

La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 49 - 1999

Z-649

T. Segovia, *Palabras para Emilio Prados.*

J. Jorge Sánchez López, *La política del fantasma:
Calderón, Hobbes y el Tamagochi.*

Sombor

J. Gabilondo, *Travestismo y novela terrorista:
masoquismo femenino y deseo en la literatura
vasca postnacional.*

W. Matthews, *Intimidación y límite:
reflexiones sobre el perro de Stockhausen.*

R. García Alonso, *Adolfo Schlosser. Buscando las trampas.*

Belgrado

NOTAS

YUGOSLAVIA

C. Santamaría y J. M. Marinas, *La máquina metafórica.*

M. Foucault, *Sexo, poder y gobierno de la identidad.*

C. Piera, *Farfullado para Tomás Segovia.*

Uzice

Ladjevici/
Kraljevo

LIBROS

V. Bozal, V. Cacho Viu, *El nacionalismo catalán
como factor de modernización.*

KOSOVO

Número 44 - 1997

R. Morris, *El arte de Donald Davidson*.

A. Bowie, *Música, lenguaje y literatura*.

J. Arnaldo, *El séptimo arte a la luz del pirófono*.

J. Vázquez de Castro, *El pintor Tony Stubbing en España. 1946-1955*.

P. Fernández Albaladejo, *La identidad de la Facultad de Filosofía y Letras*.

NOTAS

J. M. Parreño, *Blai Bonet*.

A. Gómez Ramos, *Gadamer y el nacionalsocialismo*.

LIBROS

W. Castañares, *Razón y lenguaje en la perspectiva del fin de siglo*.

M.^a J. Alcaraz León, *El arte en el espejo*.

Número 45/46 - 1998

A. Lotha y L. Barreira, *Et consolari et desolare*.

Alan D. Sokal, *Transgrediendo los límites: hacia una hermenéutica transformadora de la gravedad cuántica. Epílogo (remitido a «Social Text»)*.

Un físico experimenta con los estudios culturales.

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

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

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

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

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

NOTAS

M. Hernández Iglesias, *Vasconia según Juaristi*.

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

LIBROS

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

L. Romera Barrios, *Los prejuicios lingüísticos*.

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

PALA LA Balsa de la Medusa



Revista Trimestral
Número 49, 1999

Tomás Segovia	3	<i>Palabras para Emilio Prados</i>
J. Jorge Sánchez López	15	<i>La política del fantasma: Calderón, Hobbes y el Tamagochi</i>
Joseba Gabilondo	45	<i>Travestismo y novela terrorista: masoquismo femenino y deseo en la literatura vasca postnacional</i>
Wade Matthews	77	<i>Intimidación y límite: reflexiones sobre el perro de Stockhausen</i>
Rafael García Alonso	93	<i>Adolfo Schlosser. Buscando las trampas</i>

NOTAS

Cristina Santamaría y José Miguel Marinas	144	<i>La máquina metafórica</i>
Michel Foucault	150	<i>Sexo, poder y gobierno de la identidad</i>
Carlos Piera	160	<i>Farfullado para Tomás Segovia</i>

LIBROS

Valeriano Bozal	164	V. Cacho Viu, <i>El nacionalismo catalán como factor de modernización</i>
-----------------	-----	---

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

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



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



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

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

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

Depósito legal: M. 5.125-1989.

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

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

PALABRAS PARA EMILIO PRADOS

Tomás Segovia

¿Se puede de veras hablar de un poeta en un foro, ante un podio, en un aula, en un estudio de televisión?* Vagamente enterado de los preparativos de este centenario, había un adolescente perplejo y casi escandalizado. Ese adolescente era yo. Yo tenía 16 años cuando conocí a Emilio Prados. Si hubiera imaginado entonces algo ligeramente parecido a este episodio en el que hoy participo, sin duda no habría vuelto a visitarlo. Es verdad que no puedo estar seguro, sabiendo que un ser humano es siempre más complejo de lo que uno puede abarcar con la mirada, de que él no haya imaginado nunca algo de este tenor. En su diario de los 20 años, que por supuesto yo no conocía entonces, habla de la gloria literaria de una manera que yo, a mis 20 o a mis 16, hubiera encontrado «infantil». Pero ahora él tenía 44 ó 45, y nuestra amistad, ricamente asimétrica, sucedía entera lejos de los sonoros salones de la gloria, incluso fuera de los medios intelectuales y de toda vida literaria, edénicamente ignorantes de los estudios académicos, de la crítica impresa, de la actualidad cultural. Uno de los pocos textos en prosa que le leí en esa época era una reseña, escrita con un sarcasmo tan feroz como ingenuo de una conferencia literaria a la que yo había asistido, no para cultivarme ni porque fuera mi costumbre, sino para ver a una chica que me gustaba. Me extrañó, sabiendo como sabía que el humorismo no era la mejor cuerda de mi lira, que Emilio celebrara decididamente mis pueriles ocurrencias,

* Leído en el «Congreso Emilio Prados» celebrado en Málaga en marzo de 1999.

pero creo que ya entonces me daba cuenta, a mi manera, de que aquello no era un aplauso literario, sino moral.

Empecé estas palabras preguntándome si en ciertos contextos se puede hablar de un poeta. Hubiera podido preguntar también si se puede hablar de poesía. Pienso sin embargo que, aunque esa duda es igualmente fundamental, la pregunta cambia así de sentido. Por aquellos días a los que me refería, yo había leído en una carta de Van Gogh a su hermano Théo esta frase que rumié durante años: «En general, creo que tenemos razón en interesarnos más en los pintores que en la pintura». Una frase así es en efecto como para rumiarla toda una vida, y se nos presenta cada vez con una iluminación ligera o radicalmente diferente. Nunca estaré seguro de haberla entendido del todo, pero cada vez que miro a través de su cristal algún aspecto del arte (o de la vida), siempre ilumina algo. Yo intentaba descifrar qué puede significar eso en el mundo de un Van Gogh, y de asimilar plenamente lo que puede tener de escandaloso confrontado a la idea que suelen darnos de un mundo así. Pero si pienso en Emilio Prados, me ayuda por lo pronto a distinguir al poeta de la poesía y a no dar por obvias las relaciones entre esos dos niveles o esos dos polos. Comprendo entonces que si a mis 16 años yo veía en él la encarnación misma del poeta, era porque para él, o así lo veía yo, la poesía lo era todo y a la vez no era nada. Aclararé un poco esta idea sobre la que volveré más adelante, porque no soy tan goloso como lo era él de sus enigmáticas paradojas alérgicas a toda interpretación: lo que quiero decir con eso es que creíamos en la poesía, y con una fe sin flaqueza, pero nuestra fe era la del creyente o la del iluminado, nunca la del sacerdote.

He dicho que creíamos y he dicho que así lo veía yo. Es claro que traigo a Emilio Prados a mi terreno y que hablo subjetivamente. La denuncia del subjetivismo me ha parecido siempre una cursilería, hipócrita como toda cursilería. Quien dice «para mí esto es así» no está hablando de sus ojos ni menos aún de sus anteojos. Está hablando de algo que está ahí porque está ante unos ojos. La única manera de eliminar o «superar» la mirada es no mirar nada, y entonces, paradójicamente, es justamente el que no mira nada el que no ve más que sus propios ojos. Si Emilio era así para mí, no es que yo lo hiciera así, es que él se hacía así

Tomás Segovia (1927) ha publicado recientemente el volumen de ensayos *Alegatorio* (México, 1996) y la recopilación de su *Poesía (1943-1997)* (México y Madrid, 1998).

para mí. Así es como viven con verdadera significación los episodios de una vida, o las claves de una vida, en este caso la mía, pero también la suya. Los seres que han sido o son centrales para cada uno de nosotros, cada uno sabe, sin necesidad de ser un lince o un filósofo, que no son lo mismo para los demás. Afortunadamente, habría que añadir. Pero cada uno sabe también, aunque casi siempre de un modo más o menos in formulado, que la verdad de esa significación –subjetiva, como dicen– no depende de la verdad relativa de otras significaciones igualmente subjetivas, porque la verdad no es una cantidad que haya que repartir entre sus propias sucursales competitivas. Mi madre, mi padre, mis hermanos, sé perfectamente, como todo el mundo, que no son para los otros lo que son para mí. Pero sería el rey de los cretinos sin pensara que tengo que decidir y repartir entre la verdad de lo que mi madre es para mí y de lo que es para su dentista. Esa verdad no es por supuesto absoluta, pero sí trascendente –como toda verdad, por lo demás– en el sentido de que está constitutivamente más allá de toda oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Está constituida de ella y de mí, del sentido que nos damos y nos tomamos el uno al otro, y no es lo que corresponde a un conocimiento, ni siquiera a un saber, sino a una fidelidad. Y no la fidelidad del uno al otro, sino ante todo, incluyendo la de cada uno a sí mismo, la fidelidad a esa verdad.

Esto Emilio lo sabía. En el impresionante poema «Luz de mi herencia», de *Río natural*, dice de su madre cosas que normalmente sólo podría uno decirse a sí mismo, y ni siquiera, por lo menos fuera de la poesía:

Madre mía en lo que amaron

íntimamente tan juntos

sus labios, en el amante

buscando para obtenerme,

que piensa al verme nacido

del tiempo en que fue besada:

ser ella la amante mía

por ser yo el cuerpo que supo

desnudar de su poder

entero al hombre que amaba

[...]

¡Soy fruto en la cruz de un beso

que ofrece el tiempo en mi sangre!

[...]

Dentro de un beso fantasma,

beso en pena de alma honda

*que por mi existencia vaga,
vivo en mis labios. Y creo
besar su pena acabada,
cuando en mí beso por él
su cuerpo de ausencia en alma.*

[...]

*¡Heredero universal
del mundo en que estoy parado,
soy fiel que vivo mi herencia!...*

*Heredo en mis labios, juntos,
el beso que me ha engendrado
y el que he de entregar al mundo.*

[...]

Digo pues que no sólo yo era fiel a aquella significación que Emilio Prados tenía a mis ojos, que yo le daba tanto como la recibía de él. También él era fiel a ese sentido que tal vez sólo existía gracias a esos ojos míos, pero era él quien lo tenía, del mismo modo que no sólo yo soy fiel a la verdad paternal de mi padre, también él es fiel a su verdad de padre mío que es verdad suya. Y es fácil adivinar que no escojo al azar esa comparación. Nuestra amistad, ya lo he dicho, era claramente asimétrica. Él era el maestro (nunca el profesor). Él era el guía (nunca el cabecilla). Él era el padre (nunca la autoridad). Yo era el discípulo, el seguidor, el hijo, y no tenía que salvarme de nada. Todos mis compañeros lo habían conocido antes que yo y todos lo tuteaban. Yo había leído ya algún libro suyo y lo imitaba descaradamente cuando me dejé arrastrar, temblando de nervios, a conocerlo. Siempre le hablé de usted. Y desde el principio él asumió plenamente lo que su figura significaba para mí. Sabía bien quién era a mis ojos y no dejaba de ver la exigencia que con eso yo le imponía involuntariamente.

Digo que lo sabía y tengo que matizar una vez más qué verdad era la que así sabía: esa verdad coincidía punto por punto con una fidelidad. Decir aquí que él lo sabía es exactamente lo mismo que decir que nunca traicionó eso que era para mí. Ser fiel así, incluso si fuese a una verdad indigna, es siempre elevarse a una dignidad. Para mí Emilio Prados era ese paradigma, mucho más santo que genio, mucho más puro que hábil, más hecho para el afecto que para el aplauso y más dado él mismo a lo primero que a lo segundo, más consuelo que maestro y más maestro que modelo, incluso más protector y cómplice que consejero o formador.

En su departamento ejemplarmente pobre de la calle de Lerma, en México, me dejaba leer ávidamente o llevarme a casa los pocos libros que poseía. Allí leí por primera vez a Novalis, a Hölderlin, a los poetas del 27 que no me habían leído en clase, a Meister Eckhart, a San Juan de la Cruz, a Verlaine y Rimbaud, autores de los que él habla siempre y casi exclusivamente. La edición de Rimbaud que me prestó estaba ilustrada con el precioso dibujo a pluma de Verlaine que representa al poeta-niño paseando con su pipa y su chambergo. Yo me identificaba de tal manera con ese adolescente de mi edad, que era capaz de reproducir de memoria, con sorprendente exactitud, ese dibujo, sin que en mi feliz inocencia imaginara nunca la posible malicia con que algún malintencionado podría ver esa identificación, que sugería involuntariamente identificar a su vez a Emilio con Verlaine. Yo lo visitaba casi todos los días, y nos leíamos mutuamente los poemas recién escritos, tan abundantes en aquella época los suyos como los míos. Otros días salíamos a caminar por el Paseo de la Reforma o el Bosque de Chapultepec, y él a veces hablaba mucho, contándome con su acento y su gracia andaluces mil cosas de su infancia, o menos a menudo anécdotas de sus compañeros de generación, o divagando sobre la poesía y sobre sus amados místicos. Una vez incluso vino a verme jugar un partido de fútbol, seguramente el último que jugué en mi vida (yo fui sin discusión el peor futbolista que hubo nunca en el equipo de mi escuela), y aunque era claro que no entendía nada de ese deporte, se paseó apaciblemente por los alrededores de la cancha y departió de buen talante con los otros chicos de ambos equipos. También fuimos algunas veces a nadar en piscinas públicas, pero pronto abandonó esa costumbre, tal vez porque, después de haberse jactado muchas veces de sus hazañas natatorias en las playas de Málaga, resultó mucho menos buen nadador de lo que me había dejado imaginar, mientras que yo era bastante bueno. En todo ese tiempo no recuerdo que me haya hablado nunca de ningún tópico de la actualidad literaria o artística, de las tendencias o las modas intelectuales, de los éxitos editoriales, de los premios y beatificaciones. Si alguna vez mencionó a Picasso o a Dalí, era con la misma actitud con que me hablaba de sus primas o de don Ventura, su maestro de párvulos. Creo recordar que una sola vez me leyó poemas suyos de la etapa surrealista. Los leía con un tono paródico y guasón, y me decía, casi riéndose, que entonces él era surrealista, con la misma ironía con que yo solía decir que antes yo era futbolista. Yo sabía que trabajaba para la Editorial Séneca, había visto en su casa ejemplares de la vieja *Litoral* y le había oído muchas cosas sobre esa revista y las actividades editoriales que había compartido con Altolaguirre. Así me inicié también en

el amor a la tipografía que me ha acompañado siempre. Yo había sido a mi vez aprendiz en un taller de encuadernación, y aunque no me hago la ilusión de que pudiéramos borrar de veras sin dejar rastro nuestra condición de diletantes, de todas formas me parece que hasta cierto punto nos movíamos en ese mundo como verdaderos trabajadores. Emilio me enseñaba también, sin necesidad de darme lecciones, la dignidad del trabajo, en especial del trabajo artesanal.

Porque es en la artesanía donde todavía hoy el trabajo se muestra con la plenitud de sus dos caras opuestas: no sólo como producción, esa operación que transforma la materia de nuestra herencia natural en un mundo de bienes económicos despegados de su raíz y crea esos nuevos circuitos, propiamente económicos, que se cierran sobre sí mismos y fundan el orden de la explotación y la injusticia; sino también como *hechura*, esa lucha amorosa con la materia, ese contacto corporal, manual, con las cosas y su resistencia que nos deja saber sobre la materialidad del mundo lo que sólo la mano, nunca el intelecto, puede saber. Por eso lo que sale de las manos del artesano no es nunca puramente bien de consumo, sino a la vez bien precioso, belleza no desechable, objeto no para la necesidad o el apetito que se satisfacen destruyéndolo, sino para el amor que, digan lo que digan, está más allá de la dialéctica del apetito y la satisfacción, de la apropiación y la destrucción, sino que es capaz de apetecer en la satisfacción y satisfacerse en la apetencia. Los que han leído con atención a Emilio Prados saben que ese oscuro y nebuloso amor del que habla tanto, a veces con mayúscula, es claro por lo menos que es de esta especie.

Su amor a la revolución iba también sin duda alguna por ese lado. No creo que ningún poeta, tal vez incluso ningún ser humano en general, haya sustituido nunca tan rápida y radicalmente a la Revolución por Dios, así con mayúscula. Es que su fervor había sido mucho más por los trabajadores reales que por la idea de revolución, y un trabajador, cuando tiene un rostro propio, es un rostro que se parece mucho más al de un artesano o un campesino que al de un exponente del proletariado. El salto radical y casi instantáneo de los romances de guerra a los poemas panteístas, como suelen llamarlos, de *Memoria del olvido* no es una abjuración, ni siquiera una verdadera conversión, es más bien un reconocimiento y una aceptación. Es claro que, lo mismo cuando cantaba a un dinamitero muerto en combate que cuando nos dice:

*Aunque dentro de mí, como una daga
siento al ángel crecer que me atormenta,*

Emilio Prados no estuvo nunca del lado del poder, ni siquiera del poder o del posible poder revolucionario. Es claro también que no se rozó nunca con los poderosos de una u otra especie, ni aun bajo esa forma tan moderna de los que les hacen impertinencias pero se dejan mimar por ellos. Sus *Cartas desde el exilio* que podemos leer ahora nos muestran sin duda un Emilio Prados un poco quejica, obsesivamente sediento de amor y de atención, pero inflexible en su altiva probidad, por más que esa inflexibilidad le haga a veces saltarse algunos matices al juzgar a sus compañeros de generación.

Y aquí me siento obligado a añadir algo que no se refiere concretamente a Emilio Prados, sino a ese mundo del exilio español al que él pertenecía mucho más que yo, aunque mucho menos programáticamente que tantos otros. Tendré que vencer la renuncia que ha tenido siempre a hablar públicamente de ese tema, como la tenía también Emilio; pero se trata de algo que no he visto nunca expresado y que pienso que vale la pena señalar, aunque hubiera preferido que lo señalara otro. Cuando los jóvenes de mi generación de exiliados empezamos a escribir, en México, es visible que en toda la poesía y casi toda la narrativa que hacíamos no hay rastro de lo que poco después estaría en todas las bocas bajo el nombre de «literatura comprometida». Como en toda sociedad exiliada, estábamos muy unidos a nuestros padres, a nuestros mayores, a nuestros maestros. Esos antecesores nuestros eran luchadores y militantes que acababan de perder una guerra, pero no la esperanza de ver caído al enemigo y de poder proseguir su lucha o su tarea. En la pequeña sociedad compacta que formábamos en estas condiciones, nuestros mayores nos ponían mucha atención y nos seguían de muy cerca. Ahora, cuando lo miro a la distancia, me parece asombroso que nunca los escritores, los maestros, los lectores de la generación anterior nos hicieran el menor reproche por nuestra falta de compromiso visible o nos sugirieran mínimamente que siguiéramos un camino más acorde con el que había sido el suyo y en gran parte seguía siéndolo. He acabado por ver en esta actitud una ejemplar nobleza. Lo que descifro en ella es que de un modo o de otro nuestros padres sabían, y nos lo daban así a entender, que no habían luchado por la lucha misma, sino justamente por librar a sus hijos de ella; que el sacrificio en nombre de la vida humana no tiene sentido si después el valor de esa vida no está en ella misma sino en ese sacrificio; que militar por la liberación de nuestro prójimo es una falacia si sólo lo liberamos para que milite en nuestras filas y casi siempre bajo nuestra guía.

Sé que la frontera entre esta interpretación y su contraria es una línea delgada, y que también el conformismo y el aferramiento a los privilegios argumentan a menudo recurriendo al valor de la vida y de la libertad. Pero en este caso por lo menos me parece que sería difícil atribuir a los exiliados españoles, en aquella época, posturas convenencieras y compadrazgos sospechosos. En el Emilio Prados que yo conocí, se ve de manera particularmente clara que no es cuestión de declaraciones, sino de las actitudes que las aplican y les dan su pleno sentido. Emilio no me interrogó jamás sobre mis ideas o posturas respecto del exilio, de la política, de la actualidad histórica. Dábamos por sabidas, naturalmente, algunas coincidencias mínimas sobre algunos principios esenciales: el antifascismo, la igualdad para todos, el antirracismo, la fe en la libertad, la búsqueda de la justicia. A partir de eso no había sospechas ni inquisiciones, reproches ni exigencias. Nunca me leyó por ejemplo ninguno de sus poemas revolucionarios. Yo conocía algunos que se mencionaban en los medios exiliados:

*Entre cañones me miro,
entre cañones me muevo...*

*

*... Alta va la paloma,
alta va y sola.
Sobre el viento las balas
hieren su sombra...*

y sabía que no renegaba de ellos aunque tampoco los exhibía. Pero él no había combatido por esa poesía combativa: había combatido por el otro, y esa poesía combativa misma había combatido por la otra. Y ahora que compartía con un joven poeta, como el maestro con el discípulo, el pan de esa otra poesía, hubiera sido absurdo atenerse a ese combate despreciando el pan en cuyo nombre se había librado. Y es cierto que el pan de la verdad está siempre amenazado y que nuestra responsabilidad no cesa nunca, pero una de las maneras de olvidar eso es confundirnos tanto con las armas con que lo defendemos, que acabemos por dar la espalda a lo que con ella defendemos. Hablo de una época en que el peligro de esa confusión era mucho más cercano que ahora. Si Emilio viviera hoy, estoy seguro de que sabría librarse también de las confusiones de estos tiempos; que sabría decirnos de algún modo que si su revolución y su guerra no fueron un dogma, tampoco su Dios, su nostalgia, su remolino metafísico, su Amor sin cuerpo y con ma-

yúscula, sus revolcones con el lenguaje, y ni siquiera sus olivos y sus playas eran un dogma. Hubiera sido tan impermeable a esta ideología cínica que nos rodea como lo fue a aquella ideología dogmática que lo rodeó a él.

Puedo retomar ahora el hilo que dejé suelto hace rato en la mano de Van Gogh. Dije al principio que la figura de Emilio Prados confirmaba para mí, en mi adolescencia, una actitud para la cual la poesía lo es todo y a la vez no es nada, y ahora hablo de un combate suyo por la poesía. Me parece obvio que no hay contradicción, pero no tengo inconveniente en aclararlo un poco. En una carta a José Luis Cano de octubre de 54 le dice:

No es la poesía, José Luis. Tú me conoces y, o la poesía está en mi sangre y me lleva, o no la tengo. Uno escribe, escribe y creo que nada se dice al final. Siente uno la necesidad de escribir y la tristeza de haberlo hecho. El lenguaje no existe aún y el dolor de haber dado en malas palabras la emoción destrozada nos deja hechos guiñapos. Pero volvemos a hacerlo siempre. Obra yo no tengo. Hijos sí, vosotros...

Lo que yo leía bastantes años antes en su ejemplo era que hay un tipo de poeta que nunca venderá a ningún precio la fidelidad a la poesía, pero que a la vez nunca se venderá a ella. Dicho de otra manera, nunca hará de ella un verdadero fin, porque un verdadero fin es siempre un fin en sí, algo fundado en sí mismo y aislado del resto de todo lo que tiene sentido, aunque sólo fuese porque está en la cúspide de todo ello y confina con lo absoluto. Venderse al absoluto, o incluso a su confín, ha sido y será siempre vender su alma al diablo. Emilio ha dicho de mil maneras que no es la poesía en sí lo que ama. No otra cosa significa la insistencia machacona con que citaba, de viva voz y por escrito, dentro o fuera de propósito, los versos de San Juan de la Cruz:

*Por toda la hermosura
yo nunca me perderé,
sino por un no sé qué
que se halla por ventura.*

Sobre ese no sé qué ha dicho muchas cosas, casi todas vagas, y en su última época tiende cada vez más a llamarlo directamente Dios. Pero lo que es claro es que en su contexto «toda la hermosura» equivale a la

poesía, y que lo que nos está diciendo es que él no se perderá por la poesía. En esas cartas desbocadas que enviaba desde México a José Luis Cano hay constantemente reticencias ante sus compañeros, incluso ante los que más quería:

A Dámaso [dice en marzo de 59] no sé si escribirle. Él no me contesta *a mí* y yo *me pico*. Pero, como estas son cosas serias... ¡Estos críticos! No están conformes con la poesía de uno y dejan de ser amigos. ¡No lo entiendo! Yo tengo un poquito de sentido crítico, muy poquito, porque yo no sirvo ni he servido para nada; pero hay ciertos afectos que no los someto a servidumbre de nada. Por eso aquí estoy con vosotros todos. Hasta con los que no conozco más que por cartas.

Una manera bastante drástica de distinguir al poeta de la poesía y de interesarse más, como Van Gogh, en el primero que en la segunda. Y no, evidentemente, porque vea en la poesía un instrumento o un arma para conseguir ventajas o victorias personales. Eso está tan claro en él como en Van Gogh, que es tal vez el artista que más heroicamente, más santamente lo dio todo por la pintura y no se benefició nada de ella. Tampoco, indudablemente, porque la poesía le parezca cosa secundaria o superflua. Cuando dice «Obra yo no tengo», no hay que entenderlo literalmente, por supuesto. Hoy sabemos que sí la tiene, y no es poca, y cuánto tesón, cuánta obsesión incluso puso en hacerla, hasta el punto de que puede sorprendernos (aunque creo que el caso no es tan raro) que haya acabado trabajando tanto un hombre confesadamente perezoso. No es eso pues lo que quiere decirnos, sino más bien que uno acaba casi inevitablemente por hacer una obra, pero no se trata de eso. Se trata de estar aquí, «con vosotros todos»: «Hijos sí...».

¿No es eso también lo que quiere decirnos Van Gogh? Interesarse más por la pintura que por los pintores puede querer decir varias cosas, pero una de ellas es pensar más en el museo que en los cuadros que lo habitan. Sería algo así como eso que llaman enamorarse de la mujer en general. En el momento y en el nivel en que estamos a solas con nuestro pintor, con nuestro poeta, no lo vemos como «uno de los pintores» o «uno de los poetas»: es siempre «otra cosa», igual que estar enamorado de una mujer es no poder verla como «una de las mujeres», sino incomparablemente como «otra cosa». Hablo de un momento y un nivel porque esa experiencia no puede aislarse totalmente excluyendo lo que la rodea, pero eso no quita que ese nivel exista (en su momento). Cuando

estoy enamorado de una mujer, no borro del todo y literalmente a las otras mujeres, pero no cabe duda de que hay un nivel donde la mujer que amo está fuera de toda clasificación, incluso de la clasificación en sexos, convertida en un ser diferente y único y hasta en un sexo diferente y único. Es claro que ese nivel de unicidad incomparable no es sólo el terreno en el que todos, hombres o mujeres, quisiéramos ser amados, es también en el que un poeta quisiera ser leído, un pintor mirado, un músico escuchado. Estar aquí, con vosotros todos. Aquí y no en el museo; aquí y no en la Obra con mayúscula, no en el diccionario de autores, no en la historia de la literatura.

Quisiéramos. Pero no todos o no siempre a cualquier precio. Uno se aviene a ser amado por tales o cuales «prendas», tales o cuales ventajas, tal o cual precio, y no por ser uno mismo; uno se aviene a ser leído por tal o cual premio, tal o cual fama o moda, tal o cual patriotismo, tal o cual centenario. Pero también algunos resisten más insobornablemente que la mayoría. Nadie ignora que Emilio Prados fue uno de éstos. Lo que yo aprendí de él a mis 16 años fue sobre todo esa idea del poeta, más decisiva que la idea de poesía, y esa idea del hombre, más decisiva que la idea de poeta. En aquella época me hubiera parecido absurda la posibilidad de que un día se organizaran ceremonias para celebrar su centenario, y mucho más la de que yo participara en ellas. Y no porque entonces Emilio fuera un poeta bastante desconocido y yo inexistente, sino porque semejante cosa me parecía, y me sigue pareciendo, incompatible con la figura ejemplar del poeta que yo recibía de él y que prefiero seguir creyendo que él me daba.

Empecé preguntando si se puede de veras hablar de un poeta en estas condiciones. Poder, se puede, ya se ve. Si lo he intentado a pesar de todo es porque, como dije, la mirada centrada en el cuadro no borra del todo y literalmente el museo, ni la lectura absorta del poema la historia de la literatura, como el enamoramiento de una mujer no hace desaparecer literalmente, ni en la realidad ni en la imaginación del enamorado, a todas las demás. Se puede, a pesar de todo, inventarse en un museo un rincón al que nos llevamos el cuadro para hablar a solas con él; se puede, después del homenaje oficial a un poeta, buscar en casa sus poemas para leerlos como «otra cosa», del mismo modo que se puede con una señora firmar un contrato matrimonial y amarla, a pesar de todo, por encima de la ley. Estas cosas, aunque nada seguras, son posibles, a pesar de todo. Pero cuidado: a pesar de todo no querrá decir nunca lo mismo que ante todo.

La balsa de la Medusa, 49, 1990.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA



ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

ISEGORÍA (Madrid), n.º 19, diciembre 1998, ISSN: 1130-2097

19

La filosofía iberoamericana en el cambio de siglo

(A propósito del I Congreso Iberoamericano de Filosofía)

En torno al pensamiento iberoamericano (Tres textos):

Cuarto a espadas: ¿Filosofía «americana»? *por José Gaos.*

Bartolomé o de la dominación, *por Augusto Salazar Bondy.*

Cultura y lenguaje, *por Fernando Salmerón.*

Artículos:

Descubrámonos los unos a los otros, *por José Saramago.*

¿Es posible una comunidad filosófica iberoamericana?, *por Luis Villoro.*

Universalismo y Latinoamericanismo, *por Francisco Miró Quesada.*

Filosofía Latinoamericana significa uso ético de la razón práctica, *por Guillermo Hoyos.*

VI Conferencias Aranguren:

Tres paradigmas del pensamiento español contemporáneo: trágico (Unamuno), reflexivo (Ortega) y especulativo (Zubiri), *por Pedro Cerezo.*

Colaboraciones de:

Hugo Aznar, Joaquín Calomarde, Antonio Casado da Rocha, Miguel García Baró, José Gómez Caffarena, José M. González, Cristina Hermida, Salvador López Arnal, Salvador Mas, Reyes Mate, Lorenzo Peña, Carlos Pereda, Juan Antonio Rivera, Fernando Rodríguez Genovés, Teresa Rodríguez de Lecea, Julián Sauquillo, Juan José Tamayo, Carlos Thiebaut y Ambrosio Velasco.



Consejo Superior de Investigaciones Científicas
INSTITUTO DE FILOSOFÍA

LA POLÍTICA DEL FANTASMA: CALDERÓN, HOBBS Y EL TAMAGOCHI

J. Jorge Sánchez López

«A esto se debe también el benéfico efecto de los sueños en la llamada pesadilla. Pues sin esta pavorosa imagen de un fantasma que nos oprime y la excitación de toda la fuerza muscular para colocarse en otra postura, pronto pondría un término a la vida del estancamiento de la sangre».

Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 37

Los fantasmas son muy antiguos, tanto como el hombre y, desde luego, como el hombre moderno. En cierto sentido, podría decirse que si no hubiera fantasmas no habría subjetividad y que, aún más, ésta no dejaría de ser un fantasma entre otros. Probablemente, el fantasma siempre ha habitado cualquier figura humana. Se le teme, se le emplaza, se le persigue, se huye de él, pero nunca se le ignora absolutamente. Se procura no despertar a los más viejos de entre ellos y cuando algún rastro insinúa la posibilidad de su llegada se les intenta conjurar. Para prevenir su aparición, se ofrecen ritos destinados a asegurar su descanso. Y si, pese a todos los desvelos, las huellas se multiplican hasta sugerir su extraña *presencia*, se lucha hasta vencerlos, hasta borrarlos, aunque la mayoría de las veces el triunfo no acontezca y el armisticio exija aprender a convivir con ellos o, en el peor de los casos, la victoria se trueque en derrota y se acabe siendo devorado o consumido por su misteriosa *fuerza*.

La balsa de la Medusa, 49, 1999.

Los hay entrañables, como el de Canterville, atormentados por su soledad y su cansancio; almibarados y solícitos como el protagonista de *Ghost*; desorientados en un bosque como el de Fernández Flores; conversadores y amigables, como el de la Sra. Muir; crueles, malvados y transgresores de las fronteras entre lo real y lo imaginario, dispuestos a convertir la vigilia en la más horrible de las pesadillas, como Freddy; conoedores de los usos humanos y respetuosos con los alquileres de las casas en las que viven como el de Henry James; juguetones y bobalicones como *Casper*; inquietos y vengativos como el padre de Hamlet; silenciosos y virginales como el de *El estudiante de Salamanca*; o también traviesos y dispuestos a ser cazados con sofisticados artilugios de plástico por depredadores especializados. Junto a estos fantasmas públicos, incluso familiares, reconocibles, existen otros que más bien parecen privados. Parecen asediar un interior irreductible a cualquier exteriorización, resistiéndose a toda objetivación, inaprehensibles en su poliformidad, promiscuos, mutantes, travestidos, impredecibles en su aparecer e indomables en su ejercicio. Algunas veces un vestigio delata su forma pretérita, como los retratos, las fotos, o los recuerdos de aquellos que atraviesan la intimidad de sus familiares; de vez en cuando esa imagen «privada», que posee una espacialidad y una temporalidad propia, singular, se multiplica hasta el agotamiento, abandona sus aposentos interiores y adquiere tantas representaciones que se torna casi irreconocible, como «Auschwitz». Otros, finalmente, son más evanescentes, imposibles de apresar en una figura confortadora, abstractos en cierto modo: el fantasma del comunismo que recorría la vieja Europa en el siglo XIX; el del retorno de las *Panzerdivisionen* a las carreteras; el del choque de las civilizaciones; el del «fin del trabajo», el del apocalipsis; el de la invasión extranjera... Algunos pueblan castillos escoceses. Otros, casas, valles y montañas. Otros más, textos, películas, mentes y hasta sociedades. Una minuciosa «fantología», una *hantologie* (Derrida, 31), podría elaborar una tipología de los fantasmas, espíritus, espectros, almas en pena, demonios, y otras entidades fantasmáticas que surcan desde sus espacios y sus tiempos *el* espacio-tiempo. Y esta «fantología» podría ser más que un simple recuento a modo de bestiario espectral.

J. Jorge Sánchez López es miembro del Consell Directiu de la Societat Catalana de Filosofia. Ha colaborado en *Arbor*, *Anthropos*, *L'Avenç*, etc., con diferentes artículos de filosofía.

Pero entre toda esta vorágine fantástica un fantasma adquiere una peculiar relevancia en *uno de nuestros tiempos actuales*. Un fantasma trascendental, casi un metafantasma, que impregna muchas de las auto-comprensiones de la llamada «postmodernidad»: el de la conversión de lo real en fantasmático, el «crimen perfecto», la desaparición de la realidad en el tránsito desafortunado de simulacros, el asesinato de la presencia a manos de la imagen, esa asesina de lo real y de su propio modelo y, con ella, de la ficción, con la que parece formar la más siniestra de las alianzas conspiradoras (*Cultura y simulacro*, 17). Un fantasma que no es uno más, ni siquiera un *primus inter pares*, sino el monarca, el más ilustre de todos. El espectro supremo. El prestidigitador que convierte la realidad en mera apariencia y obliga a preguntarse «¿es razonable pensar que en el siglo XXI tendremos que vérnoslas sólo con realidades intangibles, con imágenes ilusorias, evanescentes, con algo semejante a un mundo poblado de espectros, de alucinaciones, de ectoplasmas?» (Maldonado, 14).

Este fantasma no se limita a vagar como otros, ni tampoco permanece en la ambigüedad del retorno posible o de la amenaza futura. Podría decirse que se ha instalado en algunos de nuestros espacios y tiempos bañando lo existente y suscitando tanto un desenfrenado terror por la supuesta pérdida del mundo como un éxtasis, llevado hasta el paroxismo, por el advenimiento del reino del espectáculo y el goce. Parece no haber lugar, ni tiempo, para una reflexión prudente y calmada sobre esta aparición. O se llora, nostálgicamente, la muerte de los referentes, denunciando una gran impostura orientada, cual «genio maligno», a la total y absoluta enajenación del sujeto en un universo de representaciones imaginarias, o se glorifica el poder de lo virtual sugiriendo la posibilidad de abandonar la finitud, superar las frías determinaciones de un universo ajeno e inalcanzable, desterrar las coerciones de la razón sobre la fantasía y abrir la acción a una proliferación indomable de las fuentes de placer. En todo caso, la queja de Castoriadis acerca de la incapacidad del pensamiento occidental para pensar la «creación», lo radicalmente nuevo, lo totalmente otro, punzantemente expresada en la pregunta «¿dónde estaba oculto el piano durante el Neolítico?» (2: 61), quizá no tenga demasiada fuerza en este contexto: si algo parece unir a detractores y apologetas de este espectro, a todos aquellos asediados o habitados por él, es la afirmación de su carácter de acontecimiento novedoso y único, hendidura en la historia susceptible de abrir otra era axial.

Sin embargo, este fantasma es muy complejo, mantiene múltiples relaciones, atraviesa diferentes dimensiones y no se resigna tampoco a la

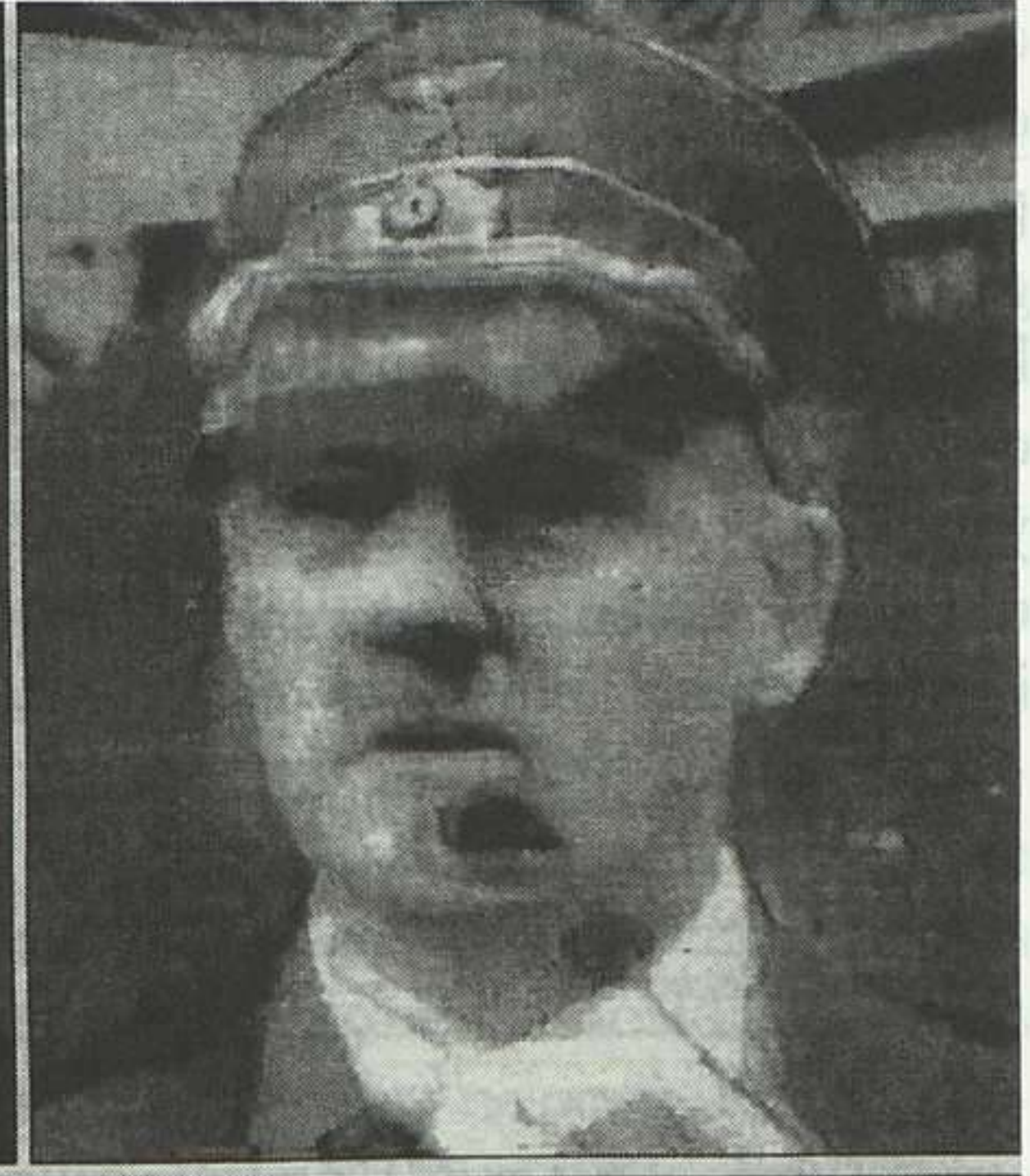
alteridad absoluta, pues lo totalmente otro no se da ni en forma de imagen ni de ninguna otra manera. Si bien es fructífero describir un acontecimiento en su calidad de «otro», aun cuando éste, por definición, se evada de la lógica clásica del «hecho», la alteridad absoluta no es, cuando menos, pensable conceptualmente, aunque lo pueda ser metafóricamente¹. Por ello, tal vez este nuevo fantasma debiera pensarse, al tiempo, como original y antiguo², como un «otro» impuro, a fin de moderar esa especie de desenfreno histérico que dificulta, con su bullicio, la tarea de bosquejar una política respecto al fantasma que sea algo más compleja que la simple repulsa o la trivial adhesión. Quizás al lado de su novedad radical puede hilarse un recuerdo, tan construido como su novedad. Pensar este fantasma a distancia del ajetreo del titular sensacionalista, suponiendo que sea pensable, requeriría no sólo tomarlo como un inmediato originario y único en su singularidad, sino también como un mediado producido, relacionado con otras singularidades.

A pesar de que, en cierto sentido, esta aparición sea completamente «inaugural», también podría ser, a la vez, muy antigua. Puede que lo fantasmático se enlace relacionamente según una lógica específica, propia; puede que los fantasmas tengan *su historia* y que, si la tienen, ésta no fuera del todo ajena a «la» historia, aunque tampoco encontrara en ella el espacio de su despliegue anómalo.

¿Y si este espectro que «nos azota» fuera anciano o, como mínimo, estuviera emparentado con otro del pasado? ¿Y si este fantasma ya hubiera hecho su aparición en el siglo XVII, en el alba de la modernidad y, precisamente, el intento de domarlo, de suprimirlo, fuera una de las «causas» de su-reaparición, o de la llegada de uno de sus semejantes? O, aún más, ¿y si su represión pretérita, aunque no fuera el catalizador de un posible «retorno de lo reprimido», hubiera fomentado una alianza

¹ Como ya mostró Hegel, la diferencia sólo puede ser «puesta» (*gesetzt*) a condición de entrar en relación con la identidad y perder, así, su pureza. Si la diferencia es absoluta no podría contener en ella la identidad siendo, pues, impensable (6: 46-47).

² Ya en el siglo XVII Fray Antonio de Fuentelapeña advertía sobre las dificultades inherentes a la identidad fantasmática, especialmente por lo que hacía a su duración: «Cual, empero, sea el punto regular, y ordinario de la duración, aunque en otros animales pueda saberse por la experiencia; en estos por su invisibilidad totalmente se ignora; porque aunque se sientan en las casas por algunos años determinados, ni se puede saber, si en todos los dichos años, fue siempre uno en una misma casa, o si muerto uno le sucedió otro de los mismos principios que el primero y, por consiguiente, si fueron muchos; y así nada se puede asegurar, que sea cierto, aun en lo regular, y ordinario, por do medimos la duración de los demás animales» (418).



El sujeto de la ley es el individuo que vive en la sociedad y que participa en la vida social. La ley es una norma que regula el comportamiento humano y que tiene un carácter imperativo. La ley es una norma que regula el comportamiento humano y que tiene un carácter imperativo. La ley es una norma que regula el comportamiento humano y que tiene un carácter imperativo.

de espectros, una asociación, o, en su defecto, una sucesión procreadora, que hubiera dado a luz un descendiente dispuesto, tres siglos después, a reclamar «lo que le pertenece», a exigir «justicia»? ¿Y si el *Tamagochi*, por escoger un símbolo que, metonímicamente, ocupe el lugar de la realidad virtual, de la *actualidad fantasmática*, adquiriera este doble carácter de *mirabilia*, maravilloso y monstruoso, dispusiera a su rechazo y a su loa, como uno de los efectos de la política teórica de la imagen, y de lo espectral en general, que se comenzó a diseñar en el siglo XVII, o incluso antes?

De hecho, la política del fantasma también podría ser muy antigua: podría remontarse hasta la devaluación platónica de lo sensible. Un cierto platonismo habría podido leer el vínculo entre *phantasma*, *eikones* y *eidolon* en el espacio de los *phainomena* (*Rep.* 598b-c, 601c), como uno de los ejes de una política encaminada a gestionar el ente y el ser desde la constricción de la presencia. La proximidad entre la lógica del fantasma y la de la imagen habría sido construida desde una determinada recepción de Platón. Según esta lectura, en lo aparente, en lo fenoménico, cobrarían su lugar las sobras (*skiai*), las imágenes, lo fantasmático y, junto a ellas, la ficción poética (595-608), la oscuridad y el sueño (476c-d)³. Tanto la imitación como el icono, o el reflejo en el espejo, se situarían en el ámbito de lo fantasmático, en el último escalón de la gradación ontológica (509e-510a), en el lugar de lo que aún siendo casi no es, de lo que socaba incluso la presencia degradada de lo sensible, acerca de lo que no es posible, en rigor, conocimiento alguno y que, por ello mismo, puede poner en peligro la adecuada administración ontológica. Esta solidaridad, radicalizada por Aristóteles, habría consagrado un hermanamiento entre el fantasma y la imagen, la figura, la representación, aunque lo espectral pueda llegar a mostrarse como «dead corpse» (*Hamlet* I, iv, 52), que pudo llevar a Hobbes a afirmar que «las formas fantásticas (*Phantasticall Formes*), las apariciones (*Apparitions*) o apariencias (*Seemings*) de cuerpos visibles

³ «Platón encuadra todas las formas de la imaginación y la imagen dentro de la categoría de la imitación o *mimetiké*. Todo lo que efectúa el hombre en el orden de la *eidolopoiiké*, es decir, de la actividad hacedora de imágenes, trátase de las artes plásticas o de la poesía, de la tragedia, la música o la danza, se integra en el campo de la *mimetiké* o actividad imitadora» (Gómez de Liaño, 105).

para la vista son exclusivamente imágenes (*Images*)» (398). Fantasma, imagen, sombra, ilusión, sueño, ficción, por encima de sus diferencias, y de un modo en absoluto simple, habrían sido hermanadas en la marginación por obra y gracia de un diseño político empeñado a reducir lo ontológico al juego de la presencia y la ausencia.

Esta podría ser una de las hipótesis mediante las cuales sustraerse ligeramente al alocado trajín provocado por la alarma general ante la «nueva era»: una política fantasmática, legible asimismo ya en el conflicto acerca de la idolatría en los primeros siglos de la era cristiana, se habría puesto en funcionamiento en el inicio de la modernidad. Esta política habría funcionado en diferentes planos, sirviéndose de distintas estrategias, aunando diversos esfuerzos, trazando varios caminos destinados a gestionar ese extraño modo de ser, lo fantasmático, irreductible a la oposición presencia/ausencia. Pero, en cualquier caso, y a despecho de las singularidades y rupturas, habría puesto en circulación una serie de recursos para hacerle frente y, especialmente, para encarar el más peligroso de los espectros: el de la disolución de la presencia, de la realidad, en la imagen, la sombra, la ficción; la posibilidad abierta en los textos de Calderón de que la vida sea sueño, de que la ilusión se adueñe del tiempo y del espacio y suprima la inmediatez de la asistencia continua en un flujo mediado de copias, de simulacros. Y esta política del fantasma podría servir como tropo de las políticas sectoriales acerca de la imagen, la figura, la ficción o el sueño, desarrolladas por la modernidad y con las cuales formaría una dinámica multifacética.

Esta política habría orquestado dos gestos principales y otros muchos que, en estas páginas, serán considerados secundarios. El primero habría consistido en la normalización, la institucionalización, la integración, de lo fantasmático en el dominio legal: su inclusión en el ámbito parlamentario para reducir su exterioridad extra-parlamentaria y con ella su lejanía, su posible clandestinidad; su supresión del espacio y del tiempo de la convivencia de los entes administrables para ingresar en el universo segregado de la propia Administración. Si en la modernidad la subjetividad se convierte en la institución de la que emana la legislación, la instancia que concede la legitimidad al juego de los intereses opuestos, lo fantasmático habría sido domesticado, en primera instancia, mediante su aceptación, su inclusión, en el juego de la representación: su potencial subversivo habría sido domeñado a través de su reconocimiento como interlocutor privilegiado, retirándolo del

«mundo de la vida». Un ejemplo de esta operación lo ofrecería el discurso hobbesiano. A esta primera opción táctica habría seguido una segunda en la cual lo fantasmático, una vez separado de la sociedad civil y del entorno natural, habría recibido cargos honoríficos, secundarios, ministerios periféricos: se habría reconocido su contribución a la estabilidad, alabado su capacidad creativa, la «savia nueva» que habría aportado, pero se le habría excluido del «gabinete de crisis», apenas se le consultaría en las decisiones presupuestarias y, sobre todo, se le habrían negado la posibilidad de legislar. Una maniobra de neutralización. Ausente del espacio público del que habría sido extraído, confinado en los márgenes de la burocracia de la clase dirigente, su peligrosidad habría sido desactivada en gran medida: sólo le restaría ocuparse del entretenimiento. Una práctica posterior cuya mejor ilustración sería, tal vez, Descartes.

Puede que, como señala Baudrillard, la realidad nunca haya tenido lugar (*Le crime parfait*, 21) y que el juego de los simulacros sean tan antiguo como el mundo. Puede que no existan más que fantasmas. En cualquier caso, la cuestión sería más bien que algunos fantasmas, producidos imaginariamente por lo social (Castoriadis), quedarían investidos del aura de «lo real» y otros serían relegados a la periferia de ese negocio. Y estos últimos, capitaneados por su rey, quizá hayan acechado los sistemas sociales occidentales mucho antes de su repentina irrupción finisecular. En el siglo XVII, el siglo del barroco, la época en la que la representación se ofrece como pura representación y el signo se libera de la abundancia del mundo en que lo había situado el Renacimiento (Foucault), en que el arte renuncia a lo palpable en aras de la apariencia (Wölfflin); en el tiempo del auge de la fantasía popular y el ornamento (Buckhardt), así como de la constitución de la subjetividad moderna; en el siglo que habría comenzado con la construcción del telescopio de Galileo y acabado con la solución de los últimos problemas de la teoría de la gravitación universal, según los ejes de una cierta historiografía; en ese siglo, junto a la reflexión cartesiana que inauguraría la época de las luces, la institucionalización de la ciencia moderna como «ciencia normal» y el progreso técnico, el rey de los fantasmas pudo realizar una de sus aspiraciones, o singular las de sus descendientes o, a lo mejor, tan sólo volver una vez más. Como quiera que fuese, el siglo que vio el ocaso de la superstición y de la tiniebla medieval al socaire del ingreso en la mayoría de edad, podría haber sido también un siglo amenazado por el sumo sacerdote espectral, como testificaría Calderón, aunque no sólo él: «La extravagancia, el frenesí que lleva del crimen inconcebible a



que punto es tan nuevo el espectro del que se hablaba? No están



la milagrería más disparatada, es común a la Europea entera del siglo XVII, cuyos primeros periódicos, como el *Mercurie françois* o, ciertamente, los *Avisos* españoles, insertan los más extravagantes e inverosímiles relatos de apariciones, violencias, muertes, milagros, etc., respondiendo a una atmósfera mental que es la misma en todas partes» (Maravall, 461-462).

En *La vida es sueño* podría leerse la *huella* del gran patriarca de los espíritus: la efectividad insólita del fantasma del torrente de sombras, del flujo incontenible de aquello que se resiste a la presencia tanto como a la ausencia, que inunda el ser hasta erigir un confuso laberinto en donde la razón no puede hallar un hilo (v975-977). Basilio, el rey, gobierna entre signos (v581-583) en una realidad tan confusa que «es todo el cielo un presagio / y es todo el mundo un prodigio» (v984-985). Un mundo donde lo fingido puede ser tenido por cierto puesto que es tan semejante la copia al original «que hay duda / en saber si es ella propia» (v2938-2939). El fantasma de la suspensión de lo real, de la disolución de la cesura entre sueño y vigilia, entre sombra y luz, absorbe la trama. ¿Hasta qué punto es tan nuevo el espectro del que se hablaba? ¿No estarán emparentados? O incluso, ¿no será el mismo? Cuando Baudillard escribe acerca del deseo de signos de la masa (*Cultura y simulacro*, 117) y de la producción de signos por parte del poder (53), describe la «satelización» del mundo que provoca que «el principio terrestre de realidad» devenga «excéntrico» e «hiperreal» (70) hasta el punto de que no sea posible frenar el «vértigo interpretativo» puesto que la lógica de la simulación ha reemplazado a la lógica de los hechos (40), o, sirviéndose de los ejemplos de *Disneyland* o las grutas de Lascaux, ponga de relieve la confusión entre lo imaginario y lo real, la copia y el original, ¿no asalta un cierto *déjà vu*, aunque sea impreciso y vago?

Aunque, en *La vida es sueño*, los fantasmas apenas son nombrados, Calderón engarza en una misma cadena el fantasma, el sueño y la sombra (v2720-2723) respetando su deuda con la herencia platónica. En el auto sacramental del mismo título, el tejido muestra su carácter: mientas que la luz es el símbolo de la Gracia (v578-582), de Dios, que es el puro presente (v332-336), la referencia absoluta sin mengua, sin erosión de la espacialidad y la temporalidad, la sombra es la imagen de la culpa, siendo esta la imagen de la muerte, al igual que el sueño (v765-775) que es, a su vez, tropo de la fantasía (v1405-1408). Culpa, sueño, fantasía, muerte, temporalidad y espacialidad, se anu-



El puente de la calle de la Cruz, en la ciudad de Bogotá, fue destruido por un terremoto que ocurrió el 19 de febrero de 1909. La imagen muestra el estado de ruina del puente, con los pilares y los tableros de concreto severamente dañados. Se pueden ver los restos de la estructura y las columnas de acero que sostienen los restos del puente.



La imagen muestra una vista aérea de la ciudad de Bogotá, Colombia, después de un terremoto. Se puede observar el estado de ruina de muchas de las edificaciones y la destrucción de la infraestructura urbana. La imagen resalta el impacto del terremoto en la ciudad y el estado de abandono de algunas zonas.

dan como el envés de la Gracia, la vigilia, la razón, la vida y la presencia pura. Pero esta trabazón incluye, en la comedia, tanto a la ficción (v2184), como al retrato y a la imagen en general, sombras ambas (v1768-1777), huellas de la ausencia, presencias problemáticas, como también señalaba Pascal.

En *El gran teatro del mundo*, la dualidad se completa: Dios es el Rey para quien no hay temporalidad ni especialidad. Todos los actores de esa representación que es la vida asisten a su presencia antes de existir (v281-292) y su existencia no es más que su intervención en el teatro «de las ficciones» (v1388), en un gesto que no deja de recordar a Shakespeare (*As you like it* II, vii, 139-142) y sugerir, con ello, algo más que la creatividad individual: un gesto que señala a todo un sistema social en una temporalidad particular. La facticidad es, pues, ficción, sueño y, por ende, sombra, culpa, muerte. Finalmente, en *El gran mercado del mundo*, la culpa, deidad del valle antes de la llegada de la Gracia (v392-403), muestra su filiación: «Para esto, pues, soy la Culpa, / y por esta razón misma / la mentira, pues nació / la culpa de la mentira» (v490-493). Una mentira que se ofrece, sobre todo, como imagen, «en varias formas mudada / en varios trajes vestida» (v494-495). Un torbellino va absorbiendo las múltiples figuras de lo fáctico, como visible, espacial y temporal, en el horizonte de la ficción, la imagen, la mentira, la sombra, el simulacro, la copia, sin que este movimiento pueda ser simplemente despachado mediante su remisión a la espiritualidad calderoniana y el olvido de la herencia y las exigencias sistemáticas de autocomprensión.

Calderón dibuja un escenario similar, en su espectralidad, al contemporáneo: la vida como teatro, como espectáculo, como juego de las apariencias, las imágenes, los sueños, en el que lo real se desvanece en el flujo de las representaciones⁴, en que la verdad se difumina ante la ilusión, en el que la posibilidad de distinguir nítidamente ambas parece

⁴ También en Shakespeare puede rastrearse la asociación calderoniana a la que se afilia el espectro de *Hamlet*. Así, privados de la razón «no somos más que imágenes (*pintures*)» (IV, v, 84); la ficción tiene como fin «poner un espejo (*mirror*) ante el mundo (*nature*)» (III, ii, 23); el sueño (*dream*) no es sino una sombra (*shadow*) (II, ii, 260), etc.

haber desaparecido (*La vida es sueño*, v396-398) y lo fantástico parece no tener freno alguno en su desbocado aparecer. Una amenaza en absoluto única y singular, también colectiva. Por poner sólo algunos ejemplos aleatorios, la insistencia en la dificultad de establecer un criterio de demarcación que permita separar la ficción de la realidad, el sueño de la vigilia, atraviesa textos como los de Pascal (*Pensées*, fr. 164), Descartes (*Mediaciones*, 14-16), Hobbes (*Leviathan*, 6-8) o Shakespeare (*The Tempest*, V, i). Tal vez, sin llegar a pensarse necesariamente como un *Zeitgeist*, esta comunidad de preocupaciones fuera algo más que un puro azar y, en un fenómeno sociológico que se podría prestar a la analogía, en una época en que «se prescindió de distinciones seculares, las distancias de seguridad se acortaron, los extraños empezaron a salir de sus demarcaciones y se mudaron a la casa de al lado y las identidades seguras perdieron su estabilidad y poder de convicción. Lo que quedaba de los viejos límites precisaba de una defensa desesperada y había que construir límites nuevos alrededor de las nuevas identidades» (Bauman, 54-55).

La vida es sueño podría ofrecer una imagen paradigmática de la amenaza espectral irreductible al genio del artista o a la reescritura de la tradición literaria. En la obra lo fantasmático impregna los personajes, organiza la acción, y metaforiza un cierto espacio-tiempo. Segismundo vive «entre asombros y quimeras» (v210) al principio de la obra y durante su desarrollo se ve asaltado por los recuerdos de sus sucesivas estancias (y el pasado no es sino otra manifestación del sueño, v2972). Basilio, su padre, está acechado por la imagen de su rendición a pies de su hijo (v720-722). Clotaldo aparece marcado por el fantasma del deshonor, sumido en penas, confusiones, ansias y pesares (v378-450). Rosaura espera la redención de la venganza, promesa fantasmática por excelencia de aquello que disloca el presente (Derrida, 40-51). Astolfo lleva grabada en su pecho, literal y metafóricamente, la imagen de su amada ausente (v1768-1777). Estrella cifra en la donación del retrato de Rosaura la medida del amor posible con Astolfo (v1750 ss.) Incluso Clarín, tras ser recluido en la torre, se confiesa atormentado por los fantasmas de sus sueños (v2204-2212).

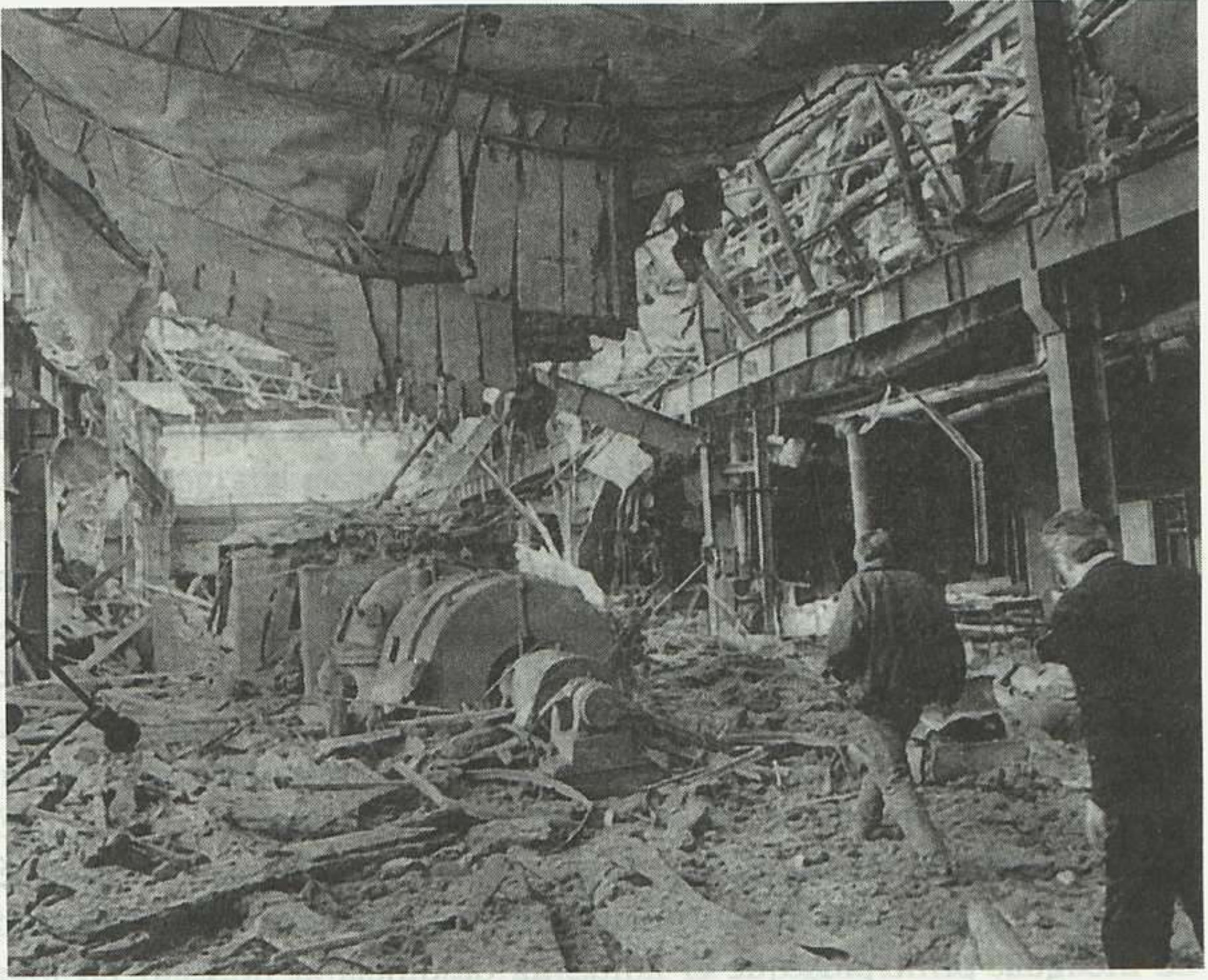
Pero lo fantasmático no se limita a atravesar los personajes: también dirige la trama en muchas ocasiones. La relación entre Basilio y Segismundo gira en torno a las imágenes de la vida en la torre y en el palacio, en el caso de Segismundo, y a la de la postración ante su hijo por parte de Basilio. Incluso la renuncia de aquél a dirigir la rebelión toma en cuenta la espectralidad general: «Y pues sé / que toda esta vida es

sueño / dos, sombras que fingís / hoy a mis sentidos muertos / cuerpo y voz, siendo verdad / que ni tenéis voz ni cuerpo; / que no quiero majestades / fingidas» (v2320-2327). El juego amoroso entre Astolfo, Estrella y Rosaura se desarrolla principalmente en torno a un retrato (v1725-2017). La trama entre Rosaura y Clotaldo se articula a través de las imágenes del pasado, el honor, los misterios que encierra la espada de Rosaura (v373-374) y el problema de la identificación de lo visible a propósito de los disfraces de ésta (v855-985).

Y, sobre todo, podría decirse que el *tema* de la comedia gira en torno al fantasma de la desaparición de lo real, de su pérdida, de la imposibilidad de discriminar lo verdadero de lo ficticio, de evitar la ambigüedad del signo, de restituir la presencia plena y contener el desbordamiento de lo que no está presente, de lo que puede desquiciar la asistencia sin merma (como también podría leerse en *Hamlet*)⁵. Si *La vida es sueño* proclama la necesidad de acudir a lo eterno (v2982) como única salida posible ante el desvanecimiento del original que asegura la referencia determinada y unívoca, como la mayor parte de la tradición historiográfica ha destacado, ¿no podría metaforizar un determinado espacio-tiempo, el del siglo XVII europeo, en el cual el espectro de la fantasmaticización podría amenazar con desordenar el imaginario *ontocronotópico* y con él toda una estructura sistémica?

Frente a la amenaza que ya habría dejado su huella no sería suficiente el primer precepto de la política del fantasma: su prevención mediante la conjura inicial. Una vez superado el perímetro de la fortificación, rebasada la primera cadena de seguridad, barridas las defensas exteriores, deben ponerse en juego todos los recursos para evitar que instaure su reinado en la ciudadela. Debe ser combatido bien hasta su derrota, bien hasta la firma de una paz honrosa que evite la cesión del territorio. Pero semejante contienda exige un plan que debe pasar, primero, por la reorganización de las fuerzas para el contraataque. Ante un enemigo de tal calibre, capaz de dislocar las fronteras y la historia, el espacio y el tiempo, no puede responderse con el sacrificio espontáneo y la guerra total que, calle por calle, casa por casa, podría devastar la ciudad. Es preciso preparar el levantamiento y reducir al extraño con el mínimo coste posible. Simplificando, según la *cronotopía* (Bakhtin) que configuran estas páginas, podrían destacarse dos estrategias de las que

⁵ Por ejemplo, bajo la forma del presagio inscrito en los cielos, a partir del que Basilio dispone la prisión de su hijo. Acción que, al anunciar lo todavía por-venir, resquebrajaría la identidad, la unidad y la homogeneidad del espacio y del tiempo.



podieron ponerse en juego en el XVII para domar el espectro y su cohorte de duendes. Dos programas de negociación con el extranjero orientados a salvaguardar el reino inicialmente para poder proceder más tarde a su liquidación: su integración en la clase dominante o su asimilación como súbdito; su reducción mediante la interiorización o mediante la aceptación de su exterioridad.

Hobbes ofrece una muestra de la estrategia que, según esta narración, acabaría triunfando: la admisión del fantasma en el recinto de los privilegiados, su adopción en los salones de la corte, su incorporación advenediza como astucia de la razón.

Hobbes se hace eco del peligro que para el orden social representa lo fantasmático. Si el hombre se deja guiar por sueños, visiones o espíritus invisibles, que no sean los autorizados por la *Common-wealth*, se «haría imposible el cumplimiento de cualquier ley, y toda república sería disuelta» (*Leviathan*, 178). De hecho, el buen funcionamiento de la república requiere del dominio del ámbito fantasmático para eliminar la tiniebla espiritual (371-373) y facilitar la obediencia civil (8). En un tiempo de desórdenes los hombres «no sólo piden paz sino también verdad» (437), asistencia continua, presencia permanente y no afectada de mengua, principios que el fantasma desquicia al no estar en lugar alguno (*no place*), en ningún sitio (*no where*), pareciendo ser algo (*somewhat*) cuando no es sino nada (*nothing*) (240). Es por ello preciso regularlo, prescribirle un estatuto que disminuya la amenaza y haga posible su dominación aún al precio de la pompa y la fanfarria.

Pero la política del fantasma toma en cuenta, también, el vínculo platónico de éste con la imagen y el resto de parientes de la apariencia, el sueño, la ficción...

Otra reliquia del paganismo es la *adoración de imágenes* (*Worship of Images*), no instituida por Moisés en el Antiguo Testamento ni por Cristo en el Nuevo, ni proveniente de los gentiles, sino dejada entre ellos tras haber dado sus nombres a Cristo. Antes de la predicación de nuestro Salvador era religión común de los paganos adorar como dioses a esas apariencias (*Apparences*) que permanecen en el cerebro provenientes de la impresión de cuerpos externos sobre los órganos de sus sentidos, que se denominan usualmente *ideas*, *ídolos*, *fantasmas* (*Phantasmes*) y *fantasías* (*Conceits*) como representación de los cuerpos externos que las causan, sin tener en realidad más de ellos de lo que hay en las cosas que parecen permanecer ante nosotros en un sueño

(*Dream*). Y esta es la razón de que San Pablo diga: *sabemos que un ídolo no es nada*. No se trata de que para él fuese nada una imagen de metal, piedra o madera, sino de que la cosa honrada o tenida por ellos en la imagen, y considerada un dios, era una mera ficción (*Figment*) sin lugar, morada, movimiento o existencia (396).

Imagen, fantasma, fantasía, pintura, figura, se anudan y entrecruzan como aquello que no se sujeta al régimen de la presencia/ausencia, que disloca la geografía de lo que es y no respeta la norma del espacio y del tiempo. Y a esta red también acude la metáfora, «en un uso más amplio de la palabra imagen se contiene también cualquier representación de una cosa por otra» (399) y la ficción poética en general (37).

Aunque la negociación con lo espectral es una negociación compleja, pues la pintura, la ficción, el tropo, la imagen, el sueño, tienen una especificidad irreductible a la variación sobre una misma identidad, la estrategia hobbesiana respecto al fantasma tiene unos rendimientos que se pueden extender a todas las demás manifestaciones aparentes. Delimitar, dilucidar, el estatuto del fantasma, es inseparable de la demarcación del espacio de la ficción, de la imagen, de su encuadre en el juego ontológico⁶.

La estrategia hobbesiana pasaría por modificar la posición del fantasma en el cuerpo social, evitando que pueda llegar a confundirse, e incluso llegar a pasar desapercibido, en la multitud, de modo que los ciudadanos rectos puedan aceptarlo como conciudadano. Hobbes registra la problemática del fantasma: la dificultad de distinguir los sueños y las fantasías de lo real es la causa de «la opinión actual que el pueblo inculto tiene sobre hadas (*Fayries*), fantasmas (*Ghosts*) y duendes (*Goblins*), y sobre el poder de las brujas (*Witches*)» (8). El vulgo cree en la existencia de los fantasmas, convive con ellos, les admite en el régimen ontológico aun cuando su estatuto ponga en peligro el propio orden sistémico. Y en esta tolerancia para con el enemigo Hobbes ve la huella del paganismo, la reliquia de los tiempos de la ignorancia: «Les fue difícil a los hombres pensar en esas imágenes de la fantasía y el sentido (*Images in the Fancy, and in the Sense*) de otro modo que como cosas realmente externas (*things really without us*). Y algunos (porque se

⁶ Máxime cuando la lógica de la imagen poética y la de la pictórica, desde el Renacimiento, hunden sus raíces en las comparaciones de Aristóteles y Horacio (Monegal, 17-18).

desvanecen, sin saberse dónde ni cómo) las consideraban absolutamente incorpóreas (*Incorporeall*), es decir, inmateriales, a manera de formas sin materia, como el color y la figura sin ningún cuerpo coloreado o figurado, susceptibles de ser colocadas sobre cuerpos aéreos (como un traje) para hacerlos visibles cuando quieren a nuestros ojos corpóreos» (392). Para los antiguos, los fantasmas eran «cosas reales e independientes de la fantasía (*things reall, and independent on the Fancy*)» (393), exteriores al sujeto, entidades de pleno derecho aunque su mismo ser desafiara la ley vigente. Visiones, sueños, espectros, apariciones, ídolos, imágenes en general, fueron aceptadas como pobladoras de la ciudad por los antiguos: la exterioridad del fantasma fue no sólo aceptada sino pensada intensamente.

Pero si el fantasma es exterior, la codificación sistémica que el dispositivo de la metafísica de la presencia emprende definitivamente en la modernidad⁷, topa con un extraño que resiste a cualquier asimilación: el recuento del almacén de existencias disponibles, el censado del patrimonio del orden social, se encuentra con un exceso y un defecto, al tiempo. ¿Bajo qué epígrafe hay que subsumir a los fantasmas? ¿Cómo incluirlos en el registro si no es posible movilizarlos como recursos cuantificables para la organización de la reproducción social?

Hobbes emprende, pues, un nuevo movimiento. Atraer al extranjero hacia palacio, separarlo del pueblo, prometerle una consideración más alta, incorporándolo al aparato gubernamental, aunque negándole de entrada su admisión en el poder judicial. Reducir la exterioridad del fantasma interiorizándolo, incluyéndolo en las instituciones, en especial en el órgano legislativo por excelencia: el sujeto. Los fantasmas serán, desde ahora, «habitantes imaginarios del cerebro del hombre (*Imaginary inhabitants of mans brain*)» (239) y, como tales, ingresarán en el selecto club de la aristocracia. Una aristocracia de la imagen (*Image*) y la fantasía (*Fancy*), de la representación (*Representation*) y la apariencia (*Apparence*), que constituye el objeto, y medio, del pensamiento (3). Cuando el objeto que ha provocado la representación desaparece se retiene aún su imagen «aunque no tan clara como al verla. Y a esto llamaban los latinos *imaginación*, debido a la imagen construida por el ver, y esto mismo se aplica, aunque impropriamente a todos los demás sentidos. Pero los griegos lo llamaban *fantasía*, lo cual significa *apariencia*, término tan apropiado a unos sentidos como a otros» (5). La imaginación

⁷ Véase Sánchez, J. Jorge, «El poder: de la clausura al olvido», en Busom, R., y Sánchez, J. Jorge, *Dunas en la playa: Reflexiones en torno al poder*, 65-103.



no es, así, sino la sensación decayendo y, en consecuencia, no es sino otro nombre para la memoria. El fantasma mismo es, inicialmente, la representación suministrada por un sentido (*De Corpore*, 66) y, posteriormente, la imagen que se preserva. Cuando ésta es compuesta se trata de una ficción (*Lev.*, 6) y si es la de un durmiente es un sueño, que no es así más que el reverso de la imaginación del estado de vigilia (7). Se ha producido la reducción de su alteridad suprimiendo su exteriori-

dad, interiorizándolo. Hay fantasmas, pero no son sino representaciones de la mente: los espíritus, los aparecidos, los muertos vivientes, las visiones y los sueños, son productos de la imaginación erróneamente comprendidos; no poseen ninguna densidad propia, no subsisten independientemente del sujeción, no son exteriores a él. El segundo movimiento, una vez consumada la supresión de la exterioridad, ya es anunciado por Hobbes aunque no con la eficiencia con la cual lo hará Descartes: «mediante educación y disciplina deben reconciliarse (y a veces así se consigue) el juicio y la fantasía en el mismo hombre, aunque por turnos, según sea la finalidad que persigue y requiere» (431). El fantasma ha sido retirado del mundo a cambio de recibir sus derechos: la fantasía y la imaginación hablarán en su nombre, una vez puesto a buen recaudo, una vez restaurado el almacén de bienes disponibles en la forma de la presencia o la ausencia. Mas una vez adquiridos los derechos debe conciliarse con el juicio, el concepto, la idea, el entendimiento, y asumir aquellas funciones que se le prescriban y que resultarán a menudo accesorias.

Sin embargo, ¿fue esta la única política que se ensayó? Domar lo espectral borrando su exterioridad, retirándolo del comercio de los objetos continuamente asistentes o definitivamente ausentes, prescribiéndole un lugar en la subjetividad y tolerando, como mucho, su exteriorización siempre contenida en los límites del *parergon*, en el museo, en el cuadro, en la forma de una presencia peculiar cuyo intercambio con los entes administrables se halla ajustada a la ley, a la norma, no fue la única política posible, aunque sí la más exitosa desde el punto de vista sistémico. Otra política aspiró a dilucidar el estatuto del fantasma y, con él, exorcizar el fantasma del siglo, manteniendo su exterioridad, como mostraría Fray Antonio Fuentelapeña en *El ente dilucidado. Tratado de monstruos y fantasmas*.

Fray Antonio admite la problematicidad del objeto de su tratado: resistiéndose el fantasma como lo hace a la sumisión bajo el esquema causal, no es posible un análisis puramente racional del fenómeno y es necesario servirse «se simples, conjeturas y congruencias» (95) para alumbrar una definición que lo caracterice óptimamente y que ha de ser indefectiblemente compleja pese a los inconvenientes que presente. «Instarás: esta definición no es buena, porque explica la diferencia con términos complejos, o con multiplicación de términos, debiendo explicarla con uno... Respondo, que eso fuera verdad, si hubiera en la lengua término propio, y con aprehensivo, con que poderla explicar; pero faltando un término en nuestra lengua, que pueda explicar bastantemente

la invisibilidad trasteante, o trasteación casi invisible de el duende, es preciso multiplicar los términos de modo, que se conozcan bien la diferencia» (661).

Para Fray Antonio, los fantasmas, también llamados trasgos o duendes, «no son, como se juzgan, demonios, ni otra cosa espiritual, sino solamente unos animales irracionales o unos engendros vivientes sensitivos, y nada ofensivos» (61). El fantasma mantiene la exterioridad clásica: es tomado como un habitante más de la república de los entes. El problema es que su materia tenue y opaca, que pide «una mediación de luz, de modo, que ni con la poca, ni con la mucha se podrán ver, sino sólo con una medianía» (322), impide que pueda ser objeto de una contrastación intersubjetiva, universal, pues sólo pueden ser vistos por aquellos que tienen «agudísima vista», especialmente por los niños. La invisibilidad *secundum quid* del fantasma, «no tiene luz o color con extensión suficiente o la tiene tan remisa, futil y rara que no puede inmutar la potencia visiva» (107), puede llevar a afirmar su inexistencia. Sin embargo, una circunstancia se opone a su simple eliminación: sus efectos. Los fantasmas «quitan y ponen platos, juegan a los bolos, tiran chinitas, aficionan a los niños más que a los grandes» (277), «se ocupan en cosas ridículas, bobas, e inútiles» (279), y aunque sus actividades sean triviales, estúpidas, «trastean», dejan su huella más allá de la imaginación del sujeto, sin someterse a sus dictados. Por ello es preciso dilucidar su esencia y resistirse a resolver el expediente vía su simple negación. Y Fray Antonio lo intenta: «Duende no es otra cosa, que un animal invisible, *secundum quid*, o casi invisible, trasteador» (661), engendrado «de la corrupción de los vapores gruesos, que en semejantes desvanes, sótanos o lobregueses hay, por falta de habitación, lumbre y comercio, que purifiquen el aire» (298). Una vez esclarecido su ser, si pese a su carácter inofensivo se quiere eliminarlos, basta con «que entre la luz, y corra el aire» en los lugares donde residan los fantasmas, de modo que «vendrán ellos a perecer» (301).

Aunque la finalidad de la política propuesta por Fray Antonio pueda ser, estructuralmente, similar a la de Hobbes, y dejando de lado su falta de obediencia respecto a las coerciones de una determinada racionalidad que puede producir una sonrisa desdeñosa, lo relevante es el ensayo de otra actitud ante el fantasma que no busca reducirlo a la interioridad, sino preservar su exterioridad y, con ella, la posibilidad de su coexistencia con el orden de lo presente, a pesar de que el objetivo sea, de nuevo, su reducción.

En *uno de estos tiempos* en el que las imágenes han desbordado el *parergon* y se han emancipado de su reclusión en la interioridad gracias al desarrollo técnico, en uno de estos tiempos en que el *Tamagochi* ya no puede ser reducido a un mero producto de la fantasía que sólo puede subsistir «dentro» del sujeto, sino que se manifiesta como una cierta exterioridad, impura, hasta el punto de reclamar sus guarderías, cementerios y consultas clínicas, ¿la estrategia de Fray Antonio no habría ofrecido la posibilidad de pensar de otra manera lo fantasmático? Si el exterior no se hubiera reducido al juego presencia/ausencia y se hubiera abierto a la complejidad de las mediaciones entre lo empírico y lo ideal y lo que desborda a ambos, ¿el flujo autónomo de lo virtual, de lo espectral, tomaría la forma del fantasma supremo?

No obstante, a fin de cuentas, lo que cabe resaltar de esta ficción construida es que la estrategia hobbesiana saldrá triunfante, como mostraría la formulación cartesiana, que podría recogerse como tropo del segundo gesto de la política de la modernidad respecto al fantasma.

Si Hobbes, tras haber brindado a la imagen un puesto en la cámara legislativa sugería la necesidad de prescribir un ámbito a la fantasía para conciliarla con el juicio según la finalidad que se requiera, una diplomática manera de relegar lo espectral a la animación y la fiesta, Descartes no se andará ya con rodeos: la excluirá del núcleo del poder ejecutivo y legislativo, privándole del derecho de voto, y en algún caso incluso de voz.

Descartes acepta que entre «los instrumentos de conocimiento» se encuentran el entendimiento, la imaginación y los sentidos: la política hobbesiana se conserva en el programa cartesiano; la imaginación, el reino de las imágenes y los fantasmas, detenta un lugar privilegiado en el centro del poder. Sin embargo, a la hora de legislar y decidir la acción Descartes señalará que «la verdad o la falsedad propiamente no puede estar sino en el solo entendimiento (*dans l'entendement*)» (*Oeuvres philosophiques*, 1: 118). Cuando en las *Meditaciones* se proponga «establecer algo firme y constante en las ciencias» (2: 404) uno de los primeros pasos será borrar del pensamiento toda imagen de las cosas corpóreas «o, al menos, como eso es casi imposible, las reputaré vanas y falsas» (2: 430). La imaginación, reconoce, posee un gran poder pues es capaz de convencer al sujeto de la existencia de cosas materiales (2: 480) pero en esta fuerza radica el gran peligro para un intento de fundamentación que busque en la idealidad la fuente de la verdad y el sentido. Por ello, Descartes se afana en afirmar que «esta fuerza imaginativa (*vertu d'imaginer*)... no es en modo necesaria a mi naturaleza o esencia; pues, aun-

que yo careciese de ella, seguiría siendo sin duda el mismo que yo» (2: 482).

El laborioso proceso de determinar el inmediato que sustente el edificio del conocimiento, requiere liberarse de la posibilidad de que la vida sea sueño minimizando la potencia de la imaginación, suponiendo que todas las imágenes que surcan la interioridad no sean «más que sueños y quimeras (*des songes ou des chimères*)» (2: 420). Incluso los «cuadros y pinturas (*des tableaux et des peintures*)» (2: 407) que pueblan los sueños deben ser tomados como meras ilusiones, de modo que todo aquello que pueda resistirse a la inmediata presencia al entendimiento quede suspendido. Y una vez que aquella se ha presentado en su pureza, en su autoevidencia también hay que impedir que los pobladores de lo imaginario la profanen. Nada de lo que puede comprenderse por medio del reino de las imágenes sirve para penetrar en el *cogito* y «es preciso apartar el espíritu de esa manera de concebir, para que pueda conocer con distinción su propia naturaleza» (2: 420). El desplazamiento de la imaginación a la periferia está consumado y con él la supresión de lo fantasmático, la conjuración del peligro anunciado por Calderón:

No debo temer en adelante que sean falsas las cosas que mis sentidos ordinariamente me representan, y debo rechazar, por hiperbólicas y ridículas, todas las dudas de estos días pasados; y, en particular, aquella tan general acerca del sueño, que no podía yo distinguir de la vigilia. Pues ahora advierto entre ellos una muy notable diferencia: y es que nuestra memoria no puede nunca enlazar y juntar nuestros sueños unos con otros, ni con el curso de la vida, como sí acostumbra a unir las cosas que nos acaecen estando despiertos. En efecto: si estando despierto, se me apareciese alguien de súbito, y desapareciese de igual modo, como lo hacen las imágenes que veo en sueños, sin que yo pudiera saber de dónde venía ni adónde iba, no me faltaría razón para juzgarlo como un espectro o fantasma (*un spectre ou un fantôme*) formado en mi cerebro, más bien que como un hombre, y en todo semejante a los que imagino cuando duermo (2: 504).

La inutilización del extranjero se ha producido mediante una doble maniobra. Por un lado, la imagen ha sido contundentemente apartada de la deliberación. Por otro ha sido restringida su capacidad subversiva mediante la obligación de sujetarse a la prescripción de la presencia de la cosa corpórea exigido por el entendimiento: «imaginar no es sino

contemplar la figura o imagen de una cosa corpórea» (2: 420). Si el entendimiento fija la norma, una vez lograda la evidencia inicial que garantiza el despliegue absoluto de la idealidad, lo espectral debe plegarse a su dictado y limitarse a testificar, miméticamente, reproductivamente, la presencia de lo aceptado por el intelecto. Y cuando esta representación no pueda llevarse a cabo, cuando el fantasma se aparezca sin referente, lo imaginario debe retirarse a lo bufonesco, al carnaval, a la diversión palaciega⁸ o, hasta el más allá de la demencia.

Esta política del fantasma, tropo de la política general que se extendería a la ficción y la imagen, emprendida en el siglo XVII ante el acecho del espectro por excelencia, el del desvanecimiento de la presencia en un mundo de simulacros, habría rendido pingües beneficios sistémicos al lograr retirar de la circulación en el espacio y en el tiempo aquello que, precisamente, lo podría dislocar, desquiciar: lo fantasmático. La supresión de su exterioridad, su sumisión a las reglas del entendimiento, su identificación mediante la «estrella amarilla» de la re-presentación mimética de lo dado, habrían permitido responder a su desafío y conservar intacta la axiomática del dispositivo ontológico: ser es presencia presente.

Ahora bien, cuando el *Tamagochi*, apoyado evidentemente en un específico desarrollo de la técnica, desborda la reclusión en la interioridad e invade el espacio normalizado por la modernidad, cruzándose con «lo

⁸ No obstante, también podrían leerse los límites del aparente éxito de la política moderna. Ni Hobbes ni Descartes logran evitar que lo fantasmático se adentre en los salones ministeriales. Por ejemplo, Hobbes, en el *Leviathan*, no puede por menos de servir de lo fantasmático, en muchos sentidos, para criticar ese «papado que no es sino el fantasma (*Ghost*) del fallecido Imperio Romano» (428). La comparación, la metáfora, la ficción, lo fantasmático, le permite a Hobbes realizar una crítica cruel de la Iglesia romana: «Los eclesiásticos son hombres espirituales y padres fantasmales. Las hadas son espíritus y fantasmas. Hadas y fantasmas habitan la tiniebla, las soledades y las tumbas. Los eclesiásticos andan sobre la oscuridad de doctrina en monasterios, iglesias y cementerios» (429), afirma en un discurso que, precisamente, pretende debilitar el influjo de lo espectral aunque sea moderadamente. Asimismo, Descartes tiene que aceptar que la imaginación ha de suministrar al entendimiento ideas lo más distintas posibles cuando éste ha de examinar algo que se refiera al cuerpo (1: 142) y que «las imágenes pintadas en la fantasía (*des images dépeintes en la fantaisie*)» pueden ayudar al entendimiento en determinados momentos (1: 168). Mas no sólo eso. Aunque no es este el propósito que anima estas líneas, un rastreo minucioso del juego de la «imagen» y la «idea» podría mostrar la difícil articulación de la política cartesiana, el riesgo siempre acechante de la contaminación mutua sobre todo si se atiende a una de sus ambiguas sentencias: «las ideas son en mí como cuadros o imágenes» (2: 440).



real» y levantando un laberinto en el que la razón clásica no parece abrirse paso fácilmente, ¿es de extrañar que el fantasma reaparezca aunque sea con nuevos trajes?, ¿resulta tan descabellado afirmar que este fantasma es tan antiguo como nuevo y que, a la vez que un minucioso análisis de la técnica y las formaciones sociales emergentes, sería conveniente reflexionar acerca de cómo ha sido pensado lo espectral en la modernidad para hacerle frente dejando, paradójicamente, de «hacerle frente», de enfrentarnos a él?

Si la huella de lo que no se deja apresar por la presencia no ha dejado nunca de acompañarla y si en el siglo XVII, y tal vez antes, o siempre, su subversiva imagen, o la de uno de sus familiares, socios o súbditos, ha salpicado la autocomprensión social, tal vez sería útil no dejarse llevar por el pánico y retarlo a un combate a vida o muerte o bien presentarse como su más humilde siervo, para emprender, en cambio, otro tipo de política, más compleja pero también racional en lo posible, respecto a lo que nunca habría dejado de «estar ahí».

Cabría preguntarse si no sería preferible aprender a convivir con el extraño, con el otro siguiendo una cierta lectura de Calderón. Puede que la vida sea sueño, que la copia borre el original, que los simulacros saturen el horizonte, pero «aun en sueños no se pierde hacer el bien» (v2146-2147). La acción no sólo puede, sino que debe bregar con lo fantasmático, incluso con los «ectoplasmas»: «sea verdad o sueño obrar bien es lo que importa» (v2423-2424). La conducta moral y política no se suspende incluso aunque lo real nunca haya tenido lugar, pues la deuda, en su sentido más complejo e inabarcable, abraza tanto a lo presente como a lo pasado y a lo por-venir en su multiplicidad. De la misma forma que Segismundo proclama que «fuese mi maestro un sueño» (v3306) y que semejante magisterio le provee de la rectitud necesaria para reparar las deudas, lo espectral puede ser tan pedagógico como lo real. En todo caso, el «obrar bien» de Segismundo no puede sino apoyarse en lo eterno (v2982), mas, dejando de lado su posible carácter imaginario, la llamada a lo invariable se realiza desde una ficción, desde el propio sueño. Y es la propia representación teatral la que abre lo que se pretende como emancipado de la ficción: «Sirva de ejemplo este rato / espectáculo, esta extraña / admiración, este horror / este prodigio» (v3228-3230).

Posiblemente la ficción lo impregne todo y lo real, a modo de excrecencia, no sea más que aquel espacio fantasmático que el imaginario social determina como real. Pero esta fantasmaticidad general, esta retoricidad general, que no absoluta, no suprime la realidad. En el fondo, y en la superficie, el problema no dejaría de enlazarse con la necesidad de pensar el dominio de la imagen más allá del ámbito de la representación, de la mimesis, como ya sugirieron las vanguardias⁹. Que lo espec-

⁹ «Entre los rasgos inherentes a la vertiente militante del concepto de vanguardia está no sólo la hostilidad, sino también un ir siempre más allá, un impulso de exploración de los límites extremos... Al reformular las reglas del juego de la representación, la obra de arte, verbal o visual, puede acercarse a la naturaleza no ya imitándola sino proponiéndose ella misma como cosa, como un objeto con existencia propia» (Monegal, 35).

tral salpique lo históricamente producido como real no implicaría sino la conveniencia de ampliar el horizonte de lo real más allá de la asistencia continua.

Probablemente, si no se ensancha suficientemente el dispositivo de selección de lo existente evitando su restricción a la presencia o a su negación en una espacialidad y temporalidad monológicas y homogéneas, sea inevitable el escándalo. Si se piensa que «la llamada realidad virtual es una irrealidad que se ha creado con la imagen y que es realidad sólo en la pantalla» y que «lo virtual, las simulaciones amplían desmesuradamente las posibilidades de lo real; pero no son realidades» (sartori, 33), el fantasma incrementa su peligrosidad y todos los medios para vencerlo se antojan legítimos, inclusive el llamamiento apocalíptico: «la preponderancia de lo visible sobre lo inteligible... nos lleva a un ver sin entender (...) Quede, pues, claro: ataco al *homo videns*, pero no me hago ilusiones. No pretendo frenar la edad multimedia... Sin embargo, espero poder asustar lo suficiente a los padres sobre lo que podría sucederle a su vídeo-niño, para que así lleguen a ser padres más responsables» (12). Pero esta apelación finisecular puede cobrar su inverso en la forma de la infantil entrega ilusionada al albor de la nueva época, de signo igualmente escatológico: «Estamos entrando en una era en que la expresión puede ser más participativa y vital. Tenemos la oportunidad de distribuir y experimentar señales sensoriales muy ricas de formas mucho más accesibles que tener que desplazarnos al Louvre y menos comunes que la de hojear un libro» (Negroponte, 260, 264). En esta *new age*, «los hombres y las mujeres podrán abandonar su concha simiesca para convertirse en pulpos virtuales nadando en un mar de silicio (...) La realidad virtual puede ayudar aquí, ya que la electrónica puede convertir los sonidos vocales en sensaciones visuales en la realidad virtual... Por fin *veremos* realmente lo que queremos decir» (McKenna, 232, en Dery, 327).

Respecto a lo fantasmático, pues, parece repetirse el espacio posible de tomas de posición ante la técnica que ya criticó Heidegger: «Por ello jamás tenemos-experiencia de nuestra relación con la esencia de la técnica mientras sólo nos representemos y practiquemos lo técnico, nos acomodemos a ello o lo esquivemos. Por todas partes quedamos sin libertad encadenados a la técnica, sea que apasionadamente la afirmemos o la neguemos» (Heidegger, 13). Si bien, no se trataría de determinar de ningún modo la esencia del fantasma, lo que sí sería acuciante, ante la pujanza del *Tamagochi* y la futura *Realidad Virtual*, sería trazar, más allá del simplismo de la condena o la adscripción, de la afirmación

o la negación, una estrategia política, es decir, un modo de gestionar los multiversos relacionales, que hiciera justicia a la deuda histórica que la metafísica ha contraído con lo que siempre la ha rebasado, que ha procurado exiliar, y que puede condensarse, tropológicamente, en la figura *del fantasma*.

Esta política, nueva y que, a la vez, debería reclamar para sí la herencia de una «cierta» tradición a fin de ahuyentar la superchería de la diferencia pura y absoluta, podría pasar, hipotéticamente por explotar múltiples caminos, algunos de los cuales podrían ser:

a) Reconocer, ante la irrupción del *Tamagochi* y lo virtual, la insuficiencia, casi de hecho el fracaso, de la política hegemónica en la modernidad, consistente en la interiorización del fantasma. Los espectros no están sólo *dentro* sino también *fuera*. No son simples ilusiones ni simples re-presentaciones. Abusando un poco del contexto del *Tamagochi*, cuyo auge puede que ya haya pasado, podría decirse que el espectro sigue su propia lógica, se dota de sus propios recursos sociales, se empareja e incluso, si su éxito prosigue, será capaz de reproducirse, de concebir descendencia.

b) Advertir que el fracaso de la interiorización no puede compensarse con la simple exteriorización absoluta de lo fantasmático. El envés de la moneda no deja de estar sujeto a la lógica de la circulación monetaria. El fantasma no puede ser homologado a la presencia exterior del ente. Su propio carácter conmociona la presencia. Un fantasma no tiene el mismo modo de ser que un semejante, un árbol o un televisor. Fray Antonio no es la alternativa a Hobbes.

c) Retener, sin embargo, como heurística ante este callejón sin salida, una doble aportación que puede ser leída en el tratado de Fray Antonio. La complejidad del fenómeno espectral y su necesidad de la mediación de una luz amortiguada para manifestarse. Analizar lo fantasmático desde la multiplicidad de las mediaciones, desde las relaciones con distintas intensidades de iluminación, huyendo de la luz absoluta y la oscuridad total, huyendo de la inmediatez de lo presente o de su reverso, la ausencia. Leer así lo fantasmático, a través de su complejidad, podría llevar a proponer una «fantología» que atendiera los múltiples niveles de lo fantasmático: su singularidad, su publicidad, su relación con la tradición, el sistema social, las organizaciones, las clases, los sujetos individuales, su abstracción o su concreción, etc. Aceptar, en fin, como hipótesis la policirculación de lo espectral.

d) Tomar de esta manera lo fantasmático supondría tratar de evadirse de su reducción al juego interior/exterior, solidario del par presen-

cia/ausencia; situarse en el borde del campo de reclusión, en la misma alambrada de la metafísica de la presencia. El fantasma no es simplemente interior ni simplemente exterior. Media entre ambos y trabaja en función de sus relaciones, vive complejamente.

e) Hilvanar esta apuesta reconstruyendo una tradición que haga posible ensayar esa lógica de lo fantasmático, de lo virtual, que sin capitular ante los dictados del dispositivo científico-filosófico no caiga en el oscurantismo de la *new age*, que no deja de alimentarse tanto como la ciencia del esquema presencialista. Una tradición que en el dominio de la así llamada «literatura» podría encontrar un terreno abonado para pensar *justamente*, es decir, para pensar, desde la deuda con lo que también ha estado excediendo siempre la presión de la asistencia continua, la peculiaridad del espectro.

f) Formular, a partir de la mediación y la complejidad de lo fantasmático, diferentes políticas sectoriales de negociación con la pluralidad fantasmática, abandonando el esencialismo del «gran fantasma», del caudillaje de lo virtual ante la rendición y eliminación de lo real, y, con ello, el escándalo como novio teórico. La deuda con el pasado y el porvenir reclamarían prescindir de las políticas maximalistas, represivas, orientadas a reducir lo fantasmático en beneficio de políticas complejas, plurales, respecto a las diferentes configuraciones relacionales de los fantasmas. Si esta política compleja se llevara a cabo, el padre de todos los fantasmas y las políticas ingenuas y maniqueas, probablemente perderían gran parte de su valor.

g) Y, finalmente, recordar a Kant y a Calderón. A Kant porque, como él escribe, sin el fantasma que nos oprime, el «estancamiento de la sangre» pondría fin a la vida: lo fantasmático es tan *esencial* para el acontecer como lo presente. Y a Calderón puesto que, aunque todo haya sido, sea o llegue a ser sueño, realidad virtual, fantasía, ni aún en ella «se pierde hacer el bien»: ni aún en ese caso se está dispensando de la acción moral y política.

Bibliografía

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

– *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1995.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 1997.

Burckhardt, Jacob. *Consideraciones sobre la historia universal*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

Busom, Rais, y Sánchez, J. Jorge. *Dunas en la playa. Reflexiones en torno al poder*. Madrid: Los Libros de la La Catarata, 1996.

- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. J. M. Ruano. Madrid: Castalia, 1994.
- *La vida es sueño, drama y auto sacramental*. Ed. J. M. Valverde. Barcelona: Planeta, 1981.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- Dery, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Siruela, 1998.
- Descartes, René. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Garnier Frères, 1987-1989.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Fuentelepeña, Fray Antonio de. *El ente dilucidado. Tratado de monstruos y fantasmas*. Madrid: Ed. Nacional, 1978.
- Hegel, George Wilhelm Friedrich. *Wissenschaft der Logik, en Werke*. Frankfurt; Suhrkamp, 1969-1970, Band V, VI.
- Heidegger, Martin. «Die Frage nach der Technik». *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954.
- Hobbes, Thomas. *The English Works of Thomas Hobbes of Malmsbury*. Aalen: Scientia, 1966.
- *Leviathan*. London: Everyman, J. M. Dent, 1994.
- Kant, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, en Werke*. Berlin: Reimer, 1917, Band VII.
- Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Negroponte, Nicholas. *El mundo digital*. Barcelona: Ediciones B, 1995.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris: Bordas, 1991.
- Platon, *La República*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus, 1998.
- Shakespeare, William. *As you like it*. London: Routledge, 1975.
- *Hamlet*. Londres: Penguin, 1990.
- *The Tempst*. Londres: Penguin, 1968.
- Wolfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1924.

TRAVESTISMO Y NOVELA TERRORISTA: MASOQUISMO FEMENINO Y DESEO EN LA LITERATURA VASCA POSTNACIONAL

Joseba Gabilondo

*Postnacionalismo y estudios culturales**

Históricamente los estudios culturales surgen en los años sesenta en Birmingham alrededor del Centro para los Estudios Culturales Contemporáneos y las figuras de Raymond Williams y Stuart Hall. Sin embargo es importante subrayar que la crítica feminista y la postcolonial, aunque de origen independiente, se han sumado a dicha formación teórica y la han alterado de manera irrevocable. Como resultado, los estudios culturales han producido una serie de contribuciones sobre temas como la clase social, el nacionalismo, el postcolonialismo, la emigración, el exilio, el género y la sexualidad que han permitido replantear la experiencia británica en su totalidad. Finalmente y gracias principalmente al discurso racial elaborado por autores como Stuart Hall y Paul Gilroy, el abanico de producciones teóricas que se han aglutinado bajo la rúbrica de estudios culturales es increíblemente vasto (Hall, «Cultural Studies» 282-84).

* A los siguientes colegas les agradezco sus sugerencias y comentarios: Jaume Martí-Olivella, Linda White, Andrew Patterson, Laura Mintegi, Javier Cillero, Geraldine Nichols, Pamela Pollock, Gary Pratt, Marijose Olaziregi y Susan Kirkpatrick.

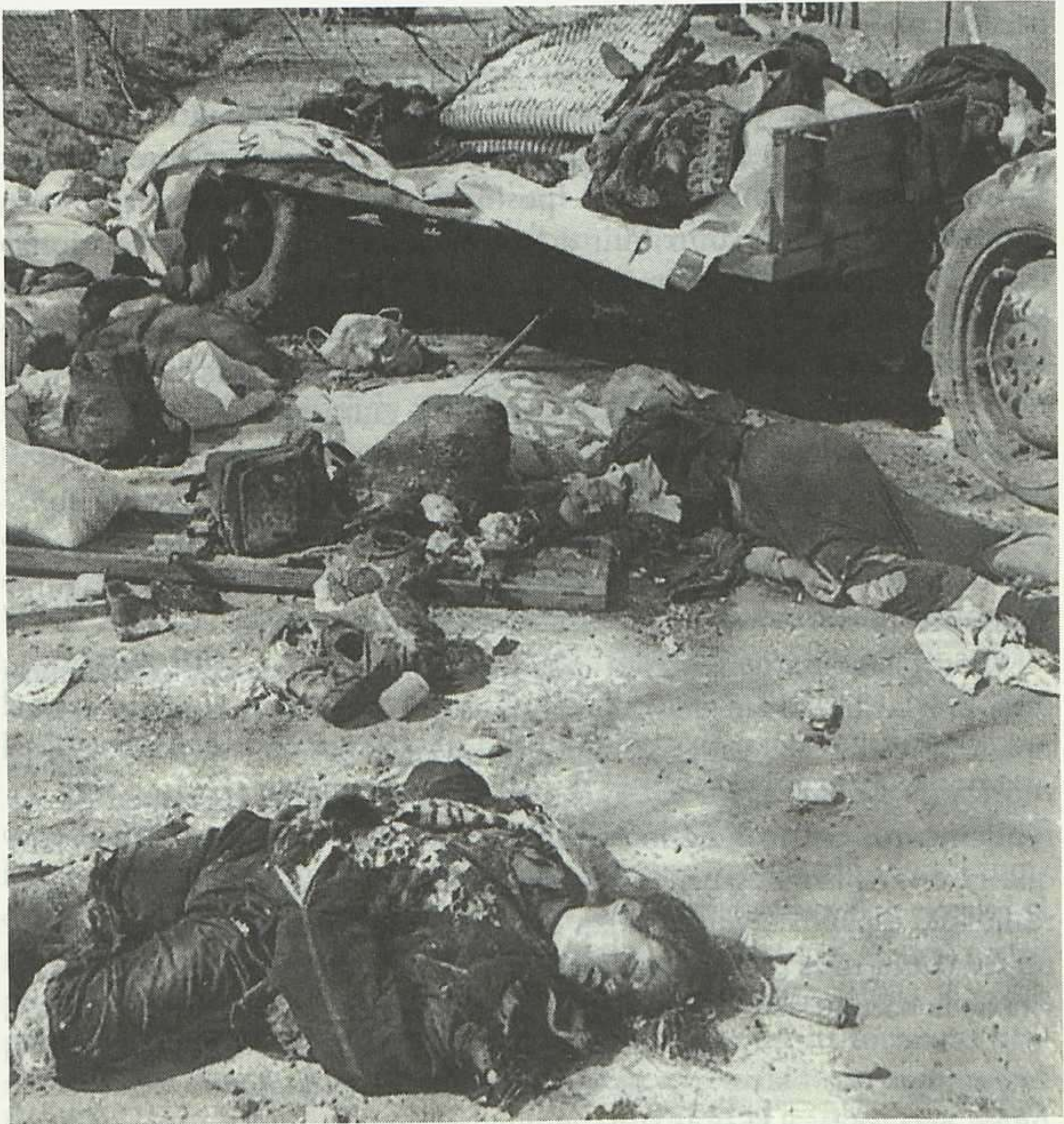
De todos modos, el carácter británico de dicha producción teórica sitúa y explica su naturaleza al tiempo que ayuda a comprender sus límites y efectos políticos. La recepción, celebración y canonización de los estudios culturales en los Estados Unidos a finales de los ochenta y primeros de los noventa se debe en parte a la continuidad lingüística del inglés, que permite la circulación libre de dicha producción teórica en la academia americana. A la razón lingüística se añade el agotamiento del postestructuralismo francés como horizonte teórico, el cual ha contribuido en el pasado de manera decisiva tanto al análisis discursivo como al feminismo. Recientemente, sin embargo, el postestructuralismo no ha sido capaz de teorizar lo racial ni lo postcolonial de manera innovadora. Así, la atención dedicada por los estudios culturales a problemas raciales, postcoloniales y de exilio ha facilitado su incorporación al contexto norteamericano donde dichos temas se perciben como de vital importancia teórica.

Uno de los efectos más inmediatos de dicho reajuste teórico y geopolítico es que lo continental europeo y lo hispánico han pasado a un segundo lugar desde el cual continúan siendo objeto de estudio pero no de diálogo y producción teórica. Aunque Jürgen Habermas (*Identidades*), Julia Kristeva o Néstor García Canclini publiquen contribuciones interesantes sobre el tema, no acaban de incorporarse al campo de los estudios culturales¹.

Desde esta encrucijada teórica y geopolítica es necesario pensar simultáneamente cómo los estudios culturales pueden contribuir al estudio de lo europeo continental, y en nuestro caso de lo hispánico, y ayudarnos a repensar la posición británica en el área de los estudios culturales. Es necesario producir una crítica continental e hispánica que se convierta en discurso interrogante tanto del área de estudio como de las

¹ En este sentido el debate sobre los estudios culturales en el campo latinoamericano está mucho más avanzado que en el peninsular. Para una visión general ver el número monográfico de *Siglo XX/Twentieth Century* 14.1-2 (1996) dedicado a la situación de los estudios culturales en el hispanismo.

Joseba Gabilondo. Actualmente es profesor asistente en el departamento de español en Bryn Mawr College. El artículo forma parte del libro *El Hispanismo en los Estados Unidos*, Visor, 1999.



diferentes articulaciones teóricas que hacen posible y apoyan la resultante unidad lingüística, teórica y geopolítica de los estudios culturales británicos.

Los estudios culturales permiten en el caso español repensar la producción de lo nacional² no tanto en sus resultados específicos (como el nacionalismo español, el vasco, el catalán, etc., o el central versus los

² A lo largo del artículo se usará «nacional» y «nacionalista» como adjetivos correlativos para enfatizar diferentes aspectos de la misma formación. En el caso español es importante recordar que lo nacional siempre es nacionalista y no una categoría natural o ahistórica.

periféricos, etc.) sino en su totalidad. En otras palabras, los estudios culturales facilitan la teorización del sistema nacional español como una articulación donde cultura y nacionalidad se articulan mutuamente de tal manera que la cultura llega a definirse por su inconsciente (u otredad) nacional. El concepto del «postnacionalismo» que se elabora en este artículo quiere contribuir a la teoría de dicho sistema nacional español y responde en parte a la necesidad, apuntada por Joan Ramón Resina (127-28), de una teoría meta-Hispanista que sea consciente de sus condiciones históricas de producción. Si tomamos la historia y la crítica literaria como ejemplo, los estudios culturales nos permiten ir más allá de los nuevos manuales de literatura española que bien se autodenominan de manera excluyente «en lengua castellana» o bien se complementan con un apéndice periférico y simbólico de «las otras literaturas» sin que por ello se cuestione dicha estructura nacional en ninguno de los dos casos³.

Complementariamente, el caso español, en su especificidad marcada por la diversidad de nacionalismos y lenguas concurrentes (español, vasco, catalán, gallego), permite una elaboración propia, bajo la rúbrica de *postnacionalismo*⁴, que a su vez posibilita el reexamen de los fundamentos teóricos de los estudios culturales británicos. Está claro que la diversidad lingüística y la pluralidad de nacionalismos son dos realidades españolas que desafían dos de los postulados teóricos no asumidos como tales por el caso británico: el de la continuidad lingüística⁵ y el de la naturaleza predecera del nacionalismo⁶.

³ En este sentido, el libro de Helen Graham y Jo Labanyi sobre estudios culturales españoles representa un salto cualitativo en el tratamiento de lo nacional como parte constitutiva de la articulación histórica de las culturas e identidades españolas.

⁴ El postnacionalismo como término ha sido usado por varios autores (Habermas, *Identidades*; Juaristi 97-113, entre otros) pero ninguno lo ha teorizado de manera histórica y sistemática. Otros autores (Gilroy, Kristeva, Bhabha 139-170) aluden al tema pero sin teorizarlo bajo dicha rúbrica.

⁵ A pesar de que la publicación de *Black Atlantic* de Paul Gilroy supone una aportación muy valiosa a la comprensión de la cultura negra (en el sentido británico de la palabra) desde una perspectiva postnacional, su total falta de atención al problema lingüístico lo lleva a reconstituir la experiencia negra atlántica como lingüísticamente inglesa. La ignorancia del francés, español, portugués, lenguas criollas, etc. demuestra el inconsciente anglosajón de su conceptualización.

⁶ Gilroy critica a la generación predecesora (E. P. Thompson y E. Hobsbawm) inglesa así como diferentes formas de nacionalismo radical africano-americano en los Estados Unidos para terminar identificando nacionalismo y absolutismo étnico («Cultural» 192). Desde la experiencia británica analizada por Gilroy cualquier concepción del

Como primer acercamiento se podría establecer que el caso español plantea tres paradojas históricas para los estudios culturales. Primeramente, los nacionalismos españoles –aunque de origen decimonónico en su formación histórica– se consolidan y pasan a formar parte del sistema cultural y político español a partir del final de la dictadura franquista; esto es, los nacionalismos españoles son articulaciones de la postdictadura. Históricamente, el franquismo supone el último intento de formación de una nación-estado⁷; la integración europea del estado español ya supone una pérdida de hegemonía del mismo. Curiosamente, en este momento postdictatorial de pérdida de hegemonía estatal, los nacionalismos españoles, por el contrario, comienzan a ganar vigor y estabilidad. Por lo cual, los nacionalismos españoles son post-nacionales en el sentido de que se consolidan *después* de la desintegración del proyecto franquista de crear una nación-estado española. En este sentido, sería más preciso hablar de «post-estado-nacionalismo» más que de «postnacionalismo». El postnacionalismo no supone el fin de los nacionalismos sino de su articulación moderna como nación-estado. El postnacionalismo se define por la supervivencia y multiplicación de nuevas formas de nacionalismo.

Una segunda paradoja consistiría en que los nacionalismos periféricos españoles, aunque postnacionales, se están estructurando y articulando a imagen y semejanza del fallido proyecto de nación-estado franquista. El poder casi monopolístico ejercido por los partidos nacionalistas en sus respectivas autonomías, así como el central en su propia esfera, raya en el caciquismo y definitivamente refleja el estilo político y cultural propio del franquismo aunque en su forma se presente como democrático. Los idiomas y su diversidad son usados por los diferentes nacionalismos españoles (incluido el centralista) como significantes y marcadores excluyentes de diferencia cultural y nacional. Por consiguiente, los nacionalismos españoles se articulan en función del modelo antiguo de la nación-estado y de su ideal: una cultura e identidad distintiva, homogénea y excluyente de diferencias no-nacio-

nacionalismo va unida a una historia colonial y burguesa de la cual no se puede disociar. Esta supuesta imposibilidad disociativa es la que empuja a Gilroy a hablar de «absolutismo» cuando se refiere a nacionalismo. Como resultado de esta ecuación, el nacionalismo pasa a sufrir el mismo destino que el estado y el imperio. Afirmaciones similares por parte de Hall (*Critical* 447) confirman el hecho de que dicha imposibilidad disociativa es general en el caso británico de los estudios culturales.

⁷ Tradicionalmente se denomina «nación-estado» a la institución política y cultural que es hegemónica en Europa durante la modernidad. *Imagined Communities* de Anderson es la obra de referencia clásica para una historia de dicha institución.

nales. En este sentido los nacionalismos españoles son anacrónicos o, mejor dicho, no-sincrónicos (Bloch 22). Lo que plantean es que el nacionalismo español se articula *después* del postnacionalismo; el nacionalismo español es aquello que se sobrevive a sí mismo en los postnacionalismos españoles y por tanto siempre resurge como el resultado posterior del postnacionalismo. Después de que los postnacionalismos se establecen, el nacionalismo español se vuelve a imponer como el fantasma que acecha a aquéllos y se convierte en su agencia espectral y posterior.

En múltiples regiones del mundo la cultura global de masas impone la hibridación como nueva forma postmoderna de producción cultural donde se mezclan elementos heterogéneos que en la modernidad existían diferenciadamente tanto a nivel nacional como social (García Canclini 263-327; Bhabha 198-235). En contraste, los nacionalismos españoles intentan reprimir la hibridación como su Otro político y cultural: la hibridación es aquello que significa el final del sistema postnacional español. A su vez, la falta de hibridación y la consiguiente identidad nacional no-sincrónica española crean efectos de posición de sujeto que todavía hoy día no han sido analizados debidamente. A partir de los estudios culturales, se usa el término «posición de sujeto» para denotar «subjetividad» o, en terminología más imprecisa pero más extendida, «grupo social». El término «posición de sujeto» permite teorizar de manera más productiva las maniobras y cambios diferenciales que se dan entre las diferentes «subjetividades» que ya no se analizan como «identidades» sino como sistemas espaciales de «posiciones» que se ocupan y alteran de manera estructural e histórica.

Para empezar, la articulación postnacional de las posiciones de sujeto españolas da lugar a la homogeneización del género y la sexualidad. Cualquier posición de sujeto postnacional requiere siempre un solo género (masculino) y sexualidad (heterosexualidad). De ahí que la literatura de mujeres pase a clasificarse como tal, como «nación no-nacional», o simplemente se ignore, cuando se habla de «Literatura» o «Cultura»; es decir, se relega al olvido de lo no-nacional. El supuesto dilema del feminismo en España se puede resumir en «marginación u olvido». Sólo un análisis postnacional, consciente de los efectos homogeneizadores de las culturas españolas, puede subvertir tanto la historia como la geopolítica que legitima dichos sujetos culturales únicos en cada nacionalidad. La falta de variedad postnacional en la sobredeterminación nacional única de sujeto, tan marcada en los Estados Unidos y el mundo anglosajón, crean el efecto de que los feminismos españoles



se pueden comprender sin su articulación nacional. En este sentido lo nacional sería una más de las diferencias entre feminismos españoles y americanos, que se sumaría a otras diferencias que Chown ya apuntaba en la década de los ochenta (106). Esto no significa, bajo ninguna circunstancia, que la crítica feminista se deba supeditar a un análisis post/nacional. Más bien supone que feminismo y nacionalismo deben ser estudiados simultáneamente, más allá de dicotomías puramente analíticas, si se quieren aislar las posiciones de sujeto concretas que se dan en el caso español. Términos como «double minorities» (minorías dobles) acuñado por Kathleen McNerney y Cristina Enríquez de Salamanca en su libro del mismo título para hablar de «escritoras periféricas» sirven para subrayar la dificultad y riqueza de las formaciones de sujeto españolas. Otros términos como «oxymoronic identity» (identidad oximorónica) usado por Geraldine Nichols («The Construction» 116) para referirse a la posición de tres escritoras catalanas contemporáneas (Moix, Roig, Riera) o el de «allegorical double vision» (doble visión alegórica) tomado de Doris Sommer por Jaume Martí-Olivella («Regendering» 215) para hablar del cine de dos directoras contemporáneas (Lazcano, Miró) demuestran lo arduo de la tarea.

A su vez, este mismo fenómeno explicaría por qué la cultura gay masculina, aunque no aceptada como dotada de identidad nacional, pasa de todos modos a ser central y admitida como canónica en momentos de transición cultural y política. En tales momentos, lo gay se convierte en uno de los discursos centrales que atiende la necesidad de «re-definir» las masculinidades postnacionales españolas y sus hegemónicas respectivas (Almodóvar, J. Goytisolo, Eloy de la Iglesia, Uribe

«La muerte de Mikel», etc.). De ahí que las culturas gay españolas siempre estén «al borde de un ataque de misoginia». Del mismo modo, las mujeres escritoras periféricas terminan por re-nacionalizarse como españolas (Riera) o se olvidan completamente (Urretavizcaya). A su vez, la invisibilidad lesbiana en la España postnacional siempre raya en lo subalterno, o como Brad Epps sugiere en términos de identidad, en lo virtual (317).

La tercera paradoja la plantea el problema de la postcolonialidad. En el caso español se ha llegado al momento en que la cultura hispánica (española, latinoamericana y latino-norteamericana) forma parte de la cultura global, no en función del modelo nacional y por tanto imperial-español, sino norteamericano. Consecuentemente, la cultura española se convierte en un subsistema de la cultura latino-norteamericana y latinoamericana que adquiere pertinencia global en función de su relación con ellas, y no al contrario. Si se pudiera plantear una nueva topografía imaginaria de la cultura hispánica, la cultura española pasaría a ser una provincia o región de la cultura latinoamericana y latino-norteamericana: la más europea de todas ellas, aquella que se define por la particularidad de haber sido históricamente hegemónica en el pasado. Arbitrariamente se podría plantear la década de los sesenta y el auge del realismo mágico como el punto de partida de esta inversión postcolonial (1963), aunque también se podría repensar a partir del 98 y el modernismo de Rubén Darío.

En esta inversión postcolonial, España pasa a representar el paradigma de un doble postcolonialismo. En este caso la cultura postcolonial no se manifiesta a través de su presencia ex-colonial en la metrópolis (postcolonialismo británico o francés). Por el contrario, la cultura ex-imperial (España) sólo resurge en la nueva formación imperialista (USA) en función de su relación con la ex-colonia (Latinoamérica) y viene determinada por ésta. Ello se podría llamar «postcolonialismo invertido o secundario». A diferencia del caso británico o francés, donde la cultura postcolonial se produce y canoniza en la metrópolis, en el caso español la cultura postcolonial pasa a territorio ex-colonial (Latinoamérica) y sólo posteriormente y de manera mediatizada a la nueva metrópolis (USA). La doblez de esta postcolonialidad explica que todavía España se permita maniobras culturales y económicas de imperialismo secundario. En el caso del cine, Antonio Banderas es el epítome de dicho fenómeno postcolonial invertido: la masculinidad española representa a la latinoamericana y latino-norteamericana en función de su doblez postcolonial pero, irónicamente, en ningún momento se autorrepresenta directamente

como tal masculinidad española, ya que dicha autorrepresentación cae fuera del campo postcolonial⁸.

En el caso de la mayoría de las naciones-estado europeas sin un pasado colonial fuerte y reciente, como la alemana o la italiana, la supervivencia de sus culturas y lenguas respectivas pasa a ser un problema dependiente de la geopolítica local de dichos estados. En el caso español, la cultura en lengua española o castellana no depende de España sino de Latinoamérica, con lo cual dicha supervivencia sigue siendo un fenómeno postcolonial (secundario, invertido o doble) no directamente relacionado con la localización geopolítica específica de España. El caso portugués sería similar en este sentido.

A mi parecer, estas tres paradojas definirían el estado postnacional de las culturas españolas⁹. Las tres paradojas deben pensarse desde el planteamiento teórico general de los estudios culturales, pero ninguna de las tres paradojas, por no responder al caso británico, tienen una respuesta dentro de los diferentes paradigmas teóricos desarrollados desde el mismo. Dichas paradojas exigen una reconsideración de los estudios culturales en su configuración británica y, por lo tanto, la problematización de dicha articulación teórico-geopolítica.

Más allá de los estudios culturales, un acercamiento continental europeo a la postnacionalidad, como el planteado aquí, también puede constituir un punto de partida para repensar, criticar e historizar otras

⁸ No descartaría la posibilidad de que el modelo español de postcolonialidad invertida o doble pueda también aplicarse a los casos británico y francés en el sentido de que su aceptación global pasa por su recepción estadounidense. Incluso los estudios culturales, como en el caso de Gilroy, serían en parte resultado de este postcolonialismo doble o secundario. En este caso habría que diferenciar entre postnacionalismo doble (francés, británico) y postnacionalismo doble invertido (español). La diferencia residiría en dónde se manifiesta la nueva relación imperial, si en la metrópolis ex-imperial (Londres, París, postcolonialismo doble) o en la ex-colonia (Latinoamérica, postcolonialismo doble invertido).

⁹ Una cuarta paradoja difícil de pensar por lo reciente de su estructuración postnacional es el efecto de «estiramiento estatal» que crean los nacionalismos periféricos. Desde sus nuevas posiciones los testimonios nacionales periféricos confieren a otros territorios nacionales no-españoles una importancia radical que «estira» o trasciende la estatalidad española. Me refiero en el caso de los nacionalismos vasco, catalán y gallego al País Vasco del sur de Francia, al Rosellón y la Cerdaña, y a Portugal respectivamente. Incluso en el caso andaluz, el Magreb cobra una importancia nueva que rebasa la postnacionalidad.

En los casos vasco y catalán el efecto de «estiramiento estatal» se complica por cierto imperialismo encubierto respecto a las otras zonas nacionales no-españolas.

teorías europeas. Por razones diferentes, la mayoría de las teorías continentales plantean claramente una nostalgia del estado y, por desplazamiento histórico, de la nación-estado. Me refiero a las producciones teóricas de autores como Kristeva, Habermas (*Identidades*) o, en el caso español, Jon Juaristi y Juan Aranzadi. El postnacionalismo plantea que el nacionalismo no es simplemente un efecto cultural de la nación-estado y que, más allá del declive de ésta, el nacionalismo puede presentar permutaciones postmodernas como la del postnacionalismo.

Más allá de las tres paradojas apuntadas arriba es importante comprender la relación necesaria entre postnacionalismo y subalternidad. Si en España se debe hablar de lo subalterno, de la posición política no-hegemónica que no tiene voz (Spivak 294-308), siempre se debe entender dicha subalternidad como demarcada por lo nacional. Lo subalterno es lo no-nacional. En este sentido, lo judío, lo musulmán, lo gitano y lo inmigrante (Africa pero también en el pasado Latinoamérica) delimitan el terreno del inconsciente nacional y postnacional español. Lo no-nacional, independientemente de su «origen» histórico, pasa a ser el Otro, aquello que fundamenta lo nacional pero no se puede nombrar y narrar.

La formación de los postnacionalismos españoles finalmente representa un momento histórico complejo de estudiar, debido en parte a la naturaleza reciente de su formación. Más concretamente, me refiero a la falta de una articulación clara entre espacio público y privado —típico de otras sociedades nacionales modernas— que históricamente estructura y legitima la posición del sujeto moderno (Habermas, *Structural* 27-56). Según Habermas, el desarrollo del capitalismo temprano exigió la creación de una esfera propia de intercambio de mercancías que dio lugar a la creación de la esfera pública (14-26). El derecho de acceso a dicha esfera se legitimó a través de un nuevo tipo de subjetividad: el sujeto racional democrático. Consecuentemente la esfera pública se convirtió en el área de interacción política y cultural del sujeto moderno. A su vez, el capitalismo dio lugar a la familia nuclear patriarcal como esfera complementaria, la esfera privada (28-9). Aunque esta esfera es la que legitima al sujeto moderno como sujeto privado con derecho de acceso a la esfera pública, la misma se define por quedar fuera del alcance de la interacción económica, racional y cultural de la esfera pública. La diferenciación de la esfera privada a su vez dotó al sujeto moderno de una vida privada donde se desarrollan sus sentimientos, sexualidad y deseo. La *interiorización* de esta división define al sujeto moderno: capitalista, democrático, racional y,



a su vez, dotado de una interioridad afectiva y sexual. Esto lleva por su lado a legitimar la masculinidad y la heterosexualidad como únicas formas de subjetividad moderna (Fraser 127). La institución que exploró y consolidó la interiorización subjetiva entre las dos esferas fue la

prensa y la literatura que se publicaba en la misma (43). La literatura pasa a convertirse en la introspección pública de la interioridad privada del sujeto moderno.

En el caso español, la falta de una revolución burguesa en el XIX y el consiguiente fracaso de la consolidación de una democracia hasta después de 1975, apuntan al hecho de que la formación de sujetos postdictatoriales es de máxima importancia, ya que es la primera vez que dicha distinción (privado/público) se establece en base al modelo burgués moderno. La ironía cronológica de dicho desarrollo histórico reside en que la distinción se establece en la postmodernidad, es decir, cuando la mercantilización del espacio privado alcanza cotas extremas. Además dicha construcción se hace desde la experiencia de la dictadura donde el espacio público está regulado por la censura oficial y por tanto el espacio privado y doméstico pasa a convertirse en el lugar político por excelencia. La falta de un espacio público no regulado por la dictadura crea una carencia de espacios comunitarios o público-democráticos para la expresión de la subjetividad española y su yo. Esta larga historia—carente de estructura de esfera privada y pública—explicaría la falta de consolidación del género autobiográfico: el «yo» no tiene historia en España, solo arqueología¹⁰.

La multiplicidad de espacios públicos y privados regidos por los diferentes nacionalismos todavía complica más las articulaciones precisas de dichos espacios. Con lo cual, las formaciones de sujeto del periodo democrático español son de gran interés ya que proponen una serie de coordenadas muy particulares, si no únicas, en el contexto europeo.

El siguiente apartado de mi ensayo se centra en el caso del postnacionalismo vasco y analiza de forma específica la manera en que postnacionalismo, esfera pública y privada, posición de sujeto, deseo, género y

¹⁰ Aportaciones como las de James Fernández son las que por primera vez han tomado el problema del género literario de la autobiografía como hecho histórico y lo han historizado como tal. Creo que irónicamente, y sin caer en presentismos, sólo a partir de este tipo de obras se puede hablar de una historia reciente de la autobiografía en España. En otras palabras, dichas aportaciones son el «origen y comienzo» de la autobiografía como hecho literario e histórico en España. La autobiografía existe como historia a partir de los años ochenta, antes puede considerarse sólo como *hecho arqueológico*.

En este contexto el término «arqueología» supone una discontinuidad discursiva y narrativa entre presente y pasado, la cual se recupera desde una práctica de conocimiento, como la académica, no desde una tradición y continuidad de la práctica literaria del género (producción y lectura).

sexualidad se articulan en la producción literaria vasca más reciente¹¹. Este apartado no intenta ejemplificar todas las consecuencias y derivaciones de la presentación teórica hecha anteriormente; es tan solo un *ejemplo y modelo* del tipo de análisis que se puede efectuar a partir de la consideración del postnacionalismo y los estudios culturales. La falta de referencias directas a la literatura española nacional responde al propósito de situar al/a lector/a más allá de los territorios canónicos habituales y, desde esta nueva «situación», sugerir posibilidades para repensar lo canónico-castellano desde una perspectiva postnacional y periférica. Las conclusiones teóricas sobre la formación del «yo postnacional» que se presentan al final pueden contribuir con nuevos elementos teóricos a los discursos españoles contemporáneos de posición de sujeto.

La ausencia de un yo nacional y la imposibilidad de su deseo

La literatura vasca en los noventa ha comenzado a producir, por primera vez, obras sobre la historia nacionalista reciente (a partir de 1968) como sobre el deseo personal que surge y se regula desde dentro del nacionalismo vasco y su historia. Ambas exploraciones literarias se han hecho a partir de la adopción de narrativas centradas en posiciones de sujeto individuales y privadas. Este fenómeno es muy reciente, ya que en el pasado la literatura vasca estaba sobredeterminada por un discurso nacionalista, político y comunitario que sólo posibilitaba la escritura de una posición de sujeto nacional, colectiva y comunitaria. De ahí que la alegoría topológica a lo Macondo tuviera gran importancia en la producción literaria de escritores como Bernardo Atxaga (*Obabakoak*) o Angel Lertxundi en los años ochenta. Incluso desde postulados más cercanos al *nouveau roman*, la novela como aventura de la escritura (Ricardou 54) siempre terminaba por alegorizar la escritura vasca como acto constitutivo del sujeto nacional. La obra de Ramón Saizarbitoria condensa de manera singular esta tendencia.

Sólo en la década de los noventa, y en obras posteriores de los mismos autores, como *El hombre solo* (1993) de Atxaga y *Hamaika Pauso* (*Tantos pasos*, 1995) de Saizarbitoria, la novela ha sido capaz de distanciarse de la posición de sujeto nacionalista y comunitaria. Como resultado de dicho distanciamiento, la novela ha empezado a explorar el espacio privado y personal, usando la historia nacionalista y el terrorismo como espejo his-

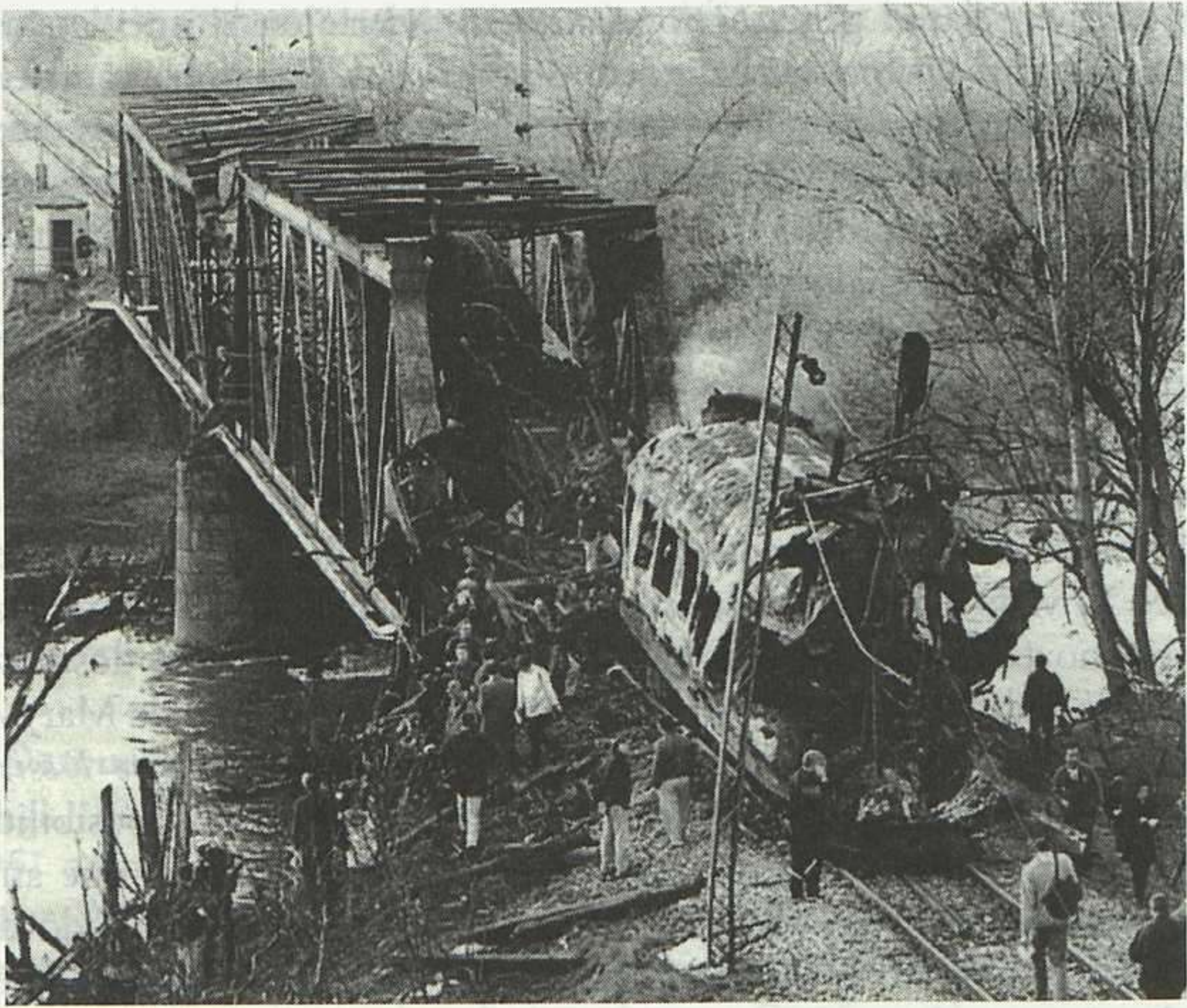
¹¹ Para un análisis de las relaciones entre postnacionalismo vasco y español en el caso de la película *Días Contados* de Imanol Uribe ver mi «Masculinity's Counted Days».

tórico en el cual el sujeto se refleja todavía como nacional, pero también como privado y personal. En estos casos, el giro histórico tomado por las novelas apunta al hecho de que el orden nacionalista antiguo –político y comunitario– es algo del pasado que permite el surgimiento de una posición de sujeto que trasciende dicho orden. En el antiguo orden nacionalista, que perdura por lo menos hasta el final de la transición democrática, la distinción entre esfera pública y privada no existe y, por tanto, la única posición de sujeto posible es comunitaria y política. Dicha posición tampoco admite la diferencia genérica y por tanto legitima la masculinidad como única posibilidad para el sujeto nacional vasco. La mujer y la feminidad pertenecen al espacio doméstico que ni es político ni comunitario, y por tanto no es pertinente al orden nacionalista. Dicho espacio representa la «naturaleza» sobre la que se erige el nacionalismo.

La emergencia reciente de un orden postnacionalista da lugar a la institucionalización de la división entre esfera pública y privada. Dicha división a su vez plantea la consolidación de un sujeto postnacional dotado de una esfera privada. Esta posición de sujeto se ha representado en las novelas históricas antes citadas a través de un sujeto masculino y masoquista. Masculino, porque todavía es heredero de la genealogía hegemónica del sujeto nacional vasco anterior. Masoquista, porque el paso a la subjetividad privada y personal solamente se hace a partir de la renunciación al pasado nacionalista que legitima al sujeto novelístico como hegemónico. Por lo cual dicha renuncia masculina a la hegemonía pasada se convierte en auto-mutilación y auto-castigo. Los héroes de ambas novelas terminan muriendo de manera cuasi-voluntaria en una auto-immolación ejecutada con la «colaboración» de la policía española. Estas novelas reescriben la historia nacional y colectiva como memoria personal y privada y, consiguientemente, han contribuido a la construcción de una *memoria* cultural postnacional. Puesto que necesitan de la historia del terrorismo para reescribir dicha memoria, se podría denominar a este subgénero de novelas como «novela terrorista».

Recientemente, se han publicado otras dos «novelas terroristas» de menor longitud y «transcendencia nacional» en las cuales ya no se hace referencia al transfondo histórico frente al cual se recorta el nuevo sujeto postnacional vasco. Me estoy refiriendo a *Esos cielos* de Bernardo Atxaga y *Nerea eta biok* (*Nerea y yo*) de Laura Mintegi, ambas publicadas en 1995¹².

¹² La decisión de comparar aquí simultáneamente una obra de un autor hiper-canónico (*le canon c'est moi*) y el de una escritora «menor» intenta resolver el problema creado por los cambios estratégicos de paradigmas canónicos en la literatura vasca. La



En estas novelas el género femenino se convierte en la nueva pantalla frente a la cual se representa el sujeto postnacional. Este doble cambio —de la historia al tiempo presente y de la indiferenciación genérica a la diferenciación— permite la articulación no tanto de una *memoria* privada, personal y nacionalista como la de un *deseo* que, en cualquier caso, intenta articularse también como personal, privado y nacionalista.

Estas dos novelas representan una posición de sujeto que me gustaría llamar «masoquista femenina» —la única posición desde la cual ambas novelas intentan articular dicho deseo privado postnacional—. El fracaso o imposibilidad de dicha articulación a su vez apunta a la situación histórica del postnacionalismo que no permite la formación de un deseo privado postnacional; esto explicaría la narrativa masoquista de ambas novelas. Para ser más precisos se podría decir que las dos novelas registran un movimiento sutil que, usando la famosa frase de Mary Ann Doane, articula «un deseo de desear» postnacional (*The Desire to Desire*). El deseo privado postnacional sólo llega a desear su posibilidad.

Como veremos, el género sexual es el nuevo territorio que ambas novelas recorren, transitan, para intentar encontrar al otro lado de la división genérica (femenino/masculino) un deseo postnacional que no acaba de articularse. De ahí el travestismo de las novelas. En ambas novelas, de manera diferente, los discursos y sus personajes travisten sus géneros respectivos para intentar articular su posición de sujetos postnacionales. Por lo tanto en este contexto, «lo femenino» no se refiere a una identidad textual que pueda representar exclusivamente a las mujeres vascas, sino a los diferentes usos que de tal identidad hacen diferentes escritores con agendas varias (incluyendo la misoginia y el feminismo). Esto a su vez no significa que dichos usos no definan, en última instancia, la situación institucional, social y discursiva de las mujeres vascas¹³.

Adicionalmente, en ambas novelas, el cambio de género va acompañado también de un cambio de identidad política. Las novelas y sus protagonistas también se travisten políticamente —de terrorista a civil o viceversa—, por lo que se puede argüir que el travestismo es doble: gené-

obra de Mintegi, *Nerea eta biok*, no está traducida a ningún otro idioma. Creo que es mi labor crítica la de analizar simultáneamente libros traducidos y no traducidos; así podría crearse el interés que promoviera la traducción. Indudablemente, la relación entre traducción y canonización es directa (canonización postnacional).

¹³ Nancy Chodorow ofrece una exposición exhaustiva de las dificultades y posibilidades del estudio de la feminidad desde una perspectiva psicoanalítica multicultural (70-92).

rico y político. La unidad de género y política, a su vez, demuestra que el paso a lo femenino y lo civil son formas simultáneas de travestismo mobilizadas en un intento de trascender el orden nacional antiguo y así acceder a un espacio personal y privado propio del postnacionalismo.

De todos modos, el masoquismo final de ambas novelas apunta al hecho de que hay una ambivalencia histórica respecto a la renuncia de la identidad nacionalista antigua. La asunción de una nueva identidad privada y personal parece anticipar la pérdida de hegemonía nacionalista que ninguna de las dos novelas quiere representar.

El escritor solo: el deseo de desear un yo privado

Después del éxito en 1993 de la primera «novela terrorista» de Atxaga, *El hombre solo*, dicho autor publicó una segunda novela en 1995, como segunda entrega de una trilogía todavía no definida. Esta segunda novela posee una estructura relativamente simétrica a la primera; tanto el género del protagonista como la geografía de la acción son simétricos a los de la primera. Por lo cual, esta segunda novela se ha llegado a conocer informalmente en círculos literarios vascos como «La mujer sola». Esta segunda novela en parte también responde a ciertas críticas que circularon oralmente y que atacaron la obra previa de Atxaga por no incluir personajes femeninos complejos o centrales.

Esos cielos trata la historia de una mujer llamada Irene que, después de haber pasado cuatro años en la cárcel a consecuencia de su participación en ETA, decide renunciar a la causa terrorista y reinsertarse en la sociedad civil. La novela comienza en el momento en que la protagonista sale de la cárcel en Barcelona y toma el autobús para Bilbao. En el viaje es asaltada por dos policías de paisano, los cuales intentan obligarla a convertirse en informante de la policía. Irene consigue dar esquinazo a los policías gracias a la ayuda de dos monjas y de una mujer obesa que acaba de recibir quimioterapia. Más tarde, rechaza la oferta de las monjas de unírseles en su trabajo de asistencia a enfermos de SIDA en un convento. La novela termina cuando Irene llega a su ciudad natal de Bilbao: un lugar donde todas/os sus amigas/os la han olvidado o abandonado y su familia no se ha reconciliado con la tumultuosa vida pasada de aquélla. La protagonista llega a casa sabiendo que está sola.

La característica más notable de la novela es su polifonía (Bakhtin 5-46)¹⁴ y fragmentación textual. La novela utiliza cualquier excusa narrativa para insertar textos ajenos al relato: poemas, canciones, artículos de revista, sueños, diarios, novelas, cartas, pintadas, etc. El elemento unificador de dicha fragmentación textual es la voz de la protagonista. A través de esta rica polifonía textual el/la lector/a tiene acceso a las memorias, acciones e intereses de Irene, y por tanto, a su voz narrativa. Como consecuencia, y a diferencia de *El hombre solo*, en *Esos cielos* se registra una posición de sujeto construida en base a dicha voz politextual y fragmentaria. A su vez, esta voz polifónica central contrasta de manera manifiesta con las voces monofónicas del resto de los personajes. Finalmente es importante insistir en que dicha multitextualidad da acceso a la memoria de la protagonista, la cual ni está marcada como constitutivamente nacional ni representa la parte más importante de su voz multitextual.

La conexión que Irene establece a través de los textos con el resto de los personajes, a su vez, está definida por el género y la sexualidad. Los cinco personajes masculinos mencionados en la novela se presentan en conflicto con la protagonista: Irene raja en autodefensa al hombre con quien se acuesta la primera noche fuera de la cárcel, rompe con su novio, su padre no la comprende y los dos policías la intimidan físicamente. Los otros cinco personajes femeninos, en contraste, se definen por las estrechas relaciones que establecen con la protagonista: sus dos compañeras de celda, las dos monjas y la otra mujer.

Finalmente, las otras dos únicas relaciones entre géneros se dan en forma de *mise-en-abîme* en dos películas que se proyectan en la pantalla del televisor del autobús. La primera es una película semi-pornográfica heterosexual y la segunda una intriga política sudamericana, en las cuales se humilla de diferentes formas a los personajes femeninos.

En resumen, la relación existente entre ambos géneros está marcada por la violencia: violación, forcejeo policial, incomunicación paternal y dolor sentimental. El único intercambio positivo entre géneros se da en el pasado, en un contexto nacionalista recordado como sueño: Irene se enamora de otro terrorista que es asesinado a continuación. Por consiguiente, sólo la politización e historización de una historia romántica

¹⁴ Bakhtin define la polifonía como la característica discursiva de la novela moderna a partir de Dostoievsky. En este sentido, la polifonía apunta al hecho de que la novela moderna incorpora una variedad irreducible de voces históricas y sociales que la definen como tal.

permite crear la oportunidad para una relación positiva. El amor y la sexualidad se sitúan en el antiguo orden nacionalista: el orden carente de diferencia genérica. Por tanto, la diferencia sexual articulada por el nuevo orden postnacional genera una nueva forma de violencia: la violencia entre géneros. Esta violencia es interna al orden postnacional y coincide con la nueva emergencia postnacional del espacio privado.

A medida que el proceso articulador y violento de la protagonista femenina es desarrollado por la narrativa, también se va dando un cambio geográfico: la protagonista se traslada de Barcelona a Bilbao, en perfecta simetría con la organización geográfica de *El hombre solo* (de Bilbao a Barcelona). Con lo cual la protagonista se traslada de la ciudad que en el imaginario de la literatura vasca reciente significa el espacio no-nacional de libertad personal –el grado cero del nacionalismo vasco– a la ciudad que está marcada nacionalmente como vasca: Bilbao. En este trasvase geográfico, el único grupo humano al cual pertenecía en Barcelona (las compañeras de celda) encuentra un reflejo simétrico en el lado vasco en otro grupo de mujeres, las dos monjas, que también está confinado a otro tipo de institución: el convento. La renuncia final de la protagonista a la posibilidad de pertenecer a este nuevo grupo de mujeres nacionales cierra la novela.

El retorno final de la protagonista al espacio nacional está marcado por su «generización» y la consiguiente soledad que dicha «generización» crea. En ese momento, la protagonista se queda sola, como «La mujer sola». Los últimos dos párrafos de la novela presentan a los únicos compañeros de soledad que Irene encuentra a su vuelta:

La caminata hasta el casco viejo de la ciudad también fue un descenso, pero esta vez sus pasos no recorrieron el tramo entre sueño y realidad, sino otro más simple que separaba lo exterior de lo interior. Había estado mucho tiempo fuera, y ahora volvía a casa. Al llegar al puente sobre la ría y ver todos los lugares de la infancia –el parque del Arenal, la iglesia de San Nicolás, el teatro Arriaga–, comenzó a sentir lo que le había anunciado Margarita [compañera de celda] al salir de la cárcel, que las cosas de su vida pasada, lo mismo las piedras de los edificios, que las barcas de la ría o los rótulos de las cafeterías, comenzarían a hablarle, «bienvenida, bienvenida a casa», y que aquella acogida le daría fuerzas.

Antes de llegar al otro extremo del puente, se detuvo y miró al cielo. No estaba completamente cubierto. A pesar de la llovizna, se podía ver la luna entre dos nubes (139).

Curiosamente, Irene termina sola, rodeada de objetos que «hablan» el «texto» de su pasado, su memoria («bienvenida a casa»). Además este ambiente lleno de objetos es nacional. Irene termina donde empezó: en una nueva cárcel, sola, rodeada de «objetos hablantes» o «textuales». Y esta vez, la nueva cárcel es nacional –donde su memoria se origina–. Así pues, Irene termina en la única cárcel de la cual no puede escapar: su memoria nacional. A lo largo de la novela, hay sólo un texto, un poema del poeta vasco contemporáneo Joseba Sarrionaindia, que se repite dos veces, en lo que podría constituir la base de una memoria textual:

El ánimo de quien ha estado preso
retorna siempre a prisión.

En la calle se cruza con jueces, fiscales y abogados,
y los policías, aun sin reconocerlo,
le miran más que a cualquier otro
porque su paso no es sosegado o bien
porque su paso es en extremo sosegado.

En su corazón habita,
de por vida, un condenado (32, 82).

Sin embargo, y examinando el final de la novela, parece que la cárcel real no es el corazón de una/o sino más bien la memoria y la nación de una/o, que en esta novela vienen a ser lo mismo. En la novela el orden postnacional se saluda como nueva cárcel.

Además, dado el carácter multitextual de la novela –constitutiva de la posición de sujeto protagonista– y la apariencia textual que toma el hogar nacional al final de la novela gracias a los «objetos hablantes», se podría concluir que la verdadera cárcel no es el corazón, la memoria, o incluso la nación, sino la literatura. La cárcel final es el texto y su prisionero el escritor. En retrospectiva se podría concluir que Atxaga ha invertido el impulso alegórico de su obra anterior, *Obabakoak*; en *Esos cielos* la nación se ha convertido en la alegoría de su literatura. Como consecuencia, uno podría titular la novela no tanto «La mujer sola», como «El escritor solo».

Por lo menos desde *Madame Bovary*, la feminización de la literatura ha servido a la finalidad de explorar el yo privado, personal y masculino a través del travestismo narrativo. El «giro femenino» se lleva a cabo cuando el sujeto literario ya no se puede articular en base a la posición hegemónica y universal de la voz masculina (modernismo). Sólo un «sujeto femenino» puede expresar la alienación de la posición de sujeto hegemónico sin tener que renunciar a la hegemonía masculina.



Three years ago the respected Harvard academic **Daniel Goldhagen** (left) caused a storm with Hitler's Willing Executioners, an uncompromising book claiming that most ordinary Germans bore a responsibility for the Holocaust. Now, writing for the first time on the Balkan crisis, he reaches an equally controversial conclusion: that only an all-out invasion of Yugoslavia can stop the killing

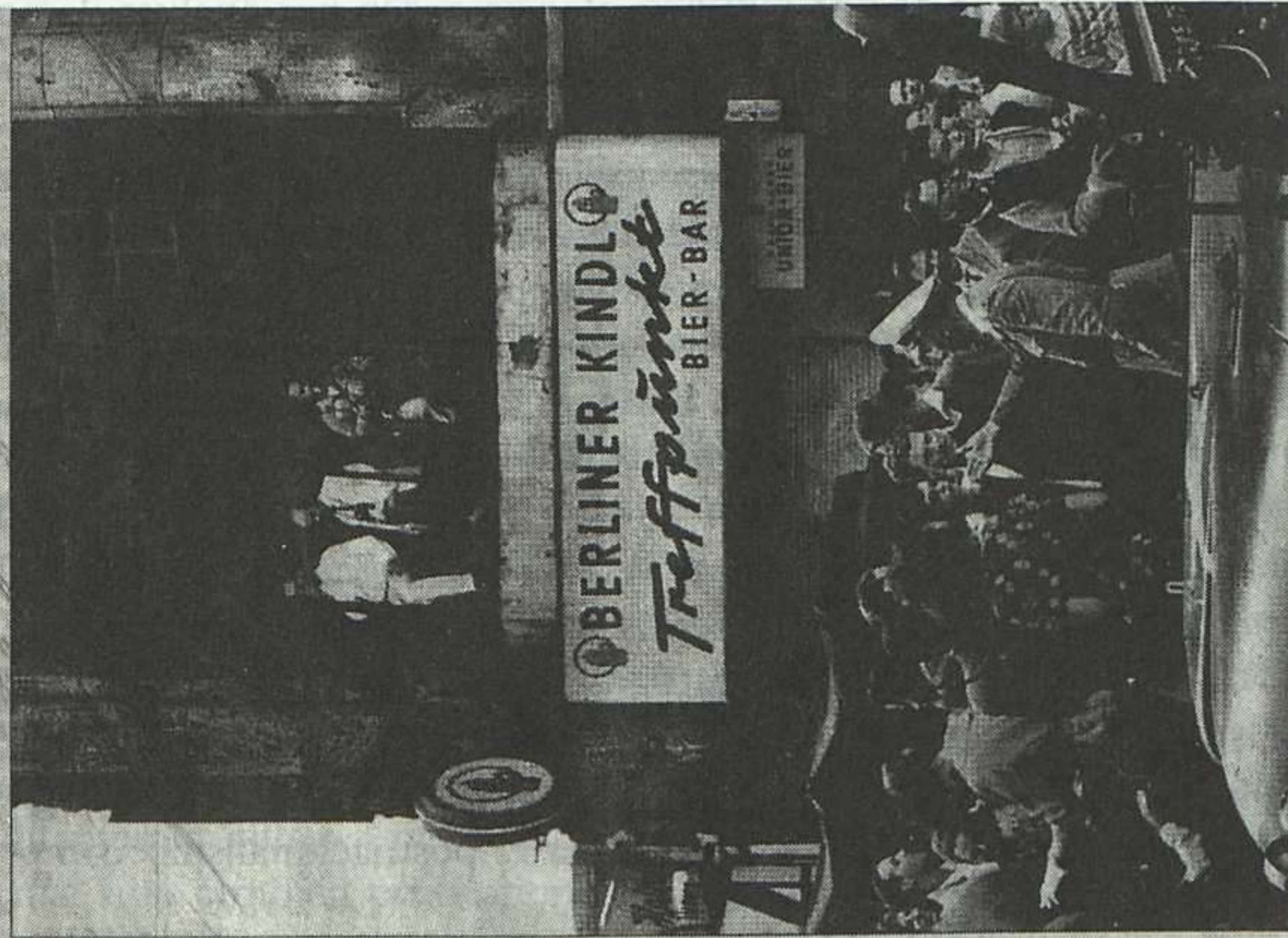
German lessons

In the early 1940s, Germany and Japan were waging brutal imperial wars, conquering country after country, expelling subjugated populations from

purge whole regions of Albanians and, earlier, Bosnians.

The Serbs did not begin their imperial and mass murdering wars, as the Germans did, without suffer-

istic, and dehumanising beliefs. Gradually, new political cultures and practices took root. Mentalities changed. The postwar world could not have been so peaceful and pros-



PHOTOGRAPH BY GUY LAWRENCE FOR THE GUARDIAN

En *Esos cielos* se da una renuncia al viejo orden nacionalista: la posición de sujeto nacionalista masculina se divide en dos (femenino/masculino) y da lugar a una narrativa de seducción que desde Freud y su paciente Dora está presente en la tradición occidental y se concreta en la seducción paternal. En el caso de *Esos cielos*, tenemos al escritor como mujer sola pero también como instancia patriarcal del texto que regula y dicta la ley de la narrativa. Cuando al final los objetos del pasado empiezan a hablar y «seducir» a Irene, es el orden postnacional patriarcal, manifestado como realidad total y hablante, el que se inscribe como orden hegemónico. De ahí el doble carácter de objetualidad y soledad/ausencia del final de la novela: la ley postnacional viene anunciada por la memoria/cárcel de los objetos hablantes del final de la novela. El orden postnacional patriarcal no se presenta directamente; se registra como ausente, como irrepresentable, pero a su vez aparece como el lenguaje de la realidad, de las cosas. Esta ausencia total, significada por el lenguaje, es la que legitima el postnacionalismo como tal orden social y de realidad¹⁵.

Como en todas las narrativas travestidas desde el XIX, y sobre todo desde Freud, la violación y la condena de la hija a la histeria se hace bajo la excusa de su deseo de querer ser seducida. Irene vuelve «voluntariamente» al País Vasco, no se aventura en otras regiones; lo cual viene a proponer que la seducción postnacional es deseada por Irene/hija. Es la hija/protagonista del nuevo orden patriarcal y postnacional de la novela la que supuestamente «quiere ser seducida» por dicho orden postnacional. En otras palabras y siguiendo a Flaubert, Atxaga tendría que proclamar que *Irene c'est moi* y *Esos cielos c'est moi* simultáneamente. Este desdoblamiento y seducción entre protagonista/hija y autor/padre es lo que legitima el nuevo orden postnacional como patriarcal y heterosexual¹⁶.

¹⁵ En términos lacanianos el orden postnacional se representa como Falo a través de su significación en la lengua nacional. El orden postnacional pasa a significar el Nombre del Padre (695).

¹⁶ Esto plantea que la formación de la heterosexualidad pasa en esta novela por el deseo y miedo travestido del mismo autor de ser seducido por el padre, un deseo claramente homosexual. Por lo cual, no es la castración sino la homosexualidad lo que se evita a través de una heterosexualidad travestida. Para una genealogía de «la seducción de la hija» en el contexto psicoanalítico y anglosajón ver Armstrong (203-250). Para una visión histórica española de la denuncia de «la seducción de la hija» (Rosalía) y de su posterior re-institucionalización (Galdós) ver el artículo magistral de Susan Kirkpatrick. Las consecuencias homosexuales no han sido exploradas en la cultura española del XIX,

Si este es el caso, *Esos cielos* representa un primer intento de registrar el deseo por ocupar una posición de sujeto privada y personal dentro del nuevo orden postnacional. Esta posición, de todos modos, sólo se puede desear, no ocuparse, a través de su feminización. Únicamente se registra su imposibilidad, su falta. Consiguientemente, el escritor desea ocupar la posición desde la cual la «Mujer/Hija» postnacional desea: el deseo masculino de desear desde la carencia nacional de la Mujer/Hija. Tal deseo es femenino, significado por el orden postnacional patriarcal, y masoquista —ya que para desear el deseo femenino el escritor renuncia a su posición masculina de sujeto—. La masculinidad desea la carencia y la castración impuesta a la mujer por el postnacionalismo.

La constitución de un yo deseante privado y personal desde la masculinidad hegemónica y nacionalista anterior exige el travestismo no sólo genérico sino político. Sólo desde un desdoblamiento narrativo en protagonista civil (Irene) y orden postnacional público («objetos hablantes en Bilbao») puede la novela articular un deseo no sólo heterosexual sino también postnacional: constituido en su origen como político. Dicho deseo parte de la represión del travestismo para constituirse como tal. Lo cual, a su vez, apunta al hecho de que la heterosexualidad postnacional todavía es precaria.

Está claro que para escapar del terrorismo político Irene puede abandonar la cárcel y reinsertarse en un nuevo espacio no-terrorista, la sociedad civil. El problema reside en que se da un nuevo tipo de terrorismo genérico, el de la seducción postnacional de la hija, y desgraciadamente el mensaje de la novela es que frente a esta nueva forma de terrorismo, Irene no tiene a dónde escapar. Así la heterosexualidad postnacional se legitima como violenta pero necesaria.

La madre sola: el deseo de desear un yo público

En contraste directo con la novela de Atxaga, *Nerea y yo* de Laura Mintegi llama la atención del/a lector/a por la novedad de la voz narrativa. *Nerea y yo* presenta probablemente la voz más lírica y personal escrita hasta ahora en la narrativa vasca. Este lirismo también es una innovación dentro de la obra narrativa de Mintegi, cuya producción pero apuntan a que la histeria del tipo Galdós-*Tristana* se refiere más a una histeria masculina travestida que a una posible histeria femenina, como indicaría Freud o una lectura feminista heterosexual (Kirkpatrick).

anterior de tres novelas (*Ilusioaren ordaina*, 1983; *Bai... baina ez*, 1986; *Legez Kanpo*, 1995) se caracteriza por su tono más impersonal y por narrativas en tercera persona.

Dicha voz lírica extrae su fuerza de su carácter monológico, que contrasta claramente con la polifonía textual de *Esos cielos*. La novela es una serie de cartas escritas por una profesora universitaria, Isabel, a una de sus estudiantes, Nerea, la cual está tomando un curso *in absentia* desde una cárcel en las afueras de París. Nerea, su estudiante, es una miembro del grupo terrorista ETA condenada a prisión. Aunque de manera intermitente Isabel cite algunas de las cartas de Nerea en su epistolario, la mayoría de la novela está constituida por cartas escritas por aquélla.

La voz lírica y monológica de la novela articula una posición femenina que, a diferencia del resto de las novelas terroristas, parte de un espacio doméstico y privado –la familia de una madre soltera– para intentar formular desde el mismo una voz pública y deseante. La posición de partida explica el tono altamente lírico de la narrativa mientras que el deseo de ocupar una posición pública justifica la forma epistolar de la novela¹⁷. En breve, la novela narra la historia de una relación pedagógica entre dos mujeres que termina por convertirse en una relación epistolar de amor.

De nuevo, la división de espacios y esferas es de extrema importancia. Nerea está encarcelada en otro estado (Francia) de tal manera que su posición social y política está tan apartada de la esfera pública como la de Isabel¹⁸. La cárcel sin embargo marca la falta de acceso a una esfera pública de una manera política que la esfera doméstica no ha significado históricamente. Por ello, el encarcelamiento de Nerea sirve para establecer una relación con Isabel que no se articula como pública pero que a su vez tampoco está confinada a la domesticidad. Es más, la relación es privada, política y nacional, pero no doméstica. Ésta será la posición deseada por Isabel: una posición nacionalista marcada simultáneamente como política y privada pero que sin embargo no colapsa bajo la domesticidad. En este sentido, la referencia al terrorismo se usa para tener acceso a la esfera pública nacional.

¹⁷ La forma epistolar ha sido usada por otras escritoras periféricas como Riera con resultados altamente interesantes según apunta Glenn al discutir la seducción (54).

¹⁸ Aunque la geografía cultural de la obra es secundaria en este análisis, de todos modos es importante resaltar que la relación entre las dos mujeres se da a caballo entre los estados español y francés. Dicha geografía es resultado del efecto de «estiramiento estatal» apuntado arriba.

Al mismo tiempo, la relación entre las dos mujeres pasa a estar determinada por su carácter homoerótico, el cual en este caso no apunta a un lesbianismo asumido sino más bien a una renuncia de la masculinidad nacionalista. Isabel desea a Nerea como mujer no tanto por su posible lesbianismo como por su falta de masculinidad: Nerea no ocupa la posición de una masculinidad hegemónica y nacionalista. En este sentido, Isabel da testimonio de su desesperación frente a una masculinidad que renuncia al orden postnacional e intenta regresar de manera narcisista y masoquista al viejo orden nacional, como se ha constatado en el resto de las novelas terroristas. El marido de Isabel, Luis, la abandonó por razones que ella explica en detalle:

Se fue para vivir con su amigo de la niñez. No, no son amantes, simplemente amigos. Querían revivir la adolescencia. Se han escapado de las presiones de la edad madura. El otro amigo, igual que Luis, se casó, tuvo niños, y una buena relación con su mujer; claro no era como al principio pero era similar a cualquier otra relación entre marido y mujer. ¿Y? La vida adulta se les hizo cuesta arriba: las preocupaciones diarias, la necesidad de tomar decisiones, de encararse con los problemas de frente... (42)¹⁹.

La masculinidad narcisista y nacionalista se erradica de la novela como posible objeto de deseo y se la hace desaparecer tanto del espacio doméstico como del privado de la protagonista. Como aclara Isabel: «Pediría un hombre experto en juegos exploratorios, uno que desapareciera al amanecer» (44). En consecuencia, la voz lírica de la narradora emerge en un espacio postnacional como tal voz postnacional –a diferencia de las voces masculinas de las otras novelas terroristas que, como se ha analizado, intentan un retorno narcisista e histórico al orden nacionalista anterior.

La voz de Nerea se inserta varias veces en el texto pero, de todos modos, permanece a la sombra de la voz de la narradora. Las cartas de Isabel no están organizadas como corpus discreto de textos separados y ordenados cronológicamente. Dichos textos forman un continuo textual en el que el comienzo y final de cada carta no se anota. Esta falta de cronología y ritmo epistolar se sacrifica a la continuidad de la voz lírica de la narradora-protagonista. La narradora no está interesada en

¹⁹ Todas las citas de *Nerea y yo* son traducciones mías del original vasco.

dar cuenta de un intercambio de cartas; por el contrario, quiere establecer una sola voz narrativa y una posición de sujeto: no una voz en diálogo, sino el monólogo de su propia voz. El intercambio de cartas tiene como finalidad establecer un objeto de deseo político y privado fuera del espacio doméstico de la narradora que, en última instancia, funciona como simple significante de dicho deseo. Nerea no contesta, sólo significa la ausencia de su respuesta.

La autora oscila entre su propio yo y el del objeto de deseo, de la manera inestable que es característica del narcisismo. En un párrafo, Isabel vacila entre su niñez y su objeto de deseo de tal manera que al final ambos colapsan bajo su voz:

Más que una amiga, más que una amante, eres un sentimiento sin forma en mi vida, un secreto bajo el mostrador, un recuerdo íntimo como los de la niñez; incluso cuando explicada, sigues siendo una experiencia personal que no se puede compartir, Nerea, pasado inmutable que se ha convertido en presente. No acabo de comprender si tenemos algún futuro. Es por eso que no puedo pensar en el día en que nos reunamos. Las memorias de la niñez no se hacen presente y si se hacen... para entonces no son memorias, sino imposiciones[...] Nerea te he idealizado (71).

Probablemente por primera vez en la literatura vasca, esta novela registra una articulación de sujeto que es a la vez ambas cosas: privado y deseante, más allá de la domesticidad. De todos modos, para articular tal deseo la narradora tiene que renunciar al espacio público y, en última instancia, al carácter político y nacionalista de la relación, que como resultado de ello pasa a convertirse en problema irresoluble o inconfesable:

Si te digo la verdad, mi relación contigo es completamente extraordinaria en mi vida diaria, no se lo he contado a nadie [...] No sé exactamente por qué estás en la cárcel y tampoco lo quiero saber, sinceramente. Tus ideas te han llevado a donde estás, tus ideas y tu conciencia... Esto, en sí, es un mérito. Pero no he dicho nada a la gente que me rodea, no me atrevería a defender tu causa, porque incluso yo no estoy segura de ese tema. ¿Por qué mentirte?

Si te escribo, si te admiro, no es por tus ideas, sino por la admiración y respeto que siento respecto a tu persona (96-7).

La imposibilidad de significar y representar una posición que no es pública pero sigue siendo nacionalista y política se convierte en el centro de la narración cuando Nerea sale de la cárcel y adquiere una vida pública. En ese momento, la narrativa tiene que reorganizar sus articulaciones subjetivas. Frente a la posibilidad de que el deseo deje de ser simplemente privado y pase a ser público la narradora responde renunciando a su objeto de deseo. En ese momento, la narradora nos informa que Nerea ha dejado de escribirle, y sin que podamos oír la voz de Nerea, la narradora continúa informándonos que Nerea nunca se reunirá con ella. Simplemente Nerea ha tomado otra dirección en su vida²⁰.

La contradicción postnacional de un deseo privado, que por una parte quiere significar su nacionalismo pero por otra parte se retrae de su aparición en la esfera pública, se resuelve en la novela a través de una retirada a la domesticidad. El objeto de deseo, Nerea, se sustituye con otro personaje: el hijo de Isabel que es encarcelado por la policía española por las mismas razones que Nerea. En ese momento, la narrativa regresa a un espacio privado que continúa siendo político. Sin embargo, la sustitución de Nerea por el hijo fuerza la narrativa a retornar a la domesticidad y a la maternidad. El deseo pasa a ser desexualizado y domesticado. Así una posición de sujeto deseante es sacrificada a una posición de sujeto nacionalista y política. Aún después de que Nerea se haya ido, Isabel sigue escribiendo a Nerea:

De aquí en adelante Nerea, la cárcel ya no será un lugar distante para mí. Mi paisaje diario estará invadido por altos muros, cemento mohoso, y ruidos chirriantes y penetrantes de puertas. La cárcel se ha convertido en un espacio vital para mí. Ya no puede ser una referencia intelectual en una carta, o el escenario de una historia que sucede lejos de mí. Y ahora, cuando más te necesito, no estás a mi lado, no te tengo cerca, te has ido, como Luis (122).

El resultado del cambio del hijo conlleva el sacrificio del deseo privado en aras a retener una identidad nacionalista. Por tanto, una mujer articula su deseo privado y personal a través de su enclaustramiento en el espacio doméstico desde donde debe vivir su narcisismo de manera

²⁰ Curiosamente esta estructura de deseo lesbiano se da también en la obra de Carme Riera (*Te dejo el mar*) y, como Epps apunta, se puede denominar «lesbianismo virtual» (317).

subrepticia a través de la identidad y deseo del hijo. La novela termina con una carta del hijo enviada a la madre donde aquél narra el proceso de auto-descubrimiento fuera del espacio doméstico:

Mira madre, después de lo que he visto aquí, me quedo mudo. No hay palabras para expresarlo... Cada uno se refugia en sí mismo, su propio yo, el sujeto. En la cárcel, madre, me siento como si estuviera desnudo, cara a cara con la persona que soy, como nunca lo he sentido antes... Madre, no te preocupes, cuídate. Volveré a casa pronto. Te quiero. (123-4)

Este es el momento masoquista de la novela: Isabel como sujeto necesita sacrificar su propio deseo. En contrapartida, Isabel pasa a desear la identificación con la masculinidad, para así seguir siendo nacionalista. En este caso, se da la forma invertida de travestismo analizado con respecto a la novela de Atxaga, *Esos cielos*: la mujer debe abrazar el narcisismo masculino para poder significar su propia identidad nacionalista y política. Y a su vez, la mujer debe retraerse a formas de feminidad aceptables al nacionalismo –domesticidad y maternidad– para poder identificarse con la masculinidad. Sólo una opción masoquista le permite desear un sujeto deseante. En última instancia es a la protagonista a la que le gustaría estar en la cárcel. Este deseo final irónicamente confirma el éxito de la seducción patriarcal analizada en el caso de Irene y *Esos cielos*. Este deseo final, deseo masoquista, captura las contradicciones de un yo femenino en la cultura postnacional vasca.

Curiosamente, aquí también se da una seducción familiar, en este caso entre madre e hijo. Antes de encararse con la posible homosexualidad que se deriva de su deseo postnacional original, la protagonista prefiere pasar a la seducción familiar como espacio desde donde rearticular un deseo heterosexual. Si en *Esos cielos* la seducción autorial/patriarcal presupone la organización heterosexual y postnacional de la narrativa, en *Nerea y yo* el recurso al incesto narrativo se convierte en condición necesaria de heterosexualidad postnacional. En ambos casos sólo formas travestidas y «perversas» de deseo (seducción y violación o incesto) permiten la articulación de la heterosexualidad postnacional²¹.

²¹ Este aspecto probablemente no apunta a una perversidad específica del postnacionalismo sino de la heterosexualidad en su totalidad, según apunta Chodorow (46). También se podría leer dicha perversidad como una nueva «edipalización» del postnacionalismo. La protagonista recibe a su hijo cuando el pene postnacional y patriarcal le es denegado.

Sin embargo, es importante recalcar que la novela de Mintegi es la primera en intentar articular un yo privado y nacionalista a través de una posición femenina y masoquista. El fracaso de dicha articulación permite subrayar las contradicciones generadas por la formación de una esfera pública postnacional vasca. Con todas sus contradicciones, me gustaría celebrar esta novela como el «nacimiento» de un «yo postnacionalista vasco»; un yo deseante, político y privado a la vez²².

Lo político también es personal

Para completar la lectura de estas dos novelas me gustaría añadir dos datos históricos. En el caso de Atxaga, *Esos cielos* fue recibida en el País Vasco como obra menor y sin consecuencias. Sólo a partir de una recepción más entusiasta de la crítica española y de ventas más elevadas, el lectorado vasco volvió a reconsiderar la obra, y por «efecto postnacional español», convirtió la novela en éxito también en el País Vasco²³. Dicho tráfico postnacional entre lenguas y lectorados permite postular que la recepción española también pasó por una lectura travestida de la obra vasca, la cual a su vez forzó una reconsideración de la identidad vasca como travestida por parte del público vasco. Si éste es el caso, dicho tráfico de lectura sólo se podría denominar «la seducción postnacional española de la literatura vasca». Aunque dicho movimiento de lectura necesita un estudio separado es necesario anotarlo aquí.

En el caso de Mintegi, los Estados Unidos han sido un lugar de recepción mucho más interesado que España. Aunque todavía no hay una decisión final, parece ser que la novela se traducirá al inglés antes que al español. La primera crítica sobre su obra, ésta que el lector tiene delante, se origina también en los Estados Unidos, lo cual plantea la pregunta de si la resolución doméstica que la novela da al problema del deseo postnacional no ha marginado a la autora y a su novela y, conse-

²² Curiosamente *Nerea y yo* captura alegóricamente la situación del lectorado vasco y por tanto la de la literatura vasca como práctica. El lectorado es mayoritariamente de mujeres mientras que el «escritorado» está mayoritariamente constituido por hombres. En esta situación analizada en detalle por Marijose Olaziregi, el lectorado postnacional revive la práctica de la literatura como simultáneamente masoquista y política/nacionalista.

²³ Debo esta información a los editores de la obra de Atxaga (Erein).

cuentemente, las ha relegado a una posición literaria similar: la domesticidad de la literatura de mujeres y su masoquismo femenino. Parece ser que únicamente desde fuera del sistema postnacional español se puede observar y valorar la innovación de un yo postnacional deseante y privado.

Por otra parte, es necesario acentuar el intento nostálgico y simultáneamente utópico que ambas novelas efectúan para no reducir el yo postnacional vasco simplemente a la esfera privada. A diferencia de la tradición anglosajona, el emergente «yo» vasco intenta combinar y capturar un doble aspecto de la subjetividad vasca: la privada y la pública, la personal y la política. En los Estados Unidos, sólo a partir del feminismo se ha podido asumir la premisa de que «lo personal también es político», la cual sigue siendo controvertida como lo ilustra el caso de las narrativas autobiográficas de confesión de abuso familiar.

La trayectoria de la literatura vasca apunta al mismo momento utópico de subjetividad, pero desde una trayectoria opuesta que, tal vez, se podría resumir en la máxima de que «lo político también es personal». Creo que hasta que el postnacionalismo no regule esta dicotomía, más allá del masoquismo, la inestabilidad cultural del postnacionalismo vasco y español continuará. Y para recontextualizar dicho problema dentro de la literatura, se podría vaticinar que la autobiografía como género literario del yo privado no se dará en la literatura vasca. Esta afirmación negativa no apunta a una carencia sino a una formación cultural y política de máximo interés, desde la cual también se podría volver a replantear el caso español postnacional en toda su complejidad.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Nueva York, Continuum, 1989.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.
- Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Nueva York, Oxford UP, 1987.
- Atxaga, Bernardo, *Obabakoak*, San Sebastián, Erein, 1988, (*Obabakoak*, trad. Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1993; *Obabakoak: A Novel*, trad. Margaret Jull Costa, Nueva York, Pantheon Books, 1992).
- *Gizona bere bakardadean*, Iruñea, Pamiela, 1994. (*El hombre solo*, trad. Arantza Sabán & Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1994; *The Lone Man*, trad. Margaret Jull Costa, N.I., Harvill, 1996),

- *Zeru horiek*, Donostia, Erein, 1995 (*Esos cielos*, Barcelona, Ediciones B, 1996).
- Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. y trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Minneapolis, U. of Minnesota P., 1984.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 1994.
- Bloch, Ernst, «Nonsynchronism and the Obligation to its Dialectics», trad. Mark Ritter, *New German Critique* 11 (1977), 22-38.
- Chodorow, Nancy J. *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond*, Lexington KT, UP Kentucky, 1994.
- Chown, Linda, «American Critics and Spanish Women Novelists, 1942-1980» *Signs* 9 (1983), 91-107.
- Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire*, Bloomington, Indiana UP, 1987.
- Epps, Brad, «Virtual Sexuality: Lesbianism, Loss, and Deliverance in Carme Riera's "Te deix, amor, la mar com a penyora"», *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, eds. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith, Durham, Duke UP, 1995, 317-45.
- Fernández, James, *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*, Durham, Duke UP, 1992.
- Fraser, Nancy, «What's Critical about Critical Theory? The Case of Habermas and Gender», *Unruly Practices. Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1989, 113-143.
- Gabilondo, Joseba, «Masculinity's Counted Days: Spanish Postnationalism, Masochist Desire, and the Refashioning of Misogyny», *Anuario de cine y literatura española* 3 (1997), 53-72.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1993.
- «Cultural Studies and Ethnic Absolutism», *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg et al. Nueva York, Routledge, 1992, 187-198.
- Glenn, Kathleen, «Las cartas de amor de Carme Riera: El arte de seducir», *Discurso Femenino Actual*, ed. Adelaida López de Martínez, San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, 53-68.
- Graham, Helen y Jo Labanyi, eds. *Spanish Cultural Studies*, Oxford, Oxford UP, 1995.
- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, MIT, 1991.
- *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, Tecnos, 1994.
- Hall, Stuart, «Cultural Studies and its Theoretical Legacies», *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg et al. Nueva York, Routledge, 1992, 277-286.
- *Critical Dialogues in Cultural Studies*, eds. David Morley and Kuan-Hsing Chen, London, Routledge, 1996.
- y Paul du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage, 1996.

- Kirkpatrick, Susan, «La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX,» *Feminismo y teoría del discurso*, ed. Giulia Colaizzi, Madrid, Cátedra, 1990, 153-167.
- Kristeva, Julia, *Nations without Nationalisms*, trad. Leon S. Roudiez, Nueva York, Columbia University Press, 1993.
- Juaristi, Jon et al., *Auto de terminación*, Madrid, El País Aguilar, 1994.
- Lacan, Jacques, «La signification du Phallus», *Écrits*, París, Seuil, 1966, 685-95.
- Lertxundi, Andu, *Hamaseigarrenean aidanez*, Donostia, Erein, 1983.
- Martí-Olivella, Jaume, «Regendering Spain's Political Bodies: Nationality and Gender in the Films of Pilar Miró and Arantxa Lazcano», *Refiguring Spain: Cinema/ Media/ Representation*, ed. Marsha Kinder, Durham, Duke UP, 1997, 215-38.
- McNerney, Kathleen y Cristina Enríquez de Salamanca, eds. *Double Minorities of Spain: A Bio-bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*. Nueva York, Modern Language Association of America, 1994.
- Mintegi, Laura, *Ilusioaren ordaina*, Donostia, Erein, 1983.
- *Bai... baina ez*, S.l., Susa, 1986.
- *Legez Kanpo*, Donostia, Elkar, 1991.
- *Nerea eta biok*, Bilbo, Txalaparta, 1995.
- Muerte de Mikel, La*, Dir. Imanol Uribe, Madrid, Aiete Films, 1983.
- Nichols, Geraldine, «The Construction of Subjectivity in Contemporary Women Writers of Catalonia», *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, eds. Colmeiro, José et al. Hanover, NH, Department of Spanish and Portuguese, 1995, 113-126.
- Olaziregi, Marijose, «Gazteen (irakurketa) gustuak eta disgustuak», *Anuario del seminario de filología vasca «Julio de Urquijo»* 27.3 (1993), 821-875.
- Resina, Joan Ramón, «Hispanism and its Discontents», *Siglo XXI/20th Century* 14.1-2 (1996), 85-135.
- Riera, Carme, *Te dejo el mar*, trad. e intro. Luisa Cotoner, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Ricardou, Jean, *Le nouveau roman*, París, Gallimard, 1973.
- Saizarbitoria, Ramón, *Hamaika Pauso*, Donostia, Erein, 1995.
- Spivak, Gayatri C. «Can the Subaltern Speak?» *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Urbana, U Illinois P, 1988, 271-313.

INTIMIDAD Y LÍMITE: REFLEXIONES SOBRE EL PERRO DE STOCKHAUSEN

Wade Matthews

«Pinto cuadros muy grandes» escribió Mark Rothko en 1951. «Reconozco que históricamente la función de pintar cuadros grandes ha sido pintar algo muy grandioso y pomposo. Mis razones para pintarlos, sin embargo –y creo que las comparten otros pintores que conozco– son precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es situarse fuera de su propia experiencia, contemplar la experiencia como si fuera a través de unas lentes reductoras. Pero cuando pintas cuadros grandes, estás dentro. No es algo que controlas»¹.

En este breve texto, Rothko explica mucho más que el porqué del tamaño de sus obras. Nos ofrece una clara visión de sus valores artísticos –«quiero ser muy íntimo y humano»– y de dónde quiere ubicarse en el proceso creativo, o de elaboración de su obra: «... estás dentro. No es algo que controlas». Las grandes dimensiones de la obra sirven, pues, para envolver– primero al artista, luego al espectador. Al estar envuelto,

¹ Rothko, Mark, «I Paint Very Large Pictures», en *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*, Kristine Stiles y Peter Selz, editores, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 26.

uno no puede contemplar la obra a distancia, no puede *desvincularse* de la obra. Se trata entonces de una *desobjetivación* de la obra que produce la inmersión del que la experimenta. En esta inmersión está la intimidad y lo humano, además de una forma muy llamativa de entender el proceso creativo a la hora de elaborar una obra de arte.

El cuadro es un objeto en tanto en cuanto el espectador sea capaz de percibir, o asignar, sus límites, pues distinguiéndolo de su entorno lo reconoce como tal objeto. Cuando el tamaño o la proximidad son tales que no permiten al espectador/pintor aprehender la obra como totalidad, ya que los límites salen de su campo perceptual, deja de ser un objeto y pasa a ser, tan sencilla y tan complejamente, una experiencia. En ese momento, la desvinculación del espectador/pintor de la obra deja de ser una función de los límites del cuadro. Al no ver estos límites, el espectador/pintor no puede relegar la obra al estatus de objeto, y si quiere desvincularse de ella —es decir, dejar de experimentarla— debe poner el límite en él mismo. Puede, simplemente, cerrar los ojos, rompiendo el vínculo experiencial con la obra mediante la definición de un límite suyo corporal (los párpados), es decir: objetivizándose a sí mismo, en vez de a la obra de arte.

Dudo mucho, sin embargo, que el propósito de Rothko sea promocionar la objetivización del ser humano. Al contrario, en este texto parece estar diciendo que la clave de su planteamiento creativo radica justamente en la desobjetivización de la obra con el fin de hacerla indistinguible, inseparable, de su proceso de elaboración. Y que este proceso, donde coexisten la creatividad y el oficio, el flujo y la canalización, al realizarse *desde dentro de la obra*, sea esencialmente experiencial. El arte, pues, como experiencia. No es, claro está, una idea nueva, pero en este contexto nos lleva a cuestionar hasta qué punto los límites sirven para definir un objeto de arte no sólo como objeto, sino también como arte.

En formas menos abiertamente objetuales, como el teatro, las acciones, o la música, los límites han de definirse de otra manera, si es que se quieren definir...

Cuentan que, en una ocasión, Nam June Paik irrumpió en casa de John Cage y, delante de éste y sus invitados, procedió a gritar incom-

Wade Matthews, improvisador musical y escritor norteamericano, es doctor en artes musicales por la Columbia University. Concertista activo, vive desde 1990 en Madrid, donde coorganiza Hurta Cordel, el festival internacional de música improvisada.

prensiblemente en coreano, a gesticular y en general a dar señales de gran agitación y alarma. Acto seguido, dio la vuelta y salió corriendo del piso, cerrando la puerta con un gran portazo. Cage y compañía, asombrados y no poco preocupados discutían sobre cómo proceder cuando sonó el teléfono. Era Paik. «Se acabó el concierto» dijo, y colgó.

Al igual que la música, el teatro no tiene límites físicos. Si se realiza en un escenario tradicional, son los límites de éste los que definen el marco espacial, la duración de la obra lo que define su marco temporal. Dentro de este espacio teatral convencional, muchos han jugado con la rotura deliberada de estos límites, colocando a actores entre el público, lanzando objetos desde el escenario, etc. Pero la acción de Paik funciona al revés. Prescinde del marco teatral y de sus convenciones para cuestionar quién decide lo que sí es y no es una experiencia artística.

Cuando, en *Art and Disorder*, el pensador norteamericano Morse Peckham define el arte como «cualquier campo perceptivo utilizado por un individuo como ocasión para realizar el papel de perceptor de arte»², deja la decisión sobre qué es, y no es, arte en manos no del creador, sino del contemplador de la obra, y soluciona de un trazo la antigua pregunta sobre si el paisaje, es decir, la belleza no creada por el hombre, puede considerarse arte o no. Para Peckham, si se contempla como tal, entonces lo es.

Para Cage y sus amigos, la acción de Paik era pura experiencia, pero ellos no tenían por qué pensar que se trataba de arte. Con su llamada telefónica, Paik logró dos cosas: definir su anterior actuación como arte («el concierto»), y marcar su final. Paik la *define* como arte, pero para Peckham y quizá también para Cage y sus amigos, la decisión acerca de si, *post facto*, quieren entender esta experiencia como arte, o no, depende solamente de ellos mismos. Esta acción de Nam June Paik es peculiar porque cuestiona la posibilidad de entender el arte como tal cuando irrumpe en medio de un contexto experiencial no entendido previamente como artístico. Normalmente se produce la situación contraria, en la que un acontecimiento no entendido como arte irrumpe en medio de un proceso artístico, como veremos a continuación.

El perro de Stockhausen

En nuestra cultura, cuanto más efímeros son los límites de una obra de arte, más tendencia hay de intentar crear un espacio aislante a su

² Morse Peckham, «Art and Disorder», en *Esthetics Contemporary*, Buffalo, Prometheus Books, 1978, p. 97.

derredor para asegurar su integridad como obra. Así pues, en las salas de concierto no suele haber una gran preocupación por la capacidad de la obra musical de entrar en la experiencia cotidiana de la audiencia, pero sí por asegurarse de que la vida cotidiana no entre en la música. Los esfuerzos por parte de los responsables de la sala y de la música por imponer una *esterilización* sonora para que no se infecte la obra musical alcanzan grados de compulsión asombrosos. Escuchemos a Karlheinz Stockhausen:

Me vi obligado a cuidar de todos los detalles en la puesta en escena florentina de *Sirius*, empezando por la elección de un espacio adecuado (...) incluso me vi obligado a pasar entre las filas de un millar de espectadores para pedirles que, por una vez, no fumasen. También me tocó encargarme de cerrar las puertas para que la gente no molestase dando portazos al comienzo del concierto³.

Claramente, Stockhausen está haciendo un enorme esfuerzo por controlar el entorno en el que ha de sonar su música. Con ese fin, elige él mismo el espacio sonoro, y hace lo posible por *neutralizar* ese entorno, prohibiendo los olores (el tabaco) y todos los ruidos (portazos, etc.) ajenos a los que él mismo considera parte de su música.

Es en este afán de controlar el entorno, de aislar la música, rodeándola de un marco neutro que sirve para delimitarla, donde encontramos una definición del arte polarmente opuesta a la de Peckham. Para Stockhausen, y la mayoría de los compositores, su música, su arte, es un producto de su única y exclusiva voluntad creativa, la cual ha de reflejarse de forma clara e inequívoca cuando se interpreta ante el público. Y para que esto sea posible, ha de suprimirse cualquier manifestación sonora que, al no nacer de la voluntad creativa del compositor, interferiría en una visión clara de ella.

No hace falta considerar aquí hasta qué punto compartimos o no esta manera, por otra parte muy generalizada, de entender el arte. Basta con observar que en la práctica es imposible. La férrea voluntad de control de un compositor como Stockhausen, la masa de convenciones acerca de cuándo se puede y cuándo no se debe toser, aplaudir, abrir

³ Mya Tannenbaum, *Stockhausen, entrevista sobre el genio musical*, Madrid, Ediciones Turner, 1988, pp. 16-17.

golosinas con envoltorios ruidosos, repasar las páginas del programa de mano, cuchichear con el amigo, estornudar o roncar en una sala de conciertos, las dobles puertas y todo el aislamiento acústico que previene la entrada de ruidos externos –nada de esto puede proteger la música que allí se cuida como a un bebé en una incubadora, o una orquídea en un invernadero, nada de esto, digo, puede protegerla del azar. Este afán de Stockhausen, y otros muchos, por «cuidar de todos los detalles» sólo consigue establecer un ambiente tan meticulosamente, hasta compulsivamente, controlado, que pone de relieve los acontecimientos que se escapan de su control. Esta música, aislada del mundo sonoro cotidiano, no tiene anticuerpos, está diseñada sin sistema inmunológico. Dejemos que lo cuente Stockhausen:

Piense usted en los ocho minutos iniciales de la primera ejecución florentina de *Sirius* alterados por los ladridos de un enorme perro. ¡Un perro en el concierto! Piense en un estreno obstaculizado hasta tal punto que impidió que me concentrase y que destruyó, por tanto, el clima de magia del inicio de la obra. Pero esto no es todo. De repente, en mitad del concierto, un ruido y un imprevisto apagón⁴.

Para Stockhausen, los ladridos del perro son un enorme estorbo, suficiente para destruir «el clima de magia del inicio de la obra». Representan la irrupción del azar, de la vida misma, en una música estructural y filosóficamente incapacitada para reaccionar ante él.

Cage lo entiende de otra manera.

Hablemos un instante de la leche contemporánea: a temperatura ambiental está cambiando, se pica, etc., y entonces una nueva botella, etc., a no ser que, separándola de su mutación, convirtiéndola en polvo o refrigerándola (una manera de retardar su vitalidad) (es decir, que los museos y las academias son formas de conservar) temporalmente separamos las cosas de la vida (del cambio) pero en cualquier momento la destrucción puede venir repentinamente y entonces lo que ocurre es más fresco. (...) Cuando separamos la música de la vida lo que nos da es arte (un compendio de obras maestras)⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ John Cage, «Ese momento está cambiando siempre», en *Revista de Occidente*, n.º 151, diciembre de 1993, p. 10.

En una de las obras más famosas de John Cage, *4'33"*, un pianista sale al escenario, se sienta delante del piano durante cuatro minutos y treinta y tres segundos sin tocar una sola nota, y se retira. Las primeras «interpretaciones» de esta obra provocaron, como poco, incompreensión en el público, pero Lao Tzu supo explicarlo perfectamente unos cinco siglos antes de Cristo: «Moldea la arcilla para hacer una vasija. Aprovecha la nada que contiene para lo que necesites»⁶. La composición de Cage es la vasija, y los sonidos de la sala de concierto –todos aquellos que *no* corresponden a la voluntad creativa del compositor– su manera de aprovechar la nada, o sea el hueco, que contiene. Su propia voluntad creativa se expresa solamente en el diseño formal, en aprovechar las convenciones de la sala de conciertos para delimitar las dimensiones temporales de la obra. Si esa noche, en la florentina iglesia de Santa Croce, se hubiese estrenado la obra de Cage y no la de Stockhausen, el enorme perro habría sido el protagonista, la razón de ser de la obra. Serían sus propios ladridos los que creasen «el clima de magia del inicio de la obra».

Así pues, llegamos a definir dos polos: la obra sin límites perceptibles que propone Rothko a modo de pura e íntima experiencia, y el límite sin obra perceptible que nos ofrece Cage para enmarcar los brámidos del azar.

Sin embargo, cuanto más reflexionamos acerca de las diferencias entre las obras de Stockhausen y Cage, más similares nos parecen. ¿Pero qué es lo que comparten estos dos conceptos del arte aparentemente tan reñidos? Uno rechaza cualquier intromisión por parte del azar, el otro la aprovecha como contenido, pero ambos son totalmente inflexibles, incapaces de reaccionar ante el azar. No hay, en ninguno de las dos, una *interacción* con el azar, sino una *postura* ante ello. Pongamos, por ejemplo, que en el transcurso de *4'33"* se produce una serie de sonidos cuya duración natural se extiende más allá del final previsto para la obra. No está previsto en absoluto que el pianista pueda quedarse dos o tres segundos más para que el marco que provee pueda englobar esos sonidos en su totalidad⁷. Y si se levanta en medio de ellos, ¿que está diciendo? «Hasta aquí, señores, estos

⁶ Lao Tzu, *Tao Te Ching*, Libro Uno, XI, 27.

⁷ En la partitura original, Cage especifica que, en realidad, la obra puede tener cualquier duración y puede interpretarse en cualquier instrumento, o grupo de instrumentos. No obstante, se trata de decisiones compositivas, y no interpretativas. También especifica con gran exactitud tres momentos en los que el intérprete ha de pasar la página.

ruidos al azar han sido música, pero ahora me voy del escenario y, por tanto, dejan de serlo». O quizá: «estos ruidos al azar seguirán siendo música, pero ya no son obra mía»⁸. Qué gran razón tenía Hume cuando dijo «toda afirmación general es falsa, incluida ésta».

Esta inflexibilidad, esta incapacidad de interaccionar con el entorno sonoro, es fruto del desfase temporal entre la creación de la obra musical y su plasmación en concierto. Pero tal y como se concibe la creación musical desde la perspectiva del compositor, este desfase es inevitable. Cuando una obra musical es creada compositivamente, su proceso de creación está esencialmente cerrado antes de que se *recre*e en una sala de conciertos. No es posible cierto tiempo de interacción con el entorno. Las personas que recrean la obra –sus intérpretes– no suelen ser sus creadores, y su libertad de interpretación no suele extenderse hasta el punto de poder ajustar una obra a circunstancias muy distintas a las que pudo imaginarse el compositor desde la comodidad de su estudio, semanas, años o incluso siglos antes del concierto.

El arte «site-specific»

Lo que se echa de menos es un concepto de la obra musical como «site-specific», es decir, hecha específicamente para el sitio donde se va a interpretar. El *land artist* Robert Smithson explicó este concepto en 1968 en una entrevista con Willoughby Sharp:

RS: ... decidí que en vez de hacer una obra de arte y colocarla en la tierra, volvería a introducir la tierra en la obra, por así decirlo.

WS: Pero tú, simplemente, estás haciendo la pieza de tierra, ¿no es así?

RS: Eso es; estoy haciendo la pieza de tierra pero el sitio en sí se está introduciendo en ella.

WS: El material es específico del sitio de donde viene, en vez de importado al sitio... Hay una relación específica entre lo que está allí y lo que allí se realiza.

⁸ Algunos dirán que, al igual que los *readymades* de Duchamp, el contenido de obras como *4'33"* no ha de contemplarse como arte sino, como parece decir Cage en el texto citado más arriba, como la vida. Pero no podemos evitar la pregunta: ¿Si Cage enfatiza la naturaleza esencialmente cambiante de la vida, o esencialmente vital del cambio, por qué quiere que el intérprete haga exactamente lo mismo cada vez que interpreta la obra? ¿No es esto, en sus palabras, «separar las cosas de la vida (del cambio)»?

RS: Eso es correcto. En otras palabras, yo no hago una pieza allí para que luego acabe en el césped de alguien?

Smithson está reaccionando a su entorno, al «site» específico en el que ha de realizar una obra, y su reacción se manifiesta, en primer lugar, en su elección de materiales. No elige la tierra por su naturaleza como material sino por su coherencia con el lugar en el que se plasma la obra de arte. Su arte está hecho con materia, y esta materia es la del lugar, del entorno de la obra. Sus límites no están realmente claros, por lo menos en el sentido material. No es que se confunde con el lugar, *es* el lugar. Pero la música está hecha con sonido, algo mucho más volátil que la tierra. En la misma entrevista, Smithson afirma estar pensando en el mundo en términos de «los últimos 200 millones de años»¹⁰. Sin duda, la tierra, las piedras que utilizaba Smithson en sus obras llevarían ese tiempo en el sitio. Los sonidos, sin embargo, no suelen durar tanto, y el entorno sonoro cambia con una rapidez que explica por qué una escultura puede durar veinte siglos mientras que una canción apenas dura tres minutos.

La zona muerta

Esta cuestión cobra relevancia cuando nos planteamos una pregunta acerca de la relación entre los límites de una obra de música y los de, por ejemplo, un cuadro. En el caso de la música, hemos visto cómo se utiliza la neutralidad sonora de una sala de conciertos para imponer o como poco realzar los límites de la obra musical. Y debemos entender que esto sirve para ayudar a la audiencia a relacionarse con ella como si de un objeto se tratara, estableciendo una distancia que permite elegir si involucrarse en ella como proceso o no. Ahora, las convenciones de la música «culta» europea presentan esta zona muerta alrededor de la obra musical como condición *sine qua non* para que el público pueda concentrarse y experimentar la obra como proceso.

Según estas convenciones, no es en absoluto positivo que la obra musical sea «site-specific» en el sentido del término aplicado por Smithson, sino más bien que se diferencie cuanto más mejor de su entorno.

⁹ Suzaan Boettger, «Degrees of Disorder», en *Art in America*, diciembre de 1998, pp. 77 y 78.

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

La zona muerta provee un fondo de contraste que realza la alteridad del objeto musical. Como observa Patrick Ténoudji: «l'étude des silences dans la musique de notre civilisation met en évidence un long travail de mise à distance visuelle-objective de l'objet musical»¹¹. Así, cualquier sonido ajeno al de los músicos se considera una «distracción» que dificulta o incluso imposibilita la plena experiencia de esa música. Los ladridos de un enorme perro florentino, por ejemplo.

¿Pero qué nos impide entenderlo al revés? Si el público necesita «concentrarse» para entender la obra musical como proceso, para estar plenamente involucrado en su sonoro discurrir; si esta concentración es tan difícil, si el vínculo del oyente con la obra es tan endeble, tan frágil que un cuchicheo, un azaroso estornudo, el «bi-bi» de un reloj digital son suficientes para romperla. Quizá sea justamente porque la zona muerta, el excesivo control ambiental de la sala de conciertos, realzan demasiado los límites de la obra musical. La bruta iluminación de sus mínimos contornos objetivizan tanto a la obra musical que se distancia del oyente. «Contemplar la experiencia como si fuera a través de unas lentes reductoras» dice Rothko, subrayando el distanciamiento, tanto de objeto como de proceso, que experimenta cuando es consciente realmente de los límites de la obra.

El pop

Liberada en cierta medida de las convenciones «cultas», la música pop¹² afronta el problema de otra manera. Por una parte, maneja un lenguaje musical cuya relativa simplicidad permite una aprehensión sin necesidad de tanta concentración. Por otra, depende en gran parte del lenguaje verbal, apoyado por la música. Es la simplicidad de la música la que favorece la fácil comprensión de la letra, y la letra la que palia la repetitividad de la música. En la sala de conciertos la banda de pop borra cualquier posible distracción sonora con la sencilla medida de asegurar que el sonido que emana del escenario sea más fuerte que ella.

¹¹ Patrick Ténoudji, «Les gestes du silence», en *Social Anthropology* 6, 3, 1988, p. 343.

¹² Sin ánimo de ofender a nadie que todavía se cree el despliegue de etiquetas con las que el enorme aparato de la música comercial empaqueta y vende el trabajo de innumerales músicos, empleo el término «pop» para englobar toda una gama de músicas de consumo popular.

Esto también es una neutralización del entorno, pero se neutraliza con volumen en vez de silencio. Es una solución basada esencialmente en la agresión, la cual se refleja incluso en cómo se organizan los músicos en escenario. A diferencia de un grupo de música clásica, que suele colocarse en semicírculo abierto, invitando al público a cerrar el círculo, los grupos de pop o rock tienden a formar una cuña, con el cantante, es decir, la letra, en la punta. Esta cuña se ensancha para incluir guitarras y bajo, con la batería empujando desde el fondo. Sirve, simbólicamente, para abrir una brecha en el público. Es violenta, agresiva y sorprendentemente eficaz¹³. Y cuando falla, cuando el cantante nota que el público no se siente involucrado, recurre al método infalible: les invita a dar palmadas, rompiendo la separación entre músico, música y público mediante la participación colectiva. Con una fórmula clara pero en constante evolución para mantener una perfecta adecuación a su función social, la música pop en todas sus variantes es el lenguaje de numerosos excelentes músicos que hemos de reconocer, y respetar, como los bardos de nuestra época.

Para muchos creadores musicales, sin embargo, el volumen, la simplicidad y la violencia no constituyen una solución. No es que se rechacen del todo: cada uno tiene su sitio en cualquier discurso musical, pero no como condición *sine qua non* para entablar un vínculo experiencial. El artista musical cuyo lenguaje es más complejo, que emplea una gama más amplia de parámetros expresivos, que plantea una relación menos violenta con su público, necesita otras soluciones. Puede haber muchas, pero en la medida en que sean soluciones estructurales —y aquí me refiero a la estructura del proceso, y no la del objeto, musical—, no parece que se hayan encontrado tantas. En todo caso, una de las más desarrolladas es la improvisación.

La improvisación

Hija de tradiciones y valores orales, la improvisación lleva una existencia precaria en el reino de las músicas «cultas» de Occidente. Somos una cultura esencialmente literaria, que entiende y cultiva la escritura

¹³ Un ejemplo extremo de este fenómeno puede ser el cantante neoyorquino de «No Wave» James Chance que, a principios de la década de los ochenta, solía bajarse del escenario en plena canción para liarse a puñetazos con miembros del público. Se trata de una forma muy directa de disolver la barrera entre músico y público.

como método fundamental de transmisión de conocimientos y sabiduría, como medio para la reflexión y la expresión creativa, y como herramienta para objetivizar la memoria de nuestra cultura. En nuestro mundo, la pericia como lector y escritor es más que una simple habilidad; representa un baremo para medir el intelecto, una señal de pertenencia o de acceso a determinados niveles de la sociedad. «Educación académica» es el nombre de una de las más influyentes sociedades iniciáticas de nuestra tribu.

Nadie cuestiona el valor de la escritura, pero debemos reconocer que transmite determinados tipos de información mejor que otros. Es más, la estructura del medio de transmisión —en este caso la escritura— se impone en lo transmitido, cambiándolo para siempre. Desde una perspectiva social, podemos ir más lejos y afirmar que el valor es parte de la estructura, que lo transmitido es valorado no puramente por su contenido sino también por el estatus del que goza el sistema de transmisión. Es posible, incluso, que el sistema de transmisión se acabe confundiendo con lo transmitido, como argumentó Marshall McLuhan hace ya varias décadas¹⁴. Así, insignes músicos como Paco de Lucía pueden llegar a afirmar «no saber música», cuando quieren decir simplemente que no entienden la *escritura* musical.

En el caso de la música, los cambios afectados por su notación son enormes, ya que antes incluso de anotarse, tenía una identidad, una manera de ser, unos cánones y valores muy bien sentados. «Nuestra música culta procede de una tradición oral lentamente reducida a lo escrito. La música hablaba antes de ser anotada. Era cambiante, libre y desigual como el habla, siguiendo el ritmo y la organización de un discurso hablado. Durante mucho tiempo se regía por principios y por una métrica maleables que nadie cuestionaba: no eran anotados sino tácitos»¹⁵. Ese paso de oral a anotado cambió la forma de entender todo en la música, no sólo el sistema rítmico sino, como observa Ténoudji en el mismo artículo, el tipo de gesto e incluso la idea de lo que es «tocar» un instrumento.

El improvisador occidental, hoy tan especializado como lo es un compositor o intérprete de «música contemporánea», también tiene valores, cánones y principios inseparables de su forma de hacer música. Pero, siendo una música no escrita en una sociedad que pri-

¹⁴ Sobre todo en *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects* (1967).

¹⁵ Patrick Ténoudji, *op. cit.*, p. 344.

vilegia la escritura como seña de «cultura», sus valores son a menudo tan mal entendidos como lo es la estructura de su discurso. La *free improvised music*, o música improvisada europea (para distinguirla de otras formas más o menos improvisatorias, más o menos idiomáticas, como el Jazz o el Blues) es esencialmente una música culta. Es compleja, sumamente matizada, y exigente en igual medida para el que la toca y el oyente. Como arte, parece dirigirse directamente a las ideas sobre límite e intimidad esbozadas por Rothko al principio de este artículo. Es inmune al tipo de consternación expresado por Stockhausen, y también al conflicto entre forma y contenido, entre azar y voluntad creativa que debilitan *4'33"* y otras obras de Cage.

El improvisador es, a la vez, creador e intérprete de su música, y ambos procesos tienen lugar simultáneamente. Al crear su música, el improvisador se expresa con espontaneidad, pero no *ex nihilo*. Como cualquier creador, tiene un lenguaje propio, un sentido de proporción, unos claros criterios a la hora de estructurar su discurso. De hecho, su espontaneidad nace de la capacidad de manejar su medio con maestría, y como en las demás artes, la aparente facilidad en el trazo esconde años de estudio, de disciplina, y de reflexión. Como observa Ad Reinhardt con admirable concisión: «el control más completo para lograr la espontaneidad más pura»¹⁶.

Para un compositor, el tiempo de creación de la obra es independiente de la duración de la obra terminada; puede estar un mes puliendo dos compases para luego escribir diez páginas en una semana. Al igual que un pintor, puede acercarse a la obra para dar un trazo, luego distanciarse de ella para contemplar la totalidad. Puede trabajar en cualquier parte de ella, independiente del orden final. Puede dejarla durante unos días y reflexionar, volviendo a ella para borrar, corregir, reordenar, etc. Tiene, por así decirlo, la libertad de plantear su trabajo como objeto, y también como proceso, y de alternar los dos planteamientos.

Para el improvisador esto es imposible, y lo que es mucho más importante, irrelevante. Al igual que Rothko, el improvisador privilegia el proceso sobre el producto. De hecho, es el proceso lo que comparte con el público, el objeto terminado no es más que un recuerdo, si eso. Como observaba Eric Dolphy: «Music, after it's over: it's gone in the

¹⁶ Ad Reinhardt, «25 Lines of Words on Art: Statement», en *Theories and Documents...*, ed. cit., p. 91.

air. You can never catch it again»¹⁷. El improvisador elabora la obra *in situ*, de forma que el público pueda seguir, paso a paso, su proceso creativo. El público «culto», el que entiende la naturaleza de esta música, se ve directamente involucrado en ella, ya que, en gran parte, son ellos mismos quienes constituyen buena parte del «site» de una obra totalmente «site-specific». Pero es importante que el público entienda el fenómeno para poder participar en ello. Si intenta entender la música improvisada con criterios aprendidos de la música clásica o contemporánea europeas, entenderá poco, buscará claves estructurales que no están y, en su búsqueda, perderá la sutileza de su proteico fluir. Buscando la presa que retiene el pantano, perderá el delicado balanceo de los juncos con el movimiento del río.

Cuando la improvisación es colectiva, el «site» se vuelve más complejo. Con cuatro improvisadores en el escenario se produce una música fruto de cuatro voluntades creativas, cada una reaccionando al «site» que incluye el discurso sonoro de los otros tres. El resultado es complejo, un contrapunto auténtico, pero ideal para el tipo de inmersión que Rothko parece implicar como experiencia de un lienzo muy, muy grande: «... estás dentro. No es algo que controlas». Entender no es retirarse hasta poder contemplar la improvisación como objeto, sino bucear en ella, vivirla plenamente. La multiplicidad de mensajes generada por la presencia de cuatro creadores musicales a la vez no tiene por qué ser una barrera para este tipo de aprehensión, ya que como observa Umberto Eco, se «trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos...»¹⁸. Ante una similar profusión de discursos en Joyce, añade que «la limitación de un “objeto” viene sustituida por la más amplia limitación de un “campo” de posibilidades interpretativas»¹⁹.

También cambia el significado del silencio. Ya no se trata de una zona neutra alrededor del objeto musical, sino de algo plenamente, y activamente, incorporado a un proceso musical. El silencio no es una ausencia de interferencia en la expresión de voluntad creativa del artista

¹⁷ Se trata de las palabras que recitó Eric Dolphy al final del último disco que grabaría antes de fallecer a los 36 años de edad, en 1964. «Last Date» Limelight LS-86013 A/B.

¹⁸ Umberto Eco, «El problema de la obra de arte abierta», en *La Definición del Arte*, Madrid, Ediciones Martínez Roca, 1970, p. 158.

¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

musical, sino una de sus opciones. Es además una opción asumida con la misma responsabilidad que los sonidos producidos por él(la) en tanto en cuanto su silencio, al igual que sus sonidos, forma parte no sólo de su discurso musical, sino también del «site» en el que los demás improvisadores están cerrados. Forma parte, entre otras muchas cosas, de su consciencia de planos. Como observa Anthony Braxton:

No hay ninguna parte de la música en la que cualquier miembro del grupo deje de depender de otro músico o de la música en sí... el «índice de responsabilidad» de la música creativa extendida exige la entrega completa de cada músico que participe; es decir, que se espera de los músicos del cuarteto que «toquen los silencios» además de los «sonidos». No hay ningún momento en la música en donde un miembro del grupo pueda «desconectar» su vínculo vibracional con el conjunto del ensemble²⁰.

Pero el «site» no se limita a los demás músicos y la música que elaboran: incluye también aspectos que, sin reflejar la voluntad creativa de ninguno de los músicos, influye directamente en ella. Así, por ejemplo, un lugar especialmente resonante llevará al improvisador a elaborar un discurso especialmente puntillista –dejando que la resonancia «junte los puntos», o muy lento, para que no suene borroso; o especialmente suave, para que resuene menos. De la misma manera, la presencia de ruidos ambientales será recibida con decisiones acerca de los registros más audibles de cada instrumento, de la relativa complejidad o simpleza del tipo de gesto musical empleado, de la posibilidad de incorporar algunos de esos ruidos directamente al discurso, etc. Lo que podría ser un serio impedimento para cualquier música incapaz de reaccionar ante ello será incorporado por el improvisador como *razón de ser* de la música que elabora específicamente para ese entorno.

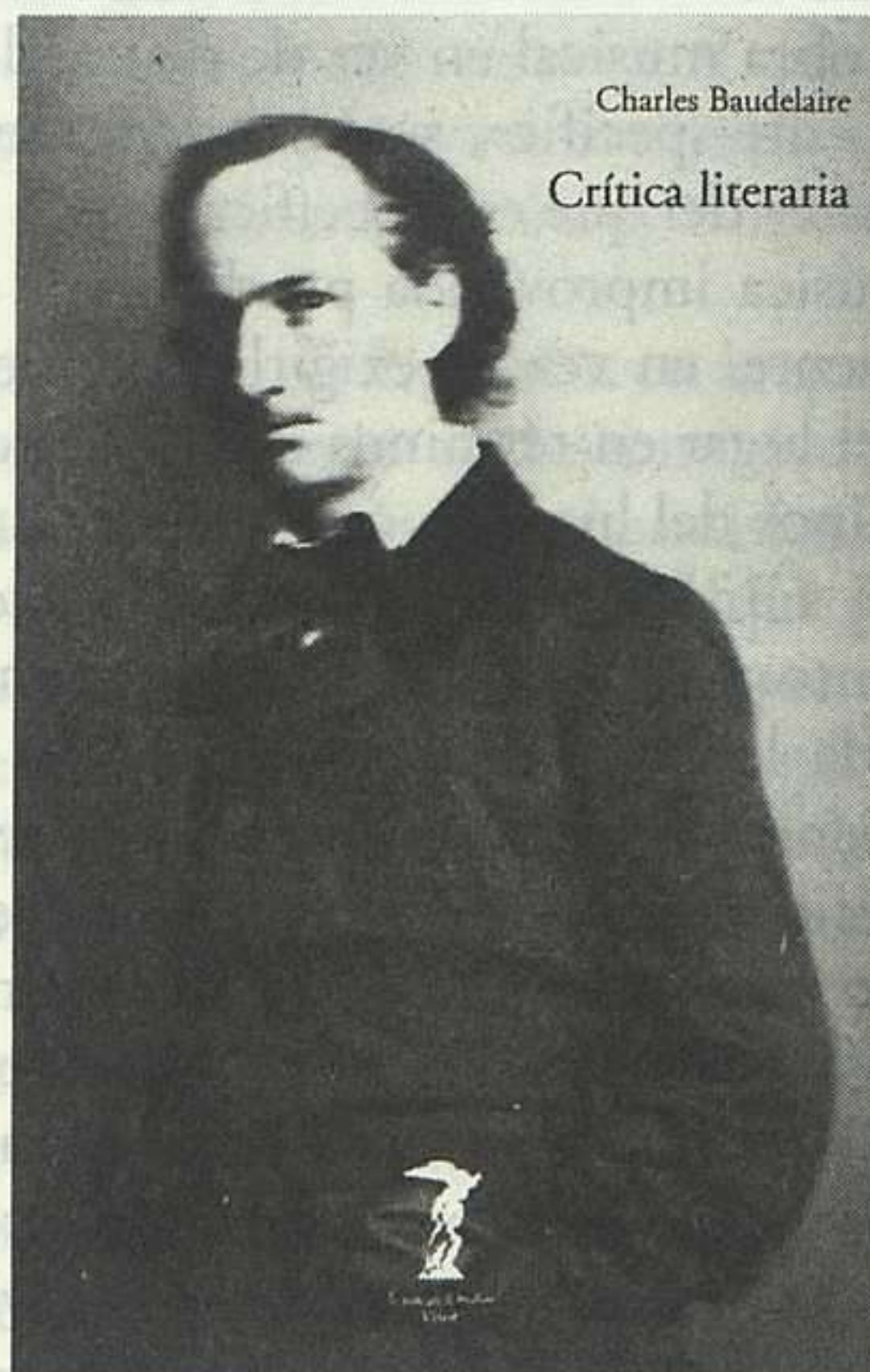
Como puede verse, el improvisador tiene una actitud hacia su entorno radicalmente distinta a la del compositor y/o intérprete de música contemporánea. En la medida en que esto se manifiesta en su música, también ha de afectar a la forma en que el oyente la recibe. Si bien en la música «cultura» tradicional, la que habita las salas de conciertos, el oyente intenta suspender su consciencia del entorno, suprimiendo su percepción de los ruidos y estímulos que inevitablemente

²⁰ Anthony Braxton, citado en: Graham Lock, *Forces in Motion*, Londres, Quartet Books, 1988, p. 147.

rodean al objeto musical sin tener ninguna relación con él, en la música improvisada el oyente puede ser plenamente consciente de ellos, ya que sí están relacionados con el discurso musical. Esta consciencia le ayudará a entender la obra musical en vez de distraerle de ella. Como cualquier obra de arte «site-specific», se entenderá mejor cuanto más consciente se esté del «site» del que es específica.

Así pues, la música improvisada puede llegar a *alzar* la consciencia del entorno del oyente, en vez de exigirle el esfuerzo de suprimirla. Es esta consciencia del lugar en términos de la obra de arte, la consciencia de la obra en términos del lugar, la que llega finalmente a borrar la sensación de límite. Si *4'33"* lo conseguía a medias, con un contenido definitivamente del entorno, pero una forma totalmente externa a él, la música improvisada lo logra plenamente, tanto por contenido como por forma, admitiendo de manera integrada el entorno y la voluntad creativa de los músicos. Los límites siguen existiendo, al igual que los cuadros de Rothko son «muy grandes» y no infinitos, pero su integración en el entorno los difumina de tal manera que llegan a ser irrelevantes. Sólo queda el proceso, la manera de ser «muy íntimo y humano». «Es como si hubiera equivalentes externos a verdades que, de alguna forma misteriosa, ya sé. Para captar estos equivalentes, debo mantenerme 'sintonizado' todo el tiempo, mantener mi receptividad totalmente abierta a lo que me rodea. La preconcepción es fatal para este proceso. La vulnerabilidad es implícita en él; el dolor, inevitable...»²¹.

²¹ Anne Truitt, «Daybook: The Journal of an Artist (1974-79)», en *Theories and Documents...*, ed. cit., p. 99.



Charles Baudelaire

Crítica literaria

Charles Baudelaire, *Crítica literaria*

La balsa de la Medusa, n.º 93. 388 pp., ISBN: 84-7774-593-5

Índice: Introducción, *Baudelaire lector*, Lydia Vázquez.

Los cuentos normandos e Historietas baladíes, por Jean de Falaise. [Parodia de Safo]. Fragmentos literarios. Cómo se pagan las deudas cuando se es un genio. *Prometeo liberado*, por L. de Senneville. *El siglo*. *Epístola a Chateaubriand*, por Bathild Bouniol. Consejos a los jóvenes literatos. Los cuentos de Champfleury. *Chien-Caillou*, *Pobre Trompette*, *El difunto Miette*. Jules Janin y *El Roscón de Reyes*. Pierre Dupont (I). Pensamiento de diario. Los dramas y las novelas honestos. La escuela pagana. Notas para la redacción y la composición del periódico *Le Hibou Philosophe*. Títulos para una publicación mensual. De algunos prejuicios contemporáneos. Reseña de la *Historia de Neuilly* del abate Bellanger. Puesto que existe el realismo. Philibert Rouvière. Notas sobre *Las Amistades peligrosas*. *Madame Bovary*, por Gustave Flaubert. *La doble vida*, por Charles Asselineau. Prólogo de Asselineau a *La doble vida*, anotado por Baudelaire. Théophile Gautier (I). Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos. I. Victor Hugo. II. Auguste Barbier. III. Marceline Desbordes-Valmore. IV. Théophile Gautier (II). V. Pétrus Borel. VI. Hégésippe Moreau. VII. Théodore de Banville. VIII. Pierre Dupont (II). IX. Leconte de Liste. X. Gustave Le Vavas seur. *Los mártires ridículos*, por Léon Cladel. Una reforma en la Academia. El espíritu y el estilo de Villemain. Paul de Molènes. *Los Miserables*, por Victor Hugo. Aniversario del nacimiento de Shakespeare. Carta a Jules Janin. El actor Rouvière. Nota sobre *Los Trabajadores del mar*. *Marginalia I*. *Marginalia II*.

ADOLFO SCHLOSSER. BURLANDO LAS TRAMPAS

Rafael García Alonso*

1. *Dificultades en el análisis de la poética de Schlosser*

1.1. Schlosser y los movimientos artísticos contemporáneos

Conviene empezar recordando que, además de esculturas, Schlosser ha realizado «acciones» e «instalaciones» –para abreviar todo ello lo designaremos como «escultura»–, y que ha publicado unos pocos y breves textos, algunos de ellos en colaboración con el escritor chileno Patricio Bulnes. Esta pluralidad de comportamientos no puede dejar de remitir a los cambios que, especialmente tras la figura de August Rodin, ha experimentado la escultura. No es este, desde luego, el lugar sino para detenerse tangencialmente en ellos. Principalmente, porque siendo Schlosser contemporáneo nuestro resulta, sin embargo, difícil adscribirlo a ningún movimiento. No tanto por la casi evidente inexac-

* A la isla de Tenerife, con nostalgia. A quienes me apoyaron en aquellos días: Marisa Bajo, Manuel Bettencourt, Maite Guijarro y Agustín Gómez Rosa.

Con mi agradecimiento también a J. Arturo Rodríguez Núñez, Delfín Rodríguez, Carlos Piera y Patricio Bulnes. A las galerías «Ginkgo», «Buades», «Helga de Alvear» y «Luis Adelantado». Al «Instituto Valenciano de Arte Moderno» y al «Centro Galego de Arte Contemporáneo».

La balsa de la Medusa, 49, 1999.

titud, y su personal rechazo, de las resbaladizas etiquetas que se le han adjudicado: periferia del conceptual, postminimalismo, land art, arte póvera... Sino, sobre todo, porque compartiendo su obra plástica diversos rasgos de la escultura contemporánea rechaza otros. De acuerdo con ella, Schlosser no realiza estatuas, elimina el pedestal excepto en algunas obras de pequeño formato, y disminuye masas y volúmenes dando entrada al vacío. En pocas ocasiones esculpe o talla e incorpora materiales no clásicos como ramas de árboles, paja o barro. Realiza también, como he dicho, acciones e instalaciones con su característica provisionalidad y vinculación con el espacio en el que se efectúan. Por otra parte, desde sus primeras exposiciones, y en su propio comportamiento personal, es fácil entrever rasgos típicos del rechazo de la «institución/arte».

Sin embargo, frente a la persecución de arreferencialidad por parte de algunos de los movimientos citados, si las obras de Schlosser llevan título es porque están llenas de alusiones. Más que decir muestran; lejos, pues, de aquélla frase de Frank Stella según la cual «lo que se ve, es lo que se ve». Frente al predominio minimalista y conceptual de la idea, la obra de Schlosser tiene un carácter marcadamente manual, recuperando así la dimensión de la habilidad formadora del artista como individuo concreto que ha de efectuar personalmente el trabajo. Frente al descentramiento nietzscheano de la obra de arte, en él son importantes los conceptos de centro y simetría. Lo cual, a su vez, está ligado a la síntesis que realiza entre lo geométrico y lo orgánico (la abstracción y la *Einfühlung*, por citar a Wilhelm Worringer) hasta conseguir, seguramente sin pretenderlo, la belleza. Las obras de Schlosser, en efecto, han evolucionado –con las matizaciones que haré más adelante– hacia universos orgánicos cerrados sobre sí mismos. Por último, son poco modernas en el sentido de que no aspiran tanto a la «actualidad» como a la atemporalidad histórica, pues el tiempo que privilegian es el cósmico de los ciclos diarios o estacionales. Lo cual, sin embargo, liga la obra de Schlosser a cierto arcaísmo o primitivismo muy frecuente, como es sabido, en el arte del siglo XX.

Rafael García Alonso (1956) es profesor de Sociología del arte y la literatura en la facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *Ensayo sobre literatura filosófica* (1995) y *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset* (1997).

1.2. El tema de Schlosser

Un segundo tipo de dificultades a la hora de encuadrar la poética de Schlosser tiene que ver con su reticencia a hablar sobre su propia obra. Los textos a los que antes me refería son más literarios que programáticos. Las pocas declaraciones públicas que ha realizado son claramente coherentes entre sí pero parecen arrancadas con sacacorchos en ocasiones –como la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas– en las que por cortesía no ha tenido más remedio que decir algo. Su colaboración a la hora de realizar catálogos ha sido más bien escasa.

Independientemente de su talento personal –menos huraño de lo que pueden dar a entender estos hechos– la parquedad de la que hablamos tiene que ver con su concepción de la escultura, pues ésta, ha dicho, es «el arte mudo de mostrar, de expresar con cosas, la palabra no vale»¹. Siendo Schlosser austríaco, es casi inevitable que tal frase nos recuerde, ya lo insinué antes, la distinción wittgensteiniana entre decir y mostrar. Pero, sin detenernos en ella, recordemos también que en 1807 Friedrich Schelling afirmaba que el arte figurativo como poesía muda debe expresar «pensamientos del espíritu, conceptos cuyo origen es el alma, pero no por el lenguaje, sino con la silenciosa naturaleza, por medio de (... formas; de...) obras sensibles independientes del lenguaje»². El arte figurativo, continuaba, se sitúa así como vínculo activo «entre el alma y la naturaleza, y sólo puede concebirse en el medio viviente entre ambas» (ídem). Me parece que la concepción del arte de Schlosser está muy vinculada a esta tradición romántica: la obra de arte como ente casi vivo entre un artista que reflexiona acerca de una naturaleza concebida como organismo viviente. Precisamente porque la obra de arte es concebida como resultado de una necesidad expresiva, queda concebida como resultado de una búsqueda cuyo resultado –la obra– precisamente en la resistencia del artista a confiarnos, a decirnos, sus claves y, por tanto, a clausurarla, deja abierta su capacidad de mostrar, de sugerir su sentido. Pues el que la aproximación a la obra no sea unívoca no implica que sea arbitraria. Al menos en dos ocasiones, Schlosser ha hablado del sentido de la obra. Así en el catálogo de «Primera Nieve», 1989, señalaba la imposibilidad de «alcanzar una correcta comprensión “del sentido de la obra”»³, sin tener en cuenta tanto el

¹ *Deia*, 1-10-1991, p. 49.

² Schelling, F. W. J., *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Buenos Aires, Aguilar, 1954, p. 29.

³ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve», Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

texto por él escrito como la instalación efectuada en el Teatro Campoamor de Oviedo. Pero el sentido no se dice, se muestra.

Y también se busca. Es altamente revelador, a este respecto, que Schlosser haya practicado distintos medios expresivos –pintura, poesía, teatro, escultura–. Pero, sobre todo, hay que insistir en que su obra es una búsqueda debido a lo escabroso de la investigación que se plantea. A saber, con sus palabras, «el lugar que ocupa el hombre en el mundo, entre la naturaleza»⁴. Una investigación que él realiza desde el arte, donde éste aparece –como veíamos en Schelling– como vínculo activo entre dos entidades vivientes, el alma y la naturaleza. Expresión metafórica de esa búsqueda es el decidido internarse de Schlosser en los montes de Bustarviejo para volver a su taller con algo allí encontrado. Búsqueda, también, porque en esa relación entre artista, obra y naturaleza, «no se sabe ni tampoco se siente nada seguro. Sólo los picos del alrededor quedan ya iluminados»⁵, tal como escribe en 1989.

2. *El arte es una técnica*

La tríada a investigar es, pues, la formada por el hombre, la naturaleza y el arte. ¿Qué concepción tiene Schlosser de esa relación? Para contestar a esa pregunta encontramos una pista singular en el análisis –aquí inevitablemente muy reducido– de la relación entre Schlosser y Bulnes, así como del círculo que en 1977 se articulaba en torno a la Galería Buades, entre cuyos artistas figuraban Eva Lootz y Navarro Baldeweg. En diciembre de ese año algunos de ellos editaron el único número de la revista «Humo». Para aquella ocasión Bulnes tradujo un texto de Michel Serres en el que se hace un análisis de la tríada citada. Además, escribía un artículo en el que se refería a Serres y en el que comentaba también la película «Nanouk el esquimal» de Flaherty. En mi opinión, todo ello está en perfecta sintonía, ya por entonces y desde entonces, con la obra de Schlosser.

Serres realizaba una distinción entre la máquina clásica y la máquina industrial. Así el velero, como ejemplo de la primera, se limitaría a vehicular en forma de movimiento la energía del viento. La intervención de la vela sería mínima, el viento pasa a su través siendo

⁴ *Lápiz*, n.º 92, marzo-abril, 1993.

⁵ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve», Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

recogido momentáneamente por ella. Por el contrario, la máquina industrial, del que el motor valdría como ejemplo, encapsula y administra la energía que encuentra fuera de sí. Tal distinción recoge, desde luego, aspectos del texto de Martin Heidegger, «La pregunta por la técnica» (1953). En él se considera la técnica moderna, la fabricación artesanal y las formas superiores del arte como formas de poíesis, de producción, en cada uno de los cuales la realidad se desoculta de forma diferente. Toda poíesis es un hacer-venir aquello que está oculto. La naturaleza lleva en sí misma la posibilidad de esa producción, mientras que las producciones artificiales necesitan del ser humano. La artesanía, el arte y la técnica modernas son téjnes desocultadoras que al producir hacen patentes los entes, los desocultan. Con ello quedan ligadas al conocimiento. Por lo que nos interesa ahora, Heidegger considera que el desocultar que impera en la técnica moderna, por ejemplo en una central energética frente a un molino, es un «provocar (Herausfordern) que le exige a la naturaleza suministrar energía que como tal puede ser extraída y almacenada». A juicio de Heidegger aunque la técnica moderna sea una forma de des-ocultar, es también una im-posición (Gestell) en la que «se oculta el desocultar en cuanto tal». Tal como puede verse en el arrinconamiento de lo que Serres denominaba máquina clásica por la máquina industrial. Se ocultan así formas más antiguas del desocultar como las artesanales. Pero además, según Heidegger, en el mundo moderno la naturaleza se convierte en medio, «ser para» (um zu)⁶. Nuestra relación con ella se convierte así necesariamente en una relación de dominio.

Si Heidegger tiene razón, bajo la conversión de la naturaleza en instrumento no cabe, tal como afirma Schlosser, la consideración de la naturaleza «como algo viviente y creador»⁷. Es decir, su consideración al modo de Schelling, quien decía que «sólo para el investigador entusiasmado [la naturaleza] es la fuerza originaria del mundo, santa, eterna, creadora, que produce de sí misma todas las cosas de un modo activo»⁸. Lo cual, obviamente, excluye una relación de dominio y pide, más bien, una respetuosa relación de compenetración entre hombre y naturaleza. A este respecto —y dejando a un lado la exaltación de Schelling— la pregunta decisiva sería si el arte en general puede ser vínculo adecuado en

⁶ Heidegger, M., «La pregunta por la técnica», en *Anthropos*, Barcelona, Suplementos, n.º 14, 1989, pp. 9, 14.

⁷ Schelling, *op. cit.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

la compenetración entre el hombre y la naturaleza. Pero por lo que concierne a nuestro trabajo no deberíamos olvidar plantearnos si la obra de Schlosser tiene en cuenta ese tipo de cuestiones. Si la respuesta a la cuestión más general fuera afirmativa la naturaleza no estaría condenada a ser medio («ser para»), sino que la obra artística nos ayudaría a comprenderla en su mera presencia. En su mero estar allí⁹. Dicho de otro modo, la obra artística ayudaría a desocultar formas de ténje sojuzgadas por la técnica moderna; así como una vinculación compenetrada entre hombre, arte y naturaleza. Respeto, no dominio. O tal como lo expresaría Bulnes, pertenencia, no jerarquía.

¿Hay algún modelo para conseguir esa relación?

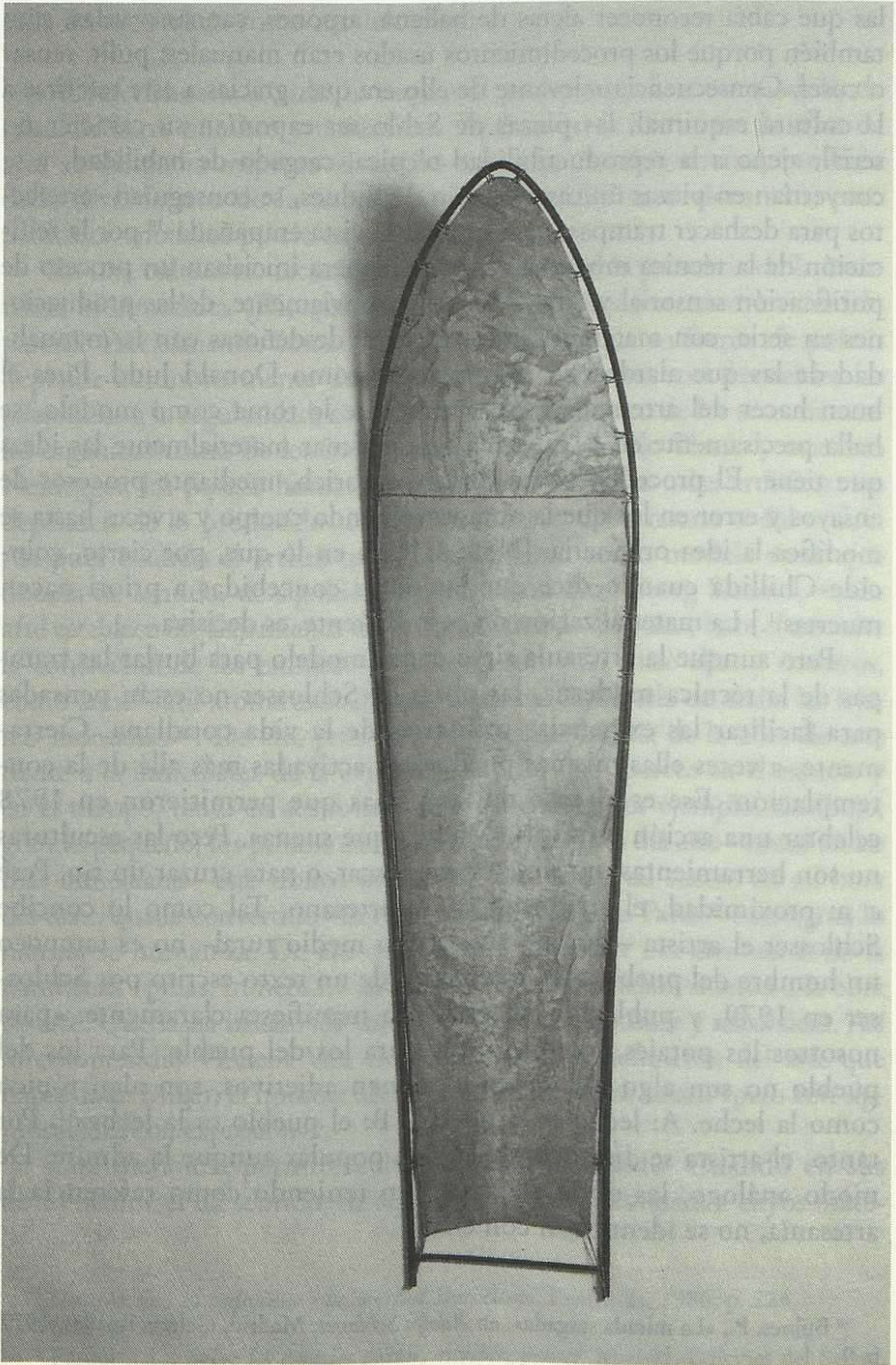
3. *La artesanía y la naturaleza como modelos parciales*

3.1. La artesanía como modelo parcial

Ahora bien, respetar algo, en este caso la naturaleza, no exige dejar de actuar sobre ese algo. En la búsqueda de una forma de acción compenetrada con la naturaleza uno de los modelos que al menos Bulnes y Schlosser consideraron fue el de la relación que con ella mantiene el hombre en la cultura esquimal. Tuvieron en cuenta el reportaje ya citado de Flaherty. En éste, la interacción entre hombre y naturaleza se concretaba en las artesanías propias de la cultura esquimal (vestimentas, útiles domésticos o de trabajo, vivienda...). Las cuales usan respetuosamente las materias naturales activando, multiplicando en provecho humano, decía Bulnes, sus posibilidades y energías. El iglú, por ejemplo, es una forma de compenetración del hombre con el hielo. Y al agua, la tierra, el fuego, y el aire, a la naturaleza entera, los esquimales le estaban agradecidos tal como se reflejaba en un fotograma incluido en «Humo» en el que un esquimal en pie inclinaba su cabeza hacia el suelo.

Por otra parte, conviene recordar que durante algún tiempo, y antes de instalarse en España, Schlosser había formado parte de la tripulación de barcos que faenaban en Islandia. La exposición que a comienzos de 1977 realizó Schlosser testimonia, sin lugar a dudas, ese influjo de las artesanías esquimales. No sólo porque en ella se presentaran piezas —que en el catálogo correspondiente fueron fotografiadas por Eva Lootz— en

⁹ Schelling, *op. cit.*, p. 9.



Trineo, 1976. Piel de cabra y varilla de hierro, 165 x 45 cm.

las que cabía reconocer aletas de ballena, arpones, canoas o velas, sino también porque los procedimientos usados eran manuales: pulir, tensar o coser. Consecuencia relevante de ello era que, gracias a este referirse a la cultura esquimal, las piezas de Schlosser exponían su carácter no serial, ajeno a la reproductibilidad técnica, cargado de habilidad, y se convertían en piezas únicas. A juicio de Bulnes, se conseguían «artefactos para deshacer trampas, para limpiar la vista empañada»¹⁰ por la reificación de la técnica moderna. De esta manera iniciaban un proceso de purificación sensorial y vital. Muy lejos, obviamente, de las producciones en serie, con materiales industriales, y desdeñosas con la manualidad de las que alardeaban minimalistas como Donald Judd. Pues el buen hacer del artesano, y del artista que le toma como modelo, se halla precisamente en la capacidad de plasmar materialmente las ideas que tiene. El proceder, como diría Gombrich, mediante procesos de ensayos y error en los que la obra va tomando cuerpo y a veces hasta se modifica la idea originaria. [Nota 1: Algo en lo que, por cierto, coincide Chillida cuando dice que las obras concebidas a priori nacen muertas¹¹.] La materialización no es indiferente, es decisiva.

Pero aunque la artesanía sirva como modelo para burlar las trampas de la técnica moderna, las obras de Schlosser no están pensadas para facilitar las exigencias utilitarias de la vida cotidiana. Ciertamente, a veces ellas mismas puedan ser activadas más allá de la contemplación. Ese es el caso de las piezas que permitieron en 1978 celebrar una acción musical, «Madera que suena». Pero las esculturas no son herramientas: no sirven para pescar, o para cruzar un río. Pese a su proximidad, el artista no es un artesano. Tal como lo concibe Schlosser el artista –aunque viva en un medio rural– no es tampoco un hombre del pueblo. Un fragmento de un texto escrito por Schlosser en 1979, y publicado en 1987, lo manifiesta claramente: «para nosotros los potajes no son lo que para los del pueblo. Para los del pueblo no son algo milagroso ni tienen adjetivos, son algo tópico como la leche. A: leche es el pueblo. B: el pueblo es la leche»¹². Por tanto, el artista se distancia de la vida popular aunque la admire. De modo análogo, las obras de arte, aun teniendo como referencia la artesanía, no se identifican con ella.

¹⁰ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 9.

¹¹ Ugarte, L., *Chillida: dudas y preguntas*, Donostia, Erein, 1995, p. 105.

¹² *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.

3.2. La naturaleza como modelo parcial

Al referirnos a la cultura esquimal ya hemos visto un modelo de relación entre hombre y naturaleza. Acabamos de ver cómo la obra de arte se distancia respecto al objeto artesano. Análogamente, también debe distanciarse de la naturaleza. Artesanía y naturaleza son, para Schlosser, modelos parciales.

En una cultura no tecnológicamente industrial la presencia de la naturaleza es inmediata. ¿Por qué para el artista no puede ser sino un modelo parcial? Precisamente, como decíamos antes, porque su forma de poíesis depende autónomamente de sí misma. En Schlosser son frecuentes las referencias a la regularidad, simetría y centralidad tanto de los seres naturales orgánicos como de los inorgánicos. Pero, como vio Platón y recuerda Heidegger, las poíesis humanas, como las artesanales o las artísticas, no dependen de lo producido sino del productor, del artesano o del artista. Así pues cuando el artista toma la naturaleza como modelo tiene que dotarla de sentido, de significado pues, como dice Georg Simmel, «todo arte establece un alejamiento de la inmediatez de las cosas, hace retroceder la concreción de los estímulos y extiende un velo entre ellos y nosotros, como aquel sutil aroma azulado que envuelve como tela de araña las lejanas montañas»¹³. De ahí, prosigue, «la peculiar lejanía de la obra de arte frente a la inmediatez de la experiencia»¹⁴. Lo que aparece en el espacio y en el tiempo, tanto en sus formas más generales –por ejemplo, alto/bajo, grande/pequeño, los puntos cardinales, las estaciones del año– como en las más inmediatas –este tronco de abedul, esta seta–, tal suceso en tal hora del día... queda convertido –lo ha explicado José Luis Pardo¹⁵– en signo, lo natural se humaniza. De ahí que cuando Schlosser usa elementos de la naturaleza –piñas, troncos...– adquieran una significación interna a la obra de arte. Queda así instaurada una distancia entre hombre y naturaleza. Así lo comprendió Vincent Van Gogh cuando a la definición del arte que había dado Millet, el hombre añadido a la naturaleza, aclaró «pero con significación, con expresión»¹⁶.

Esta distancia permite evitar un malentendido. Cuando en sus obras Schlosser da sentido, da significado a esa naturaleza a cuyos mate-

¹³ Simmel, G., *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986, p. 224.

¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵ Pardo, J. L., *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1991, p. 58.

¹⁶ Bulnes, P., «Producir para ser producido», en *Humo*, p. 4.

riales ha recurrido no lo hace para reintegrarse ilusoriamente a ella, sino para hablar a los hombres. Dicho de otro modo, precisamente porque en la obra de Schlosser se comprende la distancia existente entre hombre y naturaleza no hay en ella anhelo de fusión con ella.

4. *Artista y naturaleza. La doble exteriorización*

Pero aproximémonos más a la compenetración existente en la obra de Schlosser entre artista y naturaleza. Se trata de una doble exteriorización.

De un lado, Schlosser ha declarado que el arte es algo íntimo y que en el momento de la creación el artista tiene incluso que olvidarse del arte «para que surja lo que uno lleva dentro»¹⁷. Fue precisamente esa necesidad interior de expresión, por decirlo con Wassily Kandinsky, la que ha impulsado a Schlosser a practicar distintos medios expresivos: pintura, literatura, escultura... Ahora bien, esa exteriorización se da pudorosamente. Schlosser se expresa pero no se exhibe. Instala su obra casi a escondidas, y la muestra mientras él desaparece discretamente.

De otro, decía anteriormente (#1.2) que la obra de Schlosser podía ser entendida como la reflexión de un artista que considera a la naturaleza como organismo viviente y no (#2) como medio. De ahí que la mirada con la que la interroga no sea superficial, sino cálida y penetrante. Schlosser pretende exteriorizar la forma interior. Él mismo lo ejemplificaba así: «si miras una palmera en el viento, ves cómo las hojas se mueven rítmicamente, la forma está dentro; lo que no me gustaría es hacerlo al revés, usar [la palmera] como material»¹⁸. Así que la compenetración que intenta Schlosser sería: hallar y explicitar la forma interior de la naturaleza, dotándola de significado y expresándose a sí mismo. Al recoger la noción de forma interior nos recuerda una tradición presente en Miguel Angel Buonarroti, los románticos alemanes y, ya en nuestro tiempo, continuada por el artista del land art, Robert Smithson. Cabe así citar que Schlosser dice, según Bulnes, que cuando mira el tronco ve las yemas escondidas¹⁹. [Nota 2: Smithson escribe:

¹⁷ *Egin*, 1-10-1991.

¹⁸ *Diario 16*, Madrid, 17-10-1996.

¹⁹ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 2.

«cuando miraba el sitio, éste reverberaba en los horizontes sugiriendo un ciclón inmóvil, mientras que la luz móvil hacía que todo el paisaje pareciera estar temblando»²⁰.]

Pero justamente porque existe esa forma interior ésta, según Schlosser, no es significativa. Así, respecto a algunos materiales por él empleados, ha llegado incluso a decir que «la madera y el barro tienen un significado aún mayor que la obra de arte»²¹. Se trata, como vimos, de seres vinculados con la vida: «con un material puedes hacerlo todo, pero con un árbol tienes que respetar lo que hay en él»²². Ahora bien, debido a la distancia entre naturaleza y obra de arte a la que ya me he referido, la significación de la obra de arte es distinta a la de la naturaleza. Entraña, podríamos decir, una significación transformadora, transfiguradora. En la que la regularidad, la energía, el ser mismo de la naturaleza queda modificado.

Aquí existe un peligro. Pues, como acabamos de ver, mientras que el pudor caracterizaba la exteriorización del artista, el respeto debe presidir la exteriorización de la naturaleza. ¿No podría ocurrir que en la dotación de significado con que Schlosser dota a la naturaleza la violenta? Este temor aparece con claridad en un texto de 1982 titulado «El parásito» en el que Schlosser y Bulnes señalaban que cuando una idea se posa sobre un árbol «no lo arquea: lo tuerce, lo arranca»²³. Una violencia cuya intensidad es patente aun cuando veremos otras formas de contacto. Pero que no puede dejar de relacionarse con los arbolitos arrancados, aunque estén secos, de raíz a copa que figuran en obras de Schlosser.

Sin duda dice mucho de la lucidez de Schlosser el que se plantee tal cuestión. Pero no olvidemos que se busca la compenetración del doble proceso de exteriorización que he explicado. El significado interno de la naturaleza queda transformado mediante la obra de arte. Pues la cuestión no reside tanto en mostrar el significado interno de tales o cuales aspectos de la naturaleza como en realizar una producción —una poíesis— humana en la que: 1.º La naturaleza no sea convertida en medio. 2.º Se muestre simbólicamente la posibilidad de una técnica en simbiosis con el producir de la naturaleza. 3.º Se muestre una producción

²⁰ Cfr. Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 67.

²¹ *El País*, Madrid, 27-1-1996.

²² *Diario 16*, Madrid, 17-1-1996.

²³ Bulnes, P., y Schlosser, A., *El parásito*, Madrid, Galería Buades, 1982, p. 5.

artística compenetrada, y por ello respetuosa, con el proceder de la naturaleza pero conscientemente distinta de ella.

Si eso se logra –como a mí me parece que ocurre en la obra de Schlosser– se cumpliría la concepción del artista defendida por Simmel: «el artista es sólo aquel que consume este acto conformador del mirar y del sentir con tal pureza y fuerza que absorbe en sí plenamente la materia natural dada y la crea de nuevo como a partir de sí»²⁴. En tal caso, se cumpliría la doble exteriorización perseguida por Schlosser.

A mi juicio la compenetración, desde una óptica humana, de naturaleza y cultura presente en la obra de Schlosser halla su mejor demostración no en el hecho obvio de ser realizada por un hombre, sino en ser hecha con humor.

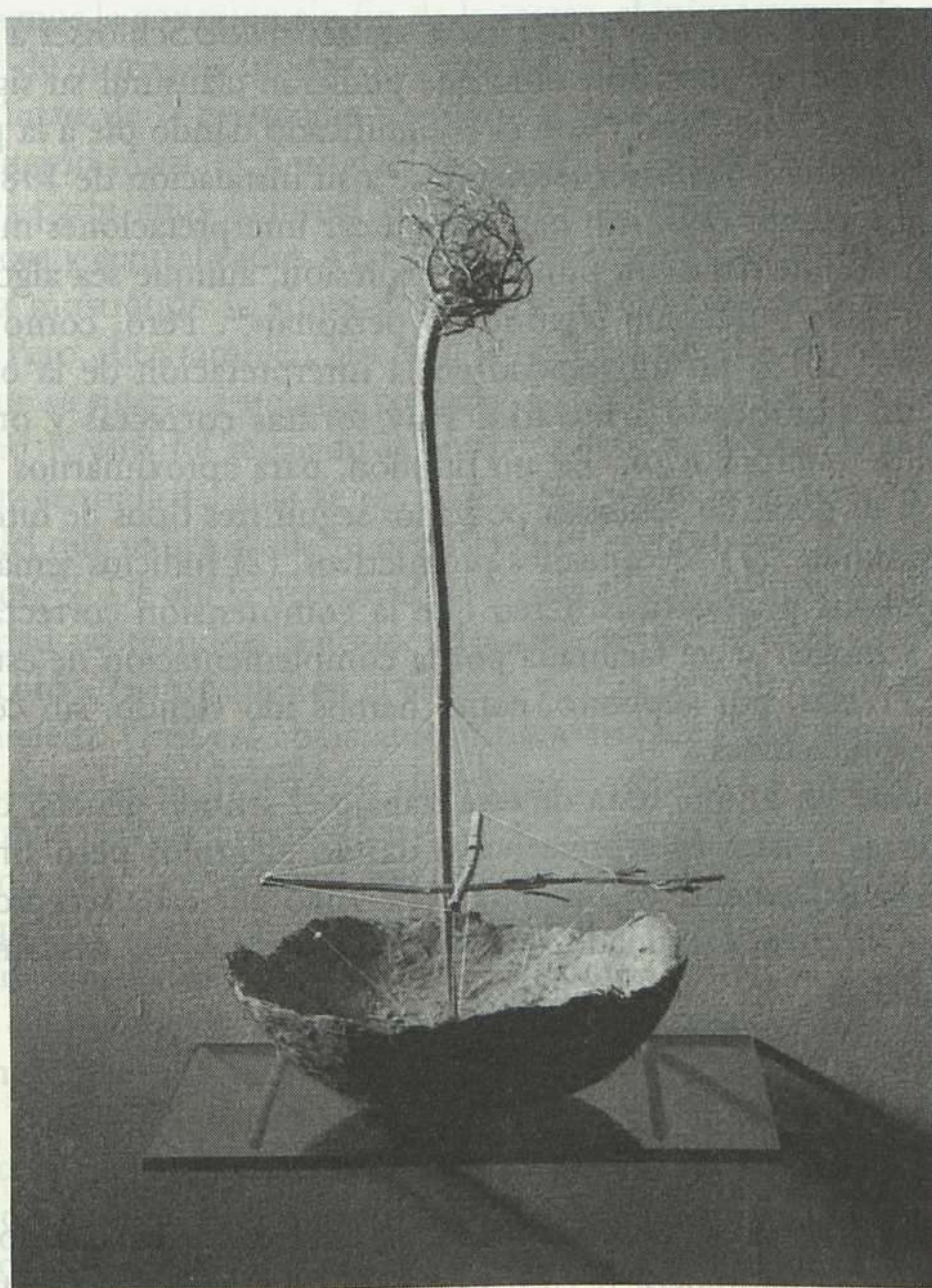
5. *Humor y ambigüedad*

Para analizar la distancia entre naturaleza y cultura en una obra tan connotativamente orientada hacia la primera como la de Schlosser me parece oportuno recordar algunas precisiones de Lévi-Strauss. Éste ha dicho que el arte tiene siempre carácter de signo y que, por ello, se halla «siempre a medias entre el lenguaje y el objeto»²⁵. De ahí el absurdo de una imitación artística –el mapa a escala real que aparece en un cuento de Borges por ejemplo– que pretendiera confundirse con su referente. En ese estar a medio camino los signos artísticos se convierten en significantes flotantes. Metafóricos, ambiguos. Aluden a un referente de manera sesgada, como diría quizá Bulnes. De ahí también la desviación, y con ella su capacidad de sugerencia, respecto al significado lingüístico/pragmático habitual. Y junto a ello, en Schlosser, el componente humorístico –aparte de otros– que puede haber, por ejemplo, en un «ajedrez de setas» (1987).

Significado flotante, humor, potencia simbólica; en suma, una cierta pero sugerente indefinición, son palpables con especial claridad en estados o momentos en los que el sujeto no pretende o no puede delimitar estrictamente la realidad: en la experiencia estética, en el sueño, en el duermevela, a veces en la infancia... Peter Handke cuenta: «La nube brillaba tan blanca sobre la colina oscura, transformada ésta en una superficie plana, que en la primera ojeada vi, sin querer, en el cielo, el hueso de calamar. De repente comprendí que las metáforas

²⁴ Simmel, G., *op. cit.*, p. 186.

²⁵ Lévi-Strauss, C, *Arte, lenguaje, etnología, Entrevistas con G. Charbonnier*, México, 1979, p. 97.



Velero, 1987. Barco y ramas, 45 x 15 x 15 cm.

Colección Juan Antonio Puerta.

nacieron de engaños e ilusiones de los sentidos»²⁶. Y Schlosser recuerda ese momento en el que el niño ve una rama y dice que es un pez²⁷. En sus obras, el significante flotante adopta a menudo, como insistiré más adelante, la forma de mezcla de ámbitos. Barcos cuyos palos mayores se asientan en esferas de barro, setas como figuras de ajedrez, por poner un par de ejemplos sin detenernos en ellos.

²⁶ Handke, P., *Carta breve para un largo adiós*, Madrid, Alianza, 1976, p. 60.

²⁷ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 1.

Todo es coherente con la ya citada resistencia de Schlosser a ofrecer interpretaciones de su propia obra que pudieran clausurar su significación. El significante flota, y con él el significado dando pie a la pluralidad interpretativa. Schlosser refiriéndose a su instalación de 1989 en el teatro Campoamor dijo: «no hay que buscar interpretaciones misteriosas, un árbol muerto es un punto de expresión, aunque sea algo triste; cada uno debe buscar un significado personal»²⁸. Pero, como vimos también (#1.2), la no univocidad en la interpretación de la obra no implica un significado arbitrario. Hay formas correctas y otras no correctas de interpretación. En mi opinión, para aproximarnos correctamente a las obras de Schlosser podemos seguir tres tipos de hitos a los que denominaré: (1) Mecanismos productivos, (2) Indicios semánticos, (3) Propuestas pragmáticas. Creo que la comprensión correcta de la obra de Schlosser se ve facilitada por la complementación de estos tres aspectos. Y ello, por supuesto, como hemos ido viendo, sin cercenar otras interpretaciones.

Analizaré en lo que resta de este trabajo el sentido general de cada una de estas «pistas interpretativas», dando ejemplos pero sin detenerme exhaustivamente en ninguna obra. Algo que cada receptor debe hacer por su cuenta, ayudado, todo lo más, y si no voy descaminado, por mi análisis.

6. *Hitos interpretativos. Mecanismos productivos*

La obra artística de Schlosser se ofrece como signo vinculador entre el hombre y la naturaleza (#1.2). El artista toma a ésta como modelo pero al significarla instaura una oscilación, flotante, entre cercanía y lejanía (#3.2). Intenta expresarse tanto a sí mismo como a la forma interior de la naturaleza pero transfigurándola (#4). En 1996, Schlosser declaró que, aunque le interesó la obra de artistas como Richard Long, ahora prefería «hacer objetos cerrados en sí mismos»²⁹. En realidad su preferencia por universos orgánicos es, como ya señalé (#1.1), una constante en su obra. Cabe una explicación para ello. Dejando aparte ahora sus «acciones», la escultura de Schlosser tiene como referente inmediato la naturaleza. Ahora bien, según Simmel, «por naturaleza

²⁸ *Diario* [¿de Oviedo? no identificado], 1989.

²⁹ *Diario 16*, Madrid, 17-1-1996.

entendemos la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial (...) la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad de un todo»³⁰. En los seres naturales es, por otra parte, muy habitual la organización fisiológica en torno a ejes simétricos y centralizados. Hay fotos, por ejemplo, en las que Schlosser bromea mostrando la simetría bilateral en un tomate partido por la mitad. Pero, dice también Simmel, la realidad «fluye a partir del oscuro seno que se sustrae a nuestra conciencia»³¹. [Nota 3: En sentido similar Rosalind Krauss ha señalado la «importancia simbólica de un espacio interior, central, del que se deriva la energía de la materia viviente, a partir del que se desarrolla su organización, como hacen los anillos concéntricos»³²]. De ahí la necesidad de ir más allá de su mera regularidad y causalidad otorgándole sentido. Para ello, según Simmel, el arte exige poner coto a la infinitud en el espacio y en el tiempo que es propia de la naturaleza. Crea así obras autosuficientemente delimitadas, rítmicamente articuladas, finitas. Así sucede en el género del paisaje. Pero de forma más general puede decirse, siempre según el mismo autor, que «para introducir en las cosas idea, sentido, armonía, se las debe configurar en primer lugar simétricamente, nivelar las partes del todo entre sí, ordenarlas regularmente en torno a un punto central. El poder conformador del hombre frente a la arbitrariedad y confusión de la configuración meramente natural se hace sensible con esto de la forma más rápida, más visible y más inmediata»³³. Pues «la simetría significa en lo estético la dependencia del elemento aislado de su interacción con todos los otros, pero al mismo tiempo la cerrazón del círculo así caracterizado»³⁴. Se logra así equilibrio interno, y armonía de las partes respecto a un centro unitario. [Nota 4: El impulso primero a la simetría, dice Simmel, puede ser más tarde contrarrestado por otro hacia la asimetría.] El catálogo «Primera Nieve» nos da un claro ejemplo de esta configuración artística de la naturaleza a partir de sus propias características. En la primera página aparecían una serie de fotos realizadas por Javier Campano en las que podían verse aspectos de un bosque donde

³⁰ Simmel, G., *op. cit.*, p. 175.

³¹ *Ibid.*, p. 205.

³² Cfr. Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 59.

³³ Simmel, G., *op. cit.*, p. 217.

³⁴ *Ibid.*, p. 221.

se amontonaban troncos caídos. Pero estas trece fotos quedaban ordenadas en una estructura, frecuente en los organismos naturales, de simetría bilateral. El desorden, la infinitud, quedaban delimitados.

La fascinación de Schlosser ante la regularidad de la naturaleza es palmaria. En un poema escrito en 1985 leemos: «a la izquierda del sol poniente surge la tenue curva de la luna, que en los días sucesivos a la misma hora irá aumentando, elevándose cada vez más hacia el Sur. El 27 de noviembre a la hora del ocaso aparecerá la luna llena al Este, detrás de las montañas ya oscurecidas»³⁵. Una naturaleza cíclica, cotidiana y eterna, próxima y cósmica. En ella se interna Schlosser impregnándose de su ser y a partir de ella la recrea desde sí mismo (#4). A su obra cabe aplicarle la categoría simmeliana de paisaje. «Una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano, que fluye ulteriormente»³⁶. Cercanía y lejanía; aura dirá más tarde Walter Benjamin.

Por todo ello no puede extrañar la confluencia de algunas estructuras características en la escultura de Schlosser. Hilando con las explicaciones de Simmel, la relación entre simetría y centro es la más evidente. En 1982 Schlosser realizaba un dibujo para el catálogo «El parásito» al que antes hemos aludido. «Un parásito necesita de un cuerpo para desarrollar su propia forma»³⁷, escribía junto a Bulnes. Se trataba de la corporalización de una idea en un ente que parece encontrarse a medio camino entre la tierra y el cielo; entre el pelaje del animal que parasita y las estrellas a las que parecen elevarse sus ojos. La verticalidad del dibujo, el desplazamiento de su centro dinámico, por decirlo con Rudolph Arnheim, a la parte superior —ahora sí en el centro geométrico del óvalo allí plasmado; la línea rabiforme de la parte inferior: todo ello expresa una unión transespacial de aliento sagrado: la conexión entre lo subterráneo, lo terrestre y lo celeste.

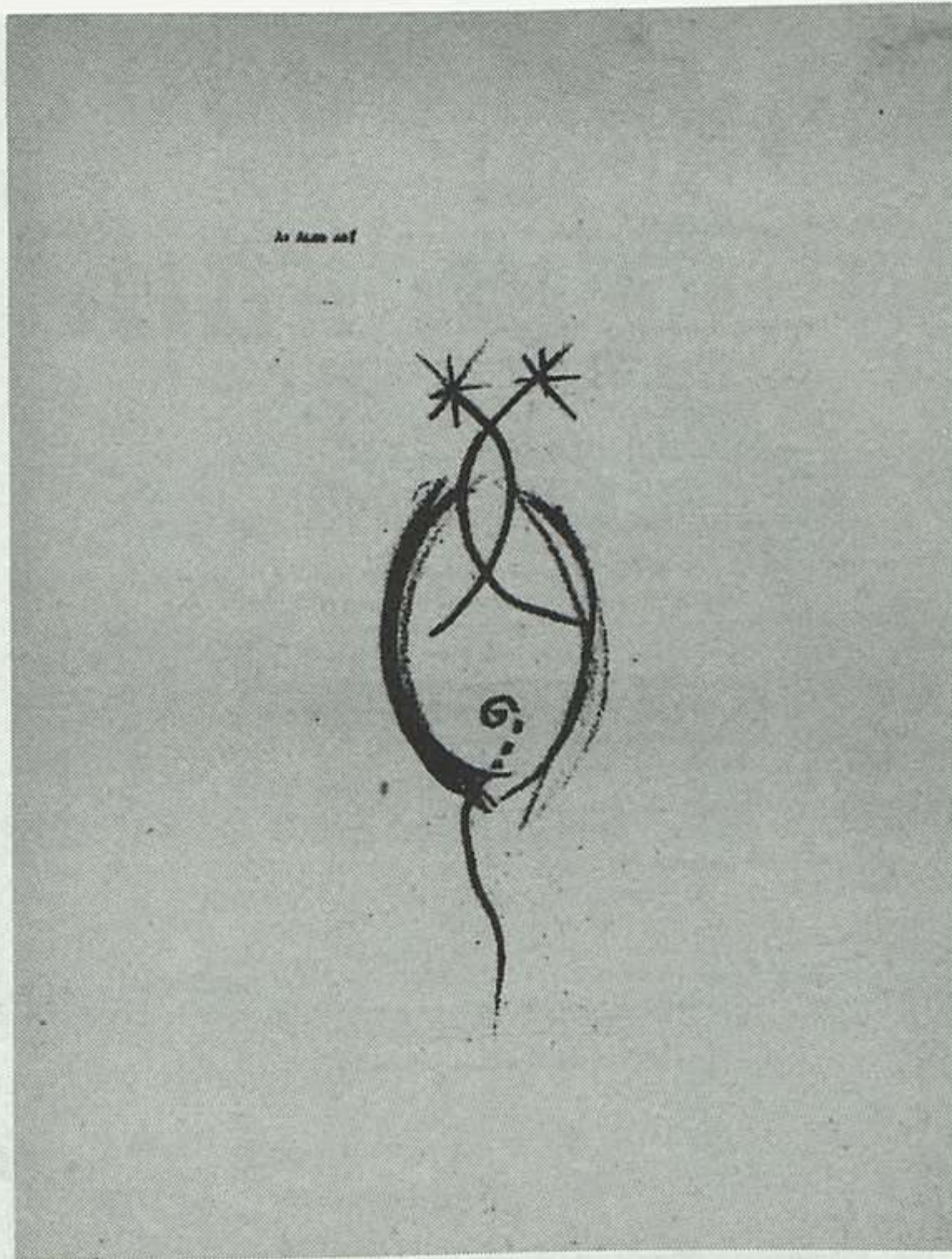
Se trata de una composición simétrica en torno a un eje bilateral, en cuya parte inferior existe un centro perceptual referido a una espiral desde la que parte la línea que nos lleva hacia abajo.

Las simetrías bilaterales aparecen en muchas piezas de Schlosser. Por ejemplo, una hoja, una vela o un falo de lona y piedra que figuraron en la exposición de comienzos del año 1977 en la galería Buades. En la

³⁵ *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.

³⁶ Simmel, G., *op. cit.*, p. 176.

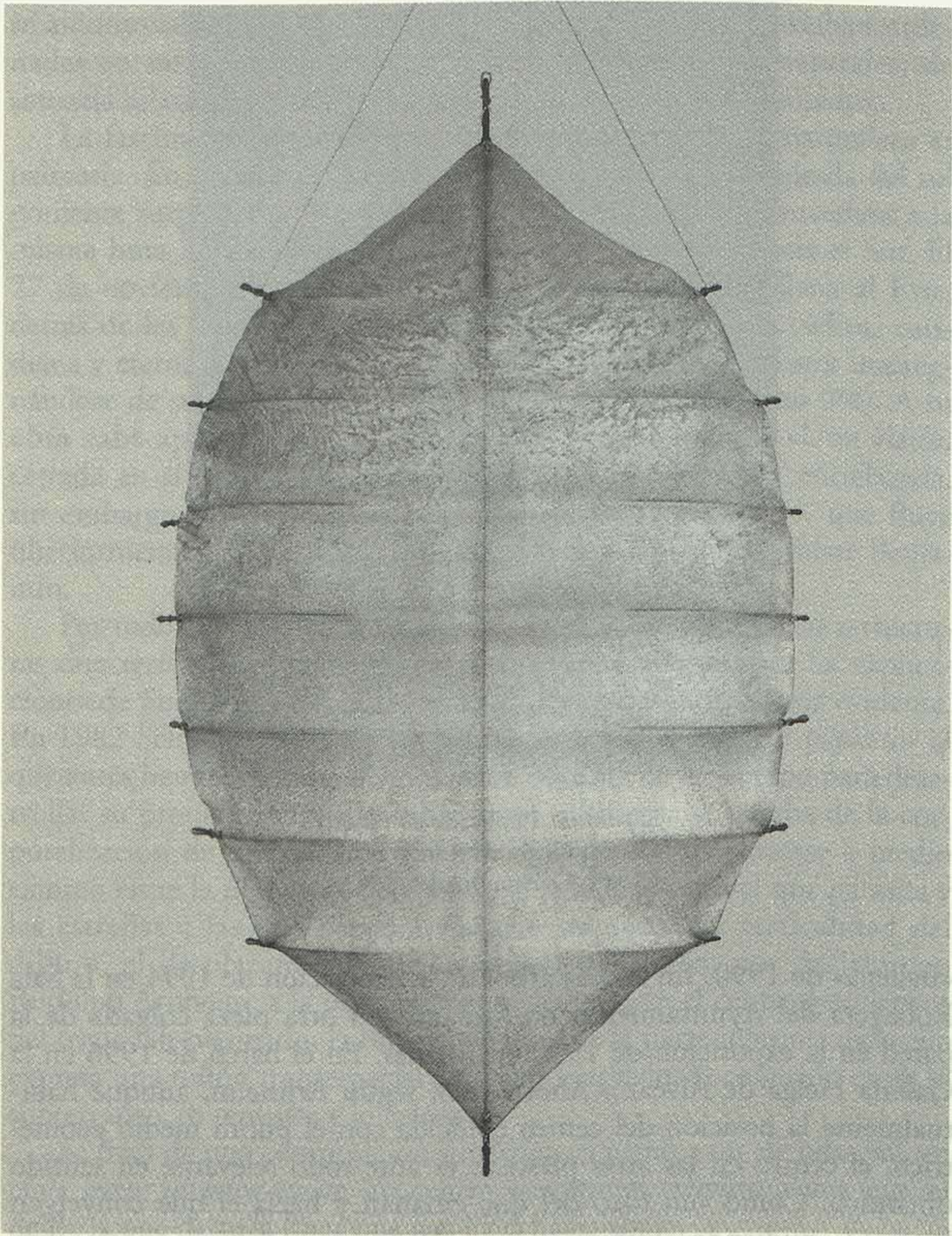
³⁷ Bulnes, P., y Schlosser, A., *El parásito*, Madrid, Galería Buades, 1982, p. 3.



El parásito. Publicado con motivo de la exposición de Adolfo Schlosser en la Galería Buades, 1982.

«Ballena» de 1990. En la casa árbol de la exposición de 1994 en la Sala Robayera del Ayuntamiento de Miengo. En otra pieza colgada de la pared en la exposición de 1990 en Buades. En el barco de 1996 en la Galería Helga de Alvear... Ahora bien, según Arnheim, aunque habitualmente la posición del centro coincida con el punto medio geométrico, el centro en las artes plásticas es ante todo relevante en sentido dinámico. Como «un foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas (...pudiendo...) ubicarse en cualquier parte del espacio visual»³⁸. En todo campo visual hay, además, varios centros –incluido el del espectador– que compiten y se equilibran entre sí. Arnheim indica, además, por lo que aquí nos interesa, que «la simetría, en particular, crea centralidad, y en virtud de ella el centro se prolonga hasta donde

³⁸ Arnheim, E., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 16.

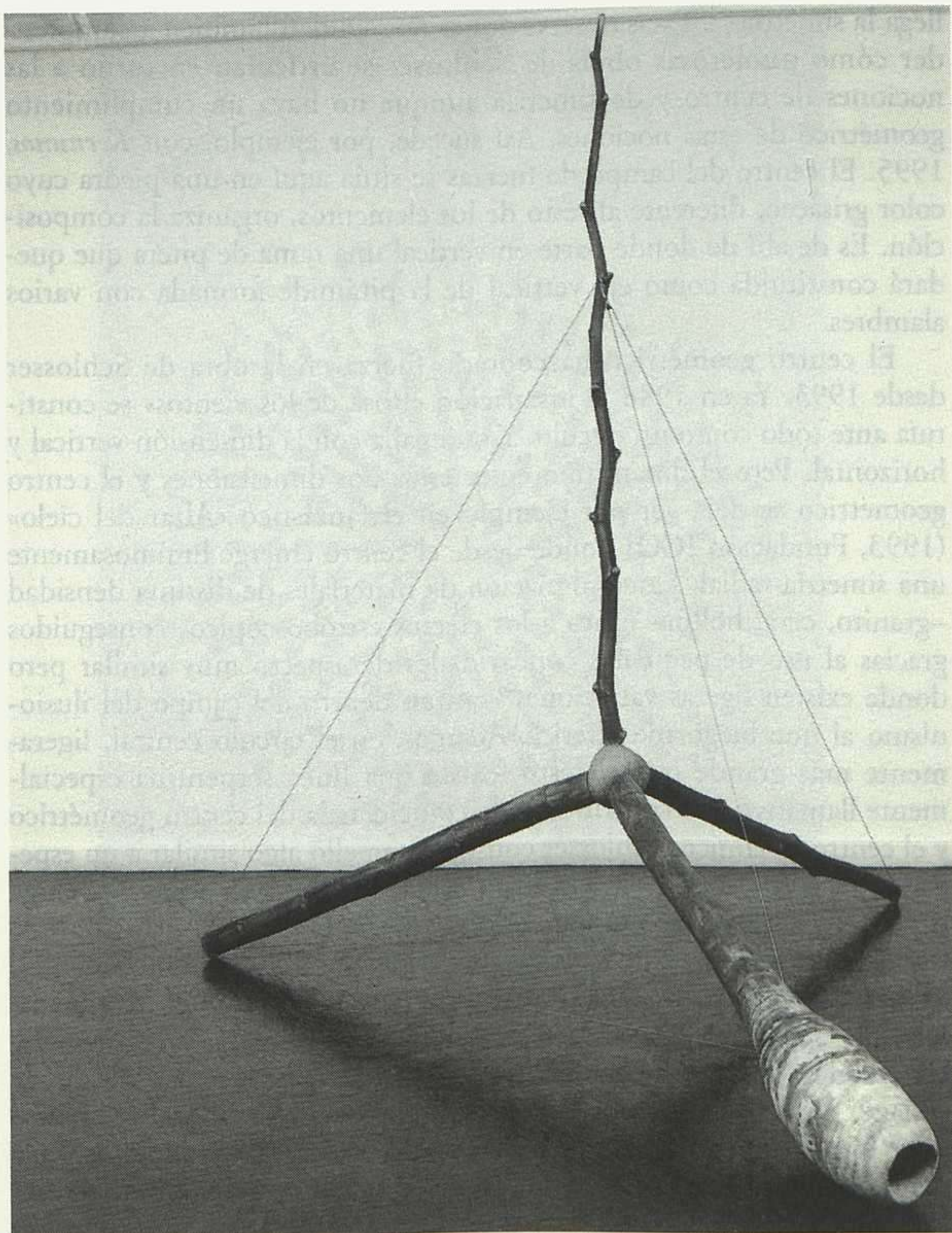


Sin título, 1976. Piel de cabra y varilla de hierro, 90 x 70 cm.
Colección particular.

* *Sillabon*. Madrid, Abril y Bunes editores, 1987.

** Simmel, G., *op. cit.*, p. 176.

*** Bulnes, P., y Schmidt, 1984, *op. cit.*, Madrid, Alianza, 1984, p. 176.



Kernunos, 1995. Pitera, piedra y alambre, 180 x 180 x 220 cm.
Colección del artista.

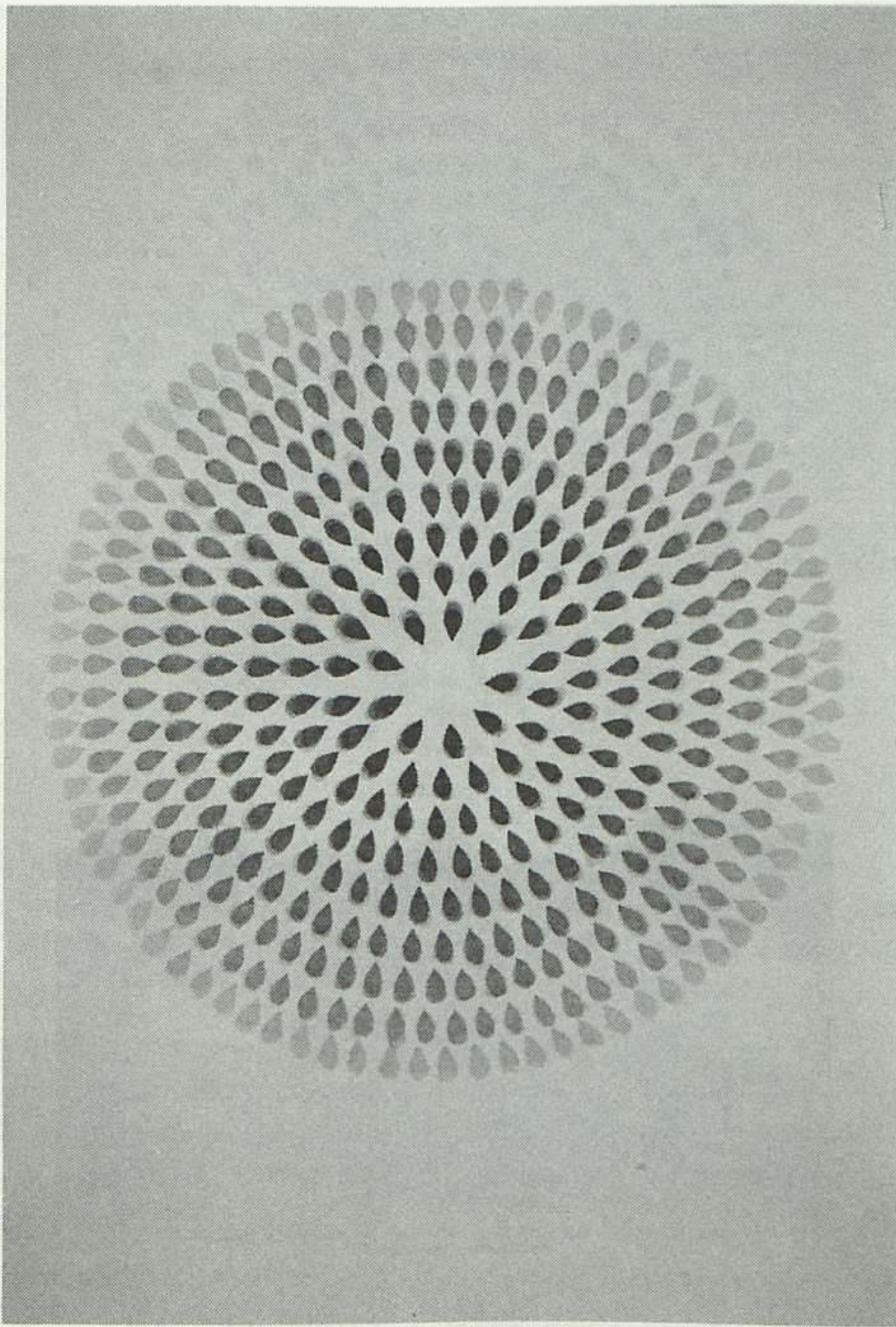
llega la simetría»³⁹. Estas observaciones nos ayudan también a comprender cómo numerosas obras de Schlosser se articulan en torno a las nociones de centro y de simetría aunque no haya un cumplimiento geométrico de estas nociones. Así sucede, por ejemplo, con *Kernunos*, 1995. El centro del campo de fuerzas se sitúa aquí en una piedra cuyo color grisáceo, diferente al resto de los elementos, organiza la composición. Es de ahí de donde parte en vertical una rama de pitera que quedará constituida como eje vertical de la pirámide formada con varios alambres.

El centro geométrico ha cobrado fuerza en la obra de Schlosser desde 1993. Ya en 1988 la instalación «Rosa de los vientos» se constituía ante todo como un círculo. Y se jugaba con la dimensión vertical y horizontal. Pero el dinamismo entre estas dos dimensiones y el centro geométrico se deja ver por ejemplo en el fantástico «Altar del cielo» (1993, Fundación ICO) donde desde el centro emerge luminosamente una simetría radial. La combinación de materiales de distinta densidad —granito, cera, hollín— junto a los efectos estroboscópicos conseguidos gracias al uso de pequeñas concavidades de aspecto muy similar pero donde existen ligeras variaciones⁴⁰ entran dentro del campo del ilusionismo al que luego me referiré. Además, en el círculo central, ligeramente más grande que el resto, existe una línea serpentina especialmente llamativa que contribuye a la coincidencia del centro geométrico y el centro dinámico. Schlosser consigue con ello algo similar a un espejismo. El juego alrededor del centro, siempre con una importante carga simbólica, aparece en numerosas obras («Centro» y «El cielo sobre la tierra» en la Galería Luis Adelantado, 1994 y 1995, respectivamente), «Tinta china». Pero me detendré un momento en el dibujo para la instalación «El centro de la tierra», presentado por primera vez en la Galería Buades en 1993. Se trata de una pieza compuesta a modo de collage. En la parte inferior —que define el espacio horizontal— se reproduce fotográficamente una plaza circular de Pekín. En la superior —que define el espacio vertical— hay un dibujo a grafito con una fuerte estructura radial. Sin entrar en una interpretación detallada de esta obra ayuda a su comprensión la hipótesis de Arnheim según la cual «nuestra visión del mundo se basa en la interacción de dos sistemas espaciales. A uno de estos sistemas se le puede llamar cósmico, al otro local»⁴¹. La

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ Arnheim, E., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1989, p. 475.

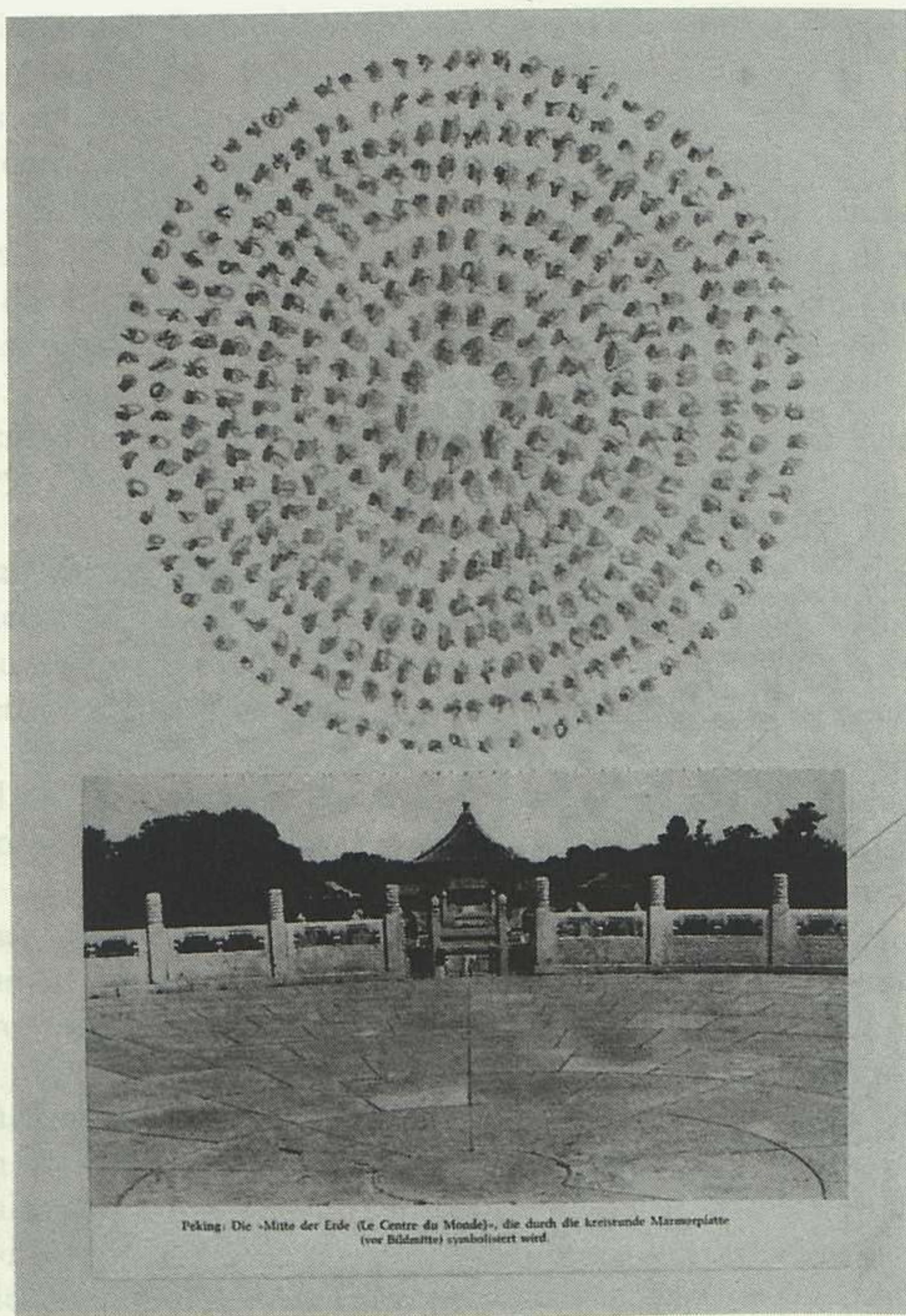
⁴¹ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 9.



Altar del cielo, 1994. Dibujo. Tinta china sobre papel, 69,5 x 98,5 cm. Colecciones ICO, Madrid.

combinación, señala este autor, entre el sistema de la cuadrícula cartesiana y el sistema concéntrico permite definir el punto de referencia de todas las distancias, así como el cruce de las dimensiones del arriba y el abajo, la izquierda y la derecha, «indispensables en toda descripción de la experiencia humana bajo el imperio de la gravedad»⁴². El juego explí-

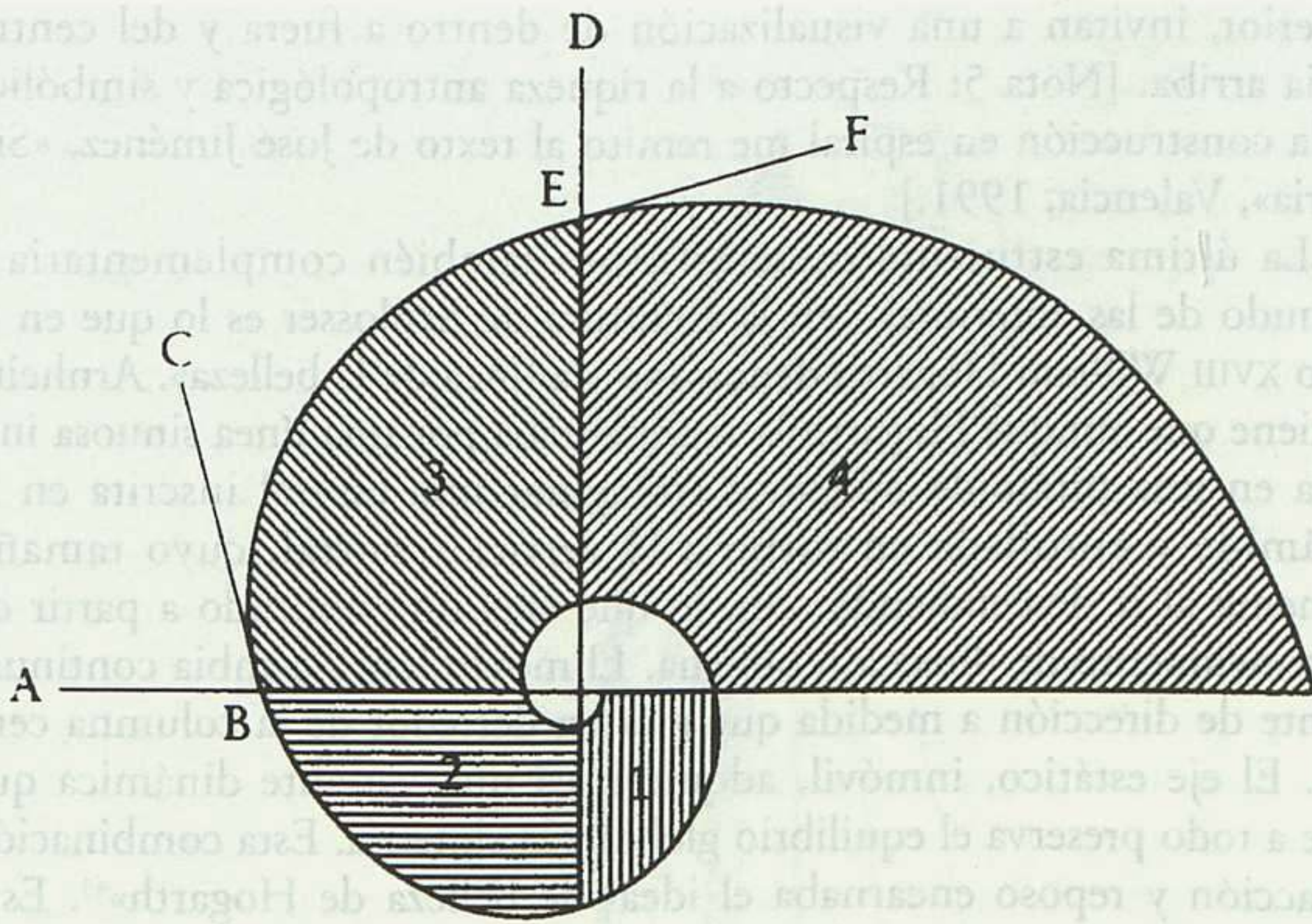
⁴² *Ibid.*, p. 11.



El centro de la tierra, 1994. Fotografía y grafito sobre papel,
38 x 27,5 cm. Colección del artista.

cito de Schlosser con estas referencias, así como la mayor claridad de la parte superior respecto a la inferior, son lo que provoca que la visión pase de lo horizontal a lo vertical, de lo terreno a lo cósmico.

Otra estructura característica –no necesariamente contradictoria con las de centro y simetría– existente en la escultura de Schlosser es la espiral. Pues, como han reconocido los biólogos T. A. McMahon y J. Tyler Bonner, existen animales, como numerosos moluscos cefalópo-



Espiral equiangular (*arriba*). Los ángulos resultantes de la intersección de cualquier línea radial con una línea tangente a la espiral son iguales. Así, el ángulo ABC es igual al DEF . Las cámaras numeradas 1, 2, 3 y 4 tienen exactamente la misma forma.

dos, en los que se da la isometría en espiral, la cual constituye una forma de regularidad. La morfología de la concha de estos animales responde a lo que René Descartes en 1638 denominó «espiral equiangular». En esta estructura el ángulo formado por una tangente a la espiral y cualquier línea radial trazada desde el centro es constante (por ejemplo, el ángulo ABC es igual al ángulo DEF).

Pues bien, Schlosser ha empleado la espiral tanto en figuras situadas en ejes verticales (Galería Buades, 1990; Barco, 1988), como ejes horizontales: «Don Genaro» (Sala Robayera, 1995), «Espiral» (Sala Robayera, 1995). El núcleo de la espiral oscila en cada una de las composiciones, las cuales suelen ser gráciles y elegantes. Esta estructura aparece en una ocasión confeccionando un cuadrado, expuesto en la exposición *Stilleben* (Galería Abril y Buades, 1987), en el que varias fotos rectangulares conforman una espiral. En ellas hay diversos momentos del día, desde la oscuridad previa al amanecer hasta la puesta de sol, en distintos puntos del espacio. La centrada composición y sobre todo el fulgor del sol en el ocaso, que aparece en la parte

superior, invitan a una visualización de dentro a fuera y del centro hacia arriba. [Nota 5: Respecto a la riqueza antropológica y simbólica de la construcción en espiral me remito al texto de José Jiménez, «Sin patria», Valencia, 1991.]

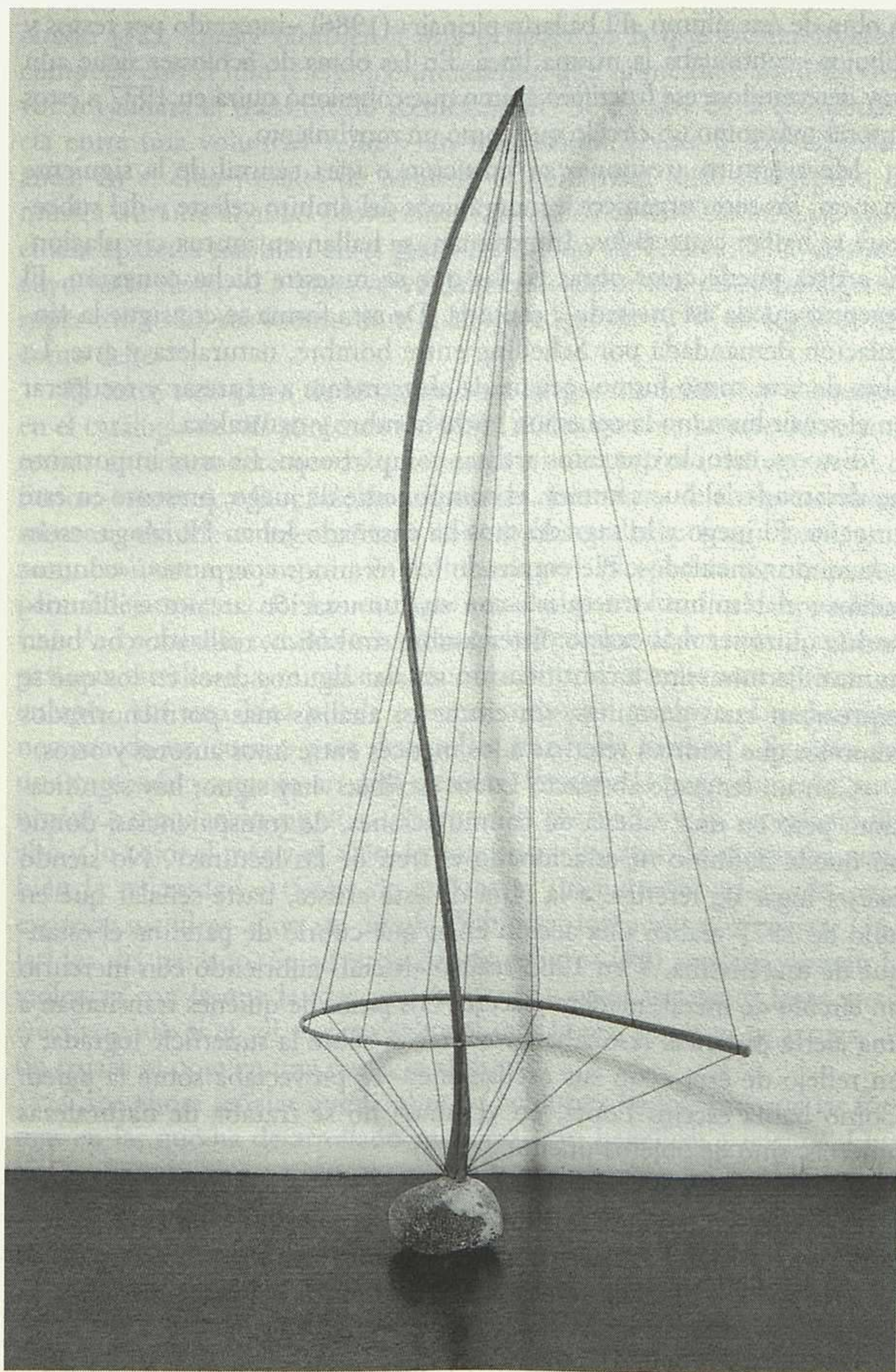
La última estructura característica –también complementaria a menudo de las anteriores– en la escultura de Schlosser es lo que en el siglo XVIII William Hogarth denominó «la línea de la belleza». Arnheim sostiene que aunque Hogarth la representaba por una línea sinuosa inscrita en una pirámide podemos «imaginar una espiral inscrita en la pirámide y enrollada en torno a la vertical central, cuyo tamaño aumenta al ir descendiendo, con lo que crea un crescendo a partir de un movimiento de dirección oblicua. El movimiento cambia continuamente de dirección a medida que gira en derredor de la columna central. El eje estático, inmóvil, adquiere así una variante dinámica que pese a todo preserva el equilibrio global y la simetría. Esta combinación de acción y reposo encarnaba el ideal de belleza de Hogarth»⁴³. Esta estructura está presente en la pieza «Escorbuto» que he citado anteriormente. Es muy frecuente en Schlosser. Por ejemplo, «Sin título» (1986), «Casa» (1990). Es la base además en torno a la cual se articulan los numerosos «veleros» –casi un género en Schlosser–, que ha realizado este artista. Por ejemplo, «Velero» donde la luz mediterránea de Moraira (Alicante) ha conseguido ser transplantada a esta composición.

7. *Hitos interpretativos. Indicios semánticos*

7.1. Las permutas entre el microcosmos y el macrocosmos

En los aspectos semánticos de la poética de Schlosser éste no se encuentra sólo. En el ya referido número de «Humo», Bulnes escribía sobre Schlosser mientras que éste se mantenía en silencio. Aparecían también, entre otros, textos de Lootz y Navarro. Había clarísimamente un aspecto común referido a la tríada hombre, naturaleza y arte al que podemos mentar como permutas o conmutaciones entre lo microcósmico y lo macrocósmico. Lo que conté (#6) del dibujo que simbolizaba «el parásito» (1982) se halla claramente en esa dirección. El texto que figuraba en ese catálogo estaba firmado por Schlosser y Bulnes. Cuatro años más tarde en

⁴³ *Ibid.*, p. 91.



Velero, 1995. Palmera, cobre y piedra, 200 x 80 x 43 cm. Colección Fundació MACBA. Museu d' Art Contemporani, Barcelona.

la obra de éste último «El bailarín pleinair» (1986) –integrado por textos y dibujos– continuaba la misma línea. En las obras de Schlosser sigue aún hoy detectándose ese fructífero ánimo que cohesionó quizá en 1977 a estos autores más como un círculo que como un movimiento.

Me aventuro a exponer su intuición o idea central de la siguiente manera: los seres orgánicos e inorgánicos del ámbito celeste y del subceleste se hallan conectados. Interactúan, se hallan en mutua circulación. El artista puede crear obras en las que se muestre dicha conexión. El receptor queda así invitado a captarla. De esta forma se consigue la vinculación demandada por Schelling entre hombre, naturaleza y arte. La obra de arte como humo, orientada alegremente a expresar y recuperar en el sentir humano la conexión entre hombre y naturaleza.

Esto es, creo, lo que estos artistas compartieron. Es muy importante no desatender el buen humor, el componente de juego, presente en este empeño. El juego y lo sagrado, nos ha enseñado Johan Huizinga, están a menudo vinculados. He empleado los términos «permuta», «conmutación»; el término «trueque» –con su connotación arcaica e infantil– podría quizá ser más exacto. Intercambio simbólico, realizado con buen humor. Permítaseme a continuación señalar algunos casos en los que se expresaban estas permutas, sin entrar en análisis más pormenorizados como los que podrían referirse a los matices entre unos autores y otros.

Con un lenguaje abstracto Lootz escribía: «hay signo, hay significación, pero en una cadena de conmutaciones, de transparencias, donde no queda definido ni estacionado el tren de las lecturas⁴⁴. No siendo este el lugar de referirse a la obra de esta artista, baste señalar que en julio de 1977 realizó una acción en la que cubrió de parafina el estanque de una piscina. Y en 1983 realizó «Metal» cubriendo con mercurio un círculo de metal, madera y acero. Los pasos de quienes transitaban a una cierta distancia resonaban y actuaban sobre la superficie lograda; y un reflejo de ésta –con sus oscilaciones– se proyectaba sobre la pared. Como había escrito Lootz, en «Humo» no se trataba de naturalezas muertas, sino de objetos-puente.

Por su parte, Juan Navarro Baldeweg en un texto de la misma revista ponía en cuestión la «ilusión de la autonomía. La forma es afectada por múltiples contactos a través de los caminos internos de su materialidad»⁴⁵. En clara afinidad con el espíritu del texto de Serres ya

⁴⁴ Lootz, E., «Pienso en una superficie...», en *Humo*, p. 17.

⁴⁵ Navarro Baldeweg, «El agua...», en *Humo*, p. 34.

citado (#2), aludía también a una película en la que Buster Keaton competía con el hilo telefónico intentando que su mensaje dado de viva voz invalidara el transmitido técnicamente. Se trataba de la competencia entre una voluntad veloz y un mecanismo. [Nota 6: Por aquellos años, en el cine Rosales de Madrid, el guitarrista Jordi Soler puso la música durante algunas proyecciones de películas de Keaton. La pugna citada aparecía también en el gesto del dibujo de Bulnes «El ayudaluz» cuyo texto decía: «La brasa se va cubriendo de ceniza mientras alguien sopla con todas sus fuerzas ante la lámpara que da 40 W en lugar de 60 como debe»⁴⁶.]

El texto más claro de la conexión a la que me refiero se encuentra en el catálogo de «El parásito» (1982). La idea que me he atrevido a sintetizar anteriormente quedaba expuesta en un precioso diálogo –real o ficticio– entre A y B –¿Adolfo y Bulnes?–. Entresaco de él algunos fragmentos: «A: Me encuentro con una piedra estallada: fragmentos, trozos... Lo único que importa es darles una piel. No podría usar la piedra para reflejarme (...). B: Las «arrugas estrelladas» en los ojos del pescador (...). A: La mirada tensada arruga la piel alrededor de los ojos. Las arrugas son estrella. La mirada se mueve, pero la estrella está quieta: es cuerpo. Ahí una idea puede posarse como un parásito. Un parásito necesita de un cuerpo para desarrollar su propia forma»⁴⁷. Se daba así una conexión «mar-ojo-arrugas-estrella». Frente a la fragmentación, una orgánica circulación significativa entre lo profundo y lo superficial, lo alto y lo bajo, el mar y el cielo, lo concreto y lo ideal. Se expresaba también la necesidad artística de encontrar un material adecuado para expresar sus ideas. Con un dibujo, Schlosser intentaba corporeizar (#6) la idea del parásito. Se advertía de sus peligros (#4) contraponiendo la violencia con la que la idea podría actuar a otros contactos leves, pero efectivos: «B: si el sol se posa sobre el ojo, la piel se tensa, se arruga. Si un pájaro se posa en una rama, la arquea»⁴⁸.

Cabe ahora señalar que la obra de Schlosser ha logrado que las formas en las que ha desarrollado sus ideas sean benéficos parásitos. Que haya escapado a la acción parasitaria y que su obra sea simbiótica, lo testimonia la levedad de sus creaciones, el que puedan responder incluso al leve soplo de un espectador. La invitación que nos hacen a pasar despaciosamente ante ellas, la emoción y, a veces, la sonrisa que

⁴⁶ Bulnes, P., *El bailarín pleinair*, Madrid, Galería Buades, 1986, p. 36.

⁴⁷ Bulnes, P., y Schlosser, A., *El parásito*, Madrid, Galería Buades, 1982, p. 3.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

suscitan. La resonancia, el intercambio simbólico citado, nos engloba también a nosotros. Valgan dos ejemplos: «Sin título» (1986), «Casa» (1990).

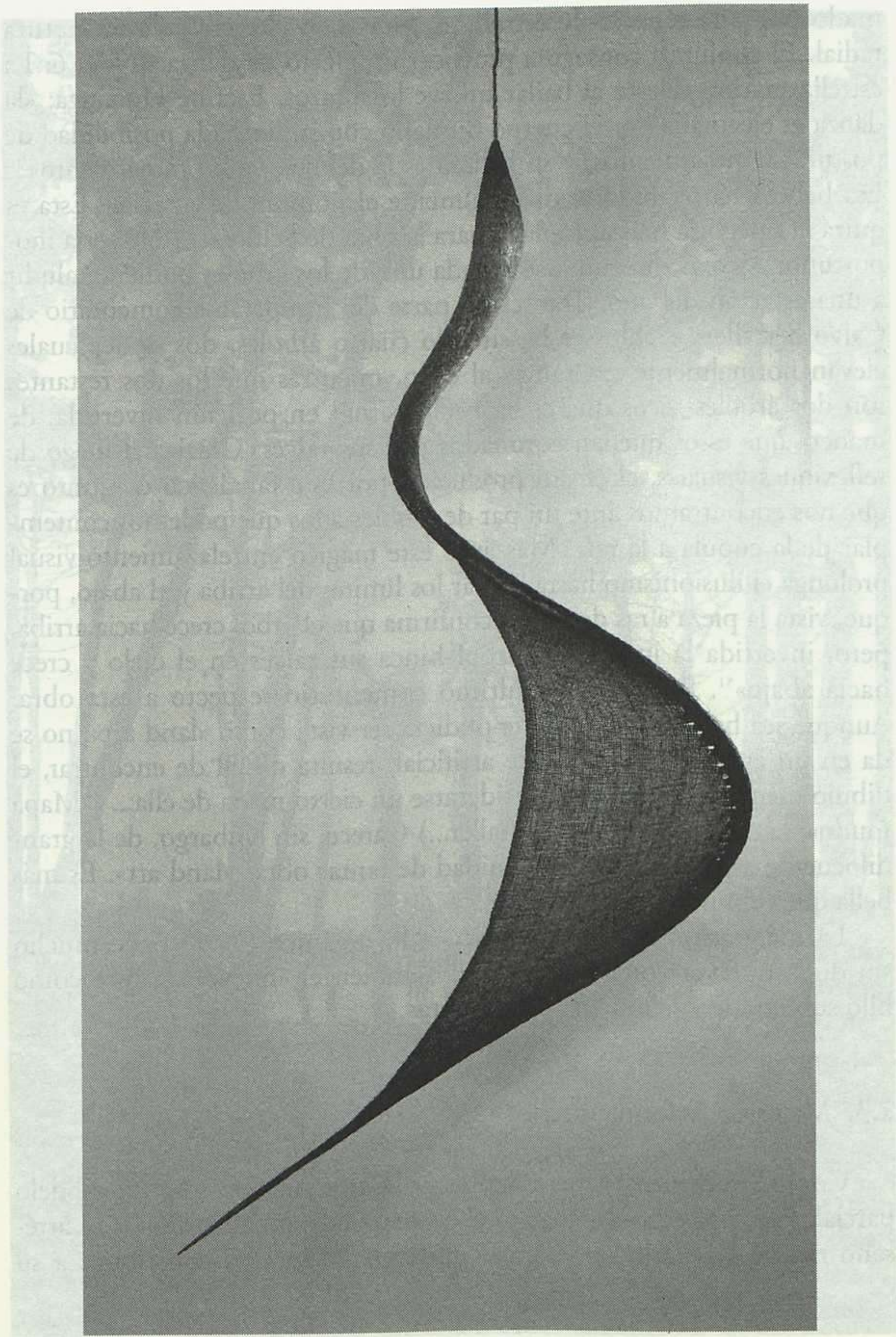
7.2. Los puntos cardinales

Como ya hemos visto (#6), la interacción en nuestra visión del mundo de, según Arnheim, dos sistemas espaciales es claramente aplicable a Schlosser. Sus obras están aquí, pero lo que nos muestran es la conexión entre el aquí y el allí, entre lo inmediato y lo lejano, entre lo local y lo cósmico.

Una de las razones por las que Schlosser lo logra con una potencia tan estremecedora es el conectar su obra con dimensiones esenciales y eternas de la naturaleza. Que aluden al estar y al orientarse del hombre en el mundo. El número cuatro hace ver la imbricación de lo humano y lo cósmico, de lo particular y lo universal. Schlosser emplea los cuatro elementos clásicos: tierra, agua, fuego y aire. Los cuatro puntos cardinales: Norte, Sur, Este y Oeste. Las cuatro estaciones del año: primavera, verano, otoño, invierno. Las cuatro edades del hombre: niñez, juventud, madurez, vejez. Cuatro referencias que aluden al número cuatro. Cuatro puntos de orientación en la existencia. Cotidianos, sencillos. El que se den junto a configuraciones simétricas, circulares, centrales, cabe las dimensiones del arriba y el abajo, de la luz y la oscuridad, contribuye a que nos hablen íntimamente. A que se dirigan a nuestra médula espinal. Pues nosotros, en pie, con las piernas juntas, colocando los brazos en paralelo al suelo, también nos convertimos en una cruz de cuatro brazos. Si en esa posición abrimos la pierna se crea una estructura radial con cinco puntas. Por eso de un funámbulo ha podido escribir Bulnes: «al estirar los brazos tensa el este y el oeste que están sueltos»⁴⁹. Los conecta, pues.

Una de las obras más comentadas de Schlosser hace referencia explícitamente a ello. «Rosa de los vientos», realizada en 1988 en los alrededores del Palacio de la Magdalena (1988). Un auténtico milagro. Consistía en cuatro árboles, siendo revelador que en un dibujo preparatorio el sistema local formado por los cuatro árboles fuera encabezado por una representación de los puntos cardinales. Cada uno de éstos estaba for-

⁴⁹ Bulnes, P., *El bailarín pleinair*, Madrid, Galería Buades, 1986, p. 36.



Sin título, 1986. Arpillera, adobe y mezcla de cera, holín y resina,
160 x 60 x 60 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.

mado por una especie de estrella de mar (¡en el cielo!) de estructura radial. El conjunto conseguía provocar un efecto de danza. [Nota 6: La estrella marino-celeste al bailar mueve los brazos. Escribe Huizinga: «la danza es ejecutada por el cuerpo humano con su limitada posibilidad de posturas y movimientos, y su belleza es la del cuerpo en movimiento»⁵⁰. Esa belleza ha recibido tradicionalmente el nombre de «gracia». Ésta es quizá la categoría más apropiada para la obra de Schlosser.] No sería inoportuno, además, preguntarse si cada uno de los árboles pudieran aludir a una estación del año. Transcribo parte del insuperable comentario de Calvo Serraller: «Schlosser ha situado cuatro árboles, dos de los cuales elevan normalmente sus ramas al cielo, mientras que los dos restantes son dos árboles secos que él ha hecho situar en posición invertida, de manera que éstos quedan coronados por sus raíces. Gracias al juego de reflexiones visuales, el efecto producido por este fantástico conjunto es que nos encontramos ante un par de árboles a los que podemos contemplar de la cúpula a la raíz. Más aún: este mágico entrelazamiento visual prolonga el ilusionismo hasta borrar los límites del arriba y el abajo, porque, vista la pieza a ras de tierra, confirma que el árbol crece hacia arriba, pero, invertida la imagen, el árbol hinca sus raíces en el cielo y crece hacia abajo»⁵¹. [Nota 7: Un último comentario respecto a esta obra: Aunque sea bastante indiferente pudiera ser vista como «land art»: no se da en un espacio estrictamente artificial, resulta difícil de encontrar, el dibujo mencionado podría considerarse un cierto mapa de ella... («Mapa mudo», la denomina Calvo Serraller...) Carece, sin embargo, de la grandilocuente aspiración a la sublimidad de tantas obras «land art». Es más bella que sublime.]

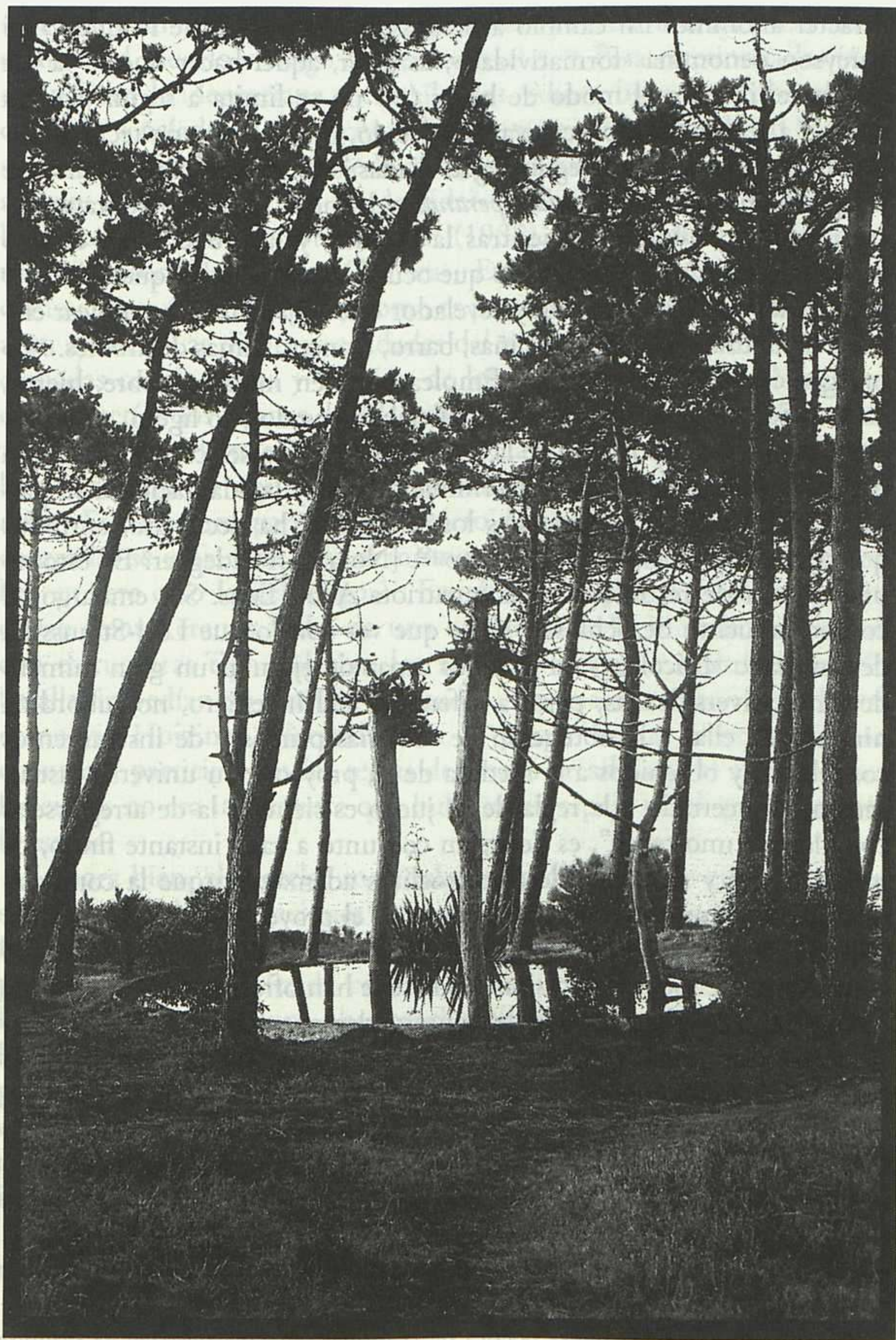
La integración de lo geométrico y lo orgánico (#1.1) tiene mucho sin duda que ver con los números. También el «nueve» aparece como hilo subterráneo de muchas de sus obras.

7.3. Materiales y forma interior

Como vimos (#3.1), para Schlosser la artesanía era sólo un modelo parcial. Hay una razón más para ello que puede añadirse ahora. El artesano tiende a repetir las técnicas que hereda, lo cual contribuye a su

⁵⁰ Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, p. 196.

⁵¹ Calvo Serraller, Fco., «Mapa mudo», en *Catálogo Steinbruch. Instal·lació. Adolfo Schlosser*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988.



La rosa de los vientos, 1988. Material Fotográfico. Colección Javier Campano.

carácter anónimo. En cambio a Schlosser cabría aplicarle lo que Luigi Pareyson denomina «formatividad», es decir, aquel hacer que «a la vez que hace, inventa el modo de hacer (...) no se limita a seguir algo ya dado o a seguir un proyecto ya establecido, o a aplicar una técnica dispuesta de antemano o a seguir reglas fijadas, sino que en el transcurso de la operación inventa el *modus operandi* y define la regla de la obra mientras la hace, la concibe mientras la ejecuta, y la proyecta en el acto mismo de realizarla»⁵². Esto es lo que ocurre con el empleo que Schlosser hace de los materiales. Es muy revelador que no se limite a emplear elementos naturales orgánicos –piñas, barro, troncos, ramas de árboles...– o inorgánicos –piedras, paja...–. Emplea también metales, cobre, hierro, acero... Se mezcla lo natural y lo artificial; lo pesado y lo ligero.

Un aspecto importante de la conexión de Schlosser con la naturaleza deriva de su estancia en un determinado lugar y la adaptación a su paisaje y elementos. Los materiales los selecciona, ha declarado, entre los que tiene simplemente «más a mano»⁵³. [Nota 7: ¿Heidegger? En esto no puede dejar de recordar a su compatriota Adolf Loos. Sin embargo, el comportamiento de Schlosser tiene que ver con lo que Lévi-Strauss ha denominado «bricoleur», el cual «es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir, un conjunto a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores»⁵⁴]. Schlosser ha instalado su taller fundamentalmente en Bustarviejo, pero ha trabajado también en otros lugares, donde los elementos naturales son distintos. Cada cambio de ubicación ha implicado, pues, una búsqueda del significado interno (#) del nuevo paisaje (#6) y de los nuevos materiales naturales. Estas cosas, ha dicho, al contrario que las artificiales, «significan algo por sí

⁵² Maderuelo, J., «Una nueva poética de la forma», en *Una colección de escultura moderna española con dibujo*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1994, p. 37.

⁵³ *Diario Vasco*, 1-10-1991.

⁵⁴ Lévi-Strauss, C., *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1964, p. 36.

solas. Una rama de árbol es una rama, lleva ya en sí una idea. Las ideas están en el mundo y tengo que encontrarlas»⁵⁵. Para exteriorizarlas (#4) o, en línea heideggeriana, desocultarlas. Ahora bien, el problema es, como ha señalado Pardo, «¿cómo hacer emerger la profundidad hasta la superficie sin que todo se desbarate y se autoconsume, pero, también, sin que todo se congele y pierda vida?»⁵⁶. Un caso «literal» de este problema es la instalación «Steinbruch» (1988). Como indicaba el título, el material procedía de una «Cantera». En aquella ocasión Schlosser, tal como cuenta Olga Spiegel, y como es patente, explicó que hacía alusión a un ajedrez. Las distintas calidades del granito empleado estarían relacionadas con la forma y función de los distintos elementos: las piezas cúbicas serían los peones, las alargadas, de diferentes tamaños, jerarquizándose, el rey, la reina... En definitiva, la forma interior de la naturaleza se exterioriza significándola humanamente (#3.2). Schlosser aclaraba: «Es como una parte de un tablero de ajedrez en el que dos fuerzas contrarias se enfrentan pero al mismo tiempo se hallan unidas por una ley, en este caso la del juego»⁵⁷. En efecto, las piezas grandes, que se daban frente, eran mitades de una misma roca. La vinculación formal con estructuras tipo dolmen, los focos circulares que iluminaban la batalla, impedían no vincular este juego con una dimensión sagrada, tal como vio Huizinga. Naturalmente, el propio visitar la exposición se exponía a participar en las reglas del juego creado por el artista, entre las cuales no era indiferente que hubiera un espejo en el que se repetía la escena.

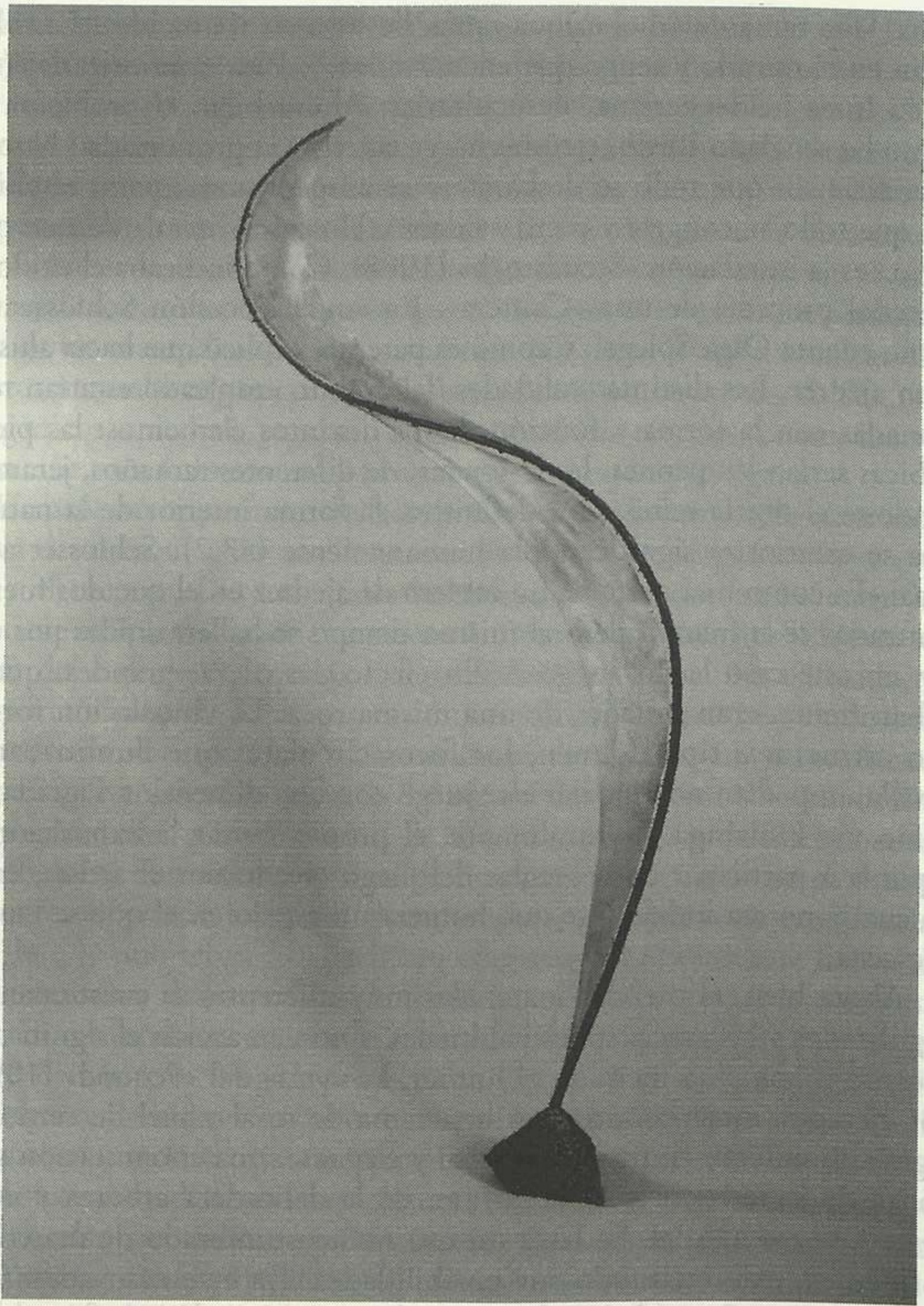
Ahora bien, al mezclar materiales muy diferentes se cuestionan los significados y las asociaciones habituales. Entra en acción el significante flotante y, con él, a menudo el humor. La «vela» del «Pequod» (1990), por ejemplo, está realizada con una rama de rosal y piel de cerdo. Se logra así también, en una obra grácil y elegante, una conmutación simbólica de lo terrestre y lo marítimo, de la delicadeza arbórea y de lo pesado de ese animal. Se hace un uso no acostumbrado de materiales cotidianos, exteriorizando sus posibilidades. En este caso además se alude a lo que Serres había denominado «máquina clásica» frente a las industriales (#2).

Mezcla, integración. Oposición, por tanto, a la unidimensionalidad tendencial que late a veces en el arte póvera, o en el minimal. Sea de un

⁵⁵ *La Vanguardia*, Barcelona, 27-10-1988.

⁵⁶ Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 56.

⁵⁷ *La Vanguardia*, Barcelona, 27-10-1988.



Pequod, 1930. Piedra, rosal y piel de cerdo. 200 x 22 x 22 cm.
Museo de Bellas Artes de Álava. Diputación Foral de Álava,
Vitoria-Gasteiz.

retorno a la naturaleza que pretendiera ilusoriamente renunciar a las técnicas adquiridas. Sea de un uso exclusivo de materiales industriales.

Con esa forma de mezclar materiales Schlosser logra esa invención del *modus operandi* que leíamos en la cita de Pareyson. Pero, sobre todo, conviene resaltar que el «aire de familia» de algunas formas del proceder de Schlosser –el estiramiento por ejemplo de las pieles, el trenzado de fibras naturales y metales...– se convierte en una cierta técnica que cabe dominar, que podría seguramente ser enseñada a algún aprendiz. Son, pues, un saber técnico. Pero, aunque las obras recurran a mecanismos productivos (#6), materiales y técnicas «artesanales» similares, cada una de ellas es «única». Aspirando, decía Bulnes, en «La mirada sesgada» (catálogo de comienzos de 1977), a provocar la sorpresa de aquello que se ve por primera vez o que se halla muy lejano (el Amazonas, aclaraba, en el caso del escultor). De esa manera se separan de la serialidad industrial.

Por último, y también al hilo del texto de Pareyson, es esencial en Schlosser la recuperación de la habilidad manual (#3.1). Frente a la altiva afirmación de Dan Flavin: («resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos (...) reivindicó el arte como pensamiento»⁵⁸) en 1988 señalaba su necesidad de trabajar con las manos ya que así se logra «el contacto directo con las cosas»⁵⁹. Precisamente esa declaración la hacía al tiempo que lamentaba la disminución de esa intervención física y personal en las grandes instalaciones que ha realizado –Steinbruch, por ejemplo, en 1988– ya que en ellas se veía obligado a recurrir a ayudantes o a especialistas a los que daba instrucciones.

7.4. Dualidades

Una razón más para desvincular a Schlosser del minimalismo se hace evidente ante la imposibilidad de hacerle partícipe del propósito de Judd: «Nada de ilusiones, nada de alusiones»⁶⁰. El propósito general de Schlosser de estudiar la tríada hombre, naturaleza, arte; la aspiración de su obra a ser significativa y simbólica contribuye a que ésta sea rica

⁵⁸ Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 80.

⁵⁹ *La Vanguardia*, Barcelona, 27-10-1988.

⁶⁰ Cfr. Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 86.

en alusiones e ilusiones. Pero aunque haya representación, no hay una mimesis duplicativa de la realidad. Lo impide la acentuación de lo flotante de los signos, así como de la mezcla de ámbitos (#5). La cual se da tanto en el ámbito productivo –sintáctico, si se quiere– como en el alusivo –semántico–. Aun cuando, naturalmente, los dos estén imbricados. Pues, como escribió el escultor Julio González para aclarar su expresión «dibujar en el espacio», lo que se quiere hacer inseparable es el cuerpo y el espíritu⁶¹. Esa es la imbricación esencial.

Cuando me referí a los «mecanismos productivos» hablé de la dualidad cercanía/lejanía. En el apartado anterior hemos visto la mezcla de lo natural y lo artificial. En realidad toda la obra de Schlosser está plagada de dualidades entre cuyos polos se oscila y que pueden ser añadidas a las estructuras de formación del centro, la simetría, la espiral, o la línea de la belleza (#6). Si las incluyo entre los «indicios semánticos» es por comodidad y porque quiero aludir a algunos textos del escultor. Deseando evitar la prolijidad mencionaré y ejemplificaré a veces brevemente algunas de estas dualidades –han aparecido varias–, pasando luego más pormenorizadamente a algún caso: Dentro / fuera; ascenso (montaña) / descenso (valle); leve / pesado; oriental (como la caña de bambú) / occidental (como el hilo de nylon); pequeño (piña) / grande (palmera); vertical / horizontal; urbano / cósmico; (materias en) tensión / (materias en) distensión; verano / invierno; tierra / mar; visible / invisible; tierra / cielo (como en «La rosa de los vientos»); tierra / agua; seco / húmedo; arriba / abajo; colgado / sobre el suelo; al derecho / al revés (respecto a una imagen en el espejo).

Podrían seguramente encontrarse otras. Una vía «semántica» que dejo para otra ocasión es la de la relación de la obra de Schlosser con la mística zen –por la que ha declarado su interés, al contrario que por el misticismo tipo Beuys⁶²– o con la práctica del «I ching». Sólo un apunte al respecto. La dualidad visible / invisible en su forma presente / oculto es obvia en este poema del escultor: «De un tallo de raíz jugoso, reptando debajo de la arena, brota de vez en cuando una diminuta hoja de cardo. Una brizna de yerba hunde en la arena su extensa red de raíces»⁶³. Como lo es breve / extenso. Pero lo que interesa destacar es

⁶¹ Cfr. Calvo Serraller, Fco., «Pequeño formato para una verdad histórica», en *Una colección de escultura moderna española con dibujo*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1994, p. 20.

⁶² *Diario 16*, Madrid, 17-1-1996.

⁶³ *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.

que los dos polos son en realidad una continuidad. Ahora bien, esa forma de considerar las cosas, en continua alusión a elementos naturales, es propia del «I ching».

Por otra parte, aunque en la obra de Schlosser hay piezas «sin título», casi todas lo llevan. A veces remiten a un significado más o menos mítico: «Fata Morgana», «Pequod», «Ballena» o «Moby Dick»... Sin embargo, también aquí flota el significado, así Schlosser ha dicho que no le gusta la literatura de Herman Melville⁶⁴.

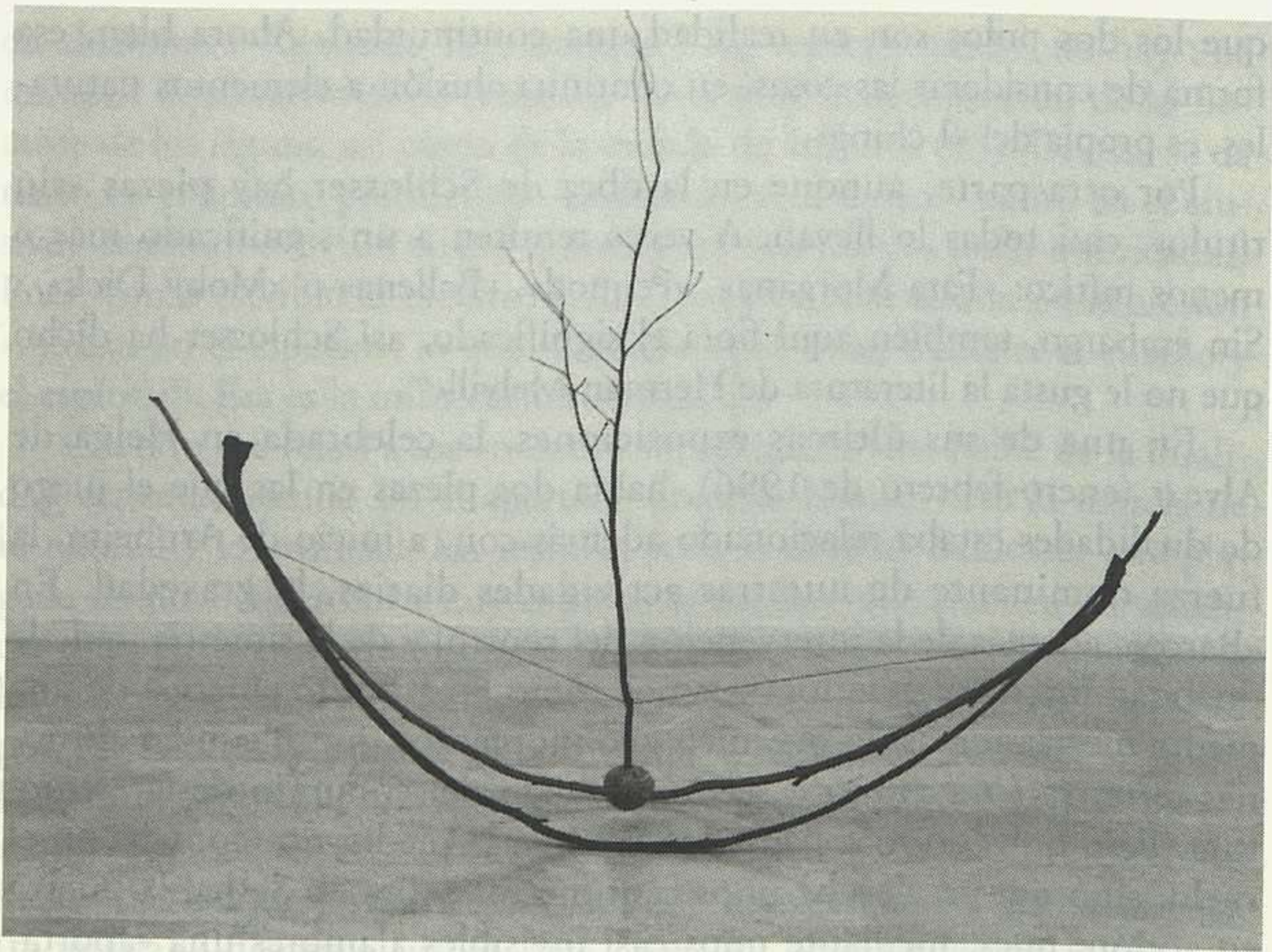
En una de sus últimas exposiciones, la celebrada en Helga de Alvear (enero-febrero de 1996), había dos piezas en las que el juego de dualidades estaba relacionado además con, a juicio de Arnheim, la fuerza dominante de nuestras actividades diarias, la gravedad. En «Barco», además de la intervención del centro, y de la simetría, o de la dualidad interior / exterior, veíamos cómo un arbolito emergía de una piedra mezclando así lo orgánico y lo inorgánico, junto con las alusiones terrestre / marítimo o seco / húmedo del conjunto de la estructura. Pero quizá lo más llamativo era que la piedra no reposaba en el suelo, sino que se elevaba unos centímetros sobre él. Se había puesto en acción, pues, mediante unos casi invisibles alambres una «aportación especial de energía»⁶⁵, como dice Arnheim, para vencer la gravedad. Quedaba así un hueco entre la piedra y su apoyo usual, el suelo. Lo cual quedaba potenciado puesto que el suelo del «barco» se separaba de la pesada tierra al remitir a su oscilar sobre «agua». De hecho, el elemento «tierra» se sostenía ahora sobre el «aire». De forma similar a un texto y a un dibujo de Bulnes en el que vemos cómo el pie del bailarín *pleinair* «pisa el aire como si éste fuera un taburete»⁶⁶. Téngase también en cuenta que, según Arnheim, «la dimensión vertical puede ser considerada el reino de la contemplación visual, mientras que la horizontal es el reino de la actividad»⁶⁷. Lo cual, teniendo en cuenta también que, según este mismo autor, la parte superior tiene mayor peso visual, invita a una lectura de abajo a arriba y de lo horizontal a lo vertical. De la atracción por lo bajo al impulso hacia lo alto. Pues, como dijo Hegel refiriéndose a la escultura antropomórfica, el estar de pie es un querer y el alzarse sobre el suelo «guarda conexión con la voluntad y por consiguiente con lo espiritual e

⁶⁴ *Egin*, 1-10-1991.

⁶⁵ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 23.

⁶⁶ Bulnes, P., *El bailarín pleinair*, Madrid, Galería Buades, 1986, p. 41.

⁶⁷ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 25.



Chung Fu, 1995. Abedul, alambre de acero y piedra, 200 x 200 x 50 cm.
Colección particular.

interno»⁶⁸. En definitiva, de la dimensión cotidiana activa y sujeta a la gravedad, a la dimensión contemplativa y menos corporalizada. Del sistema espacial local al cósmico. Este sentido de elevación puede encontrar apoyo en el siguiente fragmento de un texto de Schlosser: «NADIE HA PEDIDO EL ESCRITO SOBRE LAS HOJAS CAÍDAS / Pongámoslas a hombros del aire»⁶⁹. Las ligeras hojas, cargadas de intención significativa y desatendidas, colocadas cuidadosamente sobre el aún más ligero aire.

Muchas de las consideraciones que acabo de hacer valen, y por ello las obviaré, para la otra pieza a la que me refería, «La palmera». Cuelga del techo y no toca el suelo. Se ofrece al espectador como un ser animal alado con una estructura que, según el ángulo de visión, puede parecer laberíntica, aunque este efecto queda suavizado por su configuración simétrica. La obra puede llegar a provocar también un cierto aspecto

⁶⁸ Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, 1989, p. 539.

⁶⁹ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve», Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

amenazador (algo así como el de la araña en su red). A ello contribuye probablemente su gran tamaño, así como las alas que en la parte superior se abren y avanzan hacia adelante. Y también el no cumplimiento, o el cumplimiento inverso, de la observación de Arnheim según la cual «un elemento de la parte superior de un esquema transmite más peso visual que otro de la parte inferior y por tanto debe ser menor si se quiere que equilibre otro elemento correspondiente de debajo»⁷⁰. Por el contrario, su despegarse del suelo y la movilidad de la pieza transmiten un sentimiento de ligereza. No tanto por no tocar el suelo, sino porque posee lo que Arnheim ha denominado «centro de anclaje propio»⁷¹. La pieza atrae, nos anima a sumergirnos en su estructura interna. Hay una razón estructural para ello. En su escrito, «La nueva visión», el escultor Moholy-Nagy señalaba que «mientras que la escultura estática, que descansa sobre una base, ocupa una cierta posición con respecto a su ambiente, y tiene asimismo relaciones de dirección con el suelo –horizontal, vertical, oblicua– la escultura equilibrada teóricamente sólo contiene relaciones de material y volumen dentro de su propio sistema»⁷². Es la fuerte interrelación y complejidad de los elementos de esta pieza de Schlosser la que, al contrario que en el minimalismo, nos anima a sumergirnos en ella. De ahí que, si nos aproximamos más a la pieza, la cual se halla alejada de la pared, libre de ésta, el efecto –el que yo sentí, al menos– es ambiguo: amenazante pero atractiva gracia.

Nótese la diferencia del efecto que provocaba en aquellas mismas fechas «Palmera de pared», expuesta en Gingko. ¿Por qué? Continuando con la misma alusión, la araña, más pequeña, estaba sujeta a la pared, sus movimientos ya no eran libres e imprevisibles. Se convertía en animal doméstico.

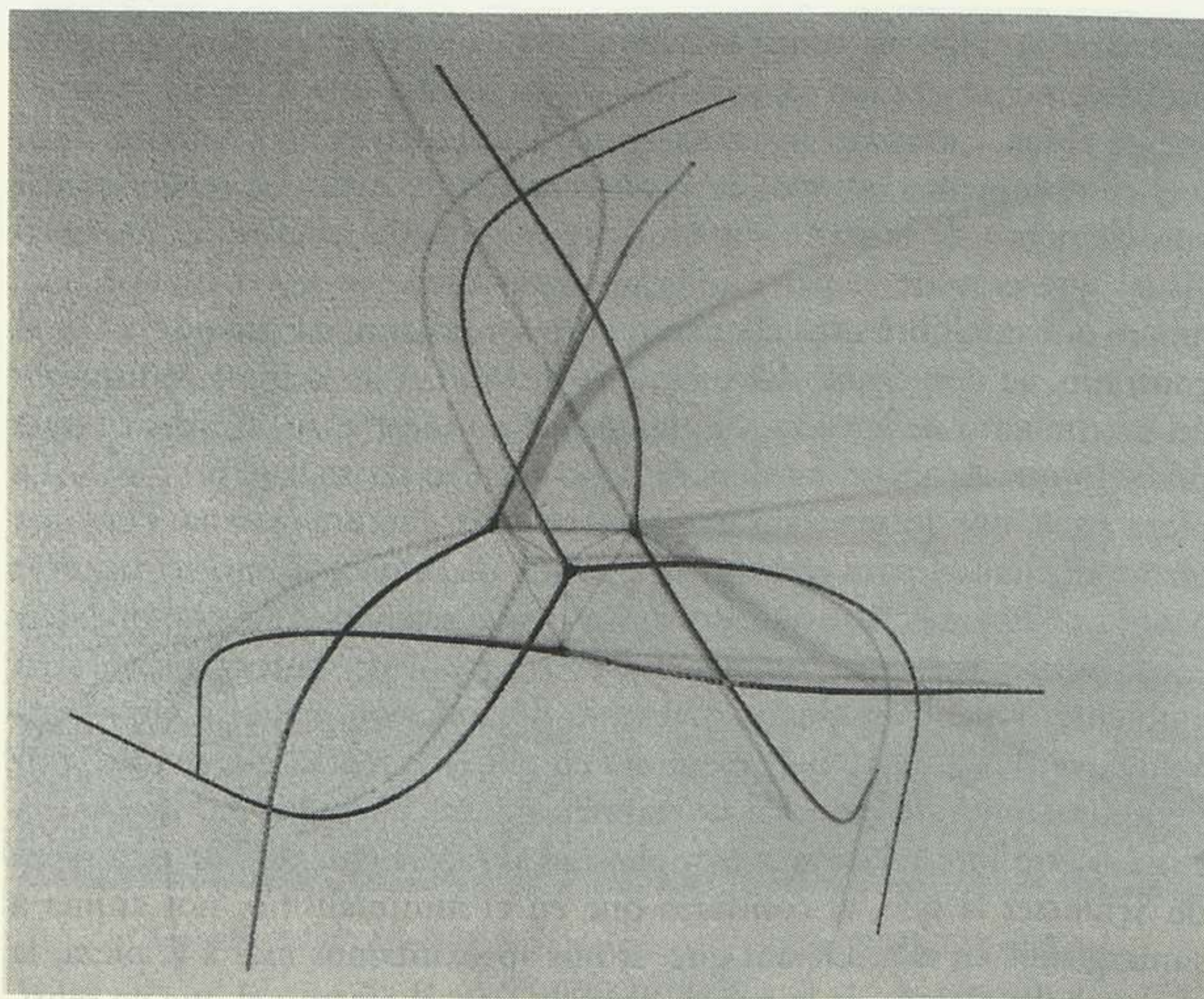
7.5. Ilusiones

Schlosser ha usado el espejo para jugar con ilusiones ópticas. Podría considerarse otro recurso productivo (#6) en el que las connotaciones simbólicas son enormes. Así lo veíamos anteriormente cuando leíamos (#7.2) el comentario de Calvo Serraller a «La rosa de los vientos». Veíamos también (#7.2) como en «Steinbruch» (1988) un espejo reproducía una com-

⁷⁰ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 25.

⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

⁷² Moholy-Nagy, *La nueva visión*, Buenos Aires, p. 85.



Palmera pared, 1995. Palmera, cuerda y cobre, 140 x 140 x 60 cm.
Colección del artista.

posición alusiva al juego del ajedrez. En esta obra, las dos piezas logradas mediante el corte longitudinal de un fragmento rocoso se daban frente. Los dos reyes enfrentados, por ejemplo, habían surgido de un mismo fragmento. Desde algunos metros de distancia un espejo plano reproducía la batalla. Dos piezas de 1990 tituladas «Ajedrez», una grande y otra pequeña, así como la instalación de 1991 «Fata Morgana», compuesta por una palmera y un espejo, introducen una interesante variación sobre esa estructura. En estos casos se parte también del corte longitudinal de un elemento natural –palmera, madera de ciprés–, pero una de las partes se elimina de la composición.

Umberto Eco ha escrito que, siendo las prótesis aparatos que sustituyen un órgano que falta, el espejo «es una prótesis absolutamente neutra y permite captar el estímulo visual allí donde el ojo no lo podría alcanzar (...) con la misma fuerza y evidencia»⁷³. Por eso, el espejo como

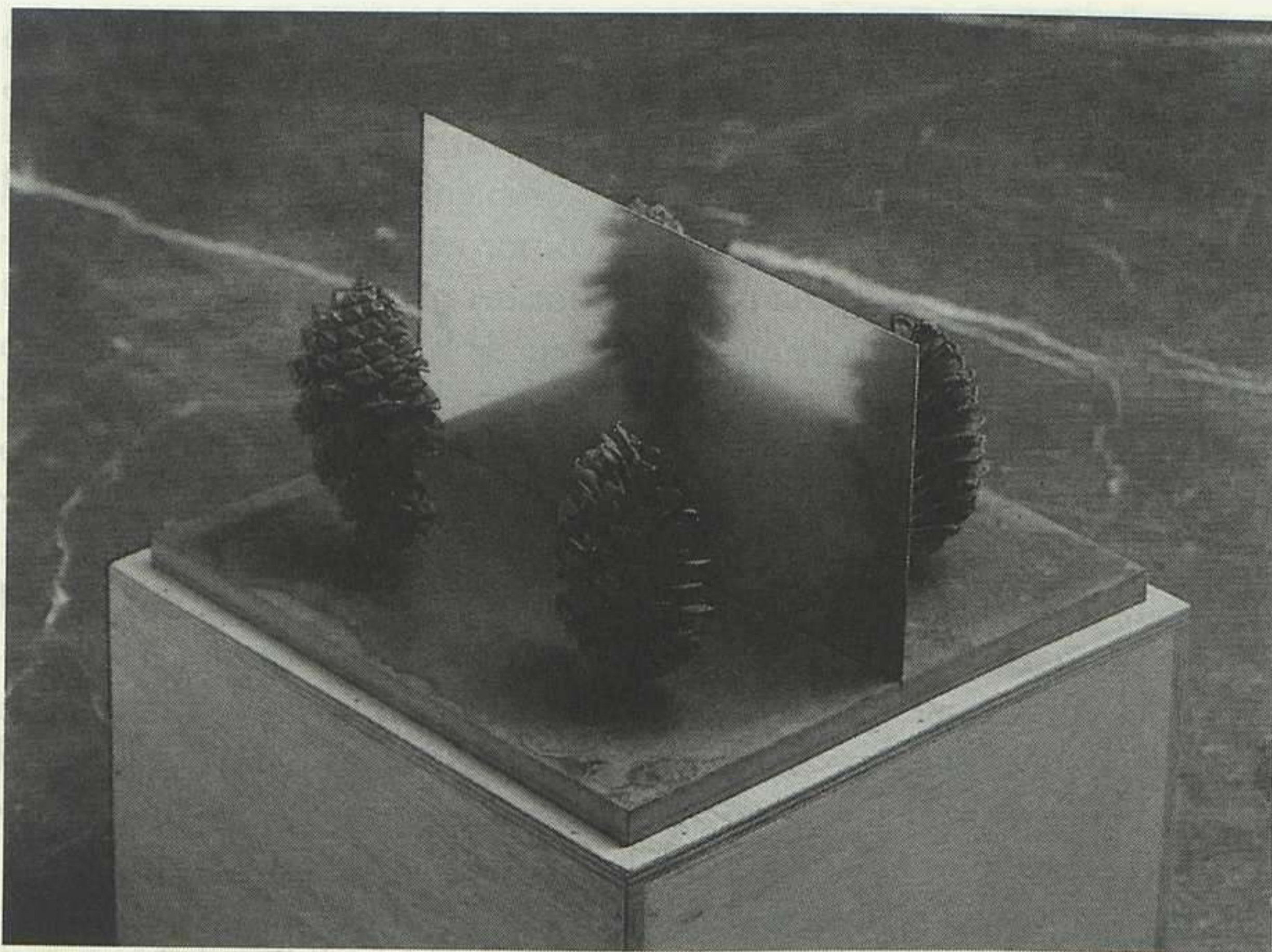
⁷³ Eco, U., *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, p. 18.

prótesis se convierte en un canal que permite el paso de información. Esto es, efectivamente, lo que ocurre cuando Schlosser usa bien sea un espejo plano –como en «Fata Morgana», o en el «Ajedrez» grande– o una superficie plana de cobre que actúa como tal –como en el «Ajedrez» pequeño. El espectador, gracias al espejo, ve el tronco por los dos lados. Colocado de frente a la composición ve la parte exterior del tronco, mientras que en el espejo que se halla detrás de ella ve el reflejo de la parte interior del mismo tronco. Pero es en ese momento cuando surge el espejismo pues la impresión que se tiene es la de estar viendo las dos partes de un mismo tronco dividido longitudinalmente. Ahora bien, el engaño es doble: en primer lugar, porque lo que propiamente vemos es una imagen real y otra virtual. En segundo lugar, porque la recomposición imaginaria de la unidad del tronco –la que hacemos mentalmente al juntar la imagen real y la virtual– es también falsa puesto que no se juntan las dos mitades divididas de la rama o el tronco (una fue eliminada de la composición), sino que la mitad real se reúne virtualmente consigo misma. Ni siquiera especularmente hay una recuperación de la unidad perdida.

En otro caso, en la pieza de pequeño formato que lleva también por título «Fata Morgana» (1991), se acentúa esa imposibilidad de recuperación de la unidad. Aquí divide las dos mitades de dos piñas partidas longitudinalmente y, puestas frente a frente, son separadas mediante un panel translúcido. En éste se produce la reflexión de la luz dando lugar a un efecto especular. Pero su misión es más separar físicamente las mitades escindidas que reunir las virtualmente.

Todas estas obras nos hacen ver que Schlosser está jugando con las dualidades completud / incompletud y realidad / ilusión. ¿Nos invitan a interpretar que es la combinación e integración de cada uno de los polos de esas dualidades lo que constituye el ser? Quizá, pero sin aventurarme a contestar esa cuestión me parece necesario señalar que el término «juego» es, sin duda, esencial para comprender estas composiciones así como un aspecto relevante de la obra de Schlosser. En el ajedrez se ejemplifican claramente las características que Huizinga señaló como propias del juego: acción libre ejecutada «como si» en un determinado espacio y durante un determinado tiempo, sujeta a reglas, propensa al misterio, sentida como «fuera de la racionalidad de la vida práctica, fuera del recinto de la necesidad y de la utilidad (...) de las normas de la razón, el deber y de la verdad»⁷⁴. Este autor ha señalado también que

⁷⁴ Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, p. 188.



Fata Morgana, 1991. Múltiple. Piñas de pino y alpaca, 35 x 35 x 18 cm.
Colección del artista.

todo lo que es examen y concurso público «procede de las formas arcaicas de prueba mediante una habilidad a demostrar»⁷⁵. Este aspecto es decisivo para entender este tipo de obras de Schlosser así como su correcta interpretación. En mi opinión, la interpretación simbólica de las obras de ajedrez abre un amplio abanico de posibilidades: por ejemplo, Francisco Jarauta en el catálogo de la exposición «Fata Morgana» veía esa pieza como alegoría de una cultura dividida. Por el contrario, tal interpretación sería discutible si es cierto, como piensa Eco, que los espejos no producen signos ni establecen nunca relaciones entre tipos universales, sino sólo entre especímenes particulares⁷⁶.

Parece más claro que, dentro de la recuperación parcial de la artesanía realizada por Schosser (#3.1), la habilidad que el artista demuestra en estas obras es la de provocar espejismos, ilusiones y alusiones. Fascinación, sorpresa, diversión, misterio. Lo que confirmaría que el arte se

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Eco, U., *op. cit.*, p. 76.

preocupa más, tal como dice Gombrich, por los «cómos» que por los «qués»; que tiene frente a la palabra, afirma Francastel, carácter inmediatamente operatorio⁷⁷. Todo ello puede sintetizarse, sin necesidad de añadir nada más, en «Centro» (1993).

8. *Hitos interpretativos. Propuestas pragmáticas*

La última forma de aproximación que quiero considerar obliga a poner en relación la obra artística con aspectos colindantes, pero no por ello secundarios, a ella. Se trata de derivaciones pragmáticas que agruparé en tres subapartados.

La primera derivación consiste en la modificación de la relación hombre-naturaleza-técnica. Para ello me remito a lo escrito anteriormente (#2 y #3). Heidegger ha escrito que cuando el hombre «persigue la naturaleza como región de su representar, ya está reclamado por un modo de desocultamiento que lo provoca a abordar la naturaleza como objeto de investigación»⁷⁸. Ahora bien, como hemos ido viendo (#4, #7.3), en el proceder de Schlosser la ténje sería un modo de desocultar no dominador, sino respetuoso con la naturaleza.

La segunda derivación consiste en el intento de enriquecer la vida humana. En conexión con el aspecto anterior, búsqueda de la integración entre el cuerpo y el espíritu (#7.4) desarrollando sus potencialidades. Siendo la obra de Schlosser artística, necesariamente tiene que ver con el desarrollo de la sensibilidad a través de una configuración espacial. En este sentido, me parece que lo que Lootz describiera en «Humo» como su propia intención es aplicable a Schlosser: «espacio sensibilizado y sensibilizante»⁷⁹. Pero no reducido a lo sensorial, sino animando a oponerse a la fragmentación de la vida humana. Resulta por ello oportuno recordar lo que escribiera Friedrich Nietzsche en «El drama musical griego» (1870): nosotros no podemos «ya gozar como hombres enteros; estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente»⁸⁰.

⁷⁷ Francastel, P., *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1984, p. 25.

⁷⁸ Heidegger, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ Lootz, E., «Pienso en una superficie...», en *Humo*, p. 17.

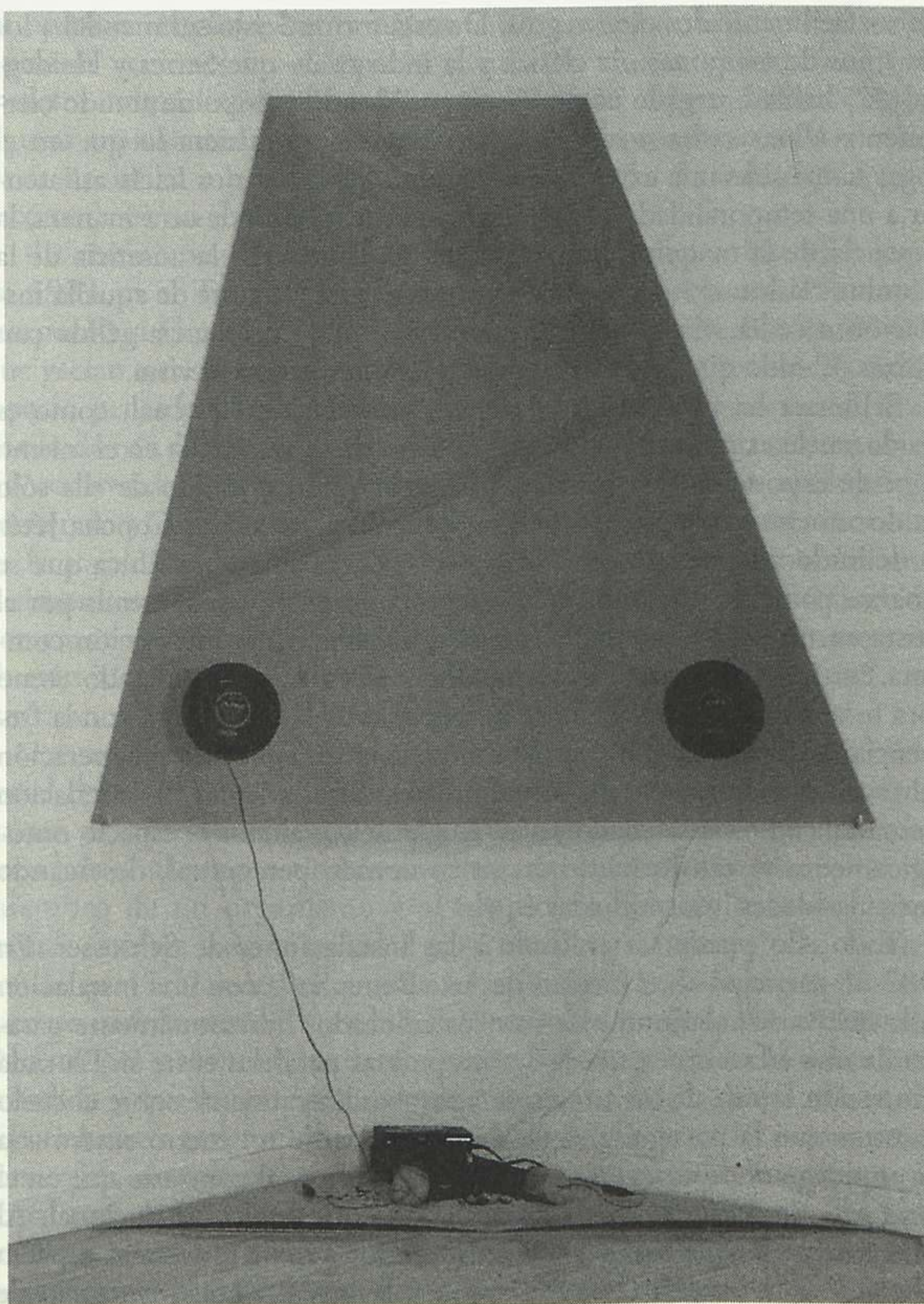
⁸⁰ Nietzsche, F., «El drama musical griego» (1870), en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1977, p. 198.

Frente a ello, los ejemplos más llamativos de Schlosser son sus «acciones». En «Madera que suena» (1978), y «Concierto» (1979), las piezas construidas por él fueron empleadas para ejecutar música. En «Vuelo con escultura» (1977), el artista se servía de una de ellas para intentar vencer durante un breve tiempo la fuerza de la gravedad. Por aquellos años la labor de Schlosser fue sintetizada por Bulnes como «trabajo con la percepción»⁸¹. Una obra que tendemos a encasillar dentro de las «artes visuales», pero que se dirige con frecuencia –en lo que se refiere a la dimensión sensorial– también al oído y, a veces, a la corporalidad en su conjunto. Así, en unos dibujos de 1978 para la instalación «Tinaja» aparecía la fotografía de un horno de cerámica. Junto a ella dos dibujos, uno alzado y otro en planta. Desde el centro de la boca de la «tinaja» debería colgar hasta llegar a la mitad de la altura de su interior una pieza grande en forma de espiral que podía recordar bien algún gasterópodo, el cuerno de una cabra, o una esponja marina. En comparación con esta última las paredes de la tinaja podían recordar la pared de una esponja con su cámara vibrátil, sus poros inhalantes y sus coanocitos. En el catálogo «Stilleben» –literalmente «vida tranquila»– de 1987 la presencia del mar, la costa y las estructuras en espiral era constante. En uno de los poemas incluidos –y no olvidemos que un poema pide ser recitado en voz alta más que simplemente leído– podían leerse entre otros versos: «Muschell voll untergehender Sonne / Artauschende Wellenränder» (Un sol poniente lleno de moluscos / Crestas de olas en movimiento)⁸². Ahora bien, «Muschel» tiene entre otras acepciones «concha» y «pabellón auricular». Y nadie ignora la fuerte presencia del sonido cuando nos hallamos en el mar o en la orilla de una costa cualquiera. Quizá –y ya que el propio Schlosser nos anima a ello– podríamos interpretar que también aquella esponja / tinaja querría vibrar y sonar; que también ella (#7.4) querría vencer la gravedad. Que también ella nos haría retornar imaginariamente a un pasado ancestral y milenarrio. Como el de tantos dibujos de Schlosser.

En la exposición celebrada en 1990 en la Galería Buades había también numerosas referencias marinas. En una esquina se hallaba la instalación «Casa del fuego» (Arca, 31), cuyos materiales eran vidrio, cobre, madera quemada y un equipo de sonido en el que se reproducía el crepitar de las maderas que ahora se incluían. Los dos altavoces podían

⁸¹ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 4.

⁸² *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.



Casa de fuego, 1990. Cristal, cobre, troncos, quemados, ceniza y equipo de sonido.
Colección del artista.

¹⁰ Anheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 26.

¹¹ Maderuelo, J., *El espacio urbano*, Madrid, Alianza, 1984, p. 203.

¹² Summel, G., *Sociología*, Madrid, Revista de Occidente, 1981, p. 203.

¹³ *Deia*, 1-10-1991, p. 49.

evocar fácilmente dos ojos negros. De esta forma Schlosser mezclaba los dos tipos de máquinas –la clásica y la industrial– que Serres y Heidegger (#2) habían juzgado como incompatibles. El equipo de sonido ciertamente almacenaba y repetía cuantas veces se quisiera lo que en el hogar había sido una experiencia singular. Schlosser nos hacía así atender a una temporalidad –el crepitar– ausente. Dicho de otra manera, la presencia de la máquina industrial nos hacía advertir la ausencia de la máquina clásica: el fuego estaba ya ausente, y el visitante de aquella instalación accedía, visual y auditivamente, a una experiencia gélida con cenizas. El oído quedaba además acentuado respecto a la vista.

Schlosser ha frecuentado el género «instalación», el cual, como es sabido, suele exigir que la obra que se muestra sea realizada en el mismo lugar de exposición a la permanencia temporal, quedando de ella sólo los documentos que puedan haberse obtenido. La artista Concha Jérez ha definido así este género: «una instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total»⁸³. La recuperación de la unicidad de la obra junto con la frecuencia de formatos grandes tiene mucho que ver con la recuperación del «aquí y ahora» del aura benjaminiana. Pero, además, la instalación pretende, como ha señalado Javier Maderuelo, «alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas en él»⁸⁴.

Todo ello puede ser aplicado a las instalaciones de Schlosser. En 1987-88 participó en el Centro de Arte Reina Sofía con una instalación en la que varios conjuntos de troncos colocados horizontalmente pasaban de una sala a otra a través de tres puertas paralelas entre sí. En cada agrupación la raíz de un tronco se apoyaba directamente sobre el suelo mientras que la parte alta se alzaba algo más de un metro sustentada por un juego de troncos y ramas. Como era claro, al contrario que en el «land art», la naturaleza había sido llevada al espacio institucional. Al contrario de lo que estamos acostumbrados a vivir, no era el espacio urbano el que invadía el natural, sino a la inversa. Lo provocativo de aquella instalación consistía en que el paso de una sala a otra se veía dificultado. De nuevo, Arnheim nos ayuda a comprender la razón. En

⁸³ Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencia entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 208.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 203.

su opinión «el plano horizontal es la dimensión de la mayor parte de nuestras acciones en el espacio (... de ahí que se produzca...) una molesta contradicción entre la verticalidad del espectador y la de las figuras representadas en el suelo. Además lo próximo de la relación física no invita a una contemplación distanciada. La situación resulta incómoda en un sentido puramente óptico⁸⁵.

Lo mismo ocurría en la instalación «Primera nieve», que tuvo lugar en 1989 en el Teatro Campoamor de Oviedo. Como en la anterior, tampoco aquí los árboles conservaban su posición vertical habitual, sino que yacían secos y horizontales obstaculizando el tránsito a través de un espacio pensado para ser transitado por hombres en posición vertical. Por lo demás, lo agreste de aquella instalación contrastaba con un espacio construido con materiales «nobles», y que constituye un lugar de encuentro y ostentación cultural por parte de las capas más instruidas de la sociedad ovetense. En un espacio monumental se instalaba un antimonumento. Schlosser, sin darle más importancia, añadió también por entonces que siendo el árbol un eucalipto podía interpretarse en alusión al problema existente en «Asturias con estos árboles»⁸⁶, no autóctonos y criticados desde los sectores ecologistas.

La tercera derivación consiste en la relación con la organización social del arte. En su «Sociología», Simmel afirma que la socialización coloca al individuo en una doble situación; «la de estar en ella comprendido y al propio tiempo encontrarse enfrente de ella; la de ser miembro de un organismo y al propio tiempo un todo orgánico cerrado, un ser para la sociedad y un ser para sí mismo»⁸⁷. La lucidez con la que Schlosser comprende esta dualidad se hizo especialmente patente cuando en 1991 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Declaró por entonces que la concesión del tal galardón le había sorprendido y que le animaba a seguir trabajando. Pocos meses más tarde dijo con cierta resignación: «tenía que huir del juego social en que se ha convertido el arte, transformación lógica si tenemos en cuenta que la actual sociedad no deja otra alternativa. Es triste que cada vez sea más un show, cuando el arte es más íntimo que todo eso»⁸⁸. Y efectivamente lo que parece caracterizar su actitud respecto al sistema social del arte consiste en un distanciamiento burlón. Por otra parte, en 1989 se mos-

⁸⁵ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 26.

⁸⁶ *Diario* [¿de Oviedo? no identificado], 1989.

⁸⁷ Simmel, G., *Sociología*, Madrid, Revista de Occidente, 1977, p. 51.

⁸⁸ *Deia*, 1-10-1991, p. 49.

traba reticente a dar una opinión sobre el arte «que quizá podría ser una invención de los críticos»⁸⁹. Y en un cuento de ese mismo año los señores de la Academia se veían burlados y empapados⁹⁰.

Como ya dije al principio (#1.2) este tipo de buscado aislamiento constituye un obstáculo para aproximarse al autor y a su obra. Pero quizá esa huida ayuda también a preservar a ambos. Su aislamiento, su mutismo, su desdén ante la tentación, en la que tantos artistas han sucumbido, de convertirse en estrella de los medios de comunicación, contribuyen por el contrario a que su obra se desarrolle con altas dosis de libertad.

Además, y como espero que se haya manifestado claramente a lo largo de este escrito, es muy importante la relación de Schlosser con las galerías. Algo que merecería una investigación más detallada y en la que ahora renuncio a profundizar. Hemos visto (#2 y #3) cómo a finales de los años setenta el círculo en torno a la galería Buades tuvo gran importancia en su poética. Por otra parte, vista (#7) la relevancia del humor, del juego, y de la noción de lo sagrado en su obra, cabe citar de nuevo a Huizinga cuando señala que culto y juego requieren un «espacio cerrado, separado del ambiente cotidiano»⁹¹. El aislamiento de Schlosser en Bustarviejo contribuye a reforzar una imagen de él como un artista a punto de convertirse en un cierto sacerdote. Numerosos críticos han tendido a lanzar esta imagen probablemente con la referencia de Beuys en la mente. Se trata, en mi opinión, de una idea exagerada aunque explicable precisamente por la dificultad de contactar con él, lo cual ha fomentado la impresión de que todo encuentro con él había de convertirse necesariamente en una especie de peregrinación ritual. ¿Necesita Schlosser de la adoración que a veces, según Huizinga⁹², tienden a buscar los artistas a los que se sitúa por encima de la masa? La ironía y el humor que aparecen en sus obras sin mermar la seriedad de sus planteamientos me hacen pensar que no. Por otra parte, según cuenta Calvo Serraller, en 1996 rechazó con enfado que a él se le considerara como «creador» y que a los demás se les negara tal condición. «Creadores somos todos», dijo, y él, en todo caso, sólo es artista⁹³. Por lo demás, la respuesta a esa cuestión no es demasiado relevante. En lo que sí que me

⁸⁹ *Diario* [¿de Oviedo? no identificado], 1989.

⁹⁰ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve» Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

⁹¹ Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, p. 33.

⁹² *Ibid.*, p. 239.

⁹³ *El País*, 21-1-1996.

parece que Huizinga nos da, en ese mismo texto, una pista es cuando señala que el círculo en el que pueda participar el artista puede constituir una «comunidad de juego»⁹⁴. Eso es lo que ocurrió probablemente en ocasión de la redacción del único ejemplar de «Humo» ya citado.

Las diversas galerías con las que ha trabajado Schlosser –y confesando el carácter ficticio-literario de lo que voy a escribir– pueden todo lo más haber sido los hogares de este artista como monje giróvago. En su diccionario ideológico, Julio Casares dice que los monjes tienden a vivir fuera de las poblaciones y define así «giróvago»: «Vagabundo / Dícese del monje que vagaba de uno en otro monasterio»⁹⁵. Pero Schlosser ni pertenece a ninguna comunidad religiosa en sentido estricto o figurado, ni ha abandonado su taller de Bustarviejo aunque haya vivido y trabajado en otros lugares. Es, por otra parte, al parecer, un solitario con buenos amigos. Entre ello, su obra de arte como humo; como vínculo entre hombre, arte y naturaleza.

⁹⁴ Huizinga, J., *op. cit.*, p. 239.

⁹⁵ Casares, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 421.



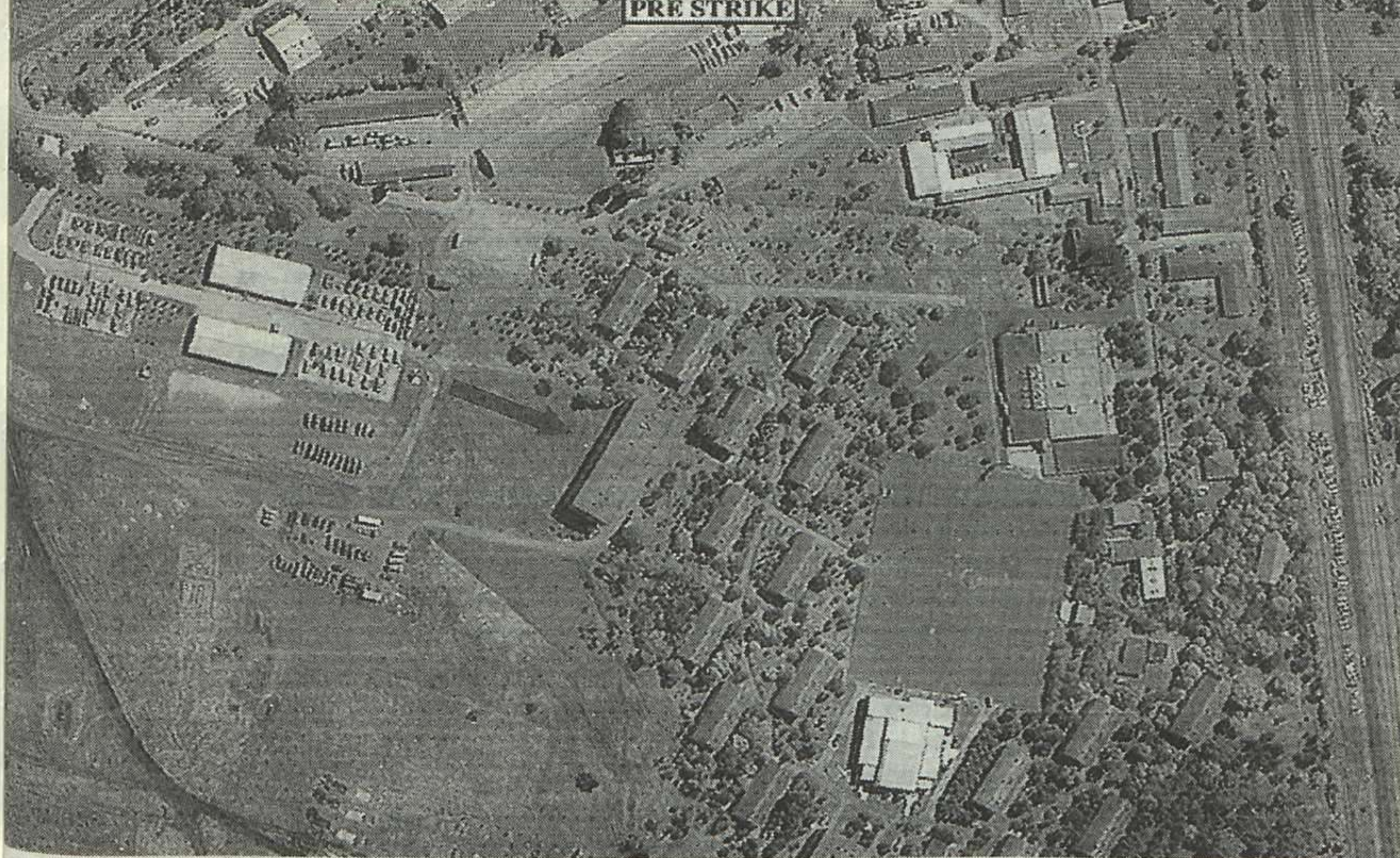
Valeriano Bozal, *El gusto*.

La balsa de la Medusa, n.º 94. 176 págs., I.S.B.N.: 84-7774-594-3.

Índice: Prólogo a la presente edición. Introducción. 1. Autonomía. 1. Gustos los ha habido siempre. 2. El gusto ilustrado. 3. Autonomía del arte. 2. «Facultad». 1. Las cualidades estéticas. 2. La «facultad» del gusto. 3. La «imaginación transcendental». 3. Placer. 1. El agrado de los juicios. 2. El placer del conocimiento. 3. El libre juego de las facultades. 4. Representaciones. 1. Representación e interpretación. 2. Intersubjetividad de la representación. 3. Nota para una cartografía del gusto. 5. Categorías. 1. Formas de mirar. 2. Positivo y negativo. 3. Nota sobre los antecedentes de lo patético. Bibliografía. Índice de nombres.

PRISTINA ARMY GARRISON SW, SERBIA

PRE STRIKE



ANTES. La imagen, tomada por un satélite de EE UU, muestra el cuartel del Ejército serbio en Pristina, la capital de Kosovo.

PRISTINA ARMY GARRISON SW, SERBIA

POSTSTRIKE



DESPUÉS. En esta foto se muestra el estado del mismo cuartel el domingo, instantes después de recibir el impacto de un misil

LA MÁQUINA METAFÓRICA

Cristina Santamarina y José Miguel Marinas

El juego social de las metáforas

El hombre es el único animal que hace metáforas. Toda la cultura puede ser vista desde esta perspectiva. La capacidad de ver, descubrir o inventar semejanzas es un recurso al cual acceden, de una u otra forma, todas las culturas. La figura de la metáfora es una traslación, una transposición de sentido del término metaforizante al metaforizado. Pero este movimiento afecta al valor semántico de ambos términos y delata la capacidad de expresión liberadora de quien la propone y de la cultura en la cual se realiza. No hay metáforas eficaces sin un código que las comprenda, no hay texto creativo sobre la realidad sin un contexto capaz de absorber esta creación semántica de la expresividad. Hay una lógica detrás de cada metáfora que no es sólo la transgresión del orden lingüístico dado sino, sobre todo, una transgresión de las formas de búsqueda y descubrimiento. La metáfora es entonces una transgresión semántica: junta imágenes que hasta entonces estaban separadas o separa lo que estaba unido. Pero esta operación excede el campo del lenguaje. Dicho en otros términos, no sólo hablamos o escribimos metafóricamente sino que vivimos metafóricamente. Sentimos, odiamos, tenemos o esperamos de igual forma.

La creación metafórica es un juego del lenguaje que pone al descubierto la capacidad de los imaginarios de cada época, de sus símbolos, de sus temores, de sus deseos, en definitiva de los mitos poderosos que construyen cada momento de la historia. Dice Ricoeur que la estrategia de la metáfora consiste en volver patente *la tensión* que une dos términos, manteniéndolos, sin

La balsa de la Medusa, 49, 1999.

embargo, en su alejamiento. La distancia literal debe mantenerse para hacer surgir la identidad metafórica.

En el caso particular de la metáfora visual, *Las metáforas del poder*¹ recoge –desde el marco de la modernidad–, los mejores momentos, quizá los momentos culminantes de la fidelidad hacia los griegos. Ellos sentaron las bases para que las metáforas de la cultura de Occidente fueran visuales y el recorrido propuesto en el libro, lo hace, cómo no, evidente. Entre los griegos, el modelo de la imagen y de la visión abre el camino de la interpretación sobre el mundo que se convirtió en sustancia de Occidente mismo y en su arma colonizadora.

El libro recorre con precisión las articulaciones profundas de nuestra cultura y especialmente las conexiones entre ver y conocer, forma y sentido, representación y comprensión, estructura y significación. Metáforas explicativas como la *luz de la razón*, *la claridad conceptual*, *el conocimiento como reflejo de lo real*, *los puntos de vista*, *los argumentos transparentes* se suceden con una carga semántica que «ilumina» la fuerza icónica de nuestra historia particular como una historia en la que se vinculan dimensiones plásticas y conceptuales del poder, prestándose apoyo –a veces explícito y otras veces secreto– pero que, en definitiva, van a tributar a la alianza paradójica entre el intelecto y los sentidos. Incluso las metáforas que pertenecen a campos más conceptuales se ven: tal vez no porque las situemos icónicamente ante nuestros ojos sino porque nuestra cultura es capaz de percibir las a través de diferentes representaciones que nos habitan más allá de nuestra consciencia.

Vemos lo que vemos, no porque está delante de nuestros ojos, sino porque estamos culturalmente preparados para percibir los códigos dentro de los cuales se inscriben los mensajes metafóricos que recibimos. Por ello, hacer un texto sobre las metáforas del poder, significa asumir el poder de las metáforas, el poder articulante de sus potencialidades. El libro es un extenso trabajo con metáforas, con alegorías, con interpretaciones, también ellas codificadas y figuradas que intentan acercarnos a la comprensión de la potencia de algunas de las históricamente más emblemáticas. Y, una vez más, nuestro propio discurso debe caer en el recurso a las metáforas.

Sobre el poder. Hay en el libro de José María González una elegancia intelectual, propia del autor, en la selección de las metáforas del poder elegidas,

¹ José María González García, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Cristina Santamarina es profesora en la Facultad de Sociología de la Universidad Complutense e investigadora de sociología del consumo y análisis del discurso social.

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

pero también hay un respeto a su integridad que a veces nos parece excesivo en la forma de contarlas, de analizarlas y de interpretarlas. La selección, desgajada desde su mismo índice es elocuente en la enjundia y el consecuente atrevimiento que ha supuesto este libro: comenzar por el monstruo del Leviatán, seguir por los emblemas políticos, por el organicismo biológico, por la representación y la máscara en la escena de lo social y de lo político, incluir el mecanicismo en sus formas clásicas de representación, la irrupción de la paz perpetua de Kant y sus metáforas conceptualistas, para avanzar hacia el pacto con el diablo y adentrarse en las metáforas de la identidad y sus conflictos son propuestas que dan cuenta suficientemente del atractivo de este libro.

Y al mismo tiempo, invita, es decir, apetece sugerirle al autor que no renuncie a otras metáforas del poder, algunas aludidas y señaladas pero de las que dan ganas de más: metáforas del poder que pasan a ser centrales por ser tales, por ser metáforas del poder de nuestra historia y nuestra realidad más inmediata: Nos atrevemos a sugerir algunas: patria, nación, totalitarismo, el binomio norte/sur, revolución, vanguardias, mercado, fetichismo. De manera singular, no queremos dejar de mencionar una que, por su carga de violencia simbólica nos parece neurálgica: el género y su articulación en los lenguajes. Como bien ha señalado Bourdieu: *de todas las formas de persuasión clandestina, la más implacable es aquella ejercida simplemente por el orden de las cosas, por el arte de nombrarlas y presentarlas*. Y en ese orden de las cosas, la relación entre los géneros –femenino/masculino– y sus metáforas, está aún abierta a muchas miradas.

Sobre la representación. Hay un texto de fondo, o mejor aún, una metáfora de fondo que transita todas las figuras y que aparece constantemente en el libro y es la ratificación sobre que el poder es un vacío que se va invistiendo, de diferentes atributos y figuras para poder existir. Cabría entonces la reflexión sobre la fundante relación entre poder y representación y esta última como condición inexcusable de existencia de aquél: entre poder y representación no pueden no mediar las metáforas porque si no, como bien enseña otra alegoría puesta en un representante, habría que decir que el poder está desnudo. Por lo que cabe pensar que el barroco no es sólo un movimiento cultural político, plástico e ideológico del pasado sino una forma de ser de la modernidad, esto es, de hacer y de padecer que sigue vigente.

Sobre los autores. Los elegidos son, seguramente, una buena metonimia, o mejor aún una sinécdoque del autor de *Las metáforas del poder*. Se trata, más que de un trabajo interdisciplinario, de una amalgama sin prejuicios entre la filosofía y la sociología, pero también de literatura y de otros géneros, cuya frescura es de agradecer en un libro como éste. La selección es más sutil y no se trata de un muestrario de autores, sino de un tejido riguroso y desprejuiciado en el que dichas disciplinas se aúnan para ofrecer sus verdaderas capacidades de imbricación virtual, sus compartidas pasiones. Podemos echar en falta algunos autores más, pero es parte de lo que los lectores ponemos en cada texto. Dice Calvino, en *Si una noche de invierno un viajero*:

de los lectores espero que lean en mis libros algo que yo no sabía, pero sólo puedo esperarlo de aquellos que esperan leer algo que no sabían ellos mismos...

Faulkner dice que un libro es el gemelo sombrío de su autor, no se les puede reconciliar y esto es bueno y, sobre todo, esperanzador porque nos abre a nuevas posibilidades, a seguir en la brecha –metafórica y literal– de seguir pidiendo, diremos en frase poco afortunada, más de lo mismo.

Este libro es una invitación a pensar una de las microfísicas del poder más contundentes como es la construcción de las metáforas, sus contextos, los códigos en los cuales se inscriben y sobre todo una temática que no por vieja resulta rancia: pensar el poder y sus formas de representación, es decir, sus formas de articulación y de circulación es una de las empresas que sigue siendo crucial para el conjunto de las ciencias sociales.

Campo, método y estilo de las imágenes políticas

La imagen es la causa secreta de la historia. Es hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en vasos de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación para que la posibilidad adquiriera un sentido y se precipite en lo temporal histórico... La historia es ese rumor de la posibilidad actuando despierto en la historia, es estar en acecho para que ese zumbido de la posibilidad no nos encuentre paseando intocados por las moradas subterráneas, por lo intrahistórico, caprichoso y errante.

(José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*)

Este trabajo, cuya gestación hemos tenido el privilegio de acompañar, trata –recordémoslo– de hacer filosofía de la política. En el sentido en que esta actividad es nombrada y reivindicada por Hannah Arendt, no como filosofía política –una especialidad importante en la academia– sino como el ejercicio múltiple de pensar lo político. Praxis esta que implica a la persona entera y no sólo al especialista y que convoca la capacidad de leer allí donde no se suele y como no es costumbre.

La política implica la presentación y representación de lo común y de lo propio, su avivamiento y potenciación con la palabra democrática. Por eso J. M. González se sale del acotamiento disciplinar para dibujar mejor el campo, el método y el estilo.

El campo es la cultura política que late bajo las formas y los conflictos del presente. Se puede decir que, aunque arranca del gran imaginario del *Leviatán* de Hobbes y llega hasta el cuerpo maquínico del positivismo, rastrea más pro-

piamente el cuerpo barroco, la cultura política de la que Carlos Thiebaut señaló como la *modernidad del sur*. Aquella que, podemos decir a la luz de este trabajo, hizo de la imagen y de los modos de identificación de un yo narrativo y representado —no elidido o colocado en la posición formalista o descentrada *more kantiano*— su clave y su sentido. Política barroca, más que política del barroco, aunque para decir de la primera, de su formidable aparato, de la potencia de su afán de dominación, saturador, subyugante a la letra, J. M. González rastrea la segunda en sus mismas fuentes. ¿Con qué intuición traza este campo? Con la misma que abona la noción de modernidad del sur, a saber: que los movimientos tectónicos que formaron la contrarreforma escaparon al ámbito del control teológico-político y se convirtieron en mitos fundadores de la representación laica de lo político, en esa otra variante del lento (¡y tan lento!) proceso modernizador. Proceso que surge de la saturación pretendida de un orden en el que el sujeto pueda integrarse por entero: con los cinco sentidos. Algo resuena aquí de la no desarrollada figura durkheimiana de la integración fatalista en la que, con el *dictum* ignaciano *idem sapiamus idem dicamus omnes*, se pretende hacer coincidir sistema de representaciones y formas de identificación personal. Fusión sin fisura del sujeto con las metáforas del estado.

Este campo barroco, transitado en sus figuras mayores, apunta en su mitología más reciente a una cultura del consumo que es su heredera directa. Heredera de este universo saturador y persuasivo en el que los relatos densos (Geertz) son condición insoslayable, como objeto de crítica, para quien teoriza lo político. Precisamente porque tales relatos son una tenaz barrera para hacer practicable el ideal universal e igualitario del momento ilustrado.

El método es la imagen. O, quizá mejor, el revés de la imagen abre vía, es método para transitar y conocer. Y en esto se ven dos tradiciones interesantes y pendientes de mayor recorrido.

Una, la que enseña que la cultura barroca como saber hacer, como imaginario y modo de dar sujetos, lanza jeroglíficos, fetiches que no se pueden despachar entregándolos a la fruición literaria, por ejemplo, pero sacándolos del ensayo reflexivo. Si se quiere entender tal cultura y sus anudamientos, es preciso recorrerlos, tomarlos al pie de la letra, acoplarse a su jerga y su arabesco, porque en ellos se asienta y ejerce su poder la ideología. Marx recomendaba atender al jeroglífico, a la fantasmagoría, al fetiche que es la forma real en la que intercambiamos en la industrialización. Freud alude también al fetiche como nueva clave de la construcción del sujeto en la crisis identitaria que origina el primer consumismo (el llamado, por Veblen, consumo ostentatorio). Las imágenes condensan y desplazan haces de relaciones sociales que, como los emblemas, precisan intérprete con sensibilidad a los nuevos lenguajes. Como Caro Baroja muestra en *Las formas complejas de la vida religiosa*, los nuevos modos de vida (mercader, súbdito, soldado de fortuna) tratan nuevas moralidades, nuevos imaginarios que consolidan las nuevas clases y sus culturas.

Otra es la tradición metodológica que piensa con metáforas y alegorías. Tras Marx y Freud, por ejemplo, Benjamin. Ésta no abandona el concepto y el

análisis, pero se embarca en dar forma y modelo con otras razones (la alegoría compone una historia que narra de otro modo lo que aún no tiene nombre). La metáfora y la alegoría no sólo son objeto de análisis, sino construcciones para cifrar lo nuevo. Benjamin en *Los pasajes*, pero también y antes los ensayistas barrocos, construyen jeroglíficos para explicar –mejor que la mirada contentidista y contable– las tensiones y las fuerzas que andan en juego. Jeroglífico y emblema son metódicas no objetos.

El estilo es el hombre que escucha, digámoslo de nuevo con Lacan. J. M. González despliega aquí una estrategia de advertencia sobre el carácter escénico de la acción política. La escena hace que todo signo tenga su destinatario público. Esto lo restringe en los antecedentes tan claros de la llamada sociedad del espectáculo, en su arrolladora irrupción desde el fin de siglo último. Es decir, que traza un nexo entre ésta y los geosinclinales y fracturas que recogen y arrebatan y refundan el impulso y la *virtú* renacentista. El sujeto moderno entra en la sociedad del espectáculo preparado por un universo barroco cuyo anuncio es que será, para él, el colmo. Ese estilo barroco es el que persigue esta obra.

Estilo tiene que ver con la construcción de un sujeto que vive en el conjunto de escenarios, de nuevas representaciones, del reino, luego de la ciudadanía en la ciudad del mercado espectacular. Y aquí está el nuevo pulso: entre un cúmulo de signos y el sujeto de la acción. *Empresas y emblemas* son dos nombres que convocan a un sujeto activo, no acomodaticio: ese será el exceso que el barroco no podrá contener. Esa tensión interna a un sujeto que accede al discernimiento, que combina erudición con búsqueda, edificación con ruptura de las rutinas, es la que quieren controlar, desplegando nuevas carantoñas cifradas, los poderes de los estados absolutos.

El universo del poder político quiere cerrar la potencia de la autoafirmación, canalizándola con las armas de la propaganda y el señuelo. Desactivando la razón histórica, la búsqueda abierta, mediante el recurso a lo natural, lo eterno o la nada. Nihilismo, pues, que el barroco desvela y tapa apresuradamente, con tanta hopalanda, codificación y *deus ex machina* como le es posible, para contener y no racionalizar, para poner candado a lo no reflexionado y la llave de ese candado lejos del ciudadano que aspira a saber más de ello y de sí. El estilo de J. M. González constata esta gran operación y, por ello, procede en trabajo múltiple, acotando terrenos, sugiriendo más que colmando los hiatos. No cabalga una quimera lezamiana, templea más bien los lugares de palabra y de imagen en los que sin saturación –J. M. González no es barroco– transita ese universo. Precisamente el universo que hoy, en la política del consumo y en el consumo de la política, efectúa el cierre y la fusión asimbólica.

El campo barroco nos enseña la importancia del método de los emblemas y su cifra para intentar salir de las escenas saturadas. Del *Leviatán* al camuflaje, de la división que propuso la ilustración al sujeto fragmentado casi hasta su más mínima expresión –el gen– se abre toda una invitación a José María González para que siga trabajando sobre las metáforas del poder, sobre la fortuna y los infortunios de este siglo.

SEXO, PODER Y GOBIERNO DE LA IDENTIDAD

Michel Foucault (entrevista)*

—En sus obras, da a entender que la emancipación sexual es menos la revelación de las verdades profundas sobre uno mismo o su deseo que un elemento en el proceso de delineación y construcción del deseo. ¿Qué consecuencias prácticas se derivan de esa precisión?

—Lo que quería decir es que, a mi juicio, el movimiento homosexual tiene más falta de un arte de vivir que de una ciencia o un conocimiento científico (o pseudocientífico) de lo que es la sexualidad. La sexualidad forma parte de nuestro comportamiento, es un elemento más de nuestra libertad. La sexualidad es obra nuestra —es una creación personal y no la revelación de aspectos secretos de nuestro deseo—. A partir y por medio de nuestros deseos, podemos establecer nuevas modalidades de relaciones, nuevas modalidades amorosas y nuevas formas de creación. El sexo no es una fatalidad, no; es una posibilidad de vida creativa.

—O sea, idéntica conclusión a la que llega cuando dice que deberíamos tratar de convertirnos en homosexuales y no limitarnos a reafirmar nuestra identidad homosexual.

* «Michel Foucault, an Interview: Sex, Power and the Politics of Identity», entrevista con B. Gallagher y A. Wilson, Toronto, junio 1982, *The advocate*, n.º 400, 7 de agosto de 1984, pp. 26-30 y 58.

—Justamente. Hay que renunciar al descubrimiento de la propia homosexualidad.

—*¿Así como su posible sentido?*

—Exactamente. Debemos, más bien, crear una forma de vida homosexual. Un *convertirnos* en homosexuales.

—*¿Y se trata de un proceso abierto?*

—Desde luego. Si examinamos los distintos modos a través de los cuales los individuos han experimentado su libertad sexual —el modo en que han delineado su estilo vital— nos es forzoso concluir que la sexualidad, tal como la entendemos en la actualidad, se ha convertido en una de las fuentes más productivas tanto en la esfera social como en la vital. Personalmente, considero que hay entender la sexualidad de otro modo. Es común pensar que la sexualidad subyace en el fondo de toda vida cultural creativa; pero es más bien un proceso inseparable de nuestra presente necesidad de crear, al hilo de nuestras opciones sexuales, una cultura vital.

—*Una de las consecuencias prácticas de este intento de revelación ha sido que el movimiento homosexual no ha superado la etapa de la reivindicación de los derechos políticos o de las libertades públicas relativas a la sexualidad; es decir, la emancipación sexual se ha limitado a una mera demanda de tolerancia sexual.*

—Ciertamente, pero se trata de un aspecto que no podemos dejar de lado. De entrada, es esencial que cualquier individuo cuente con la posibilidad y el derecho de elegir su sexualidad. Los derechos individuales relativos a la sexualidad tienen una gran importancia y más cuando en muchos lugares todavía son ignorados. En este momento, no podemos considerarlo como una cuestión resuelta. Desde principios de los años sesenta se ha producido indiscutiblemente un efectivo proceso de liberación, positivo tanto en el plano práctico como en el de las mentalidades, aunque la cuestión no está completamente estabilizada. Debemos ir más allá y uno de los factores de estabilización pasa por la creación de nuevas formas de vida, relaciones, tratos amistosos en la sociedad, en el arte y en la cultura, de nuevas formas que se establecerán a partir de nuestras opciones sexuales, éticas y políticas. No se trata sólo de defendernos, sino también de afirmarnos y no únicamente en lo concerniente a la identidad sino en lo que hace a la capacidad creativa.

—*Muchas de las cosas que dice recuerdan los intentos del movimiento feministas por definir una cultura y un lenguaje propios.*

—Sí, aunque no estoy seguro de que debamos crear una cultura «propia». Debemos *crear* una cultura, debemos llevar a efecto creaciones culturales, pero

Michel Foucault (1926-1984) es uno de los intelectuales más conocidos de nuestra época. Entre sus obras destacan *Historia de la locura en la edad clásica* (FCE, 1979) y *Las palabras y las cosas* (Planeta, 1985).

ahí nos topamos con la cuestión de la identidad. Desconozco cómo debemos afrontar la realización de esas creaciones e igualmente las formas que adoptarán. Por poner un ejemplo, no me parece que la mejor forma de creación literaria que puede esperarse de los homosexuales sea la narrativa homosexual.

—*De hecho, jamás se no hubiera ocurrido decirlo. Sería partir de un esencialismo que debemos justamente eludir.*

—Ciertamente. ¿Qué se entiende por «pintura homosexual»? No obstante, no me cabe ninguna duda de que a partir de nuestras opciones sexuales, éticas podemos crear algo que en cierto modo tenga relación con la homosexualidad, que no debe ser la mera traducción de la homosexualidad en la esfera de la música, la pintura, etc., principalmente porque creo que no es factible.

—*¿Qué opinión le merece la extraordinaria proliferación, en estos diez o quince últimos años, de las prácticas homosexuales masculinas, la sensualización de ciertas partes del cuerpo, hasta ahora incultas o la aparición de nuevos deseos? Estoy pensando, por supuesto, en los aspectos más llamativos de lo que conocemos como circuito del cine porno, las salas sadomasoquistas o de fistfucking? ¿Se trata de una simple transposición, en otro ámbito, de la proliferación general de los discursos sexuales desde el siglo XIX o más bien de un proceso distinto propio de este concreto contexto histórico?*

—Verdaderamente, de lo que nos interesa hablar más es de las innovaciones que llevan consigo esas prácticas. Consideremos la subcultura sadomasoquista, por usar una locución cara a nuestro amigo Gayle Rubin¹. No creo en absoluto que esa multiplicación de prácticas sexuales guarde ninguna relación con la actualización o la revelación de tendencias sadomasoquistas ocultas en las profundidades de nuestro inconsciente. El sadomasoquismo es mucho más; es la creación efectiva de nuevas e imprevistas posibilidades de placer. La creencia de que el sadomasoquismo guarda relación con una violencia latente, que su práctica es un medio para liberar esa violencia, de dar rienda suelta a la agresividad es punto menos que estúpida. Es bien sabido que no hay ninguna agresividad en las prácticas de los amantes sadomasoquistas; inventan nuevas posibilidades de placer haciendo uso de ciertas partes inusitadas del cuerpo, erotizándolo. Se trata de una suerte de creación, de proyecto creativo, una de cuyas notas destacadas es lo que me permito denominar desexualización del placer. La creencia de que el placer físico procede siempre del placer sexual y de que el placer sexual es la base de cualquier posible placer es de todo punto falsa. Las prácticas sadomasoquistas lo que prueban es que podemos procurarnos placer a partir de objetos extraños, haciendo uso de partes inusitadas de nuestro cuerpo, en circunstancias nada habituales, etc.

—*La identificación entre placer y sexo está pues superada.*

—Así es. La posibilidad de hacer uso de nuestro cuerpo como fuente de una pluralidad de placeres reviste una enorme importancia. Si nos atenemos a la

¹ Rubin, G., «The Leather Menace: Comments on Politics and S/M», en Samois (comp.), *Coming to Power, Writings and Graphics on Lesbian S/M*, Berkeley, 1981.

construcción tradicional del placer, comprobamos que los placeres físicos o carnales tienen su origen siempre en la bebida, en la alimentación y en el sexo. A mi juicio, ahí quiebra nuestra inteligencia del cuerpo, de los placeres. Es desesperante, por ejemplo, que no consideremos el problema de las drogas más que desde el punto de vista de la libertad o de la prohibición. Las drogas deben convertirse en un elemento cultural.

—¿Como fuente de placer?

—Por supuesto, como fuente de placer. Debemos conocer las drogas, probar las drogas; producir *buenas drogas*, que induzcan placeres intensos. El puritanismo que reina en relación con las drogas —un puritanismo que obliga a estar a favor o en contra— es un craso error. Las drogas son parte integrante de nuestra cultura; igual que existe buena y mala música, hay buenas y malas drogas. E igual que sería estúpido decir que estamos *contra* la música, es estúpido decir que estamos *contra* las drogas.

—No se trata sino de sondear el placer y todas sus posibilidades.

—Exacto. El placer debe también formar parte de nuestra cultura. No está de más señalar que desde hace siglos, la mayoría de las personas —incluidos también médicos, psiquiatras y hasta los movimientos de liberación— vienen hablando de deseo, nunca de placer. «Debemos liberar nuestro deseo», afirman. ¡No! Debemos crear placeres nuevos; acaso surja entonces el deseo.

—¿Qué significación puede tener que algunas identidades se constituyan con base en las nuevas prácticas sexuales como el sadomasoquismo? Esas identidades estimulan la exploración de nuevas prácticas; preservan el derecho pleno del individuo a cultivar su identidad. ¿Pero no limitan también sus posibilidades?

—Veamos. Si la identidad consiste en un juego, en un procedimiento para fomentar relaciones sociales y de placer sexual que determinen nuevos vínculos amistosos, entonces es útil. Ahora bien, si la identidad se convierte en el problema capital de la vida sexual, si la gente cree que ha de *descubrir su propia identidad* y que esta identidad ha de erigirse en norma, principio y pauta de existencia; si la pregunta que se formulan de continuo es: «¿Actúo de acuerdo con mi identidad?», entonces retrocederán a una especie de ética semejante a la de la virilidad heterosexual tradicional. Si hemos de pronunciarnos respecto de la cuestión de la identidad, hemos de partir de nuestra condición de seres únicos. Las relaciones que debemos trabar con nosotros mismos no son de identidad, sino más bien de diferenciación, creación e innovación. Es un fastidio ser siempre el mismo. No debemos descartar la identidad si a su través obtenemos placer, pero nunca debemos erigir esa identidad en norma ética universal.

—Pero hasta ahora la identidad sexual ha sido sumamente útil en el plano político.

—Sí, útil en grado sumo, pero esa identidad nos constriñe y tengo para mí que nos asiste (que debe asistirnos) el derecho de ser libres.

—Queremos que algunas de nuestras prácticas sexuales sean prácticas de resistencia, en el sentido político y social. ¿Cómo es posible esto, cuando el fomento del placer puede dar pie a ejercer un dominio? ¿Cómo estar seguros de que no se produ-

cirá la explotación de estos nuevos placeres —y pienso en el modo en como la publicidad hace uso del fomento del placer como instrumento de dominio social?

—No podemos dar seguridad de que no habrá explotación. En realidad, es seguro que habrá algún tipo explotación; las innovaciones, los avances y los progresos que se vayan alcanzando, en un momento u otro, serán utilizados en la dirección de la explotación. Es consustancial a la vida, a la lucha y a la historia humana; lo que no supone, a mi juicio, objeción seria a esos movimientos. Pero tiene toda la razón del mundo al señalar que debemos actuar con prudencia y con plena conciencia del hecho de que hemos de seguir adelante, plantearse otras necesidades. El gueto sadomasoquista de San Francisco es un ejemplo acertado de una comunidad que desarrolla la experiencia del placer y que se dota de una identidad a partir de ese placer. Esta segregación, esta identificación, este proceso de marginación, etc., desencadenan también efectos de retorno. No me atrevería a emplear el término dialéctica pero no debe andar muy lejos.

—Usted sostiene que el poder no es sólo una fuerza negativa sino también una fuerza productiva; que el poder siempre está presente, que donde hay poder hay resistencia, que la resistencia no se encuentra extramuros del poder. ¿Visto así, cómo no llegar a la conclusión de que estamos atrapados en esa relación, de que no tenemos escapatoria posible?

—En realidad, no creo que la palabra *atrapados* sea la apropiada. Se trata de una lucha, pero mi propósito al hablar de relaciones de poder es decir que estamos, unos y otros, en una situación estratégica. En nuestra condición de homosexuales, estamos enfrentados con el Estado y el Estado con nosotros. En relación con el Estado, nuestra lucha, desde luego, no es simétrica, la situación de poder es distinta, pero participamos en esa lucha. Basta que cualquiera de nosotros se eleve sobre los demás y que esa situación se prolongue para dar pie a un modelo de conducta, para servir de pauta, positiva o negativa, a los demás. No estamos atrapados, ni mucho menos. Ahora bien, siempre estamos inmersos en situaciones de esa índole, lo que significa que tengamos siempre la posibilidad de cambiar la situación, que se nos ofrezca siempre tal posibilidad. No podemos mantenernos *extramuros*, ajenos a cualquier relación de poder. Podemos alterar siempre ese estado de cosas. No ha sido mi intención decir que estamos atrapados, sino por el contrario que somos libres. En una palabra, que siempre nos queda la posibilidad de cambiar las cosas.

—¿La resistencia procederá de ese tipo de dinámica?

—Sí. Dése cuenta de que si no hubiese resistencia, no habría relaciones de poder, porque entonces todo se limitaría a una mera cuestión de obediencia. Desde que el individuo no puede actuar libremente, se ve forzado a utilizar las relaciones de poder. La resistencia surge en primer lugar; sus efectos fuerzan cambios en las relaciones de poder. A mi juicio, el término «resistencia» supera a los demás, es *la piedra angular* de esta proceso.

—En la esfera política, el elemento más relevante, cuando se examina el poder, es quizá el hecho de que según ciertas concepciones anteriores «resistir» significa tan

sólo decir no. La resistencia ha sido entendida únicamente en términos negativos. En su concepción, la resistencia sin embargo no es solamente negativa, es un proceso creativo; resistir consiste en crear, recrear, cambiar el estado de cosas, participar activamente en el proceso.

—Sí, así veo las cosas. Limitarse a decir no es la forma mínima de resistencia. No obstante, en ciertos estadios, es de suma importancia. Hay que negarse y hacer de esa negativa una forma de resistencia determinante.

—Asunto que suscita la cuestión de determinar de qué modo y hasta qué punto un individuo —o una individualidad— sujeto a dominio puede articular un discurso propio. En el análisis tradicional del poder, el elemento omnipresente a partir del cual se realiza el análisis es el discurso dominante; el resto, las reacciones al mismo, en su seno, anteriores, no son sino elementos secundarios. Sin embargo, si por «resistencia» en el interior de las relaciones de poder entendemos algo más que una mera negación ¿sería lícito afirmar que algunas prácticas —el sadomasoquismo lésbico, sin ir más lejos— no es más que el modo en que unos sujetos sometidos articulan un lenguaje propio?

—La resistencia es un elemento de la relación estratégica en que consiste el poder. La resistencia en efecto parte de la situación con la que se enfrenta. En el movimiento homosexual, la noción médica de la homosexualidad ha constituido un instrumento de enorme importancia para combatir la opresión de que era objeto la homosexualidad a finales del siglo XIX y principios del XX. Tal proceso de medicalización, que era un medio de opresión, fue también un elemento de resistencia, porque podían redargüir: «Si no somos más que enfermos, ¿a qué vuestro desprecio y vuestras condenas?», etc. Desde luego, ese discurso se nos antoja hoy sumamente ingenuo, pero en ese momento tuvo una enorme importancia.

En cuanto a las lesbianas, el hecho de que las mujeres, según creo, hayan permanecido durante siglos aisladas socialmente, truncadas vitalmente, marginadas de múltiples formas, les ha proporcionado una posibilidad real de constituir un medio social, de establecer un tipo específico de relación social, al margen del mundo masculino. El libro de Lilian Faderman *Surpassing The Love of Men*² es, a este propósito, extremadamente interesante. Plantea la cuestión de determinar el tipo de experiencia emocional, de relaciones que podían verificarse en un ámbito en el que las mujeres carecían de poder social, legal o político y termina afirmando que las mujeres han aprovechado ese aislamiento y esa ausencia de poder.

—Si la resistencia es el proceso para liberarse de las prácticas discursivas, podría decirse que el sadomasoquismo lésbico es una de las prácticas que, prima facie, con mayor legitimidad pueden calificarse como prácticas de resistencia. ¿Hasta qué punto esas prácticas y esas identidades pueden ser consideradas como una replica al discurso dominante?

² Faderman, Lilian, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women the Renaissance to the Present*, New York, William Morrow, 1981.

—Lo más interesante del sadomasoquismo lésbico es que ha conseguido desprenderse de algunos estereotipos femeninos presentes en el movimiento homosexual femenino —una estrategia que las lesbianas elaboraron en tiempos pasados—. Estrategia que se basaba en la opresión de que eran objeto las lesbianas y que el movimiento empleaba para combatir esa opresión. En la actualidad, esos elementos están trasnochados. El sadomasoquismo lésbico trata de desprenderse de todos los caducos estereotipos de la feminidad, de las actitudes de rechazo a los varones, etc.

—¿En su opinión, qué pueden revelarnos sobre el poder —y además también sobre el placer las prácticas sadomasoquistas cuya esencia es la erotización expresa del poder?

—El sadomasoquismo, como bien dice, es la erotización del poder, la erotización de las relaciones estratégicas. Lo más chocante del sadomasoquismo son sus abismales diferencias con el poder social. El poder se caracteriza porque constituye una relación estratégica que se residencia en las instituciones. La movilidad, dentro de las relaciones de poder, es sumamente reducida; ciertos bastiones son de todo punto inexpugnables porque se han institucionalizado, porque tienen un influjo perceptible en los tribunales, en la legislación. Las relaciones estratégicas interindividuales se caracterizan por su extrema rigidez.

El sadomasoquismo es, a este propósito, sumamente interesante ya que no obstante tratarse de una relación estratégica se caracteriza por su flexibilidad. Hay, claro está, dos papeles pero nadie ignora que esos papeles pueden intercambiarse. En ocasiones, al comienzo del juego uno es el amo y otro el esclavo y al final el que era esclavo pasa a ser el amo. O incluso cuando los papeles son permanentes, los actores saben perfectamente que se trata de un juego, ya se incumplan las normas, ya exista un acuerdo, tácito o expreso, por el que se establecen ciertos límites. Este juego de estrategias reviste un enorme interés como fuente de placer físico. Pero no me atrevería a decir que se trata de una repetición, en la esfera de la relación erótica, de la estructura de poder. Es una representación de las estructuras de poder a través de un juego de estrategias capaz de proporcionar un placer sexual o físico.

—¿Cuáles son las diferencias entre ese juego de estrategias en la sexualidad y en las relaciones de poder?

—La práctica del sadomasoquismo termina por introducir un placer, que a su vez hace nacer una identidad, razón por la cual el sadomasoquismo es una auténtica subcultura; es un proceso inventivo. El sadomasoquismo consiste en la *utilización* de una relación estratégica como fuente de placer (de placer físico), hecho este, el de hacer uso de las relaciones estratégicas para proporcionar placer, que se ha producido en otras ocasiones. Ya en la Edad Media, la costumbre del amor cortés, con el trovador, el cortejo entre la dama y el galán, etc., era también un juego de estrategias. Tipo de juego que puede advertirse actualmente entre los jóvenes que frecuentan las salas de baile los sábados por la noche; incorporan relaciones estratégicas. El interés radica en que en la esfera heterosexual, las relaciones estratégicas preceden al sexo; se jus-

tifican para llegar al sexo. En el sadomasoquismo, por el contrario, las relaciones estratégicas son parte integrante del sexo, un convenio de placer en el marco de una situación específica.

En un caso, las relaciones estratégicas son relaciones nítidamente sociales, que afectan al individuo en tanto que miembro de la sociedad; mientras que en el otro lo que está en cuestión es el cuerpo. El interés radica precisamente en esa transposición de las relaciones estratégicas que pasan del ritual del cortejo al plano sexual.

—*En una entrevista concedida por Usted hace uno o dos años a la revista Gai Pied³ afirmaba que lo que más perturba de las relaciones homosexuales no es tanto el acto sexual como la posibilidad de que se desarrollen relaciones afectivas que no se amolden a los esquemas normativos; esto es, vínculos y tratos amistosos desconocidos hasta ahora. ¿Cree que la sociedad teme las virtualidades ignoradas de las relaciones homosexuales o es que acaso éstas son vistas como una amenaza directa para las instituciones sociales?*

—Actualmente, la cuestión de la amistad acapara toda mi atención. Desde la Antigüedad, la amistad ha constituido una relación social fundamental; una relación social en cuyo ámbito los individuos contaban con cierto margen de libertad, con cierta capacidad de elección (limitada, sin duda) que les permitía experimentar relaciones afectivas sumamente intensas. La amistad tenía también implicaciones económicas y sociales —la persona estaba obligado a socorrer a los amigos, etc.—. En los siglos XVI y XVII va desapareciendo este tipo de amistad, al menos en la sociedad masculina, y va convirtiéndose en algo distinto. Desde el siglo XVI, encontramos escritos en los que se critica expresamente la amistad, tenida como un foco de peligros.

El ejército, la burocracia, la administración, las universidades, las escuelas, etc. —en el sentido que tienen esos términos en la actualidad— encuentran un obstáculo en amistades tan intensas. En todas esas instituciones, se advierte una considerable actividad para disminuir o debilitar esas relaciones afectivas, señaladamente, en las escuelas. Uno de los problemas más acuciantes que se planteaban, a la hora de abrir nuevas escuelas, a las que debían acudir centenares de niños, era el de impedir no sólo que tuvieran relaciones físicas, sino incluso que trabaran amistad. A este fin, sería sumamente interesante analizar la estrategia desplegada por los jesuitas en sus establecimientos, los cuales tras comprobar la imposibilidad de anular la amistad, trataron de controlar simultáneamente las distintas funciones que tenían el sexo, el amor, la amistad, a fin de limitar sus efectos. Una vez estudiada la historia de la sexualidad, deberíamos intentar explicar la historia de la amistad o de las amistades, en plural, una historia que se revelaría sumamente interesante.

³ «De l'amitié comme mode de vie», entrevista con R. de Ceccaty, J. Danet y J. Le Bitoux, *Gai Pied*, n.º 25, abril 1981, pp. 38-39.

Una de mis hipótesis –cuya comprobación no presentaría, si se intentara, ninguna dificultad– es que la homosexualidad (es decir, las relaciones sexuales entre dos varones) se tornó problemática a partir del siglo XVIII; entra en conflicto con la policía, con las leyes. Y la razón de ese conflicto social estriba en que la amistad, en esa época, desapareció. Mientras la amistad fue algo valioso, mientras fue aceptada socialmente, era irrelevante que los hombres mantuvieran relaciones sexuales entre sí. No intento decir que no existieran, sino simplemente que carecía de importancia. Puesto que no tenía ninguna implicación social, culturalmente era aceptada. Que se entregasen uno al otro o que se besaran resultaba irrelevante, completamente irrelevante. Una vez que la amistad desaparece como relación culturalmente aceptada, surge la cuestión: «¿Pero, qué hacen los hombres juntos?» y aparece el problema. En la actualidad, que los hombres practiquen el coito o mantengan relaciones sexuales es sentido como un problema. Creo no equivocarme al decir que la desaparición de la amistad como relación social y el que la homosexualidad se presente como un problema social, político y médico, forma parte del mismo proceso.

–Si bien es cierto que lo importante hoy es explorar las nuevas posibilidades de la amistad, no podemos pasar por alto que todas las instituciones sociales están concebidas para fomentar las relaciones y las estructuras heterosexuales, en detrimento de las homosexuales. ¿Nuestra actuación debe tender a establecer nuevas relaciones sociales, nuevos valores, nuevas estructuras familiares, no? Todas las estructuras y las instituciones propias de la monogamia y de la familia de cuño tradicional están negadas a los homosexuales. ¿Qué clase de instituciones debemos empezar a establecer no sólo como defensa sino también para crear nuevas formas sociales que supongan una alternativa efectiva?

–¿Qué instituciones? Me pone en un aprieto. Desde luego, considero que sería completamente contraproducente reproducir en este ámbito y en esta clase de amistad el modelo familiar o de las instituciones propias de la familia. Podemos apreciar no obstante que cierto tipo de relaciones que no cuentan con ningún amparo son a menudo y al mismo tiempo más ricas, más interesantes y más creativas que las relaciones sociales propias de la familia. Naturalmente son también mucho más frágiles y vulnerables. Se trata de una cuestión capital, pero a la que no puedo responder satisfactoriamente. Responder a esa pregunta es cuestión de todos.

–¿Hasta qué punto el proyecto de liberación homosexual debe ser un proyecto que, lejos de limitarse a señalar un itinerario, se proponga abrir nuevas vías de desarrollo? Dicho de otro modo, ¿su concepción de la estrategia sexual sustituye los programas por la invitación a experimentar nuevos tipos de relaciones?

–Una de las mayores enseñanzas recibidas desde la última guerra mundial ha sido el rotundo fracaso de todos los programas sociales y políticos. Hemos comprobado hasta el cansancio que nada sucede como predicen los programas políticos y que éstos siempre o casi siempre han conducido a abusos o al dominio de un grupo, bien sea de técnicos, burócratas o de otro tipo. A mi juicio, uno de los logros más importantes de los años sesenta y setenta es que ciertos

modelos institucionales han sido experimentados sin atenerse a programas, lo que no significa que se hiciese a ciegas o sin la colaboración del pensamiento. En Francia, por ejemplo, se ha criticado duramente en estos últimos años el que los diferentes movimientos políticos en pro de la libertad sexual, las prisiones, la naturaleza, etc., careciesen de programa. Por mi parte, creo que la ausencia de programa, que no hay que identificar con la ausencia de una efectiva reflexión sobre los acontecimientos o con una inquietud con lo que no tiene posibilidades, puede resultar sumamente provechosa, novedosa y creativa.

Desde el siglo XIX, las instituciones políticas más relevantes y los grandes partidos políticos se han ido apropiando del proceso político; es decir, han tratado de dar a la creación política la forma de programa para apropiarse mejor de ella. Hay que mantener los logros de los años sesenta y de principios de los setenta. En concreto, hay que mantener, con independencia de los partidos políticos y de los programas al uso, una forma de innovación política, de creación y experimentación políticas. Nadie puede negar que desde los años sesenta la vida cotidiana de la gente ha cambiado y mi propia vida es prueba de ello. Cambio que, obviamente, no se ha debido a los partidos políticos, sino a otro gran número de movimientos. Estos movimientos sociales han cambiado efectivamente nuestra vida, nuestra mentalidad y nuestras actitudes, así como la mentalidad y las actitudes de personas sin relación o ajenas a esos movimientos, lo cual es algo sumamente importante y positivo. Insisto, no son las trasnuchadas organizaciones políticas de cuño tradicional las que han dado pie a esta revisión.

Traducción del inglés de Luis Cayo Pérez Bueno.

FARFULLADO PARA TOMÁS SEGOVIA

Carlos Piera

Se me ha sugerido que aborde el tema de la *no pertenencia* en la obra de Segovia, pero voy a dejarlo, sobre todo, aludido y como de trasfondo¹. No hay duda de que es tema esencial para él y para la constitución de su experiencia, pero creo que el lector cuidadoso encontrará que ese tema tiende a cumplirse desapareciendo, como es propio de tantos grandes temas. En el caso de Segovia, su modo de cumplirse es el que él declaraba ya en una anotación del 64 (en *El tiempo en los brazos III*): «Llegar a descubrir un día que todo lo que nos ha sucedido no sólo nos ha sucedido, sino que nos ha sido dado» (p. 104).

Se trata también, claro está, de un tema esencial para nosotros, y eso sí que es moralmente obligatorio declararlo aquí. No sólo porque quien calla otorga alguna justificación a la salvajada de nuestra diáspora. También porque el esfuerzo de sobreponerse a esa herida nos fuerza a reconocer que estamos todavía más o menos dañados, porque con ella perdimos, entre otras mil cosas, todo un modo de prosa razonable, conquistado desde el s. XVIII con mucho esfuerzo, y un estilo de poesía en que pudiera reconocerse, precisamente, la *Epístola moral a Fabio*. Por no hablar de voces más próximas, como la de Prados o aun la del propio Jiménez, que ha sofocado aquí una propaganda interesada.

Pero esto, como digo, es cosa nuestra. En los mayores poetas, y tanto más cuanto más extensa sea su obra, como es extensa afortunadamente la de Segovia

¹ Leído en la presentación de Tomás Segovia, *Poesía (1943-1997)*, México, F.C.E., 1998.

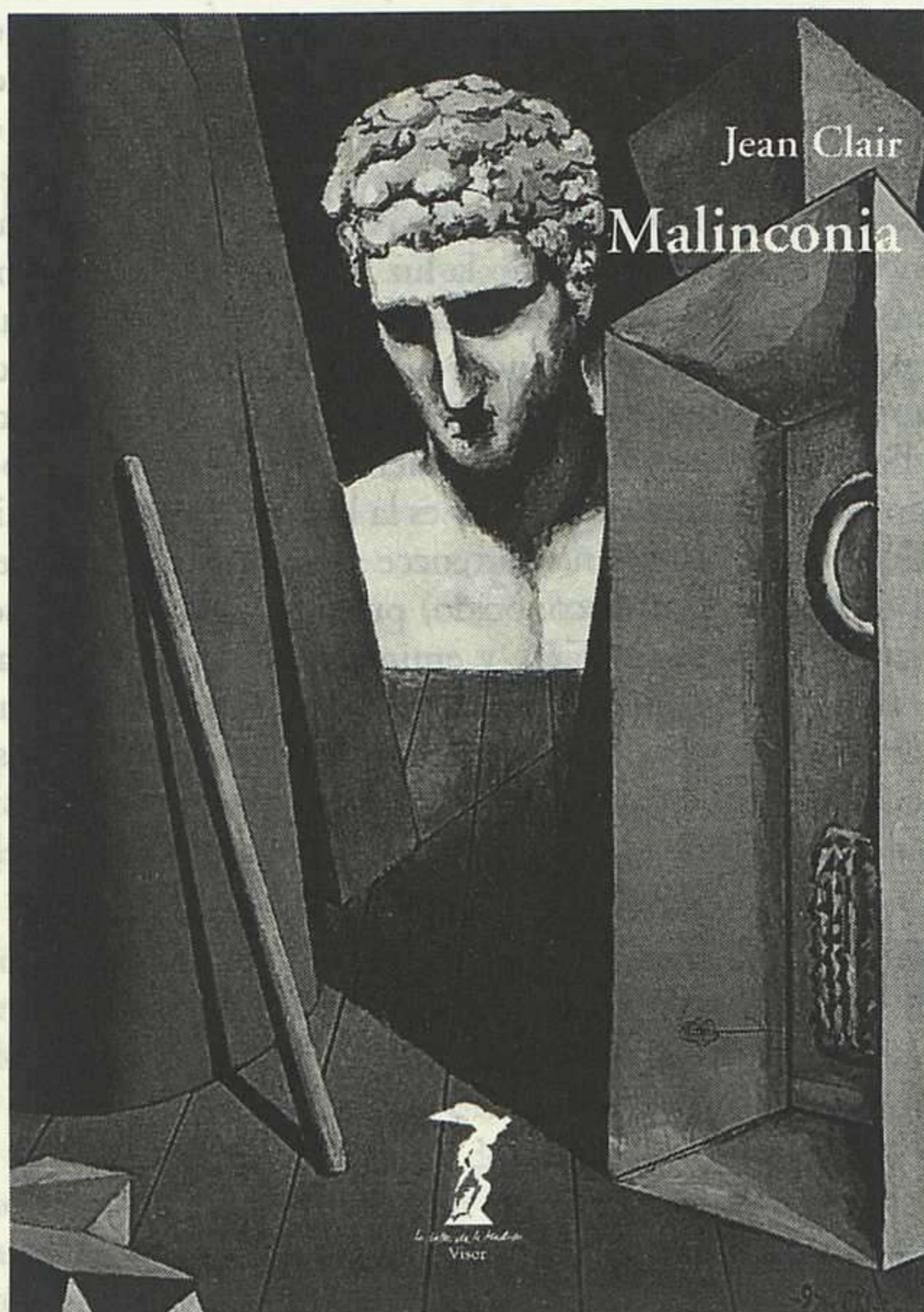
via, lo que realmente creo yo que puede aislarse como tema constitutivo son configuraciones mucho más elementales y básicas que ésta. Así, se me ocurre que Mallarmé, en última instancia, apenas habla de otra cosa que no sea el arriba y el abajo, y el subir y el bajar. Y si alguien dice que a dónde se puede ir nada más que con eso es como si dijera que a dónde se puede ir en poesía con sólo cinco vocales.

En Segovia, el correlato elemental de la no pertenencia me parece a mí que se puede encontrar en la *luz*, siendo la luz la materialización (o manifestación, o revelación) del *espacio*. Pensemos en ello. Las cosas son lo que puede estar más acá o más allá, pertenecer a uno u otro punto, pero el espacio está siempre en el mismo sitio, porque es el lugar de los lugares, esto es, el sitio mismo. Y lo único que llena ese vacío (aunque también puede verse como lo que lo vacía, en el sentido de que aligera su espesor) es la luz. La luz es el espacio que se ve.

En cualquier caso, el que no pertenece a ninguna parte (el desarraigado, el nómada, el rechazado, el no reconocido) puede y suele presentarse como figura de algo negativo. Pero es también, y eminentemente, aquel cuya relación con el mundo no es con el aquí o el allá del mundo, que han de corresponder por fuerza a verdades parciales, sino aquel que se relaciona con el espacio, con la luz del espacio y con el espacio de la luz. Luz y espacio que son, si no la verdad misma, sí al menos, por ser enteramente no condicionados, el ámbito y la forma de la verdad: exactamente, la verdad en cuanto vacío y la verdad en cuanto plenitud.

Y si esto no es importante, que venga Dios y lo vea.

Carlos Piera (1942) es autor de diversos libros de poesía y uno de ensayos: *Contrariedades del sujeto* (1993).



Jean Clair, *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*
La balsa de la Medusa, n.º 90. 200 págs., I.S.B.N.: 84-7774-590-0.

Índice: Prefacio. Del Octubre rojo al Octubre negro. Los realismos entre revolución y reacción. De la Metafísica a la «inquieta extrañeza». Maquinismo y melancolía en la pintura italiana y alemana de entreguerras. En el terror de la historia: Giorgio De Chirico. La escultura, ¿lengua muerta? Arturo Martini. El Estado nacionalsocialista como «obra de arte total». «Marginalia» vienesas. La modernidad en arte y en política. La moda y la muerte: Christian Bérard. La llave dorada. El rito y el mito en la obra de Balthus. *Origen de los textos. Lista de ilustraciones.*



mirante con amovibilidad y colif
nidad y no obligar a praxa
nacionalismo de una nueva
linea de conducta. La praxa
de aquillo que se llama
como el nacionalismo praxa
no de aquillo que se llama
de aquillo que se llama

V. Cacho Viu,
*El nacionalismo catalán
como factor
de modernización*

Valeriano Bozal

En 1997 aparecieron dos libros de Vicente Cacho Viu (1929-1997), *Revisión de Eugenio d'Ors* y *Repensar el Noventa y Ocho*, ahora se publica *El nacionalismo catalán como factor de modernización*¹. Los tres abordan algunos de los problemas centrales de la España de fin de siglo, los suscitados por la crisis finisecular, el regeneracionismo, el desarrollo del nacionalismo, etc. Los tres me parecen textos fundamentales para la mejor comprensión de estas cuestiones, muchas de las cuales continúan vigentes en nuestros días. Antes de seguir adelante me interesa decir que la perspectiva abierta por Cacho no solamente permite una mejor comprensión de lo que sucedió en aquellos años, sino que induce a enfocar de manera originalmente rigurosa su actual «herencia». En este sentido, cabe decir que se trata de una historiografía viva, excelentemente escrita y apasionadamente narrada.

Entre las diferentes cuestiones que a propósito del nacionalismo catalán analiza Cacho Viu deseo detenerme en aquellas que, a mi juicio,

¹ Barcelona, Quaderns Crema/Residencia de Estudiantes, 1998.

La balsa de la Medusa, 49, 1999.

marcan con mayor claridad su originalidad y nos obligan a pensar ese nacionalismo de una manera bien distinta de la tópica. La primera de ellas es aquella que establece su perfil como alternativa al proyecto tradicional de España. Creo que esta posibilidad, constituir una alternativa, se apoya en dos ejes en principio muy diferentes. Por una parte, la reivindicación de la soberanía y el derecho a la autodeterminación implican una concepción nueva del estado, una concepción distinta a la tradicional, que, además, se encuentra en estos momentos en una crisis profunda. La crisis no era un fenómeno pasajero, tampoco un rasgo connatural a los españoles. Se había extendido a lo largo del siglo XIX y estallaba ahora con sus rasgos más llamativos, bien conocidos de todos. El centralismo, el déficit democrático, la debilidad de la burguesía peninsular, su aislamiento cultural..., son algunos de los factores que determinan el desarrollo y el desenlace de la crisis. La alternativa del nacionalismo catalán, más radical y efectiva en unos ámbitos que en otros, se inscribe en ese proceso y lo hace como eventual «salida» del mismo, pues su éxito, el del nacionalismo, sólo puede alcanzarse en la transformación de los principales entre esos factores.

La fortaleza de la burguesía es mayor en Cataluña que en el resto de la Península y sólo en Cataluña se plantea el cosmopolitismo como un rasgo cultural capaz de superar el provincianismo madrileño. Este es un aspecto en el que Cacho Viu insiste con precisión y agudeza; lo había hecho ya en su revisión de Eugenio

d'Ors² y vuelve ahora sobre el tema con mayor aptitud de miras. Lejos de encerrarse en el localismo o en la identidad ancestral, el cosmopolitismo es nota determinante del nacionalismo, al menos en la época objeto de estudio (justo es señalar que habrá momentos posteriores en los que cae en la tentación, siempre presente, del localismo o del regionalismo).

Escribe Cacho a propósito de *L'Avenç*: «La ruptura del aislacionismo mental, meta de la vocación cosmopolita de los modernistas, contribuiría a que Cataluña recuperase su propia tradición, proyectándola hacia adelante, en vez de mantenerla fosilizada e intocable, envuelta en un ropaje arqueológico que la inmunizaba de toda idea nueva. La viabilidad, más aún, la necesidad de esa apertura constituyente era, para los modernistas, una verdad inconcusa» (p. 52).

Naturalmente, aunque en el grupo de *L'Avenç* estaban algunos de los representantes fundamentales de la cultura catalana, no podemos identificarles sin más con el nacionalismo en su conjunto. De hecho, señala Cacho algo después, su voluntad rupturista se ejercitó «en un doble frente: contra la propia *Renai-xença*, criticando sin ninguna clase de respetos su desfase y cortedad de miras, y contra la subordinación a Madrid, cuya impermeabilidad a las nuevas corrientes denunciaron con idéntico desenfado» (p. 69). Y el primero de esos frentes, bueno será recordarlo, tiene su núcleo más poderoso en una burguesía naciona-

lista a la vez que tradicional, poco permeable a las nuevas ideas culturales. Por ello será tanto más importante la difusión de ideas que los jóvenes modernistas emprenden y la posterior institucionalización cultural en la que termina inscribiéndose su labor.

La situación contrasta llamativamente con la que se vive en Madrid, una cuestión sobre la que Cacho llama la atención en varios momentos, pero de forma muy expresiva en el último capítulo, dedicado a «La Institución Libre de Enseñanza y el nacionalismo catalán», en el que salen engrandecidas dos figuras centrales de toda esta historia: Maragall y Giner, pero también otras que como Pijoan o el propio d'Ors habitualmente encuentran su sitio con mayor dificultad.

Especialmente llamativa resulta la reflexión de Cacho a propósito de los viajes de los intelectuales catalanes a Madrid, donde sólo encuentran a «grans solitaris», Costa, Menéndez Pelayo, Giner..., que carecen de apoyo institucional y no cuentan con grupo alguno en el que apoyarse para defender y difundir sus ideas. Esta situación sólo empezó a cambiar con la creación de la Junta para Ampliación de Estudios (1907) y el funcionamiento de la Residencia de Estudiantes (1910), que, sin embargo, tuvieron que vencer grandes obstáculos. Ambas instituciones, Junta y Residencia, y el nuevo ambiente que generan explican la aventura madrileña de intelectuales catalanes como los citados Pijoan y d'Ors.

* * *

² *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Quaderns Crema/Residencia de Estudiantes, 1997.

Con ser todo esto de especial relevancia, más la tiene la comprensión del nacionalismo como factor de democratización, sin la que, además, aquella renovación cultural no hubiera sido posible o hubiera sido muy diferente. La cuestión me parece de una importancia que a nadie se le oculta —y quizá la tenga hoy más que nunca—, pues es propio del tópico nacionalista decidir el ámbito de su dominio a partir de la identidad étnica o cultural —o ambas a la vez—, lo que implica necesariamente la exclusión de todos aquellos que no se identifiquen con tales rasgos.

En este punto destacan los capítulos «Un proyecto alternativo de España» y «Perfil público de Cambó». La figura de Cambó se ennoblece en el estudio de Cacho, y no porque altere su fisonomía ideológica, conservadora, o eluda las contradicciones del político catalán, sino porque estudia con atención aquel que es rasgo fundamental de su concepción y actividad: la necesidad de legitimar el nacionalismo en las urnas. Cambó es un conservador que pretende una renovación —una modernización— según los parámetros de regímenes parlamentarios como Francia e Inglaterra. El conservadurismo de Cambó, explica Cacho, no se opone a su pretensión modernizadora, ni a la suya ni a la de la Lliga. Dejemos la palabra al autor en un tema especialmente polémico:

«El complejo de superioridad que, también en este terreno, abrigaba Cambó procede, no de méritos propios, sino de la pecu-

liaridad misma de la Lliga, en cuanto venía a denunciar, siquiera fuese testimonialmente, la alternancia establecida entre dos partidos centralistas, con el Rey como único árbitro repartidor del poder. Lo que estaba ensayándose en Barcelona era precisamente lo contrario, recurrir como fuente de legitimación a la lucha electoral; Duran i Ventosa, uno de los tetrarcas, llegó a afirmar en 1905 que Cataluña era ya ‘un oasis político en el migdia d’Europa’. Si me detengo a examinar esta afirmación, en apariencia un poco tartarinesca, es porque refleja la imagen que la Lliga aspiraba a dar de sí misma. En primer lugar, a sus seguidores; pero, sobre todo, de cara a un importante aliado potencial: el partido conservador. Cuando Maura vuelva al poder en 1907, la Lliga, montada en la ola de Solidaritat Catalana, pondrá en juego su carácter de verdadero movimiento de opinión, el único existente en España. La convergencia se produjo en torno al intento de limpiar los establos de Augias de nuestra vida pública, mediante la reforma del régimen local y provincial, aunque fuera a costa de recurrir al poco democrático expediente del sufragio corporativo, escollo en que embarrancó la pronto disuelta Solidaritat.

Los sucesos de 1909 dieron al traste con esta operación en un doble sentido. Por un lado, la salida de Maura del gobierno, con la connivencia activa del Rey, estimula un proceso de largo alcance:

el deslizamiento de parte de la derecha española, integrada en el sistema del turno, hacia posturas antiparlamentarias de corte autoritario, amunicionadas ideológicamente, con anterioridad a lo que suele pensarse, por el nacionalismo integral francés. Al mismo tiempo, la Semana Trágica de Barcelona dejó al descubierto, y de forma primitivamente violenta, tensiones sociales que, con evidente precipitación, se consideraban superadas a través del nacionalismo unitario e interclasista hasta entonces propugnado por la Lliga» (pp. 115-117).

Siguiendo el análisis de Cacho, la Lliga carece de un partido liberal que pueda ser su alternativa —y en esto se diferencia de los modelos antes mencionados, Francia e Inglaterra—, lo que finalmente conducirá a afirmar a Cambó (en unas declaraciones de 1910 al *The New York Herald*, publicadas también en *La Veu de Catalunya*) que «hemos llegado a un período en que sólo hay en realidad dos partidos, el conservador y el socialista, sea cual sea el nombre que se apliquen» (p. 117).

La posterior trayectoria de la política española dislocó las expectativas que en el planteamiento subyacente a esa declaración se expresan. La deriva del Rey y de la derecha hacia el autoritarismo y la incapacidad del conservadurismo nacionalista catalán de romper sus lazos con el conservadurismo, serán algunos de los factores a tener en cuenta para explicar la evolución de los acontecimientos. Pero no cabe duda de que los años del fin de

siglo y los primeros del veinte marcan al nacionalismo de una manera que ya nunca podrá olvidar (ni olvidarse). El franquismo, muy consciente de todo ello, tomará buena cuenta de ese rasgo y procederá en consecuencia con una contundencia represiva nunca igualada.

Algunas de las ideas analizadas por Cacho a propósito de Cambó y el nacionalismo catalán aparecerán después, me permito llamar la atención sobre el hecho, en el pensamiento de un político bien diferente de Cambó: Manuel Azaña. La preocupación constante en el político republicano para que el Partidario Socialista participase en el gobierno de la II República es la más clara manifestación de esa afinidad, bien razonable si se tiene en cuenta que el nacionalismo pretendía legitimar la soberanía de Cataluña por encima y más allá del programa de un partido, al igual que la República necesitaba legitimar la suya en la confluencia de partidos de diferente estrato social. A su vez, tal legitimación sólo podía alcanzarse en el Parlamento y a través de las urnas, al margen de la concepción conservadora-reaccionaria que dejaba en manos del monarca instancias fundamentales del poder político (lo que tiene indudable importancia para explicar el déficit democrático en los años iniciales del siglo, pero también para comprender la instauración de la dictadura de Primo de Rivera, y que, además, se mantiene como «costumbre viciada» —y es uno de los caballos de batalla de Azaña— en los primeros momentos de la República y en la tentación de convertir a su presidente en un equivalente del monarca). Por

último, y tercero, afinidad en la pretensión modernizadora que tanto el nacionalismo catalán como el republicanismo hicieron suya y sobre la que fundamentaron buena parte de su acción.

La lectura del libro de Cacho Viu nos insta a analizar nuestra historia reciente, pero también la presente, con una perspectiva que no puede encasillarse en los tópicos del nacionalismo centralista —difundido, naturalizado en los largos años del franquismo—, ni siquiera aunque el nacionalismo periférico los haya hecho suyos, y menos que nunca cuando sucede esto. A la

vez, nos obliga a repensar la concepción tradicional del estado en la idea de que la fisonomía actual de éste no es un bien perenne ni responde a una eventual naturaleza de la institución. El de Cacho es, por todo esto, un estudio ejemplar de la apertura que el nacionalismo puede hacer suya y de su papel decisivo en nuestra historia reciente. Acostumbrados, como estamos en los últimos tiempos a concepciones fundamentalistas del nacionalismo, el libro de Cacho Viu resulta extraordinariamente clarificador y dirige nuestra mirada en direcciones muy distintas.



José M. del Pino y Francisco La Rubia Prado, *El hispanismo en los Estados Unidos*. 288 págs., I.S.B.N.: 84-7774-726-1

Introducción. Retórica: «El análisis retórico: estrategias argumentales en Larra, Unamuno y Ortega». Hermenéutica: «Hermenéutica: *La voluntad* de Azorín». Nueva Crítica americana: «La "Nueva Crítica" americana o el arte nuevo de leer poemas en nuestro tiempo». Psicoanálisis: «Cómo se construye (y deconstruye) una identidad masculina: *Morriña* de Pardo Bazán y *Nada menos que todo un hombre* de Unamuno». Feminismo: «La crítica feminista en el hispanismo, la recepción feminista de Rosalía de Castro y la melancolía femenina en *En las orillas del Sar*». Deconstrucción: «*Niebla* de Miguel Unamuno: ironía y deconstrucción». Nuevo historicismo: «Construyendo la disidencia: historia y ficción en *Volverás a Región* de Juan Benet». Posmodernismo: «¿Cómo leer una novela hoy?». *Performance theory*: «Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars». Estudios cinematográficos: «La herida al aire: travestismo y ansiedad cultural en el cine de Pedro Almodóvar». Estudios gay y lesbianos: «La revelación del cuerpo masculino: una mirada gay». Estudios culturales: «Travestismo y novela terrorista: masoquismo femenino y deseo en la literatura vasca postnacional». Estudios culturales: «Sujeto, nación y estereotipos de marginalidad: los gitanos en la cultura española del siglo veinte». Colaboradores.

La cultura pasa por aquí



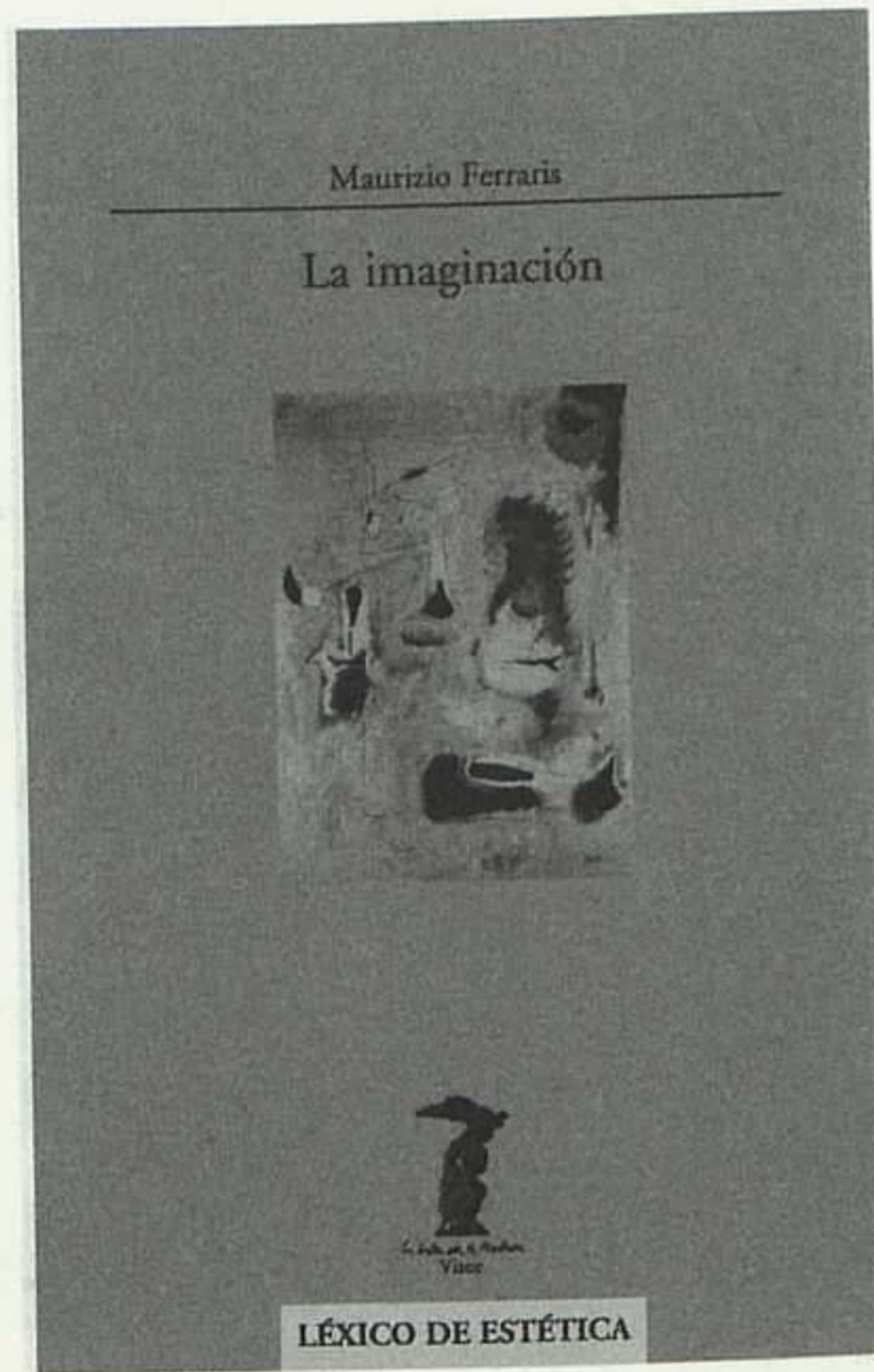
A&V	Bitzoc	Dirigido	Leer	Reseña
Abaco	La Caña	Documentos A	Letra Internacional	Revista de Occidente
Academia	CD Compact	Ecología Política	Leviatán	RevistAtlántica
ADE-Teatro	El Ciervo	ER	Lletra de Canvi	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Ni hablar	Síntesis
Africa América Latina	Claridad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



Asociación de Revistas
Culturales de España

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

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



Maurizio Ferraris, *La imaginación*
La balsa de la Medusa, n.º 95. 196 pp., ISBN: 84-7774-595-1

Índice: Introducción. Imaginación y fantasía Estética y lógica. .Imagen y huella. Hijos de un dios menor. I. Antigüedad y medioevo. La luz y la tabla. La presencia y el fantasma. «Todas las sensaciones son verdaderas». Iconoclastia e iconodulía. La forma como señal de lo informe. Técnica y mística. El análogo de la razón. La huella del futuro. II. Del humanismo al barroco. Domus phantasiae. Lobos ahorcados y leones crucificados. La ambigüedad del «lumen natural». Capacidad e imbecilias de la imaginación. Gassendi y Malebranche. Locke y Leibniz ante el espejo. III. El siglo dieciocho. «General Ideas». «Tener intuición» después de Shaftesbury y Addison. Espíritu y clima. «Este en mi brazo impreso jeroglífico». Vico y el monograma. La parábola de la estética. IV. Siglos xix y xx. Esquemas y huellas. Construcción y filosofía. Bovarismo y nihilismo. Epílogo. Bibliografía. Índice de nombres.

Bibliografía

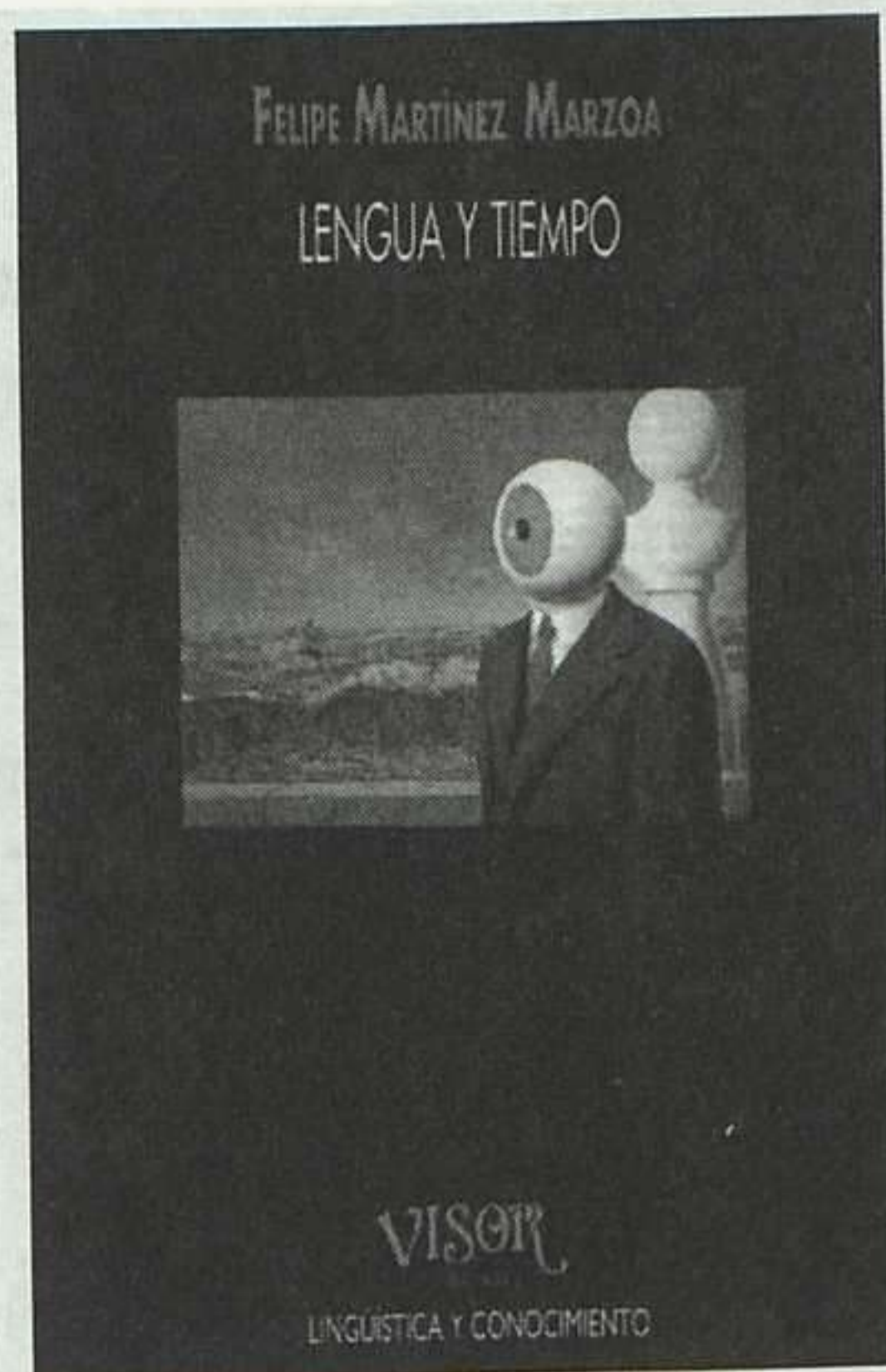
XI. Pindaro
XII. Y si todo hubiera sido en vano?



Salvador Mas, *Hölderlin y los griegos*
 La balsa de la Medusa, n.º 96. 160 pp., ISBN: 84-7774-596-X

Índice:

- Nota previa
- I. Clásicos y románticos
- II. Sobre la tragedia
- III. Empédocles
- IV. Intentos filosóficos
- V. Para una nueva mitología
- VI. Los griegos y la belleza
- VII. Sobre el tiempo
- VIII. Esperanzas escatológicas
- IX. Cristo, Hércules y Dioniso
- X. La tarea del traductor
- XI. Píndaro
- XII. ¿Y si todo hubiera sido en vano?



Felipe Martínez Marzoa, *Lengua y tiempo*
Visor Lingüística y Conocimiento, n.º 26.96 pp., ISBN: 84-7774-876-4

Índice:

Prólogo.

1. Consideraciones iniciales.
 2. A propósito de algunos paradigmas verbales.
 3. Dimensiones morfológicas y tiempo.
 4. El verbo y la cópula.
 5. Transición.
 6. ¿Fuera del modelo oracional?
 7. En la vertiente fonológica.
 8. ¿Dentro del modelo oracional?
 9. El verbo «de existencia».
 10. El modelo y su obiedad.
 11. De gramática y escritura.
 12. Lengua moderna.
- Bibliografía.

Jean Clair, La responsabilidad del artista
128 págs., I.S.B.N.: 84-7774-592-7

Prólogo.
I. Medida de la modernidad.
II. El espacio y la rima (la pregunta).
III. Mas allá de lo sensible.
IV. La casa y la jeta (el tiempo presente).

Jean Clair

La responsabilidad del artista



la casa de la cultura
Visor

Jean Clair, *La responsabilidad del artista*
128 págs., I.S.B.N.: 84-7774-592-7

Prólogo.

I. Medida de la modernidad.

II. El caballo y la runa (la preguerra).

III. Más allá de lo sensible.

IV. La cara y la jeta (el tiempo presente).



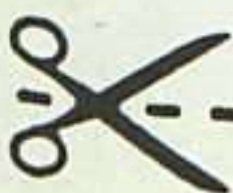
TARJETA POSTAL



FRANQUEO



**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 2.900 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Domiciliación bancaria.

Banco: _____

Ruego se abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA BALSA DE LA MEDUSA.

CODIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: _____

Entidad Oficina D.C. Núm. de Cuenta

FIRMA

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cód. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____ Fecha _____

EUROPA: Suscripción anual: 4.000; AMERICA: 4.500. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Jean Clair, *La responsabilidad del artista*
128 págs., I.S.B.N.: 84-7774-592-7

Prólogo:

I. Medida de la modernidad.

II. El caballo y la rana (la preguera).

III. Más allá de lo sensible.

IV. La cara y la jeta (el tiempo presente).

Número 47 - 1998

- J. A. Ramírez, *Dios te ve: retablo de la carne tentadora, el ángel caído y el (gran) hermano Starr.*
S. González Noriega, «Joyce y Dublín».
- T. Raquejo, *El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de Nosferatu.*
S. Blas Brunel, *El cuerpo del televisor.*
- V. Santamaría, *Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930).*
Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano.
V. Bozal, *Política y arte: una visión del 98.*

NOTAS

K. Bohrmann, *Anotaciones.*

LIBROS

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

Número 48 - 1998

- C. Thiebaut, *Responsabilidades cosmopolitas.*
- A. Johan Vetlesen, *La imparcialidad y el mal.*
Reconsideraciones ante el genocidio de Bosnia.
- E. Marcos Villalón, *La clarividencia del humorista.*
Luis Bagaría ante la Primera Guerra Mundial.
- V. Bozal, «Guernica» en la tradición pictórica.
- M. Borja, *Hécuba, nómos y música de las ciudadanías.*
Argumentos y debate para una reescritura escénica.
- F. Pérez Carreño, *Teoría y experiencia estética*
en el arte conceptual.

LIBROS

- E. Burgos Díaz, *Filosofías feministas: discursos críticos*
y anticríticos.
- F. Rodríguez Genovés, *Esteticismo y moralismo*
como desmesura.

