

# La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 38/39 - 1996

Z-649

C. Thiebaut, *Lucio Anneo Séneca.*

A. Fernández Polanco, *La fantasmagoría.  
Baudelaire y la mercancía absoluta.*

R. García Alonso, *Ernst Gombrich y la búsqueda de lo mejor.*

C. González Marín, *La ética de la contemplación.*

R. Bodei, *Distancia de seguridad.*

J. M. Cuesta Abad, *La figura de lo político.*

C. Peñamarín, *El humor gráfico y la metáfora polémica.*

J. M. Marinas, *Las vidas de Borges.*

V. Bozal y C. Piera, *Acerca de Manuel Sacristán.*

## NOTAS

J. M. García López, *La cabeza de Zaratustra  
en Inocencio X y Velázquez.*

A. Valdecantos, *La otra genealogía de la moral.*

## LIBROS

V. Bozal, *Muerte y cuchillo: Execración contra judíos.*

C. Piera, *Secretos de familia.*



## Número 36 - 1995

J. M. Marinas, *Retrato de dama con filósofo*

P. de Man, *La tentación de la permanencia*

M. Candel, *El gobierno de los mejores*

B. Traven, *Land des Frühlings*

C. González-Marín, *Iconos*

J. C. Rodríguez, *Literatura y Filosofía:*

*Deleuze o la caza del Snark*

A. Schmidt-Burkhardt, *Breton en la consulta de Freud.*

*La desilusión de un encuentro*

D. G. Torres, *Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé*

V. Bozal, *Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje*

### NOTAS

E. Romero, *Relevancia, inferencia y comunicación*

### LIBROS

E. Torrego, Noam Chomsky, *Lenguaje y pensamiento*

J. Arnaldo, *Una historia cultural de los quince años  
iniciales del franquismo*

M.<sup>a</sup> I. Peña Aguado, *De la sonrisa o de un remedio  
para la Filosofía*

## Número 37 - 1996

A. Lotha, *Del escondido deleite*

A. Forbes, *Atrocidades: el progreso de las matanzas de civiles*

P. Mayayo Bost, *Violencia y diferencia:  
las «Massacres» de André Masson*

J. Misch, *Mosaico contra reflejo mimético.*

*En torno a los ensayos cinematográficos de S. Kracauer*

J. A. Ramírez, *Fragmentos y ruinas de utopía  
(Textículos de La Habana)*

### NOTAS

E. Ichikawa Morin, *¿Retornar al diálogo?  
(sobre la expresión filosófica)*

M. Perniola, *Militiae sine malitia*

### LIBROS

D. Hernández Sánchez, *La creación del instante*

V. Bozal, *Caprichos de Francisco de Goya*



# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 38-39, 1996



Carlos Thiebaut	3	<i>Lucio Anneo Séneca</i>
Aurora Fdez. Polanco	19	<i>La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta</i>
Rafael García Alonso	41	<i>Ernst Gombrich y la búsqueda de lo mejor</i>
Carmen González Marín	53	<i>La ética de la contemplación</i>
Remo Bodei	73	<i>Distancia de seguridad</i>
José M. Cuesta Abad	87	<i>La figura de lo político</i>
Cristina Peñamarín	107	<i>El humor gráfico y la metáfora polémica</i>
José Miguel Marinas	133	<i>Las vidas de Borges</i>
V. Bozal y C. Piera	145	<i>Acerca de Manuel Sacristán</i>

## NOTAS

José M. <sup>a</sup> García López	174	<i>La cabeza de Zaratustra en Inocencio X y Velázquez</i>
Antonio Valdecantos	183	<i>La otra genealogía de la moral</i>

## LIBROS

Valeriano Bozal	192	<i>Muerte y cuchillo: Execración contra judíos</i>
Carlos Piera	195	<i>Secretos de familia</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 (director), Roberta Quance, Juan Antonio Ramírez y Carlos Thiebaut.

Diseño, La balsa de la Medusa.





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

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

Precio de este número doble, 1.600 pesetas. Número sencillo, 800 pesetas.  
Suscripción anual (cuatro números),  
España, 2.900 pesetas. Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

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

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



# LUCIO ANNEO SÉNECA

## (Libreto para una ópera de cámara)\*

Carlos Thiebaut

### Personajes:

Séneca, viejo en las escenas primera, tercera y quinta. Séneca joven, en la segunda, y maduro, en la cuarta. Paulina, su mujer, en la primera, tercera y quinta. Marcia, una prostituta, en la segunda. Julia, sobrina del César, en la cuarta. Un mensajero y un marinero, en la tercera y en la cuarta, respectivamente.

### Trama:

Es la noche de la muerte de Séneca, que recibe la orden de Nerón de acabar con su vida, pues el Emperador no podía ya sufrir los reproches de su antiguo maestro. Esa noche Séneca se encuentra acompañado por Paulina, mucho más joven que él. Hay dos momentos, la segunda y cuarta escenas, en las que Séneca recuerda dos relaciones amorosas de su vida: una, con una prostituta de Alejandría, y otra con la sobrina del César. La primera tiene lugar en el burdel y la segunda en el puerto de Ostia. Ambas escenas son dos despedidas, como lo es, también, la última, en la que Séneca se suicida y se despide de Paulina. El

\* Este libreto fue escrito, entre México, D. F., Tepotzlán y Vilardebó, para la compositora Marcela Rodríguez.



hilo de la obra es la relación entre el tiempo, el deseo y la inutilidad de las palabras, o la necesidad del silencio una vez que sabemos que nada, sino tiempo, poseemos. Ese hilo está marcado, a todo lo largo del texto, por la última carta que Séneca le escribe a su discípulo Lucilio.

Dinámica interna de la obra:

La escena primera es una introducción al tema, donde se plantean o apuntan las cuestiones. Las relaciones entre Séneca y Paulina son distantes, algo superficiales. Esas relaciones se van modificando en las escenas tercera (con un cierto carácter de interludio) y quinta. Sólo en ésta la figura de Paulina adquiere, con el mensaje del silencio, toda su plenitud. Las relaciones de Séneca con Marcia, la prostituta, en la segunda escena, y con Julia, la sobrina del César, en la cuarta, son simétricas e inversas. Séneca no parece entender a Marcia, y la abandona. Julia entiende a Séneca, pero no quiere encadenarse a su exilio, dando su relación por concluida.

El mensajero, en la escena tercera, y el marinero, en la cuarta, tienen papeles diversos, también simétricos: el mensajero es una imposición externa, la orden del César, que tiene un papel de breve contrapunto dramático, de exigencia; el marinero es, en la cuarta, un contrapunto irónico o satírico, negándole sublimidad a la despedida. Esa pérdida de sublimidad se recoge en la última escena, en la que Séneca rehúye el dramatismo y en la que Paulina —a diferencia de lo que sucedía en la tercera— es una figura serena, lejos del patetismo.

## LUCIO ANNEO SÉNECA

### ESCENA PRIMERA

Séneca, viejo, en su casa de Roma. Paulina, su joven esposa. Atardecer. Una sala con una mesa de escribir. Una bañera al fondo, que se irá iluminando a lo largo de la obra. También una clepsidra. Es la noche en que Séneca recibirá la orden de suicidio, bajo la acusación de haber conspirado contra Nerón.

---

Carlos Thiebaut (Madrid, 1949) es profesor de filosofía en la Universidad Carlos III de Madrid. Autor de *Cabe Aristóteles* (1989), *Historia del nombrar* (1990) y *Los límites de la comunidad* (1994); coautor de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996).



Paulina:

Apresúrate, Séneca, que oscurece.  
Llegará el mensajero anunciado de Nerón  
para reclamar tu presencia,  
y no habrá tiempo.  
Viene fría la noche,  
cúbrete con este manto.

Séneca:

Calla, Paulina, tengo cosas más urgentes.  
Esta carta a Lucilio,  
tal vez la última.  
He de decirlo todo: mi último consejo.

P (aparte):

Consejos del mal consejero de sí mismo.

(a él)

Te afanas con tus escritos todo el día,  
¿también esta noche?  
¿No sabes que has de preparar tu defensa  
y rendir cuentas al César de tu audacia?  
¡Querer moralizar a Nerón!  
¡Querer pensar por sí en Roma en estos tiempos!  
Apresúrate, que ya no hay tiempo:  
deja, Séneca, la carta.

S (escribiendo):

«A Lucilio, salud.»

(aparte)

¿Qué le diré? ¿Cuál es la palabra?

P:

Nunca te faltaron palabras:  
siempre excesivas, muchas desatinadas:  
el pavimento de tu condena.



¡La palabra no detendrá el momento!  
Está hecha, ella misma, de tiempo.

S:

¿Cómo decirle a Lucilio que sus ansias  
o se tornan en saber o le desharán el alma?

(escribe)

«Te escribo, Lucilio, mi última carta.  
Ya no te daré consejos,  
sólo una última palabra.»

P:

Llegará el mensajero  
¡y él enredándose en una carta!

S:

¿Qué le diré?  
Recuerdo una noche en Alejandría.  
Yo era joven. Ella se llamaba Marcia.

P:

¿De qué te valen los recuerdos?  
Las palabras no congelarán el tiempo.  
La memoria no detendrá la espada.

## ESCENA SEGUNDA

Alejandría. Séneca joven. Marcia, una madura prostituta. Un dormitorio. Ambos en la cama, hacen el amor. Al acabar, Séneca se levanta rápidamente, inquieto.

M:

¿Qué te sucede?  
¿De qué te inquietas?  
¿Tienes prisa acaso?



¿No es nuestra toda la noche,  
como ayer, como mañana?

S:

Calla. Nada sabes.

Esta noche se fue. Ya no hay tiempo.

De niño me llevaron de Córdoba a Roma;

de Roma, me trajeron a Egipto.

Córdoba y Alejandría, oeste y este,

dos provincias, dos destierros.

Aquí aprendí lo que no me enseñaron.

Pero, mañana tomo en mis manos mi vida.

Regreso a Roma: ¡de nuevo el foro!

¡El fulgor cálido de las palabras!

M:

¿A Roma? ¿Tanta es tu prisa?

¡Con razón urdías tu pasión

como si fuera la última!

¿Por qué no me lo hablaste?

Habría preparado mi despedida.

S (con arrogancia de jovencuelo):

¡Qué importa! Hoy aquí, mañana

te hallaré en Roma. ¿No dicen

que allí conducen todos los burdeles?

Allí se deshacen los lechos

con más maña y menos exigencia.

M:

¿A qué viene escupirme tu despecho?

Sé que he sido para ti, en estos días,

más que tu puta iniciadora:

hallaste en mí la pasión desconocida.

Yo te desnudé y, por vez primera,

te miraste en el espejo de mi cuerpo.

¿No te gusta, acaso, lo que has visto?

¿Tanto te temes, Séneca?



(Séneca se levanta, inquieto.)

S:

Calla, Marcia. Como siempre,  
¡un exceso de palabras!  
Como todos, siempre, quejas.  
Por fin, mañana, a Roma.  
A los mil ruidos del foro  
donde tejeré mi futuro y mi destino.  
¿A qué vienen tus reproches?  
Has tenido mis monedas,  
y más de un placer te dio mi cuerpo.  
No pidas más, nada me exijas.

M (enfadada):

¡Te hacía a la altura de las ansias de tu cuerpo!  
Nada requiero, ni siquiera la mentira  
de un prometido recuerdo.  
Huyes de ti mismo,  
de tu imagen en mi abismo.  
Por tres veces esta noche  
me penetraron tus abrazos;  
pero callabas –no hallé tu voz,  
sólo el escudo bruñido del cuerpo,  
frío y helado como un espejo.

S:

¡Calla! ¡Tu exceso de palabras!

## ESCENA SEGUNDA

(Séneca y Marcia simultanean lo siguiente):

M:

Habrás tenido mis pechos,  
pero se te escapó mi anhelo.  
Tendrías mis cabellos,  
pero te eludieron mis sueños.  
Perdiste mi cuerpo abierto,  
con él, el lapso del tiempo.



S:

¡Palabras de puta ajada!  
¡Lamentos de puta vieja!  
Yo nada te prometía,  
ni siquiera mi recuerdo.  
¿Es que no te di, acaso,  
mis monedas y mi cuerpo?

(Séneca, que se ha ido poniendo su túnica, sale como huyendo. Marcia queda sentada en la cama, mientras la escena se oscurece.)

### ESCENA TERCERA

De nuevo, Roma. La misma escena que la primera. Séneca viejo con Paulina. Un mensajero de Nerón.

(Llaman al portón. Paulina sale y regresa acompañada de un mensajero. Mientras, Séneca escribe.)

S (escribiendo):

«Lucilio, lo que tienes  
no es aquello que posees  
y que es ornato en tu pecho.  
No son tus cargos, tu hacienda.»

P:

Apresúrate, no hay tiempo.  
Está aquí el mensajero del César.

Mensajero:

Lucio Anneo Séneca,  
por tu exceso de palabras,  
el César te requiere  
a que al amanecer, por tu mano o por mi espada,  
calles en el eterno silencio.

S:

¡Silencio!  
¡Generoso ese estúpido, vacío jovenzuelo!



¡Aún me deja elegir!  
No merece mi atención  
ni interrumpirá mi consuelo.

P:

¡No! La muerte...  
No esperaba tal condena...

S (escribe):

«Lucilio, el deseo es la materia del tiempo.  
Las cosas, objetos, amores,  
no fabrican el deseo.»

P (nerviosa):

¿Qué dices? ¿Qué haremos?  
¿Qué le respondes al mensajero?

S:

¡Déjales!  
¡Ruidos del foro, voces del viento!  
Tenemos toda la noche.

M (imperativo):

Al amanecer he de dar respuesta.  
Aguardo tu decisión.

S:

¡Silencio! Séneca cumplirá su hora  
marcando él su momento.

P (aterrada):

¡Séneca cumplirá su hora!  
¡Marcará él su momento!  
¿De qué valieron mis consejos?  
Todo está dicho; quedan sólo los hechos.

S (escribe):

«Lucilio, a veces por poseer  
desperdiciamos el tiempo»



(se detiene)

«Lucilio, no cumplimos nuestra vida  
apropiando, poseyendo;  
así empequeñece el deseo.»

P (destrozada, comienza ensimismada y se dirige, luego, a Séneca):

Séneca cumplirá su hora,  
marcando él su momento...  
¿A qué te llevan las palabras,  
cuando se tornan en gestos?  
¿De qué valen los escritos  
cuando se te agota el tiempo?  
¿Para qué tanto escribir  
si ya te llegó el momento?

S (a lo suyo, ensimismado):

No entendí, de Marcia, que el deseo se hace de tiempo.  
Ni luego aprendí, de Julia, que el tiempo es desasimiento:  
saber gozar no esperando  
saber tener no teniendo.

P (con un cierto tono de recriminación):

Ni aprendiste de Paulina  
que las palabras no alcanzan  
a detener el tiempo  
que se escurre entre los dedos;  
que sólo a él lo tenemos.

M (sacando la espada y poniéndola en la mesa en la que Séneca  
escribe):

Lucio Anneo Séneca:  
La noche avanza.  
Aquí está mi espada.

S (ensimismado en su recuerdo, repite):

No aprendí de Julia que el tiempo es desasimiento.



P (señalando a la clepsidra, cuyas gotas se dejan oír):

Ni has aprendido, Séneca,  
que ninguna palabra  
detendrá la última gota  
que marca, que hiere, y que mata.

(La escena se oscurece. Los personajes parecen detenidos, dando paso a la siguiente escena: también un recuerdo de Séneca.)

## ESCENA CUARTA

El puerto de Roma, en Ostia. Séneca maduro, ya algo calvo. Julia, sobrina del emperador Claudio, que es, que ha sido, amante de Séneca. Hay equipaje pues Séneca ha sido condenado al exilio por esos amores. Un marinero, que se afana con los aparejos de un barco, siempre marcando distancias, burlándose de los dos.

S (inquieto):

¿Vendrá Julia? ¿Recibiría mi carta?  
... Si pudiéramos convertir este exilio  
en huida a un paraíso: no a Córcega, ¡a Córdoba!  
¡qué vana entonces la orden del César!

Marinero:

¿Cuándo zarpamos, patrón?  
Está alta la marea  
y Córcega lejos.  
¿A qué espera?  
Nada dejamos atrás;  
nada echaremos de menos.

S:

Tal vez no iremos a Córcega.  
Quizá a España.  
Las riberas de Córdoba  
amarillearán en estío  
y calentarán, entre amores,  
el frío del destierro.



(entra Julia, apresurada)

J:

¡Séneca! Recibí tu mensaje,  
pero...

S (la interrumpe):

¡Julia! ¿Vendrás conmigo?  
¿Engañaremos el exilio?  
¿Tendrás coraje para huir  
a donde nos amemos sin velos?  
¿Acaso un César  
puede atezar el deseo?

M (aparte):

¿Órdenes de arriba, pues?  
No sabía que era noble el equipaje:  
pero, al cabo, sólo un fardo.  
¿A qué viene tanto escándalo?

J (a Séneca):

Marcha solo; no protestes.  
¿No conoces tu destino?  
Ni Roma tolera amores  
ni un filósofo poseerá  
a la sobrina del César.

M:

¡Y más noble la señora!  
Pero, al cabo, como todas.  
¿A qué viene tanto escándalo?

S:

¡No! No puedo...  
No quiero perder nada  
de lo que en ti he descubierto.



J:

Tú mismo me enseñabas  
lo inútil de los lamentos.  
No lamentos, no gimas.  
Deja que huya el tiempo.  
Serás huella que no se borra,  
no la fragilidad de un recuerdo.

M (haciendo gestos obscenos):

¿Que no recordarás?  
¿olvidarás cómo hacerlo?  
Mete y saca, saca y mete:  
¡tú dejale hacer al cuerpo!

S:

Pero, ¿entonces?  
¿Fue tan frágil nuestro encuentro?

J:

Embarca. Mientras te tuve  
gozamos aquel momento.  
Arate tu destino, amor,  
pero no me hieles, como piedra,  
en tu pasado y tu recuerdo.  
Yo soy presente: tengo mi tiempo,  
él es mi exilio y mi naufragio.  
No soy sombra de tus sueños.  
El tiempo es desasimiento.

S (mientras ella le ha despedido, con un beso):

¡Derrotado!  
César manda,  
amor vencido;  
poder reclama,  
amor marchito.  
Dame una prenda:  
tu velo,  
que tape mi alma  
con un recuerdo.



Marinero (aparte):

Venga, venga: ¡siempre igual!  
Nunca saben despedirse:  
siempre lloros, siempre llantos.  
¡Como si el mar fuera infinito!

(Lo que sigue se alterna, línea a línea.)

C:

No fío el amor a la memoria,  
ni lo fío a la fragilidad de tu recuerdo.  
El amor cumplió, cumplidamente, el tiempo.  
Construimos con el barro de los besos  
una figura alada que levantó su vuelo.  
No lamentos el exilio y la partida:  
el amor cumplió, cumplidamente, el tiempo.

S:

La partida palidecerá el recuerdo.  
Sólo queda la llaga de tu rostro  
que se desgranará deshaciéndose en el tiempo.  
Nada me deja el anhelo de tu cuerpo:  
sólo ausencia, y pérdida y desvelo.  
Me hieren el exilio y la partida:  
tu rostro se desvanecerá en el tiempo.

(El marinero ha ido contrapunteando la anterior despedida con lo siguiente, con algo de despecho socarrón; o bien el marinero lo dice después del anterior dúo.)

M:

Mi parienta  
se lamenta  
de lo largo del viaje;  
lo que mi parienta  
no sabe  
es que a otros puertos,  
otros lechos:



¡Que sea lento el regreso  
y ligero el equipaje!

(Los personajes quedan quietos. La escena se oscurece.)

## ESCENA QUINTA

De nuevo, Roma. Séneca y Paulina. La bañera está ya muy iluminada. La clepsidra, ya más lenta, marca con claridad el transcurso de la escena.

S (escribe):

«Lucilio, no sabemos cómo,  
pero se nos cumple el tiempo.»

P (muy bajo, con amor):

Ya amanece. ¿Qué harás, Séneca?

(ensoñando, recordando)

¿Recuerdas cuando en el campo  
cosechábamos el vino?

Hacía calor.

Los esclavos cantaban,  
tú, en silencio...

¡Que aquella higuera  
diera sombra a un paraíso  
y que yo no lo supiera!

S (La mira):

¡Qué poco estuve contigo!

P:

A la vuelta de tu exilio...

S:

No había pasión en mi cuerpo,  
venía cansado, herido  
de las distancias



P:

Calla tú ahora. Tú qué sabes.  
Hubo cuidado.  
La cosecha de las viñas,  
los silencios que decían.

S:

No recuerdes, nada vale.  
Entibiece la bañera.  
Prepara los estiletes.

P:

¿Ya? ¿Estás seguro?  
¿Ya no hay tiempo?  
¡Figuras terribles de ver,  
la muerte y el acabamiento!  
Demos, pues, paso al silencio.

S:

Hagamos paso al silencio.

P (indicando a la clepsidra):

El silencio. ¡Tantas veces  
te lo pedí para que siguieras viviendo!  
Ahora el silencio te doy.  
Las gotas de la clepsidra,  
para que en él te ahogues,  
han llenado un mar de silencio.

(Séneca y Paulina simultanean lo que sigue):

P:

Su sangre teñirá el agua,  
su vida se desleirá en silencio.  
Todas las palabras  
han de resumirse en un hecho,  
y el mago de las palabras



doma el destino  
agarrándole el cabello.  
Dejemos, tras las palabras,  
que diga el tiempo el silencio.

S:

De Marcia aprendí  
que al deseo lo hace el tiempo.  
Supe por Julia  
que el tiempo es desasimiento.  
Tú, Paulina, me enseñaste  
que ni siquiera las palabras  
detienen este momento  
que se escurre entre los dedos:  
que sólo tiempo tenemos.

S (escribe):

«Esta es, Lucilio, mi última palabra:  
SÓLO ES NUESTRO EL TIEMPO,  
TODO NOS ES AJENO.  
Vale.»

(Se levanta. En silencio, besa levemente a Paulina. Se dirige a la bañera, desvistiéndose. Se corre un velo sobre él. Mientras, Paulina dice lo siguiente, y todo se va oscureciendo.)

P:

Yo era Marcia,  
yo era Julia.  
Todo lo que has sabido,  
nosotras lo fuimos diciendo:  
es breve el viaje,  
y sólo de tiempo  
es nuestro equipaje.  
Y dice el tiempo «silencio»,  
y el silencio dice «tiempo»  
y todo nos es ajeno.

FIN



# LA FANTASMAGORÍA, BAUDELAIRE Y LA MERCANCÍA ABSOLUTA

Aurora Fdez. Polanco

## *La modernidad como época del infierno*

«Un éclair... puis la nuit!- Fugitive beauté». La mirada de Baudelaire o la de Constantin Guys. El objeto de la mirada podría ser la «pasante», «la dama alta y delgada de riguroso luto» o quedar fragmentado, indefinido; disolverse entre la multitud que la acogería como «un caleidoscopio dotado de conciencia». El que mira, por el hecho de mirar, perdido en esa «rue assourdissante», debería sentirse además, como muy bien ha señalado S. Buck-Morss<sup>1</sup>, algo narcotizado y al mismo tiempo, o quizá por ello, su mirada tendría que ser como la de un niño o un convaleciente que lo viera todo «en estado de novedad».

Benjamin conoce y valora todos estos aspectos que hacen de Baudelaire el «fundador» de la *modernité* entendida como lo transitorio, lo

<sup>1</sup> «A principios del XIX un narcótico se obtenía de la realidad misma...» Buck-Morss: 1993, p. 76. El propio Benjamin lo reconoce en carta a Horkheimer (abril de 1938): «las masas son el medio más nuevo de embriagar a quienes se han visto reducidos a la soledad», Frisby: 1992, p. 366.



fugitivo y lo contingente, pero al hacer hincapié en la novedad como lo siempre igual y lo siempre distinto, se preocupa y construye desde Baudelaire el análisis de «otra» modernidad: la del rostro de un mundo en el que se expresen la totalidad de los rasgos que dibujen una representación del infierno: el infierno de lo siempre igual, como el paisaje de Las Landas, los paisajes de Las Landas siempre nuevos y siempre idénticos que el pintor Titorelli vende a K. en *El proceso* de Kafka (S 1,4)<sup>2</sup>.

«*Les sept vieillards. Repetición y tipo. Ver las tiller-girls de Kracauer. Hachís*»<sup>3</sup>. Esta frase, con variaciones, aparece varias veces en *Das Passagen-Werk*, en el *Konvolut J* que Benjamin dedica a Baudelaire. También en el *exposé* del 39 recurre a ella —ya dentro de un discurso elaborado— para demostrar cómo Baudelaire extrae la experiencia de la uniformidad a partir del poema *Les sept vieillards*<sup>4</sup>; esa «procesión infernal» que se

<sup>2</sup> Cito por la traducción francesa de *Das Passagen-Werk*, París, Ed. du Cerf, 1989.

<sup>3</sup> «Les Septs Vieillards» a propósito del eterno retorno de lo mismo. Las bailarinas del music-hall» (J 55,10).

Sobre las *Tiller Girls* S. Kracauer reflexiona en *Das Ornament der Masse* (1927). En este texto invita al análisis de las manifestaciones superficiales de la época pues «sólo ellas nos garantizan un acceso directo —inmediato— al conocimiento de lo existente (...). El contenido fundamental de una época y sus impulsos inadvertidos se iluminan recíprocamente». Cito por la traducción italiana. S. Kracauer (1927) 1982, p. 99. Kracauer estudió estas manifestaciones en el s. XX, estudió el cine y la publicidad, pero en el s. XIX las manifestaciones superficiales se expresarían en los lugares de exhibición de la mercancía y en la opereta. Como su amigo Benjamin se dará cuenta de la fantasmagoría existente en el viejo *Lindenpassage*: «cuando niños nosotros mismos nos encontrábamos como difuntos en el pasaje» (p. 157).

<sup>4</sup> El título original de «Les sept vieillards»: «Fantômes parisiens» (J, 92,2). Sobre este poema v. (J 84,4) y en (J 84a1) el hecho de hallarse aislado en la obra de Baudelaire. Esta modernidad, la de los *septs vieillards* más que la de *Le peintre de la vie moderne* ¿no se empieza a dejar leer en algunos cuadros de Seurat, ahora, para nosotros, en este sentido, verdadero pintor de «otra» vida moderna? Porque Seurat la encontró posiblemente en las imágenes que nos hablan de la producción en masa, en los grandes cartelones anunciadores, de presencia reiterada y monótona. Se puede comparar la influencia de este orden serial en *Le Chaut* de Seurat, que se basa en el ritmo y la insistencia, frente al «caos moderno» de *El Baile* de Chèret. Ver: Catálogo de la Exposición *High & Low*, Nueva York, MOMA, 1990, pp. 241, 242, 300.

Precisamente Benjamin, en Apéndice 3 de los *Pasajes*, incluye entre los personajes que funcionarían como musas del surrealismo una de las más avasalladoras figuras publicitarias de los años veinte y treinta: *el Bébé Cadum*.

---

Aurora Fdez. Polanco es profesora titular de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau* (1992). En la actualidad prepara una monografía sobre E. Degas.



manifiesta precisamente en el corazón de la *flânerie*, resulta una «fantasmagoría angustiosa»:

Siempre el mismo individuo, el mismo viejo aterroriza al paseante que los contempla. No sabe si por más que desarrolle sus más excéntricas singularidades logrará romper el círculo mágico del tipo (*Exposé* del 39).

Una experiencia de esta clase sólo puede darse en la gran ciudad y dentro de una sociedad cada vez más y más configurada por la repetición del tipo. En esa «fourmillante cité» en la que él pudo contar siete veces «de minute en minute/ Ce sinistre vieillard qui se multipliait». Ciertamente, como le reconoció Victor Hugo cuando leyó el poema, Baudelaire estaba «produciendo en el lector estremecimientos nunca experimentados antes», ahora posibles lejos de los bosques y las praderas cuyos peligros no se comparan con los «choques y conflictos cotidianos de la civilización» (p. 1260). Haber sido «codeado por la multitud» en el movimiento rápido y mecánico es, según Benjamin, una de las experiencias más importantes de Baudelaire.

Era otra clase de «procesión infernal» pero lo cierto es que en el *Salón* de 1846 ya conforma Baudelaire la imagen de su época como experiencia de un tiempo que comporta la serialidad: «un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros políticos, sepultureros amorosos, sepultureros burgueses», todos ellos vestidos igual, con el traje/coraza del héroe moderno, «símbolo de un duelo perpetuo» (p. 950), testigo de una igualdad que, a su vez, prefigura el tiempo del positivismo y el progreso<sup>5</sup>. En este sentido Benjamin cita la frase de Horkheimer:

La persistencia de la imagen publicitaria en la ciudad debe asociarse a aquellas experiencias táctiles y ópticas nuevas de las que hablara Benjamin: «como las que trae consigo la página de anuncios de un periódico», experiencias que para él eran «de carácter análogo a las que padece el obrero asalariado en una línea de montaje en serie», (*Iluminaciones II*, p. 147), modificaciones de la sensibilidad directamente ligadas con el nuevo modo de producción. Sobre todo ello volveremos más adelante. Conviene consultar al respecto J. Crary (1990, pp. 19 y ss.).

<sup>5</sup> «Baudelaire describe a su clase social dando una descripción de su vestimenta (...). El heroísmo de la vida moderna era una forma de ganarse al lector, un eufemismo (...) su concepción de la modernidad heroica era una monstruosa provocación» (J 52,1).

El traje de la burguesía: pantalones, americana, camisa y corbata se consolidó en Europa tras la revolución burguesa del 48. Traje deliberadamente civil. En un estado de derecho, dice Alberoni, no tenía un peso determinante el empleo de la fuerza de las armas, sino el crédito, la astucia, el cálculo, el racionalismo, rasgos típicos del capitalismo descritos por Weber. N. Squicciarino: 1990, p. 174.



«La proclamación de la igualdad como principio constitucional representa desde el principio un progreso para el pensamiento, pero también un peligro» (J 92,3).

Desfile y tipo, pues, transcurren de modo paralelo al caos de la masa variopinta y agitada de la ciudad. Baudelaire había puesto en pie la figura del flâneur cuando *construye* su Constantin Guys (*Le peintre de la vie moderne*), una de las figuras fundamentales para su teoría de lo moderno. Un flâneur que rescata de *El hombre de la multitud* de Poe cuya pasión y profesión es la de «épouser la foule» (p. 1160) en la que entra como en un «inmenso depósito de electricidad»<sup>6</sup>. Pero Benjamin se interesa más en los transeúntes del cuento de Poe que se comportaban «como si, adaptados a los autómatas, sólo pudiesen expresarse automáticamente»<sup>7</sup>. Su conducta es una reacción a los shocks. Benjamin comienza viendo en la descripción de la multitud tal como aparece en Poe, con sus movimientos bruscos y cortados, «una verdad superior» (J 60 a,6):

Los uniformes absurdos de *la foule* en Poe indican que estamos en la zona en la que este peligro se hace verdaderamente sentir; la alucinación de los siete viejos es del mismo tipo (*Exposé* del 39).

La lectura que más le interesa de Poe es la que le lleve a concluir que «estos movimientos son menos los de las gentes que se dedican a sus ocupaciones que los de las máquinas que ellos hacen funcionar». Poe parece que premonitoriamente ha conformado la actitud y las relaciones de la *foule* según el ritmo de sus máquinas. Todo ello refleja ese «infierno del tedio» que Michelet había observado en las fábricas de tejidos: «Toujours, toujours, toujours, c'est le mot invariable que tonne à notre oreille le roulement automatique dont tremblent les planches»<sup>8</sup> (D, 4, 5).

<sup>6</sup> Para Benjamin el hombre de la multitud no es ningún flâneur. En el *Exposé* del 39 se refiere al flâneur como el que contempla un espectáculo y no el que se ve envuelto en él. Ver además *Iluminaciones II*, p. 143.

<sup>7</sup> Benjamin escribe en un momento de expansión de la mecanización. Sobre las influencias de todo ello en los surrealistas y de éstos en Benjamin, vid Foster: 1993, pp. 150 y ss.

<sup>8</sup> «A menudo las llamadas de atención de Michelet (por ejemplo sobre la ensoñación y los ritmos de oficios) avanzan intuitivamente los análisis experimentales de los psicólogos modernos» (J 60a,6).



Todos estos aspectos forman parte de una de las grandes preocupaciones de Benjamin: la crisis de la experiencia ligada a la de la percepción en un mundo que tiene como eje de su progresiva tecnificación el trabajo en la máquina<sup>9</sup>. Como había advertido Marx, en la cinta sin fin los obreros aprenden a coordinar sus movimientos con los que siempre, de manera uniforme, realizan los autómatas:

«A la vivencia del shock que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquina. Lo cual no permite suponer que Poe tuviese la menor idea del proceso industrial del trabajo. En cualquier caso Baudelaire estuvo muy lejos de esa idea<sup>10</sup>. Pero sí estaba obsesionado por un proceso en el que el mecanismo reflejo que la máquina desata en el obrero, puede estudiarse de cerca, como en un espejo, en el desocupado. El juego de azar representa dicho proceso. También en el juego los mismos gestos que los del obrero asalariado en la fábrica (...) manipulaciones sin conexión con la anterior porque es su repetición estricta. Es decir un trabajo vaciado de contenido.»

La máquina y la cinta sin fin expelen mercancías. Si la multitud produce ebriedad en el que la vive desde su interior, al convertirse en masa de compradores, está sometida a su vez a los efectos narcotizantes de la mercancía. La mercancía produce los mismos efectos entre la muchedumbre que revolotea a su alrededor que «el encanto que irradian los toxicómanos bajo la influencia de la droga». El concepto de

«En los primeros tiempos de las máquinas semi-automáticas, las encuestas mostraron que las obreras especializadas, al trabajar, se dejaban ir en un ensueño de orden sexual, recordaban la alcoba, la cama, la noche, todo lo que se refiere a la persona en la soledad de la pareja cerrada sobre sí misma. Pero era la máquina en ellas la que soñaba con caricias». Sartre: 1960, p. 290.

<sup>9</sup> *Iluminaciones II*, p.147. La monotonía y la tiranía de una cinta transportadora de gran velocidad destruye el equilibrio mental. Precisamente la película de Chaplin *Tiempos modernos*, se estrena en Nueva York en febrero de 1936: «El individualista mecanizado enloquece y procede a convertir la fábrica en el manicomio que, en realidad, siempre ha sido», R. Barthes, 1957, p. 40.

<sup>10</sup> Todavía Baudelaire se relaciona con un entorno de obreros/artesanos. No se puede hablar de un trabajo mecanizado en el que las reacciones obligadas por la automatización les lleven a la rutina y la uniformización.

En París predomina la pequeña sobre la gran industria: «París es una gran colmena en la que centenares de miles de hombres y mujeres fabrican en obradores pequeños todas las variedades posibles de artículos que requieren habilidad, gusto e inventiva...» P. Kropotkin: 1972, p. 107.



*novedad* que desarrolla Benjamin, al que más arriba hacíamos referencia, gira en última instancia en torno a la mercancía: el eterno retorno de lo mismo toma una forma concreta, se vuelve perceptible por primera vez a los sentidos con la producción en masa<sup>11</sup>.

En mayo de 1935 Benjamin realiza el primer resumen (*exposé*) del proyecto de los Pasajes que no estaba destinado a la publicación<sup>12</sup>. Al mismo tiempo que *Sobre algunos temas en Baudelaire* redacta, en francés, una segunda versión del *Exposé* del 35. En este *Exposé* de 1939 desarrolla con especial atención el problema que me viene interesando de la novedad y el eterno retorno de lo siempre igual. Para ello utiliza por primera vez el poema de Baudelaire de *Les sept vieillards* y la aportación de Blanqui.

Cuando Benjamin leyó en 1926 *Le Paysan de Paris*, de Aragon, no pudo conciliar el sueño en toda la noche. Allí, por primera vez, se le había revelado la vida secreta de la mercancía en un pasaje «que encerraba todo un mundo de sueños de otra época»<sup>13</sup>. El surrealismo tiñó sus primeros proyectos pero ahora se le abrían «perspectivas sociológicas nuevas y reveladoras». Los pasajes, los panoramas, las exposiciones universales, el interior, las calles de París; todos ellos fragmentos, miniaturas de la totalidad recogidos por el «coleccionista» Benjamin; teselas de un mosaico que habría que «montar» posteriormente en nuestro presente, una vez arrancado del marco falso del *continuum* histórico.

Todo ese «mundo de cosas» del s. XIX forma parte del universo fantasmagórico que la mercancía crea a su alrededor, desde el proceso de producción al de exposición e intercambio. La tarea del filósofo sería arrancar a la humanidad del estado de sueño en el que le sume la fantasmagoría de la sociedad de consumo de mercancías. Ya en el *Exposé*

<sup>11</sup> «Una mercancía que es la expresión alegórica del mundo moderno». A. Lucas: 1992, pp.130 y ss.

M. Marinas (1995) tiene interés en dejar claro que la alegoría funciona en Benjamin de manera distinta en los estudios sobre el Barroco y en los de la modernidad del s. XIX.

<sup>12</sup> El *Exposé* que aparece publicado en castellano dentro de *Iluminaciones II* como «París capital del siglo XIX» es de 1935 y no, como aparece erróneamente en la nota 123 del libro de Frisby, el que realiza en 1939 con variaciones. Los dos *exposés* están publicados en la versión de *Los pasajes* que vengo utilizando en francés.

<sup>13</sup> No se adora a los dioses en las alturas, el templo de Salomón ha dado paso a otros lugares «acuarios humanos», lugares que se han vuelto un paisaje «*fantomatique*», pues únicamente ahora, cuando la piqueta les amenaza, se han convertido realmente en santuarios de un culto a lo efímero», L. Aragon: 1953 (1993), p. 21. Ver en p. 111 la apología del gusto por lo efímero y cómo R. Desnos intenta buscar el sentido de la palabra: *Ephemere* / F.M.R. / (*folie-mort-réverie*).



de 1935 tiene en cuenta que la superestructura cultural del s. XIX debería estar relacionada con el carácter fetiche de la mercancía al que aludía Marx: transformación de los productos del trabajo humano en «apariencias de cosas», en una «fantasmagoría» que a la vez es y no es evidente. Por entonces conocía, vía Lukàcs, la versión del fetichismo de la mercancía, el concepto de reificación que el filósofo desarrolla en *Historia y consciencia de clase*, pero todavía en mayo de 1935 el tomo I de *El Capital* no le era del todo familiar. Al parecer, fue en junio de 1939 cuando empieza a trabajar más profundamente con el texto de Marx.

### *Baudelaire en un París fantasmagórico*

En el *Exposé* de 1939<sup>14</sup> Benjamin revela cómo las formas de vida nueva y las nuevas creaciones se manifiestan «en la inmediatez de la presencia sensible» en tanto que fantasmagorías. París es entonces ciudad fantasmagórica, capital del lujo al que «Offenbach le da el ritmo», capital de la moda que prescribe el ritual en el que el fetiche-mercancía es adorado, capital de las exposiciones universales, de los Pasajes, capital transformada por Haussmann, capital de inmuebles en cuyo interior, casi hechizado, las gentes de negocios escapan al mundo real de despachos y oficinas.

Todo para él estaba bajo esa apariencia fantasmagórica, incluso la apariencia estética misma. Son fantasmagóricos los productos culturales que dudan un poco antes de devenir pura y simple mercancía. «La imagen que la sociedad produce de sí misma y que continúa designando como su cultura corresponde al concepto de fantasmagoría» (X 13, a). También las innovaciones técnicas, al dejar obsoleta la manifestación anterior hacen que ésta permanezca durante un tiempo bajo un cierto aspecto fantasmagórico (por ejemplo, la fotografía hace nacer la fantasmagoría de los panoramas)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> B. Witte: 1990, pp. 49 y ss, considera que el *Exposé* de 1935, redactado en alemán y el de 1939, redactado en francés, son diferentes y no únicamente porque añada al de 1939 una «introducción» y una «conclusión» sino porque en este texto de 1939, «Paris, capital du XIXe siècle», percibimos la tectónica y, así pues, la construcción dialéctica de la obra proyectada».

Pero no se trata aquí de hacer un examen minucioso de los cambios en cada uno de los apartados, sino de señalar las nuevas aportaciones que expliquen ese concepto de novedad al que nos veníamos refiriendo, novedad como eterna repetición de lo mismo, concepto que desarrolla en este *Exposé* y no en el de 1935.

<sup>15</sup> J. Lacoste: 1979, p. 259, desarrolla este término de fantasmagoría que considera esencial para la filosofía de la historia de Benjamin. Viene de Marx y del análisis del feti-



En las calles de ese París fantasmagórico, Baudelaire, un poeta melancólico de mirada alegórica que, tras contemplar la ciudad, trasluce una profunda alienación. Y un flâneur que a través del velo de la multitud, velo que le oculta la masa, percibe la ciudad como fantasmagoría. Un flâneur que aparentemente da la impresión de que explora el mercado y también la multitud, «en la que saciaba su sed de novedad», y además provoca en él una especie de borrachera. Bajo este estado, pretende reconocer y clasificar según su exterioridad al que pasa arrastrado por la multitud; reconocerlo «hasta en los más íntimos repliegues de su alma». La pesadilla se manifiesta en el corazón de la flânerie como «una fantasmagoría angustiosa» y ello porque el buen fisiognomista observa que todos los rasgos distintivos del sujeto no son sino aquellos que lo constituyen en un tipo (un *type nouveau*). Esto es lo que le ocurrió a Baudelaire quien desarrolla vigorosamente esta experiencia en «*Les sept vieillards*»:

«Se trata en esta poesía de la aparición reiterada siete veces de un viejo de aspecto repugnante. El individuo que así se presenta en su multiplicación como siendo siempre el mismo es testimonio de la ansiedad del ciudadano que no es ya capaz, a pesar de la utilización de sus singularidades más excéntricas, de romper el círculo mágico del tipo. Baudelaire califica la apariencia de esta procesión de «infernical». Pero *le nouveau* que ha estado acechando durante toda su vida no está hecho de otra materia que la de esta fantasmagoría del «siempre lo mismo» (*Exposé* de 1939).

«Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*» Con esta cita comienza el apartado III del citado *Exposé*. Ya había mencionado el verso de *Le Voyage* en el *Exposé* de 1935:

El último viaje del «flâneur»: la muerte. Su meta: lo nuevo: «Au fond de l'inconnu pour trouver du Nouveau!» Lo nuevo es una

chismo: «en el capitalismo la relación social entre los hombre toma la forma fantasmagórica de una relación entre cosas». En «Poésie et révolution» habla Benjamin de «una ilusión» (PR 137)/una «transfiguración» que le distrae de la realidad (PR 129)/un «velo» (PR 133) y una «borrachera».

—Adorno había intentado utilizar este término en su *Wagner* (trad. fr. 1966, pp.114-126). Para ambos la fantasmagoría mostraría «el carácter ilusorio de la cultura y de los bienes culturales en una sociedad dominada por la mercancía. La obra de arte como fantasmagoría y como *Blendwerk* busca hacer olvidar las condiciones de su producción y por tanto su naturaleza de mercancía».

Adorno le había recomendado a Benjamin la lectura «del *Wagner*»; en este sentido v. (X 13, a).



cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la consciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual».

En el *Exposé* de 1939 ya no aparece, quizá tras la regañina de Adorno, la referencia al inconsciente colectivo y Benjamin desarrolla más extensamente la «llave de la forma alegórica en Baudelaire (que) es solidaria con el significado específico que adquiere la mercancía por el hecho del precio que tenga». Si la característica de la alegoría del s. XVII es la degradación de las cosas por su significado, ahora se trataría de la degradación de las cosas por su precio:

«Esta degradación que sufren las cosas por el hecho de ser tasadas como mercancías se contrapesa en Baudelaire por el valor inestimable de la novedad. La novedad (*la nouveauté*) representa ese absoluto que no es accesible a ninguna interpretación y a ninguna comparación. Se vuelve el último reducto del arte. La última poesía de las Flores: *Le Voyage*. «O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!». El último viaje del flâneur: la muerte. Su meta: *Le nouveau*. *Le nouveau* es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Está en el origen de esta ilusión de la que la moda es la infatigable proveedora. Que el último reducto del arte coincida con lo que es «el motor de la moda», fundamento de la mercancía, debió pasarle desapercibido a Baudelaire» (*Exposé* de 1939).

¿Coincide? ¿Ciertamente ese *nouveau* que Baudelaire toda su vida había acechado, está hecho de la misma materia que la fantasmagoría del «siempre lo mismo»? ¿No podríamos cuestionar la identificación que está haciendo Benjamin entre *nouveau* y *nouveauté* y dejar la *nouveauté* cuyo campo semántico está directamente ligado al mundo de producción y consumo de mercancías a esta fantasmagoría del «siempre lo mismo»? Recordemos que Baudelaire era consciente de que había que ir al fondo de lo desconocido (La muerte) para encontrar *le nouveau*. ¿No es en este sentido *le nouveau* enemigo de *la nouveauté*?<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> El mismo Benjamin lo dice muy bien en otro lugar: «Nietzsche: Dios ha muerto, nada nuevo va nunca más a llegar (plano cosmológico), el hombre se enfrenta heroicamente al eterno retorno. En Baudelaire se trata más bien de lo nuevo *que hay que arrancar con un esfuerzo heroico al eterno retorno de lo mismo*». (J 60,7). (El subrayado es mío.)



En la conclusión del *Exposé*, tal como había anunciado en la introducción, propone su concepción de la historia como eterno retorno y de la civilización, *Kultur*, como fantasmagoría. Todo ello se articula en torno a Blanqui. El 6 de enero de 1938, en carta a Horkheimer, le menciona un hallazgo «cuya influencia sobre el *Baudelaire* será determinante». Se está refiriendo al texto de Blanqui *L'Eternité par les astres* que califica de «especulación cosmológica»: la más terrible de las acusaciones lanzadas contra una sociedad que arroja al cielo como proyección de ella misma esta imagen del cosmos. Blanqui, diez años antes que *Zarathoustra*, le ayuda a comprender «el eterno retorno de las cosas».

Cada ser humano, dice Blanqui, es eterno en cada uno de los segundos de su existencia. El número de nuestros sosias también es infinito tanto en el espacio como en el tiempo. No hay progreso. Se trata de la eternidad «eternizada». Siempre el mismo decorado, el mismo drama y la misma monotonía. El universo se repite sin fin. La imagen del progreso que traza Blanqui se manifiesta como la fantasmagoría de la propia historia:

«El mundo dominado por sus fantasmagorías –dice Benjamin– es, para utilizar la expresión de Baudelaire, la *modernité*. La visión de Blanqui hace entrar en la modernidad, en la que *les sept vieillards* aparecen como los herederos, el universo entero. A fin de cuentas la *nouveauté* se le presenta como el atributo que es propio del destierro de la condena» (*Exposé* de 1939).

### *La mercancía absoluta*

«Con la multiplicación de escaparates y en particular, de *magasins de nouveautés*, la fisionomía de la mercancía apareció con

Y en *Zentralpark* (Lacoste: 1979, p. 224) reconoce que no hay para los hombres, tal como son hoy, nada más que una novedad –*nouveauté*– radical: y es siempre la misma: la muerte».

Me adhiero a las protestas de Meschonnic: 1988, «la identificación de lo nuevo y lo moderno ya comienza siendo una mezcla extraña a Baudelaire. La modernidad está asociada a la novedad, es la *capacidad de capturarla que tiene el pintor de la vida moderna*. No está en las cosas, se crea en la actividad, en la tarea del artista de atrapar *el momento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son muy rápidas*. Además, lo nuevo en Baudelaire está ligado a lo desconocido (*hasta el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo...*), también lo que todavía no es, lo insólito; esa es la forma que tiene para luchar contra la afrenta de lo siempre igual».



rasgos cada vez más nítidos. Por viva que haya sido su sensibilidad, Baudelaire no habría advertido de ninguna manera este fenómeno si éste no hubiera actuado como un imán sobre “le riche métal de notre volonté”, sobre el yacimiento de hierro de su ensoñación. El modelo de esto, la alegoría, se correspondía de hecho perfectamente con el fetichismo de la mercancía» (J 79,a,4).

Giorgio Agamben –quien precisamente descubre en 1981 entre los papeles de Bataille una parte importante de los manuscritos relativos, entre otros proyectos, a *Das Passagen-Werk*– publica un artículo en *Ulysses* (febrero de 1972) bajo el título «Il dandy e il feticcio». Cuando, años más tarde, este artículo aparece como parte del libro *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* lo hace con otro título: *Il mondo de Odradek*.

En el mundo de Odradek. ¿Es el mundo de Odradek, el de ese personaje de Kafka «extraordinariamente ágil» al que no se puede apresar, el que se esconde «alternativamente en la buhardilla, en la caja de la escalera, en los corredores, en el vestíbulo», el de domicilio desconocido? ¿El Odradek que se queda mucho tiempo callado, callado, «como la madera de que parece estar hecho»? ¿Es deudor el título de Agamben de las referencias a Odradek que aparecen en *Das Passagen-Werk* y que lo relacionan con la dialéctica de la mercancía?<sup>17</sup>. Así parece ya que en él aborda el problema de la obra de arte y la mercancía y reflexiona sobre el objeto y el fetiche de Freud a Marx, de Baudelaire a Brummell. En el caso concreto de Baudelaire lo relaciona con la mercancía absoluta.

Los organizadores de las primeras exposiciones universales, como ya había señalado Benjamin, planifican la entronización de la mercancía como fetiche en un ambiente fantasmagórico. Allí, el público, sometido

<sup>17</sup> Dos referencias: (n.º 23): Odradek y la dialéctica de la mercancía. En Apéndice a «Paris capital del XIX», n.º 7: «Dialéctica de la mercancía. Tomaremos prestado de Odradek un paradigma para esta dialéctica».

Los pedazos de hilo de Odradek siguen arrastrándose enmarañados. La preocupación por el fantasma y el fetiche sigue vigente. Tres años después de la reedición de este libro en francés, J. Derrida publica una especulación sobre los espectros de Marx. La aparición de lo inaparente forma parte de ella. Y en el ensayo de Derrida, en 1995, se vuelve otra vez a revisar los conceptos de fantasmagoría y fetichismo. El propio Derrida nos reenvía al comienzo de este escrito: «Baudelaire dijo muy bien el número en la ciudad-hervidero del capitalismo moderno –el fantasma, la muchedumbre, el dinero, la prostitución– y también Benjamin después de él». Me vengo refiriendo al capítulo «Aparición de lo inaparente», en Derrida, 1995, pp. 143 y ss.



a la «epifanía de lo inalcanzable», debería gozar con una mirada convertida en «coup d'oeil féérique»; ver pero sólo con los ojos como hará el flâneur:

«Las exposiciones universales fueron la *haute école* en la que las masa excluidas del consumo aprendieron la identificación con el valor de cambio. Mirarlo todo, no tocar nada»<sup>18</sup>.

Agamben nos recomienda leer atentamente el texto que Baudelaire dedica a la Exposición universal de 1855<sup>19</sup>. Si así lo hacemos comprobaremos cómo «a su prodigiosa sensibilidad no le escapa la novedad ni la importancia del desafío que la mercancía lanza a la obra de arte».

Dos años antes de que visitara la Exposición universal, Baudelaire publica en *Le Monde Littéraire* el artículo «Morale du Joujou» (p. 523). En él nos relata una experiencia de su infancia en la que se vio también enfrentado a un mundo fantástico. Había ido con su madre a visitar a madame Panckoucke. La dueña de la casa le coge de la mano y le abre la puerta de una habitación llena de juguetes. El espectáculo que el niño pudo contemplar era extraordinario, auténticamente mágico. La «empresaria» Panckoucke había destinado un pequeño presupuesto a crear un tesoro para los niños. A partir de ese momento y durante toda su vida Baudelaire no podría ya detenerse delante de una juguetería sin acordarse de aquella mujer vestida de terciopelo y pieles que siempre se le aparecía como el hada del juguete. Gracias a ella sus ojos se habían acostumbrado a pasearse entre el inextricable desorden de formas «bizarres» y colores disparatados. Desde entonces reconocería en ellos una singular estatuaria que «por la radiante limpieza, el estallido cegador de los colores, la violencia en el gesto y la decisión del contorno» representaban perfectamente las ideas del niño sobre la belleza<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Agamben cita la guía de la Exposición de París de 1867: «(el público) quiere contemplar *un coup d'oeil féérique* y no productos similares y uniformemente agrupados», G. Agamben: 1995, p. 80.

En cuanto a la cita de Benjamin consultar también el comentario de S. Buck-Morss (1986), p. 367.

<sup>19</sup> Benjamin dedica (J 38a 4,5,6,7,8) y (J 39, 1) a la Exposición de 1855 y los comentarios de Baudelaire.

«La fantasmagoría de «Rêve Parisien» recuerda la de las exposiciones universales en las que la burguesía grita: «Aguarda un instante, ¡eres tan hermoso! al orden de la propiedad y la producción». (J 71,7).

<sup>20</sup> Juguetes, artefactos o cosas no son ni más ni menos que pretextos para preguntarse por la creación artística. Sobre ello se extiende en *Le peintre de la vie moderne*:



El Baudelaire adulto está así suficientemente motivado para enfrentarse al espectáculo fantasmagórico de la Exposición universal. Ante las «hechizadas» mercancías se pregunta un tanto divertido y desafiante qué diría un Winckelmann moderno:

«¿Qué diría ante un producto chino, producto extraño, raro, contorneado a su manera, intenso por su color, y alguna vez delicado hasta el desvanecimiento? Sin embargo, es un indicio de la belleza universal, pero es necesario, para que éste sea comprendido, que el crítico, que el espectador opere en si mismo una transformación con respecto al misterio, y que, por un fenómeno de la voluntad, actuando sobre la imaginación, aprenda por si mismo a participar en el medio que ha dado nacimiento a esta floración insólita» (p. 954).

No cabe duda de que Baudelaire ya estaba preparado, ya había operado en él esa transformación con respecto al misterio, ya había aprendido a participar de lo insólito. De pronto toda su poética sobrevuela sus palabras y ciertamente es allí donde la extrañeza, la sorpresa y la confusión entre todo aquello que entra en el ojo despóticamente, colores, sabores y olores, evocan sus *Correspondances*.

Una vez supuesta la perspicacia de Baudelaire, las valoraciones que hace Agamben son las siguientes: que Baudelaire recoge el desafío y desplaza el debate sobre el terreno mismo de la mercancía, que aprueba el nuevo carácter concedido al objeto por su transformación en mercancía, que se muestra consciente del poder de atracción que este carácter debía fatalmente ejercer sobre la obra de arte pero que, simultáneamente, quiere sustraerla a la tiranía de la economía y a la ideología del progreso.

Pero Baudelaire nunca menciona la palabra mercancía. Puede, como dice Benjamin, que con la mercancía ocurra lo mismo que con

«Las pasiones posan para el Sr. G, está al acecho de toda belleza extraña! ¡Pocos hombres están dotados de la facultad de ver y las cosas renacen en el papel dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La memoria se había colmado de materiales: se clasifican y ordenan (la fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza), los materiales se someten a una idealización forzada que es el resultado de una *percepción* infantil, es decir, de una percepción aguda, ¡mágica a fuerza de ingenuidad! (p. 1162).

También en el Salón de 1859 (p. 1029) Baudelaire critica al pintor «cocinero» y falto de imaginación y elogia la imaginación que es la que «descompone toda la creación y con los materiales acumulados y dispuestos siguiendo reglas de las que uno no puede encontrar el origen sino es en el fondo del alma, crea un mundo nuevo, *produce la sensación du neuf*» (el subrayado es mío). Benjamin lo recoge en (J 34 a1).



esa «secreta presencia de las masas» que podemos rastrear en *Les tableaux parisiens* y que cuando se refiere en su pequeño poema en prosa «*La Multitud*» a «la ebriedad religiosa de las grandes ciudades» (p. 244), su sujeto, que no nombra, bien pudiera ser la mercancía<sup>21</sup>.

En principio hace bien Agamben en presuponer que la sensibilidad de Baudelaire no podía pasar por alto ese desafío surgido del espectáculo de la Exposición, espectáculo que situaba la obra de arte y la mercancía en un mismo espacio al exponerlas a la mirada rodeadas de la misma fastuosidad hechicera. También había hecho bien en imaginar que Marx, cuando escribe el primer capítulo de *El capital* en torno al fetichismo de la mercancía, tuvo que sentirse impresionado por la puesta en escena, por el montaje «mágico» de Owens en la Exposición de Londres de 1851. Pero eleva sus presupuestos a rango de axioma del que se desprenden todos estos conceptos que «hace decir» a Baudelaire y que él nunca llegó a explicitar. Aparte de leer el texto atentamente, como aconseja Agamben, el lector interesado podría rastrear él mismo de qué forma Baudelaire se identificó con la mercancía, mantuvo con ella una empatía. Siempre se hace tentador utilizar el «fichero» de Benjamin. La construcción de los hechos que ahora se presentan a consideración ha cedido a esta tentación. El montaje está realizado con piezas de un saqueo.

### *Shock, pérdida de la aureola e inutilidad de la poesía*

La ciudad nueva de Haussmann comienza a ser un festín visual. Además de los bulevares, cafés y tiendas en las aceras; luces, vitrinas y

<sup>21</sup> Es posible que en la Exposición de 1855, cuando cita la palabra Denree (género, artículo, mercancía, producto), se esté refiriendo sólo a los productos coloniales, de ultramarinos, «tanto mejor si con ese progreso esos productos son «hoy de mejor calidad y mejor precio que ayer» (p. 959).

Benjamin observa que del mismo modo que no habla del opio ni el hachís tampoco lo hace de los pasajes «cuando éstos eran tan numerosos en su época» (M 2,a 1).

«La masa era el velo agitado a través del cual veía Baudelaire París (...). La fantasmagoría en la que el que espera pasa su tiempo, la Venecia fabricada en los pasajes, y que el imperio simula como un sueño para los parisinos, va navegando en un panel de mosaicos. Por eso los pasajes no aparecen en Baudelaire» (*Iluminaciones II*, p. 139).

«Parece que Baudelaire no ha pensado nunca en el lugar de paseo clásico de la flâneurie —el pasaje—. Pero se puede percibir el paradigma del pasaje en el esquema lírico del *Crépuscule du matin* que cierra los *Tableaux* (...) el lector avanza en este poema como en una galería bordeada de vitrinas en cada una de ellas está expuesta la imagen muy nítida de una miseria desnuda... (J 88a).



espejos que hacen entrar en el interior las perspectivas de las calles. Por eso el malestar de Baudelaire en Bruselas:

«Nada de escaparates en las tiendas. La «flânerie» tan querida a los pueblos dotados de imaginación es imposible en Bruselas. Nada que ver» (p. 1321)<sup>22</sup>.

A la vivencia y la percepción inestable de ese París que cambia, hay que añadir en Baudelaire la experiencia de sus «aventuradas camas», continuos cambios de domicilio a los que se ve obligado para huir de los acreedores. Baudelaire sabe que el ocio sin fortuna, aumenta las deudas, pero hace también lo propio con «la sensibilidad, la meditación y la facultad del dandysmo y el diletantismo»<sup>23</sup>.

Baudelaire se da cuenta del papel que tiene que jugar el poeta lírico en una sociedad utilitarista cuyo nuevo dios es el progreso:

«Ese oscuro fanal (...). Nada más absurdo que el progreso (...) el hombre de la calle estaba tan absolutamente americanizado por los filósofos zoocráticos e industriales...<sup>24</sup>. ¿Dónde está la garantía de progreso para el día de mañana? A los discípulos del vapor y de las cerillas químicas el progreso no se les aparece sino bajo la forma de una serie indefinida» (p. 958)<sup>25</sup>.

Si, como pensaba Barbey d'Aurevilly, en *Las flores del mal* hay una «arquitectura secreta», Baudelaire sabe que esta arquitectura tiene otras

<sup>22</sup> Desde pequeño se había sentido atraído por los escaparates. Así se demuestra en la carta que le escribe a su *hermanastro* desde Lyon: «Hecho de menos los bulevares y los caramelos de Berthellemot, y "l'universel magasin de Giroux", y los ricos bazares en los que siempre se encuentra algo para regalar» (1-1-34). Ver cita 2 del texto de Claude Pichois y Jean-Paul Avicé, 1994, p. 32.

Comparación entre los ojos y los escaparates iluminados: «Tes yeux illuminés ainsi que des boutiques...», en *Tu mettrais l'univers...* (J 70a,19).

<sup>23</sup> Carta a su madre del 20 de diciembre de 1855.

<sup>24</sup> Un pintor para el sol, uno para la nieve, uno para los claros de luna, uno para los muebles (...) subdivisión de especialistas hasta el infinito. La colaboración necesaria como en la industria (p. 1427). Recogido en (S 6a,4)

<sup>25</sup> Vid: Exposición de 1855 y Fusées (21 y 22).

Benjamin en la conferencia de Pontigny de mayo del 39 daba la razón a las profecías de Baudelaire (Lacoste: 1979, p. 15). Este pasaje lo cita en (J 47a,2). En (J 47a,3) lo vuelve a considerar como fragmento que contiene «estrechamente ligado a la ensoñación apocalíptica, una crítica terriblemente acerbadada a la sociedad del Segundo Imperio».

Sobre Fusées (22), v. J. Derrida: 1995b, p. 130.



bases. Así lo reconoce en *Consejos a los jóvenes literatos*: «Por bella que sea una casa es ante todo –antes de que se haya demostrado su belleza– tantos metros de alto y tantos de ancho» (p. 478). Exactamente lo mismo le ocurre a la literatura, «arquitectura literaria» a fin de cuentas –sigue diciendo– la materia más inapreciable, no otra cosa más que un «remplissage de colonnes» que acabará vendiéndose a cualquier precio.

La poesía lírica se ve obligada a competir con las demás mercancías. Como una más y en desventaja, pues la época consume folletos, por otra parte muy bien remunerados. No hay un público de masas para la poesía lírica. El literato pasa las horas muertas en el bulevar exhibiéndose a los demás como una parte de su tiempo de trabajo. Benjamin llega a comentar que se llegaba a comportar tal y como si hubiese aprendido de Marx que el valor de toda mercancía está determinado por el tiempo de trabajo que socialmente es necesario para su producción.

¿Qué es el arte entonces y en tales circunstancias? Baudelaire lo sabe muy bien: «Prostitucion» (p. 1247). En esta sociedad el escritor, el literato que se vende en el mercado y en el bulevar es como la prostituta<sup>26</sup>. Un artículo de masas entonces: Baudelaire se da cuenta de la importancia del «artículo de masas». Por ello la necesidad de la originalidad, la necesidad de «crear un *poncif*», de «dar una marca de fábrica a su obra», de adoptar las mismas estrategias que se utilizan en la competencia comercial. Por ello su obsesión por difamar a Musset o a Beranger, o por imitar a Victor Hugo.

Una vez trazado este recorrido por el que nos ha guiado Benjamin, comprobamos que Baudelaire tiene familiaridad con el mercado, es consciente de la nueva situación del literato, conoce la naturaleza de la mercancía, y también los procedimientos de promoción y venta. Pero además, Baudelaire, como alegórico, se identifica con el único significado que tenía la mercancía en tanto tal: su precio. Para tal mercancía tal precio o tal otro. Cuando ha adquirido uno, en cualquier momento se le puede atribuir otro. Tal es el procedimiento

<sup>26</sup> *La Muse vénale*: «“para ganar tu pan de cada día debes...”» muestra hasta qué punto Baudelaire veía a veces una prostitución en la publicación de obras poéticas» (J,56a3).

– «El modelo (*Leitbild*) fisiognómico de Baudelaire le lleva a exagerar el gesto del poeta a expensas de los signos profesionales del escritor. Se porta de la misma manera que la prostituta, que exagera su fisonomía de objeto sexual o de amante para disimular sus prácticas profesionales» (J 48a, 2).



del alegórico y por ello dice Benjamin que éste «está en su elemento con la mercancía».

En Baudelaire aparece el nuevo estatuto que adquiere el poeta, ahora por primera vez sin aura, desacralizado. Por ello la «*perte d'aureole*» (p. 299) concierne en primer lugar al poeta que se ve obligado a exponerse personalmente en el mercado. La importancia de este texto es la de señalar de una manera evidente lo que veníamos presuponiendo: cómo la experiencia vivida (*erlebnis*) del shock es una amenaza para el aura. Es más, cómo la experiencia de lo moderno tiene un precio: «la trituración del aura en la vivencia del shock».

Sin embargo, el artista acepta heroica y voluntariamente los shocks que en él provoca la civilización. Sabe que ahora «las ensoñaciones de un paseante solitario» no tendrían sentido entre veredas y arboledas, ámbito y contexto de una experiencia integral, que ahora sus pasos nerviosos, «sacadées», sus pequeños saltitos entre el asfalto procurando no mancharse, darían sentido a una imagen de sí mismo reflejada en el brillo de sus botines, un yo mismo lanzado a las múltiples vivencias que le tenía preparada la metrópolis, *vilain monde* en el que se siente perdido y *coudoyé par les foules*. Vereda y sendero ahora en el *Macadam*, lugar por el que la aureola del poeta rodaría para siempre.

Registrar la caída de la experiencia era la misión de la poesía de Baudelaire: él situó la experiencia del shock en el centro mismo de su trabajo artístico, trabajo que debía adaptarse «a los sobresaltos de la conciencia», aquellos que provoca «el hecho de frecuentar enormes ciudades, y lo situó hasta tal punto que nos muestra el momento de la creación como un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de terror. Las dosis de sumisión a los hechos consumados y la ironía de Baudelaire forman parte de esa lucidez: la esencia misma de la poesía lírica es vapuleada por los vientos del progreso y la utilidad. Al literato Baudelaire, dirá Benjamin, también le concierne la escoria, como a aquél que recoge los desechos de una sociedad de progreso y de consumo: el trapero. Los despojos están constituidos por «*erlebnis*» y son prueba palpable de la destrucción de la *Erfahrung*, perdida en una sociedad que el capitalismo ha constituido basándose en la discontinuidad radical. Baudelaire dudó, no sabía si recoger la aureola. La lucidez estriba en haberla dejado correr, en dejar ahora que sean los poetas de quinto orden los que la exhiban, en seguir en cualquier caso escribiendo poesía. El héroe moderno es ahora el poeta capaz así de intentar levantar su obra. Como dice Lacoste, Benjamin sabe que únicamente es en esta poesía de la mercancía y del hombre reificado donde hay una



pequeña posibilidad de ver brillar la aureola perdida<sup>27</sup>, por ello la necesidad del carácter destructor y purificador de su obra:

«Este arte es útil en la medida en que es destructor. Su tarea destructora refrenda muy particularmente el concepto fetichista de arte. Está pues al servicio de un arte “puro”, es decir “purificado”» (J 49,1).

Ateniéndose únicamente a este sentido ya hemos visto cómo Baudelaire es consciente de la inevitable identificación entre obra de arte y mercancía. Pero ¿intuía él algo de las «argucias teológicas y de los misterios a los que alude posteriormente Marx? ¿Supo entender que aunque «a primera vista parecen (las mercancías) objetos evidentes y triviales», comprobamos, si las analizamos, que son objetos muy intrincados, llenos de «sutilezas metafísicas y de resabios teológicos»? ¿Captó la fantasmagoría que produce a su alrededor la mercancía expuesta como fetiche poderoso que nos muestra una cara, obvia, explícita y que esconde al mismo tiempo otra misteriosa e inaprehensible? ¿Supo escuchar lo que dirían las mercancías en el caso de que pudieran hablar? ¿Encontró, como la levita de Marx, un alma palpitante en las mercancías, hermana de valor de su propia producción poética?

Para Agamben la respuesta sería afirmativa: la obra de arte no es un objeto de culto, tampoco un objeto cualquiera con un determinado valor de uso; la obra de arte es ahora una mercancía. Como en ella, aparecen escindidos el valor de uso y el de cambio; de ello toma conciencia Baudelaire. Pero va más allá y la eleva a categoría de mercancía absoluta, radical<sup>28</sup>. En ella, ahora, el valor de uso y el de cam-

<sup>27</sup> Ver la dedicatoria de *Pequeños poemas en prosa* a Arsène Houssaye, en la que se refiere al ideal «de una prosa poética (que) nace sobre todo cuando un frecuente las ciudades monstruosas y se sitúa en la encrucijada de sus múltiples contradicciones» (p. 229).

No es este momento para desarrollarlo, pero se debe tener en cuenta el argumento de Jauss en contra de la visión de Benjamin respecto a la poesía de Baudelaire como la del hombre alienado y reificado. Jauss: 1995, pp. 105 y ss., considera que Baudelaire encuentra precisamente en la experiencia de la metrópoli los fundamentos para su poética anti-naturalista.

<sup>28</sup> Extraña que Agamben no haga referencia a Adorno, quien en su Teoría estética considera que en Baudelaire «la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta» (p. 37). En p. 307 dice claramente que «las obras de arte son realmente mercancías absolutas» (aunque) «la misma mercancía absoluta sigue siendo vendible» y se ha convertido en el «monopolio cultural».



bio se identifican, así la intangibilidad del último y la inutilidad del primero –recordemos que el valor de uso de la obra de arte/mercancía consistía para Baudelaire en la inutilidad–. Al identificarse se anulan mutuamente.

Agamben considera que «la transformación de la obra de arte en mercancía absoluta es también la abolición más radical de la mercancía»:

«Baudelaire comprendió que si el arte quería sobrevivir en la civilización industrial el artista debía tratar de reproducir en su obra la destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional que estaba en el origen de la experiencia del shock»<sup>29</sup>.

Si Baudelaire describe, como dice Benjamin, «ojos que han perdido el poder de mirar» es porque tanto el sujeto que mira como el objeto mirado han perdido su aura. La obra de arte ha perdido su aura tradicional, su autoridad, su legibilidad profunda y auténtica, su seguridad. Y el que mira, el poeta, también ha perdido su aura al someterse a esa experiencia del shock, cuando no está seguro de que aquello que mira sea «la verdadera realidad», cuando la experiencia se vacía al chocar repetidamente con el carácter impenetrable de lo real, cuando sabe que toda aquella fantasmagoría no presenta sino un falso semblante, que recorre lo siempre nuevo que es al mismo tiempo un siempre lo mismo.

El hecho de que Baudelaire sitúe la experiencia del shock en el centro de su trabajo artístico puede entenderse también como una toma de conciencia de que el hombre se hace cosa, mantiene una empatía con las cosas. Si el poeta ha sido vapuleado y ha perdido su aura en la experiencia del shock, al objeto le ha ocurrido algo parecido, también ha sufrido un shock; ha perdido su seguridad tradicional, su legibilidad tradicional, para «revestirse de la cara enigmática de la mercancía». La respuesta a los estímulos es el shock, la conmoción, o si se quiere el potencial de extrañeza, la capacidad de extrañeza, el asombro también. Al situar todo ello en el centro de su trabajo artístico, el poeta Baudelaire es el nuevo héroe moderno que decide seguir adelante *en su actividad*, elevar ésta a la categoría de principio poético; ésta, que es el pro-

<sup>29</sup> Lacoste, 1979: p. 279, traduce *Erlebnis* por experiencia (vécue) vivida. Una buena traducción sería traumatismo (traumatisme). Diferencia entre *Erfahrung* en sentido estricto, experiencia inmemorial ligada a la tradición y al relato y experiencia vivida, vivencia, *Erlebnis*, en particular la experiencia vivida del shock (*Chokerlebnis*).



ceso, lo único seguro, cuando al sujeto y al objeto se les ha dejado sin el aura tradicional. De ahí que se hable de la experiencia creadora como un duelo a muerte, que se hable de la creación como operación o proceso mediante el cual se realiza la «apropiación de lo irreal».

Esa «esgrima fantástica» que tiene lugar en el acto de la creación nos demuestra que Baudelaire sabía que tendría que hacer de la obra el vehículo mismo de lo inaprehensible: «aquel que no sabe apresar lo intangible», escribe Baudelaire en su ensayo sobre Poe, «no es un poeta». Así comprende Agamben que valorara la fugacidad de lo bello «como epifanía instantánea e impenetrable» y que luchara siempre contra «toda interpretación utilitaria de la obra de arte».

¿No suponen casi todas las figuras de lo moderno que Benjamin estudia partiendo de Baudelaire, una valoración «positiva» de individuos improductivos?

Tomemos en primer lugar la figura del flâneur. ¿Se trataba de preguntarse por su carácter ocioso precisamente en una época en la que domina la moral burguesa del trabajo? En época de Baudelaire, en París existía todavía el flâneur que seguía el mismo ritmo que las tortugas que sacaban a pasear por los pasajes. Dice Benjamin que, si fuera por el flâneur, el progreso tendría este mismo ritmo, pero que no era él quien tendría la última palabra sino Taylor. Taylor fue realmente quien había declarado la guerra a la flânerie:

«El flâneur no participa de este comportamiento que antes veíamos atribuí a las actitudes de la *foule* según el ritmo de las máquinas. Lo obstaculiza más bien; lo interrumpe. Su indolencia no es sino una protesta inconsciente contra el tiempo del proceso de producción» (J 60,a 6).

También la *femme lesbienne*, por improductiva, representaría la protesta de lo moderno contra la técnica. Y el dandy: el parásito de los parásitos, el Hércules sin empleo<sup>30</sup>. El dandy, aquel de quien mucho

<sup>30</sup> En este sentido no me refiero a la interpretación que apunta F. de Azua: 1991, p. 160, en la izquierda, de Benjamin a Agamben, quienes ven en el dandy «la pura conversión del sujeto en mercancía». Las reflexiones que aquí traigo, tanto de Benjamin como de Agamben, pueden perfectamente ser compatibles con Azua cuando dice: «El dandy se distingue de la masa mecanizada exhibiendo señales que le desmarcan del mundo del trabajo (aunque se pase la mitad del día en un garaje): el tatuaje y la cicatriz viviente se pasea, como una perpetua advertencia moral entre los transeúntes apresurados...».



tendría que aprender el poeta para poder *manier l'intangible*. En cierto sentido la actividad del artista no le parece lo bastante gratuita. «Hay en el pintor, en el escritor una pasión de ver y de escribir que sigue considerando plebeya», apunta Sartre. Por ello a pesar de que de buen grado diría que Guys es un dandy, no es del todo cierto:

«El dandy aspira a la insensibilidad y por eso el señor Guys, que está dominado por una pasión insaciable, la de ver y sentir, se separa violentamente del dandysmo» (p. 1160).

Para Sartre el que lea entre líneas tendrá claro que el dandysmo representa un ideal más elevado que la poesía. Un acto estrictamente gratuito<sup>31</sup>.

Baudelaire aparece en medio de ese siglo trabajador y esforzado. Muestra su pereza y su inutilidad «ennuyée» y, sin embargo, otra contradicción más en él, este ocioso que reclama para sí era al mismo tiempo un enemigo del poeta receptor de musas, un trabajador nato. Más bien un luchador cuya jornada estaba marcada por dos crepúsculos. Dolorosamente marcada por un tiempo de autocontrol y ejercitamiento, de disciplina. Aun así siempre se consideró un «fuera de juego».

El *out-sider* que transcurre al margen del espacio/cauce de los productivos, lo es sobre todo del tiempo. Por ello es necesario preguntarse en este sentido por el tiempo gratuito del arte, de la poesía. Necesidad por tanto y para ella de un tiempo fuera del tiempo y lleno de tiempo. Tiempo de fiesta, no productivo. Si Benjamin consideraba que Baudelaire sería capaz de rasgar el velo «fantasmagórico» que nos envuelve en esta sociedad de falso progreso, es posible que si al menos el arte volviera a encontrar su tiempo propio se vislumbraría la auténtica experiencia perdida para Benjamin. Mientras tanto sigue siendo una lejanía, por cercana que, a veces, nos pueda parecer. «Le printemps adorable a perdu son odeur».

Para Debord: 1967-1971, p. 14, sin embargo, «la inactividad no está en absoluto liberada de la actividad productora: depende de ella, es sumisión inquieta y admiradora a las necesidades y a los resultados de la producción; es ella misma un producto de su racionalidad. Se deberá tener en cuenta en los análisis que hace Debord de la sociedad del espectáculo el hecho de que dedique el capítulo II a «La mercancía como espectáculo».

<sup>31</sup> J. P. Sartre: 1947, 1994, p. 95.



## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1970): *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.  
(1966): *Essai sur Wagner*, París, Gallimard.  
(1970): *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- Agamben, G. (1977): *Estancias*, Pre-textos, Valencia, 1995.
- Aragón, L. (1953): *Le paysan de Paris*, París, Galimard, 1993.
- Azua, F. de (1991): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1991.
- Barthes, R. (1957): *Mythologies*, París, Ed. du Seuil, 1957.
- Baudelaire, CH. (1961): *Oeuvres Complètes* (ed. C. Pichois), París, Gallimard.
- Baudelaire, CH. (1995): *El pintor de la vida moderna* (ed. Antonio Pizza y D. Arago), Murcia, Col. Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1995.
- Benjamin, W. (1972): *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (1982): Edición francesa de *Das Passagen-Werk*, París, Ed. du Cerf, 1989.
- Buck-Morss, S. (1993): «Estética y Anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte» en *La Balsa de la Medusa*, n.º 25.
- Buck-Morss, S. (1986): «Le flâneur, l'Homme sandwich et la Prostituée: Politique de la Flânerie» en *Walter Benjamin et Paris* (ed. H. Wissmann), París, Ed. du Cerf.
- Crary, J. (1990): *Techniques of de Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass, Mit Press.
- Debord, G. (1967): *La Société du spectacle*, París, Ed. Champ Libre, 1971.
- Derrida, J. (1995): *Espectros de Marx*, Valladolid, Trotta.
- Derrida, J. (1995b): *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Fosterh (1993): *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass, Mit Press.
- Kracauer, S. (1927, 1977): *La massa come ornamento*, Nápoles, Ed. Prismi, 1982.
- Lacoste, J. (ed.) (1979): *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, París, Payot.
- Lucas, A. (1992): *El trasfondo barroco de lo moderno*, Madrid, Cuadernos de la Uned, 1992.
- Kropotkin, P.: *Campos, fábricas y talleres*, Madrid, E. Zero, 1972.
- Marinas, J. M. (1995): «Paisaje primitivo del consumo» en *La Balsa de la Medusa*, n.º 34.
- Meschonnic, J. (1988): *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier.
- Pichois, C., y J.-P. Avice (1994): *Catálogo Baudelaire/Paris*, Ed. Paris-Musées/Quai Voltaire.
- Sartre, J. P. (1960): *Critique de la raison dialectique*, T. I, París, Gallimard.  
(1947): *Baudelaire*, Madrid, Alianza, 1994.
- Squicciarino, N. (1990): *El vestido habla*. Madrid, Cátedra.
- Witte, B. (1986): *Paris-Berlin-Paris* en *Walter Benjamin et Paris* (Ed. H. Wissmann), París, Ed. du Cerf, 1986.



# ERNST GOMBRICH Y LA BÚSQUEDA DE LO MEJOR

Rafael García Alonso

Quiero presentar en este artículo algunos aspectos de la obra del historiador y teórico del arte Ernst H. Gombrich que pueden ayudar a comprender su confesado interés por la retórica antigua<sup>1</sup>. Este interés, como voy a defender, no se transparenta tanto en las referencias a Aristóteles, Cicerón o Quintiliano como en su propio modo de proceder. Aunque no abundarán en mi texto referencias a estos autores si quisiera recordar brevemente que Aristóteles consideraba que la retórica no era una ciencia, sino una facultad que proporciona razones<sup>2</sup> ayudándonos a tomar juicios. Y la definía como «la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer»<sup>3</sup>. De esta definición me interesa ahora resaltar dos notas. La retórica, en cuanto saber teórico, se ocupa no tanto de individuos singulares como de clases. Así que cuando se habla de «cada caso», nos estamos refiriendo a cada tipo de asuntos: por ejemplo, a lo que es conveniente para la ciudad, a la consecución de la

<sup>1</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 142.

<sup>2</sup> Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 179.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 173.



felicidad, etc. Por otro lado, se habla de adecuación en el sentido de que para el fin de convencer en cada tipo de asuntos habrá que buscar medios no exclusivos, pero sí específicos. Así pues el tipo de saber que constituye podrá formularse en modo condicional (si... entonces). Dejemos, de momento, estas observaciones y pasemos a Gombrich.

A la obra de éste se le ha objetado en alguna ocasión que no es fácil conciliar su creencia en una naturaleza humana universal con la presentación de los particulares y convencionales elementos de representación y percepción artística. Gombrich hace, en efecto, ambas cosas. Y ha rechazado la lectura de su obra como una defensa del relativismo extremo insistiendo en que junto a la obvia diversidad cultural existen rasgos comunes a la humanidad que no deben pasar desapercibidos en los análisis teóricos. El más amplio de los que me interesan en este artículo consiste, de acuerdo con su amigo Karl Popper, en que al ser humano le es necesaria, en todos los órdenes de su vida, una buena dosis de *regularidad*. Este postulado general está implícito en su afirmación –segundo rasgo– de que «todo pensar es distinguir, clasificar. Todo percibir se refiere a expectativas, y por consiguiente a comparaciones»<sup>4</sup>. Porque el ser humano necesita cierta estabilidad intenta ordenar el mundo pensando distinciones y clasificaciones. Y porque considera que en el mundo con el que trata también existe esa estabilidad *espera* que lo que ocurre se produzca de tal forma que pueda elaborar proposiciones condicionales (si... entonces); por ejemplo, «si actuó de tal manera, obtendré tales resultados». La historia del arte es entendida por Gombrich como la *historia de una actividad*, a saber, la creación de imágenes. En ella el artista, para alcanzar la imagen que busca, se ve obligado a analizar los resultados de sus acciones y a realizar comparaciones. Así sucede cuando el pintor, por ejemplo, se aleja unos pasos del lienzo para observar el efecto de las últimas pinceladas.

Un último rasgo de la naturaleza humana que me parece presente en la obra de Gombrich es el de que hay una búsqueda tendencial de *equilibrio*: entre lo permanente y lo mutable (por ejemplo, entre la tra-

<sup>4</sup> Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 262.

---

Rafael García Alonso (Madrid, 1956) es profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de *Ensayos sobre literatura filosófica*, G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin, J. J. Roth (1995).



dición y el cambio), entre lo racional y lo emocional; entre lo natural y lo convencional.

Es fácil ver que los dos últimos rasgos de la naturaleza humana a los que me he referido, el pensamiento como actividad dilucidatoria-clasificatoria, y la búsqueda de equilibrio son consecuencias del primero: la necesidad de regularidad.

Hemos hablado de comparaciones. Obviamente, cuando Aristóteles desarrolla lo que es o no adecuado para convencer establece comparaciones. Respecto a determinado tipo de asunto unos argumentos serán más convincentes que otros, serán mejores. De forma análoga, respecto a los tipos de actividad, por ejemplo, tal tipo de conducta artística—modelado, sombreado, esculpido, etc.—también el artista se pregunta en cada caso qué es lo más adecuado; por ejemplo, cómo conseguir expresar mejor musicalmente tristeza o alegría; cómo conseguir representar una escena como si el espectador estuviera allí para contemplarla (ilusión del testigo ocular), etc. Aquí reside en mi opinión la razón del interés de Gombrich por la retórica antigua. *A Gombrich le interesa la antigua retórica porque ésta se pregunta por lo que en cada tipo de casos es lo mejor.* Esa preocupación se encuentra también en el lema ecléctico formulado por Quintiliano: «*eligere ex omnibus optima*» (escoger lo mejor de todo)<sup>5</sup>.

Conviene aquí aclarar que lo mejor es entendido por Gombrich en relación a un determinado fin; y no en absoluto. Pues bien, la *búsqueda de lo mejor* es quizá el sustrato principal de la obra de Gombrich. En dos vertientes: tanto en sus posiciones metodológicas como en su análisis del modo de producción artística. En el primer caso, para preguntarse cómo ha de plantearse la actividad teórica. En el segundo, para analizar cómo los artistas se han planteado cómo lograr mejores imágenes<sup>6</sup>.

A ese convencimiento ha contribuido la aceptación por parte de Gombrich de la afirmación popperiana de que toda observación es resultado de una pregunta a la que subyace una hipótesis preliminar. «*Buscamos algo porque nuestra hipótesis nos hace esperar ciertos resultados*»<sup>7</sup>. Es decir, que a consecuencia de hipotéticas regularidades se producirá cierto estado de cosas. Ahora bien, Gombrich está convencido

<sup>5</sup> Tatarkiewicz, W., *Historia de la estética. La estética antigua*, Madrid, Akal, 1987, p. 210.

<sup>6</sup> Se trata de la prioridad del cómo sobre el qué acerca de la que ha llamado la atención Francisca Pérez Carreño. Cfr. «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*, Madrid, n.º 23, 1992.

<sup>7</sup> Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 278.



de que el género humano es capaz de poner a prueba sus hipótesis y por tanto de pasar de unas a otras hasta alcanzar la que le parezca más adecuada para una situación o problema dado, tanto teórico como artístico-práctico. Es decir, que en ambos tipos de terreno se aprende –aceptando nuevamente una tesis de Popper– de los errores cometidos; por tanto, que funciona el mecanismo de ensayo y error siempre en búsqueda de la *mejor* solución. Y siempre matizando que según cambien las condiciones de las que se parta en un momento concreto pueden encontrarse mejores soluciones –teóricas y/o prácticas– para alcanzar determinado fin.

### *La búsqueda de lo mejor en el plano teórico*

En el ámbito de la historia de la creación de imágenes –o de la historia del arte, para usar la formulación más usual– Gombrich, más que describir, quiere explicar. Así, pues, sus escritos formulan *interpretaciones* que se preguntan, ante todo, acerca del estatuto de la imagen visual. No entraré aquí en sus respuestas a este tema, sino que intentaré aclarar la peculiar búsqueda de lo mejor por parte de Gombrich en el terreno teórico.

Puede decirse que las polémicas en las que Gombrich se ha visto envuelto son consecuencia de la fusión de su consciente búsqueda de lo mejor con la teoría del ensayo y el error. Si en su obra son constantes las referencias –para expresar acuerdo o para expresar desacuerdo– a otros autores es por dos motivos. Uno, porque a Gombrich le parece obvio que «no se parte de la nada, sino de lo que los demás han dicho»<sup>8</sup>. Dos, porque mantener un diálogo constante con la obra de otros autores enraíza con la aceptación de la teoría popperiana de «ensayo y error» (o «esquema y error», como la formula a veces). Así pues, en esa dinámica rechaza ciertas hipótesis y acepta otras sin pretender excesiva originalidad<sup>9</sup>.

### Posiciones criticadas por Gombrich

Me referiré brevemente a algunas posiciones por él criticadas.

<sup>8</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 125.

<sup>9</sup> También aquí podría decirse que, como Quintiliano, escoge lo mejor haciéndolo propio, y que, en este sentido, hay cierto eclecticismo.



Su crítica más general –de nuevo en sintonía con Popper– se dirige al *esencialismo metodológico*. Lo cual supone rechazar determinado tipo de preguntas, las que se formulan en la forma «¿qué es x?», y primar las que se formulan en la forma: «¿cómo actúa x?». De acuerdo con lo anteriormente expuesto, este cambio en la forma de la pregunta es decisivo puesto que las hipótesis y el tipo de respuestas esperadas serán radicalmente distintas. De este rechazo es consecuencia su crítica a aquellas concepciones que defienden la existencia de un *Zeitgeist* –Espíritu de la época– o de un *Volksgeist* –Espíritu de un pueblo– que se manifestaría de forma unitaria en todos los órdenes de una cultura. En el caso de la historia del arte, como estilo que correspondería a tal espíritu<sup>10</sup>.

La crítica que Gombrich ha realizado al *evolucionismo metodológico* de Riegl puede ser incluida también dentro de la crítica al esencialismo del que sería una forma el *historicismo*; teoría según la cual, tal como la presenta Popper, la historia obedece a leyes que pueden ser identificadas y seguidas. Gombrich no niega que exista evolución, pero sí que se dé de forma teleológica, mecánica y preestablecida. El libro «La miseria del historicismo» de Popper es, de nuevo, su apoyo fundamental.

Gombrich ha criticado también la hipótesis del ojo *inocente* de Ruskin, según la cual los pintores pueden –y deben– a la hora de realizar su obra de olvidarse de lo que saben y ser fieles a lo que ven. Así lo habrían intentado hacer los impresionistas (siendo fieles a las impresiones que reciben). Por el contrario, Gombrich señala que, como consecuencia de la necesidad de regularidad el hombre necesita también «hábitos conceptuales», de tal manera que «el postulado de un ojo sin prejuicios equivale a pedir lo *imposible*»<sup>11</sup>.

Mencionemos también que Gombrich ha calificado peyorativamente de «moda» la corriente denominada «*deconstrucción*» sosteniendo que es *posible* «comprender las producciones de las naciones extranjeras y las épocas lejanas, aunque, naturalmente, *podamos* también equivocarnos»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Es interesante constatar cómo en su crítica a uno de los representantes de esa concepción –Panofsky– Gombrich, además de argumentos sobre lo que dice el discurso de los esencialistas, menciona «pruebas» de las que Aristóteles denominaba referidas «al talante del que habla» (Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 175); en este caso señala cómo Panofsky tiende a exagerar abusando de alusiones eruditas (Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 137).

<sup>11</sup> Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 259.

<sup>12</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 124.



Así, pues, Gombrich confía en la posibilidad de *interpretar plausiblemente* la historia del arte.

Me parece importante hacer hincapié en que Gombrich emplea insistentemente en sus críticas –como también en los respaldos que mencionaremos a continuación– uno de los por Aristóteles denominados lugares comunes a los géneros oratorios: «lo posible y lo imposible». Como hemos visto, es posible interpretar, pero no prever la evolución de la historia; la hipótesis del ojo inocente es antropológica y metodológicamente imposible, etc.

### Posiciones apoyadas por Gombrich

Gombrich, encuadrándose dentro de la tradición alemana, considera que la teoría del arte no puede realizarse sin abordar cuestiones filosóficas y sin plantear problemas generales como el ya mencionado del estatuto de la imagen visual o las cuestiones metodológicas a las que estamos refiriéndonos.

Gombrich acepta el *nominalismo metodológico* que sostiene que el significado de una palabra –«arte», por ejemplo– es una convención. En las discusiones teóricas juzga fundamental ponerse de acuerdo acerca de tales convenciones (así la ya mencionada adopción del término «arte» en vez de la expresión «creación de imágenes» que Gombrich prefiere); y se pregunta sobre comportamientos y no sobre esencias. A su juicio, es muy importante –debido a la necesidad de regularidad– reconocer y establecer *categorías* que faciliten la investigación y la contrastación de lo expuesto. Hay, pues, que ponerse de acuerdo sobre el significado de términos como «arte», «manierismo», «caricatura», «evolucionismo», «género del paisaje», etc. La investigación sólo podrá avanzar a partir de esas categorías, que obviamente pueden ser corregidas si hay necesidad de ello.

Por otra parte, Gombrich considera que además de los postulados generales –como el nominalismo metodológico– es de sentido común el que cada cuestión requiera un *método diferente* para ser abordada<sup>13</sup>. Lo cual sintoniza bien con la proposición aristotélica citada al comienzo, según la cual la retórica debe teorizar acerca de lo adecuado en cada caso para convencer. Una de las aplicaciones de esa diversa metodología

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 124.



puede ser reconocida –tal como ha explicado Pérez Carreño– en la aceptación por parte de Gombrich de ciertas críticas de Kuhn a la obra de Popper. Así, los cambios en la historia del arte no serían explicados sólo por el modelo popperiano de «ensayo y error», sino también por «el cambio de interés o de criterio de lo artístico»<sup>14</sup>. Por otra parte, Gombrich no quiere limitarse a describir la realidad –principal tarea de la ciencia para Popper<sup>15</sup>–, sino que quiere explicar, en su caso, la realidad de la historia del arte.

Estos aspectos son complementados con una serie de *precauciones metodológicas*: Aceptación del postulado popperiano de que las teorías más que demostrables son refutables; lo cual no obsta para intentar obtener *mejores* interpretaciones que nos aproximen a la *certeza*. Aceptación también de la disposición promovida por el método popperiano de *ensayo y error* a aprender de los errores cometidos y a evitar perseverar en ellos. Aceptación, por último, del concepto popperiano de «*lógica de la situación*» a la que Gombrich se refiere como «una especie de regla metodológica para abordar las situaciones históricas cuando puede decirse que había diferentes *posibilidades* y que la gente actuó en su propio interés»<sup>16</sup>. El historiador debe, entonces, intentar reconstruir la situación valiéndose de los datos con los que cuente. Cuenta, por ejemplo, Gombrich cómo cuando a Caravaggio se le encargó un cuadro en el que apareciera «San Mateo con el ángel» para una iglesia romana realizó una primera composición en la que un ángel guiaba la mano de un anciano jornalero poco habituado a leer y escribir. Esa era una posibilidad, pero el cuadro, pese a ser excelente, fue rechazado. Por ello, Caravaggio realizó a continuación una composición, también excelente, más convencional –dentro, pues, de la «regularidad»– y que respondía más a las expectativas de los mecenas. Dentro de la lógica de la situación a veces aparecen documentos que permiten proporcionar interpretaciones plausibles e incluso absolutamente definitivas.

Dentro de las precauciones metodológicas tampoco hay que olvidar que siempre hay una parte *irracional* en la historia en consonancia con la afirmación popperiana de que «el factor humano es, en última instancia, el elemento incierto y voluble por excelencia de la vida social y

<sup>14</sup> Pérez Carreño, «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*. Madrid, n.º 23, 1992, p. 45.

<sup>15</sup> Popper, K. R., *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 42.

<sup>16</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 152.



en todas las instituciones sociales»<sup>17</sup>. Gombrich dice también con frecuencia que en la historia, como en el queso de gruyère, hay muchos agujeros<sup>18</sup>, avisándonos contra la proclividad a sacar conclusiones precipitadas.

Igualmente, la *inconmensurabilidad*, señalada por Kuhn, a la hora de fijar criterios que permitan valorar unas obras frente a otras<sup>19</sup>. Es decir, que no se puede demostrar que una obra de arte sea mejor que otra. Lo cual no significa que «no se pueda discutir en cuestiones de gusto»<sup>20</sup>.

De esta presentación de apoyos y rechazos me parece que cabe concluir que Gombrich, en la búsqueda de los mejores apoyos teóricos para interpretar la historia del arte, procede a una suerte de aplicación del método del ensayo y error popperiano, quedándose con las hipótesis que van salvando las sucesivas «falsaciones» entre las concepciones teóricas consideradas –mencionemos también las de Lorenz, o Freud... Práctica así una suerte de eclecticismo metodológico.

### *La búsqueda de lo mejor en la práctica artística*

El método del ensayo y el error lleva implícita la necesidad de optar entre, al menos, dos opciones y de corregir nuestros juicios según los resultados que obtengamos. Exige, por tanto, que deliberemos. Ahora bien, como escribía Aristóteles, deliberamos sobre las cosas «que se relacionan propiamente con nosotros y cuyo principio de producción está en nuestras manos»<sup>21</sup>. Es decir, con lo que tiene que ver con la actividad humana, lo cual es, sin duda, aplicable a la producción artística. Ya he afirmado cómo a Gombrich le interesa la antigua retórica porque ésta se pregunta por lo que en cada tipo de casos es lo mejor. Dentro de este interés, me parece destacable cómo Aristóteles señala que «el objetivo del que delibera es lo conveniente (puesto que se *delibera*, no sobre la finalidad, sino sobre los *medios* que conducen a la finalidad y tales medios son los que es *conveniente* respecto de las *acciones*)»<sup>22</sup>. En nuestro ca-

<sup>17</sup> Popper, K. R., *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 173.

<sup>18</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 124.

<sup>19</sup> Pérez Carreño, «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*, Madrid, n.º 23, 1992, p. 45.

<sup>20</sup> Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Barcelona, Garriga, 1992, p. 27.

<sup>21</sup> Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 199.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 213.



so, a lo que concierne a la práctica artística –y en especial de la pintura– en la cual, para Gombrich, y tal como ha destacado Pérez Carreño<sup>23</sup>, más importante que lo qué se pinta es el cómo se pinta. Es decir, que la actividad pictórica se pregunta de suyo más por las formas –que aquí ocuparían la función de medios–, de plasmación pictórica que por lo plasmado (sea del tipo que sea, figurativo o abstracto, por ejemplo) –que aquí ocuparían la función de fines.

El texto aristotélico que acabo de citar está obviamente en sintonía con la *búsqueda de lo mejor*; en este caso, de los mejores medios. Y enlaza a la perfección con la preocupación que desde sus tiempos de estudiante Gombrich recuerda haber tenido: «los misteriosos modos con que puede lograrse que formas y trazos signifiquen cosas que ellos mismos no son»<sup>24</sup>. ¿Cómo puede lograrse, por ejemplo, que la superficie bidimensional del lienzo pueda producir un efecto análogo al de los cuerpos tridimensionales? ¿Cómo puede lograrse el parecido, y a través de qué evolución se buscó y se alcanzó en la historia de la pintura?

Esas inquietudes hacen referencia a actividades y, por tanto, a posibles deliberaciones, lo cual tiene probablemente mucho que ver con la aceptación por Gombrich del método del ensayo y el error. Éste, en definitiva, también hace referencia a la necesaria puesta en práctica, y eventual modificación, de los medios para alcanzar determinado fin. Lo cual permite comprender también la importancia que Gombrich otorga a la *intencionalidad* de los artistas. Hay que comprender lo que éstos querían para luego entender por qué pusieron en acción tales y cuales medios, su proceder artístico. Ahora bien, este proceder es, ante todo, *técnico* en el sentido de que se preocupa y delibera, no tanto sobre los fines mismos, como sobre los mejores medios para alcanzarlos. Volviendo a un ejemplo ya citado, cada pincelada es un intento sobre el que el artista juzga a continuación y que, ocasionalmente, rectifica para ensayar otra forma de pintar.

Así, la aplicación del método de ensayo y error ayuda a comprender no sólo la práctica artística, sino también su evolución en la historia. En efecto, tampoco en la historia del arte el artista parte de la nada, sino de las convenciones –incluidas las técnicas– con las que se encuentra. Estas convenciones –por ejemplo, los estilos en cuanto técnicas, que el artista encuentra en su medio cultural– ofrecen una serie de esquemas –una

<sup>23</sup> Pérez Carreño, «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*, Madrid, n.º 23, 1992, p. 40.

<sup>24</sup> Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 7.



regularidad, por tanto— que al artista pueden convencerle más o menos, pero de cuya existencia tiene noticia pudiendo dominarlas o no<sup>25</sup>. «Toda representación se basa en convenciones»<sup>26</sup>, afirma Gombrich, y asegura además que «son esas convenciones las que permiten al historiador del arte fechar un cuadro»<sup>27</sup>. Es de suma importancia advertir que es en relación a esas convenciones —entre las que se hallan las categorías a las que anteriormente hicimos referencia— cómo es posible la inteligibilidad de las representaciones. Dependiendo del conocimiento que el *espectador* tenga de las convenciones en las que se basa la representación podrá interpretar más o menos correctamente la obra.

Aunque no dejaré a continuación de referirme a la importancia de la deliberación sobre los medios en la práctica artística, permítaseme hacer ver cómo también la búsqueda de lo mejor en la práctica artística puede ser relacionada con las reflexiones sobre lo posible y lo imposible.

### Prácticas artísticas posibles e imposibles

Algunas prácticas artísticas son absolutamente imposibles. Otras son muy difícilmente aceptables en un momento dado. Cabe distinguir dos tipos de dificultades a las que cabría denominar respectivamente epistemológicas y sociales. Del primer tipo es la implícita en la afirmación de que «ningún artista puede pintar lo que ve»<sup>28</sup>, ya que, como vimos en la crítica al supuesto del «ojo inocente», no existe una visión desprovista de alguna interpretación previa derivada de la existencia de hábitos conceptuales, observaciones o experimentaciones de efectos pictóricos. Entre las imposibilidades sociales se hallan las derivadas de lo que Gombrich denomina «ecología de la imagen», es decir, de la atmósfera social existente en la que se espera de los artistas un determinado tipo de comportamiento<sup>29</sup>. En concreto, Gombrich denomina «principio de exclusión» a la extrema dificultad de que una determinada práctica artística sea aceptada en un determinado ambiente. Valga como

<sup>25</sup> Al hilo del componente técnico —de *tejné*— del arte, cabe aquí recordar incidentalmente que Quintiliano aceptaba al parecer la afirmación de Cleantes según la cual «el arte es un poder que hace un camino, es decir, un orden» (T, 206).

<sup>26</sup> Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 36.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 147.



ejemplo la cuasi-prohibición, tras el triunfo del impresionismo, de realizar cuadros que buscaran un parecido «fotográfico». O la prohibición de realizar imágenes en ciertas culturas. Otra imposibilidad social consiste en la dificultad de romper radicalmente con los esquemas o pautas artísticas vigentes, pues en ese caso la nueva obra de arte se torna incomprendible, ya que «el lenguaje crece al introducirse nuevas palabras, pero un lenguaje hecho enteramente de nuevas palabras y nueva sintaxis no sería discernible del balbuceo»<sup>30</sup>, tal como se ejemplificó en el rechazo de la música de Schönberg.

Las prácticas artísticas posibles han de partir, según Gombrich, de la tradición artística existente, es decir, de sus convenciones, del repertorio del que se dispone. Sea para seguirlas o sea para modificarlas ya que «el artista *no puede* partir de la nada, pero puede criticar a sus predecesores»<sup>31</sup>. En cualquier caso, a Gombrich le parece obvio que si el artista quiere alcanzar un fin —construir una bóveda, practicar la polifonía, expresar la tristeza...— no le bastará su deseo, sino que necesitará *conocimiento técnico y habilidad artística*<sup>32</sup>.

Precisamente por ello la historia del arte es también la historia de la «*gradual modificación* de las tradicionales convenciones esquemáticas de formación de imágenes»<sup>33</sup>. Para instaurar, por supuesto, nuevas convenciones que resultan de los descubrimientos técnicos, y de las invenciones artísticas tales como la técnica de la perspectiva, o el aprovechamiento para la arquitectura de un determinado material... Cada descubrimiento y cada invento ofrecen nuevas soluciones al tiempo que plantean nuevos problemas. Es decir, abre posibilidades que son analizadas con el fondo de las convenciones existentes. «Es, de hecho, el proceso ilustrado por nuestra fórmula del esquema y la corrección. Tenemos que disponer de un punto de partida, un criterio de contraste, para iniciar aquel proceso de hacer y comparar y rehacer que finalmente queda encarnado en la imagen acabada»<sup>34</sup>. De esta manera se comprende que la evolución en la historia del arte se da, como anunciábamos al principio, en un *equilibrio* entre tradición y cambio. Se comprende, además, que ese tipo de procedimientos dilucidatorios se den en la práctica artística concreta, pues, también en ésta se persigue el logro de

<sup>30</sup> Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 281.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>32</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 143.

<sup>33</sup> Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 279.



un determinado *equilibrio*, como se hace patente cuando se comparan los sucesivos bocetos que el artista elabora antes de emprender la obra definitiva. Los diversos bocetos, en efecto, suponen intentos de «acertar» con la mejor combinación posible, pues, señala Gombrich, cuando observamos cómo el artista distribuye, por ejemplo, formas, tonos, colores y volúmenes «percibimos que un poco de más o un poco de menos rompe el equilibrio y, que sólo hay una proporción en la que la cosa sea como debe ser»<sup>35</sup>.

Refiriéndonos brevemente a la intencionalidad artística, cabe destacar que, si bien ésta se subordina a menudo a las convenciones y los gustos existentes, a veces juega no con la adecuación a lo que se espera del artista, con la tradición, sino con el cambio de ésta<sup>36</sup>. Pues «lo que llama la atención es siempre una *ruptura del orden*»<sup>37</sup>, tal como lo consiguió Mozart rompiendo con el «principio de exclusión» parisino que desautorizaba comenzar las sinfonías lentamente.

En la citada modificación gradual de las convenciones juegan, pues, distintos elementos: los procesos de esquema y corrección de las convenciones existentes, la competencia técnica y la habilidad de los artistas, los descubrimientos tecnológicos que pueden modificar bruscamente las posibilidades existentes (por ejemplo, la irrupción de la fotografía, o del cine sonoro), la intención de los artistas y el cansancio hacia las convenciones del momento tal como destacó, recuerda Gombrich, P. Merimée<sup>38</sup>. Son todos estos factores los que tienen en cuenta Gombrich para intentar explicar la historia del arte y sus cambios. Su análisis sería *mejor*, más verosímil, que el que ofrecen las teorías criticadas por él.

En conclusión, la preocupación por lograr hipótesis adecuadas a los hechos a explicar, y el análisis del proceso artístico como búsqueda de los medios más adecuados a los fines propuestos pueden ser considerados como aspectos retóricos de la estética de Gombrich.

<sup>35</sup> Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Barcelona, Garriga, 1992, p. 24.

<sup>36</sup> Pues, escribe Aristóteles, «ciertamente, si ha sido posible que un contrario sea o haya llegado a ser, también el otro contrario parece que ha de ser posible» (Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 396).

<sup>37</sup> Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 108.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 118.



# LA ÉTICA DE LA CONTEMPLACIÓN (Presencia reales de George Steiner)

Carmen González Marín

*«C'est le mystère qui est si terriblement concret. Mais le mystère fait peur. Pour le conjurer, notre époque a cru trouver une parade: il suffit que la critique humilie le texte, que le commentaire le réduise à un pré-texte. Les gloses s'efforcent de masquer, comme le lierre jaloux recouvre le tronc vivant, l'irréductible scandale d'amour pour ce qui donne le sens et de nécessité d'intelligence autonome que sont le poème, le tableau ou la mélodie» (Prefacio a la edición francesa: París, Gallimard, n f r, 1990)\*.*

Todo un credo estético reside en este párrafo, colocado premeditadamente, no como exergo decorativo, sino formando parte, anunciando

\* Las citas literales que aparecen insertadas en el texto son traducción de esta versión francesa.

\*\* Una primera versión de este trabajo fue presentado en el Instituto de Filosofía de CSIC, en el marco del seminario «Filosofía, Literatura y Ciencias Sociales».



el núcleo de un texto que habría que situar en el estante dedicado a la Crítica. Que el arte es misterioso, que representa un umbral en nuestras vidas ominosas comparable o idéntico al de cualquier experiencia radical, como la religiosa o la amorosa, es algo que los artistas, los poetas, han señalado muchas veces. ¿Por qué no habría de decir lo mismo la crítica? ¿Por qué la timidez, el prudente racionalismo, o el posmoderno cinismo deben ser los únicos compromisos en este fin de siglo?

La tesis que sostiene Steiner en su libro *Presencias Reales* es la de la plenitud del sentido, o la de la intencionalidad del signo en y fuera de las artes —con la salvedad de que «intencionalidad» no refiere a algo que pueda exhaustivamente interpretarse. La fábula se construye, alegóricamente, en dos estratos: la utopía de la ciudad de lo original frente a nuestro actual estado de cosas, y las reglas de educación de la recepción del arte. El núcleo del libro es, pues, la imagen de la recepción del arte como transcendencia, con las implicaciones éticas y políticas que ello comporta. Pero esta recepción está planteada ya en el límite de lo posible, en nuestra actual situación sociocultural. La principal virtud del libro de Steiner es precisamente su carácter no continuista respecto de la tónica habitual en el momento presente. La tesis del carácter inagotable del sentido, de la inaprehensibilidad final de la significación, se formula en el límite, en el extremo opuesto a la Deconstrucción, como máximo exponente del lugar (el no lugar) a que ha quedado relegado el sentido en su ausencia.

Desde la aceptación de las reglas de juego que el autor —como un desideratum— nos plantea, la nuestra es una lectura que comporta los compromisos de una *respuesta responsable*.

### *I. El comentario como droga*

*Nature fits all her children with something to do.  
He who would write and can't write, can surely review.*

James Russell Lowell: *A Fable for Critics*

En nuestras sociedades occidentales, el arte se ha convertido, como cualquier otro objeto, en un conjunto de bienes que el ciudadano con-

---

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



sume o puede consumir, y consumir, en general, ya digeridos. El extremo de esta situación es lo que puede ya atisbarse como futuro, en el momento en que la informatización alcance los domicilios de todo ciudadano, y el arte o la cultura hayan dejado de ser objetos de una actividad sometida a las constricciones naturales espacio-temporales de otras actividades humanas. Steiner lleva a cabo una descripción de nuestras sociedades inflacionarias culturalmente en dos ámbitos paralelos: el espacio público y el mundo académico, y la realiza sobre la base de intuiciones acerca de la psicología profunda del hombre contemporáneo. La principal característica de este mundo es lo que él denomina «locura mandarinesca del comentario». El alejamiento del texto —y «texto» tiene aquí un sentido general equivalente a obra de arte<sup>1</sup>— se debe en último extremo a la prepotencia de la prensa. Y, si no es difícil asentir a esta afirmación, podemos incluso llevarla más lejos y advertir, sin gran esfuerzo, la consecuencia política, la textualización global del mundo a que asistimos —y ésta no deja de ser nuestra propia experiencia cotidiana— merced a la infiltración generalizada del comentario en nuestra vida pública, y también privada.

El «genio» periodístico es descrito en *Presencias reales* con unas características bien definidas, que infectan también la vida académica: la «simultaneidad» que se impone sobre sus diferentes objetos y la «nivelación», que producen una «anestesia» —del gusto, diríamos, en el receptor— y que advertimos muy bien en cualquiera de los múltiples congresos, por ejemplo sobre temas relacionados con la teoría o crítica literaria, donde tanto vale normalmente Garcilaso como el más reciente y escueto poeta de Almendralejo. Una segunda característica atañe a la elección del objeto en virtud de su «interés» pragmático y de su «novedad», y, como contrapartida inmediata, la velocidad en la pérdida de este interés —lo que hoy es noticia ya no lo será mañana—. El objeto del periodismo se manifiesta pues en la antípoda del arte «verdadero», cuya falta de interés pragmático, gratuidad, o «desinterés», en términos kantianos, han sido bien puestos de manifiesto, y cuya originalidad reside precisamente en el entronque con lo arcaico, con lo primigenio —naturalmente esta delimitación del mundo de lo artístico no deja lugar a la vanguardia en gran medida ni a todas sus secuelas, pero Steiner las considera exponentes de otra región o de otro tiempo en la historia del sen-

<sup>1</sup> El afán textualista, no obstante, es en cierto modo peligroso ya que deriva en último extremo en una propensión al malentendido cuando se trata de interpretar como lenguaje cualquier forma artística.



tido—. En lo que atañe a la recepción, la publicidad y la «diseminación» dan lugar a una falsa impresión de inmediatez, falsa porque en realidad todo se aprecia o se percibe sólo con la mediación de un «corredor» obligado, cuyo alcance refiere al valor funcional del arte y a sus virtuales implicaciones para la estabilidad social:

«Este intermediario, este corredor, es el periodista, que mantiene una distancia saludable entre las exigencias y las subversiones anárquicas, antiutilitarias, de la estética por una parte, y, por otra, la prudente prodigalidad de la imaginación cívica (...) que asegura la ligadura entre sistemas de valores que se necesitan uno al otro —las artes contribuyen a llenar los vacíos de la vida privada— pero cuyos objetivos son opuestos» (p. 50).

La principal función aseguradora por la mediación es en definitiva aliviar a la sociedad del «peso infernal» del misterio, nos dice Steiner.

Es lícito preguntarse por qué aludir hoy al «misterio» como propiedad esencial del arte. Steiner lo interpreta como el indicio de una *presencia* que en su caso adquiere un estatuto *teológico*. Pero si deseamos retraducir sin trivializar la expresión, es preciso liberarla en primer lugar de la virtual carga romántica que parece implicar. *Misterio*, creo, apunta simplemente a un hecho innegable, el carácter privado de la experiencia artística, de la experiencia propia del artista como tal; pero si algo convierte a esa experiencia en misteriosa es precisamente no el carácter privado sino el hecho igualmente innegable de que su resultado es un objeto público.

No sería, a mi juicio, extrapolar irresponsablemente las afirmaciones de Steiner el afirmar que las virtuales potencialidades subversivas de las artes están, en este momento, apantalladas por la aparente tolerancia y liberalidad de las sociedades actuales, donde prima la libertad de expresión; y, en un cierto sentido, acaso la subversión se interpreta como el asomo de indeseables dogmatismos, particularmente cuando el mundo cultural se convierte en un mundo oficial, subvencionado o subvencionable. Y aquí ciertamente entra en juego la labor de filtración de los medios de comunicación. Pero, en otro sentido más banal acaso, el miedo a lo inmediato, a la presentación de una intencionalidad (que para Steiner sería el arte también) está patente cotidianamente en nuestra manera de enfrentarnos al otro. Y de ello también pueden ser responsables los «media». La presencia del otro sin mediadores es intolerable. Bajo la mentira de la apertura pública de las entretelas del alma



reside una sintomática incapacidad de asimilación de la intencionalidad y, en términos estéticos, de la tragedia. El jugador que Dostoievski hace trágico es hoy sólo víctima de una patología que lo habita como un parásito dentro de una conciencia desmembrada.

Para Steiner, el periodismo desempeña una función social de sumo interés, llena el vacío político, en sociedades donde la participación ciudadana, en los regímenes democráticos delegatorios, queda relegada a una clase, la clase política, y sólo retóricamente está abierta a los ciudadanos ordinarios. Ciertamente, si, como recuerda Steiner, retomando a Platón, adulto es el que participa con su discurso en las leyes y la política, podemos nosotros considerarnos todos adolescentes estudiantes, lectores y oyentes de discursos ajenos. Así pues, de diversión se trata. La forma cultural por excelencia en nuestro tiempo ha logrado dar la vuelta y profanar el dictum horaciano: *delectare et devertere*. El periodismo divierte y hace llevar otros rumbos. No son necesarios argumentos para sostenerlo *hic et nunc*.

Dentro del mundo académico las revistas «científicas» en los terrenos de la estética desempeñan aproximadamente una función semejante a la del periodismo en lo que respecta al lugar en que se sitúa el objeto artístico. A la modernidad y la americanización que van parejas culpa Steiner de una situación académica –de la industria académica– en la que se ha perdido la diferencia entre la actualidad y el canon, con sus consecuencias bien conocidas de inmanentismo e igualitarismo –la democracia se opone al canon–, nos advierte Steiner. La profesionalización de las disciplinas académicas –en la que no deja de poner de manifiesto el hecho de la cohabitación de artistas y críticos o hermeneutas dentro de las universidades– se instala además en un ambiente de confusión, más que divorcio como sería de esperar, entre la cultura humanística y la ciencia<sup>2</sup>. El potencial destructivo que introduce Steiner en su descripción del ámbito de las humanidades es acaso la llamada de atención más valiosa para nosotros. Denuncia Steiner el carácter mimético respecto de la ciencia adoptado por las humanidades, y, al mismo tiempo, su paradójica falta de rigor, que sencillamente yo reinterpretaría como una doble falta de fe: falta de fe en sí mismas y en su objeto de

<sup>2</sup> Las «dos culturas» a que hacía referencia C. P. Snow (*Two Cultures and a Second Look*, Cambridge University Press, 1969) son representadas en otro texto anterior de Steiner como irremediabilmente divorciadas. Mientras que la cultura de la ciencia, que se escribe en lenguaje matemático, ejerce el control sobre el mundo, quienes quedan fuera de ella se convierten en «habitantes de una ficción animada». Vid.: «El abandono de la palabra» (1961), *Palabra y silencio*, México, Gedisa, 1990, pp. 34-62.



estudio. En última instancia es el valor *real* del arte lo que queda depuesto en el inexorable proceso de academización de su recepción.

Este mimetismo, exacerbado en el positivismo decimonónico y en los diferentes formalismos, ha derivado, sin duda, en la propia filosofía subyacente al trabajo académico, en la doble consecuencia que todos los dedicados a las humanidades reconocemos: por una parte se conserva un concepto de «investigación» cuando menos anómalo, y por otra parte se abrazan actitudes que niegan –y pretenden negarlo en todo nivel en definitiva– la posibilidad de alcanzar verdades objetivas. Cualquier versión de una historia de la crítica literaria contemporánea es una corroboración del pesimista apunte de Steiner. A grandes rasgos, podemos afirmar que lo que normalmente se pedía a las disciplinas críticas, antes de la irrupción del generalizado desencanto denominado postmodernidad, era objetividad, y no entendida como compromiso moral sino como prueba de control *científico*. La objetividad del crítico se enmarcaba dentro de una filosofía realista. Lo cual no deja de ser sorprendente, si se piensa que pocas cosas como la literatura o el arte puede más notoriamente poner en tela de juicio los presupuestos elementales de un realista, y pocas pueden ser más denostadas, como efectivamente ha ocurrido. Es cierto que la crítica que predicaba la cientificidad se subía a un tren que siempre ha pasado de largo de su objeto propio. Esta situación se mantiene incluso en el estructuralismo, que, por más que se esforzase en disociar el texto del mundo, se sigue inscribiendo en los límites del objetivismo, en tanto en cuanto presupone algo inequívocamente identificable y dado. Por ello la deconstrucción, que también predica la textualización universal, es su envés, puesto que considera los significados en el texto y no como un intrusismo del exterior o en el exterior, porque, es sabido, «il n'y a pas de hors texte». Este juego de significados en el tiempo, que propugna la deconstrucción, otro punto antiestructuralista en lo que aquél poseía de estático, crea una realidad antiobjetiva. El texto no responde a nada dado externamente, ni tampoco en sí mismo constituye *lo dado*, nada hay identificable como *lo dado*. No hay un mundo *ready made*. Es razonable acaso que el empeño cientifista que guió al estructuralismo, heredado con probabilidad del sentimiento de inseguridad creado por el avance de las ciencias empíricas, se vea rebasado y relevado por la tendencia opuesta: la filosofía y la ciencia son las que se aproximan a la crítica o incluso a la literatura y las artes. Entre la fronda antañona de prejuicios, y de la mano de Richard Rorty se abre hoy camino, en una pirueta, hija del



optimismo pragmatista, que invierte los términos tradicionales, la figura del *ironista* como crítico cultural.

Ciertamente la superabundancia del comentario, y la inadvertencia de su estatuto como acto de lenguaje es fruto y causa endémica, a su vez, de la confusión del objeto de la hermenéutica y de la ciencia, y, como productora de mediaciones sin fin, es responsable de lo que Steiner denomina, retomando una feliz expresión de Susan Sontag, «domesticación del arte».

## II. «El animal dotado de la palabra» y la teoría

Condición última de la posibilidad de todo discurso y al tiempo cortapisa máxima es el carácter ilimitado de nuestro lenguaje. Instalado, en un gesto antinietzscheano, en la tradición judaico-helénica, Steiner concede al hombre dotado de la palabra el alcanzar su identidad humana precisamente en el juego de posibilidades que le abre el lenguaje. Para nosotros, hispanohablantes, no hay sino recordar la convención literaria de que nace la historia de Lázaro de Tormes («dar entera noticia» de su persona) o las veces en que en el *Quijote* se pide a los personajes recién encontrados que narren su historia y en consecuencia digan quiénes son. El currículum de lo humano sólo puede ser una construcción verbal. En la gramática y en la semántica del futuro reside, para Steiner, el germen de la evolución.

Pero la infinita apertura a la libertad del lenguaje posee también una cara negativa que es de lo más pertinente en el mundo de las artes: la creación de idiolectos como mensajes indescifrables (la poesía, estimo, plantea el problema de la manera más aguda) y la apertura al escepticismo, dado que el compromiso con la verdad objetiva del mundo no reside en el lenguaje mismo. La ilimitación conduce al nihilismo. Apunta Steiner cómo la liturgia y el discurso canónico nacen precisamente como freno del comentario ilimitado, mientras la herejía justamente se instala como la apertura de los límites.

En la tradicional discusión acerca de la interpretación<sup>3</sup>, Steiner adopta una postura relativamente equívoca al afirmar el carácter de proposiciones inverificables, inconfirmables, de los enunciados del comen-

<sup>3</sup> El texto de Susan Sontag constituye un hito crucial en la disputa acerca de la posibilidad y validez de la interpretación. Su «Against Interpretation» (1961) con su exaspe-



tario. El punto de mira de su crítica no obstante es la *teoría*, que aparece como la *autoridad* que establece un canon (canon que no es un producto liberal de consenso, sino efecto de una oligarquía en la «política del gusto»).

No es difícil asentir a la tesis del carácter ilícito o ilusorio, en el mejor de los casos, de establecer una teoría crítica sobre el modelo de la ciencia tal como la plantea Steiner. Si por teoría científica entendemos la que posee como características esenciales la falsabilidad de sus enunciados y el poder de predicción, no cabe duda del carácter no científico de las teorías de las artes o la literatura. Pero, no obstante, la justificación del juicio de Steiner sobre la base de la inscripción del discurso teórico, al que califica de «parloteo distinguido», en el círculo del lenguaje al que no puede trascender, no es totalmente satisfactoria. También los enunciados de la ciencia se inscriben, al menos parcialmente, dentro del círculo del lenguaje, y al propio lenguaje matemático se aplica un principio de incompletitud, que convierte al menos a uno de sus enunciados en indecible. A menos que creamos platónicamente en algún tipo de conexión de las matemáticas con un mundo de ideas, tampoco la ciencia escapa a la limitación de todo lenguaje. Pero hay una estrategia sencilla que nos puede precisamente ayudar a replantear el tradicional enfrentamiento y arrojar una cierta luz: es considerar el objeto de la teoría de las artes frente al de la ciencia. El objeto de la ciencia es la naturaleza, el de la teoría del arte es un objeto cultural, que, lógicamente, es paralelo a la ciencia misma, y no a la naturaleza, en primer lugar; en segundo lugar, las posibilidades de la ciencia de transformación de la naturaleza no se pueden poner en paralelo a las de las teorías de las artes que no pueden ni deben transformarlas. A Steiner no se le escapa que el comentario engendra comentarios, no arte. Pero a lo que puede referirse es más bien al hecho de que los objetos culturales son patrimonio, en distinto sentido que la naturaleza, *de todos*. Que todos poseemos intuiciones tan válidas como las del crítico, porque nuestra comprensión deriva no de la eficacia de nuestras teorías sino de

rada versión de la interpretación como humillación del arte replantea la cuestión en nuevos términos. Pero, entre quienes sostienen la posibilidad de la interpretación, la discusión se plantea precisamente acerca de las propiedades de los enunciados de la interpretación: de una parte quienes sustentan la tesis de que éstos son enunciados verificables, paralelos a los de la ciencia, y en consecuencia la virtual univocidad de la interpretación misma; de la otra, quienes sostiene la indecibilidad de los enunciados hermenéuticos, y, en consecuencia, la multiplicidad de las interpretaciones.



nuestra experiencia. En el terreno de la estética, pues, todo lo que se puede hacer es describir, y señala Steiner cómo toda tentativa de análisis formal o cuantitativo conduce en definitiva al fracaso, porque el nivel del sentido es inaprehensible en esos términos. Su tesis se sostiene sobre la intuición de una sobrecarga semántica en todo hecho artístico, que se apoya a su vez en un holismo lingüístico y una visión orgánica del lenguaje. En este contexto, se puede definir las artes y la literatura como «maximalización del infinito semántico en lo que respecta a los medios formales de la expresión» (p. 110). Una postura de buen sentido meramente, desde el momento en que el hecho de que las proposiciones evaluativas o hermenéuticas «no sean candidatos» a valores de verdad no invalida el análisis formal que siempre «enriquece» y «disciplina». Pero ha de ser consciente quien practica la crítica del estatuto secundario de su discurso, intuitivo y subjetivo –recuérdese el orgulloso concepto de G. Hartman de «work of lecture» paralelo al de «Work of art»<sup>4</sup>. En el mejor de los casos, afirma Steiner, la calidad de relatos «de la experiencia formal», o de mitos, «fábulas de la comprensión» de los discursos críticos. Aunque Aristóteles en la sección XVIII de sus *Problemas* dejara bien claro la preferencia de ejemplos y fábulas sobre los entimemas, porque los hombres «gustan de aprender y aprender rápidamente», y porque ejemplos y fábulas «se parecen a las demostraciones», en definitiva Steiner se deja atrapar por lo que él mismo califica de carácter subsidiario, instalado de manera paradójica en un texto que es no otra cosa que teoría de las artes y de su recepción, pero que se guarda en un límite propedéutico, el que separa la paciencia de la «impaciencia», la acción de la contemplación.

Si el discurso sobre las artes suele ser la «sistematización de la impaciencia», el discurso de Steiner es un ejercicio ascético, la búsqueda de las buenas maneras.

La fábula de las relaciones del lenguaje y el mundo es una fábula de confianza y de compromiso –que hace de nuestra historia una historia del sentido–. La arbitrariedad del signo, pues, tal como la define Saussure, tiene como contrapartida necesaria la responsabilidad y la fidelidad al sentido una vez instaurado. La idea central, alrededor de la cual gira la búsqueda de Steiner, es que el momento inicial de confianza hace necesaria una *respuesta responsable*. El receptor de un mensaje, en nuestro caso el receptor del arte, debe *responder a* (porque la obra de

<sup>4</sup> *Criticism in the Wilderness*, Yale University Press, 1980.



arte permite o contiene la posibilidad de la respuesta) y *responder de* (porque su reacción no puede ser gratuita). Y naturalmente el proceso de la comprensión se convierte en un acto moral. La identificación de la ética y la estética arranca de la fe en la decibilidad del ser. Y esta visión es para Steiner la visión del mundo y del lenguaje antes, diríamos nosotros, del apocalipsis. Apocalipsis tiene el significado del «gala» hebrero, como revelación de lo oculto, de lo que debe quedar oculto o inaudible, como señala Derrida<sup>5</sup>. Y el apocalipsis adviene justamente cuando la ligadura del lenguaje y el mundo se rompe: lo que se hace visible es la infranqueable barrera entre nuestro lenguaje y sus referentes, la distinción categorial que ninguna magia del nombrar logrará vencer —y se hace visible dolorosamente por cuanto que el hombre pierde la oportunidad de alcanzar la libertad máxima que representa el arte y su recepción, pierde su estatuto supremo de humanidad y se convierte en un emigrante perpetuo. Heidegger resuena al fondo. Entre los años 1870 y 1930 sitúa Steiner esta ruptura y la inauguración de la modernidad.

Efectivamente, en todo escepticismo anterior a estas fechas había sido puesta en tela de juicio la naturaleza o la posibilidad de este gesto de confianza inicial en el que Steiner deposita en último extremo la verdad de nuestros enunciados. Y si la garantía última representada por el dios cartesiano es desmantelada por Kant, el hecho es que todo discurso escéptico antes del siglo XIX se articula en un conjunto de tesis inteligibles, lo cual para Steiner es una simple autorrefutación. El inicio de la modernidad, por el contrario, sí señala un cambio de orden, la entrada en una nueva etapa. De la etapa del Logos pasamos a la etapa del Epílogo. Justamente, y paradójicamente, los principales responsables serán los poetas: Mallarmé y Rimbaud inauguran una forma de interpretar la poesía que articula la separación perfecta del lenguaje y su referente (en el caso de la poesía pura), y del yo y sus múltiples otros. La poesía pura representa la búsqueda teórica de la autonomía del lenguaje poético puesto en parangón con la música. El significado del proceso de disolución de la identidad que se anuncia con el «Je est un autre» es escandaloso en el marco de referencia de Steiner, porque evidentemente supone destruir del significado de la tautología divina en la zarza ardiente. Incidentalmente, en la disolución del yo se instala el germen de la desaparición del autor. Mallarmé escribe a su amigo Henri Cazallis (en carta del

<sup>5</sup> *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París, Galilée, 1983.



14 de mayo de 1867): «C'est t'apprende que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu –mais une aptitude qu'à l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi». Lo que en última instancia representa la poesía pura es un intento de afirmar una aprehensión universal, y a efectos retóricos abre la posibilidad de «la terreur dans les lettres» de que hablaba Jean Paulhan. El poema se convierte en un símbolo que acaso, con Heidegger, manifiesta más, es más que las propias cosas del mundo; pero si el abate Brémond introdujo un componente místico en el debate de la poesía pura, éste no existe cuando realmente se postula la autonomía del poema; el símbolo así no remite a nada ajeno al propio lenguaje. «Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu» es en definitiva desligarse de las contingencias de la intencionalidad.

Este viejo problema de la modernidad que se instaura en la justificación metafísica y antirrománica de la desaparición del autor es, a mi juicio, en resumidas cuentas un esfuerzo –baldío probablemente– de conferir un estatuto objetivo al texto o a la obra de arte. Si al texto se le asimila un autor o se le hace dependiente, como informe intencional, de un autor, es automáticamente incorregible, y por tanto automáticamente válido, pero sólo como reflejo de una subjetividad. Cuando el arte pierde o abandona su estatuto mimético o representativo no puede ser candidato a un elemento válido para el conocimiento, si ya no es con carácter esotérico. Para otorgar al arte el valor de descubrimiento objetivo, por tanto de *ciencia nueva*, es preciso devolverle lo que poseía inicialmente, la aristotélica universalidad de una verdad por encima de las contingencias de la historia. Pero esta versión convencional, a mi juicio, sencillamente está enmascarando un problema de fondo bien distinto. Es la dificultad de articular el carácter privado de la experiencia del artista y el carácter público del objeto artístico lo que produce un efecto doble, y acaso indeseable: la caracterización de la obra como objeto inmanente, en cuanto desligada del autor, y al mismo tiempo la formulación de la inefabilidad del sentido del arte. Se trata de una grave confusión, pero una confusión soluble en todo caso. Lo inefable refiere a la privacidad de la experiencia; lo objetivo, al carácter público del objeto artístico. La obra de arte es inteligible, o pública, su origen es privado o sea inalcanzable y/o irrelevante.

Pero en definitiva lo que interesa a Steiner no son sino las consecuencias de los gestos personificados por Mallarmé y Rimbaud: el abandono de la mimesis y la borradura del carácter ético de nuestra respuesta al lenguaje y al arte.



El nuevo orden del «Epílogo», lo que sigue a la era del Logos, tiene según Steiner, y como era esperable, cuatro ámbitos de desarrollo: la demarcación de lo decible por parte del Wittgenstein del *Tractatus*; la lingüística moderna, el psicoanálisis y la crítica del lenguaje centroeuropea. Y es en el paisaje de lo que hay «después de la palabra» donde se genera como era de esperar la semiótica negativa y su culminación, las tesis de Derrida.

En lo que el signo tiene de inteligible, Derrida lo confiesa, se vuelve hacia la cara de Dios. La Deconstrucción es interpretada por Steiner, pues, como la necesaria «vía purgativa» en los tiempos del epílogo. Repite, cree Steiner, en un cierto sentido el gesto inconoclasta, al abogar por la «pureza» de un lenguaje que *no representa al mundo*. En tanto en cuanto la tesis básica de Derrida es que los signos no son vehículo de una presencia sino de una ausencia, la deconstrucción se sitúa en la órbita de un método apofático o *aphairético*. Steiner interpreta, consiguientemente, el concepto de *différance* como el núcleo de la contrateología de la ausencia. La *différance* se convierte en la versión deconstruccionista del acto inicial de confianza que *Presencias Reales* asume en la instauración del sentido. Lo característico de la etapa final del «epílogo» es la transformación del sujeto en un *homo ludens* y de la confianza en nihilismo. En cualquier caso, Steiner parece participar de un cierto malentendido frecuente entre quienes más o menos acerbamente atacan la Deconstrucción —un ejemplo conocido es Lyotard, que lee a Derrida exclusivamente como un caso de nihilismo postnietzscheano—. Pero lo cierto es que, a mi entender, es necesario establecer una clara diferenciación entre los trabajos deconstruccionistas que han surgido de departamentos universitarios de literatura o teoría literaria y el propio trabajo de Derrida. La deconstrucción no es necesariamente nihilista: negar la univocidad del significado no es negar la significación. Steiner parece acusar al deconstruccionismo académico de gratitud y de frivolarizar la actividad de recepción de la literatura, de jugar a deconstruir el sentido de los textos —si bien es cierto que este juego está soportado por la afirmación metafísica de la negación del sentido—. La acusación fundamental que puede esgrimirse contra el deconstruccionismo académico es que se ha constituido —en flagrante contradicción con los propios presupuestos derrideanos— en una metodología de producción de textos perfectamente banal. ¿Para qué seguir repitiendo el gesto inicial que nos manifestó la imposibilidad de determinar un sentido o el sentido del texto? En efecto, la deconstrucción posee un valor *performativo*: no es tanto un acto destructivo-nihilista sino algo como «abrir el texto», o, en



otro nivel, la apertura –como el desmantelamiento del edificio bien cimentado de la significación como directa e inequívocamente accesible– que alude a la integración de nuevas formas de experiencia en terrenos que comprenden incluso lo sociopolítico. Es cierto que no es conjugable la crítica de la metafísica de la presencia y la postulación de una *presencia real*, una plenitud del sentido en el arte. Pero en último extremo, «presencia» es una metáfora y deberíamos acaso tratar de entenderla en uno y otro contexto. Steiner da una versión de la deconstrucción como respuesta y rechazo al modelo de Logos que soporta la situación ontológica de la plenitud del sentido. La deconstrucción es un intento de purificación, una vuelta a la vieja prohibición de la representación, «no adorarás imágenes». No obstante, como señalaba más arriba, es preciso interpretar correctamente esta «presencia» –que no necesariamente es la que supone el Logos objetivo de la crítica a la metafísica de Derrida. Acaso la presencia de Steiner no debiera comprenderse como un concepto ontológico sino textual, y, en ese momento, la tesis de Derrida no está tan lejos como lo parece, si nos dejamos –e interpretamos a Derrida como dejándose– llevar por el prejuicio logocéntrico de una presencia ontologizada. La *real presencia* no es en resumidas cuentas sino la del mecanismo mismo de la significación, patente en todas y cada una de las formas de textualidad –entre las que se cuenta naturalmente el arte.

Pero el pesimismo de Steiner –que ciertamente no comparte las posibilidades conciliadoras esbozadas– hace referencia a la imposibilidad de alcanzar una experiencia del arte en tiempos nihilistas. La pregunta recogida por Heidegger («Wozu Dichter in dürftiger Zeit?») es de lo más pertinente. Sólo que no son poetas lo que Steiner solicita sino lectores, amantes del arte.

### III. La ciudad de lo original

Una utopía de un mundo donde el arte no se entiende como la «presencia de la no-presencia» –ese arte que se definió tan acertadamente para el caso de la poesía como un objeto que «must not mean. But be»– es la que Steiner describe como la *ciudad de lo original*. Las propiedades de este mundo son fáciles de definir: en lo que respecta a la ontología del arte, originalidad (que ya sabemos se opone a novedad), objetos de primera mano y enraizados con lo primigenio; en lo que toca a la recepción del arte: ingestión, haciendo uso de la metá-



fora nutricional inventada por Ben Johnson. El arte así desempeña una función específica, la de modificar la identidad (la metáfora nutricional nos sugiere que el producto *natural* es más efectivo). El receptor ideal es un intérprete. La hermenéutica es para Steiner una «comprensión analítica y crítica» (p. 26). Y sus propiedades morales son la responsabilidad y el constituirse como acción. Contra la actitud heideggeriana que asume la violencia hecha al texto por parte del intérprete, Steiner lo identifica con figuras cotidianas cuyas características esenciales son la experiencia inmediata y activa del texto: el traductor, el ejecutante y el actor. El intérprete «realiza la inversión de su propio ser en el proceso de la ejecución» (p. 27). El intérprete esencialmente responde y es responsable de su respuesta, y así se fundamenta el valor moral de su acción.

La utopía comporta algunas consideraciones en lo que concierne a la acción implícita en la interpretación. Evidentemente en las artes escénicas, en la música, hay un sentido inmediato del intérprete. Para conservarlo en el resto de las formas artísticas Steiner recurre a una conceptualización de la oralidad y de la memoria de indudable alcance político, en tanto en cuanto la falta de un sustrato cultural común implica la desmembración social, al tiempo que el empobrecimiento del individuo, cuya identidad se «estabiliza», se «complejiza», se «crea» en la ingestión del arte.

La figura del intérprete es diferente en todo del analista de cualquier formalismo que debe dar cuenta del texto y no interpretarlo<sup>6</sup>. Por otra parte, la acentuación de su actividad activa y comprometida moralmente es interesante en contraste con la del teórico que analizábamos más arriba. De alguna manera Steiner parece situarse en la órbita del discurso de Foucault en su diálogo con Deleuze:

El papel del intelectual ya no consiste en colocarse «un poco adelante o al lado» para decir la verdad muda de todos; más bien consiste en luchar contra las formas de poder allí donde es a la vez su objeto e instrumento: en el orden del «saber», de la «verdad», de la «conciencia», del «discurso». Por ello la teoría no expresará, no traducirá, no aplicará una práctica, es una práctica<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> J. Molino: «Intérprete», *L'interprétation des textes*, París, Minuit, 1989.

<sup>7</sup> *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1981, p. 9. Incidentalmente, también la deconstrucción es una práctica.



La ingestión del arte implica la ingestión de la crítica contenida en él, y la modificación del intérprete, al menos virtualmente: «El universo del artista se afirma contra el mundo tal como es» (p. 30). El terreno del arte es el de las infinitas posibilidades, y, con Aristóteles, podemos asumir el carácter (más) universal de sus verdades, e incluso con los románticos asumir que el incremento de conocimiento –incluso de conocimiento empírico– precisa de la ayuda de la imaginación<sup>8</sup>. En un sentido epistemológico, pues, el arte es siempre crítica, pero también lo es como praxis en tanto en cuanto supone una reflexión o un juicio de valor sobre el mundo, su contexto y su tradición. Aquí se incluyen dos afirmaciones importantes: la primera refiere al estatuto del objeto artístico, la segunda a las características de la labor creadora del artista. El objeto artístico se define necesariamente como un objeto privado, de referente privado, pero cuya validez es inmediatamente pública: «La traducción de lo inteligible y de lo individual en una generalidad en la que todos pueden reconocer algo exige la más extrema cristalización y la inversión más extrema en introspección y en dominio» (p. 31).

La figura del creador que subyace adquiere características del genio romántico, en lo que refiere a su potencia y al polimorfismo de su inteligencia. Los ejemplos son Nerval o Coleridge. Esta inteligencia del artista «de una suprema potencia» es la mejor dotada para ejercer la crítica del arte naturalmente. La crítica del mundo se hace crítica de arte en manos del artista. El «acto de arte» es el paralelo de los actos de habla, es la actualización de una visión del mundo, una intencionalidad en ejercicio. La resonancia de Eliot, y de tantos otros en lo que respecta al valor reconocido al artista como crítico del arte, es obvia, y el ataque a las fórmulas postmodernas –del tipo «to view criticism... as within literature, not outside of it looking in»<sup>9</sup>– inevitable. Pero este concepto de una crítica en acción es también aplicable al intérprete que responde con responsabilidad.

El problema nace cuando se piensa en el caso de la música. Si en el caso de la literatura es evidente, algo menos en el de las artes plásticas, la música parece plantear una cuestión insoluble, y sin embargo Steiner la utiliza precisamente como clave de su tesis: la irreducibilidad a la razón de la experiencia de la música, la imposibilidad de expresar en

<sup>8</sup> D. Novitz: *Knowledge, Fiction & Imagination*, Filadelfia, Temple University Press, 1987.

<sup>9</sup> G. Hartman: *Criticism in the Wilderness*, cit. p. 1. Se entiende por crítica la crítica académica, no la ejercida por los propios escritores.



lenguaje ordinario lo que puede haber de crítico en el intérprete o en el compositor es el centro de un argumento que avanza hacia una consideración paradójica, teológicamente negativa, de la contemplación, de la epistemología de la estética.

#### IV. *El receptor cortés*

El hombre medieval disponía de dos libros para captar el sentido del mundo: el libro de la naturaleza y la Biblia, el libro de Dios. Todo, como signo, remite a un significado último y sostenido teológicamente. En la *Theologia Naturalis* o *Liber creaturarum* de Ramón Sibiuda o Sebunde se lee: «Dios nos ha dado dos libros: el del orden universal de las cosas o de la Naturaleza, y el de la Biblia» (I, X). La divinidad, nos dice, ha construido el mundo visible «para enseñarnos la sabiduría y la ciencia de nuestra salvación» (I, XI). Las criaturas y las cosas materiales son signos de una realidad transcendente a que llega el espíritu por la fe. Como nos enseñara S. Agustín, «sacramenta, id est signa sacra». Y en el marco de esta pedagogía divina se instala una iconolatría que ha transcendido los límites de la experiencia religiosa y acaso forzándolos se ha introducido en el terreno del arte. La historia de la reflexión estética desde los griegos nos enseña que la pregunta sobre el arte ha sido en buena medida una interrogación metafísica. Y «metafísica» y «teológica» son, en un momento al menos, coextensivas.

En un momento en que parece necesario afirmar o asumir un cierto escepticismo como fatalidad epistemológica –de la misma manera que en otro terreno se asume como fatalidad un cierto tipo de *progreso* definido como liberalismo–, Steiner viene a recordarnos algo que no deberíamos haber olvidado: que los artistas no son deconstruccionistas ni escépticos. En este sentido, la pregunta acerca de la posibilidad del arte posee un sentido y una resonancia peculiar: ¿Cómo es posible el arte cuando hemos olvidado lo que es, lo que significa y a quienes lo hacen? ¿Cómo es posible recibir todavía el arte si somos incapaces de dar cuenta de él? La paradoja de nuestros días es, si damos crédito a la tesis dura de Steiner, que el arte sigue soportado teológicamente por un dios que no es «un fantasma gramatical», mientras que el discurso sobre el arte crece desde el escepticismo y la negación de la plenitud del sentido. ¿Cómo es posible el arte y su recepción desde el nihilismo? Este nihilismo que Steiner denuncia está acaso más próximo de la situación de alienación del ser que Heidegger leyó en Nietzsche que del *Verfallen*



heideggeriano. Es precisamente el propio Steiner quien se enfrenta desde el «temor» (*Angst*) del «declinar de lo humano» a la confiscación del Ser, que hemos de traducir como la plenitud del sentido en nuestro lenguaje, en nuestros sistemas de símbolos.

La respuesta es, a mi juicio, evidentemente, que el arte es posible como siempre lo fue –en esencia el arte es inmune a la teoría–, pero nosotros, sus receptores, debemos en estos tiempos de miseria llevar a cabo un ejercicio ascético de olvido de nuestros vicios postmodernos, un ejercicio de lucha contra el escepticismo. La respuesta sólo puede nacer de una reflexión radical, y sin concesiones, acerca del estatuto ontológico del objeto artístico y de las consecuencias necesarias que ello comporta. El arte se define de nuevo, en un gesto de modestia, como fruto de una intencionalidad, pero en contacto con «el otro»; y al postular la existencia necesaria del otro se salva del solipsismo y así también se caracteriza como el espacio de la paradoja a la que ya me he referido más arriba: lo universal que buscaba Mallarmé, el valor público, no deriva de la ruptura con lo privado. El caso de la poesía, la lírica, vuelve a ser el más ejemplar.

La acción del artista, que recupera su identidad romántica, es una imitación de la acción creadora de Dios. Pero el artista de Steiner no es «un pequeño dios» herderiano, sino un dios «rabioso» porque su creación, su «contracreación», es siempre posterior. En cualquier caso su gesto es el de la más extrema libertad, y sólo como un encuentro entre dos libertades, la primera y extrema del artista, y la segunda y derivada de la otra, del receptor, puede interpretarse la experiencia del arte.

Todo el empeño de Steiner está dirigido hacia una reinterpretación del papel del intérprete del arte, del receptor *público* –diríamos–, el receptor privado probablemente acoge el arte las más de las veces con la actitud adecuada. De las propias características de la obra de arte derivan el tipo de recepción y de discurso apropiados. Así pues, nos recuerda Steiner que la aceptación de su tesis de la plenitud del sentido comporta consecuencias ineludibles en tres niveles: el primero afecta al discurso sobre el arte; el segundo, al método en la recepción del arte, y el tercero, a la caracterización del sentido de la obra de arte. El arte no puede ser un pre-texto del comentario; es anterior a él, y la distinción jerárquica entre ambos es también categorial y ontológica. La caracterización del arte –y aquí es el que Hegel denominaba simbólico– como creación de la última de las creaciones divinas, precisamente, es el intento de ganar su libertad y su identidad como ser primero. El arte acaso no alcance a ser la morada del Ser pero *hace sujeto*. Y como en la vida, porque el arte sólo existe en virtud del otro, y como en el amor o



la mística, los dos «otros» son recíprocamente sujetos, el receptor intérprete realiza un acto de libertad cuando actúa como anfitrión correcto. Las reglas de cortesía en la acogida, el interés acerca de la historia y la identidad del otro cuya presencia es inalienable e infinitamente comprometedor –podemos acaso percibir a Lévinas al fondo– se puede dar solamente en una forma de recepción, la *filología*, que en su etimología contiene el amor al logos, a la palabra, a la presencia.

Es lícito ahora preguntarnos si se trata de una regresión. ¿Es mera cuestión de buenos modales, huir de los excesos del impresionismo decimonónico al tiempo que de los cinismos de la era del epílogo? ¿Se trata solamente de librarse del estatuto paradójico a que se condena necesariamente todo discurso teórico, que siempre es autodeconstruible, sobre todo desde el momento en que se postula el carácter de relato o de mito de todo comentario sobre el arte?

La filología nace ligada históricamente a la exégesis de los textos sagrados. Y el texto de Steiner, con su apología de la filología, se religa también al cuerpo textual de lo sagrado. De alguna manera su crítica acerba de la era del epílogo tal como la describe trata de poner de manifiesto las consecuencias a que ha conducido un modo literalista de exégesis. El fetichismo del texto, cuya más exacerbada postulación es el estructuralismo, es protestantismo, y el literalismo protestante es, como nos enseña Normal Brown, *judaísmo*. Por ello la desmantelación del literalismo que viene del prejuicio mismo protestante-judaico es nihilista. Esa es la visión de la deconstrucción elaborada por Steiner, frente a una posible visión redentora, simbolista: «Symbolical consciousness begins with the perception of the invisible reality of our present situation: we are dead and our life is hid. Real life is life after death, or resurrection. The deadness with which we are dead here and now is the real death; of which literal death is only a shadow, a bogey. Literalism, and futurism, are to distract us from the reality of the present». Normal Brown sólo lee el capítulo III, versículo 3 de la epístola a los Colosenses<sup>10</sup>.

## V. Símbolos

C. S. Lewis, en *The Allegory of Love*, definía el símbolo en contraposición a la alegoría, que no consiste sino en *visibilia*, como la apuesta por una infinitud de sentido: «It is possible that our natural world is

<sup>10</sup> *Love's Body*, Berkeley, University of California Press, 1966, p. 207.



the copy of an invisible world. The attempt to read that something else through its sensible imitations, to see the archetype in the copy is what I mean by symbolism or sacramentalism»<sup>11</sup>. Es una aproximación romántica a una realidad que está más allá y cuya aprehensión sólo puede alcanzarse por medio de otras potencias diferentes de la mera razón.

En cuanto el arte es la respuesta (responsable) a la más absoluta alteridad que representa la muerte, se hace trascendente, y se formula como un símbolo cuyo sentido no es agotable.

La potencialidad infinita de sentido hace necesaria una hermenéutica como lenguaje segundo, como quería el poeta José Ángel Valente. La cortedad del decir implica siempre un discurso, pero este discurso en Steiner presenta el aspecto de una transformación también, una auto-metamorfosis, un trabajo interior en la órbita de una mística acaso caballista.

El libro de Steiner es un intento de devolver la experiencia inmediata (o la posibilidad al menos) de una plenitud de sentido, en nuestra era, y es natural que la figura alegórica en este caso sea la del filólogo, intérprete-cortés. La pregunta acerca de la posibilidad de un mundo sin comentarios, nos recuerda Steiner, se ha formulado tres veces, dos de ellas en el ámbito de lo religioso: el judaísmo y la escolástica (la tercera en el psicoanálisis). La respuesta escolástica del fin del comentario, de la delimitación de la interpretación como salvaguarda del canon, y, en contrapartida, la cabalista de la potencialidad transformadora de la experiencia textual convienen para la distinción entre el «temos» y el deseo de metamorfosis que en el texto de Steiner se hacen patentes. El Dios de Steiner es un dios de la herejía, el de lo infinito, o es el dios que reside en el texto de Récanati: «Dios no es ... algo más allá de la Torá; la Torá no está fuera de él, él no está fuera de ella, y por eso podían decir los sabios de la Cábala que el Ser Santo, alabado sea, es él mismo la Torá»<sup>12</sup>.

El receptor del sentido pleno, por otra parte, puede acaso ser conducido al silencio, como el personaje del cuento de Hoffmannsthal, pero el silencio no es nunca el lote del artista, porque el sentido pleno acaso no reside en definitiva sino en el texto y él es su hacedor.

<sup>11</sup> *The Allegory of Love*, Oxford University Press, 1936, pp. 44-45.

<sup>12</sup> De *Ta'amé haMisvot* (Basilea, 1581, f.3a), citado por Scholem, H.: *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, p. 137.



Arte e intérprete son las dos condiciones necesarias para construir una situación de vértigo, una *mise en abyme*, sin la cual no (nos) comprendemos (en) el mundo.

El último gesto profundamente melancólico de un texto teórico que no puede serlo, es avisarnos del juego de *make-believe* a que nos entregamos si asentimos: sólo podemos ser receptores del arte, sólo somos testigos de la plenitud del sentido, si lo contemplamos como si la presencia en el texto fuera realmente la presencia de Dios.

Pero el libro no se autorrefuta. A su favor contamos con nuestra experiencia efectiva de la poesía, del arte, y con la de quienes nos han enseñado a experimentarlo así. En el mejor de nuestros relatos, la historia de Don Quijote, aprendemos cómo la experiencia del lector es un acto de posesión recíproca<sup>13</sup>. Lo que en el texto se hace presencia real no es acaso la palabra, el Logos encarnado en la escritura, sino el yo virtual del sujeto-lector, que es interpretado, que se hace carne en el texto. El texto así, efectivamente, se ingiere y, paradójicamente, en una metáfora invertida, es el texto el que engulle al lector en esa definitiva *mise en abyme*. La indefinida recurrencia de la lectura se hace imperativo ético: mírate leyendo.

<sup>13</sup> Leer como «ser poseído» por «otra presencia» aparece formulado en «La cultura y lo humano» (1963), en *Lenguaje y silencio*, cit. p. 32.



# DISTANCIA DE SEGURIDAD<sup>1</sup>

## Remo Bodei

1. El segundo libro de *De rerum natura* de Lucrecio se abre con una imagen poderosa:

«Es dulce, cuando sobre el vasto mar los vientos revuelven las olas, contemplar desde tierra el penoso trabajo de otro; no porque ver a uno sufrir nos dé placer y contento, sino porque es dulce considerar de qué males te eximes»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> [«Distanza di sicurezza» es el título del prólogo que Remo Bodei escribió para la traducción italiana del libro de Hans Blumenberg *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* (Bologna, Il Mulino, 1985), del que hay traducción española de Jorge Vigil, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Madrid, Visor, 1995. En las notas del texto de Bodei que remiten al libro, la referencia a la edición española se indica: NCE., y el número de página correspondiente. Traducción de Mariano Maresca.]

<sup>2</sup> «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,  
e terra magnum alterius spectare laborem;  
non quia vexari quemquamst iocunda voluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cenere suave est.»

Lucrecio, *De rerum natura*, II, 1-4 [Utilizamos el texto revisado y traducido por Eduardo Valentí, Barcelona, Alma Mater, 1961, vol. I, p. 64. N.T.]. Para un primer encuadramiento de este texto, cfr. Lucrèce, *De reum natura. Commentaire exégetique et critique* por A. Ernout y L. Robin, París, 1962 (2.<sup>a</sup> ed.), *ad loc.*, y las ediciones críticas comentadas de H. A. J. Munro, Cambridge, 1928, y de C. Bailey, Oxford, 1950, *ad loc.*



Apoyado en tierra firme, un espectador contempla los apuros de un naufragio. No participa en los acontecimientos; se limita a gozar de la visión que tiene ante sí. La suya no es una *iocunda voluptas*, nacida de manera inmediata de las tribulaciones de los otros, respecto de los cuales guarda, por el contrario, una conmovida distancia. La serena alegría que lo invade deriva de la confrontación entre la seguridad de su posición y el peligro y la ruina de los otros.

La imagen lucreciana no es sino una alegoría del sabio epicúreo. Éste, como los impeturbables dioses de los *intermundia*, es capaz de contemplar impertérito el vertiginoso torbellino de los átomos, el infinito juego de las combinaciones y de la disolución de las formas. Su *tierra firme* es la filosofía de Epicuro, que enseña a vivir sin miedos y supersticiones en un universo indiferente a la suerte de los hombres. El *mar en tempestad* es, por el contrario, toda la naturaleza, de la que también forman parte las sociedades humanas. La naturaleza es fruto de una incesante lucha entre los elementos, en la que lo nuevo nace de lo viejo, sirviéndose de su materia y de sus formas como de los restos de grandes naufragios<sup>3</sup>.

En sí mismo, el espectáculo no tiene nada de agradable: la naturaleza no es un cosmos, un orden, en el que nos sintamos espontáneamente a gusto, como en casa. Más bien presenta un aspecto hostil, terrible. Epicuro y Lucrecio cancelan la línea de demarcación aristotélica entre el «cosmos superior», perfectamente ordenado y regido por una finalidad no obstaculizada, y el mundo sublunar en el que orden y finalidad prevalecen, con dificultad, sobre el desorden y el caos. Todo el universo lucreciano está lacerado por las vicisitudes de un orden lábil que surge del azar, que se genera y se desintegra continuamente, sin finalidad, en el espacio y en el tiempo infinitos. El sabio es aquel que sabe sustraerse a semejante juego alterno de creación y destrucción; el que, frente a él, mantiene y exhibe su propia constancia, imperturbabilidad y serenidad. Su grandeza, su dominio sobre las tempestades y los naufragios del

<sup>3</sup> Lucrecio, *De rerum natura*, II, 552 y ss. [p. 87 de la trad. española].

---

Remo Bodei enseña filosofía en la Universidad de Pisa. Entre sus obras: *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* (1987), *Hölderlin: la filosofía y lo trágico* (1990) y *Le forme del Bello* (1995).



mundo, no consiste tanto en la superioridad del intelecto como en la fuerza de ánimo. Pero ésta, a su vez, depende del ejercicio de la *teoría*, y, literalmente, del hábito de contemplar un espectáculo (este es uno de los sentidos más antiguos y fecundos del verbo *theorein*): el espectáculo cotidiano de vida y muerte que la naturaleza pone en escena. Un entretenimiento infinito, sin epílogo, en el que ninguno de los adversarios en la lucha consigue una victoria definitiva:

«Por esta razón las fuerzas destructoras no pueden imponerse en definitiva ni sepultar la vida para siempre, ni tampoco las fuerzas de la generación y el crecimiento pueden conservar eternamente los seres creados. Así se sostiene con resultado indeciso la guerra empeñada desde tiempo infinito por los principios primeros. Ora aquí, ora allí vencen las fuerzas vitales; después son vencidas. Con los plañidos fúnebres se mezcla el vagido que elevan los recién nacidos al ver las riberas de la luz; ninguna noche siguió al día, ninguna aurora a la noche, que no oyera, mezclado con lloros de niños, el amargo llanto que escolta a la muerte y al negro funeral»<sup>4</sup>.

2. Hans Blumenberg analiza ejemplarmente la imagen lucreciana del «naufragio con espectador» y traza su parábola a través de las numerosas elaboraciones y variaciones que se han seguido en el arco de dos milenios. Pero la suya no es una simple exposición de la fortuna de un lugar común, no se agota en la llamada *Toposforschung*. Es la historia de las transformaciones de una metáfora –incluida en la más amplia familia de las metáforas náuticas– que ilustra los *riesgos de la existencia hu-*

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 569-580 [pp. 87-88 de la trad. española]:

«Nec superare qaeunt motus itaque exitiales  
perpetuo, neque in aeternum sepelire salutem,  
nec porro rerum genitales auctificique  
motus perpetuo possunt servare creata.  
Sic aequo geitur certamine principiorum  
ex infinito contractum tempore bellum.  
Nun hic, nunc illic superant vitalia rerum,  
et superantur item. Miscetur funere vagor  
quem pueri tollunt visentes luminis oras;  
nec nox ulla diem, neque noctem aurora secutast,  
quae non audierit mixtos vagitibus aegris  
ploratus mortis comites et funeris atri.»



*mana* y remite a los comportamientos, imposibles de motivar ulteriormente, que individuos y culturas asumen ante el mundo. Las metáforas no son, en efecto, simples y efímeras estructuras pre-lógicas, destinadas únicamente a facilitar la cristalización de los conceptos. No se agotan en la tarea de suministrar el «sustrato» y el «catalizador» de operaciones abstractas, precisamente porque el conocimiento no coincide con la conceptualización. Ya en *Paradigmi per una metaforologia*, de 1960, Blumenberg había demostrado cómo las metáforas constituyen una orientación activa, permanente e insuprimible del pensamiento, una manera originaria de dar sentido a la realidad. Veinte años después, en *Sguardo su una teoria della inconcettualità* –que es la segunda parte, la más densa en implicaciones teóricas, del presente libro<sup>5</sup>–, las tesis de fondo permanecen, pero la perspectiva aparece cambiada. La función de las metáforas viene restringida y la óptica con que estas se examinan se invierte. No interesa ya, concretamente, el proceso ascendente que lleva de la metáfora al concepto, sino el humus mismo de la «no conceptualidad» en el que también se forman las metáforas. Para comprenderlas, se nos remite al «mundo de la vida», y, husserlianamente, a la zona precategórica, no tematizada, de la experiencia, desde la que se alza y sobre la que se recorta todo conocimiento explícito, reflejo. Las metáforas revelan, de forma inesperada y fulminante, la riqueza de los referentes polisémicos intrínsecos al «mundo de la vida»; condensan la multiplicidad de las relaciones posibles que están en el fondo de toda abstracción; representan el límite y el halo indecible de lo decible, los presupuestos impensables de todo lo pensado. Pero las metáforas también tienen una relación ambigua con el pensamiento abstracto, que está obligado a repudiar sus propios orígenes, a ver legítimamente en las metáforas sólo «fósiles-guía» de estratos arcaicos de la investigación científica. Y, en efecto, las metáforas –sobre todo en el último Blumenberg– están llamadas a cumplir, más que un papel de vanguardia o retaguardia del concepto, un *papel terapéutico*: racionalizan las carencias del pensamiento, remedian provisionalmente sus disonancias<sup>6</sup>. Las metáforas son, por eso, comparables a formas de *cicatrización*, son la señal de una herida, de una anomalía del pensamiento conceptual, que es sometida a curación y vuelta a conectar con el tejido que la rodea.

<sup>5</sup> Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, 1960, trad. it. *Paradigme per una metaforologia*, Bologna, 1969; Íd., en este volumen, pp. 117-138 [NCE, pp. 97-117].

<sup>6</sup> H. Blumenberg, en este volumen, p. 132 [NCE, p. 114].



3. Si probamos a descomponer la metáfora del «naufragio con espectador» en sus estructuras opositivas constantes, tendremos los elementos con los que se forman las distintas combinaciones de su larga historia. Obtenemos así al menos las siguientes parejas de opuestos:

Espectador	<—>	Actor
Teoría	<—>	Praxis
Seguridad	<—>	Riesgo
Ajenidad	<—>	Implicación
Inmovilidad	<—>	Movimiento

Estas parejas se encuentran todas dentro de un espacio lógico y metafórico dividido simétricamente en dos partes, separadas por una *distancia de seguridad* variable. La primera columna de términos caracteriza una situación de aislamiento, exterioridad y abstracción respecto de un contexto de peligro. La segunda, una condición aleatoria y mudable en la que ya se está inmerso y de la que no se puede o no se quiere escapar. Miedo y alegría, rechazo y aceptación del peligro, insensibilidad y anestesia de la mente o del sentimiento ante el dolor de los demás, por un lado, y conmovida participación en éste, del otro, constituyen las posibles salidas de esta matriz y la apuesta que siempre hay en juego.

El peligro y las maneras de hacerle frente son, naturalmente, un componente esencial de la experiencia y de la vida humana, que es frágil, siempre amenazada, siempre expuesta a la quiebra y al «naufragio». Del peligro se puede huir de dos maneras: o evitándolo, estando lejos de él, o, si ello resulta imposible, volviendo lo más rápido posible del lugar inseguro al seguro, estableciendo puntos simbólicos de protección dentro de un ambiente incierto y hostil (puerto, muralla, templo, casa). A la primera estrategia obedecen los preceptos establecidos por las civilizaciones estacionarias, aislacionistas, respetuosas de las tradiciones y de los tabúes religiosos (piénsese, para Occidente, en el Hesíodo de *Los trabajos y los días*). Desde el punto de vista cultural y social, esta tendencia se funda en las oposiciones tierra/mar, agricultura/comercio, sedentarismo/nomadismo, viaje por tierra/navegación. Sólo quien carece de sentido de la medida, quien no se contenta con los límites que la divinidad y la costumbre han impuesto al hombre, quien vaga en busca de ganancias rápidas o una discutible fama, puede desafiar, como Ulises, al mar y a sus poderes vengativos. De los cuatro elementos tradicionales, al hombre se le ha concedido, sin desencadenar la envidia de los dioses, sólo la tierra. El agua, el aire y el fuego le están vedados o son conquis-



tados –como enseñan los mitos de Dédalo y Prometeo– al precio de la trasgresión de una prohibición mítica<sup>7</sup>. El segundo movimiento es el de volver lo más rápido posible del mar de las peripecias y los riesgos inevitables y entrar en el *puerto* de la seguridad<sup>8</sup>.

En ambos casos, la actitud fundamental es la de una escasa propensión al riesgo, que se manifiesta para nosotros como preferencia por el primer elemento de la pareja opositiva frente al segundo. Tenemos así la siguiente tabla de preferencias:

Espectador	>	Actor
Teoría	>	Praxis
Seguridad	>	Riesgo
Ajenidad	>	Implicación
Inmovilidad	>	Movimiento

La posición lucreciana corresponde sin duda a este esquema. Pero tampoco las distintas reelaboraciones sucesivas consiguen rozar su «gramática» profunda, incluida la variante escéptica propuesta por Montaigne, que en la *volupté maligne* del espectador ve premiada su escasa actitud de riesgo.

4. El giro más claro respecto de la tradición ejemplificada por Lucrecio se manifiesta con Pascal y tiene lugar en el marco de la «revolución copernicana». La filosofía de Pascal no permite ya quedarse fuera del espectáculo del naufragio, quedarse sencillamente observando desde la orilla. *Vous êtes embarqué*<sup>9</sup>; se está siempre en una situación arriesgada, en el mar, en peligro. No hay certezas absolutas, sino sólo *probabilidades*, más o menos altas, más o menos fiables subjetivamente. Por este motivo el comportamiento racional no consiste en dar rodeos en torno a riesgos de todos modos inevitables, privilegiar la inercia del que está dispuesto a contentarse con poco, sino en *la aceptación de una apuesta*,

<sup>7</sup> Sobre la navegación como delito y «violación del mar», cfr. E. R. Curtius, *Der Schiff der Argonauten*, en *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, Berna, 1954 [trad. cast.: *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, Madrid, Visor, 1989], y T. Heydenreich, *Tadel und Lob der Schifffahrt. Das Nachleben einer antiken Themas in der romantischen Literatur*, Heidelberg, 1970.

<sup>8</sup> Sobre el ideal, difundido en toda la época helenística, de un puerto seguro que ponga al resguardo de las tempestades e la vida, cfr. A. Grilli, *Il problema della vita contemplativa nel mondo greco-romano*, Milán-Roma, 1953, pp. 167 y ss.

<sup>9</sup> B. Pascal, *Pensées*, en *Oeuvres complètes*, texto establecido, anotado y presentado por J. Chevalier, París, 1954, n. 451 (=233 Brunschwig). Es digno de advertir que Blumenberg haya puesto esta frase como lema del presente libro.



*la más alta*. Se salva, probablemente, no quien contempla la ruina de los otros, sino quien sufre y espera –según la enseñanza del Evangelio– junto a los otros, el que considera positivamente a los hombres no como individuos lejanos e indiferentes, sino como «próximos» y hermanos. Es necesario, dice Pascal, *reconocer la precariedad*, el elemento ‘marino’, como nuestro ambiente natural: «Bogamos en un medio vasto, siempre inseguros y flotantes, llevados de un extremo a otro; cualquier mojón al que pensemos atarnos y asegurarnos se menea, nos deja, y si le seguimos, no nos deja asirnos a él, se escurre de nuestras manos y huye en eterna huida: nada se detiene a esperarnos. Este es el estado que nos es natural y, sin embargo, el más opuesto a nuestra inclinación. Arde-mos en deseos de encontrar unos fundamentos sólidos, una última base firme para edificar sobre ella una torre que se eleve hasta el infinito, pero todos nuestros cimientos se resquebrajan y la tierra se abre hasta los abismos»<sup>10</sup>. No existe un lugar absolutamente seguro en un universo que ha perdido su centro, en una Tierra que es una «prisión» oscura y periférica. No hay ya puntos de vista privilegiados y fijos para espectadores serenos e imperturbables, ni teorías que puedan asentarse cartesiana-mente sobre una base indestructible, un *fundamentum inconcussum*. Cae la diferencia entre tierra y mar; hasta la tierra vacila y abre sus abis-mos. Paradójicamente, se podría «naufragar» en la tierra, que ya no es firme. El *pathos* de Pascal se mueve forzosamente hacia la movilidad, la incertidumbre, el riesgo al que toda existencia y todo pensamiento es-tán expuestos. El espectador no puede sino convertirse en actor, poner-se en juego a sí mismo, correr el riesgo del naufragio. La buena con-ciencia está negada en adelante al que mira desde fuera los males del mundo. A cambio, a la humanidad sufriente le queda sólo una esperan-za arriesgada, una apuesta.

5. En el mundo cristiano moderno, la posición lucreciana no está, sin embargo, destinada a eclipsarse por completo ni, en cualquier caso, a desaparecer sin conflicto y sin dejar huella. Es verdad que durante la época de la Ilustración sufre una dura derrota. Voltaire le niega toda justificación teórica seria y reduce la atracción por el naufragio a mera *curiosidad*<sup>11</sup>. De Fontenelle al *Sturm und Drang* (como incluso el nom-

<sup>10</sup> *Ibid.*, n. 84 (=72 Brunschwig) [pp. 409-410 de la ed. española, B. Pascal, *Obras*, Prólogo de José Luis Aranguren, traducción y notas de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alfaguara, 1981, que citamos].

<sup>11</sup> Cfr. H. Blumenberg, en este volumen, pp. 60 y ss [H. Blumenberg, NCE, p. 46]. Blumenberg dedicó a la curiosidad científica el volumen *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Frankfurt a.M., 1973 (edición reelaborada de una parte de *Die Legitimität*



bre indica) la tempestad de las pasiones viene exaltada, mientras la «bonanza» y la posición del espectador pasivo son objeto de desprecio y repulsión. La felicidad no consiste ya en contemplar las vicisitudes de los otros o en buscar un puerto donde estar a resguardo de las pruebas de la existencia, sino en participar en primera persona en los riesgos de la *navigatio vitae*. El que no se arroja a la confusión, quien no es capaz de afrontar los peligros de la existencia, es como si no hubiese vivido, ha desperdiciado y despreciado la propia vida<sup>12</sup>.

Pero las resistencias frente a esta apología de la implicación en las tempestades del mundo no se adormecieron. Simplemente, se plantearon en otro nivel. El espectáculo cambia. El mar en tempestad y el naufragio no vienen representados ya exclusivamente por la naturaleza, sino por la *historia*. Muchos intentan sustraerse a su tremendo poder, escapar al enrolamiento forzoso bajo las banderas del «espíritu del tiempo». No desean verse mezclados en revoluciones, guerras, cambios repentinos o procesos inexorables de transformación. Es sintomático el caso de Goethe, que sin embargo en las obras juveniles había exaltado el tumulto de las pasiones y los riesgos del inmovilismo. Cuando habla de la batalla de Jena y de su propia suerte de haber escapado a los peligros de la ocupación francesa, justifica y defiende el papel del espectador, rozado pero no atrapado por la tragedia. Como agudamente señala Blumenberg, reivindica el *derecho del individuo a mantener separada la propia historia personal de la Historia del mundo*<sup>13</sup>.

En este contexto no resulta sin embargo convincente la interpretación que Blumenberg ofrece de la filosofía de la historia de Hegel, rebajada al nivel de las posiciones 'neo-lucrecianas' e implícitamente asimilada a la de Goethe. Él explica, en efecto, el famoso pasaje hegeliano en el que la historia aparece como un «montón informe de escombros» o

*der Neuzeit*, Frankfurt a.M., 1966). Sobre Voltaire intérprete de Lucrecio, cfr. más en general: G. Lanaro, «Voltaire e Lucrezio», en *Rivista critica di storia della filosofia*, XXXV (1980), pp. 357-380.

<sup>12</sup> Cfr. H. Blumenberg, en este volumen, p. 59 [NCE, p. 45].

<sup>13</sup> Cfr. el juicio de Croce sobre Montaigne, en sintonía con este elogio de las pasiones: «¿Quién no sale de la lectura de Montaigne y otros como él casi avergonzado de sí mismo y de la humanidad? ¿Decir que están vivos, cuando se ven obligados a tomarse el pulso a cada instante, liarse en paños calientes y evitar el menor soplo de aire por miedo a las enfermedades? ¿Decir que aman, pensando y previniendo siempre en función de la higiene del amor, graduando su dosis, moderándola, probando de vez en cuando a abstenerse como ejercicio de abstinencia, temerosos de futuras sacudidas y desgarros demasiado fuertes?» (B. Croce, *L'amore per le cose*, en *Frammenti di etica*, en *Etica e politica* (1930), Bari, 1973, p. 19).



un «matadero» (*Schlachtbank*)<sup>14</sup>, como una opción oculta por el punto de vista de la «seguridad del espectador»<sup>15</sup>. En realidad (y es el mismo Blumenberg quien cita el pasaje) la historia parece un montón de escombros y un matadero sólo a quien está en la «orilla tranquila» del egoísmo y «quien, desde un lugar seguro, goza con la visión lejana» del espectáculo de la destrucción<sup>16</sup>. Hegel sostiene exactamente lo contrario, es decir, la necesidad de una travesía arriesgada entre las contradicciones y los 'desfiladeros' de la realidad efectiva, una navegación en el «océano» de la historia, guiados únicamente por la «estrella polar» de la razón, pero sin tener un puerto final en el que descansar de las tempestades y los naufragios de la existencia. Sólo breves paradas, «domingos de la vida», nos están permitidas, con el único fin de tomar conciencia del tramo del viaje ya recorrido y tomar nuevas fuerzas para el siguiente. Todos somos (alternativamente) autores, actores y espectadores de la misma trama de la historia. *El espectáculo fluye con el espectador*. Desde este punto de vista, la dialéctica no es otra cosa que la lógica de una razón (*Vernunft*) que se pone en juego a sí misma, se *fluidifica*, rechaza la tierra firme y la rigidez de las categorías del intelecto (*Verstand*).

La filosofía de la historia de Hegel vuelve a proponer al individuo, en una forma nueva, la pregunta de Descartes: *Quod vitae sectabor iter?* ¿Qué camino de la vida podré tomar, desde el momento en que todos estamos virtualmente implicados en un único proceso, el de la historia mundial, y se ha vuelto difícil encontrar un rincón, un nicho, un refugio que no estén expuestos a los contragolpes de acontecimientos remotos? La respuesta suena como un imperativo de aprender a «nadar», afrontando directamente y de buen grado los riesgos necesarios<sup>17</sup>, aprender a aclimatarse a un universo real y conceptual guiado por un *orden móvil, 'autopoiético'*. A estos efectos, los errores más funestos son, respectivamente, imaginar que uno se sustrae a la implicación con el mundo, poniéndose como meros y egoístas espectadores de sus tragedias (siempre seremos descubiertos) y lanzarse alegremente a las tempestades, ignorando su naturaleza, confundiendo los propios «ideales» y

<sup>14</sup> Cfr. G. W. F. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburgo, 1955 (5.ª ed.), p. 80 [trad. cast.: *La razón en la historia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, p. 52].

<sup>15</sup> Cfr. H. Blumenberg, en este volumen, p. 82 [NCE, p. 67].

<sup>16</sup> G. W. F. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, cit., p. 80 [trad. cast., p. 52].

<sup>17</sup> Cfr. G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), par. 9 Anm.: Es absurdo querer «aprender a nadar antes de arriesgarse en el agua» [trad. cast.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, La Habana, Instituto del Libro, 1968; trad. de E. Ovejero y Maury].



deseos con la realidad. En este último caso el *naufragio* es seguro: «...nada es hoy día más frecuente que la acusación de que los *ideales* erigidos por la fantasía no son puestos en práctica, puesto que tan magníficos ensueños quedan destruidos por la fría realidad. Estos ideales que, en el viaje de la vida, se van a pique al naufragar en el escollo de la dura realidad, pueden ser primero sólo subjetivos y pertenecer a esa individualidad de lo particular que se tiene a sí misma por lo más excelso y juicioso»<sup>18</sup>.

6. Después de Hegel y de Schopenhauer, la seguridad contemplativa del espectador viene definitivamente abandonada (¿quizá porque el beneficio que antes se derivaba de ella había resultado insostenible, no legitimable?). *El náufrago no se distingue ya del espectador*. Se está al mismo tiempo ajeno e implicado en el movimiento de las olas de la historia, porque éste es parte de nosotros, es más, nosotros *somos* ese movimiento. Lo afirmará expresamente Jakob Burckhardt en 1867: «Nos gustaría saber sobre qué ola andamos a la deriva en el océano; somos esa misma ola»<sup>19</sup>. De ahora en adelante, a partir de una común opción de fondo (la opción en favor de restringir o anular la distancia de seguridad, de *equivalencia de espectador y actor*), se asumen sustancialmente dos tipos de comportamiento: uno trágico, que insiste en los efectos de extrañamiento, fracaso e insensatez de toda existencia humana; el otro de aceptación, al menos aparentemente gozosa, del estado de incertidumbre e inestabilidad. La primera solución da lugar a las filosofías catastrofistas de la historia y a las complejas variantes de los 'existencialismos' de nuestro siglo; la segunda, a la apología del movimiento, del arrojo vital, de la «danza»; en particular, a la invitación de Nietzsche a los filósofos a embarcarse, a cortar los puentes con el pasado y con los vínculos de la conciencia histórica: *Auf die Schiffe, ihr Philosophen!*<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> G. W. F. Hegel, *Philosophie der Weltgeschichte*, hrsg. v. G. Lasson, Leipzig, 1919-1920 [p. 62 de la trad. española de la *Filosofía de la Historia*, Barcelona, Zeus, 1970].

<sup>19</sup> Cfr. J. Burckhardt, *Einleitung in die Geschichte der Revolutionszeitalters* (lección del 6 de noviembre de 1867), en *Historische Fragmente*, hrsg. v. E. Dürr, Stuttgart, 1942, pp. 194 y ss., cit. por H. Blumenberg en este mismo volumen, p. 101 [NCE, p. 87].

<sup>20</sup> En Nietzsche no existe, sin embargo, sólo el «canal metafórico» de la «nave genovesa» que invita a la aventura (cfr. H. Blumenberg, en este volumen, pp. 42 y ss. [NCE, pp. 32 y ss.]), sino también las variaciones en torno al tema metafórico de la *barca que se mece sobre el abismo*, como lugar de reposo, de la alegría —expresada en el aforismo 45 de *La gaya ciencia*— «de un ojo ante el cual el mar de la existencia se ha calmado y que no se cansa de mirar su superficie, esta abigarrada, tierna, estremecedora epidermis marina». Sobre este último aspecto, cfr. V. Vivarelli, «La barca di Nietzsche», en *Belfagor*, XXXVIII (1983), pp. 570-584.



En ambos domina de manera decidida la propensión al riesgo, al desarraigo, a la fluidez. El naufragio (*Scheitern*) es incluso visto como un destino natural e ineluctable. La historia no se presenta ya ni como avance irresistible, subida por los escalones sobre los que se apoya y se alza toda vida y toda generación, ni como sólido patrimonio colectivo de experiencias compartidas. Aparece representada, de nuevo, como montón de escombros, pero también, de manera inédita, como *viaje sin fin, en el doble sentido de sin meta y sin final. El naufragio no termina nunca*: piénsese en la leyenda del *Holandés errante* o el cuento de Kafka *Il cacciatore Gracco*<sup>21</sup>. No existe retorno, porque no hay morada privilegiada, razón para volver atrás, *nostalgia*:

*Singulière fortune où le but se déplace  
Et, n'étant nulle part, peut-être n'importe où!*<sup>22</sup>.

La cultura contemporánea es testigo de este *cambio de paradigma* sobrevenido, de una intensificación de las preferencias en la dirección del segundo término de las parejas de opuestos implícitas en la metáfora del «naufragio con espectador». Los valores de la tabla precedente se invierten así:

Actor	>	Espectador
Praxis	>	Teoría
Riesgo	>	Seguridad
Movimiento	>	Inmovilidad
Implicación	>	Ajenidad

La fluidez se presenta como la enseña misma del proyecto que orienta la «modernidad» tardía. A ella se une, no sin una íntima coherencia, el primado de la praxis, del cambio, del compromiso que implica en un mundo carente de certezas y consuelos. El sujeto contemplativo, el imperturbable espectador de los dramas de la existencia y de la historia es pintado como egoísta y mezquino. De manera análoga, no más digna de fe se revela una historia orientada hacia un *telos* inmanente, un puerto seguro, un definitivo «reino de la libertad». Todas estas tendencias han sido en los últimos tiempos tan enfatizadas (en algunas posiciones de la cultura francesa: Deleuze, Guattari, Serres o Irigaray) como para transformar la apología de la

<sup>21</sup> Sobre estos temas, cfr. M. Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a.M., 1979.

<sup>22</sup> Ch. Baudelaire, «Le voyage», en *Oeuvres complètes*, París, 1968, p. 123.



«mecánica de los fluidos» en un canon hermenéutico universal y, a veces, en un cómodo *passa-partout*<sup>23</sup>.

7. Se diría, en la terminología de Blumenberg, que los impulsos de la *revolución copernicana* y las *pretensiones de legitimidad de la edad moderna* tienden, desde Burckhardt y Nietzsche, a agudizarse paroxíستicamente, casi como preludio a su agotamiento. El mundo moderno se había emancipado progresivamente de la teología y la tradición medieval, abandonando la tranquilizadora idea de un cosmos centrado y encaminado a unos fines diseñados por Dios. Esto produjo un choc, una *conciencia periférica* en el «hombre moderno», que de pronto se vio relegado en un rincón oscuro del universo, entre otros muchos mundos infinitos. Para *asimilar este trauma*, se buscaron nuevas formas de legitimidad, de justificación de la existencia individual y de la historia humana. Éstas no pueden anclarse ya en certezas providenciales, ya no están garantizadas por la visión 'tolemaica' y cristiana de un mundo jerárquicamente ordenado y acabado, un mundo del que los buenos y los elegidos no tienen nada que temer. Las únicas garantías las ofrece ahora la voluntad humana de autoafirmación (*Selbstbehauptung*), de revancha frente a la incertidumbre y el carácter periférico del mundo, del *pathos* de la conquista y la exploración del «globo intelectual» y real, por *los viajes de descubrimiento* y la «*tierra desconocida*»<sup>24</sup>.

La «revolución copernicana» representó así, más que la aparición de una teoría científica, una *inversión de paradigma*, una ruptura radical, incluso a nivel imaginativo, con el modo anterior de dirigirse al mundo. Es una «metáfora absoluta»<sup>25</sup>. El extraordinario poder de la realidad,

<sup>23</sup> Cfr. G. Deleuze, *Le bergsonisme*, París, 1966; G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome I, *L'Anti-Oedipe*, París, 1972; G. Deleuze, *Rizoma*, trad. it., Parma, 1977; Íd., *Mille plateaux*, París, 1982; L. Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas un*, París, 1977; Id., *Amante marine. De Friedrich Nietzsche*, París, 1981; M. Serres, *Discours et parcours*, en *L'identité. Séminaire dirigé par C. Lévi-Strauss*, París, 1977, pp. 25-39; Íd., *Hermès I-V*, París, 1960-1980 (especialmente *Hermès V: Le passage du Nord-Ouest*, París, 1982). Las metáforas náuticas son familiares a Michel Serres también desde el punto de vista biográfico; antes de enseñar filosofía, sirvió durante muchos años en la marina.

<sup>24</sup> Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, cit.; *Die Legitimität der Neuzeit*, cit. (reelaborada en sus tres partes y vuelta a publicar luego: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt a.M., 1973; *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, cit.; *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*, Frankfurt a.M., 1976); *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt a.M., 1975.

<sup>25</sup> Las «metáforas absolutas» son las que no se pueden deducir de otras, irreductibles a conceptos y no «solubles» en éstos: expresan actitudes y orientaciones originarios en la confrontación con la realidad.



ante el cual el *mito* siempre intentó reaccionar elaborando relatos (e iniciando así el proceso de racionalización del mundo)<sup>26</sup> parece retroceder ante la moderna voluntad de autoafirmación del hombre, su disponibilidad de enfrentarse directamente, sin *historias consoladoras* y miedos sin objeto, a los peligros de la navegación de la vida.

Por distintos motivos parece que hoy se ha llegado a la *consumación de la metáfora absoluta de la «revolución copernicana» como primado del viaje infinito y arriesgado, voluntad de autoafirmación*. Esta metáfora se afana en producir por gemación nuevas figuras y parece enredada inextricablemente sobre sí misma. Otto Neurath y Paul Lorenzen trabajan las imágenes extremas del *viaje que dura desde siempre*: la nave debe ser reparada en el mar, reutilizando materiales preexistentes<sup>27</sup>. Pero si el viaje es eterno y el barco siempre ha estado en el agua, ¿de qué está hecha la nave sino de restos de anteriores, infinitos naufragios? *La metáfora pasa así a ser circular, tautológica*. Tal agotamiento de las metáforas de la modernidad ¿depende de la diferente actitud de nuestra cultura, que se sale de la órbita del espacio imaginativo y conceptual ‘copernicano’? ¿O depende del descubrimiento tardío de que la idea misma de modernidad es un mito, un relato o *récit* de legitimación, basado en la figura heroica del animal político «hombre» que desafía impertérrito los peligros, siempre en tensión por el dominio de la naturaleza y la propia historia? Quizás aquel miedo que según Blumenberg provocó una actitud agresiva, de autoafirmación, frente a la naturaleza, ha sido sustancialmente metabolizado mediante las técnicas, las ciencias y la política en la edad moderna<sup>28</sup>. Pero quizás es ahora el «hombre» —no la naturaleza o la historia— el que se da miedo a sí mismo.

Traducción de Mariano Maresca

<sup>26</sup> Sobre estos temas, cfr. el imponente volumen de H. Blumenberg, *Arbeit und Mythos*, Frankfurt a.M., 1979, que se inscribe en un debate sobre el mito que, en estos últimos años, ha adquirido en Alemania una notable importancia cultural. Sobre ello cfr. AA.VV., *Philosophie und Mythos. Ein Colloquium*, hrsg. v. H. Poser, Berlín-Nueva York, 1979; AA.VV., *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hrsg. v. K. H. Bohrer, Frankfurt a.M., 1983; M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt a.M., 1983.

<sup>27</sup> Cfr. H. Blumenberg, en este volumen, pp. 109 y ss. [NCE, p.93].

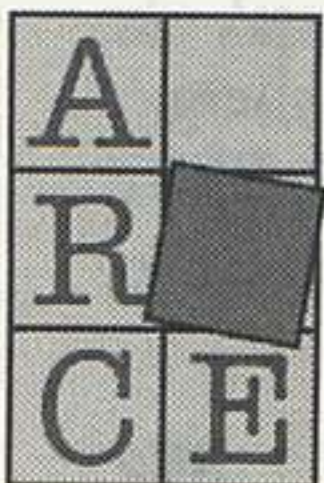
<sup>28</sup> Alusiones en esta dirección se encuentran en las últimas obras de H. Blumenberg, sobre las cuales cfr. R. Bodei, *Il libro come metafora del mondo*, Introduzione a H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, Bologna, 1984, pp. xvii y ss.



# La cultura pasa por aquí



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



Asociación de Revistas  
Culturales de España

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

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



# LA FIGURA DE LO POLÍTICO

## Un ensayo de teoría retórico-política

José M. Cuesta Abad

### *1. Figura y Representación: la constitución imaginaria de lo político*

En la idea de lo político emerge siempre la **Figura** que trasluce, no ya la manifestación externa, determinada e históricamente variable de las acciones y estados de cosas promovidos por un supuesto organismo social que se realiza unitariamente como una estructura autónoma de dominio, sino más bien la esencia del poder en cuanto **representación**. En este sentido, la Figura contiene la forma interna de representación de lo político. El término «Figura» no tiene aquí un significado estrictamente retórico<sup>1</sup>, si por tal entendemos el que se refiere a un repertorio de operaciones o estrategias expresivas, de técnicas de creación y composición del discurso orientado a la persuasión. Las figuras retóricas coinciden con esa otra Figura en la medida en que constituyen síntomas o signos de un sustrato originario de representación que puede conducirnos, a partir de su expresión fenomenológica en el lenguaje, al oscuro trasfondo donde se encuentra la génesis ontológica donde radica

<sup>1</sup> Sobre la evolución histórica del contenido del concepto, véase Auerbach, E.: «Figura», en *Neue Dantenstudien*, Bern, Francke, 1944.



la imaginación de lo político. La imaginación retórica del lenguaje, concentrada sobre todo en la indefinida potencia simbólica de los tropos, manifiesta la cristalización en la superficie del discurso verbal de las formas arquetípicas que despliegan las virtuales representaciones de la Figura. Desde esta perspectiva, las figuras retóricas, y especialmente las expresiones tropológicas, se ofrecen como emanaciones de la Figura; en ellas podemos vislumbrar el orden esencial que rige el universo imaginario de la representación: desplazamiento, analogía, sustitución, doblamiento no son, pues, meros conceptos explicativos o formales de la metáfora, la sinécdoque o la alegoría, sino leyes generales que irradian el núcleo ontológico de la Figura fragmentándose y transformándose en el espacio de manifestación espacial y temporal del Logos<sup>2</sup>.

Antes que histórico, el concepto de lo político es **genealógico**, como conviene a la naturaleza figural de la representación, cuyo advenimiento tiende a la atenuación de lo temporal en beneficio de lo espacial y topológico, del deslizamiento traslaticio que supone preservación y transformación del origen. La Figura encierra genealogía porque se ramifica a modo de un árbol de parentescos en el que tiene lugar el enmarañamiento de semejanzas de familia y de diferencias débil o fuertemente desfamiliarizadoras. Un árbol genealógico organiza siempre un espacio de distancias o diferencias a las que subyace el vínculo absoluto y vertebrador de un origen, pero en él la temporalidad permanece sumida en lo presupuesto o en lo ausente de la representación. Las teorías políticas clásicas proponen reconstrucciones genéticas de la idea de lo político en las que ésta queda diseñada como un mapa o esquema topográfico de

<sup>2</sup> El carácter retórico-figural de la Figura de lo político estriba sobre todo en la crisis implícita en la retoricidad de toda representación. Por decirlo con palabras de Paolo Valesio, lo que muestra «un'analisi realistica del discorso è che la retorica dà accesso alla *dimensione politica che ogni discorso come tale possiede*-e che non ha pressoché nulla a che fare con la semplicistica pretesa di rintracciare solo in certi discorsi il riflesso di azioni politiche, dove «político» è assunto nel suo senso corrente e superficiale (così ristretto da divenire, in effetti, una mistificazione: ciò che il gergo corrente etichetta come «política» è in realtà, nella maggior parte dei casi, l'una o l'altra forma di ideología, la cui funzione è precisamente quella di *proibire l'accesso* alla política)», Valesio, P.: *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 149-50.

José M. Cuesta Abad (1967) es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de *Teoría hermenéutica y literatura* (1991) y *Ficciones de una crisis* (1995).



evolución desde un punto originario: es el caso de las doctrinas sobre la donación divina del poder, las teorías del primitivo estado de naturaleza y del contrato social, la arqueología de Bachofen sobre el derecho materno y la ginecocracia, las concepciones sobre el derecho patriarcal romano, etc. En la crítica genealógica de Nietzsche todo origen se presupone derivado de una invención (*Ursprung* es *Erfindung*), ambos resultan en último término una y la misma cosa, y ello es así porque la imaginación del origen –en este caso de lo político– pertenece al reino de la Figura, donde el poder es potencia formativa, impulso creativo de representación. Cuando se ocupa del nacimiento de la dominación que genera la estructura del Estado, Nietzsche rechaza con estas palabras lo que considera la ingenua o «resentida» teoría política del contrato:

Quien puede mandar, quien por naturaleza es «señor», quien aparece despótico en obras y gestos –¿qué tiene él que ver con contratos? Con tales seres no se cuenta, llegan igual que el destino, sin motivo, razón, consideración, pretexto, existen como existe el rayo, demasiado terribles, demasiado súbitos, demasiado convincentes, demasiado «distintos» para ser ni siquiera odiados. Su obra es un instintivo crear-formas, imprimir-formas, son los artistas más involuntarios, más inconscientes que existen: –en poco tiempo surge, allí donde ellos aparecen, algo nuevo, una concreción de dominio *dotada de vida*, en la que partes y funciones han sido delimitadas y puestas en conexión, en la que no tiene sitio absolutamente nada a lo cual no se le haya dado antes un «sentido» en orden al todo<sup>3</sup>.

En el pensamiento nietzscheano la creación del Estado es la consecuencia de una fuerza formativa, de una poderosa violencia cuyo desbordamiento espontáneo y genuinamente amoral termina por objetivarse en una labor «constructiva» o arquitectónica que vence la resistencia de la materia bruta (la inarticulada masa de los hombres sometibles) instaurando el orden de un dominio, la estructura forjada por la voluntad de poder que impone una forma totalizadora a la informe situación de existencia prepolítica. En esta visión los potentes creadores del Estado podrían aparecer como representación o encarnación de la Figura, como emisarios de ésta que llevan a cabo lo que puede llamarse las formaciones arqueopolíticas. Desde este punto de vista, las teorías modernas que

<sup>3</sup> Nietzsche, F.: *La Genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 98-99.



conceden al Estado o constatan en su sistema de dominación el monopolio de la violencia legítima acaso entrañan la idea genealógica de que el *status* de lo político tiene su origen en el desenvolvimiento de una violenta potencia fundacional que convierte a una multiplicidad de individuos en unidad social (es siempre sugerente que en alemán haya parentesco entre *Gewalt* –poder de ejecución, violencia– y *Verwaltung* –administración–)<sup>4</sup>. Sin embargo, la invención de lo político no consistió meramente en el despliegue de una fuerza imparable creadora de dominio, sino más bien en el sistema de relaciones sociales imaginarias y reales establecidas por esa violencia fundadora, cuyos efectos constructivos pueden considerarse como una expresión de la Figura. La crítica genealógica de Nietzsche se aproxima al problema de la Figura de lo político en el momento en que caracteriza el fenómeno de la *mala conciencia*, que en principio no habría sido otra cosa que el «instinto de libertad» reprimido, interiorizado, privado de su ímpetu de exteriorización, un espíritu de abnegación que ya no vierte su violencia formativa sino sobre sí mismo. El origen del Estado está enraizado en la Figura desde el instante en que se hace patente en él una representación de la estructura de la mala conciencia que Nietzsche describe de este modo:

«...esa fuerza constructora de Estados, es, en efecto, la misma que aquí, más interior, más pequeña, más empequeñecida, reorientada hacia atrás, en el «laberinto del pecho», para decirlo con palabras de Goethe, se crea la mala conciencia y construye ideales negativos, es cabalmente aquel *instinto de la libertad* (dicho con mi vocabulario: la voluntad de poder): sólo que la materia sobre la que se desahoga la naturaleza conformadora y violentadora de esa fuerza es aquí justo el hombre mismo, su entero, animalesco, viejo yo –y *no*, como en aquel fenómeno más grande y más llamativo, el *otro* hombre, los *otros* hombres–. Esta secreta autovio-

<sup>4</sup> Un texto ambiguo y sugestivo sobre el sentido jurídico-político de la violencia es el ensayo de Benjamin, W.: «Para una crítica de la violencia», en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991. Sobre este ensayo de Benjamin escribe Derrida lo siguiente: «La lógica profunda de este ensayo introduce una interpretación del lenguaje –del origen y de la experiencia del lenguaje– según la cual el mal, es decir, la potencia letal, llega al lenguaje por la vía de la *representación*, es decir, por la dimensión re-presentativa, mediadora y, por tanto, técnica, utilitaria, semiótica, informativa; potencias todas que arrastran al lenguaje y lo conducen a la caída, le hacen ir a parar lejos o fuera de su original destino que fue la apelación, la nominación, la donación o la llamada de la presencia en el nombre», vid. Derrida, J.: «Los límites de la aniquilación», en *El País* («Temas de nuestra época») 20 sept. 1990, p. 8.



lentación, esta crueldad de artista, este placer de darse forma a sí mismo como a una materia dura, resistente y paciente, de marcar a fuego en ella una voluntad, una crítica, una contradicción, un desprecio, un no, este siniestro y horrendamente voluptuoso trabajo de un alma voluntariamente escindida consigo misma que se hace sufrir por el placer de hacer-sufrir, toda esta *activa* «mala conciencia» ha acabado por producir también –ya se lo adivina–, cual auténtico seno materno de acontecimientos ideales e imaginarios, una profusión de belleza y de afirmación nuevas y sorprendentes, y quizá sea ella la que por vez primera ha creado la belleza...»<sup>5</sup>.

Como en la mala conciencia la pulsión de potencia del individuo se torna introvertida, en el Estado constituido la violencia, en lugar de cesar o encauzarse sólo hacia un exterior siempre presente y amenazante, se interioriza produciendo una *escisión* originaria de la unidad política que se hace perceptible en la representación. En el enorme poder que concentra y dosifica, en la sublimación formal y apersonal del ejercicio de la violencia, en la contención de la fuerza y en el sometimiento normativo de la tendencia del poder a desbordarse anómicamente, el Estado encierra el interno agonismo de la mala conciencia propagado a la arquitectura del cosmos social. La imaginación de lo político, ligada ontológicamente a la Figura, toma indefectiblemente la forma de una unidad escindida: no basta con hablar de desdoblamiento, duplicación, dualidad, geminación, etc., porque a estos conceptos habría que añadir (o mejor, con ellos habría que fundir) los de unidad y contradicción. En cierto modo la tensión semántica de la metáfora revela la duplicidad unitaria que traspasa toda representación de lo político, puesto que, como señala Paul Ricoeur, la verdad metafórica no estriba «sino en incluir el aspecto crítico del “no es” (literalmente) en la vehemencia ontológica del “es” (metafóricamente)»<sup>6</sup>. En cuanto representación, la Figura de lo político tiende a encapsular con vehemencia ontológica la crisis constitutiva del Estado en las imágenes unitaristas que lo hacen visible como estructura social omnímoda y suprema. Una *metaforología* de lo político<sup>7</sup>, cuyo objetivo se determina en la «interpretación figural» de las

<sup>5</sup> Nietzsche, F.: *La Genealogía de la moral*, cit., pp. 99-100.

<sup>6</sup> Ricoeur, P.: *La metáfora viva*, Madrid, Eds. Europa, 1980, p. 343.

<sup>7</sup> Utilizo el concepto de «metaforología» de Blumentberg, H.: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, «Archiv für Begriffgeschichte», Bouvier Verlag, 1960.



imágenes de representación de las formaciones históricas del Estado, ofrece el interés de mostrar la naturaleza *criptocrítica* de tales imágenes, es decir, el hecho de que la imaginación política trata siempre de ocultar el contenido crítico y escindido de sus representaciones preservando como contenido esencial la unificadora, pacífica y persuasiva literalidad de las metáforas que pretenden legitimar el sistema de dominio. Las representaciones metafóricas del Estado hunden históricamente sus raíces en un sistema de imágenes *antropomórficas* y *teomórficas* cuyos significados llegan a entrelazarse hasta la indistinción. La República platónica es un Gran Hombre que integra en una perfecta unidad o totalidad sus miembros u órganos por medio de una armoniosa coordinación de funciones jerárquicamente articuladas. La idea platónica de Estado es en sí misma «representación», la gran figura del microcosmos orgánico del hombre, la proyección inhumana, de dimensiones colosales, del esquema psicofísico inherente a la categoría de lo humano. Los símbolos benéficos de la Ciudad como «madre» o seno materno que acoge en su interior a la prole, y los más severos del Estado como padre que administra sabia, ecuánimemente su justa autoridad o potestad evidencian la importancia que el antropomorfismo genealógico ha tenido en la expresión de la Figura de lo político. Los efectos retórico-persuasivos de estas formas imaginarias no radican tanto en las benévolas connotaciones que encierran y suscitan las metáforas cuanto en la radical y algo siniestra alteridad que subyace a ellas. Porque las representaciones legitimadoras del Estado no pueden encubrir del todo que la irresistible fuerza coactiva del poder involucra a los sujetos en el sostenimiento o consentimiento (sea con mala conciencia o no) de la alteridad hecha ente social que supone la ejecución del dominio. De ahí que la representación mito-simbólica del Estado moderno, el Leviatán hobbesiano, implique una síntesis imaginaria sombríamente matizada por sentidos que evocan la omnipotencia y la ilimitada extensión del poder político. La imagen de Leviatán es un compendio del carácter proteiforme de la otredad implícita en la Figura de lo político: en el Leviatán hallamos un emblema del Estado que es monstruo, hombre-cosmos, enorme autó-mata o «máquina», gran obra de arte y Dios, al menos *deus mortalis* cuyo sobrehumano poder infunde el terror y la paz<sup>8</sup>. Más allá de la sensibilidad estética barroca que refleja, y aun cuando suponga una constelación de símbolos e imágenes míticas, el Leviatán sugiere la hu-

<sup>8</sup> Vid. Schmitt, C.: *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, Köln-Lövenich, Hohenheim Verlag, 1982 (2.<sup>a</sup>).



mana inhumanidad del Estado, concentra en representaciones del poder absoluto una extraña figura especular del ser social como otredad que adviene a través de una especie de colectiva introversión o proyección interior (asamblea, pacto, consenso, contrato) de la voluntad de dominio que no puede erradicar la escisión entre la representación y lo representado en el sentido figural y político.

La unidad que es indisociable de la idea de Estado oscurece, superponiendo a ella difuminadas representaciones externas, la Figura de lo político. El espacio geográfico, social e imaginario de la Ciudad comprende un ámbito unificador de lo interiormente organizado y regido que se opone, distingue o reafirma frente a cualquier otro espacio exterior políticamente estructurado. En la teoría de Carl Schmitt el concepto de lo político se define como una polaridad formal (también aquí de índole topológica) que contrapone en cada caso un espacio *intraestatal* a un espacio *extraestatal*: la dialéctica platonizante entre «amigo» y «enemigo» (*polémios* no *ekhthrós*, *hostis* no *inimicus*, como se apresura a precisar el jurista alemán), el conflicto o la contienda virtual entre los asociados en una unidad estatal y un enemigo público externo distingue la categoría pura y autónoma de lo político<sup>9</sup>. La distinción schmittiana, que se remonta al pensamiento antiguo y medieval, reconoce en la trama conceptual de lo político un indeclinable sentido *polémico*, la posibilidad siempre contemplada, siempre tensada de una lucha que desvela la dialéctica negativa sustancial a la autopreservación centrípeta de la Polis al tiempo que delimita y afianza la existencia de la necesaria unidad del Estado. La esencia polémica de lo político, que se refiere al enfrentamiento potencial o a la lucha entre la entidad estatal y sus enemigos, no mantiene un vínculo central con la escisión inmanente a la Figura. Es en el *pólemos* de los antiguos o en la guerra contra el enemigo exterior donde Schmitt sitúa la génesis del concepto de lo político, insistiendo en la autoafirmación del unitario funcionamiento decisorio del Estado y en la depurada y formal hostilidad que éste declara a todo lo que pueda debilitar o destruir su abstracta integridad como estructura indivisible e interior de dominio. Las tesis schmittianas recurren a las ideas de Platón para atribuir un carácter del todo aberrante o patológico al conflicto interno, a la *stasis* o guerra civil que lleva consigo la destrucción del Estado, la aniquilación de lo Uno por obra de disensiones que implican la violenta irrupción de la alteridad dentro de la identidad

<sup>9</sup> Cfr. Schmitt, C.: *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza Universidad, 1991, pp. 56 y ss.



del organismo político. Pero desde el instante mismo en que representa la Figura máxima de lo político el Estado se constituye en *hipo-stasis*, en una escisión, desdoblamiento o sedición subyacente a la unidad. Re-conducir la génesis de lo político al resultado formativo de un desgarramiento originario, que perdura incluso cuando se ha consumado la unidad interna del Estado, significa representarla como imagen de la Figura. Así, tal vez resulte sugestivo comprobar que la distinción de Schmitt entre amigo-enemigo era para Vico una de las consecuencias del *status* político fundacional:

«Di tal maniera –afirma Vico– si trovarono le prime città fondate sopra ordini di nobili e ceterve di plebei, le quali escono da questa natura di cose umane che si è qui da noi ragionata: de' plebei di voler sempre mutar gli Stati, come sempre essi gli mutano; e de' nobili, sempre di conservargli»<sup>10</sup>.

Según Vico el conflicto inicial entre «órdenes de nobles» y «catervas de plebeyos» da lugar, de una parte, a la distinción entre «sabios» y «vulgo» y, de otra parte, a la división entre *civis* y *hostis*, entendiendo por este último al huésped, al extranjero y al enemigo. La *política poética* de Vico concibe, pues, la existencia de un concepto endocéntrico de lo político –preñado de escisión o dualismo– y un concepto exocéntrico sobre el que recae todo el sentido de unidad política incondicional. Sólo en el primero puede manifestarse plenamente la representación de la Figura, sólo en él puede emerger con toda su fuerza la fusión contradic-

<sup>10</sup> Vico, G.: *La Scienza Nuova*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 436. Recurriendo a sus ingeniosos conceptismos etimológicos, Vico expresa el nacimiento bélico o polémico del Estado, la fundación de la Polis sobre la hostilidad, como sigue: «Ora cotal costume eroico d'avere gli stranieri per eterni nemici, osservato privatamente da ciascun popolo in pace, portatosi fuori, si riconobbe comune a tutte le genti eroiche di esercitare tra loro le guerre eterne con continue rube e corseggi. Così, dalle città, che Platon dice nate sulla pianta dell'armi, come sopra abbiám veduto, e incominciate a governarsi a modo di guerra innanzi di venir esse guerre, le quali si fanno dalle città, provenne cha da *pólis*, «città», fusse *pólemos* essa guerra appellata», *ibid.*, pp. 459-60. J.-P. Vernant señala que la creación de la Polis griega surge de las paulatinas transformaciones de la estructura militar nobiliaria (p. e., en el «democrático» ejército de falanges hoplitas que merma el protagonismo de los heroicos *hippéis* o caballeros): «En efecto, fue aquella nobleza militar la que estableció por primera vez, entre la calificación guerrera y el derecho a participar en los asuntos públicos, una equivalencia que no se discutirá ya. En la *polis* el estado de soldado coincide con el de ciudadano: quien tiene su puesto en la formación militar de la ciudad, lo tiene asimismo en su organización política», Vernant, J.-P.: *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 73.



toria de lo escindido por el despliegue dialéctico del dominio. En cierto modo la *Teología política II* de Schmitt sugiere una profunda interpretación de ese primer concepto de lo político cuando desarrolla las implicaciones de la teoría teocrática del Estado y sus reminiscencias posteriores. En primer lugar, Schmitt recuerda una máxima de Gregorio Nacianceno (*to Hen stasiatson pros heauton, Oratio theol.*, III, 2) citada por Erik Peterson en sus ensayos de despolitización de la teología trinitaria. En segundo lugar, la indagación etimológica del significado de la palabra griega *stasis* descubre su carácter escindido o autodesdoblado, porque *stasis* quiere decir «quietud», estado de permanencia opuesto al movimiento o *kinesis*, pero designa también el dinamismo interior, la rebelión, la conmoción endógena de la guerra civil<sup>11</sup>. De este modo, *stasis* se presenta como un concepto en sí mismo antagónico o escindido, se manifiesta como un *signo estasiológico* o como un metasigno de toda discordia. El sentido estasiológico del dogma de la Trinidad, en el que resuena el dualismo unitarista gnóstico, especialmente simbolizado por la doble naturaleza del Cristo (Dios-Hombre), encierra consecuencias decisivas para la detección teológico-política de la Figura. La representación cristológica, la diferencia interna o la autoescisión consustancial a la Segunda Persona trinitaria, constituye el centro de la *hipóstasis* creada por la invención teológica y extendida metafóricamente a las fuentes divinas del poder político. Así como el Dios encarnado en Hombre representa la dualidad inmanente a toda unidad (y, por tanto, la posibilidad de rebelión interior que reside en lo Uno), el Dios hecho cuerpo del Estado, incorporado indiscerniblemente a él, entraña de igual modo la subsistencia de una íntima e inerradicable rebelión o agonía.

A partir de estas o similares premisas, el pensamiento teológico-político medieval construye un complejo sistema ideológico de representaciones teomórficas –fundamentalmente *crístocéntricas*– dirigidas a legitimar sólida, eternamente las estructuras coercitivas del poder del Estado cuyo eje, núcleo o cúspide es la figura del Rey. El monumental estudio de E. H. Kantorowicz sobre la ficción mística de «Los Dos Cuerpos del Rey» –difundida por los juristas ingleses desde la época de los Tudor– ofrece una comprensión en lo esencial definitiva de las concepciones teocráticas del Rey como «corporación unipersonal», *persona ficta* o *gemina persona*, humana por naturaleza y divina por la gracia,

<sup>11</sup> Vid. Schmitt, C.: *Teología Política II*, Milano, Giuffrè, 1992, pp. 95 y ss. Schmitt no se ocupa tanto de la dualidad interna del Estado como de las consecuencias de una desteologización de la política en el mundo moderno.



mortal como hombre e inmortal como rey<sup>12</sup>. La ascendencia medieval de esta concepción de la duplicidad personal, del rey, que determina una teoría de la unidad regia del Estado como gran cuerpo o corporación compuesta por una totalidad de miembros, se remonta a la metáfora teológica de Vincent de Beauvais (s. XIII), que en el *Speculum doctrinale* emplea la expresión *corpus reipublicae mysticum* —creada a semejanza de la imagen del *corpus ecclesiae mysticum*— para significar la unidad orgánica del Estado. Hasta tal punto aborrecía la doctrina teológico-política cualquier fenómeno más o menos explícito de *stasis*, toda mutilación o división interna de los miembros que forman el organismo político, que incluso el suicidio era rigurosamente condenado por sus connotaciones *politicidas*: «el suicida —escribe a este respecto Kantorowicz— cometía un delito no sólo porque actuaba contra la naturaleza y contra Dios, sino también (como los juristas Tudor señalaron) porque actuaba contra el rey que por ello pierde un súbdito, y siendo como es la Cabeza, ha perdido uno de sus miembros místicos». Puede mencionarse de paso que, según la *Ética a Nicómaco*, el suicida no cometía ninguna ofensa contra sí mismo ni contra ninguna otra persona, pero cometía una ofensa contra la polis, la república: en el lenguaje cristiano, el *corpus mysticum* o su cabeza»<sup>13</sup>.

La Figura de lo político reviste a través de la historia la forma de una representación estasiológica, de una unidad intrínsecamente escindida que lucha con todos los medios materiales e imaginarios por simular, reprimir o aniquilar su desdoblamiento originario, que no es sino efecto permanente e inseparable de la representación, del impulso de sedición que genera inmanentemente la estructura de dominio del Estado. Cualesquiera que sean los procedimientos efectivos de realización de una unidad política, el Estado no puede más que constituirse en *hi-po-stasis*, unión de lo múltiple y antagonismo introvertido que se representa en desdoblamientos y autoescisiones que incuban la potencia, que la introducen o proyectan dentro de la esfera delimitada de la entidad social. Dios y sus criaturas, el patriarca y su familia, la cabeza y los miembros, la persona humana y la persona divina del rey, los gobernantes y los gobernados, lo público y lo privado, el *bourgeois* y el *citoyen*, versiones recurrentes de un ancestral *complejo de Creonte*, son imágenes de la representación de lo político que genera a modo de trasfondo on-

<sup>12</sup> Vid. Kantorowicz, E. H.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Universidad, 1985.

<sup>13</sup> Kantorowicz, E. H., *op. cit.*, p. 256.



tológico la Figura. Históricamente el Estado ha tratado de preservarse en sus metáforas, éstas se han transformado sólo para conservar intacto el dominio o para hacerlo tolerable y persuasivo en nuevas circunstancias. Los cambios revolucionarios de las sociedades modernas disolvieron muchas de las imágenes tradicionales de lo político o idearon simulacros institucionales e ideológicos con el fin de enmascarar los medios de representación de viejas y ya inadmisibles herencias del pasado<sup>14</sup>. Pero lo que no puede cambiar, por más que se instituyan nuevas formas de representación, aunque superficialmente todo parezca indicar que nos hallamos ante sistemas cualitativa o radicalmente distintos de los anteriores, es el latente fundamento estasiológico que promueve la Figura de lo político.

## 2. *La Figura de la Democracia: la crisis como forma de dominio del Estado*

La transformación de las estructuras del Estado, reducidas en las consideraciones precedentes a los modelos de representación que derivan de la imaginación de lo político, es el resultado, por lo que a las concreciones de la Figura concierne, de un *pathos histórico* que determina en mayor o menor medida la evolución de los sistemas de dominio y de organización social. Los fundamentos dialécticos de lo político se transparentan a lo largo del tiempo en una tensión superficial del Estado que, siendo consecuencia inevitable de la conformación del dominio, produce simultáneamente el desarrollo del sistema de poder a partir de la contradicción esencial que implica la hipóstasis o disección interna de dicho sistema. En otras palabras, la historia del Estado como expresión acabada de la Figura de lo político es la de los distintos y sucesivos esfuerzos o planes estratégicos dirigidos a ocultar, atenuar o abolir los desdoblamientos conflictivos y en última instancia destructivos que encierra el poder como configuración social. Puesto que tales escisiones son inextirpables de la estructura política del Estado —pues de ellas depende la Figura misma de lo político—, las constantes y diversas tentativas de pacificación interior sólo pueden alcanzar una atenuación

<sup>14</sup> El pensamiento político de la Revolución francesa, que opone genéricamente aristocracia y burguesía, o las teorías de Marx y Engels, que sintetizan la evolución histórica de las sociedades mediante una polaridad de fuerzas que se expresa en la lucha de clases, tienen un claro contenido estasiológico, ponen de manifiesto la idea de *status* y aun de Estado como escisión y conflicto intestino.



aparente o real del conflicto constitutivo, sólo pueden dulcificar o amortiguar, hasta lograr efectos de inconsciencia o insensibilidad colectiva, la trama dinámica de disensiones y polaridades que subsiste en la unidad estatal. Desde esta perspectiva teórica, el *status* de crisis permanece siempre subsumido en la formación y transformación del Estado, cuyo carácter invariablemente «crítico» no debe confundirse, sin embargo, con una fase de su evolución que cabe considerar «autocrítica» y que supone una praxis política que opera formalmente desde la consciencia del «estado de crisis».

Históricamente el Estado moderno se funda en fuertes pretensiones de reducir a unidad de dominio las divisiones centrífugas que resquebrajan lo que habría de ser una trabada y homogénea estructura política interna. Un teórico ya clásico del Estado como Georg Jellinek sitúa en el fenómeno del *dualismo* el problema que intentan vencer los sistemas políticos occidentales y que los hace evolucionar hacia la constitución de las formas estatales modernas. La unidad fáctica o presupuesta de los Estados antiguos tiende a ser restituida —si bien no del mismo modo— en los modernos tras un largo proceso de unificación de las divisiones características del Estado germánico medieval<sup>15</sup>. Por un lado, mientras que en el Estado antiguo la Polis constituye el centro territorial, social y político indivisible, en el germánico-medieval se da una asociación de pueblos que carece de una relación constante con un territorio fijo, a lo que se añade la ausencia de una sede permanente de la realeza como centro del poder. Por otro lado, aunque el poder de la realeza germánica supone la soberanía sobre las personas y la propiedad de todos los bienes territoriales, tenía al mismo tiempo importantes limitaciones (tribunales reales y populares, diferentes derechos de propiedad) que determinaban la dualidad entre «derecho del rey» y «derecho del pueblo».

Jellinek afirma que la relativa debilidad del poder político medieval, a la que está ligada de raíz el dualismo de que habla y una forma histórica de *pathos social*, fue el impulso decisivo hacia la unidad conseguida por el Estado moderno<sup>16</sup>, una unidad realizada por las monarquías ab-

<sup>15</sup> Vid. Jellinek, G.: *Teoría General del Estado*, Buenos Aires, Ed. Albatros, 1981 (edición de Fernando de los Ríos), pp. 237-248.

<sup>16</sup> «Por distintos que puedan ser los motivos y los medios de que se ha valido cada Estado para dominar esta doble dualismo (rey y pueblo, poder espiritual y temporal), en la lucha por dar una nueva forma a las relaciones políticas, se ha conseguido un primer resultado de importancia suma, y es: la instauración de la unidad del Estado dominando la contienda entre sus partes», Jellinek, G., *op. cit.*, p. 243. En el pensamiento político de Maquiavelo la constitución estatal del «Principado civil» se basa en el predo-



solutas en la que el dualismo, que continuó larvado o inhibido en el fondo, permitió la concesión al individuo de derechos y poderes que han impedido el riesgo de su total absorción por el aparato estatal<sup>17</sup>.

El modelo de evolución histórica propuesto por Jellinek se sustenta explícitamente en un principio de desdoblamiento de la organización social cuyas repercusiones fácticas o materiales, institucionales, jurídicas e ideológicas impulsan el lento proceso que conduce progresivamente a las modalidades de unidad política características de los modernos estados constitucionales. En éstos la crisis consustancial a la realización del dominio en el Estado, perceptible en las representaciones históricas de la Figura de lo político, persiste bajo la apariencia de relaciones de poder que la atenúan o legitiman mediante una autoconciencia política abstractamente formal (concretada en instituciones impersonales, sistemas jurídicos positivos y estructuras burocrático-administrativas) que se arroga la función de resolver los conflictos sociales constitutivos participando en ellos en calidad de instancia suprema de mediación y conciliación, una suerte de superárbitro a quien atañen «exteriormente» los problemas internos de la unidad socio-estatal. Entre las formas de organización de los estados modernos, la *democracia* presenta la peculiaridad de ser el sistema político autocrítico por excelencia, lo que supone no sólo ciertas particularidades de ejecución y legitimación del dominio que penetran en todas las esferas de relaciones de la sociedad, sino también una transformación consecuente de las representaciones de la Figura de lo político que expresan una especie de domesticación de la cri-

minio de uno de los términos de una bipolaridad esencial («los grandes» y «el pueblo») que implica universos de intereses distintos e irreconciliables, «*porque el fin del pueblo es más honesto que el de los grandes, ya que éstos quieren oprimir y aquél no ser oprimido*», Maquiavelo, N.: *El Príncipe*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 63-4.

<sup>17</sup> Las tesis de Jellinek tienen un claro sentido estasiológico de lo político, tal como muestran estas reflexiones sobre las reminiscencias del dualismo en los estados constitucionales: «En el contemporáneo los efectos de este dualismo se reflejan en la formulación abstracta de los derechos de libertad, los cuales pretenden expresar de un modo legal la idea de sometimiento limitado del individuo como persona con derechos propios, al Estado. Además se muestra este dualismo –como después habrá de explicarse con más detalle– en la elaboración de las Constituciones, que deben contener los fundamentos de la organización general del Estado. El mundo antiguo y las naciones civilizadas de Oriente que no han sufrido el influjo europeo, no han tenido jamás idea de una Constitución escrita. Es que ésta descansa precisamente en un pensamiento que sólo pudo haber nacido en el Estado dualista y representa la garantía de los derechos que ambas partes se ofrecen; es decir, es como un contrato de paz conseguido después de larga lucha», Jellinek, G., *op. cit.*, p. 247.



sis implícita en la constitución del Estado, en este caso democrático. En lo que se refiere a la representación imaginaria del dominio estatal, las monarquías absolutas siguen siendo fieles –por anacrónico que pudiera parecer en algunos momentos– a la hierática seriedad del símbolo, de la metáfora o de la alegoría teocrática (así, se hablaba del Rey Sol), que cifran una voluntad incuestionable de poder por encima o más allá de toda existencia dialéctica o conflictiva en la realidad política. Es, sin embargo, inherente a las representaciones que el poder hace de sí mismo un cierto grado de ironía que, una vez reunidas las condiciones históricas precisas, se convierte mediante la expansión socio-política de la conciencia crítica en un eficaz y persuasivo sistema de autopreservación y legitimación del Estado. Sólo una época en la que la exaltación del pensamiento crítico se infiltra en las más importantes instituciones económicas, sociales, políticas y culturales pudo transformar las representaciones anteriores de la Figura y crear una imagen del Estado que conserva todavía vigencia y efectividad. Esa época fue, naturalmente, el siglo XVIII.

El valor superior que el pensamiento ilustrado atribuye a la razón desemboca en una entronización cultural del análisis crítico de la realidad como modo ideal de existencia individual y comunitaria. La «Edad de la Crítica» inaugura por ello una concepción abiertamente estasiológica de las operaciones racionales y del mundo a las que éstas se aplican, pues la propia noción de «crítica» incluye necesariamente la explicitación del sentido dualista de toda «crisis». Como escribe R. Koselleck en un estudio fundamental sobre el nacimiento de las categorías políticas del mundo burgés: «Radica ya en el concepto de la crítica el que mediante ella se lleve a cabo una escisión o división (...). En el trazo de la crítica se divide, así, lo auténtico de lo inauténtico, lo verdadero de lo falso, lo hermoso de lo feo, lo justo de lo injusto. La «crítica», en cuanto arte del juicio y de la separación vinculada a éste, se halla de modo patente –sobre la base de esta su significación general, que alcanzó ya en el siglo XVIII– en una relación originaria con la imagen dualista del mundo dominante a la sazón»<sup>18</sup>.

De la imagen dualista del mundo que se manifiesta en la *krisis* de época surge también la distinción crítica, típicamente moderno-burguesa, de una diferencia irreductible entre lo moral y lo político, dualidad histórica de la que Federico el Grande sacó un partido brillante, quizá

<sup>18</sup> Cfr. Koselleck, R.: *Crítica y Crisis del Mundo Burgués*, Madrid, Rialp, 1965, pp. 189-90.



involuntariamente irónico al comenzar su *Histoire de mon temps* (1742) con la frase: «Espero que la posteridad, para la que escribo, sepa distinguir en mí al filósofo del príncipe y al hombre honesto del político»<sup>19</sup>. Recluida inicialmente en la alta cultura de la época, imperante en la esfera que se presume absolutamente libre de la *République des lettres*<sup>20</sup>, la crítica como actividad, procedimiento y valor positivo e insustituible se extiende a las demás esferas de la imaginación social, de tal modo que se erige en la razón última o en el *metavalor* de la existencia privada y pública, del individuo y del Estado:

«En la república de los doctos, por ello mismo, cada uno es señor de los demás, y al mismo tiempo puede ser juzgado por todos los restantes miembros. La guerra civil, que fue eliminada por el Estado, resurge de nuevo inesperadamente, y ello, precisamente, en el ámbito privado interno, que el Estado hubo de conceder al hombre en cuanto tal hombre. Domina en él la libertad absoluta, el «bellum omnium contra omnes»; el fin común de todos es la verdad, y el verdadero soberano en la pugna espiritual es la crítica, que ejerce cada uno y a la cual se somete cada uno. La soberanía a la que todos se someten opera de modo inexorable. La democracia total, que había de concebir Rousseau medio siglo después, es la república de los doctos preconizada por Bayle y extendida al Estado. Ella suministró el modelo de una forma estatal para la cual se legaliza la guerra civil, bien que de modo puramente espiritual, y se convierte en fundamento de legitimidad»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Citada en Koselleck, R., *op. cit.*, p. 215.

<sup>20</sup> M. Fumaroli diagnostica con «franca nostalgia» el sentido histórico de la República de las Letras: «Ce qui a longtemps nui à l'expression "République des Lettres" dans l'opinion savante moderne, et ce qui a détourné d'y recourir à la fois comme objet et instrument de recherche, c'est son caractère de fiction juridique et de métaphore littéraire. Ce sont ces traits mêmes qui, aujourd'hui, lui valent un retour de faveur scientifique. La métaphore, la fiction, ont été réhabilitées au titre de mode du connaître, et leurs effets «pragmatiques» ne sont plus isolés du réel qu'étudie l'historien. Les théories modernes de l'argumentation d'autre part tendent à reconnaître, contre le relativisme d'un Thomas Kuhn, que le caractère communautaire de la libre discussion critique, sans laquelle il n'est pas de jugement scientifique ni de jugement de goût, ne relève pas seulement d'une *doxa* que peut observer et observer la sociologie historique: il suppose également la fiction normative d'une communauté idéale, transcendente, légitimatrice, instance en dernier ressort trans-historique de la vérité et de la grandeur», Fumaroli, M.: «La République des Lettres, I», en *Annuaire du Collège de France*, 1987-1988, p. 432.

<sup>21</sup> Vid. Koselleck, R., *op. cit.*, p. 203.



La «guerra de todos contra todos» que instaura simbólicamente un estado de paz fundado sobre el estado general de crisis sugiere la idea de la democracia como sublimación racional de las disensiones profundas a través de la copertenencia de todos los individuos a una voluntad crítica general. La democracia sería, pues, un sistema político de dominación que *se dice dominado*, que se autoproclama producto de un dominio difusamente situado en la soberanía popular y en la eterna fuente de legitimidad que mana de las mayorías. Constituida en una *dominación dominada* o en una autodominación, que deviene formalmente instituida por medio de un principio de representación, la democracia da muestras de su carácter necesariamente irónico<sup>22</sup>. No es casual que el pensamiento de Platón adquiriera en *La República* tonos cáusticamente irónicos cuando se ocupa de definir la naturaleza del régimen democrático, que genera un Estado caóticamente «organizado» por el azar de las disposiciones y actitudes subjetivas de cada cual: «Y el hecho —dije— de que en esa ciudad no sea obligatorio el gobernar, ni aun para el que sea capaz de hacerlo, ni tampoco el obedecer si uno no quiere, ni guerrear cuando los demás guerrearán, ni estar en paz, si no quieres paz, cuando los demás lo están, ni abstenerse de gobernar ni de juzgar, si se te antoja hacerlo, aunque haya una ley que te prohíba gobernar y juzgar, ¿no es una práctica maravillosamente agradable a primera vista?» (*República*, 557 E). La ironía socrático-platónica ve en el «hombre democrático» un *lotófago*, un sujeto que olvida sus eternas y justas obligaciones para con lo paterno y lo sagrado, que ha perdido o ha querido romper egocéntricamente los lazos que lo unen a la estirpe o a la célula de la que nace la armónica identidad de los individuos reunidos en el cosmos de la Polis. En la metafísica política de Platón la total fragmentación de la unidad del Estado por el reconocimiento democrático de anárquicas voluntades individuales lleva consigo

<sup>22</sup> En un libro sobre las categorías culturales de la «modernidad» H. Lefebvre parte de una reflexión sobre la ironía y la historia: «L'ironie réfute les prétentions à l'authenticité, d'abord celle du *pouvoir* (mode faux par essence de rapports et d'existence) —celle des *représentations* (qui se prétendent vivantes, sources ou essences de la vie)— celles des *structures* établies ou instituées (semblables à des os que se proclameraient organes). Où se trouve l'authenticité? L'ironie ne dit pas qu'elle le sait, et elle ne le sait pas. Elle sait seulement arracher le masque de l'authenticité sur l'inauthenticité», Lefebvre, H.: *Introduction à la modernité*, Paris, Minuit, 1962, p. 50. Sobre el nacimiento de una concepción irónica de la Historia en el siglo XVIII ha escrito páginas muy interesantes White, H.: *Metahistoria. La imaginación histórica del siglo XIX*, México, F.C.E., 1992, pp. 53 y ss. Es significativo que una obra de la propaganda teórico-política norteamericana, escrita en plena guerra fría por Reinhold Niebuhr, lleve el título de *The Irony of American History* (1952).



la total crisis de la idea misma de lo político. En Platón esa absoluta *stasis* o disolución del fundamento ideal de lo político sólo puede ser reflejada irónicamente, mediante una implícita reducción al absurdo que habría de descubrir la evidente inconsistencia de un error o las despreciables consecuencias de una perversión de la existencia en sociedad. Por lo demás, es revelador que el discurso platónico sobre la democracia se sirva de la expresión irónica o la utilice como el modo más adecuado de representación de un sistema considerado al fin *antipolítico*.

La Figura de lo político que persiste bajo la forma del Estado democrático se manifiesta en un fortalecimiento ontológico de la idea misma de *representación*. La autoconciencia del estado de crisis intrínseco a toda estructura política no puede sino desembocar en un sistema de dominio teórico y prácticamente irónico. Porque la politización del «estado crítico» representa el retraimiento formal del poder por medio de una enigmática legitimación circular del Estado que oculta un desdoblamiento fundamental. En la teoría rousseauiana del contrato social la utópica fusión de moral y política, como la armonización de lo privado y lo público, se realiza mediante el principio superior de la *volonté générale*, fuente social de toda legitimidad. Rousseau reconoce que cada individuo puede tener como hombre una voluntad contraria a o distinta de la que tiene como *citoyen*, pero aun así parece resultar políticamente necesario que los individuos se desdoblen y representen en «ciudadanos» aunados en el ámbito de una comunidad volitiva expresa. En esta división del individuo en «elemento citoyen» y «elemento bourgeois» irrumpe de nuevo la Figura de lo político, intuía por Lukács como una conformación histórico-ideológica de la ironía social y literaria moderna. En los análisis de Marx la sociedad burguesa hace del hombre un ser profano en su realidad inmediata: socialmente, el hombre, cuando es para sí mismo y para lo demás una apariencia real, es también una falsa apariencia. Sin embargo, en el Estado el hombre aparece como un ser genérico, miembro imaginario de una imaginaria soberanía que «premia» con una generalidad irreal la privación de una vida individual real: «Pero al mismo tiempo –añade Lukács– se sigue de esa relación que citoyen y bourgeois componen ópticamente, a pesar de todo, una unidad indivisible, pues la escisión se produce siempre en el mismo individuo. Y en esta unidad óptica el bourgeois es siempre el verdadero señor, aunque en la consciencia la «escisión» sea necesaria y en ella se produzca el dominio imaginario –iluso o hipócrita– del citoyen»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. Lukács, G.: *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968, p. 167.



La voluntad general, que nace del pueblo y constituye en pueblo a una colectividad, que debería ser por tanto misteriosamente previa y posterior a la constitución de aquél –pues es ella la que parece crear el pueblo *ipso facto* y es éste el que parece determinarla– no puede configurarse en estructura política si antes no se transforma en un sistema de representación y ejecución que realice el poder soberano. De este modo la voluntad general se ofrece como una *persona ficta* que reúne en sí la personalidad política que a cada ciudadano en cuanto tal le corresponde, y su consistencia como base de sustentación del Estado depende siempre de las formas de representación que inapelablemente garantizan y ejecutan una legitimidad diferida, una ausencia de voluntad fáctica transustanciada en voluntad representada. Juego de espejos enfrentados que reproducen duplicaciones imaginarias, la expresión democrática de la Figura de lo político convierte al hombre en ciudadano, al ciudadano en parte formal de la voluntad general, a la voluntad común en instancia absoluta de legitimidad, a la legitimidad en fuente irrebasable de representación, a la representación en constitución efectiva del poder estatal y al Estado en eje vertebral hacia el que ascienden y desde el que descienden los *eslabones-sinécdote* de la cadena representativa y legitimadora de lo político. En la ironía la presencia plena del sujeto (aquí el sujeto del poder) se inhibe retrayéndose a una serie variable e ilimitada de simulacros o desdoblamientos que hacen de su autenticidad (aquí la del dominio) algo invisible o inaccesible. Por eso el pensamiento de Rousseau, como el de otros teóricos de la democracia, afirma que el poder ideal es aquel que permanece imperceptible, encubierto por las lícitas formas de simulación representativa<sup>24</sup>. El dominio democrático tolera, permite y llega a favorecer la múltiple alteridad que colma de existencia al cuerpo social. Esa alteridad es tanto más tolerable y benéfica cuanto más representable sea, es decir, cuanto más diferido

<sup>24</sup> En las sociedades occidentales contemporáneas la «teoría de las élites democráticas» encierra una sutil, sórdida ironía, puesto que el sistema político mantiene una aparente igualdad formal de acceso al poder, pero restringe drásticamente los procedimientos y los procesos de formación democrática de la voluntad general. Según la teoría de la democracia elitista de P. Bachrach: «a) los electores pueden optar entre élites competidoras, b) las élites no logran que su poder se vuelva hereditario ni consiguen impedir a nuevos grupos sociales el ascenso a posiciones de élite; c) las élites se ven obligadas a apoyar coaliciones cambiantes, de manera que no puede oponerse una forma de poder excluyente, y d) las élites que dominan en los diversos ámbitos de la sociedad –p. ej., en la economía, la educación o el arte– no pueden forjar una alianza», citado en Habermas, J.: *Problemas de legitimación del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975, p. 149.



pueda ser su perturbador extrañamiento y más reclusa o ensimismada esté su virtual, tenue potencia de escisión o discordia. La ironía estructural de la democracia pretende sumir a la sociedad en una tranquilidad constante aunque inestable, y es por ello el gran instrumento ideológico de lo que, evocando las ideas de V. Jankélévitch sobre el sentido de lo irónico, puede llamarse la realización política del poder como *buen conciencia*: el dominio del Estado queda sepultado bajo desdoblamientos representativos que lo aíslan y preservan a la vez que consienten y hasta propician el aislamiento impotente y confortable de los individuos en el reducido espacio interior de una supervivencia privada lo menos dramática posible. El Estado democrático desea siempre que el poder, si no se mantiene oculto en la inconsciencia social, se haga evidente en los designios de su buena conciencia.

La representación irónica de lo político que determina la forma estatal de la democracia provoca también el retraimiento del sujeto al cerco de un individualismo de tendencia autista. Peter Sloterdijk escribe en un ensayo reciente que: «Cuando los hombres occidentales se definen hoy despreocupadamente como demócratas, no lo hacen, la mayor parte de las veces, porque tengan la pretensión de cargar con la cosa pública en las labores cotidianas, sino porque consideran, con razón, que la democracia es la forma de sociedad que les permite no pensar en el Estado ni en el arte de la copertenencia mutua (...). La democracia sería, según esa visión, el consenso político de los insociables apolíticos»<sup>25</sup>. La ironía pluralista y atomizadora que define la representación de la democracia lleva en sí, como posibilidad cada vez más actual, la aparición, no ya de un solipsismo meramente individual, sino más bien de un *ethos anarco-melancólico* en el que tienden a refugiarse los sujetos. Trátemos de concluir con un símbolo literario: el «anarca» que Ernst Jünger caracteriza en su novela *Eumeswil*. A diferencia del anarquista, el anarca respeta y observa las normas, que le eximen de pensar; vive en la sociedad sintiéndose más allá de sus conveniencias y participa en el Estado sabiéndose al margen de sus coacciones; para él la igualdad descansa en el hecho de que todo hombre puede matar a otro, y la libertad suprema en que todo hombre puede matarse a sí mismo cediendo serenamente su existencia al Ser. Demos por supuesto que el retrato de Jünger es irónico o alegórico, al menos para no admitir sin más la afirmación de un crudo primitivismo en el pensamiento de un escritor dotado de profun-

<sup>25</sup> Vid. Sloterdijk, P.: *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 95-6.



didad filosófica. El relato genealógico de lo político no ha terminado, pero cabe entrever en las sociedades del futuro imágenes de la Figura en las que el individuo desaparezca por completo de la representación y trate de luchar para incorporarse a ella de un modo más auténtico o con alguna pretensión de plenitud. En cualquier caso, una vez trascendido o naturalizado el nihilismo, la ironía política será el arte de administrar socialmente la soledad, de asegurar el confinamiento del sujeto en un refugio donde su conciencia solitaria tendrá siempre un silencioso acompañante, donde siempre estará en compañía de la Figura.



# EL HUMOR GRÁFICO Y LA METÁFORA POLÉMICA

Cristina Peñarín

Lo visible siempre ha sido y sigue siendo la principal fuente humana de información sobre el mundo. Uno se orienta a través de lo visible (...). La primera facultad atribuida a los dioses más importantes era la de la vista: un ojo, frecuentemente, un ojo que lo veía todo.

John Berger

Esta cita puede resultar extraña como introducción al análisis de un género considerado menor, ligero y lúdico. Sobre la altura no se debe discutir. La ligereza es su estrategia para ser, cuando quiere, complejo y contundente, y en cuanto al juego sabemos que es un espacio necesario para el placer y el aprendizaje, entre otras cosas serias, de la lucha. Pues no hay duda de que el humor gráfico es un género polémico, que da muestra de haber elaborado relaciones muy afinadas entre lenguajes verbales y visuales, y que tiene indudable interés para el conocimiento de nuestra cultura, llamada a menudo «de la imagen» con un algo de

---

La Balsa de la Medusa, 38-39, 1996.



desprecio, por lo de la «banalidad de las imágenes». En el humor gráfico asoma más bien una cultura de la inteligencia de la imagen y de su relación con la palabra<sup>1</sup>.

El chiste gráfico es un texto peculiar dentro del periódico. Hay diarios que lo ubican en la primera página (*Le Monde*), mientras la mayoría lo sitúa allí donde quiere que dirijamos la mirada. En el chiste nos detenemos al menos unos instantes con una expectativa de placer. No son dibujos para ser contemplados como bellos objetos, pero pueden proporcionar el placer estético-intelectual de una metáfora lograda o un hallazgo expresivo e ingenioso que ilumina un objeto con una asociación inesperada y creativa. Es rápido, expresivo y locuaz. Ahorra palabras, pero puede decir mucho. Puede aclarar un asunto oscuro con más perspicacia y profundidad que un extenso artículo y, generalmente, con más gracia. Aunque la gracia no es preceptiva, suele tener la cortesía de decir las cosas de modo indirecto y jugando con los dobles sentidos para evitarnos la platitud del didactismo y la enfática seriedad de los discursos persuasivos. Rara vez renuncia a la polémica, a desmentir o desarticular lo comúnmente aceptado, pero elige un modo reflexivo de demolición, para que sea el propio lector quien se desmienta a sí mismo.

El lenguaje del humor gráfico conecta los signos visuales y los verbales, los lenguajes, las tradiciones y los sistemas de representación; arti-

<sup>1</sup> Este trabajo tiene su origen en el curso de doctorado 1994-95 cuando, entre los varios objetos que propuse a mis alumnas y alumnos sobre «Lenguajes, tradiciones y objetos culturales inter-medios», la mayoría eligió el humor gráfico. Susana Cantera (que trabajó sobre Gallego y Rey), Noelia Ramos (sobre Forges), Jesús Vicente (Máximo), Cristóbal Sánchez (El Roto), Ana Martín (Ricardo y Nacho), Patricia Rodríguez (Peridis) encontrarán aquí algunas de las cuestiones que surgieron en aquellos trabajos y discusiones. Posteriormente discutí sobre el mismo objeto con los asistentes al encuentro de la Asociación Vasca de Semiótica, de diciembre de 1995, y con los miembros del Seminario Interno del Departamento de Periodismo III de la Facultad de CC. de la Información de la Universidad Complutense. Agradezco a G. Abril, W. Castañares, J. M. Nadal, J. F. Requena, C. Vega, M. J. Sánchez, J. Lozano, J. M. Klinkenberg, F. Tropea, A. Bernárdez, cuyas observaciones he tratado de tener en cuenta, las reflexiones que me han aportado.

---

Cristina Peñarín es profesora titular de Teoría General de la Información en la Universidad Complutense de Madrid. Coautora de *Análisis del discurso* (1986). Ha publicado diversos ensayos sobre identidad individual, representación de la subjetividad, emociones e identidades colectivas en diferentes revistas y volúmenes antológicos.



cula en precisas relaciones lógicas los modelos y las visiones del mundo para hacer más inteligible un mundo confuso, a menudo opaco. En la amalgama de los asuntos que nos afectan cada chiste gráfico propone una orientación, una perspectiva que trata de hacer fluir el diálogo social.

Pensar por medio de imágenes o expresar ideas en imágenes –que no es lo mismo– no es un recurso exclusivo de este género, aunque en él se realiza de un modo peculiar. Utilizar el lenguaje verbal para conformar imágenes tampoco lo es. En todos los tipos de discurso, exceptuando los formulados en los lenguajes artificiales, las metáforas verbales presentan en imágenes ideas nuevas y viejas, nuevas asociaciones de significado y modo de ver. El humor gráfico explota a su modo el iconismo contenido en el lenguaje verbal e iconiza, a su vez, la letra, el significante de la palabra, dando sentido a su forma. Pero es quizá en la indicialización donde este lenguaje es, con su hermana, la historieta gráfica (cómic), más innovador<sup>2</sup>.

El chiste gráfico es rápido y ágil porque es muy retórico. Su objetivo es el golpe, la colisión o superposición de dos perspectivas, lo que consigue por los procedimientos del humor o por los de la metáfora. Un chiste gráfico es un texto visual sintético, concebido para ser captado rápidamente, en el que el dibujo articula lenguajes visuales y verbales en diversos niveles de significación, algunos de los cuales interactúan entre sí en un modo determinado: bien uno desmiente al otro, como en el humor, bien uno hace ver el otro bajo una luz peculiar, como en la metáfora. Es un dibujo «de autor», firmado y marcado por un estilo personal, a diferencia de los anónimos y despersonalizados carteles, portadas, anuncios, etc., que, además, recurren, desde hace décadas, mucho más a la fotografía que al dibujo. Sin embargo, no intenta presentar la búsqueda estética de un autor, sino que trata de comunicar una idea o una perspectiva sobre algo en un lenguaje compartido con su público, mientras desplaza hacia sus límites y amplía tanto sus saberes como sus lenguajes.

En el periódico diario, el autor del chiste sabe lo que el lector puede tener «in mente» ese día, y esto afectará a las estrategias de referencia y a la construcción del texto. Además de conocer qué parte de la enciclopedia comparte con sus contemporáneos lectores de ese periódico, puede

<sup>2</sup> Como este estudio se ha extendido ya demasiado, he separado el análisis de los procedimientos de simbolización, iconización e indicialización propios del lenguaje del humor gráfico en otro texto, que se titulará «El lenguaje del humor gráfico».



comunicar acerca de los hechos que en ese día atraen su atención y serán tópicos de las conversaciones. La demora de la escritura, por la que los interlocutores no comparten un contexto co-presente de referencia, se ve así alterada: hay un ámbito concreto, «la actualidad» mediática —ámbito extratextual, pero también intertextual, pues es en los medios de comunicación donde se conoce— casi presente para ambos y cuyo significado se encuentra aún en ciernes. El humor gráfico de los diarios, de donde provienen todos mis ejemplos, se refiere a menudo a ese contexto con la intención de introducir una perspectiva que oriente el sentido de los acontecimientos, además de referirse, como es tradicional en la sátira, a las costumbres, actitudes, creencias, etc., más o menos difundidas socialmente. Pero puede también ignorar ese mundo compartido para proponer una ficción que será o no relacionable con él.

El placer y la gracia tienen que ver con la capacidad de expresar algo abstracto visualmente o de comentar un asunto desde lenguajes y tradicionales, también verbales, alejados de los discursos político, técnico o burocrático en que lo recibimos, que son registros incompatibles con la conversación informal, el ámbito por excelencia del humor (Vega, 1996). Hace fluir los símbolos religiosos, políticos, militares, y los cruza con las imágenes y dichos más cotidianos, con monigotes y caricaturas, con informaciones provenientes de los medios de comunicación o de las experiencias comunes.

En otros tiempos, la pantomima, el teatro de marionetas o el de feria cumplían la función de burlar las convenciones por todos respetadas, poner el mundo al revés, criticar o ridiculizar a autoridades y mandatarios, procurando con ello el regocijo del público y proyectando una luz oscura sobre lo más elevado. El humor gráfico hace algo de esto, pero también otras cosas y de otra forma. Muchos de los «chistes», alejados de la expresividad caricaturesca, son demasiado serios y hasta trágicos para reconocerse en esta tradición cómico-burlesca.

No siempre está justificado el nombre de chiste, pues no siempre son estos textos risueños, ni siempre su estilo es informal, lúdico o grotesco, pero no dejan de arrogarse los privilegios comunicativos del humor. Al humor concedemos una casi total libertad para suspender, cuestionar o negar las leyes de la lógica, las reglas de comportamiento, las jerarquías de prestigio, precisamente porque su gracia consiste en liberarnos, al menos transitoriamente, de ellas. Así como puede cuestionar el orden, puede también contribuir a su mejor funcionamiento, como cuando se recurre al humor para salir de una situación embarazosa, por ejemplo, sobreactuando las reglas para mostrar que no hay que to-



márselas tan en serio. Gracias al humor podemos ridiculizar y burlar, pero también criticar indirectamente o hacerlo sin ofender, nombrar el tabú, integrar a quien se encuentra en una posición incómoda, etc. El humor puede facilitar la transición entre sistemas de reglas poniéndolas temporalmente entre paréntesis o comentándolas desde fuera, como si fueran eludibles. Es, pues, una forma de juego con las reglas: una actividad que se enmarca como regida por normas propias, diferentes de las que gobiernan la actuación y la interpretación de las situaciones «serias», pero que se refiere o alude a éstas –para cuestionarlas o flexibilizarlas; con intención crítica, ruptural, lúdica o cooperativa.

Los privilegios de este marco transformado, que puede descolocar todos los marcos, los hace suyos el chiste gráfico en múltiples modos. Incluso en los menos jocosos y en los más acerbamente críticos de estos textos visuales reconocemos la libertad que se permite sacar a la luz el tabú, lo oculto o lo rechazado, mezclar los lenguajes, comentar lo emergente desde lo residual, lo político desde lo cotidiano, la razón desde la sensación.

Ya en el nivel de su apariencia, el chiste gráfico se distingue claramente de cualesquiera otros textos del periódico. Letras y signos, todo en él es dibujado, pero el dibujo de humor siempre estiliza y deforma, de modo que no hay ilusión de descripción no mediada, ni puede haber referencia a un objeto que no lo presente con toda evidencia como caracterizado intencionadamente. Su peculiar lenguaje tiene la primera y esencial función de abrir un marco comunicativo especial, autorizado para el juego y el humor. Dentro de este marco humorístico cabe una gama ilimitada de posicionamientos y laminaciones, desde los chistes propiamente tales (actos de comunicación no-serios que, como se dice en pragmática, suspenden las reglas de uso de los enunciados) a los actos comunicativos más serios, como protestas, análisis, propuestas, homenajes, etc. Pero rara vez se rompen las reglas del juego humorístico que, además de con el tipo de temas y el tratamiento, libre de barreras de lenguaje, de los mismos, tienen que ver, como dije, con la intersección de al menos dos perspectivas. (Los chistes «serios» pueden ser críticos o no, en el sentido que da a este término Tubau –1987–, que divide el humor gráfico en «humor puro», invención humorística desvinculada de la realidad, y «humor crítico», que constituye una radiografía subjetiva e intencionada de la vida del país o del mundo).

Todo juego de humor implica la «percepción de una situación en dos marcos de referencia o contextos asociativos al mismo tiempo, ambos consistentes por sí mismos pero mutuamente incompatibles» (A.





Figura 1. Forges, *El País*, 15-5-1996.



Figura 2. Gallego y Rey, *Diario 16*, 24-10-199.



Koestler. Cit. por Vigara, 1994: 20. Una definición similar se encuentra en Morin, 1972). El chiste es, según Vigara, un texto habitualmente de ficción, con función lúdica, intencionalidad cómica, brevedad, efecto sorpresa y cierre previsto (1944: 24).

Si atendemos a su funcionamiento textual, el chiste «propriadamente tal», como la figura 1 de Forges, aparece como un texto secuencial que tiene el poder de hacernos ver nuestras creencias y opiniones retrospectivamente, por efecto de la inteligencia que él mismo suscita, como ingenuas o cuestionables. «Es el reconocimiento posterior de la audiencia de la capacidad del narrador para llevarle fuera del camino de rosas de las falsas hipótesis (...) lo que constituye la esencia del humor» (Dolitsky, cit. por Abril, 1991: 63). Esta temporalidad de la denegación retrospectiva es esencial en la «sorpresa» del chiste. «En la autoimpugnación humorística el intérprete reprueba su propio ingenuidad, el haber cedido a la ilusión o al engaño, en la misma medida en que sanciona, positiva y correlativamente, la acción ilusoria del humorista (Abril, id.).

En el chiste con efecto sorpresa se cruzan dos líneas de razonamiento con movimientos opuestos. La primera avanza segura, sostenida por el hábito del receptor de pensar como normalmente lo hace, pero la conclusión la interrumpe e introduce como explicación otra línea de razonamiento incompatible con aquella que, retrocediendo, se proyecta como adecuada para explicar también la lógica de las primeras fases —con lo que desmiente o muestra como ingenua la línea de razonamiento anterior—. Esta estructura se encuentra en los chistes que tienen un desarrollo secuencial con efecto retrospectivo, como la figura 1. Un efecto sobre el conocimiento, no como producto de una didáctica, en que el sujeto sabio enseña o ilustra al que ignora, sino como efecto de una operación, que tiene su gracia, en la que el propio destinatario capta algo no dicho y con ello se hace consciente de sus anteriores presupuestos (en este chiste, el que los gritos humanos provienen de humanos altamente excitados y no de alarmas eléctricas propias de una estridente era *cyborg*).

El tema de este chiste, así como la caricatura de Gallego y Rey (fig. 2), que no es propiadamente un chiste, en el sentido anterior, son muestras de la comicidad grotesca: lo que Baudelaire llama «lo cómico absoluto» que se manifiesta en la risa de los niños, en los textos de Rabelais, en la pantomima, quintaesencia de la comedia. En el arte plástico, lo grotesco está en la violencia extravagante del gesto y del movimiento y en la explosión de la expresión, propias de un Cruickshank (Baudelaire, 1988: 33-45). En el sistema de imágenes de la fiesta popu-



lar medieval es central, según muestra Batjín en su estudio sobre Rabelais, la imagen grotesca del cuerpo. El cuerpo desorganizado, despedazado, estropeado, arrojado al suelo, con los miembros descoyuntados, las tripas y entrañas fuera, etc. (1987: 140-141). Algo de esto aparece en la figura 2, así como los actos simbólicos dirigidos contra las autoridades, propios de la comicidad grotesca: los golpes e injurias al rey, o al bufón disfrazado de rey, son instrumentos de inversión y metamorfosis. «los insultos y los golpes destronan al soberano» (Bajtín, 1987: 178).

La pantomima, que despierta el entusiasmo de Baudelaire, está presente en muchos de los chistes gráficos y es la base del estilo de Gallego y Rey, entre otros humoristas. En la pantomima inglesa que relata Baudelaire, Pierrot es decapitado, su cabeza rueda por el escenario mostrando el disco rojo sangrante del cuello. Pero súbitamente el dorso decapitado se endereza, escamotea su propia cabeza y ¡se la mete en el bolsillo! «Con la pluma todo ello resulta frío y desvaído. ¿Cómo podría la pluma rivalizar con la pantomima?». Idéntica maravilla expresa Benjamin ante un teatro o de marionetas hamburgués que representaba «la pública decapitación de la doncella Dorotea»: «si tras la ejecución había aplausos, la cabeza desprendida volvía a ocupar su lugar sobre el torso de la muñeca y ésta era de nuevo decapitada» (1987: 12). Forges ha realizado algunas de las más divertidas versiones de estas decapitaciones reversibles, en un intento del dibujo por competir con la pantomima que, según Baudelaire, se caracteriza por el arrebató, el vértigo de la hipérbole.

El teatro de guiñol o de marionetas, con los políticos convertidos en muñecos y el pueblo en público del espectáculo es un tema recurrente de la ilustración caricaturesca del pasado siglo. Los bailes de máscaras, el mundo al revés, los dioses mitológicos convertidos en personajes populares o en figuras de la vida cotidiana; los personajes excesivos, desmesurados, como el tragón Gargantúa que alegoriza al Estado devorador; los clérigos y nobles en degradantes actitudes escatológicas son otros motivos privilegiados por los caricaturistas (como muestra Bozal, 1979 y 1989), que testimonian el parentesco de este género con las tradiciones grotescas de la fiesta y la escena populares.

Humor gráfico y caricatura se han confundido hasta que el chiste gráfico ha elaborado plenamente sus recursos expresivos, muchos de ellos conjuntamente con la historieta. La caricatura, hoy también emblemática del humor gráfico, es un prototipo de la comicidad. Retrata estilizando y deformando, para acentuar los rasgos más reconocibles de los personajes, y para privarles de los que pudiera dar nobleza y atractivo a su imagen. Exagera la expresividad facial y extrema los gestos y



posturas corporales de modo que la intención del autor de denigrar o de jugar con los personajes resulta evidente.

La corriente grotesco-caricaturesca aparece en diversos grados en muchos de los humoristas, como Forges –dotado del «buen humor poético» necesario, según Baudelaire para el auténtico grotesco– y está prácticamente ausente en otros, como Máximo –cuyo lenguaje gráfico es tan estilizado y sintético que a menudo se hace casi abstracto, y lo mismo se puede decir de sus escasos retratos– o El Roto, expresionista y tético, que invierte la risa y la alegría de la comicidad Baudelaire, pensando probablemente en Goya, cuya influencia es muy clara en El Roto, escribió que los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías grotescas contienen a menudo algo de sombrío (1988: 40).

Cuando el texto gráfico no tiene la estructura secuencial del chiste-sorpresa ni la comicidad grotesca, ¿cómo se realiza ese humor que he sostenido constituye su marco comunicativo, temático y formal? Ante este tipo de textos se nos plantea inmediatamente la cuestión ¿qué quiere decir? Su lectura literal es imposible, y se muestra con toda evidencia como imposible. El dibujo rehúye toda verosimilitud en sus representaciones estilizadas, deformes, etc., y lo representado es, por su parte, anodino, ilógico o absurdo. Aunque sólo en ese nivel literal, pues suele contener indicaciones que invitan a leerlo metafórica o alegóricamente –si bien es suficiente la imposibilidad de la interpretación literal para suscitar la lectura figurada–. El cruce entre dos perspectivas no se desarrolla temporalmente, con interrupción y efecto sorpresa, sino en una superposición de ambos esquemas en una visión metafórica, un ver como, o un ver lo consabido desde otro lugar o con otra lente. El texto presenta una escena figurada que tiene el carácter reflexivo y dialógico del humor: presenta una concepción, un modo de pensar, actuar o hablar y reflexivamente lo desmiente.

En «cima-cumbre-sima» de Forges (fig. 3) las relaciones entre entidades geográfico-políticas se han transferido al plano y se expresan como relaciones entre relieves del territorio. Los hitos de relieve han sido nombrados por medio de etiquetas verbales y flechas, pero las relaciones no se dicen en palabras, las vemos en las alturas respectivas. En el campo encuadrado, la «cumbre europea» aparece pequeña por relación a «cimas USA-Japón», pero ambas forman la tierra elevada sobre la «Sima 3.<sup>er</sup> Mundo», que no vemos porque se hunde fuera del campo de lo visible. Sabemos cuánto se hunde gracias a la flecha que, además de señalar su lugar, se alarga incónicamente en proporción a la profundidad de la sima.



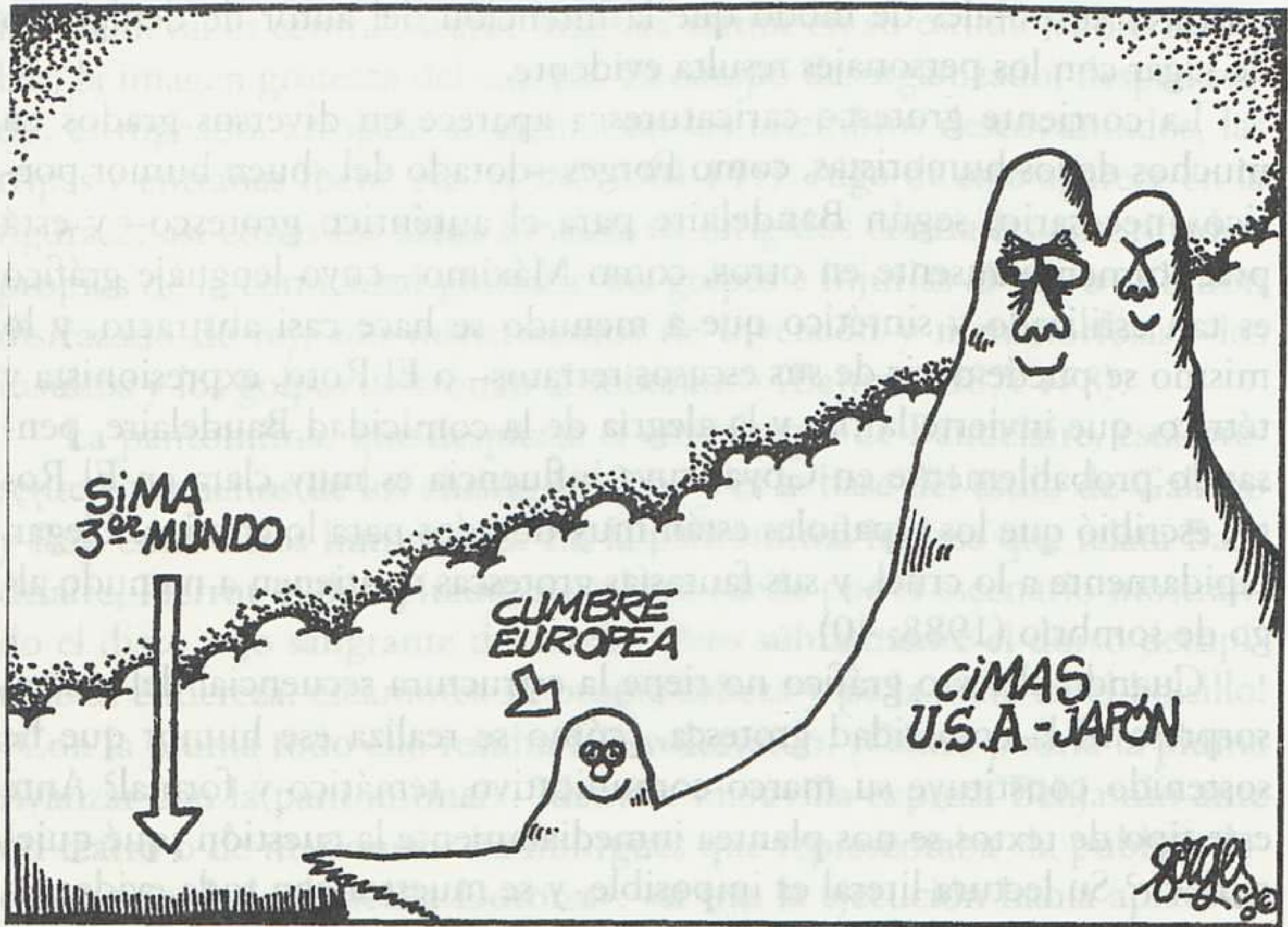


Figura 3. Forges, *El País*, 3-12-1995.



Las etiquetas verbales unifican en cada nombre lo geográfico y lo geopolítico, a partir de la catácreasis de «cumbre», tomada aquí en sus dos sentidos. Es propio de géneros icónico-simbólicos como los gráficos comparativos y los diagramas el representar magnitudes (como el PIB o la renta per cápita) por medio de figuras de dimensiones proporcionales a tales magnitudes. Este lenguaje del diagrama, que incorpora el sentido básico que damos a lo alto y lo bajo se combina en la figura 3 con el lenguaje verbal, la representación «realista» del territorio, con sus sombreados y nubes, y con la representación icónica de la expresividad facial: los relieves han sido personificados por medio de rasgos faciales que expresan lo que los rostros pueden expresar, el sentir de los sujetos en la situación —aquí sonrisas y satisfacción—. De nuevo en este nivel se hace patente un contraste, pues no aparece el rostro de la tercera entidad nombrada.

En la complejidad de sistemas expresivos entretreídos y de significados posibles, la mirada privilegia ejes, busca orientaciones, se pregunta por la intención comunicativa (hace tiempo que la cuestión sobre la intención del emisor —¿qué quiere decir?— se considera elemento intrínseco del proceso inferencial de interpretación de los textos).

Si miramos de nuevo el dibujo desde esta perspectiva, como lectores —como el lector previsto por el texto—, advertimos que nuestra lectura procede del elemento central, «cumbre europea», al que su ubicación y la flecha que lo señala dirigen nuestra atención, a las cimas contiguas con las que contrasta, y de éstas a la sima —de nuevo un flecha para llamar nuestra atención— y su desaparición fuera de campo. En este recorrido de la mirada, los nombres nos han dado el sentido sociopolítico de la diferencia de alturas y los rostros nos han hecho percibir la satisfacción (y vigilancia quizá en USA) con que viven esas cantidades su posición. El recorrido termina en el borde de la sima, cuya profundidad y oscuridad se nos deja conjeturar.

Lo que quiere decir no es enteramente precisable, pues la perífrasis de una metáfora es infinita, pero es claro que pretende orientar nuestra atención hacia la sima del Tercer Mundo y a su desaparición desde la posición en que se encuentran la cumbre y las cimas y también desde la perspectiva en que nos ubicamos nosotros, los espectadores. Si los contrastes dentro del plano —las rupturas de la continuidad en un fondo uniforme— son hitos que guían nuestra percepción e interpretación, la gran flecha que señala el borde inferior del recuadro, mientras significa lo que queda allí fuera, hace pertinentes tanto el marco como lo que éste contiene y excluye. Hace pertinente la posición desde la que observamos y el enfoque que resulta (para el análisis del texto visual y la «retó-



rica del marco», ver Groupe  $\mu$ , 1993). Como diría Peirce, la posición en la que nos ubicamos no se puede describir, se puede indicar o mostrar.

La «actualidad» es también aludida por este texto, que tiene como motivo la reunión de la Cumbre europea en Madrid. Aunque este motivo quede en un segundo plano tras las significaciones a que me he referido, está activo en este nivel de la interpretación: las informaciones sobre la actualidad enfocan la cumbre europea y dejan fuera del campo «lo otro». Para hacer ver que no vemos, el dibujo adopta la posición desde la que no se ve y al tiempo la muestra, sale simbólica y cognitivamente de ella.

Para interpretar este texto hemos necesitado un vasto e impreciso bagaje de conocimientos de fondo –sobre las entidades representadas, sobre los sistemas de representación–. Al comprender lo que quiere decir, al ver su intención de hacer ver que no vemos y la autosatisfacción desde la que ignoramos (tanto nuestra pequeña dimensión como nuestra altiva situación), vemos que el texto adopta una posición respecto a las cuestiones que trata: la de hacer pertinente la desaparición del Tercer Mundo del campo político. Reconocemos esa intención y esa posición, además de porque se muestran en el texto, organizan su lógica topológica y significacional, porque ya la conocíamos: se activa nuestra memoria de informaciones relativas a actuaciones, organizaciones, etc., que han contestado la Cumbre europea de Madrid o que se han manifestado sobre la situación abismal del Tercer Mundo y sobre la necesidad de actuar frente a ello (el propio Forges ha incluido la reivindicación «¡0,7 ya!» en muchos de sus chistes). La acción que realiza este texto al comunicar implica esa posición, cuyo reconocimiento activa un sistema de tópicos que han entrado a formar parte de nuestra enciclopedia desde muy diferentes fuentes (informaciones de los medios de masas, de medios alternativos, de contactos interpersonales, de viajes, etc.).

Para comprender el chiste de Gallego y Rey (fig. 2), que ha ejemplificado la comicidad grotesca, necesitamos informaciones muy precisas sobre la actualidad y el estado de la opinión pública. Reconocemos al presidente González y su exministro José Barrionuevo (Pepe) en las caricaturas –dejemos de lado el aprendizaje de los códigos que esto supone–, pero damos sentido a lo que las imágenes narran, más allá de la mera burla degradante, sólo si entendemos esta anécdota como una ficción metafórica o alegórica. Para que la situación de los personajes en papeles de niño y padre incapaces de contener sus necesidades fisiológicas adquiriera sentido, hemos de entender esa alteración corporal como signo. Una metáfora de uso, ya cristalizada socialmente, nombra el mie-



do por la descomposición corporal que se supone produce. El dibujo visualiza esa metáfora, y este lugar común permite la lectura de esa situación como signo de miedo, tras lo que hemos de preguntarnos qué quieren los autores decir al presentar a estos personaje como tan extremadamente afectados por el miedo. Pues no se hace ver en el texto ninguna amenaza, los motivos de este miedo se suponen conocidos.

El texto prevé que los lectores de periódicos saben que el exministro está acusado de ser responsable de crímenes de Estado y que, según los detractores de González, entre los que se encuentra el periódico en que se publica este chiste, Barrionuevo estaría encubriendo al presidente, máximo responsable –aludido en los medios como «Señor X»–. Al presentar a González tan dominado por el miedo como su colega, o más, el texto presupone que tiene los mismos, o más, motivos que él para tener miedo, es decir, que ambos son culpables. El marco metafórico se construye sobre el mecanismo de la presuposición, que es aquello que funciona en el intercambio comunicativo como lo que no se cuestiona, o que implica, para ser cuestionado, una metacomunicación, un salir del marco establecido por los saberes comúnmente aceptados. El texto implica, pues, una doble complicidad con el lector, la de quien entiende un sentido indirecto sugerido por una metáfora y comparte el sistema de supuestos que implica la situación: comparte la posición del autor respecto al asunto. El resto de elementos del texto: el lenguaje infantil para lo escatológico, el juego fonético con esos términos y con los apelativos, la relación de paterno-filial que implican éstos, la representación grotesca de los cuerpos, etc., vienen a reforzar el placer de una complicidad que supone justificadas todas las burlas.

Ambos textos representa figurativamente una posición, una manera de entender los asuntos a los que se refieren, pero mientras el de Forges (fig. 3) dice, o mejor, hace ver las relaciones entre primer y tercer mundo, el de Gallego y Rey (fig. 2) no dice que los políticos son culpables, lo presupone, y hace ver las consecuencias de este supuesto. Lo que tienen en común es el estructurar y comprender un ámbito de cierto tipo en función de las estructuras proyectadas desde un ámbito de otro tipo, que es, según Johnson (1991: 151), la operación que realiza la metáfora. (Para Lakoff y Johnson «la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra», 1986: 41.)

Todos los textos del humor gráfico presentan una escena que construye un marco figurado, dentro del cual pueden caber tanto chistes (secuenciales con efecto sorpresa) como no chistes, y ambos tipos de texto pueden referirse o no a una situación extratextual conocida por



los interlocutores. El grupo más amplio es el formado por los no-chistes que se refieren o aluden a una situación cuyo conocimiento está difundido socialmente, como la figura 2 y la figura 3. En este caso, el marco figurado actúa como metáfora de la situación a la que aluden, en el sentido de que ha sido estructurado en relación con esa situación para hacerla ver en la forma en que el autor pretende presentarla. En el interior de estos marcos figurados se pueden dar todo tipo de operaciones retóricas. (Los varios tipos de actos comunicativos que se pueden realizar en el interior de este marco se ven diferentemente afectados por el hecho de estar incluidos en él: la protesta y el homenaje conservan parte de su fuerza ilocucionaria, siguen siendo tales protesta y homenaje aun formulados dentro del marco figurado del humor gráfico, mientras la propuesta parece convertirse en una propuesta figurada, no seria, utópica, etc.).

El paralelismo entre «ámbitos» o «tipos de cosas» por el que uno sirve para comprender y experimentar el otro, el procedimiento metafórico, básico en el humor gráfico, es esencial para el conocimiento. Según Lakoff y Johnson, la comprensión, tanto de la experiencia como de los textos, transforma la cultura gracias a la «racionalidad imaginativa» que es la esencia de la metáfora (ver Lakoff y Johnson, 1986: 97; Fabbri, 1995: 170)<sup>3</sup>.

«Una metáfora memorable tiene fuerza para poner en relación cognoscitiva y emotiva dos dominios separados, al emplear un lenguaje directamente apropiado a uno como lente para contemplar el otro», sostiene la influyente definición de Black (1966: 232). Black piensa sobre las metáforas verbales desde su semejanza con los modelos teóricos, o «teóricos» en la traducción española; con el uso de modelos como ficciones heurísticas. Científicos como Kelvin y Bohr, al emplear modelos teóricos «usaban un lenguaje apropiado al modelo al pensar sobre el dominio de aplicación: no operaban *por* analogía, sino *a través* y por medio de una analogía subyacente (...). El uso de los modelos teóricos consiste en introducir un nuevo lenguaje o dialecto, sugerido por una

<sup>3</sup> Idéntico compromiso con la función de la imaginación en el razonamiento manifiesta Black, quien señala su «convicción de que los aspectos imaginativos del pensamiento científico se han venido desdenando demasiado: pues la ciencia, como las humanidades o la literatura, es un asunto de imaginación» (1966: 238). Para el Groupe  $\mu$ , en cambio, lo importante es, sobre todo, demostrar que la retórica es un asunto de lógica. Sostienen estos autores que no hay dos tipos de saber, científico y retórico. Las mismas operaciones «están en la base de toda actividad cognitiva y, por tanto, retórica» (1944: 16).



teoría conocida, pero ampliado a un nuevo dominio de aplicación» (1966: 225). A este respecto observa Ricoeur que el modelo consiste en una red compleja de enunciados cuyo correspondiente exacto sería la metáfora continuada –la fábula, la alegoría–, una red metafórica, no una metáfora aislada (1980: 327). Algo que ya había advertido Black: «no cabe duda de que hay cierta semejanza entre el empleo de un modelo y el de la metáfora (acaso deberíamos decir: de una metáfora sostenida y sistemática)» (1966: 232).

En el humor gráfico, una metáfora sostenida y sistemática pone en relación varios lenguajes, pues además del lenguaje del modelo –las necesidades fisiológicas o el mapa del relieve, en la figura 2 y figura 3– y el del dominio de aplicación, hay que contar con la complejidad que introduce la diversidad de lenguajes icónicos y verbales y las muchas laminaciones que en ellos y entre ellos caben, como apuntaban los ejemplos anteriores.

En «Afroeuroautopista» de Máximo (fig. 4) vemos otro uso del lenguaje icónico-simbólico-indicial de los mapas. Como siempre en el humor gráfico, la situación representada es imposible, pero en este caso sería deseable. Es una propuesta utópica y crítica (una «modesta proposición», como anota la cita irónica y redundante de Máximo), que no se refiere al estado de las carreteras, sino a la incomunicación, desigualdad y conflicto entre las regiones del Mediterráneo. La situación actual hace imposible proponer siquiera seriamente una autopista así. El mapa no da noticia del territorio físico, sino del social y político, introduciendo en la representación estándar del territorio físico algo que no existe en él. Utilizar el lenguaje de los mapas como lente para ver algo en el terreno moral, social, político, etc., es una estrategia frecuente en el humor gráfico. Para comprender la Afroeuroautopista de Máximo necesitamos conocer, como dice Black, el sistema de tópicos que acompaña a la figura (1966: 49-50). Una autopista intercontinental implica comunicación, acuerdo entre los países que colaboran en su construcción y mantenimiento, facilidad en el paso de fronteras, o ausencia de las mismas, etc.

Estos lugares comunes que acuden a la memoria conjuntamente con la imagen de la autopista son los que nos permiten captar el sentido utópico del texto –sugerido en el «2000» del título, cifra que tradicionalmente ha simbolizado la fecha donde se sitúa el tiempo de las utopías–. Con la imagen vemos lo que falta en el mundo al que se refiere el mapa y que hace imposible la existencia de ese añadido tan significativo. Sin duda una metáfora creativa que nos hace percibir de un nuevo



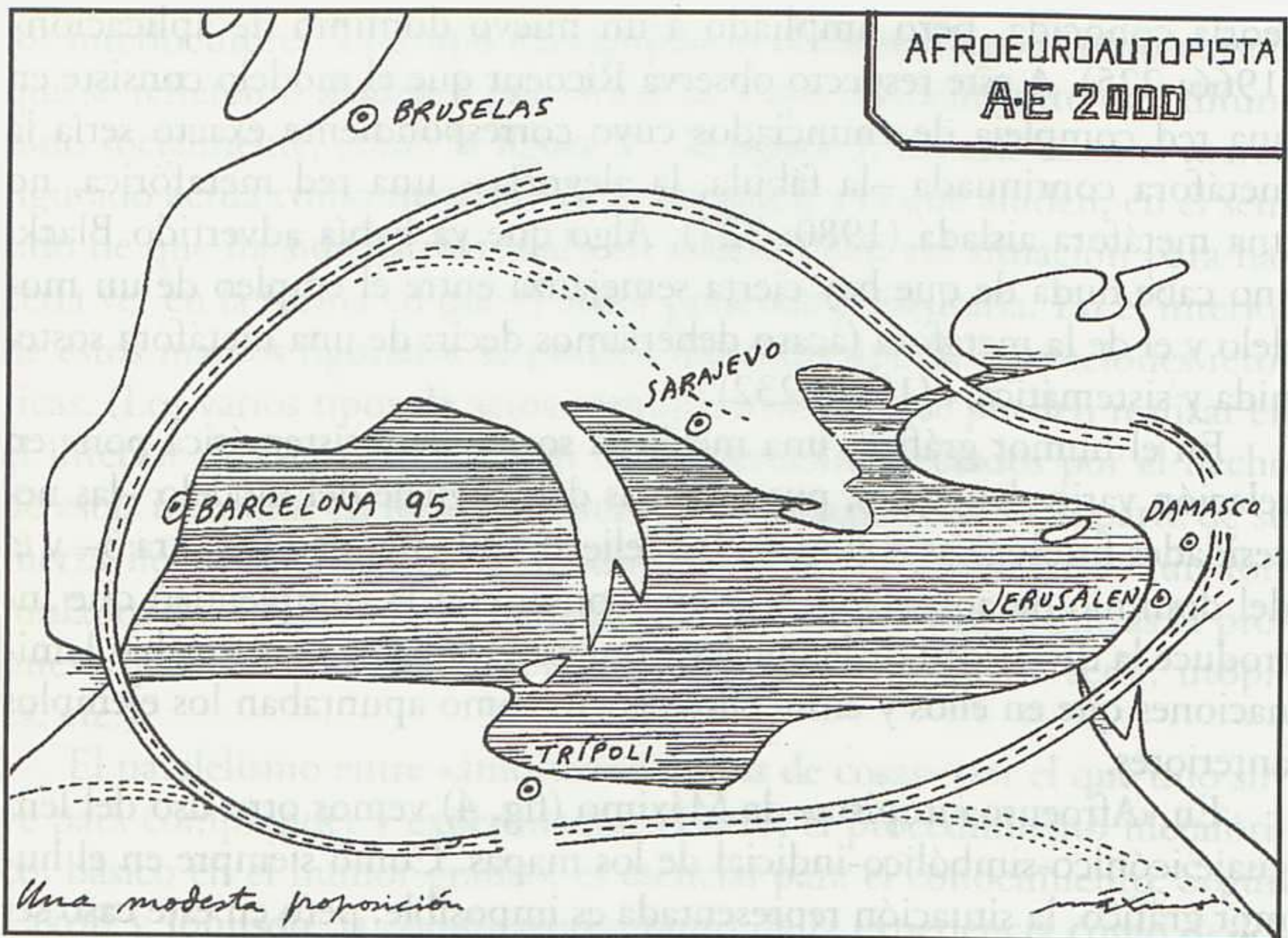


Figura 4. Máximo, *El País*, 29-11-1995.

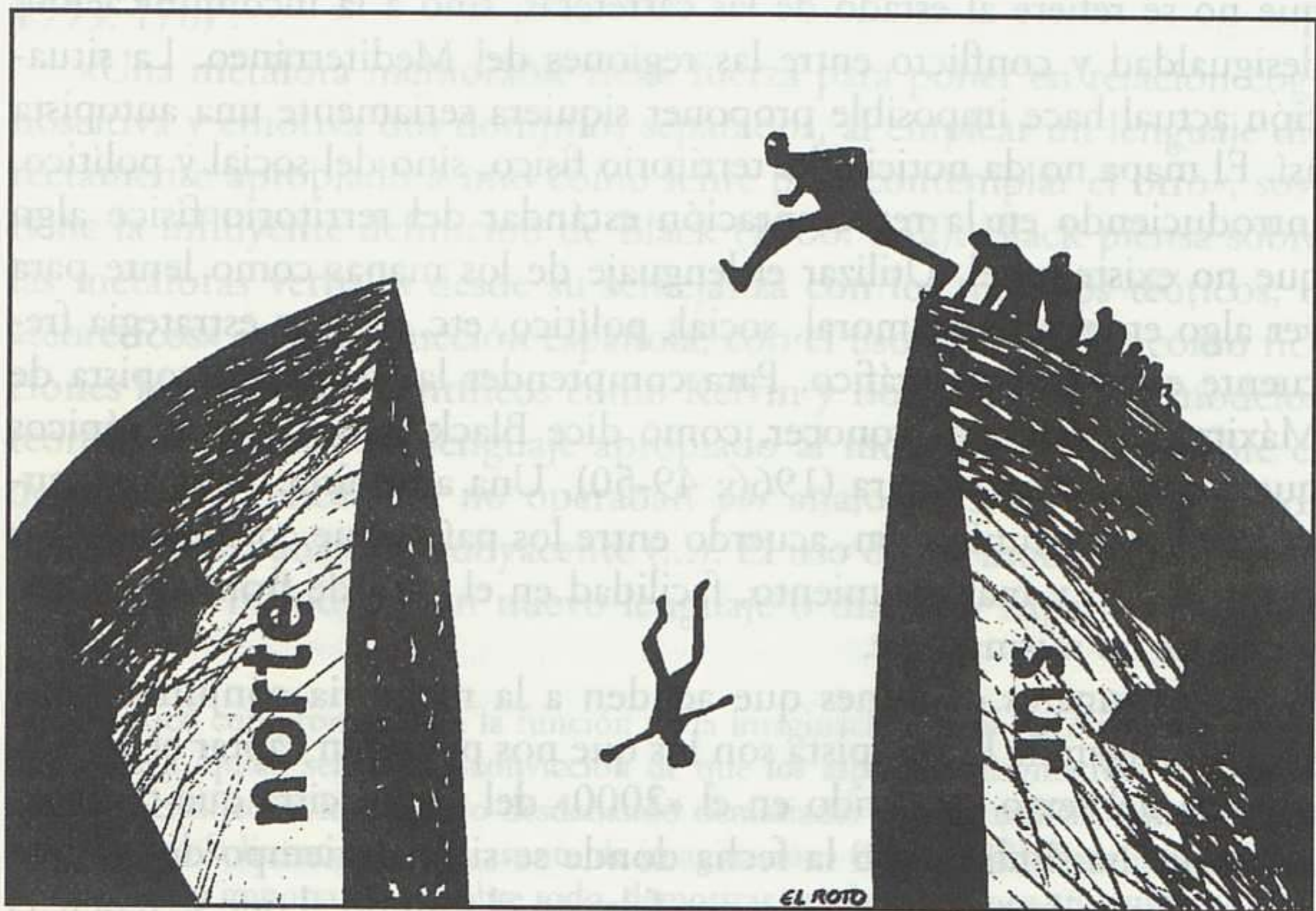


Figura 5. El Roto, *El País*, 15-4-1996.



modo, concreto y sensible, nuestro mundo. (la actualidad –el Encuentro de ciudades del Mediterráneo «Barcelona 95»– es también aludida en la inscripción que indica el lugar de la ciudad, lo que sugiere otras líneas de sentido).

Dos palabras exactamente necesita El Roto en la figura 5 para hacer ver la fosa que separa al norte del sur y, sobre todo, lo que significa para los habitantes de uno de los dos casquetes. El dibujo esquemático y expresionista, característico del autor y tan adecuado a su objeto, hace posible la fuerza de la metáfora, la amalgama de significado y sensación que se suele considerar propia de esta figura (Ricoeur, 1980: 304). Como señala Danto, «una metáfora presenta a la vez su objeto y la manera como lo presenta. Es verdadera cuando el objeto puede ser presentado en el modo en que lo hace la metáfora, pero puede convertirse en falsa o plana si es presentado de forma diferente» (1989: 259). En la calma, la ordenada determinación con que las figuras se disponen a intentar el imposible salto nos hace sentir El Roto la desesperación, el nulo valor que la vida, la muerte, tiene para las gentes del «sur», así como lo que para ellas representa el impasible norte.

La selección de un particular sistema de tópicos se integra perfectamente con el estilo y todo confluye para hacernos concebir y sentir el asunto de un modo determinado. La retórica, recuerda Danto, tiene, en cuanto práctica, la función de llevar a la audiencia a adoptar una actitud específica hacia el objeto, a verlo bajo una luz determinada; la función de potenciar el tipo de actitud que se tendría hacia él si se le viera bajo el aspecto que el autor intenta darle con los procedimientos retóricos (1989: 262 y 267).

El humor gráfico de los periódicos diarios se orienta generalmente a decir algo persuasiva y polémicamente. Al hacerlo por medio de una red metafórica, la potencia cognitiva y sensitiva de esta figura permite, en ocasiones, el descubrimiento o el hallazgo que abre un camino a la reflexión, lo que no está en contradicción con la función retórica, en el sentido clásico.

Hay textos que se diferencian de los que he comentado en que no son contradictorios o ilógicos, ni siquiera hiperbólicos, en su literalidad; no coexisten lo figurado y lo no figurado ni presentan una situación imposible en el plano de la expresión perceptible. Este es el caso de «Agrupémonos todos» de Forges (fig. 6). En términos retóricos habría que llamarlos alegorías, pues la alegoría –como la parábola del sembrador de los Evangelios– es coherente y, por tanto, admite una lectura literal, ingenua (Eco, 1990: 284; Prandi, 1995: 22).





Figura 6. Forges, *El País*, 11-10-1995.



El pequeño relato de la mujer de la limpieza podría leerse así. Su coherencia, según el Groupe  $\mu$ , «exige –como en todo metalogismo– el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de éste» (1987: 204). Sin embargo, fieles a su propia actitud metodológica, estos autores encuentran en la aparente normalidad del texto alegórico algunas marcas de «desvío» que permiten al destinatario captar en lo que percibe una distancia respecto a lo que concibe como normal: el hecho de que tomada literalmente proporcione un sentido insuficiente es una marca que, sostienen estos autores, incita a buscar otra isotopía más significativa; el contexto, en este caso del chiste del periódico, proporciona siempre otras (1987: 221).

La cita, en el parlamento de la mujer de la limpieza, del himno de La Internacional Socialista es, en estos términos, otra marca que apunta hacia un sentido que permita relacionar este himno histórico con la situación descrita en el dibujo. Desde esta pista, sus palabras resultan ser un relato de los tiempos de lucha y expectativa de cambio social, en que se cantaba colectivamente ese himno. El dibujo, por su parte, describe una situación de desigualdad social: la mujer, entonces «paria de la tierra», como dice el himno, sigue siéndolo ahora; aquel futuro utópico no se realizó y las nuevas generaciones del ordenador sólo saben de aquellas utopías de cambio social por los curiosos relatos de las mayores. Es, pues, una alegoría de la diferencia entre generaciones en su saber y sus actitudes respecto a las utopías sociales. Este sentido alegórico se cruza con el manifiesto en el texto, que sugiere una amigable relación entre la mujer vencida y el joven vencedor, curioso por su historia. Además, la conversación intergeneracional permite mostrar los diferentes mundos que conviven en éste, el desplazamiento de ciertas culturas, antes de vanguardia, a un lugar residual, su supervivencia como «curiosidades», etc.

Es poco frecuente esta estrategia comunicativa en el humor gráfico de los periódicos. Lo que generalmente se encuentra es lo que habría que llamar, en términos retóricos, «alegorismo»: un texto o fragmento que exhibe una contradicción entre un segmento literal y un componente figurado. Si esto lo asemeja a la metáfora, la diferencia está, indica Prandi (1995: 22), en que la incidencia de lo figurado no es puntual en el alegorismo, antes bien, el componente figurado se dilata y es el que enmarca al término propio, que lo interrumpe o fragmenta. El alegorismo, por tanto, puede ser entendido como una metáfora continuada o una red metafórica en la que el ámbito figurado está entreverado con elementos propios del ámbito no figurado al que enmarca e ilumi-



na como «ficción heurística». El conocimiento del referente siempre es esencial para su comprensión –sin ese conocimiento no hay signo (Castañares, 1994: 159-161)–, y ese conocimiento resulta afectado, reelaborado y enriquecido, por el texto humorístico.

El problema que plantea el chiste gráfico a menudo al receptor es el de identificar a qué se refiere el lenguaje figurado. Si en «Tú y el carisma», de Mingote (fig. 7), entendemos que la figura humana representa un tipo social, un abrumado trabajador manual, su perplejidad ante la idea de conseguir él tener carisma orienta la interpretación hacia la incompatibilidad entre esa cualidad y la oscuridad y agobio que rodean a ciertos trabajos; hacia las técnicas de autoayuda y sus promesas de conseguir imposibles cualidades, etc. Pero si lo interpretamos como una caricatura de J. M. Aznar, el sentido varía radicalmente. El sótano de tuberías y desagües mal reparados se convierte en metáfora del país, mientras el fontanero metaforiza la situación del recién elegido presidente— Al relacionar el carisma con Aznar se selecciona un sistema de tópicos particular, que los conocedores de la actualidad han de recordar: los innumerables comentarios sobre la ausencia de tal cualidad en esa persona. Sobre ese fondo de discursos y opiniones interviene entonces el texto para sugerir, creo, que, si bien la apariencia del personaje es poco carismática, es, sobre todo su situación, la responsable de tal carencia. (La discontinuidad del marco, que deja abierto el camino de las tuberías, apunta en esta dirección –la «chapuza» nacional no está circunscrita, afecta a todo–, así como la importancia del fondo, dibujado con minucioso detalle; la similitud del hombre del dibujo con otras caricaturas de Aznar por el mismo autor refuerza también esta hipótesis de lectura. El intertexto –el periódico conservador «ABC» en que se publica, los anteriores chistes de Mingote, etc.– inducirá a algunos a conjeturar que al presentar así la situación del país se responsabiliza de ella a los anteriores gobierno socialistas).

Entre los chistes con temporalidad secuencial y efecto sorpresa, he comentado sólo «la alarma del sex-hop», de Forges (fig. 1), un texto de ficción, puramente lúdico, que, aunque no deja de afectar a nuestros conocimientos y valores, sólo busca el placer del juego. Otros textos que comparten esta estructura aluden, en cambio, al mundo social o político, de modo que se convierten en un modelo metafórico. En «No, Pepe», de Ricardo y Nacho (fig. 8), la imagen sirve únicamente para ilustrar un chiste verbal basado en un juego de palabras con el doble sentido de la palabra «primo». El supuesto que se propone en la primera parte del parlamento de González, de su leal amistad hacia Barrionuevo, colli-





Figura 7. Mingote, *ABC*, 10-5-1996.



Figura 8. Ricardo y Nacho, *El Mundo*, 12-1-1996.





Figura 9. Gallego y Rey, *Diario 16*, 25-10-95.

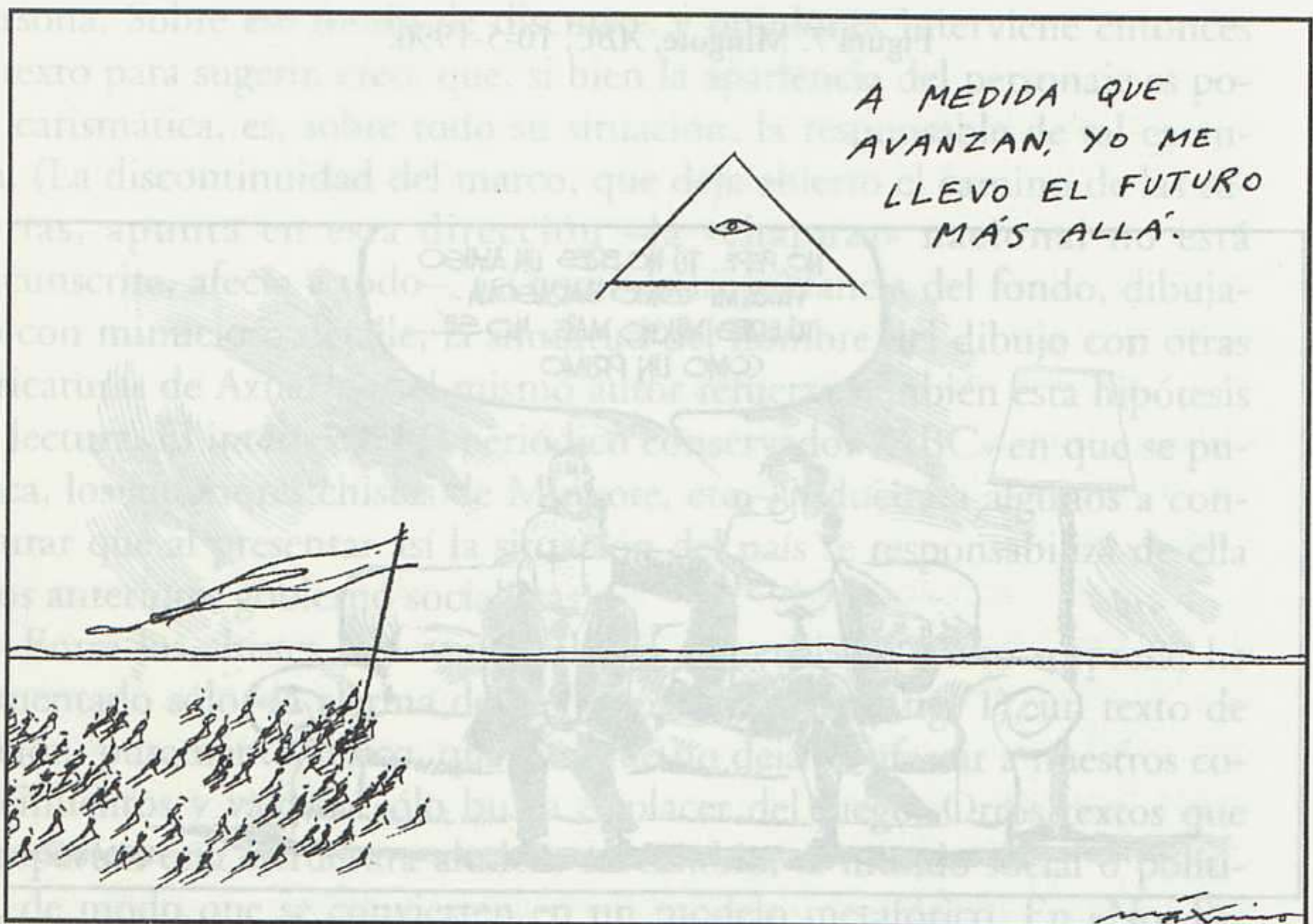


Figura 10. Máximo, *El País*, 10-3-1996.



siona con el sentido coloquial de la última palabra. Este sentido de «primo» como imbécil, tonto útil, etc., incompatible con la amistad predicada, desmiente el anterior supuesto. Como en la figura 2, es preciso que conozcamos las sospechas sobre la culpabilidad de González en los crímenes de que se acusa a Barrionuevo, para que este sentido se haga pertinente. La situación que describe el dibujo es perfectamente verosímil, mientras ese texto verbal es imposible entre las personas a las que se atribuye. El carácter figurado del chiste descansa en este registro que realiza una polifonía periódica: González expresa en primera persona, en palabras aparentemente propias –apenas distorsionadas por el ligero subrayado de «no se...»–, las ideas de otros sobre él. Su texto presenta como suyas unas intenciones que son las que sus detractores le atribuyen y construye una imagen de sujeto que sólo puede ser la de éstos.

En «Vamos a ganar», de Gallego y Rey (fig. 9), el gesto triunfador de González, que suponemos propio de quien puede vencer, es desmentido por la situación representada en la última viñeta. La alusión a la actualidad, los Presupuestos generales del Estado, que iban a ser discutidos en el Parlamento, es explícita, por medio del procedimiento, común en este género, de la inscripción verbal. El barco que se va a pique –otro procedimiento típico, la metáfora verbal visualizada– representa, obviamente, el fracaso previsto de la propuesta de presupuestos. La ficción, además de hacer un chiste demasiado evidente, se lee, gracias a esas referencias, como una metáfora de la situación de González y de su afán por presentarse como victorioso y rodeado de apoyos.

Los no-chistes que no se refieren a una situación conocida por los interlocutores son bastante raros en el humor gráfico. En la figura 10, de Máximo, el símbolo de la omnipotencia divina expresa las ideas de alguien que no cree en la bondad de ese ser, aunque finge, con intenciones oscuras, creer en su capacidad para determinar el futuro. Esta ruptura introducida por la polifonía paródica en la coherencia de las creencias asociadas al símbolo en su ámbito propio de discurso, el religioso, hace que el símbolo signifique otra cosa. Más que al Dios de los creyentes parece remitir a una concepción escéptica de la historia o del porvenir humano.

El humor gráfico recurre con frecuencia a los iconogramas, o iconos simbólicos, generalmente para servirse de la claridad de su significado, codificado rígidamente en una cultura. Partiendo de esta claridad, puede elaborar mensajes legibles, alterar parte del significado convencional, etc. Máximo no sólo saca al símbolo de su ámbito, lo que es habitual en este género, sino que mina su base sígnica de modo que lo que



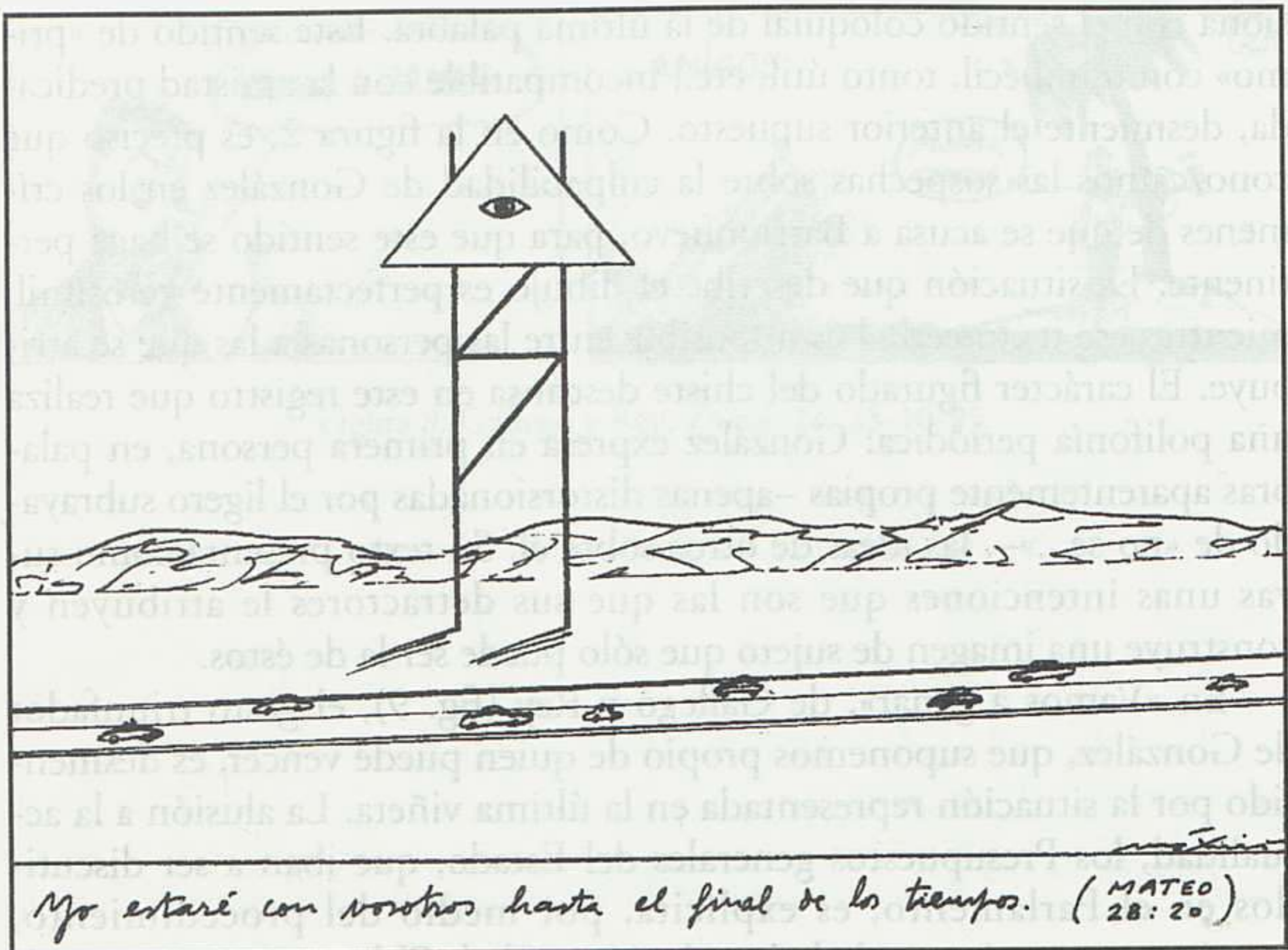


Figura 11. Máximo, *El País*, 8-4-1996.

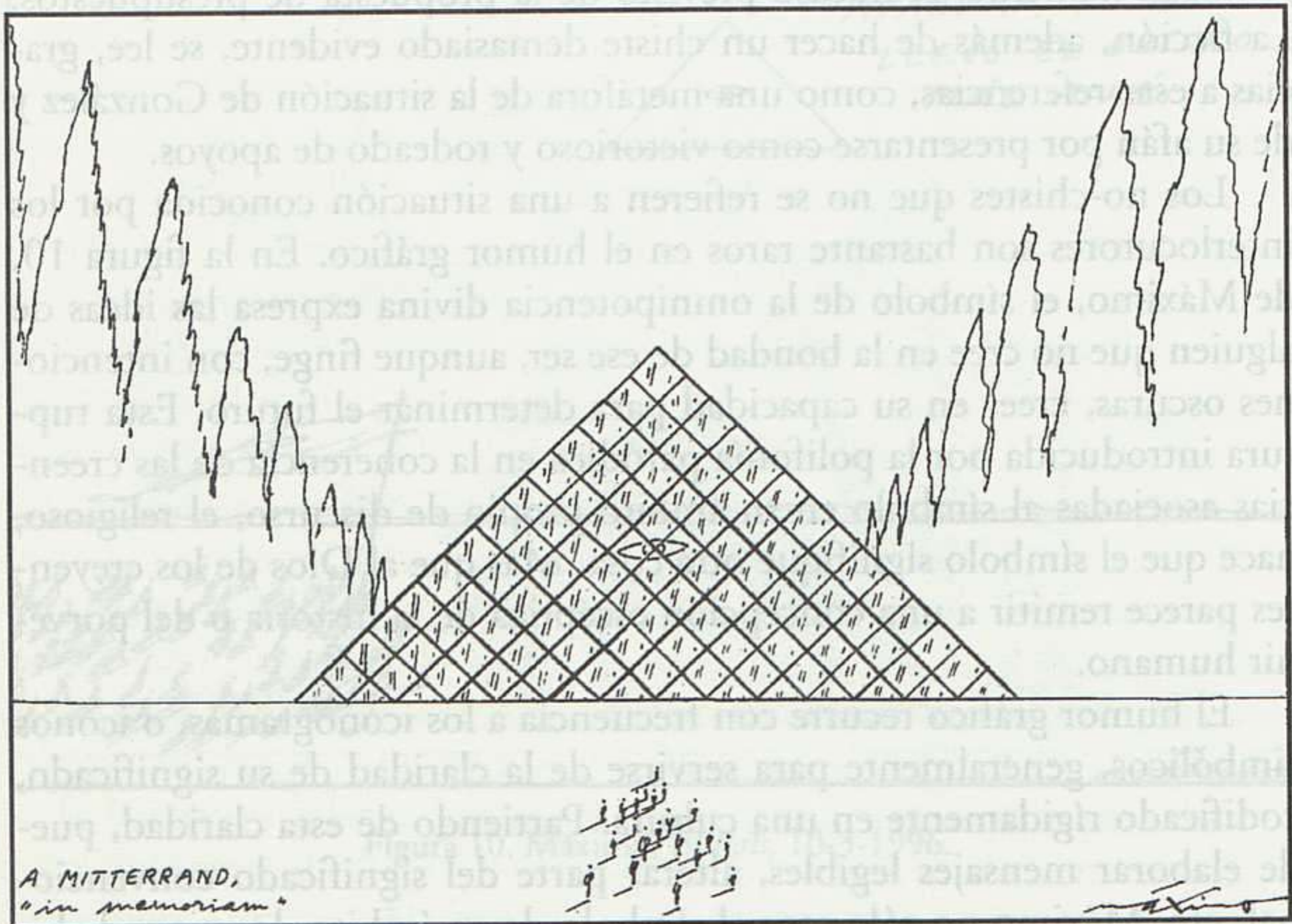


Figura 12. Máximo, *El País*, 9-1-1996.



suele tener un solo y preciso significado se convierte en algo de significado incierto. Tanto el sentido como la referencia quedan indeterminados, pues sólo muy débilmente se mantiene algún sistema de relaciones sígnicas compartido socialmente.

En la figura 11, el símbolo religioso se ha convertido en un gigantesco emblema material, necesitado de un soporte físico. El texto bíblico da a este símbolo desmesurado, ahora entre prosaico y divino, un tono amenazador, y deja en la duda si lo que estará con nosotros, plantado junto a la carretera hasta el final de los tiempos, es un símbolo vacío, un símbolo religioso que precisa de un enorme sostén material, un símbolo comercial que se presenta y percibe como divino o es la idea de un ojo vigilante que lo ve todo la que siempre nos acompañará.

Únicamente en la figura 12 este símbolo forma parte de un texto claramente comprensible. La referencia a Mitterrand es explícita; la pirámide de cristal que ese presidente mandó construir es fácilmente reconocible y su superposición con el ojo divino conforma una metáfora irónica que presenta al personaje bajo el signo de la «grandeur». Este texto no se agrupa, por tanto, con estos últimos en la pequeña familia de los no-chistes que no hacen referencia a una situación social conocida.

En los textos poéticos (como las figuras 10 y 11) el sentido se abre en incontables direcciones. La única intención identificable es la de deconstruir humorísticamente el sistema de las significaciones asociadas al símbolo sagrado. Una sola metáfora implicaría apuntar a algo, un objeto re-conocible, desde una perspectiva temática y valorativa particular. A partir de una metáfora-marco todos los elementos de un texto adquieren sentido por relación a todos los otros: lo verbal, lo icónico, lo fonético, lo plástico; lo percibido desde la experiencia corporal y lo aprendido con los códigos sociales; lo ancestral, lo nuevo, lo consabido, lo insólito; las cuestiones especializadas y los lenguajes vulgares se conectan en una red sensible y comprensible. En el humor gráfico los lenguajes son sacados de sus casillas y conectados en un modo nuevo que permite referirse a lo conocido eludiendo y comentando los esquemas y lenguajes consabidos. Implica, por tanto, un extrañamiento respecto a la ilusoria naturalidad con que esos modos y lenguajes aceptados pretenden entender claramente las cosas; una posición que no se presenta como natural ni como no mediada, sino como una forma de comprometerse polémicamente en el diálogo.



## Bibliografía

- Abril, G. (1991), «Comicidad y humor», en Reyes, R. (ed.), *Terminología científico-social. Aproximación crítica (Anexo)*. Barcelona, Athropos.
- Batjin, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Baudelaire, Ch. (1988), *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor.
- Benjamin, W. (1987), *El Berlín demónico*. Barcelona, Icaria.
- Black, M. (1966), *Modelos y metáforas*. Madrid, Tecnos.
- Bozal, V. (1979), *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, Alberto Corazón.
- Bozal, V. (1989), *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Historia 16.
- Castañares, W. (1994), *De la interpretación a la lectura*. Madrid, Iberediciones.
- Danto, A. (1989), *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. París, Seuil.
- Eco, U. (1990): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- Fabbri, P. (1995), *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa.
- Grupo  $\mu$  (1987), *Retórica general*. Barcelona, Paidós.
- Groupe  $\mu$  (1993), *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra.
- Groupe  $\mu$  (1994), «Sens rhetorique et sens cognitif», *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 15, n. 3.
- Johnson, M. (1991), *El cuerpo en la mente*. Madrid, Debate.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (1980), *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Morin, V. (1972), «El dibujo humorístico», *Comunicaciones/Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Prandi, M. (1995), *Gramática filosófica de los tropos*. Madrid, Visor.
- Ricoeur, P. (1980), *La metáfora viva*. Madrid, Ed. Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1995), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI.
- Tubau, I. (1987), *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre.
- Vega, C. (1996), *Humor y pragmática de los acontecimientos*. Madrid, Facultad de Filología.
- Vigara, A. M. (1994), *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid, Libertarias.



# LAS VIDAS DE BORGES

José Miguel Marinas

Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejercitar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía.

(Jorge Luis Borges: *Evaristo Carriego*)

De entre las señales más recientes del que venimos llamando *síntoma biográfico*<sup>1</sup> (interés ciudadano y comercial por las biografías, las vidas narradas), las vidas de Borges resultan abundantes y espectaculares. Como su misma figura, como los múltiples comentarios que suscita su obra.

Así que cuando se impone el cotejo, el despliegue del muestrario de voces y firmas sobre Borges<sup>2</sup> surge la duda de qué puede salir: el tedio

<sup>1</sup> Un desarrollo más centrado en este fenómeno puede verse en Santamaría, C., y Marinas, J. M.: *Historia oral e historias de vida*, Madrid, Ed. Síntesis, 1994.

<sup>2</sup> He tenido en cuenta, además de las clásicas de Emir Rodríguez Monegal, las biografías de Marcos R. Barnatán, *Borges. Biografía total*, 1995; María Esther Vázquez, *Bor-*



cultivado, es decir, la biografía como ritual turiferario o, por el contrario, el apunte salaz, el detalle guardado. Más allá de esos extremos quizá quepa la biografía como experiencia abierta de lectura y de escritura, la biografía como aventura. Pero eso no es automático, pide trabajo del lector. Éste ha de remover la losa que Tierno (luego sale) señala en su apunte sobre lo trivial: en cultura de masas no importa la cosa sino el caso.

Uno de los elementos centrales de la historia de vida, cuando es vista no sólo en su modo narrativo sino en su efecto en la construcción de la identidad, es ver qué hay de propio y de común —como dijo el eterno Lévi-Strauss—, cómo están dosificados, legislados, distribuidos.

En el caso de Borges —o quizá debamos decir desde ahora en el *caso Borges*— parece que todo biógrafo, sea novelador o hablista de barra, ha tenido que tributar a una serie de lugares comunes, es decir, peculiares suyos: no será biografía la que no nombre lo que les sucedió a sus abuelos los caudillos (Isidoro Suárez o Borges, Nosecuantos Acevedo), es decir, quien no ponga en el telar el *linaje*. ¿Por qué? Pues porque el linaje es un lugar común, pese a su peso específico, y a veces su peso en pesos, o en especies. Los compaginadores de reportajes fotonovelados (por cierto: biógrafo era el primer nombre del cine) saben bien que la revista de gran tirada, tipo corazón, afectos, no pega, no es ejemplar vendiendo ejemplares si no traza bien los linajes.

Si una revista, o una revisión (las vidas de Borges) son ejemplares (nutren, cunden, rinden) es porque trazan bien el linaje: tú de quién eres. Si se trata de un prócer, no vale andar con medias palabras, insinuaciones, misterios: eso queda para el culebrón, que es otro género de

*ges, esplendor y derrota*, 1996. Y también, más en segundo plano, N. Galasso, *Borges, ese desconocido* (Ayacucho, 1995), que es glosa y réplica de Horacio Salas, *Borges, una biografía* (Planeta, 1994). Los *Diálogos* de Borges y Oswaldo Ferrari (Seix Barral, 1992) me ayudaron a levantar la liebre, y luego vinieron Edna Aizenberg, *El tejedor del Aleph* (Altalena, 1986), y el reciente *Conversaciones sobre Borges*, de Carlos Cañeque (Destino, 1996). Estela Canto dio materia excelente para el paisaje y el paisanaje en su *Borges a contraluz* (1986) (cosa que no autoriza ni la ausencia de mención de la Vázquez, ni una glosa novelada llamada *La novia de Borges* perpetrada por un tal O. Pérez Santiago).

---

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



ingenio no tan ingenuo. Dice Gonzalo Abril que los mejores son los colombianos: yo corroboro (más por «Caballo viejo» que por «Topacio»). Pero aquí, el linaje, clarito.

### *Cabotaje de la vida*

Si una vida transcurre entre el cobijo nombrado del «tú eres eso», el canto sostenido del «qué va a ser de mí» y el «qué quiero y qué puedo hacer», en el ejemplo de Borges hay un relato de estampas que gustan como gusta el *Hola*, como gusta un lugar común. Todo está ordenado, todo encaja por designio del mismo Borges: desde muy pronto él y sus biógrafos se fueron combinando para que la secuencia quedase clara, digerible, recitada de memoria.

Escritor procedente de madre patricia y padre de letras y autodidacta, próximo a estacionarse en el nudo ginebrino.

Las mudanzas llevan los nombres adscritos (quiénes somos nosotros: somos los Borges, pero por qué venimos tan lejos, por qué no traemos vaca en el barco como los Ocampo) funcionan como billetes de tren, por si alguien lo pide (siempre lo pide alguien aunque en el tono delate su poco interés en las personas mismas y su mucho en controlar a los *parvenus*).

Así, en las biografías se apunta a la identidad adscrita. En el caso de Borges se redondea, se inventa, se mitifica algo que es más normal, menos épico y, sobre todo, menos determinante: un linaje mixturado (Italia, Inglaterra, Portugal, Sefarad) como todo linaje que va de viaje; venido a menos de dinero; con saberes y ejercicio profesional (¡casi nada!: no lo hay mucho mejor incluso en el mundo de las letras nobeladas).

Pero, entonces, ¿por qué seguir inventando que el linaje vasco-francés o el inglés son más nuestros (BsAs.) o, por el contrario, por qué seguir diciendo que los vascos lo que han dado al mundo son lecheros o poco más? (Borges imperioso ingenioso). Pues porque el linaje es una travesía. Alguien puede recordar con emoción mezclada de orgullo que los suyos llegaron al Puerto desde Italia en el *Conte Rosso*, o que pasaba el *Conte Verde* por el estrecho de Gibraltar después de la guerra y no llevaba precisamente cardenales de jira. La leyenda de Lucía Coppa que arrojaba por la borda la ropa (¿no iba a vivir junto a un río que se llamaba de la Plata?). Y, frente a toda evidencia, un Borges mayor que finge no saber qué son los *ravioli*, y cuando el interlocutor, didáctico o



vacilador, le nombra los almohadoncitos rellenos de carne que seguramente su mamá le preparó miles de veces, oye la linda voz del ciego que le dice:

–Mamá nunca entró en la cocina...

Luego, claro, tienen que reconstruir un linaje porque, dicen los porteños, no tuvieron Edad Media... Como si haberla tenido fuese algo nutritivo, o algo que curase de espantos o que diese tino y mano en el gobernalle. José María Aznar, por ejemplo, decía en un mitin de las últimas elecciones europeas: «¿Nos van a dar lecciones de europeísmo a nosotros, que tenemos las cortes más antiguas de Europa?». Y lo decía con todo el cuajo porque pensaba en las de Valladolid... ¡Anda que si llega a recordar las de León, con un *Imperator* y todo...! Si es que, como dice Jorge Pérez de Tudela, con una metáfora NBA:

–¡Ahí es que machacamos!

¿Qué pasó, cómo se instauró o, mejor dicho, cómo se *insaturó* el origen para que haya que darle tanto al dengue de la heráldica, so pena de ser un «gashego pata susia»? Con Borges se hace una operación que a él le complace especialmente porque, carambas, llegando de Ginebra (no se le había perdido nada allí, o sí: la primera ocasión de amor) y de Palma de Mallorca (no se le había perdido nada allí, o sí: el primer grupo de iguales creando escritura) o cultivas el caudillo, es decir, o te plantas sobre los pies que ya por fin te depositan en el Puerto de los Puertos, o ya me dirás.

Por cierto, que es enormemente llamativo que el hilo conductor entre ida y vuelta (además de un padre que se opera en Ginebra por que padece de ceguera –¿de amor?, sugiere cauto uno de sus biógrafos–) el salvo conducto que le une con el cacho de delta ya desindiado pero tano, sea ese Macedonio Fernández que dice Barnatán que había sido amigo de Padre y luego es amigo de *Georgie*, ese que iba de pensión en pensión, dejando papeles pocos ya que no escribía porque era pensador, o que olvidaba notas o algún librito repasado, o deudas o paraguas, ese –ni Barnatán ni la Vázquez dicen el mote pero que era prototipo de atorrante (los hierros de las bocas de riego, de las alcantarillas parece que llevaban la marca de fábrica A. Torrent: de ahí le viene el baldón, como decir estraperlista en el Madrid de entreguerras, de Strauss y Perle, dos vivales)–. Pues bien, ¿sabéis quién fue el único que salió a recibirlos al muelle cuando vuelven, tras tanto y tanto tiempo, al Puerto? Exacto, menudo, piolín: Macedonio Fernández, o Maccedonio Fernándes.

–¿Qué te parece?, ¡pues para que veas!



Como sigue llamando poderosamente la atención al retratito de Gómez de la Serna en el que destaca a la hermana. Norah Borges, Leonor, Leonora: ella era famosa y bella pintora –luego casada con juglar español, Guillermo de Torres: no sé cuán cercano a la torre de *Georgie*–. Él, ¡cómo era él cuando andaba por España, como un miope en pena, como un bardo soberbio larvado!:

«Borges mismo salió de detrás de las cortinas, desde donde el jovencito atisbaba las cosas para recordarlas siempre»<sup>3</sup>. Para poner con fervor palo y estofa, digo yo, a la invención del origen:

Hacia el Oeste, el Norte y el Sur  
se han desplegado –y son también la patria– las calles:  
ójala en los versos que trazo  
estén esas banderas  
(*Fervor de Buenos Aires. Las calles*)

Lo que sorprende es la materia de los emblemas. También son de palabras, son de los veinte (1923). Banderas por las calles. Banderas de alpinista suizo bajado al vértigo horizontal del, por fin, porteño.

La identidad adscrita en el lenguaje familiar. Que para no compliarnos mucho diremos que es el repertorio convivido del cuerpo de la madre más el salto que supone nombrar el padre, la ley, el lenguaje, todo eso.

*¿Escribes o trabajas?*

Pero la vida no es sólo linaje. Del linaje sólo se vive. (Si eres de linaje magnate, vaya, pero de linaje-linaje, pues, hombre, un buen pasar sí, pero nada de excitarse y venga de hacer el manirroto.) Está también la ocupación, la tarea, el quehacer. Y aquí en lo de Borges hay una cosa muy debatida. Resumiré posiciones para facilitar el debate, aun a riesgo de simplificar, que no –eso espero– confundir.

a) Posición laboriosa

Borges no para de trabajar en lo que es su verdadera vocación. Nunca dejó, ni cuando ya no podía con el alma. Esther Vázquez matiza

<sup>3</sup> Gómez de la Serna, R.: *Nuevos retratos contemporáneos*, Aguilar.



así la fuerza del evento primero: «Los mejores resultados se consiguen siguiendo los impulsos interiores».

Ese es el paréntesis moralizante que agrega al comentar lo que llama el primer trabajo literario serio de Borges: la traducción de *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde. Era en Ginebra, en el colegio. Fue alabado.

#### b) Posición no tanto

Borges escribe y es hacendoso, pero cuando hay que trabajar, o sea laburar, como por ejemplo cuando tiene que ir a cierta biblioteca de la provincia de BsAs... La biblioteca, por cierto, era Cané o Moré, un nombre como caribeño, pese a la tristeza que dice J. L. B. que destilaba, o rezumaba. No sé cómo podría ser, pero sí he visto en el Once la Filmoteca de BsAs. y tal vez eso ayude a hacerse una idea. Incluso ambos edificios tienen sorpresa: La Filmoteca, para empezar, tiene tremendas maquetas de barcos de una película sobre Sarmiento, que parece que estuvieron en el Tigre, Museo de no sé qué exactamente, pero como los barcos, es decir, las maquetas llevaban una la bandera de EEUU y la otra la de UK –por cierto que en el barco de verdad iba como secretario de Sarmiento el cubano Raúl Roa, prosa feraz, caballero– y como era cuando lo de las Malvinas, cierto militar le dice al de la Filmo: «Oiga, llévese esto de aquí, tiene veinticuatro horas», y allá que se va él con un cuñado, los de la Filmo y unas furgonetas y llevó las maquetas que ahora están en el despacho: unos 17 metros de barco, toda la pared del enorme, triste buró, toda la pared que vas andando y como están en penumbra y tú te guías por el foco de luz sobre la mesa del fondo del hombre de la Filmo, pues no acabas de darte cuenta si vas caminando junto a una maqueta de barco, junto a una muda lampalagua o caimán silente, o es una simple alucinación producto de tanto panqueque con que te han agasajado... Por cierto, la biblioteca Cané tiene una sorpresa que la cuentan todos y es más o menos así: él va allí, no le gusta, es un rollo, la gente le dice que no trabaje tanto ni tan deprisa, él se deprime, por que es que además les dan como lo que hoy llaman regalo de empresa unos paquetes de mate no sé si *Flor de Lis* u otro, bueno, pues el caso es que fatal hasta que un día llama una señora muy importante por teléfono y pregunta por él y es una cierta dama de las letras o de posibles, o ambas cosas, total que los compañeros pusilánimes se conmueven y hasta hay uno que le dice a J. L. B.:



—Oye, aquí en esta enciclopedia hay uno que se llama Jorge Luis Borges, qué curioso, ¿no?

Y claro ahí empieza el lío, porque si J. L. B. hubiera escuchado algo así como «¿tiene algo que ver contigo éste?», o bien «¿os tocáis algo ese y tú? (por parentesco, se entiende)»; o acaso «No serás tú ¿verdad?», pues, hombre, entonces a Borges, el escritor ya cuajado, aunque estaba de empleado de biblioteca, pues le hubiera quedado siempre el recurso de sonreír, o callar, o repreguntar a lo gallego de Galicia: «¿Y pur qué me lu preguntas?», o en más fino concluir: «Así es, si así os parece...»

Pero no. Lo que dijo el compadrito —y en esto coinciden los biógrafos— lo que *tuvo que decir* fue sólo:

—Qué curioso, ¿no?

Así, con detalles desmoronantes como éste, se hace no una biografía más o menos honesta, sino toda una hagiografía. Condenado a vida oculta, sin una buena hierofanía que pusiese los anaqueles, y al barrio entero patas arriba:

—¡¡¡Siiii, Yoooo Sooooooy!!!

Y todos contra la pared. Pero claro así no. Porque qué cara se te queda si alguien te descubre en una cita o en una publicación y se arrima y comenta:

—¡Coño!: *Saguespiare*, qué curioso ¿no?

Y ni siquiera se le ocurre añadir, como quien echa un cablecito de ayuda:

—Casi como tú ¿no?: porque tú eres *Chéspir*, ¿no es cierto?

Pues con Borges ni eso. Así que párale tú luego cuando le reconozcan hasta los que no necesitan leerlo.

### c) Posición de Borges mismo

Pues mucho más oreada. Él se llama a sí mismo *aficionado* e *impostor*. Lo cual suena un poquito fuerte. Pero que alguien a quien se le atribuye tanta pólvora bien disparada hablando de colegas, maestros, escritores, políticos y señoras, elija esos autocalificativos da que pensar.

Tiene que ver con una pasión y su límite. Sale de la biblioteca y llega a la Biblioteca. (Uno de los glosadores dice que el sueldo, para la época y lo que hacían tampoco estaba tan mal.) Luego comienzo a colaborar en revistas buenas (tipo *Elle*, pero mejor) con bien de artículos en los que no baja nunca la guardia. Nada de que por ser para todos los públicos, el alma de casa cultivada y los suyos, haya que hacer gauchajes



o lirismos: si hay que hablar de Spinoza, se habla; si hay que comentar literatura británica de la última y la mejor pues allá va, y así. Lo cual da un nivel y una consagración, porque la gente sabe que tiene a su alcance al alguien que es ya famoso por sus cuentos, por su literatura, cercano, asequible, tratando las cosas de la cultura, las publicaciones mundiales actuales, en plan didáctico. Eso compone una imagen de sabio próximo, nunca plebeyo, nada estirado empero. Y así Borges, que dice yo creo que con verdadera modestia que es mejor lector que escritor, que es aficionado (no es funcionario de nada), pueden acabar confesando de sí, con un puntito de coquetería, que es algo impostor. ¿Por qué?

### *Ver, juzgar, actuar*

Iba Borges en un tren camino de Mar del Plata, leía una novela policíaca, cuando notó los primeros síntomas de la ceguera... Esto cuenta María Esther Vázquez en su *Borges, esplendor y derrota*— quizá la única biografía que hace explícita la pérdida detrás de la gloria.

Las vidas de Jorge-Luis Borges Acevedo Haslam Suárez van una detrás de otra como las de los que viajan y cambian de lugar (los que se quedan en el sitio no sabemos bien cómo emigran, pero yo estoy seguro de que también lo hacen). Lo más fuerte es que se queda ciego, le echan de la Biblioteca (hay un episodio en que se debate si le putearon nombrándolo sexador de pollos —Serrat lo es y no se le han caído los anillos— o inspector de mercados. Sin que tenga que ver: lo primero que escribe con Bioy es un folleto publicitario de yogures *La Martona*, de la familia Casares).

Y aquí se inicia una carrera enorme: no sólo es excelente escritor —con modos nuevos, con temas que nadie toca: ¿quién le hinca el diente literario a los gnósticos, a Averroes, a Judas...? — sino que el tímido y casi tartaja es un conferenciante espectacular.

Cambia de modos y formas. Atuendo y capilosidades. Recuerda en las fotos de esa época una coplilla que le cantaba su abuela (de verdad: la abuela inglesa Fanny Haslam —que le canta por sevillanas).

Porque tiene unas patillas,  
¡qué patillas, puñalá!  
Del tiempo de Jesucristo  
no se ha visto cosa igual



Los abuelos son Francisco-Fanny, Isidoro-Leonor. De ellos, pese al marbete de prócer reconstruido, ellas son más. Leonor fue enterrada por su voluntad con las cartas del novio, de cuando el noviazgo. Fanny le rebautiza *Georgie*, él rebautiza a su propia hermana Leonor como Leonora, de ahí el Norah.

El 1 de octubre de 1898 se casan los padres. El 14 de marzo de 1901 nace la hermana. En 1902 Borges niño aparece en una foto de la que Vázquez señala que «tiene poco más de tres años». Lleva lentes desde los ocho.

La impostura es una apuesta. Se puede decir que ella gobierna el deseo (de reconocimiento, no sé si el reconocimiento del deseo: no empecemos) frente a la reglamentación. Que seduce la autoría más que la autorización. Y eso puede dar en chantre (cantor, no necesariamente de iglesia) o en chanta (especialista en «a ti lo que te pasa es... tú o que tienes que hacer es...»). O puede dar el Borges que sin mirar (ya) escribe que Averroes miró hacia el Norte, a la meseta, en la que hay muy pocas cosas, pero cada una parece estar como en su ser.

Pero el chanta  
es una planta  
que florece  
por doquier

Impostor se llama a sí mismo el Borges que no es licenciado (qué se yo si sacó el título de bachillerato): tampoco Barthes era doctor y dirigía tesis, qué sé yo. El Borges que sin ser lleva ya tiempo yendo y viniendo de temáticas densas como el tiempo, armado con un poco de filosofía (dijo de él cierto vate riojano: «toda la filosofía de ese señor cabe en el Abbagnano», que es un diccionario manual mediano). Entra en la identidad con el pluralismo de las hebras propias: prohebreo y antinazi, aunque luego la fama servida, o voraz, trajo otros tristes destellos.

Si el linaje y el quehacer dan dos dimensiones del itinerario, los amigos, las afinidades, los gustos dan otra tercera y principal. Variadísima, aunque ritualizada, en las vidas de Borges. Tanto que inspira una lectura comentada de sus obras con personas cercanas. No es el de quién eres, ni el qué haces, sino con quién vas. Borges, ciego, viaja, con amigas, amigos, amores quizá. Y dondequiera que se halla evoca otras presencias literarias o vividas (¿dónde está ya el diferencial!).

Pongo sólo dos viñetas, que dan bien el vaivén (peronchos / radichas, de Padre o de Madre, gauchesco / galés, sabio / sopla) en el que se



meció aquel que dijo que el único pecado que se reconocía era el de no haber sido feliz.

Una es de la playa de Mar del Plata –allí donde dejó la vista en un tres– en la que el ciego se baña, buen nadador, con los amigos: Bioy, Silvina, etc. Así pinta la estampa la Vázquez:

«Victoria (Ocampo), temerosa de los resfriados, llevaba siempre en un bolso dos tricotas, por si acaso, aun en los días más tórridos».

La otra es bellísima. Resulta que en la biblioteca Cané (la cutre) hay un amigo, o casi: vaya, el único que se salva de aquel ambientillo y que le confía a Borges una ilusión. Quiere hacer de palabras una catedral como la de Chartres.

Borges va a Chartres, ya en los 80, y no puede menos que evocar, bajo bóvedas que no ve, la presencia del plantado de la biblioteca.

¿Está claro? Pues eso.

### *La biografía: una ciencia melancólica*

En pocos lugares de la escritura se nombra la pérdida como en las biografías. Todas terminan, lo cual es un consuelo y una enseñanza mayor, todas dicen al amigo lector lo mismo que el acompañante del general romano en triunfo: «recuerda que eres mortal». La lectura de la biografía, su misma premeditación, tiene algo del gesto vampírico: apurar la vida y el talento, recorrer los avatares –que son manifestaciones de lo divino entre los hindúes, que podemos traducir muy pegados a la etimología por los momentos de *entusiasmo*– en los que consiste un itinerario vital para nutrirse con alguna médula o meollo.

Esto, en el fondo, en el gesto común, que iguala en cierta forma las grandes biografías célebres y los relatos por entregas de la prensa que aquí llamamos del corazón. Pero en la superficie, en el modo de contar están las grandes diferencias. Y en eso también el caso de las vidas de Borges es ejemplar.

Hay biografías como panteones para próceres. Recuerdo ahora haber leído una sobre D. Hipólito Yrigoyen, escrita en la Argentina de los años cuarenta: desde el formato a la prosa y de la composición en capítulos a la oscura y rotunda foto retocada de la cubierta, todo estaba dispuesto para dar a cualquier gesto o acontecimiento vocación de detenerse en un torso marmóreo, en una pose quieta. El lecherito vasco ya caminaba como el padre de la patria que habría de ser, la triquiñuela dudosa en la negociación política o en el procedimiento de muñir urnas



electoras ya apuntaban el realismo como atributo del político de raza que iba siendo, el trato entre galante y paternal con las jóvenes admiradoras daría la estatura del varón que en el fondo entiende los reclamos de la patria (matria) que es mujer. No se hacen muchas de este calibre en estos momentos, pero da la impresión de que la ejemplaridad así entendida, al modo decimonónico –estatuas, parques, fotografías– sigue teniendo el valor de un código poderoso. Nadie que escriba biografía se libra del gesto de inmortalizar, nadie puede sortear del todo el resultado de petrificar, en lápida: se eligen frases que así se llaman, lapidarias, por las que el discurso viviente y ya perdido pasa al repertorio de dichos comunes.

–Como dijo el Guerra: «hay gente pa tó» (al serle presentado el joven Ortega como catedrático de metafísica).

El valor ejemplar es en este caso normativo. Se escribe desde un horizonte de pautas en las que las virtudes públicas recomponen y guardan las debidas distancias con cualquier vicio privado, o simplemente con los titubeos biográficos de la figura relatada. Si resulta llamativo como código perdurable en las vidas de mujeres y hombres ilustres (término indisoluble de este modo de componer), resulta gozosamente relevante en el caso de la autobiografías que siguen este estilo. Un ejemplo es la de Enrique Tierno Galván, *Cabos sueltos*, de la que hay que decir que no deja ni uno sin atar.

El afán de componer un itinerario presentable, por parte de alguien en quien la ironía y el simulacro alcanzaron cotas realmente artísticas, hace que los momentos duros pasen por sobriedad y las algazaras por seminarios de investigación. Es notorio –por dar una muestra recordada en muchas ocasiones– el relato del episodio de la despedida de las brigadas internacionales en el hotel Palace de Madrid. Tierno, que se ha convertido a sí mismo en un observador ponderado y en un actor siempre juicioso, describe lo que debió ser un entusiasta jolgorio en un plácido ir y venir a las habitaciones ellos y ellas intercambiándose recuerdos, regalos, libros...

Otro caso similar en muchos sentidos es la divertida autobiografía del político canario Rodríguez Doreste, *Memorias de un hijo del siglo*, en la que, además de su valor documental acerca de los modos de hacerse la sociedad y la economía de las islas, su cultura, los episodios de la guerra y la represión, etc., es una muestra de un talento ingeniosamente contenido. Entre otros momentos de recato autoirónico, hay un episodio en el que el joven destinado en París se encuentra con un Orson Welles dispuesto a cerrar la ciudad. Cosa que logra. Tras turbulentos y



desmedidos episodios en los lugares del ocio conspicuo, Doreste recobra memoria y agradece a ciertas señoritas que piadosamente le albergan y le cuidan hasta el día siguiente. Claro que Doreste –que fue llamado el Tierno de Canarias– no compuso un personaje tan enchalecado como nuestro alcalde de Madrid (el mejor hasta ahora) y no tiene empacho alguno en participar en los carnavales palmeros vestido, en su alta madurez, nada menos que de Greta Garbo.

Pero también hay biografías de compadre. O de enemigo. O de especialista, o de ajustador de cuentas, de afinador de piano, o de si llegas tarde te espero con el rodillo. Borges, como tiene tantas, pues tiene de todas.

Diré que una de las menos moralizantes es la de Marcos Barnatán. Es admirativa, es un pulso con él que dura más de veinte años (y eso que Barnatán es joven, sale en una foto como un empresario de discos pop británico, con Borges en los 70, allí en BsAs.). Y si se llama *Biografía Total* lo es más porque vuelve todo lo del biógrafo –ese es el punto que no se puede ocultar en cualquier biografía, ni aunque se quiera– que por la promesa de cerrar a Borges en un camafeo.

### Remate

«El lector de Borges podrá finalmente acceder a la compleja personalidad que ocultaba la genial mente creativa del escritor.» (De la solapa de una biografía, no diré cuál.)

Borges escribe, poco antes de morir –«tengo 85 años y me estoy muriendo»– un texto o un poema en el que sueña qué haría y qué no haría: ser más relajado, menos prócer, etc., en el caso de poder volver a iniciar la vida. Un desideratum reza como sigue:

–Andaría más en calesita.



# ACERCA DE MANUEL SACRISTÁN

---

## Resistencia a la melancolía

Valeriano Bozal

Tuve las primeras noticias de Manolo Sacristán a finales de los cincuenta o muy primeros sesenta, a través de José Rodríguez Martínez, catedrático de filosofía del instituto de enseñanza media de Palencia. Allí daba también clase X. Alonso Montero, y ambos estaban en relación con otros catedráticos y profesores entre los que se encontraba Sacristán. Algo después, avanzados los sesenta, le conocí personalmente con motivo del debate organizado por los editores de un libro mío sobre el realismo pictórico –*El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* (Madrid, Ciencia Nueva, 1966)–. Sacristán presentó un texto, «Sobre el realismo en arte» –posteriormente recogido en el volumen primero de *Panfletos y materiales* (Barcelona, Icaria, 1983)–, pero el debate no condujo, como se esperaba con optimismo excesivo, a ninguna publicación: nuestras intervenciones no consolidaron un conjunto que mereciera ser editado. En aquella época mi posición se decantaba hacia una de las orientaciones de la fenomenología, la que encabezaba M. Merleau-Ponty, autor sobre el que había escrito mi memoria de licenciatura, y la fuerte influencia de la lectura de Hegel, con planteamientos que poco interés podían tener para Sacristán, tal como pude comprobar en un posterior coloquio, tampoco publicado, sobre G. Lukács (en el que Sa-

---

La Balsa de la Medusa, 38-39, 1996.



cristán intervino con un texto titulado «Sobre el uso de las nociones de razón e irracionalismo por G. Lukács», recogido en el mencionado volumen de *Panfletos y materiales*).

Aparte de estos dos encuentros, nuestra relación personal fue escasa y epistolar. Intenté su participación en los trabajos de *Comunicación* fomentando una actividad semejante en Barcelona, pero nunca llegó a fraguar. Sacristán llevaba a cabo una actividad propia y ahora comprendo lo que entonces presentí con alguna claridad: nuestras propuestas carecían de incentivo para él. Todo ello no ha impedido que los textos de Sacristán y las referencias sobre su trabajo intelectual y político, así como sobre su talante personal, estuvieran siempre presentes, fueran motivo de comentario y debate, suscitaran problemas y, en todo caso, actuaran como dinamizadores del pensamiento.

Viene todo esto a cuento del libro que, editado por Salvador López Arnal y Pere de la Fuente, acaba de publicarse: *Acerca de Manuel Sacristán*<sup>1</sup>. Su lectura revive aquellos años con una especial tentación melancólica que sólo puede resistirse objetivando los acontecimientos en la mayor medida de lo posible y haciendo explícitos intereses y relaciones. El libro reúne entrevistas a las que, en su momento, contestó Manuel Sacristán —publicadas algunas, no así otras—, entrevistas realizadas a personas de su entorno, familiares, amigos, «compañeros políticos, y a discípulos, además de cuatro acogidas a la sección «comentarios», en las que se pregunta a Emilio Lledó, Jesús Mosterín, Javier Muguerza y José María Valverde. Estas cuatro, con no serlo mucho, son las más distantes, una actitud que desearía tomar yo mismo, no porque pretenda ser dogmáticamente distante respecto a la persona Sacristán, que no lo soy, sino porque quiero tener distancia respecto de aquellos años a fin de comprenderlos mejor y evitar una efusión sentimental que, a buen seguro, no hubiera contado con la aprobación del propio Manuel Sacristán.

<sup>1</sup> Barcelona, Destino, 1996.

---

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones: *Los primeros diez años. 1990-1910, los orígenes del arte contemporáneo* (1991, 1993) y *Goya y el gusto moderno* (1994). Es editor de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996).



A través de todas estas entrevistas se perfila con nitidez su figura, su actividad filosófica y política, su magisterio intelectual y docente, la diversidad de sus intereses y la trayectoria de su pensamiento y de su militancia. Conocemos su posición en el PSUC-PCE, en la crisis Claudín-Semprún, ante la invasión de Checoslovaquia y el papel jugado por el Pacto de Varsovia, las razones de su renuncia a un puesto en la dirección del PSUC, su apoyo a la cultura catalana a la vez que su distancia del nacionalismo, su interés por la enseñanza... No voy a parafrasear lo que en estas entrevistas podemos leer expuesto con sencillez y casi siempre con pasión. A uno le queda la sensación de que la actividad más valiosa de Sacristán fue la que realizó con y sobre sus discípulos, no sólo el grupo de personas que aquí intervienen, también muchas, conocidas y anónimas, que tuvieron en él a un maestro, que se sintieron expoleadas por su rigor, pero la seriedad de sus posiciones, por su radical negativa a discurrir por el camino fácil...

Mas, dejando aparte a la persona Sacristán, centrándonos en sus concepciones, las entrevistas dan cuenta puntual de una serie de temas que se reiteran una y otra vez, que abordan el propio Sacristán y también sus discípulos. La dialéctica es uno de ellos, la condición del marxismo —¿ciencia, concepción del mundo, posición moral?—, otro. Con ambos, y como marco de todos, la conciencia del fracaso del movimiento obrero y, en este horizonte, la necesidad de cambiar algunas de las orientaciones que se consideraba decisivas, a la vez que se introducen otras nuevas; el papel jugado por la socialdemocracia en esta crisis y, en nuestro país, el papel del PSOE. Y, naturalmente, la propia condición del intelectual y su lugar en todo esto... No son temas cerrados, son cuestiones abiertas, pues, como dice Félix Ovejero, «en Sacristán no hay un cuerpo de tesis, una axiomática, sino una manera de mirar...» (p. 561).

En ocasiones, la lectura parece la de un mundo muy distante, como si el tiempo transcurrido fuera mayor que el cronológico, y esta sensación de distancia es otro argumento para la melancolía. Sin embargo, el tiempo que ha pasado no es tanto, Sacristán murió hace diez años: en estos diez años se han acentuado rasgos entonces sólo parcialmente desarrollados, con la esperanza, no cumplida, de que podrían «enderezarse».

Sólo puede entenderse esa sensación de otro mundo si consideramos el que he llamado marco general de los diferentes temas: la crisis del movimiento obrero. Sacristán fue uno de los primeros intelectuales que tuvo conciencia de esta crisis e hizo pública su reflexión, la analizó, investigó las razones del fenómeno e hizo propuestas para superarlo. El



que algunos han denominado «marxismo ecológico» fue la consecuencia más inmediata de este análisis. Pero, a pesar de todo, cabe preguntarnos hasta qué punto fue Sacristán consciente de la profundidad de la crisis y de la idoneidad de los instrumentos utilizados para su análisis. Leyendo sus entrevistas y las de sus discípulos, algunas de ellas al menos, tengo la sensación de que no fue plenamente consciente de la profundidad de la crisis. En sus respuestas todavía habla como si el movimiento se pudiera reconducir y como si los conceptos, algunos de ellos, que fueron útiles para plantear el movimiento revolucionario pudieran seguir usándose. En la entrevista concedida a la revista mexicana *Dialéctica* (1983) afirma que el modelo de Marx es adecuado: «El modelo es adecuado. La novedad consiste en que ahora tenemos motivos para sospechar que el cambio social en cuyas puertas estamos no va a ser necesariamente liberador por el efecto de la dinámica, que ahora consideramos, de una parte del modelo marxiano. No tenemos ninguna garantía de que la tensión entre las fuerzas productivo-destructivas y las relaciones de producción hoy existentes haya de dar lugar a una perspectiva emancipatoria. También puede ocurrir todo lo contrario» (p. 199).

Introduciré un matiz: no me interesa tanto saber si el modelo es adecuado, cuanto si puede siquiera hablarse de perspectiva emancipatoria. Estamos en un momento muy preciso: resistir al desmantelamiento del estado de bienestar (que ha alcanzado diferentes niveles en los países europeos), a la hegemonía absoluta de los EE.UU. y a la satelización de los países dominados. ¿No corremos el riesgo de ceder a la melancolía si, en estas condiciones, hablamos de perspectiva emancipatoria? La perspectiva actual es distinta y no parece muy claro que preguntarnos una vez más por la dialéctica o por la condición del marxismo nos ayude mucho en nuestra resistencia, posiblemente nos ayude muy poco.

Plantear la cuestión de la dialéctica en relación al estudio de «totalidades concretas» o contemplarla, tal como hace Sempere, como aquel concepto que permite llenar el «hueco» entre hechos y abstracciones, no sé si identificándola con la práctica<sup>2</sup>, no hace más que acentuar su ca-

<sup>2</sup> «La ciencia positiva utiliza una metodología analítico-reductiva que alcanza leyes generales, abstracciones. Pero una abstracción nunca coincide con la realidad concreta: de la ley general abstracta al hecho completo hay un salto que la ciencia misma no puede dar. A Sacristán le gustaba recordar el dicho de Aristóteles de que “no hay ciencia más que de lo general”. Sin embargo, el ser humano se las tiene que ver con realidades, no con abstracciones. En su trato con la realidad necesita franquear este vacío entre la ley general y la realidad concreta. El paso intelectual que cancela este hiato es la dialéctica, que está más allá del ejercicio estricto de la ciencia, pero no en contradicción con



rácter fantasmagórico. En el mismo sentido, tampoco me parece muy fecundo el debate sobre la presunta condición científica del marxismo, quizá porque las ciencias muestran su naturaleza a tenor de los resultados obtenidos. Por mi parte, sugiero la posibilidad, por otro lado convencional, de considerar el marxismo como una filosofía (y ello a pesar del rechazo marxiano a la filosofía en tanto que ideología<sup>3</sup>), al modo en que se considera la obra de Descartes, Locke, Hume o Kant, sin la pretensión de la validez en tanto que ciencia, pero sin el abandono de principios y exigencias teóricas y la rigurosa capacidad de pensar y de hacer pensar que es propia de todos esos filósofos..., también de Marx.

Mucho más interés, menos fantasmagóricas, me parecen otras tesis, marxianas o no, que debemos tener inexcusablemente en cuenta hoy si deseamos pensar con rigor el presente. Quisiera destacar al menos dos; la primera, el análisis y rechazo de la violencia en cuanto que implica un poder que lo pervierte todo; la segunda, la relación inversa entre las necesidades ilimitadas de los seres humanos y el carácter limitado de la naturaleza.

La primera se concretó en el pacifismo del último Sacristán, al que hace referencia con lucidez Miguel Candel: «El último Sacristán, en perfecta sintonía con sus ideas ecosocialistas, fue pacifista en un sentido estratégico. No por táctica coyuntural (desarmar al enemigo político, en este caso al imperialismo), sino porque había llegado a la conclusión de que *ningún cambio social que requiera, para imponerse, un ejercicio sistemático de la violencia puede librarse del proceso degenerativo propio de toda gran concentración de poder, con lo que queda automáticamente deslegitimado*» (p. 419; el subrayado es mío, V. B.).

Este análisis debe ponerse en relación con lo que afirma Sacristán en su prólogo al texto de A. Dubcek, *La vía checoslovaca al socialismo*, editado en 1968, referencia que recuerda Rafael Grassa: «Aparato es poder político, y que todo poder político es un mal, incluso en las fases en

ella. Al contrario, para gozar de la máxima certeza, debe partir de los resultados de la ciencia. ¿Que tiene que ver todo esto con la práctica? El paso donde Sacristán es más explícito al respecto es el siguiente: “En el pensamiento marxista... la práctica tiene la función que el irracionalismo (no sólo de los idealistas) confía a la intuición: superar la unilateralidad del conocimiento abstracto, del conocimiento por leyes científicas y otras proposiciones universales”. La práctica sería –tal como yo la entiendo– un elemento de ruptura del nudo gordiano que impide el paso de lo abstracto a lo concreto» (p. 599).

<sup>3</sup> Quizá porque el énfasis que se pone ahora en la voluntad y el sujeto (revolucionario) implica una visión menos peyorativa –y menos unilateral, más aquilatada– de la ideología.



que resulta más necesario, es el ABC de la consciencia comunista» (p. 541). Naturalmente, estas ideas chocan con aquellas otras según las cuales no es posible la emancipación por medios estrictamente pacíficos, pero, puestos a «optar» por unas u otras, me inclino decididamente por las primeras, y no sólo por razones morales o tácticas, sino porque sólo éstas me permiten comprender el presente y fundar una línea de comportamiento: resistir tanto la melancolía (que me conduce a mitificar aquel tiempo y confundirlo con éste) cuanto a la degeneración que hoy se da por natural y, así, por buena.

En lo que respecta a la segunda tesis, la contradicción entre las necesidades humanas y lo limitado de la naturaleza, quizá se perciba en ella con mayor claridad que en ninguna otra la dificultad de una opción emancipadora factible, lo que no impide asumir tal principio como correcto, si no para la emancipación, sí para la resistencia. Que las necesidades humanas son ilimitadas, pues aumentan a medida que se satisfacen, y el ámbito de explotación de la naturaleza es limitado, pone en cuestión la tesis marxiana central del desarrollo de las fuerzas productivas como requisito para la igualdad en la riqueza. El desarrollo de las fuerzas productivas puede conducir a la destrucción de la naturaleza, tal como está sucediendo, y ello exige la contención y el control de las necesidades, no su ilimitada satisfacción<sup>4</sup>.

Ahora bien, lo relevante de esta certidumbre filosófica, pues por tal la tengo, no es que obligue a corregir alguna de las tesis centrales del marxismo. Con ser esto importante, más me lo parece el hecho de que se trata de una certidumbre con la que hay que contar para cualquier proyecto de resistencia. Por lo pronto, una concepción que choca frontalmente con la circunstancia histórica, pues si, por una parte, en los países del Tercer Mundo las necesidades más perentorias no se han cubierto, por otra, en los países desarrollados y semidesarrollados el crecimiento económico exige un incremento de los niveles de consumo

<sup>4</sup> «La plausibilidad del esquema marxiano, por un lado, con su carácter no determinista, y la potencialidad visiblemente ambigua de las fuerzas productivo-destructivas hoy en desarrollo, por otro, sugieren que el plano en el cual hay que practicar una revisión de cierto optimismo progresista de raíz dieciochesca, presente en las tradiciones socialistas, es el plano de la valoración política. (...) Y lo principal de la solución que me parece adecuada consiste en alejarse de una respuesta simplista que se base en una confianza inalterada en el sentido emancipatorio del desarrollo de las fuerzas productivo-destructivas. (...) Habría que entender que un programa socialista no requiere hoy (quizá no lo requirió nunca) primordialmente desarrollar las fuerzas productivo-destructivas, sino controlarlas, desarrollarlas o frenarlas selectivamente» (p. 201).



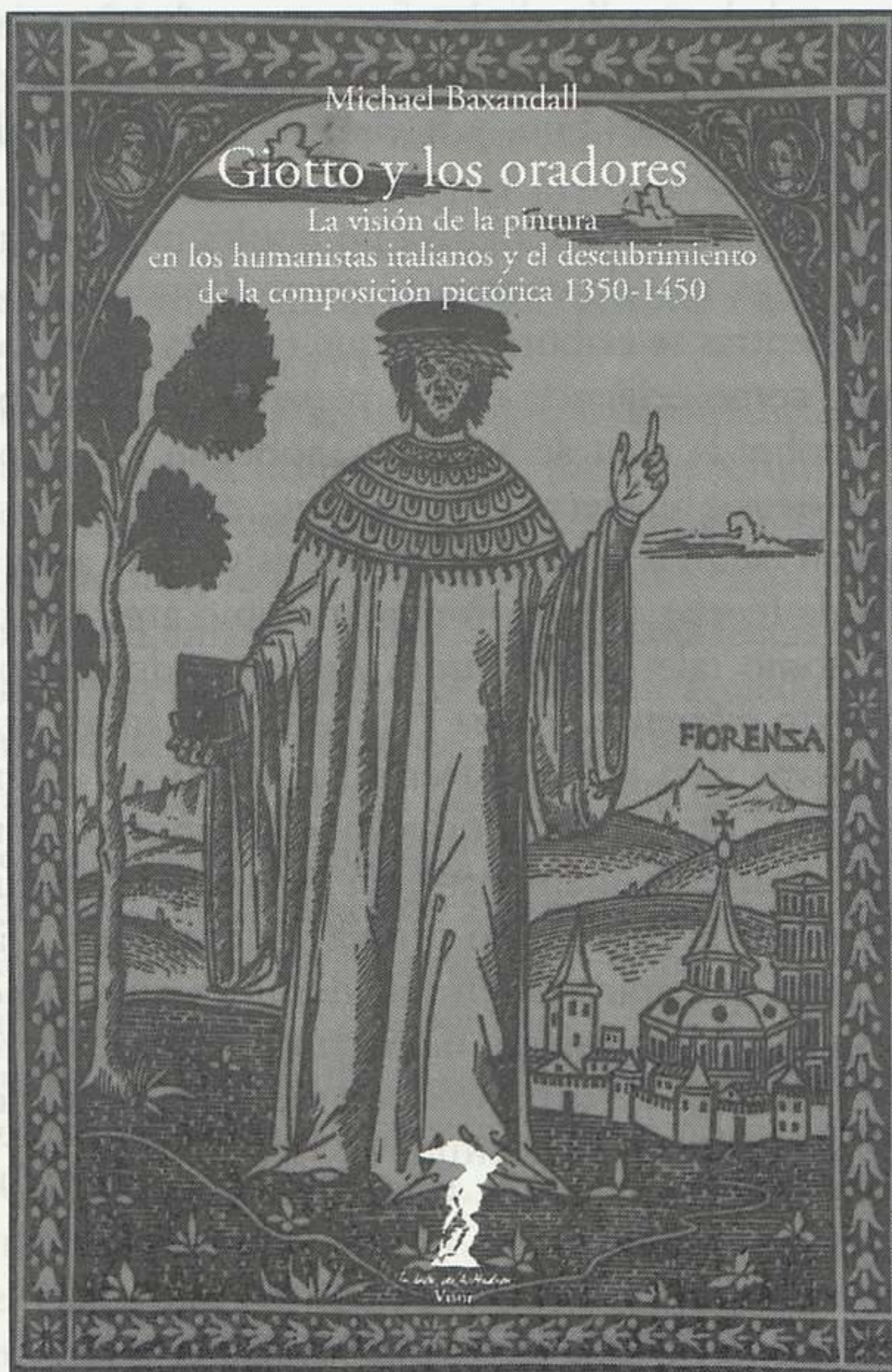
(cualesquiera que sea la naturaleza de éste) y, por tanto, se opone a su reducción. De otra manera, la certidumbre según la cual hay que controlar y contener el desarrollo de las fuerzas productivas implica una crítica profunda a la sociedad de consumo, y a la distribución internacional del trabajo y del consumo, y la elaboración de una alternativa a la economía de consumo.

Para la elaboración de tal alternativa no resulta muy práctico un utillaje teórico que haga uso de conceptos como «totalidades concretas», dialéctica, etc. Mientras se elabora, si es que tal cosa es posible, la certidumbre funciona como exigencia moral, personal, pero también cívica.

Cuando leo sobre la vida de Sacristán, sobre su trayectoria y comportamiento políticos e intelectuales, creo que certidumbres filosóficas de este tipo fueron factores determinantes decisivos y le ayudaron a descubrir la falacia de teorías que se proponían como argumentaciones racionales, y que como tales se aplicaron. Así entiendo una observación que, en un contexto diferente, realiza Francisco Fernández Buey cuando proporciona motivos para volver a leer a Sacristán: «se aprende lo que puede ser otra forma de hacer política» (p. 477). Acostumbrados a ver la política como el arte de mantenerse en el poder a cualquier precio, aunque sea a costa de la corrupción propia y ajena, esa «otra forma de hacer política» tiene que apoyarse en certidumbres que no por inverificables pierden su rigor. La posición de Sacristán ante el referéndum sobre la OTAN y el análisis de sus implicaciones hacia dentro es un testimonio nítido, y fecundo, de esa actitud<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Ello no quiere decir que sea cierta, y aquí discrepo de Sacristán, esa visión conspirativa de la historia según la cual «el partido socialdemócrata está para eso, para impedir la ascensión de los trabajadores» o que el PSOE recibió «el mandato de frenar la salida adelante del PCE» (pp. 253 y 254), lo que, de aceptarlo, pondría en cuestión la propia crítica de Sacristán al PCE. Quizá el asunto sea ahora más claro que en 1985, pues «aguantar», como indica Sacristán —«Yo, sinceramente, creo que la esperanza es... aguantar» (p. 256)—, es, entre otras cosas, impedir el desmantelamiento del estado de bienestar, en cuya gestación la socialdemocracia ha tenido un papel preponderante.





Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450.* 304 págs., I.S.B.N.: 84-7774-538-2.

**Indice:** Introducción. 1. Las opiniones de los humanistas y los puntos de vista humanísticos: 1. Los humanistas. 2. Palabras. 3. Oraciones. 4. La retórica de la comparación. 5. El punto de vista latino. 2. Los humanistas y la pintura: 1. Petrarca: la pintura como modelo de las artes. 2. Filippo Villani y el modelo de progreso. 3. Manuel Crisoloras, Guarino y la descripción de Pisanello. 4. Bartolomeo Fazio y Lorenzo Valla: los límites de la crítica humanista. 3. Alberti y los humanistas: la composición. 4. Textos. Bibliografía. Índice de ilustraciones. Índice analítico.



# Sobre la veracidad de Manuel Sacristán

Carlos Piera

*Todo pensamiento decente tiene que estar siempre en crisis.*

Manuel Sacristán<sup>1</sup>

*Importa suprimir hasta el más débil atisbo de que las auténticas cuestiones han quedado virtualmente eliminadas del sistema doctrinal.*

Noam Chomsky<sup>2</sup>

La nostalgia es una enfermedad característicamente española, tanto peor tratada cuanto que apenas se admite. Las gentes de mi edad, criadas y sobradamente cumplidas en décadas de verdadera ignominia, te-

<sup>1</sup> «¡¡Una broma de entrevista!!», en Salvador López Arnal y Pere de la Fuente, *Acerca de Manuel Sacristán*, Barcelona, Destino, 1996; la cita en p. 232.

<sup>2</sup> En muchos sitios. Esta cita concreta, en N. Chomsky, *Letters from Lexington*, Common Courage Press, Monroe (Maine), 1993, p. 106. Quisiera que las observaciones que siguen fueran leídas con esto por trasfondo. Y también con esto: «La manera tosca de asesinar la historia es mentir. Más eficaz es fijar los límites del discurso que se permite» (*ibid.*, p. 137), dado que «inculcar una línea propagandística presuponiéndola en lugar de afirmarla [es] siempre la técnica más eficaz» (*ibid.*, pp. 126-127).



nemos cierta obligación de no ceder a ella, por lo que en tal cosa habría de concesión a esas décadas y de cicatería en el reconocimiento de que, mal que bien, mucho de ellas ha quedado atrás y de que eso es un bien para todos. No es difícil detectar aun en personas mucho más jóvenes los efectos obnubiladores de estos vicios privados: así, cierto lamentarse del presente, con vindicación de un universal trastrueque, que ni resulta incompatible con la pronta obtención de cátedras y tribunas ni obliga al parecer, en lo más mínimo, a preparar las clases y respetar a los estudiantes. Por no hablar de callarse de vez en cuando. Puesto que en la (escasa) conmemoración que ha habido de la persona de Sacristán ha predominado el tono personal, a mí se me impone empezar de este modo, quizá para explicarme la dificultad que he tenido en cumplir con la enorme deuda de respeto, amistad y gratitud que tengo con él y, por cierto, también con Giulia Adinolfi. Pero no es dificultad que impida decir lo más evidente: por ejemplo, que no puedo imaginar unas circunstancias que forzaran a Sacristán a llevar la clase mal preparada. Y debe quedar dicho, porque poner algo en perspectiva implica estimar la distancia que nos separa de ello.

Ahora sólo puedo anotar unas observaciones, no para rectificar a nadie sino para sugerir unos cuantos puntos de referencia más que me parecen pertinentes para quien quiera ver a Sacristán con la debida perspectiva histórica. Porque son precisamente aquellos que se han visto más implicados en lo que pasaba alrededor suyo los que más necesitan de nuestra memoria y de nuestra capacidad de no engañarnos en la reconstrucción. No hay que justificar el respeto por Sacristán; basta darse cuenta de cuánto hay de verdad en estas palabras de Mosterín: «fue el filósofo español más brillante de su generación, uno de los pensadores marxistas más lúcidos de todos los tiempos, la figura descollante de la oposición intelectual al régimen de Franco y uno de los introductores de la lógica matemática en España»<sup>3</sup>. Y, a renglón seguido, considerar el

<sup>3</sup> Jesús Mosterín, «Prólogo» a Manuel Sacristán Luzón, *Lógica elemental*, ed. al cuidado de Vera Sacristán Adinolfi, Barcelona, Vicens Vives, 1996, p. iii.

Carlos Piera (1942) es profesor de Lingüística en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de *Contrariedades del sujeto* (1993).



silencio que le rodea. Con todo, hablar de alguien que ya no habla es siempre hablar por alguien, y es ese alguien, no uno mismo, el que tiene derecho a decir: «Fíjate en que entonces pasaba tal y cual cosa».

Hoy se puede ver fácilmente que a Sacristán le tuvieron limitado, si no alicortado, dos marcos conceptuales, y no uno: el del marxismo establecido, desde luego, pero también el de lo que entonces se hubiera llamado filosofía científica. Si ahora llama la atención, como señala Bozal, su relativamente frecuente mención de la dialéctica, también la llama el puesto que ocupa la lógica formal en sus consideraciones de la teoría científico-natural, la teoría social o la filosofía. Desde luego, cuando estos dos temas, el de la lógica y el de la dialéctica, se traen así, aislados, a colación, el más distraído nota que no son exactamente los menores para el pensamiento, según lo entendemos nosotros desde la plenitud del griego. Es inevitable que alguien interesado por cuestiones de fundamento dé pronto con ellas; empezar por ellas muestra perspicacia; es poco menos que admirable, al menos por lo infrecuente, el no querer que la una (mejor dicho, lo que su nombre insinuaba) suplante a la otra (ídem) por completo. Pero por entonces había dos discursos establecidos para tratar de estas cosas, ninguno de los cuales ha envejecido muy bien. Estos envejecimientos son datos brutos de carácter práctico: lo primero que suscitan no es la cuestión de si están o no justificados, sino la del modo como, habiendo tenido lugar, nos fuerzan a adoptar un enfoque histórico para llegar a averiguar qué se expresaría en ellos que sea traducible a términos de nuestra contemporaneidad, esto es, qué es lo que en ellos no pertenece a un pasado reconstruible como tal. Vejez es, en cierto modo, lo contrario de historia: es la no conversión en verdadero pasado. Si por éste se entiende aquello cuya veracidad puede hacerse estribar en su cumplimiento, todo aquello que se nos presenta envejecido se nos manifiesta disconforme con la idea misma del acontecer histórico en cuanto tal conversión, y como manifestando que ese retrospectivo proclamar de que lo real ha sido racional, y aun sólo verídico, es la brutalidad de una fuerza aceptada; no aceptada con la nobleza con que debe aceptarse la necesidad, sino por el mero hecho de ser fuerza. Dicho de otro modo: lo envejecido señala el lugar de la violencia pura, la diferencia entre lo necesario y lo injusto, y por eso nos negamos siempre a mirarlo, porque nos aferramos a todo lo que sugiera que la violencia es necesaria. Sospecho que algo de esto, que traducido a una expresión menos churrigueresca que la mía es perfectamente de cajón, hay en lo que dice Benjamin de las ruinas y en su visión del ángel de la historia, pero no lo sé. Cada vez es más difícil rescatar a Benjamin de



sus exégetas, que lo van convirtiendo en cultura. Valga el recordatorio, sin embargo, y no sólo porque se trate de alguien que a Sacristán le gustaba mucho: el principio de la sabiduría política (quiero decir, del referirse al ámbito político de forma que éste no glorifique a cuanto se opone a la sabiduría) consiste en la no aceptación moral de la historia, que siempre ha incluido violencia injusta. Esto Sacristán lo tenía clarísimo, y en ello, con Benjamin (creo), con Simone Weil y otros poquísimos, se aparta del común de los intelectuales, que son, o somos, una casta de funcionarios del poder rara vez capaces de percibir de verdad los privilegios que nos alimentan.

En el campo de las ideas lo envejecido difiere de lo antiguo en que es siempre a primera vista incomprensible. Volviendo a mi paralelismo entre el marco conceptual marxista y el científico-filosófico en que Sacristán estaba obligado a moverse: ahora *Lire le Capital* puede parecer más extraño que Paracelso, pero tampoco lo es menos la idea de Woodger de axiomatizar la biología. Manuel Sacristán mantuvo en ambos frentes una actitud crítica y, en lo que se me alcanza, atinada. Tanto su apuesta por la línea de Quine<sup>4</sup> como su discriminación entre la tradición, digamos, emancipadora del movimiento obrero y las pretensiones de entender el marxismo como una doctrina filosófica o metacientífica son iniciativas que cualquiera puede hoy defender ante las alternativas que entonces se les oponían. No sucede mucho más sino que ambas parecen hoy en general insuficientes, como es insuficiente Quine y como lo es en buena parte la idea misma de marxismo. Ciertamente, todos resultaremos insuficientes algún día, pero no es ésa la cuestión. Sí lo es que, en lo que no haya de error en esta percepción, no se debe ésta a mérito nuestro, ni por tanto puede reprochársele su ausencia, sin más, a uno u otro de nuestros predecesores: son esclarecimientos que ha producido el tiempo,

<sup>4</sup> A veces es fácil interpretar comentarios como si fueran premoniciones. Quizá cediendo a ello, yo tiendo a encontrarlas en Sacristán. Hace un rato, p. ej., en lo que dice de la posible recuperación de Dewey como precursor si es que se imponen ciertas distinciones de Quine, en la p. 213 de los *Papeles de filosofía. Panfletos y materiales II*, Barcelona, Icaria, 1984. O bien en la observación de que las páginas de Peirce sobre el concepto de lógica «se considerarán con interés creciente a medida que la investigación técnica vaya requiriendo, o permitiendo al menos, una mejor dilucidación filosófica» (*Lógica elemental, cit.*, p. 328); ese interés podría estar relacionado con la proximidad entre Peirce y «el principio marxista de la práctica (social en general) como criterio del sentido histórico y la fecundidad cognoscitiva de las formaciones culturales» (*Papeles de filosofía, cit.*, p. 402). Lo indiscutible es que, puesto que hubiera competido elucidar estas sugerencias a posibles discípulos, se revela en ellas lo que aquel sistema clerical-policiaco hizo perder al país con su ostracismo.



en ese efecto de despejar obstáculos que a veces tiene y que, extrapolado del terreno intelectual al de los hechos, suele usarse para legitimar (ilícitamente, como apunté) las operaciones de la historia.

Cuanto más garantiza un saber ese efecto de despejar obstáculos y esa continuidad esclarecedora más claro está para nosotros que pertenece a los que llamamos, entre otras cosas, saberes positivos. Condición de ello es, en la práctica, la inserción explícita de las aportaciones que se hagan en el discurso que en cada momento dado se ha establecido para ellas. Las invocaciones, abusivas a veces, que hoy se hacen al poder sancionador de las comunidades científicas recogen sobre todo esta condición, que es en parte de naturaleza retórica: lo intraducible al lenguaje de la comunidad no es perceptible por ésta, naturalmente, y tampoco es percibido aquello que queda al margen de lo que ésta ha definido como ámbito de pertinencia. El mundo de Sacristán era un mundo donde a Carnap lo prohibía la censura eclesiástica, pero este recuerdo imprescindible no debería ofuscarnos: la tarea universitaria que Sacristán se impuso no era, salvo cuantitativamente, diferente de la que todavía nos corresponde cumplir, en muchos de los terrenos que él tocaba, esto es, la de conseguir que nuestro ambiente no impida a quienes son capaces de ello aportar todo lo posible al conocimiento. Advirtamos que esta exigencia no deriva de que cuanto más conocimiento mejor, independientemente de que esto pueda ser verdad en alguna de sus interpretaciones. Deriva de algo más primordial, cuyo carácter es moral y político: la obligación incondicionada que todos tenemos de no poner obstáculos al desarrollo de las capacidades de otro ser humano. De ahí que hablar de la chapuza intelectual o de las clases dadas al buen tuntún, como hacía yo al principio de estas notas, no sea salirse del tema, y que sea absolutamente injustificable el compadreo sindical-corporativo que parece reducir el problema, cuando por ventura lo advierte, al de un evidente despilfarro de dinero público. Se trata de una exigencia ante la cual la única disculpa válida es la idiotez, la única también que jamás se dará.

El caso es, pues, que para poder contribuir a una disciplina formada (a diferencia, en concreto, de sólo hablar de ella) es preciso pasar por la ascética de asimilar su vocabulario y su repertorio de problemas pendientes. Ahora bien, es precisamente en estas disciplinas donde se patentiza la continuidad crítica de que hablábamos, es decir, algo que podemos con alguna certeza y sin sonrojo llamar progreso. Por consiguiente, quien se impone como Sacristán la responsabilidad de incorporar su país a disciplinas tales va a dejar una obra que envejezca



más visiblemente que la de un espectador. Ello tanto más cuanto que el punto de partida del entorno se encuentre más bajo, alargando así el espacio de la pura puesta al día e impidiendo al autor mismo llegar al lugar en que una crítica radical es posible (si es aconsejable) y, con ella, la posibilidad de hacer contribuciones verdaderamente importantes. Vista así, la contribución de Sacristán a la «ciencia española» es espectacular. Y porque así, aunque no sólo así, es como hay que verla, se justifica la fórmula que López Arnal y de la Fuente<sup>5</sup> han elegido para recordarlo, en la que predominan los testimonios personales, a riesgo de suscitar nostalgias: son, fundamentalmente, testimonios de gratitud.

Aquí surge ya una dificultad cuya importancia suele advertirse mejor en el terreno de la acción política. Para facilitar la libre expansión de las capacidades propias y de otros se juzga preciso en un momento contribuir a algo que es, en cierto modo, una institucionalización: en nuestro ejemplo, la aceptación, por provisional y cautelosa que sea, del marco institucional de una disciplina dada. Pero no hay institucionalización que no suponga también establecer unos límites a la iniciativa. En torno a ese mayo francés que tan poco impresionó a Sacristán (a diferencia de algunos movimientos norteamericanos y centroeuropeos contemporáneos) se fue generalizando una actitud que hoy resulta más familiar a partir de la publicidad de bebidas de cola: la que expresaba hace poco el gran intelectual Philippe Sollers cuando reprochaba a Debray no haber entendido nada del 68. Ellos proponían (dice olvidando con esmero a su Mao) *la jouissance infinie*, mientras que el pobre Debray hablaba de sacrificarse por la revolución. Con eso de la *jouissance* sin más se va a muy pocos sitios que no sean multimedia, pero precisamente por su absoluta falta de conexión con las vicisitudes cotidianas de cada cual su popularidad es y va a seguir siendo avasalladora: la publicidad no es eficaz porque se parezca a nada, sino porque presenta un ámbito enteramente mágico de satisfacciones<sup>6</sup>. Para este tipo de reacciones, las dificultades de las postguerras no habían preparado a la generación de Sacristán: les parecieron sencillamente estúpidas, como les resultaba exótico el intento de diseño de una sociedad cuyos habitantes muestra-

<sup>5</sup> Salvador López Arnal y Pere de la Fuente, *op. cit.*

<sup>6</sup> Es importantísimo reconocer la capacidad de atracción que tiene lo demostrablemente imposible. «La presencia de una contradicción, cuando se percibe, aunque sea en sordina, corroe el sentimiento; cuando no se la percibe en absoluto, el sentimiento obtiene de ella mayor intensidad, pues se beneficia a la vez de móviles incompatibles», escribe Simone Weil, a propósito de las contradicciones del patriotismo en la URSS (*L'Enracinement*, París, Gallimard, 1949; cito la ed. en Folio/Essais, p. 196).



ran en su mayoría visible todos los dengues de las marquesas<sup>7</sup>. En el ámbito del pensamiento consecuente, como en el de la actividad política, la decisión de actuar rarísima vez equivale a la de actuar solo, y las posibilidades de materializar en esa acción el hipotético deseo libre del individuo son escasas. La figura del intelectual<sup>8</sup> (que importa deslindar de las contribuciones intelectuales, susceptibles de valoración y juicio) obtiene su prestigio oficial de que reconcilia imaginariamente con la actuación a ese libre individuo, de suerte que la actividad de quien como tal se presenta queda bautizada con el agua redentora de la pura inocencia (de nuevo, tanto más atractiva cuanto más desmentida por los hechos). De esta argucia retórica extrae su valor en la plaza: la cotización de lo que dice será proporcional a la blancura de su supuesto lavado; así, cuanto más engañoso sea el mensaje más oportuno será que venga avalado por alguien provisto de semejante carta de presentación.

Sacristán, pues, trataba de no ser un intelectual, ni en su quehacer político ni en el universitario, y en la medida en que lo fue trató de mitigar los excesos de la figura con las virtudes que acabaron condenando-

<sup>7</sup> Y sin embargo encuentra una observación como la siguiente, rarísima entonces: «... la sociedad irracional tiene todavía una salida irracional para preservar el poder de la clase dominante: puede recurrir al gigantesco despilfarro de mantener a los antiguos trabajadores mecánicos en una situación de proletariado parasitario, alimentándoles, divirtiéndoles y lavándoles el cerebro gratuitamente a cambio de tenerlos alejados de la dirección de la sociedad. Es importante precisar que esta noción de «proletariado parasitario», aunque laxa y especulativa, no es absurda» (escrito en 1963, en el excelente «Studium Generale para todos los días de la semana»; cito la p. 48 de *Intervenciones políticas. Panfletos y materiales III*, Barcelona, Icaria, 1985). Como sería el primero en reconocer este autor de «materiales» (esto es, de textos cuyo objeto es suscitar debates orientados a la práctica), hoy es manifiesto el intento de lograr algo semejante, y también que cabe alcanzar en ello un éxito considerable, pero no lo son menos las limitaciones que conlleva (el «desorden» que suscita, por usar el vocabulario conservador, a menudo más revelador que el de los teóricos críticos).

<sup>8</sup> «Una de las cosas más indignas y hasta repulsivas que se puede ser es un intelectual», en Jordi Guiu y Antoni Munné, «Una conversación con Manuel Sacristán», en *Mientras tanto* 63, otoño de 1995, 115-129; también en el libro de López Arnal y de la Fuente, pp. 97-130. Cito del libro, p. 100. Se refiere, no al «físico nuclear», sino al «intelectual supuestamente crítico», «incluido el teórico marxista, el intelectual de tipo tradicional, incluido, desde luego, Ilich y todos éstos». Puede que el tono corresponda al de quien, en 1979, estaba explicando su «inhibición» y su «pérdida de convicción», pero me consta que el mensaje no era improvisado (Sacristán fecha el haber sacado esta conclusión en los años «66-68»). Quizá le interese saber a alguien que le he oído decir exactamente lo mismo a Noam Chomsky; a mí, desde luego, me interesa muchísimo, pues se trata de las dos personas más inteligentes que he tratado en mi vida, con gran diferencia.



la a sus ojos. De éstas la principal es la modestia (mejor, la «voluntad de modestia»), que se nutre de la percepción de la muerte<sup>9</sup>, un acontecimiento que ciertamente detiene lo *infini* de cualesquiera ilusiones. Desde luego, la modestia es condición imprescindible de toda averiguación seria, cuya importancia será proporcional al grado de ignorancia que el investigador admita; ahora bien, esa ignorancia ha de darse por sentada también en los demás, de forma que nada acaba irritando tanto al opinador profesional como la firme negativa del intelectualmente modesto a aceptar que ya sabe lo que hay que saber. Así que Sacristán, como otros, podía adquirir fama de arrogante, aunque desde fuera no sea difícil distinguir justos de pecadores comparando cómo les fue a unos y a otros en la vida. Aquí me interesa más recordar otro aspecto de esa modestia: el que supone aceptar que existe la necesidad y que la realidad, sea lo que sea, es por esencia resistente. Si he insistido en el carácter mágico de las lucubraciones publicitario-sesentayochistas es, primero, por su universal y negativísima vigencia entre izquierdas y derechas, y, segundo, por contraponerlo a este otro espíritu, que requiere un marco de análisis, un análisis y una propuesta necesariamente insegura antes de pasar a la acción. Una de las cosas más difíciles de recuperar hoy día, cuando escritos como los de Sacristán pueden resultar de extraordinario radicalismo, es la universal algazara que, rodeándolos, hacía suponer a todo el mundo que en ellos se expresaba una alternativa tímida y conservadora: la alternativa, muchas veces, sencillamente del enemigo. Si buen número de los que así juzgaban han pasado apaciblemente a la derecha que toque es porque muchas de sus ideas, de puro basadas en el deseo, se alimentan de expectativas (por necesidad personales) y no topan con realidades jamás. Vale decir, porque en esas ideas había ya algo reaccionario en extremo desde el primer momento: quienes las tenían empezaban por no ver, ya que era de otros, el sufrimiento con el que decían querer acabar. Y siguen sin verlo<sup>10</sup>.

Es siempre posible, y de hecho justificable, recusar el marco institucional en que se produce una determinada actividad, por crítica que sea. Lo difícil es reconocer la obligación que eso impone, que es la de sentar las bases del que le ha de servir de alternativa, y cuya viabilidad va a ser la única medida de su éxito; a falta de esto, la crítica no puede pasar de ser una advertencia sobre dificultades previsibles, en el mejor

<sup>9</sup> Ver las páginas 102-103 de la entrevista citada en la nota anterior.

<sup>10</sup> «La idolatría es una armadura: impide que el dolor entre en el alma» (Weil, *op.cit.*, p. 286).



de los casos, y, en el peor, una queja, es decir, una forma de autoafirmación de las más bajas. Otra cosa es el tiempo, y su medida de las viabilidades en cuestión. Como veíamos, hoy puede parecer claro que algunas de las opciones de Sacristán acabaron limitándolo; en el caso más visible y doloroso, nadie fue más consciente de ello que el propio Sacristán. He querido subrayar, ante este hecho, que el intento de combinar el espíritu crítico con la asunción de tales opciones, a diferencia de mirarlas desde fuera, y que es lo que propiamente envejece en la obra de Sacristán, no es una peculiaridad psicológica suya sino la única manera que hay de hacer las cosas. Si esa manera nos parece anticuada es por lo mismo que entonces podía parecerles conservadora a muchos: porque no somos capaces de calibrar nuestra propia pasividad.

No debo dar la impresión de que eludo la palabra marxismo. Se me ocurren, sin embargo, razones para ello, como la de que los catorce años que Sacristán (creo) estuvo en el PSUC clandestino, por importantes que fueran en su vida y en la de otros, no son suficientes para cifrar su existencia. Pero no son aquí razones válidas ni oportunas, pues ni estamos cifrándola ni a nosotros nos rodea el vacío: el paréntesis en torno a Sacristán existiría aunque jamás hubiera sido marxista, porque siempre quiso ser «incómodo» y lo logró, pero es con ese marxismo como oficialmente se justifica. «Nadie, me parece, puede discutirlo: una dogmática intenta instalar su hegemonía mundial bajo unas condiciones paradójicas y sospechosas [...]. Este discurso dominador tiene con frecuencia la forma maníaca, jubilosa e incantatoria que Freud asignaba a la fase llamada triunfante en el trabajo del duelo [...]. Al ritmo de un paso cadencioso clama: Marx ha muerto, el comunismo está muerto, con sus esperanzas, su discurso, sus teorías y sus prácticas»<sup>11</sup>. El ámbito disponible para ese discurso no hubiera podido, aun de habérselo propuesto, albergar un recuerdo de Sacristán más que contraponiéndolo al marxismo, como algo que sobrevive de entre él. Pero tal conmemoración y duelo específicos<sup>12</sup>, que, cuando menos, implicarían una supervivencia, se contrapondrían a su vez al alborozado funeral de la totalidad.

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995, p. 65. Los términos «sospechosas» y «paradójicas», así como el de discurso «dominante» y el correspondiente de «hegemonía», se aclaran en la misma página y las siguientes, pero no puedo entrar aquí ni en estos ni en otros términos de la contribución de Derrida. Es preciso dejarlo dicho, por lo mucho que esa contribución hace al caso.

<sup>12</sup> Por lo demás, la obra de Sacristán no toleraría esta extracción, pero este orden de incompatibilidades no ha obstaculizado jamás la labor de los reconstructores.



No en vano nombra Derrida las esperanzas: es esencial que queden enterradas, y extraer a cualquier ser humano de un conjunto es arriesgarse a señalar que ese conjunto expresaba unas esperanzas. Pues lo que está instalando su hegemonía es el determinismo histórico, y ante él, como nosotros sí sabemos, no cabe acepción de personas.

En una de las reuniones que tuvimos con posterioridad a la invasión de Checoslovaquia<sup>13</sup>, Giulia Adinolfi vino a decir, exasperada, que no veía razones para seguir pensando que la palabra marxismo sirviera para designar nada útil. Sacristán, cuya exasperación no era menor pero sí menos manifiesta, repuso que algo era: el nombre del conjunto de lo que se había dicho y hecho bajo ese nombre o el de Marx, y que en ello entraba todo, tanto Luxemburgo o Kautsky o Ho Chi Minh como Pannekoek y Trotski y el padrecito Stalin, con independencia de que nos gustara o no. Sacristán, al parecer, tardó poco en estar casi totalmente de acuerdo con Adinolfi, pero lo cierto es que en ese intercambio (aparentemente no muy significativo) se enfrentaban dos discursos contrapuestos: el primero, técnico, señalaba lo innecesario de algo que ya no revelaba, sino encubría; el segundo, histórico, recordaba la necesidad de advertir que no se parte de cero y que en algunos casos, como el de las herencias, no hay buena conciencia que valga<sup>14</sup>. Uno, pues, corresponde a lo que en sentido amplio se ha llamado siempre lógica; el otro, a la dialéctica. Estas voces (ciencia de la razón y discurso de la medida, o ciencia de las palabras y del decurso del dialogar) reaparecen para, en cuanto también heredadas, mostrar el *pathos* de una situación que, ésa sí, es eminentemente sacristaniana, pero también, pues tal es el mérito de los que son como él, cotidiana por entero<sup>15</sup>. Por esa cotidianidad es tan fácil olvidar a éstos que son así y tan fácil, para quienes los recuerdan, que queden como indicio de lo que es verdaderamente la vida. Hemos vuelto a otro punto, el que fundaba la modestia en la aceptación de la muerte y la voluntad de arrostrar el olvido. A las consecuencias de ese gesto en alguien cuyos actos respetamos venimos llamando vida verdadera, de toda la vida.

La situación que digo es de aquéllas en que se manifiesta una necesidad a la vez que se sabe que no se cuenta con instrumentos para abor-

<sup>13</sup> Aprovecho para recordar que la expresión «invasión de Vietnam» sigue sin aparecer en la prensa norteamericana.

<sup>14</sup> Ver Derrida, *op. cit.*, por ejemplo pp. 67-68 y 125-128.

<sup>15</sup> Recordemos las observaciones de Sacristán sobre la cotidianidad de inducción y dialéctica en López Arnal y de la Fuente, *cit.*, p. 182.



darla. Piénsese que toda ciencia es ciencia de la necesidad y que tales crisis, si son conscientes, son crisis de ciencia. Para quien ha optado por el pensamiento racional y, por tanto, hoy en día al menos, ha aceptado la necesidad de institución a que antes me refería, esa crisis de instrumentos es una crisis de instituciones: no están sirviendo para lo que tienen que servir, y todo el esfuerzo de modestia que va en ellas aparece vano en proporción a lo inflado de esas instituciones a que contribuía. ¿Cuánta razón da eso a los que nos miraban desaprobándonos? No debiera importarnos, pero sí el que, antes de ser capaces de partir de otras bases, se nos haya impuesto actuar.

En ciencia, estas situaciones son motivo de reflexión e innovación. Es bueno, y definitorio de la Ilustración, saber que si vamos a conocer algo es «dentro de lo poco posible»<sup>16</sup>. En la vida práctica, en cambio, no existe un solo caso en que no saber sea bueno, salvo que contemos el saber que no se sabe. La actitud ilustrada clásica recibe de la ciencia su paciencia ante el futuro y ahí le es fácil traicionarse a sí misma, sea inventando un progreso o un mercado que garanticen teológicamente los frutos de la paciencia, sea resignándose a no actuar cuando la necesidad no es perentoria para el interesado. Pero alguien más coherente, impaciente o sensible no puede quedarse sentado en virtud de ese consuelo. Es típico de la época de Sacristán que éste no planteara nunca explícitamente hasta qué punto la situación en que se encontraba fue característica del Romanticismo, aunque su Goethe y su Heine, y seguramente más aún el Rimbaud con que prometía acompañarlos, no son referencias engañosas: hablo del tiempo en que había una «veracidad que luego ha perdido para siempre, desde 1871 y aun más desde 1917, la espiritualidad burguesa»<sup>17</sup>. Lo cierto es que la vinculación entre práctica y dialéctica viene a nombrar inevitablemente a Marx, e inevitablemente tras él a otros hijos de la post-Ilustración, pero lo que directamente señala es el punto en que la necesidad topa con una insuficiencia de razón, lo que he llamado pudorosamente «estas situaciones».

La palabra «compromiso» (que en casi todas sus versiones recordadas es un disparate, y que no puede tener sentido más que si no implica una valoración positiva) servía al menos para señalar que estas situaciones existen. Se ha usado sobre todo para evitar argumentos razonables, pero

<sup>16</sup> Manuel Sacristán, *Papeles de filosofía. Panfletos y materiales II*, Barcelona, Icaria, 1984, p. 344.

<sup>17</sup> «La veracidad de Goethe», en *Lecturas. Panfletos y materiales IV*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 130.



lo que pretendía aportar era esto: que en momentos clave es preciso efectuar una apuesta en el vacío, por falta de tales argumentos o de utensilios con que formularlos; que esa apuesta no es una apuesta por lo irracional, sino una respuesta a la precariedad de lo racional, y que debería por tanto disminuir su envite a medida que esa precariedad disminuyera; que esa apuesta, a la manera de la que Pascal proponía<sup>18</sup>, es condición de su propio éxito, pues quien no apuesta por que la humanidad puede y debe alcanzar determinadas condiciones de vida está de hecho contribuyendo a que nunca se alcancen. La tesitura de nuestra infinita postguerra (una tesitura, en lo intelectual, menos marxista que marxista-existencialista-gramsciana) no permitía eludir tan fácilmente como ahora se eluden las exigencias de responsabilidad que esta palabra señalaba.

La palabra «dialéctica» (estoy insistiendo, nada más) puede o podía servirnos para indicar el proceso de razonabilidad que no se interrumpe ni se da por derrotado cuando el pensamiento propiamente «lógico», el de carácter potencialmente técnico en cuanto por sí mismo sirve de ayuda, entra en crisis. Es uno de los términos más estrictamente «filosóficos» de nuestro vocabulario, y lo es por su vinculación al lenguaje llamado natural<sup>19</sup>. Si lo propio del lenguaje científico-lógico es ir difiriendo cada vez más del cotidiano, llegando en ocasiones a la condición de puro cálculo, lo propio del lenguaje común es, notoriamente, no poder amoldarse a esa tecnificación, adquiriendo sin cesar ambigüedades, acepciones, valoraciones y cargas históricas. «Dialéctica» es un nombre de lo que puede intentar hacerse con ese lenguaje. Y si la medida de la viabilidad de un lenguaje técnico es la empiria, esto es, la práctica, y si lo que queremos hacer con el lenguaje común no es distinto de lo que quisiéramos hacer con el técnico (si queremos, por ejemplo, seguir siendo razonables), entonces también tomaremos la práctica por guía de si vamos o no bien encaminados. Pero sabiendo esta vez que no habrá nunca encaje entre nuestros propósitos y lo que se consiga, porque (entre otras cosas) las formas que tenemos para expresar propósitos y logros no son formas que designen de manera controlable.

Dicho sea de paso, es precisamente porque los términos iniciales de todo razonamiento formalizable son términos técnicos por lo que todo

<sup>18</sup> También esta es una analogía que Chomsky ha usado varias veces, p. ej. en *Crónicas de la discrepancia*, Madrid, Visor, 1993, pp. 241 y 338.

<sup>19</sup> Cf. en la «Entrevista con Manuel Sacristán (*Dialéctica*)» en López Arnal y de la Fuente, *op. cit.*, las pp. 212-216. Habrá que tener también en cuenta lo que se dice en las pp. 109 y 117-119 del mismo libro.



razonamiento de este género es en última instancia hipotético, esto es, consiste en explayar las consecuencias de una hipótesis. Es el acuerdo en la referencia (ideal) de los términos, y sobre todo el hecho de que éstos *nunca* pertenecen al lenguaje común, lo que permite confiarnos a la deducción. La forma que suele adoptar dicho acuerdo, más que la de una convención, es la de la aceptación (provisional, desde luego) de un *fiat*, de una institución en sentido literal<sup>20</sup>: «Sea x...». En ello hay varias moralejas conocidas, algunas dignas de recordar aquí. Una es que cabe entender todo desarrollo «científico», por cuanto es condicional, como desarrollo de una esperanza: hay un punto en que no se contraponen el orden de la esperanza (en cuanto es más que relación afectiva con un por venir), ni por tanto el orden de la acción, con el orden del conocimiento que solemos calificar de más puro. Otro es que la veracidad, comoquiera que se entienda, no puede residir en los términos (o, mejor dicho, no puede residir en ellos más de lo que resida en el *fiat* decisorio, por cuanto éste implica el camino tal vez instantáneo del «debe de ser» al «debe ser» mediante el «sea»). Lo que solemos entender por pensamiento religioso<sup>21</sup>, el vinculado a una fe doctrinal, se caracteriza siempre entre nosotros por atribuir alguna estabilidad de significado irreductible y operativa a ciertos términos y formulaciones al margen de su, llamémosle, contexto. Por ello va llenándose de escolios y engendrando esa inconfundible manifestación de la mala fe que es la escolástica, la figura exterior del discurso destinado a ocultar que se ha consentido en ponerle límites al afán de verdad. Para Sacristán «la quintaesencia de la esco-

<sup>20</sup> «*Injonction*» es la palabra de Derrida que, entre otras muchas cosas, alude a este lugar común del conocimiento y la acción, así como a sus peligros. Ver el capítulo 1 del libro citado.

<sup>21</sup> Se puede contrastar esta acepción de lo «religioso» con la que usa Sacristán: «Me parece mucho menos falso decir que el marxismo es una religión que «El marxismo es una ciencia». Porque una religión tiene numerosos elementos de conocimiento científico; una religión tiene que absorber la visión del mundo físico de su época, si no, no funciona. Entendido como religión, religión en sentido clásico, como culminación de una cultura; no lo que pueda llegar a ser religión en un futuro, cuando las culminaciones de la cultura no sean de tipo religioso [...]. No me refería por tanto a una religión en cualquier momento, sino a lo que ha sido clásicamente una religión, el piso más alto de una cultura. Entonces, en este sentido, el marxismo ha sido y es mucho más una religión que una ciencia. Esto es obvio: es obvio para cualquiera que tenga dos ojos y quiera mirar. La aplastante mayoría de los militantes marxistas han sido fieles de una religión; no han sido cultivadores grises de unos teoremas, en absoluto. Es el vicio de los intelectuales, ignorar un hecho tan evidente» («Una conversación...», en López Arnal y de la Fuente, *op. cit.*, p. 113).



lástica» es «la falacia de la falsa exactitud», introducir «falaciosamente la exactitud de la ciencia donde no la hay», y ésta es también «la esencia de todo cientifismo marxista, de todo intento de presentar el marxismo como una ciencia sistemática»<sup>22</sup>. Otro nombre de esto es «academicismo»: cualquiera con un mínimo de experiencia de estas cosas percibirá hasta qué punto es éste también el género de la inmensa mayoría de los artículos y las tesis doctorales que se escriben hoy en nuestras facultades de letras y ciencias sociales. Quería recordar que las raíces de esto se encuentran en determinada actitud ante el lenguaje, que sencillamente no permite semejante cosa. Aparte, claro está, de cómo pueda favorecerlo la escasa talla moral de un colectivo y la necesidad que éste tiene, para no enfrentarse a si cumple o no con aquello por lo que la población lo mantiene, de producir, activa y explícitamente, no ya conocimientos poco útiles, sino una nube de tinta: una deliberada ocultación de los principios mismos por los que se accede al conocimiento. Tal era la función de la escolástica cristiana o marxista y tal sigue siendo la principal dedicación de los funcionarios que, sea cual sea su ideología, prestan servicios equivalentes. Si hay algo que caracteriza exteriormente al conocimiento es su independencia última del lenguaje concreto en que aparece, su capacidad de someterse a «transposición»: «La transposición es un criterio de la verdad. Lo que no puede ser transpuesto no es una verdad, por lo mismo que lo que no cambia de aspecto según el punto de vista no es un objeto sólido, sino un trampantojo. También en el pensamiento hay un espacio con tres dimensiones»<sup>23</sup>. La relación que se pueda establecer entre el lenguaje y esa multiplicidad (más que tridimensional) de perspectivas es otra de las cosas a que se trata de hacer referencia cuando se recurre a la palabra «dialéctica».

Sea como fuere, el lugar de la historia en todo esto es dos lugares: al principio, porque las palabras vienen con historia, y al final, porque de la inevitable inadecuación de éstas se sigue que hay un futuro, y abierto y sin término<sup>24</sup>. De lo segundo deriva la trivialidad de cualquier determi-

<sup>22</sup> «Una conversación...», en López Arnal y de la Fuente, *op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>23</sup> Weil, *op. cit.*, p. 92. Desde el punto de vista moral, un criterio paralelo a éste y en última instancia subsumible en él es el de la aspiración a determinada unidad, cosa que hay que valorar con sumo cuidado pero que desde luego es pertinente a la hora de considerar lo que luego señalamos sobre la «dialéctica». Así en esta formulación clásica: «Si de veras quieres saber hasta qué punto estas gentes están en condiciones de enseñar moral, repara en la ausencia de relación que hay entre todas las cosas que estudian; si enseñaran una sola cosa la relación saltaría a la vista» (Séneca, carta LXXXVIII a Lucilio).

<sup>24</sup> Cf. Derrida, *op. cit.*, pp. 31 y 41.



nismo y, por ende, de casi todo el marxismo que rodeaba a Sacristán y contra el que éste estaba reaccionando. Y, por cierto, también lo precario de toda forma de ingeniería social, por necesaria que sea. De lo primero, a su vez, procede la pesada carga de tradición y comunidad que acarrea la dialéctica: la radical ausencia de inocencia de todos nosotros.

La específica forma de mala fe y buena conciencia que conllevaba el marxismo oficial (y mucho del marxismo ha tenido siempre vocación de oficial, pues en otro caso no acabaría en *ismo*) consistía en invocar el compromiso y la dialéctica, invocando con ello inevitablemente todas las dificultades a que me he referido, sin reconocer ninguna de éstas, pues no podía reconocer, como no puede ninguna doctrina de poder, que algo externo a sí mismo lo afectara. El modo como lo conseguía era, fundamentalmente, presentándose como un instrumento de orden no dialéctico, sino lógico. Según suele suceder y ya hemos visto, esta clamorosa contradicción lo hacía muy poderoso, y la responsabilidad que la tesitura de la acción suscitaba quedaba así hipotecada a un engranaje<sup>25</sup>. Es, como digo, una situación perfectamente cotidiana, sólo que es más fácil verla en relación con una doctrina envejecida que, por ejemplo, en las familias, o en los partidos políticos actuales; eso por no hablar de las instituciones religiosas, cuya buena conciencia es profesional, o de tantas otras cosas que no son cosas. ¿No es el principal atractivo de «la economía», como instancia que de-termina lo político, el que parezca situar las relaciones humanas en un terreno preciso, delimitan-

<sup>25</sup> «El centro de la contradicción inherente al patriotismo es que la patria es una cosa limitada cuya exigencia es ilimitada» (Simone Weil, *L'Enracinement*, cit., p. 200). Así exactamente podía suceder con «el Partido» o cualquier cosa parecida, estableciéndose esa relación que Weil denomina, con gran exactitud, idolatría: «el objeto del verdadero crimen de idolatría es siempre algo análogo al Estado» (*ibid.*, p. 150). Ahora bien, esa contradicción de los diversos patriotismos «es sólo aparente. O, más exactamente, es real, pero vista en su verdad se reduce a una de las contradicciones fundamentales de la condición humana [...]. La obligación es un infinito, el objeto no lo es [...]. Esta contradicción gravita sobre la vida cotidiana de todos los hombres, sin excepción, incluidos los que serían por completo incapaces de formularla aun confusamente. Todos los procedimientos que los hombres han creído encontrar para salirse de esta contradicción son mentiras» (*ibid.*, pp. 200-201). Lo peculiarmente atractivo de las idolatrías que aquí consideramos es, por supuesto, que fingen encarnar, y así hacer *manejable*, esa infinitud: su modelo último es siempre el «no hay salvación fuera de la Iglesia». Por eso es esencial discernir exactamente cuál es el objeto de la obligación y cuál su naturaleza: toda mala fe y toda buena conciencia nacen siempre de haberse engañado a este respecto. Anotemos al margen que la noción de idolatría de Weil y la de fetichismo de Marx, además de ser evidentemente homólogas, presentan una amplia zona de solapamiento tanto en lo conceptual como en lo empírico.



do así, a la vez, lo obligado, lo factible y la responsabilidad? Al igual en esto que Marx (pero también que otros economistas clásicos), a Sacristán le correspondía, por una parte, tratar de entender la abstracción, sin la cual no hay posibilidad de hablar de nada a ciencia cierta y de la cual hizo una larga defensa en su tesis<sup>26</sup>; por otra, le era preciso negarse a la operación siguiente, que es la que convierte al analista en un «experto», en un «técnico» (como dice Miguel Boyer), en un comisario<sup>27</sup>: la operación que supone que aquello de que se habla con alguna exactitud constituye aquello de que se puede hablar y define el territorio en que se actúa, sea determinándolo sea erigiéndolo en privilegiado, convirtiéndolo, por ejemplo, en «la dura realidad» del capitalismo o en la «infraestructura» marxista. Quien se apunta a la dura realidad sabe que ha limitado sus responsabilidades, igual que quien se apunta a la «utopía» (esa palabra tan significativamente reivindicada por los pecios de la izquierda) declara alegremente que las remite al Día del Juicio.

La tarea de Sacristán con relación al marxismo tal vez fuera una tarea negativa: negar en ambos sentidos el supuesto principal de su buena conciencia. De ahí sus trabajos sobre (o contra) el *Anti-Dühring* o la *Dialéctica de la naturaleza*, de ahí su reivindicación de Mach, de la separación entre el ámbito lógico y el ámbito en que normalmente tienen lugar la historia y la acción; de ahí que su condición por lo menos bifronte, la de lógico y, si se me permite, dialéctico, no fuera en primera instancia la tensión de contrarios que muchos percibían, sino la asunción, hasta el extremo de personificarlo, de que es sólo en los seres humanos donde tienen un punto de encuentro la necesidad de racionalizar

<sup>26</sup> *Las ideas gnoseológicas de Heidegger*, 2ª ed., Barcelona, Crítica, 1995. Ver en particular el capítulo cuarto. Pero recuérdese también que todavía en 1980 calificaba Sacristán a Heidegger de «pensador grande y profundo», tiempo después de haber visto en él a un «genio del lenguaje como acaso ningún otro filósofo lo haya sido, incluyendo a Platón» (cit. en el prólogo de Francisco Fernández-Buey a la obra mencionada, pp. 21 y 22). La referencia al lenguaje es particularmente oportuna en nuestro contexto.

Este lugar no es peor que cualquier otro para recoger una muestra más del antidogmatismo de Sacristán: su opinión de que el *Ensayo de metodología* de Milton Friedman era «buenísimo» («Hablando con Manuel Sacristán sobre la traducción», en López Arnal y de la Fuente, *op. cit.*, p. 170).

<sup>27</sup> Cf. Weil, *op. cit.*, p. 259: «Con carácter totalmente general, en cualquier clase de terreno, es inevitable que el mal domine allí donde la técnica es entera o casi enteramente soberana». De hecho, lo atractivo de la guerra y de la violencia (véase la televisión) tiene mucho que ver con la simplificación, de este mismo orden técnico, que introducen en las relaciones humanas, una simplificación a la que es fácil atribuir carácter estético.



dad y el logos de la acción responsable. Él no hubiera podido buscarse condición más llevadera ni permitirse menor intensidad en la averiguación: era, como quien dice, alguien que se comprometía con las cosas.

«Las cosas»: de «la única manera de hacerlas» se hablaba más arriba. La cuestión es, ya lo vemos, cómo hacer las cosas cuando no hay manera de hacerlas. Quizá así quede claro, de una vez, que la cuestión de Sacristán es la nuestra:

Si hablaba razonablemente, según lo veía,  
la contradicción sonaba mucho más fuerte<sup>28</sup>.

Con ello se iría aclarando también que si no lo vemos así es porque hay algo que no vemos. «De manera general, los errores más graves, los que falsean todo el pensamiento [...] son indiscernibles. Pues tienen por causa el hecho de que determinadas cosas escapan a la atención»<sup>29</sup>. No podemos saber lo que elude nuestra atención, pero sí reparar en cómo, en torno nuestro, se asienta la costumbre de que algo que todavía percibimos oscuramente vaya desapareciendo. Y podemos también examinar, sin dejarnos tentar por la ansiedad y el masoquismo, en qué se fundan nuestras buenas conciencias. Siempre será en algo que damos por consabido: en un saber o creer saber que nos permite el lujo de no mirar.

Sólo un vacío de saber, razonablemente procurado, da lugar al saber y a la acción eficaz<sup>30</sup>; este es uno de los criterios por los que cabe asentir a la idea de la prioridad de la «práctica». Una «práctica» a la que hoy en día solemos contraponer la dificultad de darnos ya objetivos claros, o la de encontrar dónde ejercerla. Lo primero, hablando personalmente ya, no lo entiendo. Quisiera que alguien me explicara qué objeción se le puede poner, o qué alternativa se le puede dar, al objetivo de que cada uno dé según su capacidad y reciba según sus necesidades. Si no es este el objetivo (por asintótica que fuera la marcha hacia él) ¿cuál puede ser? ¿No es cuestión de simple sentido común?<sup>31</sup>. ¿Acaso cualquier otra finalidad más modesta en lo colectivo no habría de justificarse mostrando

<sup>28</sup> Goethe, *Fausto*, segunda parte, acto primero, *Una galería oscura*. Citado en «La veracidad de Goethe», *cit.*, p. 130.

<sup>29</sup> Simone Weil, *L'Enracinement*, *cit.*, p. 280.

<sup>30</sup> «¿No he debido frecuentar el mundo, aprender el vacío y enseñar el vacío?», decía Fausto justo antes de la cita anterior.

<sup>31</sup> Cf. Noam Chomsky, *Year 501. The conquest continues*, Boston, South End Press, pp. 76 (capítulo 3, sección 2) y 286 (capítulo 11, sección 2).



convincientemente la imposibilidad de ésta? Nadie se ha ocupado ni de lejos en demostrar semejante cosa. Todo lo que llamamos política, y aún más economía, es cháchara sobre medios cuyos fines se desconocen, cuando no son por entero mitológicos. Curioso que a los descontentos nos achaquen irracionalidad, y difícil entender tanta ceguera si no es suponiéndola, en algún punto, fruto de la autojustificación.

Y sí, para darse fines es preciso que haya un lugar donde se formulen. En teoría, aunque sólo así, ese lugar era el estado. Desde que el estado ha pasado, en buena parte, a subsidiario de esas burocracias sin adscripción territorial que son las compañías transnacionales, suscita el problema de los fines es nombrar lo innombrable: la ausencia de control sobre las decisiones que nos afectan a los seres humanos. Por parte de todos, incluidos los que las toman, pues no las toman en tanto que seres humanos, sino como servidores y beneficiarios de la máquina<sup>32</sup>. Hay pues, en efecto, una crisis. Es también verdad que la llamada izquierda estaba tan mal preparada para abordarla que hasta puede ser necesario olvidar la palabra «izquierda», para romper, no con su recuerdo histórico, sino con las deliberadas limitaciones que sus variantes se impusieron, sobre todo, en torno a la Guerra del 14 al 18; además, es seguro que ese olvido deba arrastrar consigo el de palabras como «dialéctica», y otras que aquí han sido recordadas. Pero ni esa crisis es sólo crisis de «la izquierda», ni percibirla y percibir que hay que enfrentarse a ella requiere en principio más doctrinas ni certezas que las que, supuestamente, todos abrazamos: las que entraron en la conciencia pública, según la historización común, en torno a la Ilustración<sup>33</sup>. Basta tratar de ver, aunque sea oscurísimamente, que ningún ser humano tiene mayor valor intrínseco

<sup>32</sup> «Las directrices de la política económica se determinan en secreto; por ley y por principio, la participación popular en ellas es nula. Las 500 compañías de *Fortune* tienen más variedad que el Politburó, y los mecanismos del mercado proporcionan mucha más diversidad que una economía de ordeno y mando. Pero una compañía, una fábrica o un negocio son el equivalente económico del fascismo: las decisiones y el control proceden estrictamente de arriba abajo. La gente no está obligada a comprar los productos o a alquilarse para sobrevivir, pero éstas son las únicas elecciones que se ofrecen a la mayor parte de la población» (N. Chomsky, *Letters from Lexington*, cit., p. 127).

<sup>33</sup> «Pues, hay que decirlo a gritos, en el momento en que algunos se atreven a neoevangélizar en nombre del ideal de una democracia liberal que, por fin, ha culminado en sí misma como en el ideal de la historia humana: jamás la violencia, la desigualdad, la exclusión, la hambruna y, por tanto, la opresión económica han afectado a tantos seres humanos, en la historia de la tierra y de la humanidad [...]. No despreciemos nunca esta evidencia macroscópica, hecha de innumerables sufrimientos singulares: ningún progreso permite ignorar que nunca, en términos absolutos, nunca en la tierra tantos

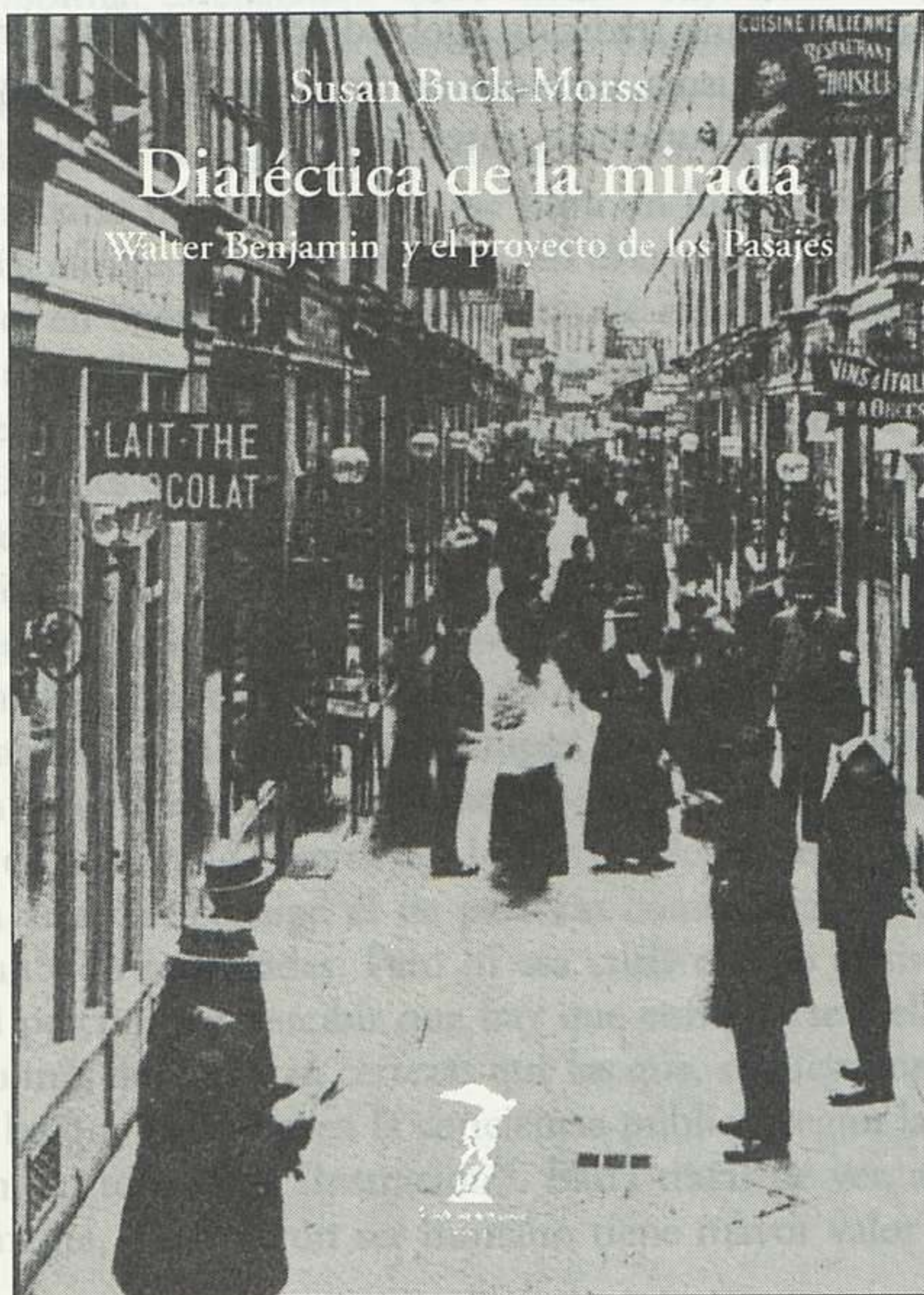


que otro. Me consta por experiencia personal que esto es muy difícil de ver y que nunca se consigue verlo con carácter definitivo. Y agradezco a Sacristán que nos ayudara a atisbar algo de ello y que se esforzara por entender y transmitir una tradición agobiada de crímenes y errores y mil veces traidora de sí misma, pero que partía de proclamar, muy oportunamente, que el género humano es internacional.

hombres, mujeres y niños han sido sojuzgados, condenados al hambre o exterminados» (J. Derrida, *op. cit.*, p. 99).

Permítaseme acabar citando a otro rojeras con el que me he encontrado por casualidad: «Hubo un tiempo en que las limitaciones del poder del gobierno significaban un aumento de la libertad para el pueblo. En el día de hoy, la limitación del poder gubernamental, de la acción gubernamental, significa la esclavización de la gente por parte de las grandes compañías» (Theodore Roosevelt, citado en *The New York Times Magazine*, 16-X-1995). Seguramente no hay que ser tan exagerado, pero conviene recordar, por lo menos, qué poderes son electivos y cuáles no.





Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*  
420 págs., I.S.B.N.: 84-7774-579-X.

**Índice:** Prefacio. Parte I: Introducción. 1. Orígenes temporales. 2. Orígenes espaciales. Parte II: Introducción. 3. Historia natural: el fósil. 4. Historia mítica: el fetiche. 5. Naturaleza mítica: la imagen del deseo. 6. Naturaleza histórica: ruina. Parte III: Introducción. 7. ¿Es esto filosofía? 8. El mundo de ensueños de la cultura de masas. 9. Una pedagogía materialista. Postfacio: La herencia revolucionaria. Post-imágenes. Bibliografía. Créditos de las ilustraciones. Índice temático.







# LA CABEZA DE ZARATUSTRA EN INOCENCIO X Y VELÁZQUEZ

José María García López

Las actuales retóricas masivas de la política, la publicidad y la televisión (suponiendo que sean varias y no una sola) vienen cubriendo entre nosotros con su cháchara incesante todo un carrusel de disparates y vaguedades, conceptos primitivos o burdas aptitudes, mentiras y tópicos. Una parte considerable de este infierno conocido nos ha estado asediando, bajo un bombardeo más amplio y grave, con ocasión de la muestra histórica, de enero a febrero de 1996 en el Museo del Prado, del magistral retrato del papa Inocencio X (Giambattista Pamphilj) pintado por Velázquez en Roma en 1649.

En documentación pública, de todo hemos leído, oído y acatado: El cuadro presenta a un hombre calculador y ambicioso, cuyos ojos expresan una enfermiza desconfianza, El fondo débil de Inocencio asoma desde la pincelada reveladora del arte insobornable, a través del escalpelo iluminador del genio español. El maquiavelismo interesado e intrigante aparece junto a la aspereza y a la retranca psicológica del pontífice. Su arbitrariedad principesca y otras despóticas reservas quedan patentes. Así como cierta dureza despectiva brilla en sus ojos, apenas aplacables bajo las cejas intransigentes, y una cruel soberbia se contiene en su boga, arduamente controlada para posar. Para colmo, aun haciéndose ecos reconocedores de su pintada solemnidad, repiten que el modelo es feo, según señalaron ya sus contemporáneos enemigos, nada menos que como rasgo inadecuado a que Pamphilj fuera elegido papa.

---

**La Balsa de la Medusa**, 38-39, 1996.





D. Velázquez, *Inocencio X*, 1650, Roma, Gal. Doria Pamphili.



En cuanto a Velázquez, deberíamos imaginarlo como un ejecutor acobardado, aunque siempre maestro, ante el poder superior; un cortesano pragmático, receptor probable de pretendidos beneficios si dejaba bien la lámina, como se sabe que así fue; o en el polo opuesto: un artista vampírico y triunfante, desenmascarador de las debilidades mundanas (más o menos «olímpicas») de un hombre a la defensiva ante la fuerza verificadora del arte. Un hombre del que por añadidura se nos insinúa que era consciente de su oculta personalidad malvada, ya que al exclamar el famoso *troppo vero* (frase meditada y *ex cátedra*, no faltaba más), habría reconocido el exceso de penetración del artista, la ya inevitable exteriorización de sus culpables profundidades. Lo extraño es que no se diga también que el papa estaría atormentado por ser tan feo, y que esperaría de Velázquez un arreglo estético que recompusiera su imagen y de paso su competencia moral, sus razones de estadista.

Es natural que en estos tiempos nuestros de falsedad y falta de orgullo (humanista o general) hagamos como que nos escandaliza que un papa moderno de origen aristocrático utilizara su representatividad religiosa y su autoridad conferida para el éxito material y la grandeza de imagen de su familia. Que sus nepotismos y demás endogamias ostentosas o sus asechanzas y remontes contra otros competidores de tanto rango, como por ejemplo los Barberini, hubieran podido minar la paz de su espíritu, justicieramente deseable en un sucesor de San Pedro, y que esas ilícitas ambiciones y luchas fueran denunciadas por el sutil pincel de Velázquez. El enfrentamiento de los dos grandes se convierte así de nuevo en mero espectáculo distanciado. Véase, diríamos, cómo entre el cesarpapismo y el genio plástico brilla la pequeñez universal del hombre y la indefectible amargura que producen el engaño y el abuso. Véase cómo es imposible que los malos espíritus no sean conjurados por un tipo u otro de disección.

Por la parte del genio de la pintura, nuestro orgullo queda también sublimado en pura fantasmagoría. Teníamos a Velázquez, sevillano por más señas, como un enviado lúcido a las cloacas vaticanas, como un retratista del corazón del poder que se entrega a sí mismo, como un índice que señala el pecado (más consustancial que inevitable) y, por su gestión de capas de óleo, lo unge precisamente y lo salva. Nuestra propia redención parece así que se opera por vía estética, por fácil identificación y folletín. No es metáfora ni exageración decir que en cualquier transporte colectivo ha podido oírse comentar «he visto a Inocencio» como si hubiéramos visto a un tío cercano algo cascarrabias, un pobre hombre en el fondo que no nos engaña, al que conocemos muy bien en su

---

José María García López es profesor de Literatura, novelista y poeta. Premio Rafael Alberti de Poesía 1994.



y en nuestra sabia doblez, en una mimética vulgaridad no exenta de generosa pericia.

Pero ¿porqué no reflexionar mejor, al mejor, al margen de complacencias culturales, a partir de un observador excepcional, cuya oportuna voz trae a colación Calvo Serraller? Se trata de nuestro riguroso contemporáneo Bacon, quien, de modo muy distinto a como lo hizo Reynolds en el siglo XVIII, se enfrentó en su denodada serie a la sencilla y no menos radical expresión o propuesta de Velázquez a la posteridad. En ella casualmente estamos, y de paso hartos de homenajes y alelamientos, hastiados de aplausos y tautologías, mientras resbalan por nuestra indiferencia o por nuestro jaleo conforme las más comprometidas invitaciones de Bacon, afirmando: «Cada generación necesita reinventar su apariencia (...), reinventar los modos por los que la apariencia puede ser construida y devuelta a su sistema nervioso con renovada violencia e inmediatez».

Es decir, ¿a qué nos obligan hoy estos dos hombres enfrentados cara a cara, mirándonos también del mismo modo? ¿Por qué no se habla de la exigencia humana del papa como una virtud reflejada en el retrato? ¿Por qué no de la rabia ante sus equivocaciones asumidas? ¿Por qué no se menciona su hastío ante la inoperancia palaciega de su entorno, ante la falsedad cristiana de la curia, la debilidad envidiosa de los colaboradores y enemigos, las chapuceras politiquerías de unos y otros? ¿Por qué no se reflexiona sobre la inercia social y la voluntad de ser papa, sobre la posibilidad o imposibilidad de la confianza y la contradicción de la caridad cristiana con la jerarquía y la estructura de la cabeza temporal de la cristiandad?

Y respecto al pintor del cuadro, ¿por qué no se dice tampoco nada de su probable respeto a la complejidad psicológica del modelo, de la respuesta delicada de su técnica a un rostro de forzadas máscaras superpuestas, del reconocimiento del cráneo privilegiado, de su osamenta angulosa de altiva alimaña, cuya misteriosa belleza dinámica, como todas las que se crean, también supo ver y ensalzar, coincidiendo con el artista español, el escultor Bernini? ¿Por qué en definitiva no nos preguntamos cómo nos merecemos nosotros que nos mire ese hombre, inmortalizado en su desafío permanente y actualizado por Velázquez?

Hagamos desde Bacon un breve recorrido de ida y vuelta y por partes: Torgil Magnuson, en la selección de su ponderada obra *Roma en la época de Bernini* (Estocolmo, 1986), traducida por M.<sup>a</sup> Jesús Gonzalo Ugarte para el catálogo de la exposición, dice a propósito de la sucesión al papado tras la muerte de Urbano VIII: «Entre los *papabili* estaba Giambattista Pamphilj, cuya honestidad y rectitud era reconocida por todos, firme oponente del nepotismo de Urbano VIII». Pamphilj estaba considerado como un hombre «inclinado hacia el orden y la justicia, además de como un trabajador infatigable, teniéndose, por otra parte, por hombre que había leído mucho y por tanto de gran cultura. Como papa siempre se comportó con gran dignidad. Su piedad era auténtica y asistía puntualmente a todas las fiestas y ceremonias de la iglesia





D. Velázquez, *Inocencio X*, detalle.



donde se requería su presencia. Incluso escuchaba con interés los prolongados sermones que solían pronunciarse durante la cuaresma. Era moderado en la comida y en la bebida y gozaba de buena salud. Por otra parte, siempre había sido intratable y severo. En París le apodaron *Monseigneur On-ne-peut-pas*, e incluso en Madrid este hombre taciturno y nada comunicativo provocaba muestras de desaprobación; según las lenguas maliciosas, su silencio servía para encubrir su escaso talento. El nuevo papa demostró pronto no sólo que tenía el genio vivo, sino que era también voluble e inestable; su enfado estallaba inesperadamente y entonces podía tomar decisiones precipitadas. (...) Sin embargo, una faceta de la naturaleza de Pamphilj que servía para redimirle era su inagotable bondad con los pobres».

No es el único testimonio favorable, o al menos equilibrado, en aspectos tan importantes en la vida de este papa, como lo serían en la de cualquiera, y entre otras valoraciones más allá del tópico de hombre mudable y colérico, sometido además a las intrigas de su terrible cuñada Donna Olimpia Maidalchini, se podría aducir la de A. Barbiellini en el simposio celebrado en 1990 en Roma bajo el epígrafe *Inocencio X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*. Sin embargo, bastan estas orientaciones psicológicas y de comportamiento, las tendencias más o menos objetivables que las describen y el propio rostro del retrato para que hasta hoy pueda llegar desde aquel origen alguna señal imperativa a nuestro entendimiento. ¿Cómo se puede ser papa sin contradicciones? ¿Cómo soportar el peso de los errores cometidos desde la perspectiva de la infalibilidad supuesta? Inocencio X se equivocó, antes de ser pintado por Velázquez, con dos personas claves en su pontificado, a las que se había empeñado en conceder su confianza. Nombró cardenal a su sobrino Camillo Pamphilj, hijo de Donna Olimpia y del fallecido hermano mayor del papa, Panfilo. Pero este cardenal nepote demostró pronto no tener ninguna aptitud para la carrera eclesiástica y sólo causó problemas a Inocencio. Para colmo, terminó enamorándose de otra Olimpia (Aldobrandini), rica viuda de un Borghese, y reclamó del papa la liberación de la púrpura cardenalicia. Inocencio tuvo que ceder, en medio de la constatación pública del revés sufrido, aunque sin demoras ni impedimentos legales, ya que Camilo ni siquiera había llegado a tomar las órdenes menores. Esto ocurrió en 1647, e inmediatamente después el todavía reciente papa cometió su segundo gran error. Nombró cardenal *padrone* al joven de diecisiete años, un sobrino ahora de Donna Olimpia, Francesco Maidalchini, que se reveló incapaz de la más mínima colaboración y al final un completo desastre. Esas dos marcas ¿no bastarían para hacer desconfiado el rostro de Inocencio? ¿Para ocultar en él una violencia íntima, la amargura del fracaso ajeno, que uno debe asumir además por la miseria y la irresponsabilidad del entorno? La Guerra de los 30 años, que acababa de terminar cuando el retrato fue pintado, los enfrentamientos de los Barberini y los Pamphilj, de Francia y la monarquía española de los Austrias, los católicos y los protestantes, los iluminados y los dogmáticos, las diferentes órdenes, religiosa, intelectual y políticamente opuestas, resonantes de odios y ambiciones, ¿no deberían socavar la resistencia





F. Bacon, *Estudio para el papa Inocencio X según Velázquez*, 1953, New York. Carter Burden Collection.



de un hombre, aunque fuera sagrado, y tal vez más por eso, para tantos otros? Lo que resulta impresionante es precisamente que Inocencio tuviera setenta y cinco años cuando fue pintado. ¿Qué energía no tendría entonces en aquel infierno, para que hoy, en el nuestro igualmente espantoso, pero aún más disfrazado y mimético, siga sobrecogiéndonos?

Y volvamos ahora a Velázquez como recreador de un rostro, no sólo superador de abstracciones representativas, sino como recreador de una actitud humana universal a partir de lo que Giambattista Pamphilj le inspiró y hasta le impuso. En la pérdida de respeto a ley severa que el pintor exhibió, al romper tan finamente la *maniera* establecida para los retratos papales, merece la pena resaltar dos hechos. Uno, la limitación de su paleta a tres colores básicos: negro, rojo y blanco. Otro, la circunstancia de que Velázquez pintara, poco antes que el de Inocencio, el retrato de su esclavo, y también pintor, Juan de Pareja, como ejercicio preparatorio tras una cierta inactividad. Pero de aquí se desgajan por sí solas otras observaciones. El retrato de Juan de Pareja es indiscutiblemente excelente. Tan verdadero y profundo como el de Pamphilj, e incluso más arriesgado y moderno de factura. Muestra en especial una expresión de gran altivez, nada servil, muy digna y orgullosa. Juan de Pareja, a pesar de su auténtico trabajo de esclavo, como preparador de materiales para Velázquez y en otros menesteres, consiguió llegar a ser asimismo un buen artista; tan aceptable que el mismo Felipe IV dijo una vez al ver uno de sus lienzos: «Quien tiene esta habilidad no puede ser esclavo». En efecto, dejó de serlo en Roma, según documento de concesión de libertad firmado por Velázquez en noviembre de 1650, poco después de exponer su retrato con gran éxito en el Pantheon y de pintar a Inocencio X.

¿Cómo no relacionar estas circunstancias? Emilio Lledó, en un magnífico artículo publicado en el mencionado catálogo de la exposición, cita las siguientes palabras de la *Poética* de Aristóteles: «Y puesto que la tragedia es imitación de los que son mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas que, al entregarnos la forma misma de aquellos a los que pintan, los hacen semejantes, pero también los embellecen». Él, por su parte, escribe: «Cada retrato, a pesar del, tantas veces, estricto marco conceptual y social en que se apoya, manifiesta, en su “apariencia en sí”, una infinita variedad y una riqueza que sólo el largo trato con sus colores, con sus expresiones y gestos puede ofrecernos. Frontera de un diálogo del artista con su obra, el ser *en sí* creado sobre el lienzo manifiesta un horizonte de sensibilidad donde el amor se ha infiltrado entre los latidos del tiempo que duró la creación». Una «forma de amor que descubre ese poder de transformar la luz y la tenue materia recogida sobre la paleta en una inusitada y asombrosa forma de ser».

Pero como el tiempo que vivimos no es el del orgullo contrariado de Pamphilj, ni es el de la pasión admiradora o la derrota generosamente admitida por Bacon, tampoco es el del amor a que se refiere Emilio Lledó. La lección de Velázquez es justamente la de ese arrastre del amor, la de una exigencia simplificadora de la misma jerarquía espiritual que la de los ojos y la boca del mode-



lo. El pintor sigue siendo una respuesta lúcida y emotiva para el perfeccionamiento o el deber ser. Sus tres colores puros al retratar a Inocencio obran el prodigio de ofrecer una purificación posible a la decadencia de la historia; a la nuestra, hecha de complacencia y miedo, de impostura y entropía. Pero lo cierto es que el retrato no permite la satisfacción del *connaisseur* populachero, rechaza y desprecia lo que el vendido espectador actual quiere que signifique, la blandura de su falaz admiración y su incapacidad para la merecida humillación, la dignidad malversada. ¿No sería el rostro de Cristo expulsando a los mercaderes del templo semejante a la explosión de indignación en la que el rostro de Inocencio parece a punto de ingresar? ¿Segue acaso la cristiandad (como decía Kierkegaard) jugando a ser cristiana, como sigue nuestra sociedad laica recambiando apariencias? ¿O tal vez la «inagotable bondad con los pobres» fuera una anécdota inocente en el corazón cruel del papa?

Velázquez nos propone además, con el verismo mágico de sus tres colores combinados, la mejor quintaesencia de Inocencio X sobre sus vicisitudes. Con ello el sobado *troppo vero* adquiere una categoría nueva y superior. No significa «demasiado verdadero, para mi desgracia descubierto», sino «demasiado verdadero para que los demás puedan estar a su altura», para que su luz pueda reflejarse en los espejos contempladores como en los ojos libres de Juan de Pareja. Así no resulta sólo que Velázquez presta al papa su energía, pintándolo, y que nos obliga todavía a nosotros a la sencilla exigencia de la libertad en un mundo complejo, sino que Pamphilj pinta igualmente a Velázquez, libera a su esclavo y nos ordena, ya sin contemplaciones, liberarnos de nuestra propia esclavitud. Por su parte, Rainer María Rilke, desde sus *Elegías duinesas*, añade: «Escucha, mi corazón, como alguna vez tan sólo los santos escucharon: la llamada gigante que los levantaba de la tierra, permaneciendo, sin embargo, arrodillados. Sobrehumanos, siempre más distantes, sin reparar en nada: así estuvieron atentos. No, ni con mucho, podrías tú soportar la voz de Dios escucha al menos el soplo de una onda, el mensaje ininterrumpido que se forma del silencio».



# LA OTRA GENEALOGÍA DE LA MORAL

Antonio Valdecantos

A muy pocas obras de filosofía de la última década se las puede llamar clásicas con tanta justicia como a *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*<sup>1</sup>, de Martha C. Nussbaum, felizmente traducida al castellano por Antonio Ballesteros nueve años después de su publicación en Cambridge. Es verdad que en la jerga contemporánea de las humanidades la palabra «clásico» tiene usos muy diversos y no todos ellos recomendables (viene a designar un conjunto más o menos amplio de obras del pasado con las que no se sabe muy bien qué hacer y un conjunto amplísimo de obras del presente a cuyos autores interesa encomiar por razones variadas), pero algunos libros merecerían que el término «clásico» conservase un significado unívoco para poderse aplicar con propiedad. *La fragilidad del bien* es y será clásica en un sentido muy preciso: hace que quien quiera ocuparse en serio de la filosofía moral antigua –y, podría añadirse, de la filosofía antigua sin más– tenga que tropezar con ella en numerosos puntos de su tarea. Lo anterior es cierto de la tesis principal del libro, a la que en seguida me referiré, pero también de múltiples aspectos particulares y de su estilo expositivo. A las grandes obras se las reconoce en su nervio central tanto como en sus ramificaciones periféricas, y la obra de Nussbaum es sobremanera pródiga tanto en coherencia como en variedad de matices.

<sup>1</sup> Madrid, Visor, 1995.



Martha Craven Nussbaum era ya ampliamente conocida antes de 1986 por una nutrida colección de artículos sobre distintos temas de filosofía y literatura antiguas y sobre todo por su edición crítica y traducción inglesa del *Movimiento de los animales*, de Aristóteles<sup>2</sup>, un volumen de 1978 en el que, junto al texto aristotélico agudamente comentado, aparecen varios ensayos interpretativos, algunos de los cuales (en particular los dedicados al silogismo práctico y a la explicación teleológica) se han convertido en referencias canónicas. Formada en Harvard e instalada desde hace más de una década en la Universidad Brown de Providencia (Isla de Rodas, Norteamérica), Nussbaum aún, entre otros, tres rasgos de conjunción envidiable: una preparación sobresaliente en filología griega, una asimilación profunda de lo mejor de la filosofía anglosajona contemporánea y un vigoroso talante de sobria provocadora cultural. Tras *La fragilidad del bien* vinieron otras dos grandes obras: *Love's Knowledge*<sup>3</sup>, donde la autora ofrece una seria revisión de las relaciones entre filosofía y literatura, y *The Therapy of Desire*<sup>4</sup>, que continúa la investigación emprendida en *La fragilidad del bien* con fecundas incursiones en las filosofías epicúrea, estoica y escéptica. Además de cultivar con maestría el comentario de filósofos antiguos y novelistas modernos, se ha ocupado de problemas contemporáneos de filosofía y economía normativas y ha esbozado una teoría general de las emociones que verá pronto la luz<sup>5</sup>.

¿Por qué es un clásico *La fragilidad del bien*? Nussbaum ha desarrollado en primer término una concienzuda revisión de la filosofía moral antigua distinta de los enfoques habituales por sostener dos tesis fuertes. Según la primera de

<sup>2</sup> M. C. Nussbaum, *Aristotle's De Motu Animalium*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.

<sup>3</sup> M. C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* (Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1990). Al menos dos de los ensayos recogidos en esta obra desarrollan argumentos expuestos en *La fragilidad del bien*: los titulados «The Discernment of Perception: An Aristotelian Account of Private and Public Rationality» y «Plato on Commensurability and Desire». El lector castellano tiene a su disposición un artículo de 1991 bien representativo de los temas de *Love's Knowledge*: «La imaginación literaria en la vida pública», *Isegoría*, 11 (1995), pp. 42-80. En este mismo número de *Isegoría* se encontrará una reseña de la obra.

<sup>4</sup> M. C. Nussbaum, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics* (Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1994). Enlazan con *La fragilidad del bien*, tres partes de esta obra, las tituladas «Therapeutic Arguments», «Medical Dialectic: Aristotle on Theory and Practice» y «Aristotle on Emotions and Ethical Health».

<sup>5</sup> M. C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: A Theory of Emotions*. Gifford Lectures, 1993. Está prevista su publicación en 1996 por Cambridge University Press.

Antonio Valdecantos es doctor en Filosofía y profesor en la Universidad Autónoma de Madrid.



ellas, los textos de los poetas trágicos gozan de un peso esencial en la formación de las ideas normativas sobre la acción humana. Lo anterior puede parecer vital —nadie ha negado que en las tragedias se encuentran en bruto casi todos los materiales que después elaborarán los filósofos morales—, pero la tesis de Nussbaum es más concreta: los trágicos no se limitan a contar ingenuamente episodios cruciales de la vida humana a la espera de que los filósofos eleven a concepto algunas de sus intuiciones y las depuren de imperfecciones; los trágicos proponen, de hecho, un enfoque normativo bien preciso y escrupulosamente elaborado que hay que examinar en pie de igualdad con las obras de los autores convencionalmente llamados filósofos. No es que Platón y Aristóteles se inspiren a veces en los trágicos o que la obra de aquéllos hubiera sido imposible sin éstos —tal cosa, insisto, no la niega nadie—, sino que el conjunto de la obra de Platón (y no solamente sus partes denominadas «éticas») ha de entenderse como un intento radical de invalidación de la manera trágica de entender la acción humana y su excelencia. En la *Antígona* de Sófocles, dice Nussbaum (p. 191), «se llega a sugerir que, en todo el curso de los acontecimientos, los sentimientos de Creonte fueron más profundamente racionales que su intelecto; sus sentimientos sumergidos conservaban un sistema equilibrado de valores, mientras que el ambicioso intelecto erraba hacia la unilateralidad y negación». Las tragedias exponen la conducta humana de un modo que, lejos de ser primitivo o ingenuo, captan con maestría la estructura compleja de la subjetividad y de la acción. Allí donde los trágicos se esforzaron por contar la historia real de la excelencia humana (o, lo que es lo mismo, la historia de los obstáculos y la contingencia de ese ideal), los autores pertenecientes al canon filosófico propiciaron una formidable simplificación que arrojó al niño con el agua sucia de la bañera. Esto, que resulta esencial para comprender el propósito de los diálogos «medios» de Platón, cobra singular importancia a la hora de captar la empresa autocrítica del *Fedro*, donde Platón propone una visión del bien humano deudora de los elementos trágicos antes tenazmente combatidos. Por su parte, la obra ética de Aristóteles habría de interpretarse no sólo como una reacción antiplatónica, sino al mismo tiempo y por ello mismo como una rehabilitación parcial de la visión trágica que escandalizaba a su maestro (con la salvedad, a la que Nussbaum dedica examen aparte, de la doctrina intelectualista de la *eudaimonía* expuesta en el libro X de la *Ética Nicomáquea*).

Nussbaum cree que el núcleo de la visión trágica de la acción humana estriba en el reconocimiento del papel central de la *týkhē* o «fortuna». Como antes, podría parecer que se trata de algo sin muchos problemas, pero, al igual que antes, Nussbaum defiende una idea radical: la *týkhē* y la vulnerabilidad del bien humano respecto de la contingencia exterior no son un mero tópico recurrente en las obras de los trágicos y episódico en las de los filósofos: son el punto central de toda consideración razonable de la acción humana. Estamos acostumbrados a creer que el examen racional de la conducta humana y el establecimiento de ideales normativos se fundan en el supuesto de que la vida humana está ampliamente sujeta al control de una planificación exhaustiva. Se



habla de lo bueno, del deber y de lo valioso en la medida en que se cree que la razón —o el cálculo— pueden ser dueños de las acciones o al menos que deberían serlo o que es útil adoptar el punto de vista de que así es. En cuanto se admite que los designios de la reflexión tropiezan contra el muro infranqueable de lo contingente, los europeos y americanos formados en la tradición intelectualista tendemos a creer que ahí precisamente ha terminado la empresa racional que suele llamarse «ética». Pero Nussbaum logra convencer con sus análisis del *Agamenón* y *Los siete contra Tebas* de Esquilo, la *Antígona* de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides de que la herencia más valiosa de la tragedia apunta a revisar drásticamente ese supuesto común. Las acciones humanas dignas de interés no son entonces aquellas que pueden resultar de un examen racional llevado a cabo desde el punto de vista del «ojo divino» (p. 223) o del «ojo de la mente» (p. 252) con la pretensión de que la conducta obedezca sin desvíos lo racionalmente dispuesto, sino, por el contrario, aquellas otras en que entran en conflicto bienes enfrentados y donde el agente percibe la complejidad de su estructura de pasiones, deseos y aspiraciones. Nuevamente, podría parecer que esto no es ni muy novedoso ni demasiado interesante: se trataría de sustituir la herencia racionalista de la filosofía moral occidental con todas sus limitaciones, pero también con sus grandezas por una visión del yo como mezcolanza de partes en conflicto y de la acción como un resultado azaroso de la pugna entre esas partes. No siga usted la ley divina ni el imperativo categórico, no busque el bien común ni el interés propio; suméjase en el torbellino de sus impulsos y sensaciones, experimente con la riqueza de ellas, juegue con su complejidad y vea qué resulta de todo ello, en la creencia de que si hubiera echado mano de la razón no habría logrado nada mucho más valioso, salvo procurarse una dosis de represión. Naturalmente, Nussbaum no defiende esta ética popular montrenca, tan en boga en Occidente desde hace tres décadas. La visión trágica no afirma que todo va bien en el interior de un yo complejo satisfecho con su complejidad: lo que establece, muy al contrario, es que no hay un procedimiento dado de antemano para zanjar la pugna interior de los agentes, que las pasiones y las emociones pueden poseer más riqueza y eficacia normativas que la sujeción a leyes o la observancia de principios, que no cabe una composición definitivamente satisfactoria de todos los valores, partes del yo y concepciones del bien y que, *precisamente por todo ello*, y cualquiera que sea el modo como se resuelva de hecho un dilema o conflicto práctico, la clave estriba en cobrar consciencia del peso particular de cada una de las opciones en litigio y en eliminar la idea de que la resolución de un conflicto elimina la validez de la opción rechazada. El agente humano trágico no es un asno de Buridán; es alguien que elige con todas las consecuencias. Pero entre las consecuencias de la elección, las más interesantes son que se podía haber elegido de otro modo y que el otro modo contenía valores que ahora no deben devaluarse. Este modo de enfocar la elección conflictiva lleva a dos corolarios inevitables. Según el primero, el papel de las emociones, de los sentimientos y de las pasiones no puede reducirse al de aquello que la razón ha de esforzarse por controlar por medio



de una técnica. De acuerdo con el segundo, la distinción entre lo moral y lo no moral (o entre el dominio de la ética y de lo que cae fuera de ella) no puede establecerse a la manera acostumbrada en la tradición filosófica occidental.

En una nota de la p. 136 da Nussbaum su caracterización más precisa del término *týkhē*: la *týkhē*, dice, «no [es] sólo aleatoriedad o falta de conexión causal, sino “lo que simplemente sucede”, el elemento de la existencia humana que los humanos no dominan». Sin duda, esta definición de la *týkhē* es muy exacta y concisa y hay que agradecer a Nussbaum su finura semántica al destacar el matiz esencial de un término tan rico en connotaciones. La *týkhē*, traducida normalmente por «fortuna», designa la totalidad de aquello cuyo advenimiento no puede resultar de un designio previo, todo aquello con lo que uno se encuentra sin haberlo podido prever –o habiéndolo previsto por casualidad, o sea, por fortuna redoblada– y cuya génesis no puede uno hacer propia. A lo largo de la obra, como ya va dicho, Nussbaum proporciona análisis muy minuciosos de las maneras como los trágicos, Platón y Aristóteles entienden la *týkhē*, y en todos esos análisis se destaca la importancia de lo que la autora llama la «vulnerabilidad» de los bienes y de la vida humana. La fortuna vigila siempre agazapada las acciones humanas y aguarda el momento de intervenir en ellas tornando complejo y conflictivo todo lo que era simple y armonioso, introduciendo su inexorable contingencia exterior en medio de los propósitos más variados de cualesquiera agentes humanos. Cuando la *týkhē* interviene –y es pródiga en intervenciones– puede saberse que el cumplimiento cabal de los designios del agente está en peligro: los hombres hacen aquello que no quieren hacer, o han de sacrificar valores irrenunciables o ven transfigurada su identidad más profunda. En el caso límite pueden, como Hécuba, degradarse de manera irreversible hasta la condición de la bestia, perdiendo todos los rasgos de un sujeto humano<sup>6</sup>. La *týkhē* hiere, a menudo gravemente, y hace bien Nussbaum en insistir en que nos hace vulnerables (palabra que deriva, no en vano, de *vulnus*, «herida»).

Pero, ¿por qué esta preferencia por el aspecto perturbador, peligroso y temible de la fortuna? ¿Por qué no prestar igual atención a la otra cara de la *týkhē*, la *eutykhía* o buena fortuna, aquella sin la cual son imposibles, según Aristóteles, la excelencia y la perfección humanas? ¿No se ha inclinado en exce-

<sup>6</sup> Es lástima que el capítulo 13 y último del libro, dedicado a la *Hécuba* de Eurípides, no preste atención a la curiosa noción aristotélica de la *theriotes* (brutalidad o bestialidad) tal como se usa en el libro VII de la *Ética Nicomáquea*. Y es lástima por dos motivos. En primer lugar, porque Nussbaum podría haber dicho cosas de envidia sobre la visión que el gran zoólogo de la historia de la filosofía tiene sobre la *thería* (la fiera o la bestia) como opuesta al *zoon* (el mero animal), un asunto que dista de ser baladí por cuanto la ética aristotélica es y quiere ser –según la propia Nussbaum ha mostrado con acierto– una parte de la zoología. Pero, en segundo lugar, la referencia de Aristóteles a la degradación bestial de los seres humanos forma parte precisamente de la tríada de «cosas que han de evitarse en el alma», tras la *kakía* (vicio o maldad, opuesta a la *areté*) y la *akrasía* (incontinencia o debilidad de la voluntad, opuesta a la *enkráteia*) y, en un caso de oposición polar, tiene como contrario a la «virtud heroica y divina», una cualidad de las pocas que Aristóteles atribuye al ámbito de lo invulnerable.



so Nussbaum por lo que la fortuna tiene de boicoteadora de la razón y ha dejado a un lado lo que la convierte en colaboradora de ésta? Es cierto que la *tékhnē* ética se inventó para curar las enfermedades producidas por la *týkhē*, pero no lo es menos el que la visión de la propia acción como contingente obliga a admitir que *aun en el logro de aquello que parece obedecer al control racional hay un componente esencial de fortuna, componente cuya ignorancia haría al agente culpable de autoengaño*. A fin de cuentas, quizá Nussbaum tiene buenas razones para creer que la suerte por antonomasia es la mala suerte y no la buena, pero me parece que su relato habría quedado muy enriquecido con una mayor atención a la cara benigna de la *týkhē*.

En el *Protágoras* (325d) se habla de la educación del niño comparándola con el enderezamiento de una planta torcida. Nussbaum no desaprovecha la cita (p. 154) para ponerla en relación con los versos de Píndaro (*Nemea VIII*, 37-44), que constituyen el leitmotiv del libro: «Pero la excelencia humana crece como una vid, nutrida del fresco rocío y alzada al húmedo cielo entre los hombres sabios y justos» (véanse las pp. 49-50). En el capítulo 10 (p. 386) se refiere Nussbaum a la inteligente referencia de Aristóteles a los arquitectos de Lesbos que, para medir las curvas de una columna, no se servían de una vara rígida, sino de una banda de metal flexible que pudiera ceñirse a la forma de la piedra (*EN* 1137 b, 30-32). No comentaré aquí ninguna de estas imágenes, muy ilustrativas las tres de los argumentos de Nussbaum. Quiero sólo traer a colación la muy conocida observación de Kant de que «con una madera tan torcida como aquella de la que está hecho el ser humano no puede tallarse nada que sea derecho del todo»<sup>7</sup>. Me parece que el símil kantiano es de la misma estirpe de los que tanto gustan a Nussbaum, pero no me voy a detener ahora en ello. Quiero tan sólo aducirlo como síntoma de que quizá Kant no merece del todo el papel de villano que Nussbaum le adjudica sin misericordia a lo largo de su libro. Es verdad que el filósofo báltico constituye *prima facie* un excelente ejemplo del tipo de pensamiento ético que Nussbaum repudia, pero creo al mismo tiempo que si uno toma en serio las tesis principales de nuestra autora acaso esté bien pertrechado para descubrir un Kant distinto del Kant convencional. El autor de la *Crítica de la razón práctica* es sin duda el defensor de una ética absolutista y rigorista, acerba enemiga de todo cuanto suene a fragilidad y contingencia y para la que el conflicto de bienes es sin más imposible. Pero Kant quiso cohonstar su rígida metafísica moral con una sinuosa antropología y, sobre todo, con una doctrina teleológica de la historia en la que el agente humano se parece bastante a los héroes trágicos admirados por Nussbaum. El yo nouménico de la metafísica moral kantiana es sólo uno de los retratos del yo con que Kant tiene que contar para componer su sistema. No sólo es producto de un «punto de vista» –racional y universal, pero punto de vista al fin y al cabo– desde el que se elimina toda dimensión sensible, sino

<sup>7</sup> I. Kant, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*. Trad. C. Roldán, R. R. Aramayo (Madrid, Tecnos, 1987), p. 12.



también alguien llamado a traer al mundo la plenitud de una humanidad no cercenada. Kant quiso elaborar en un todo coherente un retrato del yo que poseía rostros diversos según desde donde se mirase, pero probablemente fracasó en su empeño y no nos legó una descripción cerrada de la acción humana valiosa, sino un conjunto de descripciones que remiten las unas a las otras sin que pueda reclamarse cuál es la definitiva. O, dicho de otro modo: no hay *ni puede haber* una descripción definitiva de la acción humana que haga prescindibles a todas las demás. El lector de Kant está, si no me equivoco, más cerca del lector de tragedias de lo que Nussbaum cree.

La *tékhnē* que propuso Sócrates en el *Protágoras* para curar los estragos infligidos por la *týkhē* quería ser, sobre todo, como Nussbaum ha visto muy bien, una técnica de la *medida*. El principal motivo de escándalo de Platón ante la tragedia era la falta de una «moneda común del valor» (p. 141): los conflictos trágicos surgen porque no hay un sistema unificado que permita medir la magnitud «bien» en los multiformes contextos en que se presenta. Una vez que todos los bienes sean ordenados en una escala métrica y en una sola, se habrán curado las enfermedades de la fortuna. El «supuesto oculto» del argumento de Sócrates es que «toda la belleza [o todo valor], en cuanto belleza, es uniforme, idéntica en su género» (p. 246) y «la proposición más sorprendente que se deriva del argumento [...] es que la *aceptación* de la unidad y la homogeneidad cualitativa de los valores modifica *realmente* las pasiones» (p. 169). El brillante análisis de Nussbaum podría conducir, creo, a un terreno que ella soslaya con cuidado, pero que ha sido transitado por algún autor contemporáneo con el que reconoce cierta afinidad. Estoy pensando en la crítica de Isaiah Berlin al ideal de una sociedad perfecta, diseminada a lo largo de toda su obra, aunque quizá más explícita en algunos ensayos de *The Crooked Timber of Humanity*, en particular «The Pursuit of the Ideal» y «The Decline of Utopian Ideas in the West»<sup>8</sup>. El término «utopía» es una vaca sagrada del progresismo europeo contra la que toda prevención se hace en seguida sospechosa de conservadora, pero es casi imposible hacerse una idea clara de que se quiere designar con él. Quizá no merezca la pena derrochar mucho análisis conceptual con una palabra cuyos usos habituales vienen a equivaler a «estructura política y económica alternativa a la realmente dada», a «aspecto que tendría un mundo decente» o a cosas aún más vagas. Los adoradores de la vaca sagrada de la utopía no suelen sostener nada que merezca críticas (nadie que no sea un reaccionario torpe se opondrá a reconocer que vale la pena luchar por una sociedad más justa y que las sociedades conocidas son lacerantemente injustas), pero en la medida en

<sup>8</sup> I. Berlin, *The Crooked Timber of Humanity. Chapters in the History of Ideas*. Ed. Henry Hardy (Nueva York, Knopf, 1991). Hay traducción castellana con el título *El fuste torcido de la humanidad* (Barcelona, Península, 1992), con prólogo de Salvador Giner. Naturalmente, esta «madera torcida» de Berlin hace referencia al pasaje de Kant citado arriba (lo del «fuste» de la traducción castellana es, hasta donde se me alcanza, un catalanismo que puede despistar al lector castellanohablante).



que con «utopía» quiera decirse algo dotado de contenido resulta útil pensar en construcciones racionales como la de la *República* de Platón o en criaturas de la imaginación como las alumbradas por Bacon, Moro o Campanella o por los socialistas utópicos del siglo XIX. Por lo que toca a la primera, es hora de olvidar lo dicho por Popper y de reconocer que un crítico desafortunado no hace buena a la obra criticada. La utopía política de Platón sigue siendo tenebrosa, aunque haya tenido enemigos conservadores que puedan hacerla simpática. Y por lo que hace a las segundas, va siendo hora de romper el tabú: las descripciones modernas de sociedades utópicas son literariamente impresentables y políticamente siniestras. Quien odie la sociedad imperfecta en la que vive hará bien en no leer literatura utópica, porque la menor dosis de ella lo llevará a volverse conformista. Me parece que la crítica «trágica» de Nussbaum a las pretensiones de la ética platónica es una inmejorable medicina contra el embrujo de las utopías políticas, y lo es esencialmente por su carencia de la menor deuda con el pensamiento conservador. (Por supuesto, Berlin tampoco es un conservador, pero muchos de sus admiradores sí suelen serlo.) Haría bien Nussbaum en complementar su ética «trágica» con una filosofía política coherente con ella, y los ciudadanos europeos ahídos de retórica utópica se lo agradeceríamos de corazón.

*La fragilidad del bien* pertenece al corto número de aquellos libros tras de cuya lectura el asunto de que tratan se parece poco a la idea que el lector tenía antes de ese mismo asunto. El asunto principal de esta obra clásica de Martha Nussbaum es la filosofía y la tragedia griega, pero no es ese el único ámbito en el que el lector se ve compelido a mudar de convicciones. La naturaleza de la ética y de la práctica racional en su conjunto es el telón de fondo sobre el que se proyecta la investigación de nuestra autora, y me parece que en este nivel es donde puede dedicársele el mayor de los elogios: después de leerla a ella, su manera de argumentar resuena como un eco a propósito de casi todas las grandes preguntas de la filosofía contemporánea. Quizá sea, no en vano, la fortuna *el tema de nuestro tiempo*.







## *Muerte y cuchillo: Execración contra judíos*

---

Valeriano Bozal

*Execración contra judíos* es escrito de Francisco de Quevedo, datado en Villanueva de los Infantes el 20 de julio de 1633, que tiene su origen en la aparición en las calles de Madrid de carteles en lengua portuguesa vindicativos de la religión hebrea, y remitido al monarca, Felipe IV. Fue hallado por el canónigo-archivero de la Catedral de Santiago, don José M.<sup>a</sup> Díaz Fernández, y se publica ahora en una cuidadosa edición con riguroso prólogo y abundantes notas\*. El lector encontrará en uno y otras todas las referencias necesarias para contextualizar los términos del libelo, al que los editores consideran escrito que «inaugura la labor sistemática de propaganda antiolivarista» de Quevedo (XXII).

Como es sabido, el Conde-Duque solicitó el apoyo económico de los hombres de negocios portugueses, judíos en su mayoría, en detrimento del monopolio que en este ámbito venían manteniendo los banqueros genoveses. Al proceder de esta manera, el valido ponía la razón de

---

\* Francisco de Quevedo, *Execración contra judíos*, Barcelona, Crítica, 1966. Edición de Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera

---

La Balsa de la Medusa, 38-39, 1996.

estado por delante de los intereses religiosos y configuraba una política que chocaba con una tradición enraizada en amplias capas de la sociedad española y en algunos de sus colectivos dirigentes.

En opinión de los editores, el antisemitismo de Quevedo «configura una oposición al valido desde la negación del mercantilismo, desde el rechazo de las posturas más políticas que justifican la razón de Estado, el maquiavelismo, aunque sea en la versión sucedánea que representa el tautismo español del Siglo de Oro (XXXIII). Quevedo se muestra como «un hombre del antiguo régimen que no acepta la nueva forma de pensar» (XXXIV). Cabo y Fernández Mosquera ponen de relieve sus conexiones con los sectores aristocráticos que apoyaban a los banqueros genoveses y llaman así la atención sobre la complejidad de los intereses en liza, que en modo alguno pueden considerarse sólo espirituales.

La *Execración* es una pieza retórica de gran calidad que merece ser leída más allá de los problemas históricos concretos a los que alude y que ejemplifica sobre actitudes que todavía hoy siguen manifestándose. La posición de Quevedo es testimonio inmejorable de la concepción providencialista de la política y de la historia, una concepción que hoy nos parece muy próxima al fundamentalismo más fanático, uno de los ingredientes de la historia europea. Quevedo interpreta la aparición de los pasquines como castigo divino a una política equivocada en tanto que tolerante. Su argumentación no busca entender los acontecimientos históri-



cos a partir de causas igualmente históricas –sociales, económicas, culturales...–, sino que los interpreta en términos providencialistas: los acontecimientos históricos son expresión de la voluntad divina. Si los Reyes Católicos y los primeros austrias lograron crear un imperio, ello se debe ante todo a lo acertado de su política religiosa y fundamentalmente a la persecución y expulsión de moriscos y judíos. Éstos no merecen más que «muerte y persecución» (13), son una «detestable, pérfida, endurecida y maldita nación» (15), son «amigos de las tinieblas, inmundos, hidiondos, asquerosos, subterráneos» (17), y no pueden cambiar: «hoy y siempre fueron como son y siempre serán como fueron» (23-24).

Los términos en los que se expresa Quevedo causan un malestar profundo al lector actual. Incluso aunque intentemos situarnos en el contexto histórico original, ese malestar no disminuye. Su «razonamiento» conduce a las puertas de un abismo de intolerancia que resulta muy actual:

«Y es, Señor, caso admirable y maravilla grande que premiase Dios Nuestro Señor la expulsión postrera de los abominables judíos y el establecer contra su perfidia el Tribunal del Santo Oficio con dar a los Reyes Católicos tanto mundo, que ignorancia tan antigua guardó hasta sus días para que fuese recompensa de acción tan colmada de gloria y, juntamente, señal de lo mucho que se agradó la majestad divina de tan santa determinación (...). Medusa, 15. 29. 1716.

Debo poner a V. M. en consideración que nuestros acontecimientos se miran de oposición con aquellos sucesos, si, después que los judíos en España se han introducido en el mayor comercio con honra y autoridad y pretendido con escritos impresos relajación de gravámenes y alguna excepción en materia de vender bienes y poder ausentarse y que se determine fin a su afrenta, experimentamos pérdidas de plazas y de gente y de flotas. Y no es ajeno de razón achacar esto a los judíos que tenemos, pues lo tenemos en premio de lo que echamos» (14).

Otros argumentos más pragmáticos parecen menos significativos y, en todo caso, supeditados a los anteriores. Pretender que los intereses obtenidos por los préstamos se vuelven en Europa contras las armas españolas, no deja de ser una sospecha que, si verosímil, necesita comprobarse en una situación histórica bien poco simplista. Referirse a la necesidad de juntar los caudales de muchos para obtener capitales suficientes, es objeción menor que puede enfocarse, como sin duda se enfocó, más como beneficio que como obstáculo.

Aquello que el texto de Quevedo pone ante lo ojos del lector actual no es sólo, y ya es mucho, el fanático antisemitismo del autor, las tensiones entre validos, la complejidad de los intereses de unos y otros... Además, y sobre todo, una interpretación de la historia de España que pone en cuestión las acostumbradas valoraciones reaccionarias de la misma, que evi-



dencia la posibilidad, en buena parte perdida, de una moderna política de estado y las dificultades que para llevarla a cabo presentaban los sectores más reaccionarios: una gran parte de la aristocracia, la iglesia y su poderoso aparato represivo, las clases populares. El daño que la iglesia y la aristocracia reaccionaria han hecho a nuestro país, un daño que va más allá de lo político y lo económico, que alcanza a lo social, cultural e ideológico, que cala profundamente en las actitudes colectivas, ese daño puede empezar a ser valorado a la luz de un texto como la *Execración* de Quevedo.

Ahora bien, paradójicamente, ese fanático fundamentalismo busca muchos de sus argumentos en el fundamentalismo no menos fanático de sus víctimas. El escritor encuentra en la Biblia y en la historia del pueblo judío muchas de las razones y la mayor parte de las imágenes que utiliza. En este punto, el escrito se eleva a sus cotas más altas —las más infames— cuando recuerda *Exodo*, 32, 26-28:

«Esto dice el Señor Dios de Israel: Cíñase cada varón su espada sobre su muslo, id y volved desde una puerta hasta otra puerta por en medio de los reales, y cada uno dé muerte a su hermano y a su amigo y a su prójimo... Murie-

ron en aquel día como veinte y tres mil hombres» (30).

Esa misma es la medida que ahora propone Quevedo:

«Señor, hase de empezar el castigo desde una puerta a otra puerta: esto es decir que en todas las puertas de Vuestros reinos han de hallar muerte y cuchillo. ¡Oh, Señor, por menor delito mandó Dios que matase el hermano al hermano y el amigo al amigo y cada uno a su prójimo sin prece-der proceso...» (30).

El fundamentalismo no es rasgo exclusivo de las iglesias cristianas, se extiende a todas las que comprenden la realidad humana como expresión y signo de una realidad superior, como medio para metas transcendentales, razón de la intolerancia dogmática. No es, siquiera, exclusivo de las iglesias —aunque en ellas encuentre su mejor acomodo—, pues también existe un fundamentalismo laico, un providencialismo laico, en ocasiones en el centro mismo del proyecto moderno y como uno de sus componentes fundamentales. Si algún mérito tiene el texto de Quevedo, aparte de su interés literario e historiográfico, es la exigencia que contra él mismo provoca: reflexionar y apoyar la tolerancia.



Carlos Piera

Recordemos para empezar que la cuestión de qué trato merecen los animales no humanos por parte de los que sí lo somos no es de ayer, aunque sólo se venga planteando con algo de continuidad desde hace unas décadas. Y no me refiero a los esfuerzos de las sociedades protectoras de animales o a las campañas contra la vivisección, sino a la experiencia de cada uno, que en este caso, como en tantos otros, lleva enormes distancias de ventaja a las formulaciones verbales explícitas. Pocos de nosotros desconocen la piedad ante un perro maltratado por su dueño en el que de pronto reparan; tampoco era raro, en poblaciones rurales (las españolas, por ejemplo) con reputación de brutalidad, que algún habitante tuviera mala fama por el modo como trataba a sus acémilas o su ganado y que esa conducta se le recriminara. Que esas percepciones y esos valores no llevaran, ni lleven, muy allá es cuestión distinta: los ministros de Trabajo del omnipotente «Grupo de los siete» se han permitido hace unas semanas eludir el tema de la esclavitud infantil (asalariada o no), y nadie querrá hacerles el favor de perdonarlos porque no saben lo que hacen.

\* Jesús Mosterín y Jorge Riechmann, *Animales y ciudadanos. Indagación sobre el lugar de los animales en la moral y el derecho de las sociedades industrializadas*. Madrid, Talasa Ediciones, 1995, 309 pp.

**La Balsa de la Medusa**, 38-39, 1996.

Por supuesto, siempre que una virtud no es hábito, o poco menos, dentro de una sociedad, es preciso fomentarla verbalizándola, y en eso estamos, con tanta más justificación y urgencia cuanto que de los sentimientos a la práctica hay en este asunto (pero, de nuevo, no sólo en él) un verdadero abismo. Las dos caras más evidentes de esa verbalización han de ser la formulación de argumentos para adoptar la virtud del caso y sistematizar su práctica y, por otra parte, la propuesta y refinamiento de instrumentos jurídicos con que evitar sus contravenciones, cuando, como sin duda aquí sucede, su objeto es entre otras cosas un bien público, y pública, en consecuencia, la protección necesaria. El libro de Mosterín y Riechmann se ocupa sobre todo de proporcionarnos argumentos, o bien el trasfondo de hechos, hipótesis científicas y sugerencias ajenas en que podemos apoyarnos para irlos explicitando. Es de agradecer, melancólicamente, que en un trabajo español predomine la voluntad de argumentación, aunque sea esperable en cada uno de los autores; con todo, el principal efecto que tiene el libro es mitigar lo que Riechmann constata en su primera frase: «Vemos muy pocas cosas de las que ocurren». Cuanto más advirtamos más sentiremos, lo cual, huelga decirlo, no es lo mismo que adquirir nuevos sentimientos, sino que puede consistir en ampliar la esfera de aquello a que afecta, por ejemplo, la compasión o la solidaridad que uno ya tiene. Los capítulos 1 (de Riechmann) y 2 y 3 (de Mosterín) intentan afectar de este modo a nuestra percepción de los demás animales, considerando, respectivamente, los criterios de proximi-



dad relativa, en la escala de la evolución, entre nosotros y las diversas especies, y las cuestiones del dolor y de la muerte en éstas, tanto si el primero es físico como si no lo es, y tanto si uno y otra son causados o no por nosotros. Es lógico pasar de esto a dar «razones para incluir a los animales en la comunidad moral» (Riechmann, cap. 4). Sigue una consideración de los peculiares problemas que suscita la experimentación con animales, humanos y no humanos, donde en particular se pone de manifiesto la afinidad que guardan los argumentos relativos a, por lo menos, algunos animales y los que cabe dar en favor de los humanos no plenamente responsables, tales como bebés y disminuidos psicofísicos. Riechmann es autor de este capítulo y del siguiente («La complejidad del concepto de *persona*»), donde esa afinidad es una de las que introducen quiebras en un concepto muchas veces asumido sin matices, y finalmente aborda «La cuestión jurídica: ¿derechos para los animales?», seguida de un epílogo de Mosterín. La bibliografía recomendada le parece a este profano muy completa y orientadora; en anejo se dan la «Declaración universal de los derechos del animal» y la «Declaración de los primates» y un muy oportuno y extenso repertorio de citas (de filósofos sobre todo, empezando por Descartes) sobre estas cuestiones.

De un libro escrito por dos autores en capítulos independientes cabe esperar algunas disparidades, pero realmente no las hay, aun cuando sus lectores sepamos que Mosterín y Riechmann difieren en muchas cosas. Apenas una nota, en la página 220, y otra más incidental en las 123-124,

nos recuerdan que las diferencias no impiden las acciones conjuntas, y que entre gentes razonables son más eficaces estas acciones cuando no fingen ocultar la discrepancia. Con todo, quien desee más pormenores sobre la postura de Mosterín debe consultar su *Los derechos de los animales* (Madrid, Debate, 1995); el peso del libro que comentamos recae más bien en Jorge Riechmann.

Seguramente por ello los temas en que aquí se hace más hincapié son los que tocan a la filosofía del derecho. El fundamental es, seguramente, el de qué criterios puede haber para extender a los demás animales la condición de titulares de derechos. Evitemos por el momento la cuestión de qué signifique eso, más allá de una versión aproximada de sentido común: llamemos derecho al que tendría algún animal de alguna especie, por ejemplo, a que ningún humano lo torturara gratuitamente, independientemente de que tal cosa afectara a otro humano posible (por ejemplo, su «dueño»). Desde este punto de vista, la cuestión, me parece, es por igual la de qué criterios puede haber para negarles, a todos los animales y en todos los casos, algún mínimo derecho como el descrito, y es planteándolo así como se pone de manifiesto lo extraordinariamente abstracta y dogmática que resulta nuestra demarcación de lo que Riechmann llama la comunidad moral. Trae Riechmann a colación dos órdenes de consideraciones que cuestionan la lógica de los límites que ponemos a ésta. Por un lado, hay personas jurídicas que no son individuos humanos (p. ej., una sociedad anónima); por otro, hay individuos humanos, como los disminuidos



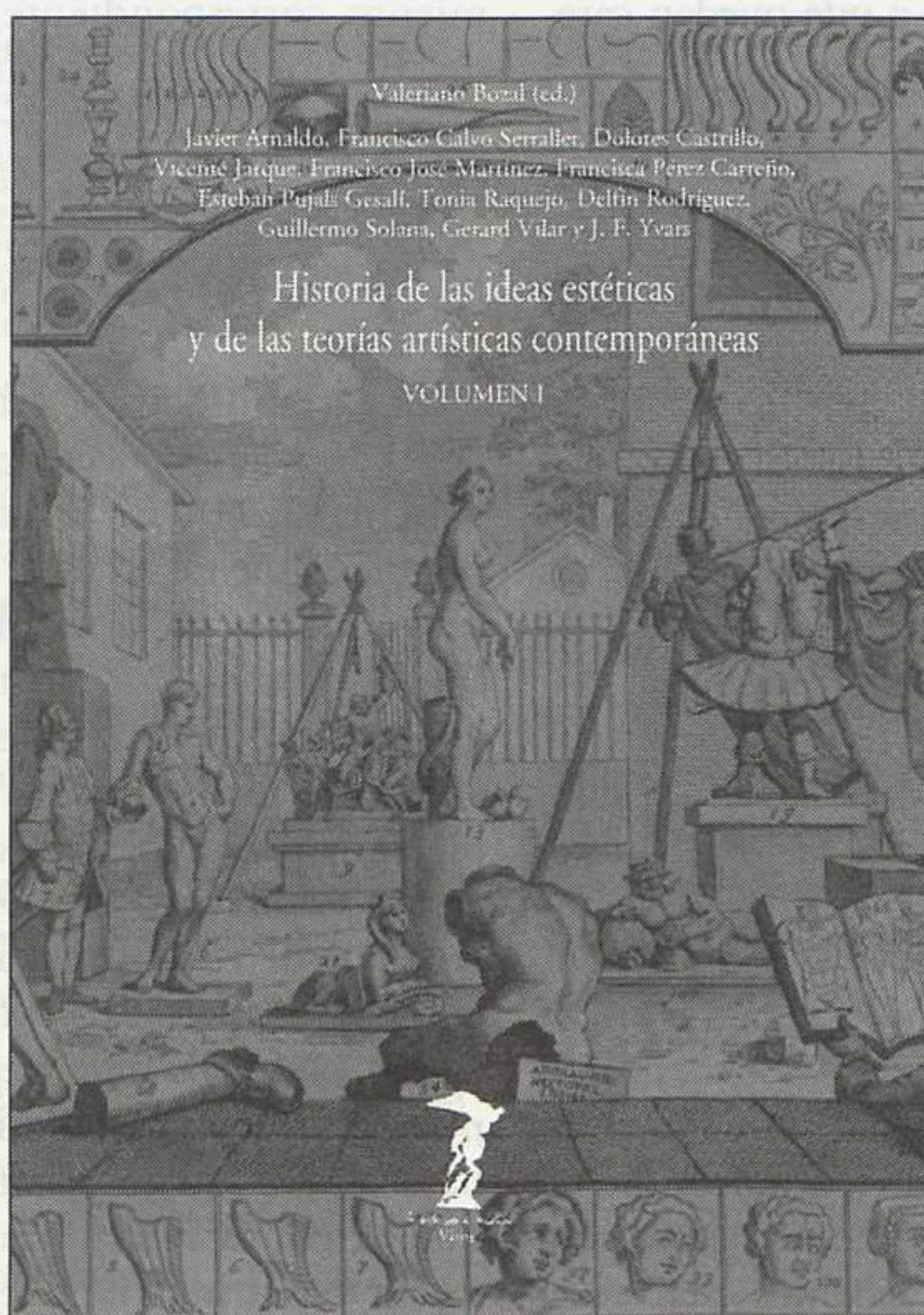
a que aludíamos, a los que reconocemos derechos pese a que puedan carecer de toda capacidad de elección informada. Un tercer orden de datos aparece aquí y allá y es, en cierto modo, más perturbador para nuestra conciencia habitual. Así, humanos, chimpancés y gorilas tienen entre sí un parentesco mucho más estrecho del que cualquiera de estos grupos tiene con los orangutanes, y el ADN de chimpancés y humanos difiere sólo en un 1,6 por 100 (tenemos 2,3 por 100 de diferencia con los gorilas, p. 35). Leo en el *Guardian* de Manchester (9-V-96) la siguiente declaración del doctor Simon Easteal, de la John Curtin School of Medical Research de Canberra: «Si se consideran otros grupos de mamíferos, como el *genus* *ratus*, se ve en ellos mucha más diversidad genética de la que se da entre humanos y chimpancés. Si la clasificación ha de tener algún significado y atenerse a normas, entonces debemos estar en el mismo *genus*».

Riechmann evita, a mi juicio con buen criterio, las trampas que surgen de extender a los otros animales, en la medida o con la amplitud que sea, esa condición de titulares de derechos. Para ello apela (en la tradición de Sacristán, diría yo) a la doctrina de Kelsen, por la que entiende que propiamente «nos encontramos con *portadores de deberes*, pero ya no en rigor con *sujetos de derechos* (excepto como licencia expositiva)» (p. 204). De esta forma es posible sancionar jurídicamente las responsabilidades de los miembros de la comunidad humana (que son, por lo demás, los únicos a

quienes puede dirigirse el ordenamiento correspondiente) sin necesidad de ampliar en lo esencial los límites que habitualmente se le asignan a ésta ni, por tanto, de entrar en muchos de los interesantes temas que Mosterín y él, como hemos visto, plantean.

La viabilidad de esta propuesta dependerá de la que tenga la doctrina kelseniana, en esta interpretación, y por consiguiente no cabe entrar en ella sin encararse con temas absolutamente fundamentales. Por eso mismo revela la gran importancia que el tema del «lugar de los animales» tiene, por sí mismo y aparte de cualesquiera urgencias, *para nosotros los humanos*. Todos tenemos derecho a reprocharle a una tradición el que nos haya puesto anteojeras; podemos pues deplorar que la nuestra, esto es, la bíblico-cristiana, haya estado tan ciega ante este tema, que es como estarlo ante cualquier forma de sufrimiento que uno no pueda aplicarse, hipotéticamente al menos, a uno mismo. Es de temer que en toda formulación de derechos, a diferencia de las de obligaciones, se esconda una propensión análoga, derivada precisamente del antropocentrismo en segunda instancia que nos transmitió nuestra religión (y que pasa a serlo en primera cuando se suprime la referencia a seres espirituales, sin por ello, además, reconocerle al cuerpo otra condición que la tradicional de soporte del alma). Uno de los pocos signos de que de verdad algo está cambiando entre nosotros es que nos veamos inclinados, u obligados, a reconsiderar estas cuestiones.

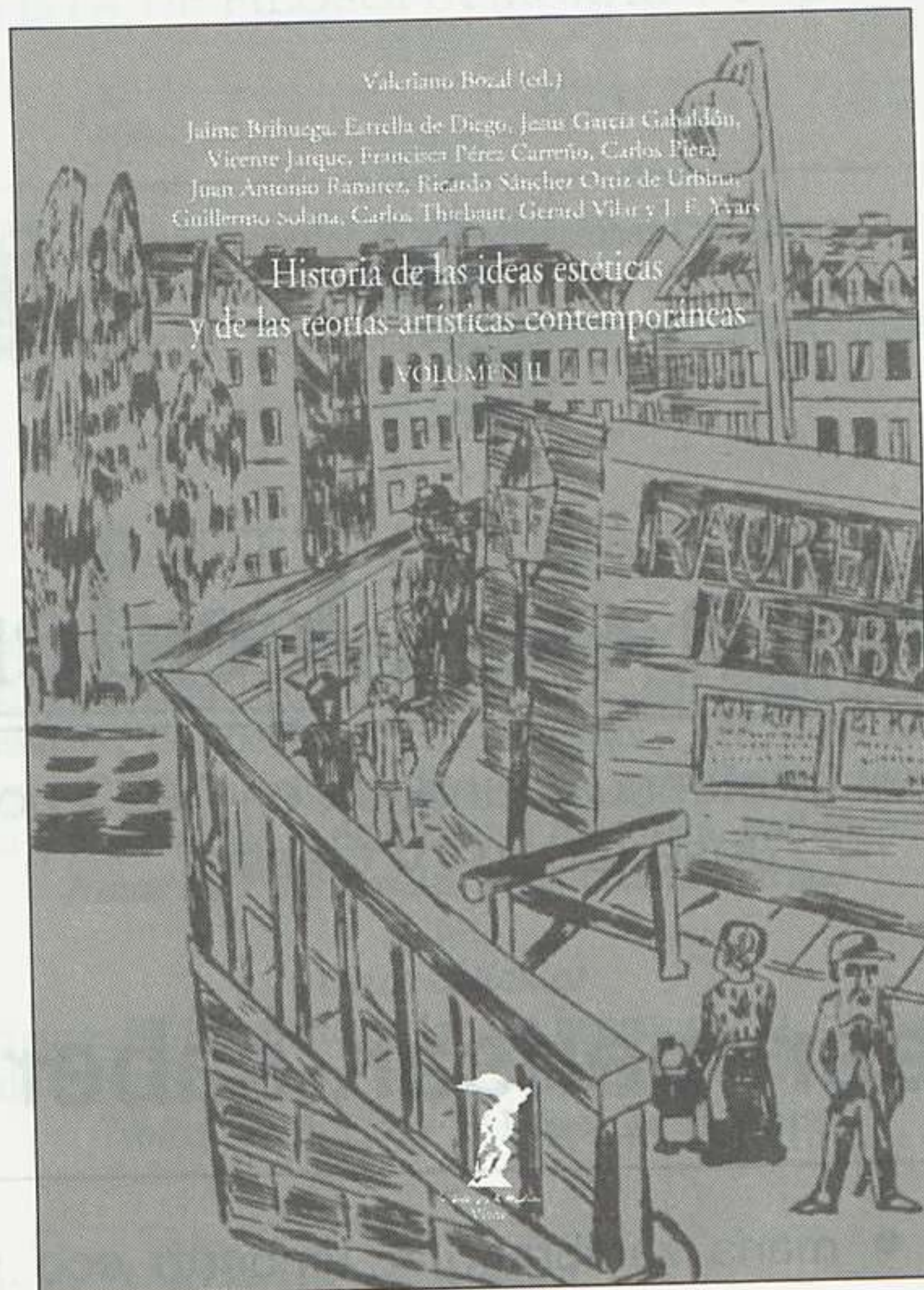




Valeriano Bozal (ed.) y varios autores, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. 448 págs., I.S.B.N.: 84-7774-580-3.

*Índice:* Introducción. I. Los orígenes de la estética moderna. Orígenes de la estética moderna, Valeriano Bozal. La estética empirista, Francisca Pérez Carreño. Joseph Addison, Tonia Raquejo.— Edmund Burke, Valeriano Bozal.— Hume [y la norma del gusto], Guillermo Solana. Ilustración y enciclopedismo, Javier Arnaldo. Johann Gottfried Herder, Vicente Jarque.— Gottfried Ephraim Lessing, Vicente Jarque. Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII, Delfin Rodríguez. Giovanni Battista Piranesi, Delfin Rodríguez.— Etienne-Louis Boullée, Delfin Rodríguez.— Claude-Nicolas Ledoux, Delfin Rodríguez. La formación de la historiografía, J. F. Yvars. Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte, Francisco Calvo Serraller. El Salón, Francisco Calvo Serraller. Immanuel Kant, Valeriano Bozal. II. El movimiento romántico. El movimiento romántico, Javier Arnaldo. Filosofía idealista y romanticismo, Vicente Jarque. Johann Wolfgang Goethe, Vicente Jarque.— G. W. F. Hegel, Vicente Jarque.— Friedrich Schiller, Vicente Jarque.— Friedrich Hölderlin, Vicente Jarque. El romanticismo británico, Tonia Raquejo. William Blake, E. Pujals Gesalí.— William Wordsworth, E. Pujals Gesalí.— S. T. Coleridge, E. Pujals Gesalí.— P. B. Shelley, E. Pujals Gesalí.— John Keats, E. Pujals Gesalí. El romanticismo francés. El monólogo absoluto, Guillermo Solana. Stendhal y las artes visuales, Guillermo Solana.— Charles Baudelaire, Vicente Jarque. III. Crítica, teoría del arte, filosofía de la cultura y modernidad. Crítica y modernidad, Guillermo Solana. Émile Zola, Vicente Jarque. Las ideas estéticas de Nietzsche, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez. La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez. La filosofía de la cultura, Gerard Vilar. Jacob Christoph Burckhardt, J. F. Yvars.— Wilhelm Dilthey, J. F. Yvars.— José Ortega y Gasset, Valeriano Bozal. Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo, Tonia Raquejo. John Ruskin, Tonia Raquejo. Índice de nombres. Autores. Índice general de la obra.





Valeriano Bozal (ed.) y varios autores, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II.  
 338 págs., I.S.B.N.: 84-7774-581-1.

*Indice:* I. El arte y el lenguaje. Arte contemporáneo y lenguaje, Valeriano Bozal. La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria, Jesús García Gabaldón. Víctor Sklovski, Jesús García Gabaldón.— Yuri Tiniánov, Jesús García Gabaldón.— Mijail Bajtín, Jesús García Gabaldón. El signo artístico, Francisca Pérez Carreño. Umberto Eco: del icono al texto estético, Francisca Pérez Carreño. Estética analítica, Francisca Pérez Carreño. Nelson Goodman, Francisca Pérez Carreño. Martin Heidegger, Vicente Jarque. II. Arte y sociedad. Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental, Jaime Brihuega. Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias, Jaime Brihuega. Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort, Gerard Vilar. Walter Benjamin: una Estética de la Redención, Gerard Vilar.— Theodor W. Adorno: una estética negativa, Gerard Vilar. La recepción de la obra de arte, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. III. Los estudios disciplinares. El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte, Francisca Pérez Carreño. Konrad Fiedler, Francisca Pérez Carreño. Teorías de la «pura visualidad», Guillermo Solana. Iconografía e iconología, Juan Antonio Ramírez. Aby Warburg, J. F. Yvars.— Erwin Panofsky, J. F. Yvars. Arte e ilusión, Francisca Pérez Carreño. La sociología del arte, Jaime Brihuega. Pierre Francastel, Jaime Brihuega.— Michael Baxandall, Jaime Brihuega. Formación de la teoría literaria actual, Carlos Piera. IV. Teorías de la postmodernidad. La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno), Carlos Thiebaut. El desarrollo de la crítica literaria: la resistencia a la teoría, Carlos Piera. Aprendiendo de la arquitectura postmoderna, Juan Antonio Ramírez. Figuras de la diferencia, Estrella de Diego. Índice de nombres. Autores. Índice general de la obra.





# 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



# 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 8

## EL NUEVO PRAGMATISMO

Norteamericanismo y pragmatismo, *por Richard Rorty*  
El caballero pragmático: Richard Rorty..., *por Rafael del Águila*  
Liberalismo, democracia y pragmatismo..., *por Ángel Rivero*  
La pragmática de la razón comunicativa, *por Thomas McCarthy*  
La parousia americana de la democracia filosófica, *por Jacques Poulain*  
Notas de J.M. Rosales y M. García Serrano

### Otros artículos:

Figuras de la muerte en la vida buena, *por D. Blanco*  
Lo sagrado en las sociedades secularizadas, *por S. González Noriega*  
Notas de M. Liz y T. López de la Vieja

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

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

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

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



### ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: .....  
Dirección: .....  
Cod. Postal: .....  
Población: .....  
Provincia: .....  
Tels.: ..... / .....

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

- Contra reembolso  
 Visa  Diners  Eurocard  
 Mastercard  American Express

N.º Tarjeta: .....

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

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias: .....

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

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

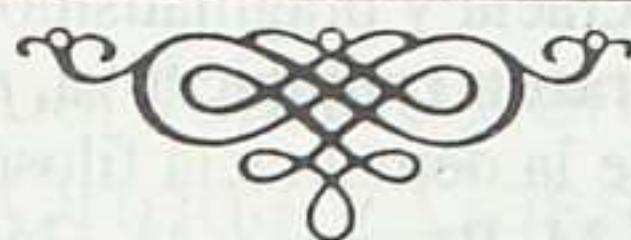
Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33



# Cuadernos Hispanoamericanos

505 - 507

-Julio-Septiembre 1992-



## Homenaje a Jorge Luis Borges

Cien páginas de inéditos y recuperaciones de Borges  
y ensayos de


Leonor Acevedo, Andrés Avellaneda, Daniel Arnaldo Liberman, Daniel Link, Josefina  
Balderston, Giovanna Benassi, Manuel Ludmer, José Agustín Mahieu, Elvira  
Benavides, Enrique Bernárdez, Rosemarie Dolores Maison, Blas Matamoro, Sonia  
Bollinger, Rodolfo A. Borello, Loreto Mattalía, Carlos Meneses, Olga Orozco,  
Busquets, Fernando Castro Flores, Juan Rosa Pellicer, Elsa Repetto, Marta Rodríguez,  
Gustavo Cobo Borda, Leonor Fleming, Horacio Salas, Graciela Scheines,  
Rafael Flores, Carlos García Gual, Osvaldo Svanascini, Santiago Sylvester,  
Gerardo Mario Goloboff, Francisco Gutiérrez Eduardo Tijeras, Consuelo Triviño, Enrique  
Carbajo, Rafael Gutiérrez Girardot, Zuleta Álvarez y Héctor Yánover

**Un volumen de 566 páginas**

*Tres mil pesetas*

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA  
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID  
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96





TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

---

Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.





## SUSCRIPCION

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

## FORMA DE PAGO

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

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

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

Cien páginas de inéditos y recuperaciones de Borges

y ensayos de

Leonor Acevedo, Andrés Avellaneda, Daniel Balderston, Giovanna Benassi, Manuel Benavides, Enrique Bernárdez, Rosemarie Bollinger, Rodolfo A. Borello, Loreto Busquets, Fernando Castro Flores, Juan Gustavo Cobo Borda, Leonor Fleming, Rafael Flores, Carlos García Gual, Gerardo Mario Goloboff, Francisco Gutiérrez Carbajo, Rafael Gutiérrez Girardot, Arnoldo Liberman, Daniel Link, Josefina Ludmer, José Agustín Mahieu, Elvira Dolores Maison, Blas Matamoro, Sonia Mattalia, Carlos Meneses, Olga Orozco, Rosa Pellicer, Elsi Repetto, María Rodríguez, Horacio Salas, Graciela Schemes, Osvaldo Svanascini, Santiago Sylvester, Eduardo Tjeras, Consuelo Triviño, Enrique Zuleta Álvarez y Héctor Yánover

Un volumen de 566 páginas

Tres mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA  
AVENIDA DE LOS REYES CATOLICOS, 4. 28040 MADRID  
Redacción y Administración, telefonos (91) 583 83 99 y 583 83 96







