunca dará ese *lógos* por clausurado y completo. La solidaridad de la memoria es una solidaridad tan fluída como lo es el recordar.

La otra secuela de la enfermedad de la memoria es también una secuela moral. Tiene que ver con la incapacidad de las gentes para interactuar de manera fecunda con su legado cultural. Lledó derrocha apasionamiento en su denuncia —casi siempre esperanzada y en alguna ocasión melancólica— de la conversión institucional en letra muerta del patrimonio escrito. No pierde ocasión de llamar a los *mass-media* medios de desinformación y de incomunicación, pero puede que la artillería más pesada la guarde, sin embargo, contra la organización académica de la desmemoria. Aunque Lledó dedica lo mejor de los esfuerzos a edificar su utopía textual de la letra viva, no deja un momento de mirar de reojo a esa disutópica organización del olvido en que consiste el establecimiento letrado contemporáneo, esa gigantesca trama en la que no se para de tejer la «administración de la memoria»³⁷. Lledó ha sido entre nosotros un infatigable partisano de otra manera de concebir la enseñanza y la escritura, y quizá estos dos libros podrían leerse con fruto bajo el registro de una reflexión sobre las posibilidades y los vicios de la transmisión institucional del saber, si no fuera porque el servirse de esa clave conduciría con necesidad al lector a estados de ánimo demasiado melancólicos para esperar de ellos algún fruto. Ni la alta cultura contemporánea ni su caricaturesco remedo hispano se asemejan en nada a la utopía humanística de Lledó y, lo que es todavía más siniestro, son incapaces de comprender que no se asemejan en nada.

³⁷ *El surco del tiempo*, p. 135.

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.

DE ERASMO A BRUNO: CAZA, SACRIFICIO Y METAMORFOSIS EN LA DIVINIDAD*

Miguel A. Granada

I

La figura y la obra de Erasmo de Rotterdam se proyectan, poderosas, sobre todo el siglo XVI europeo. Esta afirmación es completamente cierta, más allá de las críticas y refutaciones que pudiera recibir de parte de los Reformadores (Lutero especialmente) y de las críticas y condenas a que sometió su obra la Contrarreforma católica (autor condenado e incluido en el Índice de libros prohibidos desde 1559). Su obra atrajo la atención de Giordano Bruno desde muy pronto, puesto que (como reconoció durante el proceso veneciano) en los años del convento dominicano en Nápoles transgredió la prohibición que pesaba sobre la lectura de Erasmo y se procuró «certi libri delle opere di S. Grisostomo e di S. Ieronimo con li scoli di Erasmo scancellati, delli quali mi servivo occultamente»¹.

* El presente artículo es el texto de una conferencia. En ella hacemos un uso extenso del descubrimiento efectuado por Alfonso Ingegno de la lectura bruniana de Calvino. Remitimos de una vez por todas a este importante trabajo: *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbino 1987.

¹ Documenti veneti XIII, en V. Spampinato: *Vita di Giordano Bruno con documenti editi e inediti*, Lesina 1921, p. 737.

Bruno es un lector atento y profundo de la obra de Erasmo, de la cual extrae no sólo motivos de cita y ornamento literario para sus diálogos, sino poderosos y fértiles estímulos para su reflexión que van mucho más allá de Erasmo, pero que indican la atención de la lectura y la fecundación del propio pensamiento por la obra del humanista. En lo que sigue no vamos a tratar de efectuar un seguimiento prolijo y variado de la presencia de Erasmo en Bruno acumulando motivos y motivos erasmianos presentes en la obra del Nolano de manera más o menos explícita. Nos vamos a concentrar, por el contrario, en un pasaje —y en algunos otros que a él se asocian— para poner de manifiesto cómo en su lectura detenida y atenta Bruno reconoce en Erasmo unas posibilidades críticas y subversivas de primer orden y transforma lo que en Erasmo es aparentemente una anécdota en categoría fundamental y llena de implicaciones en el plano teológico y religioso.

El pasaje en cuestión pertenece al *Elogio de la locura* y dice así a propósito de la caza: «A la misma categoría [Estulticia] pertenecen los que dejan todo por la caza mayor, diciendo que encuentran un placer indecible cuando oyen el desagradable retumbar del cuerno y el ladrido de los lebreles. Diría que los mismos excrementos de los perros les huelen a cinamomo. ¿Puede haber por otra parte placer alguno en descuartizar una pieza? Descuartizar toros y rebecos fue siempre de plebeyos, pero a una fiera sólo puede descuartizarla un noble. Descubierta la cabeza, de rodillas, con la espada adecuada —no estaría permitido un cuchillo vulgar— con gesto medido, el noble comienza a cortar religiosamente según un orden establecido. La gente le contempla embobada, agolpándose en silencio en torno a él, como si no hubiera visto nunca espectáculo semejante, aunque lo haya visto más de mil veces. Finalmente, si alguien logra gustar un trozo de la pieza, le parece que ha alcanzado no poco de nobleza. Resulta, pues, que con tanto abatir y comer estas piezas de caza, no consiguen más que su propia degeneración, hasta convertirse ellos mismos en animales salvajes, ¡aunque crean que en todo momento se están dando una vida de reyes!»².

² Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*, trad. de P. Rodríguez Santidrián, Madrid 1984, p. 81. El original latino reza así: «Ad hunc ordinem pertinent et isti, qui prae venatu ferarum omnia contemnunt, atque incredibilem animi voluptatem percipere se praedicant, quoties foedum illum cornuum cantum audierint, quoties canum ejulatus. Opinor etiam cum excrementa canum adorantur, illis cinnamomum videri. Deinde quae suavitas, quoties fera lanianda est? Taurus et vervecis humili plebi laniare licet, feram nisi a generoso secari nefas. Is nudo capite, inflexis genibus, gladio ad id destinato, neque enim quovis idem facere fas est, certis gestibus, certa membra, certo ordine religiose secat. Miratur interim perinde ut in re nova, circumstans tacita turba, tametsi spectaculum hoc plus millies viderit. Porro cui contigerit e bellua nonnihil gustare, is vero existimat sibi non parum nobilitatis accedere. Itaque cum ista assidua ferarum insectatione atque esu, nihil aliud assequantur, nisi ut ipsi propemodum in feras degenerent, tamen interea Regiam vitam agere se putant», *Opera omnia*, Lugduni Batavorum vol. IV, 1703, col. 441 a-b. El pasaje recoge sin duda la experiencia erasmiana del espectáculo de la caza en Inglaterra.

La caza es, por tanto, un ejemplo de *estulticia*, de locura (*insania*) negativa (más adelante veremos el lugar decisivo que Erasmo atribuye a la caza en la degeneración histórica de la humanidad y en el origen de la guerra a tenor del adagio «Dulce bellum inexpertis»). La caza recibe, además, una valoración positiva, entrando en el ámbito de la aristocracia o realeza (la caza de fieras salvajes es privilegio de la nobleza, así como el descuartizamiento de la pieza cazada; el vulgo sólo puede contemplar el espectáculo —y lo hace con muda admiración— y participar del mismo llevándose a la boca el pedazo de carne que le conceda el noble que tiene contacto directo con la pieza) y recibiendo una dimensión «religiosa», cuando en realidad es una degeneración salvaje: el hombre —el noble y el vulgo que participan de forma diferente en el proceso— al cazar, cortar según un ritual establecido («certo ordine religiose secat») e ingerir («esu») la fiera, «cree adquirir o llevar una vida regia» («vitam Regiam agere putant») cuando *en realidad* cae de la ferinidad: «assidua ferarum insectatione atque esu, nihil aliud assequantur, nisi ut ipsi propemodum in feras degenerent».

Se produce, a fin de cuentas, la inversión real de la situación aparente o inicial y podemos decir que el cazador (presunto, directo e indirecto o cazador por participación) se ha convertido en caza (en animal, y el animal cazado caza a los cazadores con su propia muerte. Se ha producido una metamorfosis, ciertamente, pero distinta en realidad de la metaformofis aparente, creída o buscada: la metamorfosis a una vida regia es pura ilusión; en realidad se han convertido en bestias salvajes³.

Podemos decir como conclusión que se da una contradicción entre la apariencia o superficie y la realidad verdadera o núcleo interno de la situación, o bien que se ha producido un desplazamiento o inversión del valor, por la cual algo negativo y perverso —la bestialización— se transmuta o traviste en positivo y bueno —vida regia—, en suma: una subversión de los valores que evidencia una locura o insania negativa⁴.

Tal subversión de valores se produce en el marco de la disparidad entre la apariencia y la realidad interior de las cosas. Si generalizamos el caso singular de la caza a toda la realidad y tenemos presente que la contradicción apariencia/realidad puede darse con una inversión del valor en los dos sentidos (apariencia negativa que oculta una realidad interior positiva y viceversa) nos encontramos con el *sileno*. Así, el motivo de la caza es un ejemplo del carácter silénico de la realidad: una actividad aparente o exteriormente buena que en realidad es u oculta una realidad interior mala,

³ Tomás Moro nos dice en la *Utopía* (1516) que la sociedad utopiana —sociedad «racional» a diferencia de la estulta y loca sociedad europea— ha proscrito la caza como indigna de hombres libres y, privándole de toda nobleza como falso placer y error, la ha confiado a los carniceros (que por otra parte son esclavos). Cfr. *Utopía*, trad. de P. Rodríguez Santidrián, Madrid 1984, p. 152.

⁴ *Elogio de la locura* p. 79 (Lugduni Batavorum, 439 b), con referencia a Platón.

viciosa, bestial (sileno negativo). Puede darse el caso contrario: una apariencia exterior fea, mala, que oculta una realidad interior y esencial bella y buena (sileno positivo o auténtico; por ejemplo Sócrates en el origen del concepto: la caracterización de Sócrates como «sileno» por Alcibíades en el *Banquete* de Platón, 215 a-b⁵). Si el sileno negativo genera una subversión del valor cuyo seguimiento presupone una locura o estulticia negativa, el sileno positivo genera una conducta o seguimiento que presupone una locura o estulticia negativa a los ojos de los inmersos en las apariencias, una locura o estulticia en realidad positiva: «magnum quoddam deorum munus»⁶.

El tema de la caza se inserta, pues, dentro de las manifestaciones de la vida humana caracterizadas por el sileno negativo. La caza y la actitud humana ante ella es un ejemplo de sileno negativo que se une a los expuestos por Erasmo como ilustración de la caracterización general del Sileno hecha con antelación: «Nadie ignora que todas las cosas humanas, como los Silenos de Alcibíades, tienen dos caras, totalmente diferentes. Lo que a primera vista es, como si dijéramos, muerte, visto desde dentro es vida, y viceversa, la vida es muerte. La belleza, fealdad; la opulencia, pobreza; la infamia, gloria; la sabiduría, ignorancia; la fuerza, debilidad; la nobleza, plebeyez; la felicidad, tristeza; la buena fortuna, adversidad; la amistad, enemistad; la salud, enfermedad. En suma que si abres el sileno, de repente, quedarán cambiadas todas las cosas»⁷.

La caza presenta, así, en Erasmo y en el *Elogio* esta conexión importante, como ejemplo de una realidad universal silénica. Pero aparece como mero ejemplo de la insania, locura o estulticia negativas, como mero ejemplo de sileno invertido. La anécdota de la caza está por sí misma como ejemplo de sileno; no es expresión metafórica de otra cosa que a su vez es sileno.

II

La *Expulsión de la bestia triunfante* de Bruno sugiere ya en su mismo título: a) el carácter silénico de la realidad: una *bestia*, es decir, un vicio real se ha travestido como virtud a partir de la apariencia externa y ha *triunfado* históricamente; b) la subversión histórica de los valores y c) la subversión de la subversión del valor, esto es, la restauración de la verdad y *expulsión* del vicio travestido como virtud, acción que Bruno tiene por su

⁵ «Sócrates en mi opinión es lo más parecido a esos silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior» (trad. de M. Martínez Hernández).

⁶ *Morias encomion*, Lugduni Batavorum 440 a (*Elogio de la locura*, p. 79). Esta será precisamente la caracterización del cristianismo en la parte final del *Elogio* (pp. 134 ss.; Lugduni Batavorum, 496 a ss.) a partir de S. Pablo y de Platón.

⁷ *Elogio*, p. 65 (Lugduni Batavorum, 428 a-b).

misión histórica: «entonces tiene lugar la expulsión de la bestia triunfante, es decir, de los vicios que predominan y suelen conculcar la parte divina; se purifica el ánimo de errores y se le adorna con virtudes, por amor de la belleza que se ve en la bondad y justicia natural»⁸.

Ahora bien, Bruno ve el sileno y la disparidad apariencia/realidad no sólo en el objeto de la obra, sino también en la obra misma: la *Expulsión* es un silenio y eso significa que las cosas no son, al nivel de la narración, lo que parecen y que el discurso literal (análisis de las 48 constelaciones del cielo ptolemaico-copernicano y de las figuras mitológicas a ellas asociadas) es alegoría o símbolo, signo de un referente distinto, al que Bruno espera llegue el lector inteligente trascendiendo del signo externo a la realidad profunda significada, aunque el vulgo o la multitud permanezca en la superficie de la narración bruniana, sin acceder a su núcleo profundo y por ello sin efectuar activamente la reforma moral, sin reconocer la bestialidad real de lo que secularmente ha pasado y todavía pasa por virtud (el vulgo *sufre* la reforma moral que le impone el sabio ya liberado): «Dejaremos que la multitud se ría, bromea, se burle y se recrea con la superficie de estos mímicos, cómicos e histriónicos silenos, bajo los cuales está escondido, cubierto y seguro el tesoro de la bondad y de la verdad, igual que por el contrario hay más que muchos que bajo el ceño severo, el semblante sumiso, prolija barba y toga magistral y grave, encierran expresamente, con daño universal, la ignorancia no menos vil que arrogante y la maldad no menos perniciosa que ostentosa. Aquí muchos que por su bondad y saber no pueden venderse como sabios y buenos, podrán adelantarse fácilmente mostrando cuán ignorantes y viles somos nosotros. Pero sabe Dios, conoce la verdad infalible que, al igual que esa clase de hombres son necios, perversos y malvados, yo por mi parte con mis pensamientos, palabras y obras no sé, no tengo, no pretendo otra cosa que sinceridad, simplicidad, verdad. Este será el veredicto donde las obras y actos heroicos no sean estimados frutos sin valor y vanos, donde no se juzgue suma sabiduría el creer sin discreción, donde las imposturas de los hombres se distinguen de los consejos divinos, donde no se juzga acto de religión y piedad sobrehumana el pervertir la ley natural, donde la contemplación diligente no es locura, donde el honor no consiste en la posesión avara... ni la verdad en las maravillas, ni la prudencia en la malicia, la sagacidad en la tradición, la prudencia en el engaño, el saber vivir en el fingimiento, la fortaleza en el furor, la ley en la fuerza, la justicia en la tiranía o el juicio en la violencia y así sucesivamente para todo»⁹.

Es evidente para el lector atento que el Sileno invertido o negativo designado por una apariencia de «ceño severo, semblante sumiso, prolija

⁸ Giordano Bruno: *Expulsión de la bestia triunfante*, trad. de Miguel A. Granada, Madrid 1989, p. 98.

⁹ *Ibidem*, pp. 89-90.

barba y toga magistral y grave» y una realidad de «ignorancia no menos vil que arrogante y la maldad no menos perniciosa que ostentosa» es una imagen del falso cristiano o fariseo designado por Erasmo como sileno invertido en términos casi idénticos («barbae sylva, pallore, cucullo, inflexis cervicibus, cingulo, supercilio vultusque truculentia»)¹⁰ y contrapuesto por el humanista a Cristo como Sileno verdadero o auténtico, igual que Sócrates: «An non mirificus cuidam Silenus fuit Christus?»¹¹; es una imagen también del pastor reformado o del protestante zelota caracterizado en términos casi idénticos también por Ronsard en su *Remonstrance au peuple de France*: «sobre en propos, barbe longue, et le front/ de rides labouré, l'oeil farouche et profond,/les cheveux mal peignez, le sourcy qui s'avale,/le maintien renfrongné, le visage tout palle...»¹²

Resulta evidente también que el sileno invertido retratado por Bruno quiere designar al cristiano reformado negador del valor meritorio de las obras y afirmador de la justificación por la fe (cfr. *Expulsión* p. 89: «Este será el veredicto donde las obras y actos heroicos no sean estimados frutos sin valor y vanos, donde no se juzgue suma sabiduría el creer sin discreción»). Pero el desarrollo global de la obra muestra que, más allá de manifestaciones concretas del cristianismo (degeneradas o invertidas, según Erasmo o Ronsard, frente a un cristianismo verdadero en sí mismo y en su autenticidad), Bruno aplica el calificativo de sileno invertido (asociado a una locura o estulticia negativa) al conjunto del cristianismo y a la figura misma de Cristo: ¡el Sileno auténtico de Erasmo se convierte en Bruno en un Sileno invertido, en una figura cuya apariencia de paz, mansedumbre y de liberador por la autoinmolación esconden una realidad de guerra, violencia y de esclavización a través de la fe y dependencia humanas! Así, la dimensión silénica de Cristo pasa a ser la del impostor. Evidentemente Bruno ha llevado a Erasmo demasiado lejos.

La referencia encubierta y crítica (silénica) a Cristo como sileno negativo aparece allí donde Bruno habla (*Expulsión* p. 89) de las imposturas de los hombres, de pervertir la ley natural y reducir a locura la contemplación diligente. Que se trata en última instancia de Cristo, más allá de cualquier confesión cristiana y de cualquier manifestación histórica posterior, lo muestra la última parte de la *Expulsión*. Allí, en la tercera parte del tercer diálogo, el discurso silénico del Nolano habla aparentemente de la constelación de Orión y de ese personaje mitológico, al cual se atribuye la misión histórica por mandato del destino —tras indicar su nacimiento a partir de la orina-semen de los dioses y su capacidad de caminar sobre las olas del mar sin hundirse— de persuadir precisamente a los hombres de que «la ley natural es una bellaquería», «el intelecto humano allí donde mejor le parece

¹⁰ Erasmo de Rotterdam: «Sileni Alcibiadis», en Erasmo: *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, a cura di S. Seidel-Menchi, Turín 1980, p. 78.

¹¹ *Ibidem*, p. 66.

¹² Pierre de Ronsard: *Oeuvres complètes*, ed. par G. Cohen, vol. II, París 1950, p. 578.

ver es una ceguera» y «la filosofía, toda contemplación... no son más que locuras» (pp. 282 s.). Que tras de Orión es de Cristo de quien se habla fue reconocido inmediatamente por lectores de la *Expulsión*, entre ellos por el anónimo lector del ejemplar conservado en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, el cual anotó al margen: «De Orione; sed, o Christe, mutato nomine de te fabula narratur». A Cristo hay que aplicar, pues, las frases siguientes: «falsamente llegué hasta el punto de ser estimado dios por todos los mortales» y «obtiene ese lugar o solio [la divinidad] enmascarado y no reconocido en su verdadero ser» (p. 284). Cristo es presentado, por tanto, silénica o encubiertamente como un sileno invertido o negativo: su apariencia divina es el disfraz o máscara que oculta e impide reconocer su verdadero ser de subvertidor de los verdaderos valores (ley natural, contemplación filosófica); es, en suma, un impostor, cuya apropiación externa y superficial de la divinidad no le hace realmente divino, sino que manifiesta «la indignidad y locura [negativa] de todos aquellos que lo estiman [dios]» (*ibidem*), cuya ceguera al confundir la apariencia impostora con la realidad y consiguientemente subvertir los valores puede ser comparada al error de los que confunden con un rey a monos revestidos de púrpura (*ibidem*, con referencia al adagio erasmiano «Simia in purpura»).

El examen de las constelaciones sucesivas continúa esta refutación silénica de componentes centrales de la cristología, singularmente de la presunta mediación exclusiva de Cristo entre las esferas de lo humano y lo divino. Así, en la constelación del *Eridano* la ubicuidad de la presencia de Cristo y la presencia real y sustancial en la Eucaristía se ven reducidas a pura imaginación ilusoria: la *manducatio* eucarística es pura fantasía, pues «ese su comer, beber, tenerlo en el cerebro y estar en compañía, es imaginario, nominal, votivo, reverencial» (p. 287). La *Cábala del caballo Pegaso* caracterizará a continuación esa imaginación como «Asinidad» o, ignorancia.

La constelación de la *Liebre* —no olvidemos que este animal es símbolo tradicional de Cristo— continúa la polémica con la Eucaristía: «hagamos, pues, —se nos dice irónicamente— que quien como de este celeste animal... de feo se vuelva hermoso, de desgraciado agraciado, de cosa sucia y desagradable en agradable y gentil y haga bienaventurado al vientre y estómago que la reciba, digiera y se convierta en ella» (p. 288, con referencia también a varios adagios erasmianos). La *manducatio* eucarística, tanto si es entendida como material (catolicismo, Lutero) o como espiritual (Calvino), queda reducida a través de su carácter de misterio a pura ilusión fantástica desprovista de razón: «un procedimiento por el que todo el mundo podrá comer y beber de ella sin que ella sea comida ni bebida, sin que haya diente que la toque, mano que la palpe, ojo que la vea y quizá lugar que la contenga» (*ibidem*, pp. 288 s.).

Pero la presentación de Cristo como «liebre» alimenticia permite la visualización de la relación Cristo-cristiano mediante la metáfora de la caza, tanto más cuanto que la regeneración eucarística es fruto del *sacrificio* de la víctima divina que es Cristo. Ello permite que la constelación siguiente (precisamente el *Perro* cazador de la Liebre) se concentre en la caza, esto es, en aquella actividad humana negativa —evidencia de estulticia y locura negativas— que Erasmo había criticado en el *Elogio* señalando su dimensión silénica invertida: cazadores y participantes del festín que sigue a la caza creen acceder a una «vida regia» cuando en realidad «degeneran en bestias salvajes».

Ahora bien, la caza ya no es presentada por Bruno en sí misma —como hacía Erasmo—, sino en su calidad de metáfora del sacrificio de Cristo y de su distribución: el sacerdote católico oficiante, la Misa como renovación o aplicación del sacrificio de la cruz y la Eucaristía como recepción de la víctima por los fieles; incluso en la medida en que el sacerdote es «ministro» del verdadero oficiante —Cristo que ofrece su sacrificio al Padre en remisión de los pecados humanos—, los términos implicados son Cristo como oferente —víctima y los comulgantes.

Con esto resulta que la negatividad, subversión de valores y silenismo invertido que Erasmo reconocía en la caza se transfieren a lo metafóricamente representado por ella: el sacerdote y los fieles como cazadores (aunque en medida diversa), el sacrificio y la inmolación como impartición de vida eterna, la víctima misma como malévolo impostor que usurpa el papel de único mediador y dador de vida eterna y con ello apresa y «caza» a los ingenuos creyentes que en la esperanza de «cazar» la fuente de vida eterna se convierten en realidad ellos mismos en caza y se bestializan en una metamorfosis negativa. En el curso del tratamiento de la constelación del *Perro* se expresa, erasmianamente, la dimensión silénica invertida de la caza con la ampliación semántica a la redención cristiana que Bruno le ha conferido: «haz que el arte de los cazadores, idest el arte venatoria, como es una insania magistral, una locura regia y un furor imperial, venga a ser una virtud, una religión, una santidad, y que sea grande el honor de uno por ser verdugo matando, desollando, descuartizandi y destripando una bestia salvaje... Que el ser verdugo de hombres sea cosa infame; el ser carnicero, idest verdugo de animales domésticos sea cosa vil, pero el ser verdugo de bestias salvajes procure honor, buena reputación y gloria»¹³.

Llegados a este punto no nos puede extrañar ver a Bruno repetir casi literalmente el pasaje sobre la caza del *Elogio de la locura* erasmiano con su

¹³ *Expulsión de la bestia triunfante*, p. 290. La sociedad «racional» de Utopía presenta la jerarquización inversa (cfr. *Utopía*, p. 152). Tanto Bruno como Moro se hacen eco de un pasaje del adagio erasmiano «Dulce bellum inexpertis» (vid. *Adagia*, a cura di S. Seidel-Menchi, p. 248).

juego de apariencia y realidad, de subversión de valores y hundimiento en la bestialidad cuando se cree alcanzar nobleza y vida regia (la «locura regia» de que habla Bruno), en una repetición que evoca claramente la nueva referencia: «Me maravillaba yo cuando veía a estos sacerdotes de Diana [i.e. los cazadores, pero también los sacerdotes católicos de Cristo, a quienes corresponde la prerrogativa de cazar y distribuir la caza, es decir, de sacrificar a la víctima celeste y distribuir su cuerpo y su sangre a los comulgantes que asisten admirados a la celebración], tras haber matado un gamo, una cabra, un ciervo, un jabalí o algún otro animal de la misma especie, *arrodillarse en tierra, descubrirse la cabeza*, alzar las palmas a los astros y luego cortarle la cabeza con la propia cimitarra, sacarle a continuación el corazón antes de tocar los demás miembros y así sucesivamente, empleando *con un culto divino* el pequeño cuchillo, *pasar una tras otra* a las restantes ceremonias, con lo que se evidencia *con cuánta religión* y piadosas circunstancias sabe hacer la bestia [i.e. sabe «consagrar» o efectuar el acto sacro, es decir, «sacri-ficar»] *ese solo que no admite compañía en este asunto*, sino que deja a *los demás que con cierta reverencia y fingida admiración estén a su alrededor mirándolo*. Y mientras él es de todos los demás el único verdugo, *cree ser ni más ni menos* aquel sumo sacerdote que tenía en exclusiva el derecho de llevar el Semmammeforas y poner el pie dentro del Santo de los Santos. Pero lo malo es que a menudo ocurre que mientras estos Acteones van persiguiendo sus siervos del desierto, *acaban siendo convertidos* por su Diana en ciervo doméstico» (pp. 290-291; subrayado nuestro para indicar las precisas correspondencias puntuales con el texto erasmiano, más allá de la adopción del entero pasaje).

La caza y sacrificio descrito por Bruno es ciertamente —más allá de la mediación del sacerdote veterotestamentario inmolador de bestias animales como premisa histórica y tipo o figura— la Misa oficiada por el Sacerdote católico con el sacrificio de una bestia o víctima (Cristo) reiterado en la Eucaristía y con los fieles en actitud de espectadores pasivos del sacrificio. Al límite Bruno tiene su punto de mira en el Papa como Sumo Sacerdote católico. Es verdad que, en la medida en que el sacerdote católico es ministro que hace la vez del verdadero oficiante que es Cristo, la crítica bruniana afecta a Cristo mismo como mediador exclusivo con la divinidad o detentador exclusivo de la función sacerdotal ante Dios, a tenor de *Hebreos* 9, 11-12: «Pero preséntose Cristo como Sumo Sacerdote de los bienes futuros... y penetró en el santuario una vez para siempre, no con sangre de machos cabríos ni de novillos, sino con su propia sangre, consiguiendo una redención eterna».

Esta es la interpretación que sugeríamos en nuestra traducción de la *Expulsión* y creemos que es correcta *ad limitem*. No obstante podemos matizar el objeto de la polémica, aunque en última instancia se trate siempre del desvelamiento de la impostura operada por Cristo. Si comparamos el texto bruniano con la fuente erasmiana, observaremos que Bruno ha

omitido la referencia erasmiana a la bestialización *real* de los fieles participantes en el sacrificio cuando *creen* adquirir una vida regia (si bien, por supuesto, es éste un punto sobre el que Bruno no alberga duda alguna, como muestra el tratamiento de Orión); Bruno se concentra, por el contrario, en el autoengaño y bestialización del sacerdote oficiante que *se cree* sumo sacerdote o cazador (se cree Acteón), cuando en realidad su Diana (Cristo como objeto de la caza o bien la Iglesia católica y el Papa como impía sustitución de Cristo) los convierte en ciervo doméstico, es decir, el presunto cazador resulta cazado en una caza indigna y denigrante. Podemos decir, pues, que por debajo de la crítica de Cristo como horizonte último, Bruno critica aquí una expresión concreta del cristianismo: 1) el sacerdocio católico y la Misa católica como inmolación reiterada de una víctima que no es otra que Cristo reducido a «bestia» e impartición de su cuerpo en la Eucaristía; 2) el Papa mismo como «sumo sacerdote», esto es, como mediador exclusivo ante Dios de todos los hombres en su papel de «único verdugo» sacrificador de la víctima sagrada, en una continuidad «judaica» con el sumo sacerdote del Antiguo Testamento.

El texto bruniano experimenta, por tanto, en la constelación del *Perro* una rebaja o reducción en el objeto de su crítica. En efecto, aunque la crítica anterior a Cristo, a su falsa mediación exclusiva y a lo ilusorio o fantástico de la regeneración y comunión con la divinidad por él ofrecida en la Eucaristía, puedan verse como horizonte último en esta constelación, lo cierto es que la crítica bruniana inmediata se dirige no tanto contra el (presunto) sacrificio o inmolación de sí mismo ofrecido a Dios por Cristo («sacerdos et oblatio») una sola e irrepetible vez para expiación de los pecados humanos, como contra la perversión católica de ello al privar de facto a Cristo del papel de sacerdote y conferir el rango de tal al sacerdote católico (fundamentalmente al Papa como «sumo sacerdote» prefigurado en el Antiguo Testamento por el sumo sacerdote, único autorizado a entrar en el Santo de los Santos una vez al año a ofrecer a Dios la sangre de las víctimas sacrificadas; en segunda instancia al sacerdote católico consagrado por el papa «con el rito mágico de soplar en su rostro y arrojarles encima agua de la fuente» —*Expulsión* 291 s.— y capacitado por ello a «celebrar misa», es decir, a sacrificar), con la consecuencia de abolir el Nuevo Pacto establecido por Cristo y profanar la Cena impiamente, reduciéndola de oferta gratuita de vida hecha por Dios al hombre a sacrificio meritorio reiteradamente ofrecido por los hombres a Dios por mediación del (sumo) sacerdote; con la consecuencia también de convertir a Cristo autosacrificado en «bestia» sacrificada por sacerdotes humanos y reducir el sacrificio de Cristo a los sacrificios animales del Antiguo Pacto.

Es notorio que el nivel rebajado de la crítica reproduce la crítica que al sacerdocio y a la misa católica habían efectuado a lo largo del siglo XVI los líderes de la Reforma, un Lutero y un Calvino por ejemplo, si bien el horizonte último nos evidencia que Bruno no es un cristiano en polémica

confesional con otros cristianos, sino un pensador o un filósofo en confrontación total con el conjunto del cristianismo y con la representación cristiana de la mediación con la divinidad, aunque pueda estar preocupado por la posible utilización pragmática de elementos del cristianismo inocuos socialmente con vistas al gobierno de la multitud vulgar.

En este punto hemos de decir ya que es mérito de Alfonso Inghenno haber mostrado (en su obra *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbino 1987) no sólo esa limitación crítica en la constelación del *Perro* a la misa y sacerdocio católicos, sino también la fuente que permitió a Bruno aplicar el texto erasmiano del *Elogio* a la Misa: la *Institutio religionis christianae* de Calvino y concretamente su crítica de misa y sacerdocio en la parte cuarta de la obra. Esta mediación de Calvino no ha de verse en el sentido de que Bruno no haya accedido a Erasmo a través de Calvino, sino en el sentido de que la crítica de Calvino —vista con el distanciamiento crítico que un pensador anticristiano como Bruno podía aplicarle ofreció la posibilidad de reconocer el amplio desarrollo crítico que en perspectiva anticatólica (y en el límite anticristiana, es decir, antierasmiana y anticalvinista a la vez) podía hacerse del aparentemente anecdótico e inocuo texto de Erasmo.

IV

Que Bruno había leído a Calvino, lo reconoció él mismo ante los jueces del proceso veneciano: «Io ho letto libri di Melantone, di Lutero, di Calvino e de altri eretici oltramontani, non già per imparar la loro dottrina né per valermene, stimandoli io più ignoranti di me, ma li ho letti per curiosità»¹⁴. Como acabamos de decir, la *Institutio* (concretamente los capítulos IV, 18 sobre «La misa del papado» y IV, 19, 28-29 sobre «El sacerdocio») permite a Bruno concretar el pasaje erasmiano —aunque, como veremos más adelante no se puede olvidar a Ovidio— y efectuar el tratamiento que lleva a cabo.

No vamos a seguir en sus detalles la invectiva y refutación calvinista. Nos limitaremos a señalar dos puntos: en primer lugar Calvino señala que el progreso del Antiguo al Nuevo Pacto (progreso manifiesto en que la imposible propiciación de Dios o expiación del pecado mediante el sacrificio de animales (bestias) por sacerdotes humanos —imposibilidad evidenciada por el hecho mismo de la repetición del sacrificio y de la sucesión sacerdotal—, era superada por la real, efectiva y definitiva propiciación y expiación conseguida mediante el sacrificio único que Cristo-Dios hace de sí mismo como sacerdote eterno, sacrificio eternamente presentado a Dios por el único Sacerdote Cristo en los cielos, donde «está sentado a la diestra

¹⁴ Documenti veneti XII, en Spanpanato, op. cit. p. 721. Recordemos también la breve estancia de Bruno en Ginebra en 1579 tras su abandono de Italia.

de Dios padre») es anulado en la misa y en el sacerdocio romanos y el sacrificio de Cristo es reconducido al Viejo Testamento, con lo que el Nuevo Pacto queda anulado y el catolicismo convertido en judaísmo cuando papa y sacerdotes —arrogándose el papel de sucesores de Cristo— le privan en realidad del papel de sacerdote del sacrificio, se lo arrogan para sí y consiguientemente reducen a Cristo a víctima pasiva, bestia, de un sacrificio constantemente reiterado de carácter meritorio ofrecido por los hombres a Dios y cuya eficacia es total por el presunto carácter divino de la víctima. En segundo lugar, esta negación *en realidad* del sacrificio de Cristo y de su Cena tras el *aparente* respeto, permite a Calvino efectuar un «desvelamiento» de la profanación y sacrilegio cometidos que presenta sorprendentes analogías con el desvelamiento erasmiano de la locura bestial de la caza oculta tras la superficie de una «vida regia»: la misa presenta, dice Calvino, una apariencia «aúrea» que «ha embriagado y entontecido a todos los reyes y pueblos de la tierra, desde el mayor al más pequeño», velando su auténtico contenido que no es otro que «abominación», «sacrilegio», «profanación» y negación de Cristo, pues Cristo ciertamente no está presente en esa celebración y en consecuencia lo divino ha desaparecido enteramente, no existiendo en realidad tras el aparente sacerdote más que un *verdugo* (*carnifex, bourreau*) de una *bestia*: «¿Con qué atrevimiento, pues, osan estos sacrílegos llamarse sacerdotes del Dios viviente, jactándose de ser con ello verdugos de Cristo?»¹⁵ Lejos, por tanto, de permitir una asimilación a lo divino mediante la recepción del cuerpo y sangre de Cristo, en realidad el presunto sacerdote se asimila a la bestia sacrificada y se bestializa: «siendo más bestias que los mismos brutos han constituido como principio y fin de su salvación este abismo mortal»¹⁶. Pero todo ello no es sino un engaño o estratagema de Satanás para anular la obra de Dios: «ciertamente jamás ha inventado Satanás un ingenio más poderoso para combatir y abatir el reino de Dios»¹⁷.

Bruno acepta el diagnóstico y desvelamiento calvinista de la misa y sacerdocio católicos, pero su propia polémica con el cristianismo le lleva a extender el texto erasmiano (visto con la mediación de Calvino como metáfora del sacrificio) a condena de *todo* sacrificio como *ilusoria* pretensión o fantasía humana de acceso y asimilación a la divinidad por mediación de la sangre de una víctima y la ingestión de su carne. Resulta así que para Bruno no hay una diferencia real entre el sacrificio animal del Antiguo Testamento y el de Cristo en el Nuevo. La única diferencia reside en la sustitución de una víctima humana, que a la vez es el sacerdote, pero el añadido que se superpone a ello es ilusorio y fantástico y tiene su base en

¹⁵ Juan Calvino: *Institución de la religión cristiana*, trad. de Cipriano de Valera (1597) revisada, Rijswik 1986, p. 1134.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1136.

¹⁷ *Ibidem*.

la imputación de divinidad al sacerdote-víctima (supuestamente *homooúsios* con el Padre), lo cual parece hacer de su autoinmolación un sacrificio perfecto y de la ingestión de su cuerpo y de su sangre divinos una aparente e ilusoria asimilación y recepción de la divinidad por parte de los participantes en el sacrificio. Todo ello no es, sin embargo, en realidad —y referido ahora ya al conjunto del cristianismo— sino una *locura* bestial en la que la identificación y asimilación producidas son en realidad la degeneración o caída al nivel mismo de la bestia sacrificada e ingerida.

De esta manera se extiende al conjunto del cristianismo el calificativo de «locura» que ya Erasmo le atribuía en la parte final del *Elogio de la locura*, pero a diferencia del humanista no se trata para Bruno de una locura superior o divina (por identificación con la locura divina de Platón y siguiendo el discurso de San Pablo en I *Corintios* 1: «la religión cristiana tiene cierto parentesco con la estulticia, sin que tenga nada que ver con la sabiduría... La beatitud que los cristianos buscan con tanto trabajo no es otra cosa que una especie de locura y estulticia... El cielo —ese premio supremo— no es más que una especie de locura»)¹⁸, sino una locura bestial evidencia de la subversión silénica real producida históricamente (recordemos que, según el primer diálogo de *La cena de las cenizas* Bruno «ha liberado el ánimo humano y el conocimiento que estaba encerrado en la estrechísima cárcel del aire turbulento... y le habían sido cortadas las alas a fin de que no volara a abrir el velo de esas nubes y ver lo que verdaderamente se encontraba allá arriba [i.e. si efectivamente Cristo estaba a la diestra del Padre en la sede de Dios sita más allá de la presunta esfera de las fijas; la realidad del universo infinito y homogéneo lo excluye], liberándose de las quimeras introducidas por aquellos que —salidos del fango y cavernas de la Tierra, pero presentándose como Mercurios y Apolos bajados del cielo— con *multiforme impostura* han llenado el mundo entero de infinitas locuras, bestialidades y vicios como si fueran otras tantas virtudes, divinidades y disciplinas»)¹⁹ y evidencia también de una completa asinidad negativa, como pone de manifiesto la *Cábala del caballo Pegaso* invirtiendo de forma especular el planteamiento de Erasmo en el *Elogio*²⁰.

Además, igual que Erasmo señalaba que la subversión de valores manifiesta en la evaluación positiva de la caza no podía haberse impuesto en la humanidad sino «sub umbra ac specie boni»²¹ y por seducción de un «malus genius», i.e., del demonio en tanto que la caza es la premisa del

¹⁸ *Elogio de la locura*, pp. 136 y 142 (Lugduni Batavorum, 499d, 500b, 502d).

¹⁹ Giordano Bruno: *La cena de las cenizas*, trad. de Miguel A. Granada, Madrid 1987, p. 69s. (el subrayado es nuestro).

²⁰ Giordano Bruno: *Cábala del caballo Pegaso*, trad. de Miguel A. Granada, Madrid 1990. Vid. especialmente la «Declamación al lector», donde la deuda con el *Elogio de la locura* es manifiesta, y el cap. VI de la introducción.

²¹ Erasmo de Rotterdam: «Dulce bellum inexpertis», en Erasmo: *Adagia*, a cura de S. Seidel-Menchi, cit. p. 212.

homicidio y de la guerra²², Bruno ve en el sacrificio expiatorio de Cristo y en la cena por el distribuída como comunicación a los hombres de su esencia, una inversión real del punto de partida aparente: la supuesta víctima de la caza humana se convierte en realidad en cazador y los mortales ávidos de divinidad y triunfo sobre la muerte en bestias cazadas por un «bribón» que se ha impuesto como *única* mediación y acceso a lo divino gracias a una impostura y «con la mediación de genios perversos» (*Expulsión*, p. 284).

V

La condena de la caza efectuada en el *Elogio* encuentra su desarrollo conceptual en el adagio «Dulce bellum inexpertis», que se transforma de un breve comentario erudito en la edición aldina de 1508 en un largo ensayo crítico en la edición de 1515 a partir de la terrible impresión causada en Erasmo por la política militar y las sucesivas guerras promovidas por el papa Julio II, muerto en 1513. En ese adagio la caza se inserta como premisa o primer momento de una reconstrucción «histórica» del origen de la guerra entre los hombres: el hombre —creado por la naturaleza o por Dios para el amor y no para la guerra y por ello desprovisto de armas naturales, dotado de palabra y de razón— entra en la pendiente nefasta que termina en la guerra de forma paulatina («multis gradibus», p. 212) y bajo la apariencia de un bien («sub umbra ac specie boni», *ibidem*) cuando la legítima y natural defensa ante el ataque de fieras salvajes dejó paso a la caza activa de bestias salvajes («venatio»), primeramente para ostentación de valentía, luego para abrigarse con sus pieles y finalmente para alimentarse de sus carnes, acción ésta —dice Erasmo— «que podría parecer monstruosa si no estuviera por medio la costumbre» (p. 214). A continuación se pasó de cazar y devorar salvajes a matar e ingerir animales pacíficos: ovejas, bueyes. Todo ello no fue sino una larga educación para el homicidio, para la caza del hombre por el hombre: «Posteaquam his rudimentis essent ad caedem exercitati, persuasit ira ut homo hominem fuste saxove aut pugno peteret» (p. 216). Los primeros enfrentamientos fueron individuales e incruentos, pero de ahí se pasó a enfrentamientos que terminaban en la muerte y a enfrentamientos colectivos hasta acabar en la locura manifiesta («furor manifestus», p. 218) que es la guerra, la cual se ha enseñoreado en la actualidad del mundo humano y de la misma sociedad cristiana recibiendo —a pesar de ser una perversión diabólica («rem plusquam tartaream», p. 220) el crédito de empresa honorable y evidenciando con ello la radical subversión silénica negativa de los valores que caracteriza a la sociedad aparentemente cristiana contemporánea: «Et tamen ab iis initiis huc videmus

²² *Ibidem*, pp. 198 y 220.

esse perventum insaniae, ut tota vita nihil aliud agatur. Belligeramus assidue ...Sunt qui applaudant, qui vehant laudibus, qui rem plusquam tartaream sanctam appellent», p. 220.

Erasmus, además, coloca —muy significativamente— la condena de la caza animal y de la consiguiente comida de su carne, bajo la autoridad de Pitágoras: «Post haec longius progressi rem ausi sunt quam Pythagoras vehementer impiam arbitratus est et nobis poterat prodigiosa videri, nisi vetaret consuetudo... Ergo quod ausi sunt facinus? Non veriti sunt vesci ferarum extinctarum cadaveribus, dentibus laniare carnem exanimem, haurire sanguinem, exugere saniem et “viscera”, ut ait Ovidius, “in viscera condere”» (p. 214). Evidentemente, la remisión a Pitágoras le viene a Erasmo por medio de Ovidio y del famoso parlamento en boca de Pitágoras de *Metamorfosis* XV. Erasmo efectúa precisamente la reconstrucción «histórica» del origen de la guerra adaptando el discurso ovidiano de Pitágoras (un discurso lleno de contenido religioso y tendente a conjurar la matanza de animales a partir del principio de la metemempsicosis y mutación universal) a una historia *laica* de la guerra y desplazando la enseñanza del sabio griego del ámbito de la comunidad de la vida animal (que prohíbe verter la sangre animal hermana) a la comunidad humana, con lo que el derramamiento de sangre animal se prohíbe no tanto por sí mismo como por conducir paulatinamente al homicidio: «Non dubito quin haec prospexerit sapientissimus ille Pythagoras, cum philosophico commento multitudinem hominum imperitam a laniandis pecudibus deterreret. Videbat futurum ut qui nulla lacesitus iniuria pecudis innoxiae sanguinis fundere consuevisset, idem commotus ira et iniuria provocatus non metueret hominem interimere» (p. 220).

Pero tan significativo para nosotros como la continuidad con Ovidio es el alejamiento erasmiano de él: Erasmo no sólo prescinde como cristiano del contenido filosófico propio del parlamento de Pitágoras —la comunidad de la vida animal, esto es, la metemempsicosis universal como fuente de la prohibición de matar animales y comer sus carnes; cfr. *Metamorfosis* XV, 158-159: «morte carent animae semperque priore relicta/sede novis domibus vivunt habitantque receptae» y 167-168: «spiritus eque feris humana in corpora transit/inque feras noster, nec tempore deperit ullo»—, sino que prescinde también de otro componente fundamental del mismo (implícito sin embargo en el pasaje del *Elogio*): la transformación de la caza, matanza e ingestión del animal en ceremonia sagrada, en sacrificio propiciatorio o expiatorio ofrecido a los dioses. La reconstrucción histórica del «Dulce bellum inexpertis» ha omitido también toda referencia a este punto, que ocupa un lugar decisivo en el parlamento de Pitágoras y en su reconstrucción del origen de la impiedad (derramar sangre, comer carne) que trata de erradicar de la humanidad: el sacrificio animal como ofrenda a la divinidad.

En efecto, el discurso ovidiano de Pitágoras insiste en dos puntos: la impiedad de derramar y devorar una sangre y una vida hermanas (cfr. XV, 174-175: «Parcite, vaticinor, cognatas caede nefanda/ exturbare animas, nec

sanguine sanguis alatur!») y la impiedad de ofrecer sacrificio animal a los dioses en la vana creencia de que tal acción les es grata (cfr. XV, 127-129: «ipsos/inscripsere deos sceleri numenque supernum/ caede laboriferi credunt gaudere iuveni») con el añadido de la comida del animal sacrificado: «inde(fames homini vetitorum tanta ciborum)/audetis vesci, genus o mortale!» (*ibid.* XV, 138-139). Ovidio no menciona posibles efectos regeneradores de la comida en la creencia ilusoria de los celebrantes, pero justo a continuación el discurso de Pitágoras alcanza su máxima dimensión filosófica al formular la doctrina de la inmortalidad del alma transmigrante eternamente por todo tipo de cuerpos en una metempsicosis universal incesante que revela el carácter aparental de la muerte, la permanencia de la sustancia universal y refuta con esa sabiduría el necio temor humano a la muerte: «O genus attonitum gelidae formidine mortis,/quid Styga, quid tenebras et nomina vana timetis,/materiam vatum, falsi terricula mundi!/corpora, sive rogos flamma seu tabe vetustas/ abstulerit, mala posse pati non ulla putetis!/Morte carent animae semperque priore relictas/sede novis domibus vivunt habitantque receptae» (XV, 153-159). Ovidio tampoco establece ninguna conexión entre la comida de la bestia cazada y sacrificada y el temor a la muerte que justo a continuación se pretende conjurar; no indica que el sacrificio y la comida sacrificial pretendan vencer a la muerte, pero la vecindad entre los versos está ahí para quien quisiera establecer la relación.

VI

Bruno establece la relación y la extiende a todo sacrificio cruento (caza) como ilusoria y fantástica metamorfosis en lo divino. Y Bruno podía dar al texto de Ovidio todo el alcance crítico de que le había privado Erasmo tanto en el *Elogio* como en el adagio «Dulce bellum inexpertis».

El Nolano conoce perfectamente el poema de Ovidio y el discurso final de Pitágoras, explicitación de la concepción filosófica expresada míticamente por las fábulas de metamorfosis que se han sucedido a lo largo del poema. En el *De la causa* se refiere en dos ocasiones a la refutación pitagórica del «necio temor a la muerte» como *pazzia* (locura) generada por la errónea identificación de la sustancia con el individuo compuesto, una locura contra la que previene la naturaleza y su doctrina de la metamorfosis de los principios: «quello chiamano massimamente, primamente e principalmente sustanza, che resulta de la composizione; il che non è altro ch'uno accidente, che non contiene in senulla stabilità e verità e se risolve in nulla... Onde non è maraviglia se fanno tanto e prendeno tanto spavento per la morte e dissoluzione, como quelli a'quali è imminente la iattura de l'essere. Contra la qual pazzia crida ad alte voci la natura, assicurandoci che non gli corpi né l'anima deve temer la morte, perché tanto la materia quanto la forma sono principii constantissimi: O genus attonitum gelidae

formidine mortis...»²³. De acuerdo con esta sabiduría Pitágoras es sabio porque «non teme la morte, ma aspetta la mutazione»²⁴.

Bruno puede, por tanto, asumir plenamente la condena ovidiana del sacrificio como vana e ilusoria pretensión de agradar o satisfacer a los dioses —ya la *Expulsión* señala que los hombres no pueden dar nada a los dioses, ni siquiera gloria: los dioses «no se conmueven o se encolerizan por nada que sea hecho o dicho o pensado por los hombres... Estando, pues, los dioses alejados de toda pasión, vienen a tener tan sólo ira y placer activo y no pasivo... al ser ellos gloriosísimos en sí y no poderseles añadir gloria desde fuera», p. 171 s.— y extender la condena incluso a la única variante de sacrificio permitida a los hombres según Calvino en el Nuevo Pacto, el «sacrificio de alabanza» que todos podemos ofrecer a Dios como sacerdotes y «que no tiene nada que ver con aplacar la ira de Dios, con alcanzar el perdón de los pecados, ni con merecer y adquirir justicia; sino que *exclusivamente tiende a engrandecer y glorificar a Dios*» (*Institutio*, IV, 18, 16; subrayado nuestro). Para Bruno el sacrificio de alabanza solamente es real y eficaz, es decir, solamente posibilita un ascenso y apoteosis cuando se da entre hombres: «la alabanza es uno de los más grandes sacrificios que un afecto humano pueda hacer a su objeto... ¿Quién tendría noticias de tan grandes soldados y héroes de la tierra [Aquiles, Ulises, etc.] si no hubieran sido elevados a las estrellas y deificados mediante sacrificios de alabanza que el fuego prendieran en el altar del corazón de los poetas y otros ilustres recitadores, y por medio de los cuales se elevan juntamente hacia el cielo el sacrificador, la víctima y el héroe canonizado por mano y voto de un digno y legítimo sacerdote»²⁵. Cuando la relación sacrificial de alabanza pretende establecerse entre un sujeto humano (el sacerdote oferente) y la divinidad como objeto de loa y destinatario del sacrificio, el resultado no puede dejar de ser —como en el sacrificio cruento— la inversión real de la situación aparente; la divinidad presuntamente loada queda reducida a un simulacro grotesco y el oferente se precipita en la ferinidad. No es extraño, pues, que Bruno continúe el pasaje recién citado en los siguientes términos: «Bien dices de digno y legítimo sacerdote, porque de sacerdotes postizos está hoy lleno el mundo y, como de ordinario son indignos ellos mismos, suelen celebrar siempre a otros indignos, de tal manera que «Asini asinos fricant». Mas quiere la providencia que, en vez de ir unos y otros al cielo, váyanse juntamente a las tinieblas del Orco, por lo que van a resulta la gloria de aquel que celebra y de quien es celebrado, pues ha entrejido el uno una estatua de paja, o tallado un tronco de madera, o fundido un pedazo de argamasa, y el otro, ídolo de infamia y vituperio, no sabe que no ha de

²³ Giordano Bruno: *De la causa, principio e uno*, en Bruno: *Dialoghi italiani*, a cura di G. Gentile-G. Aquilecchia, Florencia 1958, p. 245 s.

²⁴ *Ibidem*, p. 324.

²⁵ Giordano Bruno: *Los heroicos furores*, trad. de M.^a Rosario González Prada, Madrid 1987, p. 144.

menester la carcoma del tiempo y la falce de Saturno para ser derribado, porque será sepultado vivo por su propio encomiasta en el momento mismo en que sea loado, saludado, nombrado y presentado»²⁶.

Bruno conecta la vana pretensión de agradar o satisfacer a los dioses con el temor de la muerte como raíz y fuente de la incitación a un sacrificio propiciatorio que permitiría triunfar sobre la muerte gracias a la adquisición de vida divina mediante la ingestión de la víctima divina. En suma, la adopción de la condena ovidiana-pitagórica del sacrificio y de la caza condena la idea del sacrificio, de todo sacrificio, como medio de acceso a la divinidad y también, por tanto, la del sacrificio de Cristo y del alimento por Cristo. No es, por consiguiente, extraño que la misma constelación que representa alegóricamente a Cristo y a la *manducatio* eucarística de su carne —la constelación de la *Liebre*— sea representación también del «temor por la contemplación de la muerte», de la «falsa sospecha y el ciego Espanto ante la muerte... mediante los falsos pensamientos que la necia Fe y ciega Credulidad engendra, alimenta y cría» (*Expulsión*, pp. 287-288). La esperanza en una victoria sobre la muerte a través de la caza e ingestión de la *Liebre* (Cristo) se revela como una esperanza necia; la divinización aparentemente conseguida con ella meramente fantástica, travestimiento silénico de una bestialización real por la cual la caza (Cristo) se convierte en cazador que caza a los hombres reduciéndolos a una vida fantástica e infernal.

No hay, por consiguiente, acceso a la divinidad a través del sacrificio cruento o de alabanza, a través de la inmolación de contracciones naturales —«veo a algunos insensatos y necios idólatras... buscando la divinidad, de la que no tienen idea alguna, en los excrementos de cosas muertas e inanimadas», *Expulsión*, p. 258—. La única alternativa válida, la verdadera vía de acceso a la divinidad es la naturaleza misma infinita como su *vestigio* («estos cuerpos flameantes [los astros] son esos embajadores que anuncian la excelencia de la gloria y majestad divinas. Así nos vemos llevados a descubrir el infinito efecto de la infinita causa, el verdadero y vivo vestigio del infinito vigor», *La cena*, p. 71), como el verdadero *verbum* de Dios («Cum vere natura manus sit cunctipotentis, / Vis, Actus, Ratio, Verbum, Vox, Ordo, Voluntad») ²⁷ y los efectos naturales como «voces vivas» (*Expulsión*, p. 259). La inmersión en la naturaleza y en su movimiento incesante delinea el principio de la verdadera metamorfosis que permite acceder a la divinidad en tanto que «Natura est deus in rebus» (*Expulsión*, p. 257) y triunfar verdaderamente sobre la muerte y el temor.

Así pues, igual que la divinidad se da o desciende a los hombres contraída en los efectos naturales como sus voces vivas, la *contractio*

²⁶ *Ibidem*, pp. 144-145. La sepultura viva en que se convierte el sacrificio de alabanza aplicado a la divinidad guarda una estrecha correspondencia conceptual y terminológica con el vilipendio real que se esconde tras el aparente culto divino a Orión (Cristo) según *Expulsión*, p. 284.

²⁷ *De immenso et innumerabilibus*, I, 9 (Giordano Bruno: *Opera latine conscripta*, ed. por F. Fiorentino y otros, Nápoles 1879, vol. I, 1 p. 234.

contraria o ascendente a través de la naturaleza es la vía de ascenso a la divinidad. Sin embargo, en la medida en que permanecemos dentro de la naturaleza no estamos al nivel de la divinidad absoluta, infinita, sino en el ámbito del vestigio, de la divinidad contraída. Olvidarlo y confundir la naturaleza divina con la divinidad absoluta comporta la inversión real del proceso de acceso a lo divino y la precipitación en la bestialidad y en el Orco, pues pretende reducir la divinidad absoluta a algo concreto, es decir, a un ídolo. Es el error cometido por el cristianismo, siguiendo la impostura de Cristo, al reducir la divinidad a la contracción en Cristo y pretender además que todos los hombres pueden acceder a su posesión plena a través del sacrificio y de la cena.

Por el contrario, Bruno afirma el carácter de la naturaleza infinita y homogénea como *verbum* y contracción de la divinidad absoluta y la hace consiguientemente mediadora entre el hombre y el infinito absoluto divino. Ahora bien, tal acceso a la divinidad absoluta a través de su *verbum* natural no es tarea adecuada para todos los hombres, sino tan sólo para sujetos excepcionales: «¿Quién no puede ver cuántos males han sobrevenido y sobrevienen todavía por haber pretendido volver nuestra mente, todos por igual, a un alto amor? ...Así, el «sursum corda» no es a todos entonado, sino únicamente a aquellos que están dotados de alas»²⁸. Se trata de aquellos sujetos humanos activos que, inflamados del *eros* que suscita en ellos una locura verdaderamente divina y por consiguiente las *alas* (el «furioso eroico»), acometen *individualmente* la tarea de perseguir la divinidad absoluta (su verdadera caza o *venatio*) a través de la *contemplación silenciosa y solitaria* de la naturaleza infinita en un proceso que no se detiene en las contracciones finitas que se ofrecen a la contemplación, sino que aspira a cazar la divinidad que se esconde más allá de los objetos finitos dados al conocimiento: «Non levem igitur ac futilem, atqui gravissimam *perfectoque homini dignissimam contemplationis partem* persequimur, ubi *divinitatis, naturaeque splendorem, fusionem et communicationem* non in Aegyptio, Syro, Graeco, vel Romano individuo, *non in cibo, potu, et ignobiliore quadam materia cum attonitorum seculo perquirimus, et inventum confingimus et somniamus: sed in augusta omnipotentis regia, in immenso aetheris spacio, in infinita naturae geminae omnia fientis et omnia facientis potentia*» (*Immenso*, I, 9); subrayado nuestro).

Se trata, pues, de una empresa, la verdadera caza de la divinidad a través de la contemplación de la naturaleza infinita, propia tan sólo del «hombre

²⁸ *Los heroicos furores*, pp. 174 y 176. El error del cristianismo, que sigue a la pedantesca perversión aristotélica del saber —como indica esa misma página de *Los heroicos furores* y como ya había señalado la *Cábala del caballo Pegaso*, en el diálogo II, 2—, constante en presentarse como religión *universal* (única religión verdadera) con la consiguiente abolición de las restantes religiones (para Bruno válidas en principio como *leges* civiles) e incluso de la contemplación filosófica, pues se presenta también como necesaria para el sabio y no sólo desde la dimensión civil del sabio, sino en tanto que sabio.

perfecto», de una personalidad excepcional y heroica, de los «verdaderos Acteones» (por contraposición a los falsos y postizos, celebrantes de sacrificios cruentos o de alabanza y cuya metamorfosis es verdaderamente bestial y grotesca, en correspondencia con la locura ferina que los mueve) destinados a devenir ellos también en caza cuando su Diana —el esplendor de la divinidad absoluta— se les manifiesta y en el acto de la visión devienen vistos, de sujeto devienen objeto, de cazador caza, sucumbiendo así a la verdadera y digna metamorfosis en lo divino. Se trata, como decimos, de un ascenso *contemplativo* a la divinidad a través de la naturaleza infinita, *personal e intransferible*, mediante el cual se alcanza el Paraíso y la «vera beatitudine». Es, en suma, una aventura intelectual y un goce inasequible al vulgo —el haber pretendido una imposible universalización ha representado históricamente «pervertir la ley de la naturaleza» (*Heroicos furores*, pp. 173 s.) y subvertir todos los valores—, a quien le está concedido el nivel de la divinidad contraída en la naturaleza en unas manifestaciones más o menos fantásticas y necias, más o menos asociadas a la filosofía verdadera, más o menos nocivas políticamente. A todos sin embargo espera por igual el destino de la mutación.

ENTREVISTA A ABRAHAM MOLES

Juan Luis Pintos

Profesor de la Universidad de Estrasburgo, Abraham Moles posee una dilatada experiencia en el campo de la investigación sociológica, estética y semiótica, así como un extenso número de publicaciones, muchas de ellas, bibliografía imprescindible para los estudiosos de la comunicación. Obras como «Teoría de la información y Percepción estética», «Teoría de la información y Semántica», «Sociodinámica de la Cultura», «Psicología del kitsch», «Teoría del Objeto», «Arte y Ordenador», son sólo ejemplos de su basta e interesante obra que nos abre nuevas perspectivas en el campo de la comunicación dentro de lo que él denomina la «sociedad cableada», la cual no es otra cosa que la actual sociedad postindustrial, dominada por las telecomunicaciones.

Pregunta.—¿A qué se refiere usted en su libro «Teoría del Objeto», cuando afirma que la Naturaleza es un error de la filosofía?

Respuesta.—No digo un error de la filosofía, sino un error de la sociología. Con esta afirmación me refiero a que la idea de la Naturaleza como lo que nos rodea, como el entorno espontáneo del hombre que nos facilita los datos fundamentales de nuestro conocimiento del mundo, se ha transformado en la presente sociedad tecnológica en un inmenso error. En nuestra sociedad contemporánea es la gran ciudad el entorno espontáneo del hombre, con sus piedras organizadas, ladrillos, calles, ascensores, fábricas, oficinas. Todo esto es exactamente lo contrario del estilo clásico y

La balsa de la Medusa, 23, 1992.

romántico de Naturaleza. Lo espontáneo para nosotros es algo profundamente artificial, la Naturaleza se ha convertido para el habitante de las grandes ciudades en una expresión del domingo, una expresión de las vacaciones. El sentido tradicional de Naturaleza ha desaparecido, ha aparecido otra naturaleza que es profundamente artificial, en la que todo este concepto mediterráneo que fue tan esencial en el desarrollo de la civilización occidental —me refiero a la Naturaleza como entorno natural, con sus propias leyes, que el hombre debía respetar— es un concepto extraño para el niño de las clases pobres de Nueva York o de México, porque para ellos es muy difícil llegar a conocerlo. Además la Naturaleza es concebida progresivamente por la civilización con innumerables elementos artificiales, la Naturaleza es profundamente artificial, consecuentemente es un error de la sociología: la Naturaleza concebida como en el siglo XVIII o el Renacimiento es para nosotros una cosa desplazada, una cosa controlada, un inmenso parque natural, ¿qué hay más artificial que un parque natural?, con un sistema de policía, de vigilantes, de helicópteros, de rangers, de control.

P.—Esta concepción «dominguera» de la Naturaleza ¿tiene que ver con el hombre Kitsch de las grandes ciudades?

R.—Hay en todo esto, naturalmente, un aspecto de kitsch pero el problema no se reduce a esto. En el medio de la gran ciudad la policía ha tomado las riendas, las normas humanas lo invaden todo. Es cierto que para conservar nuestros parques naturales es indispensable la observación de unas normas, pero teóricamente es un poco feo que en un parque natural tenga que haber helicópteros. Entonces mi papel es un poco, hacer sensibles estas paradojas.

P.—Me parece que también es en este mismo libro donde usted afirma que la creciente racionalización del sistema social está acabando con la individualidad del hombre, a favor de la formación de un macrosistema social que sería el propio sistema social. ¿Se puede hablar de una relación de oposición entre racionalización del sistema social e individualidad del hombre?

R.—El problema contemporáneo es la oposición fundamental entre el hombre individual y la masa social. Hay un movimiento dialéctico: la oposición terminante que yo tengo contra la sociedad, que yo utilizo para realizar mi proyecto de vida. En los tiempos tradicionales donde se ha formado nuestro acervo sociológico, religioso, político, ético, etc. La gran aportación histórica, fue descubrir y defender la idea de que la sociedad es el conjunto de partes de la voluntad de cada uno de sus miembros. Lo que yo digo es que actualmente en realidad no se participa, mi participación es un poco una simulación. Y toda persona racional reconoce que su participación en el voto tiene muchos pequeños matices y que en realidad con el voto no se influye gran cosa sobre el curso de los eventos sociales, lo que yo llamo «distensión de la casualidad». Nuestra participación en la sociedad del pueblo, (mi referencia a Rousseau, mi referencia al pequeño pueblo mediterráneo, catalán o provenzal), esta idea de que en pequeñas comunidades

hay pequeños problemas; qué hacer con las cuestiones diarias; finalmente reunirse en la plaza mayor tomando anisado, discutir y decidir si se hace esto o se hace esto otro. Si decididamente necesitamos hacer algo para cambiar, hacemos un esfuerzo. Esta fue la idea de democracia. La palabra democracia es demasiado grande pero lo importante es discutir y participar sin posibilidad de manipulación, participar en cosas que son un poco más grandes que mis posibilidades como individuo aislado. Pero en la actualidad, si usted piensa que el paso de la autopista sobre nuestro pueblo tiene muchos inconvenientes, usted vota en contra, y ¿qué consigue?, nada. Y consecuentemente se produce una conciencia de no participación, de incapacidad, de impotencia, una conciencia de no perder, una certeza de no poder influir sobre el curso de los acontecimientos, consecuentemente para qué hacer un esfuerzo de expresar mi opinión si eso va a ser inútil. El hombre toma parte en una acción colectiva cuando tiene una imagen suficientemente clara de la relación entre su causa personal y los efectos finales. Se llama participación, se llama causalidad, una causalidad que parece pasar por un conjunto de personas. Pero cuando este conjunto se complica con sistemas de participación, se burocratiza, en este camino desde que voto hasta que se toman decisiones una vez conocidos los resultados electorales, se pierde toda mi causalidad: «distensión de la causalidad», y finalmente se camina hacia lo que yo he llamado sociedad fría, una absoluta masa social donde mi participación no tiene valor, es una ilusión, estoy convencido de que ¿por qué participar?

P.—Pero sin embargo, la mayoría de la gente sigue votando cuando sabe positivamente que el proceso que usted acaba de enunciar se da en la práctica real.

R.—Es verdad, porque existe una inercia cultural, nosotros hacemos lo que nuestros padres hacen. Piense que la elección del presidente de EE.UU. es de una importancia extraordinaria, la elección del presidente de una de las dos o tres principales potencias del mundo se hace con una participación del orden del 30 ó 40% de la población de los EE.UU, mientras los otros no tienen la oportunidad de expresar su opinión. Se pasa sobre sus cabezas en los cielos del poder, lo que conlleva a construir una indeferencia social y la sociedad de redes potencia especialmente este tipo de situaciones, esta sociedad contribuye tanto a la realización de este proceso, que la imagen de sociedad acaba siendo otro error. Naturaleza es un error, sociedad es un error.

P.—¿No cree que fenómenos crecientes como la violencia gratuita, la desidia del funcionariado, el hecho de que cada vez todo funciona peor, son afirmaciones del individuo frente a esta progresiva despersonalización del sistema social?

R.—Sí, hay una afirmación egoísta autocentrada, donde estoy en contacto con el ambiente; el ambiente es una cosa concreta y aquí tengo cierto poder de determinación, en particular en la esfera privada. Consecuentemente aquí es donde actúa el individuo, aquí es donde manifestamos nuestros deseos,

nuestras repulsiones, nuestras elecciones, etc. En la esfera de lo privado es donde adquiero un sentido concreto, hay abstracciones y la gran sociedad es una abstracción, una ficción que tiene una imagen de marca.

P.—Cree usted entonces que caminamos hacia ese gran hormiguero humano donde todo funciona integrado en sistemas?

R.—Sí, sí, un hormiguero. Existen esos aspectos técnicos que hacen que la sociedad sólo tenga valor en tanto que cumple su función como sistema. Que todos sean iguales significa que no hay individuos. Pero yo soy y me siento individual, entonces nuestra actitud debe ser de reacción permanente contra esta nueva situación del hormiguero que es necesario para que la sociedad funcione. Pero es necesario como lo son los utensilios que nos rodean, es necesario para que cumpla con una función de uso al servicio del hombre.

P.—¿Piensa usted que esa reacción de lo individual queda condenada al ámbito de lo privado?

R.—En particular el ámbito de lo privado es un mundo a mi medida. De las grandes afirmaciones participamos en lo que podríamos entender como un tipo de nueva religión. Lo que se sabe, lo aceptado por todos, funciona de la misma manera que funcionaron las grandes religiones y esto es muy peligroso.

P.—¿Qué pasa cuando en el ámbito de lo privado irrumpe un aparato tan controvertido como la televisión que sólo admite la comunicación de forma unidireccional?

R.—Usted puede rechazar la televisión, yo no tengo televisor en mi casa, nadie me obliga a ver la televisión. En la capacidad de elección está el reducto de nuestra libertad, la elección es un acto de voluntad personal. La televisión, que con bastante razón recibe el calificativo de «caja tonta», es un elemento del entorno y su sentido es un sentido de una utilidad relativa, decorativa, que da placer con el mínimo esfuerzo.

P.—Al hilo de la idea de sociedad cableada, ¿piensa usted que se está sustituyendo el espacio físico por el espacio virtual?

R.—Sí, sí, el espacio virtual cada vez está cobrando más presencia en la vida moderna, el espacio virtual es un campo muy accesible, más o menos grande, potencialmente infinito, donde hay fuentes fosforescentes que son atractivas o repulsivas. Vagar a través de este campo, evitando los puntos de repulsión y acercándome a los puntos de atracción, trazando una trayectoria de imágenes muy potente... En estos momentos se nos presenta el problema de la estructura objetiva de este campo, tabla de valores aplicada sobre el espacio, un espacio inexistente físicamente, un espacio virtual porque tengo imaginación para entenderlo y puedes saber que hay probablemente una circulación posible; el chimpancé que explora y que sabe que hay bananas al otro lado, pero un espacio que genera un tipo de entequeias abstractas que el chimpancé no puede llegar a conocer. La percepción del mundo como laberinto, una palabra que me parece muy importante. Mi tesis es que el mundo social antiguo no es más que un

campo abierto y finito, un campo donde uno buscaba circular. Mientras que el mundo actual es un laberinto mental, laberinto imaginario, esta es la idea que más se adecua a la actual imagen del mundo. Ya no es la imagen del campo limitado que fue en el pasado, en tiempos donde se podía concretar; actualmente no se puede. Siempre se nos presentan barreras y más barreras y nuestra vida consiste en circular entre las barreras. Esta imagen que debe dar tributo a la imaginación de escritores como Kafka, Paul Valery, Borges... Kafka ha descrito el mundo moderno de una forma acertadísima.

P.—¿Entraría Orwell también?

R.—Sí, sí, Orwell no pensó tanto en un estado mental como en un sistema político-social, pienso que Kafka recrea de manera magistral la percepción del mundo del hombre moderno, de una forma muy exacta, pienso que la idea de laberinto que se refleja en su obra, es totalmente fiel a la manera de percibir el mundo por el hombre moderno. Estamos dentro de un inmenso laberinto, rodeados de una tremenda soledad, en el laberinto hay soledad. El problema de la soledad, es un problema de crucial importancia en la sociedad actual, soledad que se puede ver en la obra de Camus, su libro «El extranjero», pienso que va muy en la línea de la idea de laberinto kafkiana.

P.—Pienso que todo esto tendría también mucho que ver con la sociología de Weber.

R.—Exactamente, Max Weber presenta el problema desde una perspectiva analítica, científica, pero yo me refiero no tanto a un posible análisis científico del mundo, sino a la plasmación de una idea, al reflejo de una sensación que es común en la actualidad, por eso prefiero poner ejemplos de escritores, no de científicos.

P.—¿Cómo conectaría todo esto con la idea de alienación del marxismo, con la idea marcusiana de unidimensionalidad?

R.—Sí, no es que esté en contra de esta noción, pero no me gusta tanto. Pienso que alrededor de gente como Marcuse existe un poco de artificialidad. Hay mucha gente que habla de Marcuse, de marxismo, de Sartre, el Mayo francés, etc., pero que a la hora de la verdad no han leído una línea de estos intelectuales. Por eso yo prefiero hablar de Kafka, de Camus, de escritores que son más fáciles de comprender y que son menos susceptibles de un encasillamiento ideológico. La palabra «unidimensionalidad» se refiere a una idea abstracta de limitación del hombre en un sistema de progreso, limitación del hombre en una sola dimensión vital. Acepto esta imagen pero no la utilizo porque considero que en primer lugar es un poco difícil de entender lo que dice Marcuse. Son otras cuestiones, Marcuse, por supuesto es un pensador a tener en cuenta. Pero bien, vuelvo a decir que prefiero citar referencias de autores que influyeron realmente en la concepción de mis ideas y de mi pensamiento.

P.—¿Está usted de acuerdo en que a más desarrollo de la infraestructura comunicacional, menos comunicación?

R.—Hay tantos canales que estamos inmersos en una gran opulencia comunicacional, estamos un poco perdidos. Como nuestro corazón es limitado, nuestra inteligencia es limitada y debido a estas limitaciones, debemos escoger y la sociedad «de progreso» escogió incrementar las relaciones frías, rígidas, semánticas, con la consiguiente pérdida progresiva de las relaciones calientes.

Finalmente el hombre se transforma en un extraño porque no habla corazón a corazón, cara a cara, habla siempre a los hombres —en palabras de Levinas— «la razón no habla al hombre, habla al individuo como receptáculo contenedor de la misma razón, luego mi razón habla a tu razón de una manera completamente racional y pierde todo su carácter de espontaneidad». Esto tiene una explicación, la limitación del tiempo del hombre. Se puede llamar ecología comunicacional o dietética comunicacional. Me refiero a que hay tantos canales que escoger, seleccionar, eliminar, que probablemente eliminamos información de interés en este proceso. Pero si escogemos siempre todas las razones, todos los canales que nos llegan, acabamos eliminando la personalización en la comunicación, y no sólo eso, sino que la realimentación resultante de este proceso produce una sobrecarga comunicacional que hace ininteligibles los mensajes. Por eso me gusta recordar esta fórmula, que considero muy pertinente, de que «la razón no habla al hombre, la razón habla a los individuos como contenedores de la misma razón, luego la razón se habla a sí misma. Son palabras de Levinas, distorsionadas un poco, pero no demasiado. Quiero decir que cosas como los sentimientos no aportan nada al funcionamiento del entramado social, son gratuitos y por tanto tienden a desaparecer. Hay valores de calor humano, hay valores de cara a cara en el sentido de filosofía de la relación, que no tienen capacidad de funcionar en el entramado comunicacional. Esto es un problema y naturalmente cada vez somos más y más absorbidos. Por el momento, generalmente, los canales técnicos de la telecomunicación incrementan las funciones frías y decremento consecuentemente la irracionalidad del hombre. Para mí la psicología es el estudio de la irracionalidad aparente del hombre.

P.—¿Esto tiene que ver también con la rentabilidad de la información?

R.—Efectivamente, las relaciones emocionales, las relaciones calientes, carismáticas, poseen una rentabilidad eventual, provisional, no garantizada, ambigua, frágil.

P.—¿Usted cree que esto sólo se da en sociedades capitalistas o es un fenómeno generalizable?

R.—Este fenómeno ha alcanzado un papel muy importante en el marxismo también, no tengo demasiada fe en países aproximadamente libres, como Francia o América, no tengo ilusiones sobre estos países que se pretenden democráticos. Pero el antiguo bloque del Este ha reconocido el fracaso de su sistema y desde luego, si de algo carecían era de libertad del individuo. En la sociedad capitalista yo discuto con usted, tomamos un café en la plaza, exponemos nuestro sistema de valores sin preocupación de que

nos estén espiando. La policía está para controlar la circulación, nunca vamos a tener miedo de que nos estén espiando. En estos países existe el miedo de que la policía esté escuchando en cualquier momento las conversaciones de la gente. Es un sistema finito, nosotros podemos hablar de cualquier cosa más libremente en los países capitalistas. Mientras que en los antiguos países del Este reinaba un discurso oficial cerrado. Ahora bien, también es cierto que en las sociedades basadas en la libre empresa, fundadas sobre el egoísmo, es mucho más fácil pagar a alguien para que coloque micrófonos y espiar a quien interese. La palabra «capitalismo» viene del vocabulario marxista. Personalmente prefiero hablar de sociedades de libre empresa que funcionan con las leyes del mercado, que funcionan con las leyes del egoísmo bien entendido, eso es un poco la sociedad capitalista, con sus ejemplos extremos, etc. Pero la idea del capitalismo como origen de todos los males ya es parte del pasado. La existencia del control del individuo, de la policía secreta para controlar al ciudadano incluso en su vida privada, no fue un invento del sistema capitalista. Con el tiempo también se dio en estos países, es cierto, pero como regla del juego social, se dio en los sistemas que contribuyen a controlar a perpetuidad la libertad humana con mecanismos de vigilancia permanente y esta es una característica típica de los países del antiguo bloque del Este. He estado en Alemania recientemente y es extraordinario el cambio que está experimentando. He conocido Berlín antes del muro, durante el muro y después del muro. La sensación de los intelectuales del Este, desde la caída del muro, es de respiro, de desahogo, mientras que antes había una presión fenomenal en todos los campos.

P.—¿Qué papel atribuye a los media en este juego del control social?

R.—Los medios son transportadores de todo y transportan un maniqueísmo social: hay cosas buenas y cosas que no son buenas, las cosas que no son buenas son malas. Parece que transportan una voluntad de hacer desaparecer la tolerancia e introducen progresivamente un tipo de ética que ejerce nuevas presiones en el individuo, que instaura nuevas religiones en el sentido de que todos han de pensar y creer las mismas cosas, lo cual posibilita una forma de terrorismo, ya no un terrorismo de Estado, sino un terrorismo social. La pobre secretaria que fuma mientras trabaja es perseguida porque hay un consenso social de que fumar es algo malo y entonces esta secretaria se convierte en una criminal. ¡Un poco de tolerancia, por favor! Es una forma irracional de pensar, al modo de las religiones. Es por esto que la palabra «tolerancia» me parece tan importante en la actualidad.

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^{os} 257-258

PEDRO LAIN ENTRALGO

N^{os} 446-447

JOSE ANTONIO MARAVALL

N^{os} 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



Maxime Chevalier *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*¹

Valeriano Bozal

Si bien es cierto que son pocos los que hoy defienden la literatura picaresca como reflejo de la sociedad de su tiempo, no lo es menos que semejante concepción perdura implícitamente hasta tanto no se dé razón suficiente de su realismo y, con ello, de la naturaleza de un realismo que no es reflejo de la realidad (social) empírica.

El libro de Maxime Chevalier es en este punto de considerable importancia. Su investigación, realizada con claridad y concisión, pone de relieve la importancia de un conjunto de manifestaciones de la agudeza verbal que tuvieron su mayor éxito y difusión en los finales del siglo XVI y comienzos del XVII —agudeza en la que, al decir de los extranjeros, brilló sobre todos el ingenio español— y que alimentaron en buena medida diversas obras literarias, entre ellas el *Buscón* de Quevedo.

Chevalier rastrea estas manifestaciones en el ámbito de la oralidad cotidiana, de la que nos han quedado algunos testimonios escritos —menos de los deseados—, formas del motejar, del equívoco y del apodo, proce-

dimientos de la caricatura y muchas veces juguetes del ingenio (que quizá no parezcan excesivamente ingeniosos al lector actual). Destaca que tales juguetes no son, contra lo que pudiera pensarse, exclusivos de la cultura popular —si por tal se entiende, como suele entenderse, la del pueblo bajo—, sino que constituyen formas del entretenimiento cortesano, al que no hacen ascos, a pesar de su carácter grueso, caballeros y damas, y aún monarcas.

Alguna prueba de ello encontramos en que muchas de estas formas, sin excluir las más salaces y vulgares, pasaron de las conversaciones y los pliegos a antologías que constituyen libros de muchas páginas, de elevado precio por tanto, y que no se editaron en aquel tiempo para estudiosos (aunque sólo los estudiosos los lean ahora). Ejemplo puede ser —y de él echa mano Chevalier en diversas ocasiones— la *Floresta española* (1754) de Melchor de Santa Cruz, dividida en siete capítulos dedicados a ciegos, chicos, gordos, largos, gordos, flacos, corcovados y cojos. Que las agudezas no eran delicadas lo ponen de relieve estos capítulos, que no se refugiaban en la literatura vulgar o en la infra-literatura, la antología misma. Como escribe Chevalier, «El montejar del siglo XVI, nutrido de apodos y de equívocos, podrá parecer vulgar. Esta apreciación nuestra únicamente demuestra que somos neoclásicos, aunque vergonzantes» (p. 63).

Las manifestaciones de la agudeza verbal tejen un entramado que es buena expresión de la fisonomía, al menos de una parte de ella, de la sociedad de su tiempo. Apreciamos

¹ Barcelona, Crítica, 1992.

cuáles eran sus gustos y, al menos parcialmente, sus modos de entretenimiento. Apreciamos también, en lo que ellas permiten, la imagen que de sí misma tenía, lo que consideraba ridículo y divertido y lo que no, algunos de sus valores y el papel que en las relaciones sociales jugó el ingenio. Pero además podemos revisar esa concepción según la cual se abre una brecha entre alta y baja cultura, entre alta y baja literatura. Que la brecha no es tan grande como suele decirse —y como ya en aquellos tiempos pretendía la teoría clasicista— lo ponen de relieve no sólo la condición social de quienes se entretuvieron con el ingenio, también, y sobre todo, el «aprovechamiento» que de esta baja cultura hace la literatura de su tiempo, incluso aunque se haga con ánimo de burla.

De las formas concretas del ingenio en muchos casos —Chevalier da oportuna cuenta de ello—, del sentido explícito o implícito que esas formas apuntan, en la mayoría. A ese respecto sólo quiero llamar la atención sobre una, quizá con más insistencia de la que el autor muestra (y muestra bastante): la reificación. Si algo llama la atención de la caricatura es, además de su abundancia, el rasgo reificador convertido en eje del ingenio. Recomponer a los personajes como cosas y objetos, hacer de sus partes partes de animales, sustancializarlas y adecuarlas a nuevas y en ocasiones absurdas figuras —en las que la irracionalidad puede quedar ajustada, si bien Chevalier se detiene en este punto al plantear sesgadamente (y creo que rechazar) el posible carácter esperpéntico (irracional) de la literatura quevedesca (p. 133),

asunto que quizás fuera preciso debatir algo más—, son recursos fundamentales del ingenio, un ingenio que fija así la imagen del entorno a la vez que los procedimientos de la comicidad.

Benavente, López de Ubeda, pero sobre todo Quevedo, hacen buen uso de este tejido de caricaturas, apodos, equívocos, juguetes, etc. Lo usan, es decir, se apropian de lo que necesitan y les sirve, y lo transforman en sus libros. De esta manera se establece un puente entre la cultura verbal y la escrita, y pasa a ésta el que era uno de los rasgos de aquélla: su visualidad, su sensualidad, la importancia que en ella tienen los sentidos.

Al analizar la evolución del ingenio y al constatar cómo en el siglo barroco es, cada vez más, rechazado, considerado vulgar y, como afirmara Lope, propio de lacayos, Chevalier indica que el rasgo que separa lo culto de lo vulgar empieza a ser ya en ese tiempo la referencia al intelecto o a los sentidos (con lo que la diferencia de clase se «dobla» de una diferencia intelectual o mental). «Esta afirmación de un arte de escribir que se dirige a la vista antes que al oído, al intelecto más que a los sentidos, este triunfo de un arte de escribir intelectualizado es fenómeno íntimamente ligado a la expansión de la imprenta (...). El texto impreso desprestigió la oralidad y todos los elementos relacionados con ella. Eliminó de los círculos cultos los géneros orales: ¿para qué escuchar al que relata (bien o mal) los géneros orales? ¿para qué escuchar al que relata (bien o mal) un cuento cuando se puede leer una novela? El cuento oral fue

derrotado entre los cultos y quedó confinado entre los analfabetos. La imprenta acabó con unos géneros y abrigó el nacimiento de otros (...). Una figura como el equívoco o la paranomasia tenían que ser alteradas por la irrupción del arte tipográfico. Porque apenas si tienen sentido fuera de la oralidad: subrayan el equívoco un guiño de ojos, una mueca, un movimiento de los labios o una inflexión de la voz. Ventaja en la conversación que se convierte en desventaja en un texto escrito. El arcángel que derribó al demonio de la agudeza verbal no se llama Boileau, sino Gutenberg» (pp. 252-253).

Esta tesis respaldaría aquella otra que contempla el *Buscón* como un texto para ser oído, contado oralmente, no para ser impreso. Y los diversos manuscritos que de la obra circularon antes de su impresión así parecen confirmarlo. Pero fue impreso, y en la «edición pirata» de 1626 parece que para nada intervino el autor. Es decir, había *lectores* para texto. No privilegiaré la intención del autor sobre los lectores, que vieron en esta obra fuente para su

entretenimiento y que, con su éxito, confirmaron también (y sobre todo a partir de entonces) que era para leído no menos que para oído. De esta manera, la agudeza verbal entraba en la literatura por la «puerta grande» —Chevalier dedica a este punto un capítulo, el XV, y en otro, el XX, señala su éxito en Francia: trece ediciones entre 1633 y 1655 (en un momento en que empezaba la «cruzada del buen gusto») —, y con ella ese referente sensible que empezaba a ser rechazado como vulgar.

Ahora es posible volver al punto señalado inicialmente. El «realismo» del *Buscón* no se concreta en una imitación narrativa de la sociedad de su tiempo, sino en la utilización de recursos que eran propios de colectivos sociales con un gusto específico. No existe una relación directa entre la narración y la realidad empírica (popular) narrada, hay, por el contrario, una relación mediada por la agudeza verbal por sus recursos y juguetes, por las concepciones —en especial la reificación— que en esos recursos están presentes y se hacen, ahora, texto.

José Jiménez Lozano

*Segundo abecedario*¹

Carlos Thiebaut

Comenta Jiménez Lozano en *Segundo abecedario* que un profesor americano escribió a la editorial una furibunda carta por la publicación de sus *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda*, texto que concluye con amargas y justicieras imprecaciones a Dios por el mal en el mundo. El buen profesor, cegado en su esperable y bienintencionada cortedad académica, quería denunciar la mendacidad de la estrategia narrativa de Jiménez Lozano, quien decía haber encontrado el manuscrito a partir de alguna andanza en la perdida biblioteca de Kafka y, al parecer, le amenazaba con pública difamación por falsedad y alteración de la historia. Concluye su nota Jiménez Lozano: «es como si Cervantes hubiera recibido una carta de Cide Hamete Benengeli, tachándole de impostor. Es precioso».

El trabajo narrativo de Jiménez Lozano ha desdibujado con frecuencias las recias fronteras de la ficción y la historia para hacerlas fluidas y borrosas, como la vida misma. No sorprende, por ello, la confusión del académico. Sus cuentos —los de *El grano de maíz rojo*, por ejemplo,

¹ Barcelona, Anthorpos, 1992.

La balsa de la Medusa, 23, 1992

pero también sus pequeños retratos de humanidad, como *Sara de Ur* o *El mudejarillo*— encabalgan memorias de sucesos reales (sorprendentemente documentados algunos, desvelando datos y percepciones que se ocultaron en los legajos) e invenciones y, como se señala también en el libro que comentamos, no hace falta más que saber mirar para descubrir, a nuestro lado, insospechada y embozada en su cotidianeidad, a mujeres que son Antígona o cualquier otro personaje de la tragedia clásica. Y es que la memoria, que trabaja cerca de la imaginación y con su mismo material, no reproduce, sino que reconstruye y lo hace desde aquel lugar o aquel problema que el hombre da en creer como central: saber ver es, pues, la clave. Si se sabe ver, se sabe también imaginar y esto último se une a aquello y ya no hay clara frontera, o al menos, no es importante que la haya, entre lo que se dice como fábula y lo que se dice como historia narrada.

No quisiera decir con ello que no existan diferencias, respetables y académicas, entre géneros literarios, entre géneros discursivos, entre disciplinas. Pero son diferencias obvias, aporramáticas en general, poco interesantes. Cabe siempre confundirlas, borrarlas, y sobre todo cuando con ello se teje esa estrategia de percepciones que conduce a un saber mirar, a un saber descubrir. Cuando se busca algo —la humanidad densa de un gesto, el silencio no expresable que nace ante esa densidad— cabe siempre confundir las percepciones establecidas: no se trata de un *compte rendu*, sino de una educación de la

mirada, y ello en una dirección precisa. Es una estrategia de lucidez, pero de una lucidez que buscar no ser hiriente, no ser ya amargada o incompasiva. No quiere proclamar, aunque a la larga lo reclame, ningún privilegio frente a tantas otras voces e interpretaciones socialmente vigentes.

Hay una vocación explícita de marginalidad, a la que no le faltan puntos de autoironía y de cierta actitud doliente, en esta segunda parte de *Los cuadernos rojos* que es *Segundo abecedario*. Hay, incluso, una aporía latiendo por ahí pues, por una parte, cuando escribimos intervenimos necesariamente en la dinámica del reconocimiento, aquella dinámica, a veces mortal, en la que Hegel configuraba los procesos de construcción de identidad. El reconocimiento de los ejercicios de escritura implica, y no puede no implicar, la publicidad. Pero, por otra, nuestro autor huye de esa publicidad. ¿Cómo pues hacer casar con esa publicidad la vocación explícita de escritor privado, marginal, que Jiménez Lozano asume? Sólo, creo yo, como protesta, como ejercicio a contrapelo, como rechazo de una forma de ser leído para que el lector aprenda a leerlo de otra manera nueva; otra forma de leer que sea otra forma de mirar y de ver. Jiménez Lozano quisiera, quizá, que aprendiéramos a ver lo que él sabe mirar y sabe que, para ello, debemos saltar algún que otro obstáculo: básicamente el de la forma de publicidad, de orden establecido de representaciones, que asume la esfera cultural convertida en mercado. Y, tras ella, la vida humana misma convertida también en publicidad inmediata, la conversión de todo valor

en valor de cambio (si se me permite, a mi vez, añadir otro obstáculo provocador). No desaparece, con ello, la aporía: se hace estrategia de aprendizaje.

Segundo abecedario, continuación de los diarios y cuadernos de notas del escritor desde 1984 a 1988, muestran la práctica decantada y como pausada de esa estrategia de educación del mirar, del vivir, y del escribir a la contra. Estas páginas han matizado la amargura de las anteriores, que se ha trocado en una distancia más tranquila; no falta, no obstante, una punzada de la soledad buscada y, como hemos dicho, aporética. Que la soledad, no obstante, no es aislamiento se deja ver porque en el libro se recogen reflexiones a partir de las lecturas del autor, en las que se hila su charla con el mundo, o de las diversas conversaciones que mantuvo con amigos y tertulios. También sus notas a partir de su descubrir el tiempo y las estaciones en los pequeños signos de la naturaleza y el campo. Frente a las páginas anteriores del diario, en las que la apremiante historia contemporánea estaba mucho más presente, ahora la contemporaneidad política se difumina y adquiere el papel de decorado de fondo, poco relevante la mayoría de las veces. ¿Pero no ha sido así, en general, en la cultura toda del país desde bien pronto en los ochenta? El desencanto, no obstante, no está presente con la acritud que lo estuvo en estos años en las culturas urbanas y el ejercicio de la literatura parece haber encontrado un peculiar remanso y un lugar de decantamiento.

Con ese remanso, la dinámica de lo público y lo privado vuelve a ha-

cerse presente, y de forma creo crucial. La forma de ver lo que es importante carece de discursos, o de fórmulas, para curar o para afrontar los grandes males del mundo en la esfera pública, y calla; pero es eficaz, como mirada privada, en aquel territorio menor que habita y que anda. Lo primero es una ausencia que no es reprochable al escritor sino que, a la vista de lo que vemos, parece un mal global que compete a todas nuestras sociedades desarrolladas que callan, o hablan en voz queda, ante algunas de las más crueles realidades

del mundo contemporáneo. Lo segundo, como la lucidez de quien supo que sólo nos quedaba ya cavar nuestra huerta o nuestro jardín, es una virtud limitada de la que no podemos prescindir. No es satisfactoria, por múltiples razones, esa situación de impotencia, por un lado, y de marginalidad, por otra. Pero, tal vez ese esfuerzo por aprender a mirar de otra manera sea crucial para la reconstrucción de discursos públicos desde los que la especie pueda afrontar sus problemas. Pues no hay justicia sin compasión.

leer, pensar, saber

J. J. Fraser • María Zambrano • Umberto Eco • James Buchanan • Jean-François Lyotard • George Steiner • Julio Caro Baroja • Raymond Can • Robert Elias • Julio Cortázar • Gianni Vattimo • J. J. López Aranguren • Georg Simmel • Georges Duby • Javier Muguerza • Naguib Mahfuz • Susan Sontag • Mijail Bajtín • 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 Paul Sartre • Iris Murdoch • Isabel Alberti • Jacques Derrida • Ramón Carande • Robert Darnton • Rosa Chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Foro 28, 28010 Madrid, Tel. 410 44 12
Distribuye: Comarca Albennum
Rubén González, 28, 28037 Madrid, Tel. 754 20 82



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

SUSCRIPCIÓN

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

FIRMA

Fecha
Firma
Cód. Postal-Población
Domicilio
Domicilio

Teléfono
Provincia

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.

J. I. Fraser • María Zambrano • Umberto Eco • James Buchanan • Jean-François Lyotard • George Steiner • Julio Caro Baroja • Raymond Carr • Norbert Elias • Julio Cortázar • Gianni Vattimo • J. I. 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 • Rachel Maffesoli • Claude Lévi-Strauss • Octavio Paz • Jean Baudrillard • Iris Murdoch • Rafael Alberti • Jacques Derrida • Ramón Carande • Robert Darnton • Ana Chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28019 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Athenaeum

Rafael González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 52

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 23/1992

T. Raquejo, *La Bella neoclásica y la Bestia romántica: historia de un enlace feliz*. **L. Soler**, *La liturgia de la secta*. **Fca. Pérez Carreño**, *El qué y el cómo: la representación visual en E. H. Gombrich*. **M. Carmen África Vidal**, *Eurínome, Ofión y el problema de la diferencia*. **A. Valdecantos**, *Las trampas de la letra, el ardid de la lectura y el número de maneras en que la memoria puede administrarse*. **M. A. Granada**, *De Erasmo a Bruno: caza, sacrificio y metamorfosis en la divinidad*. **J. L. Pintos**, *Entrevista a Abraham Moles*. **V. Bozal**, *M. Chevalier, Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. **C. Thiebaut**, **J. Jiménez Lozano**, *Segundo abecedario*.