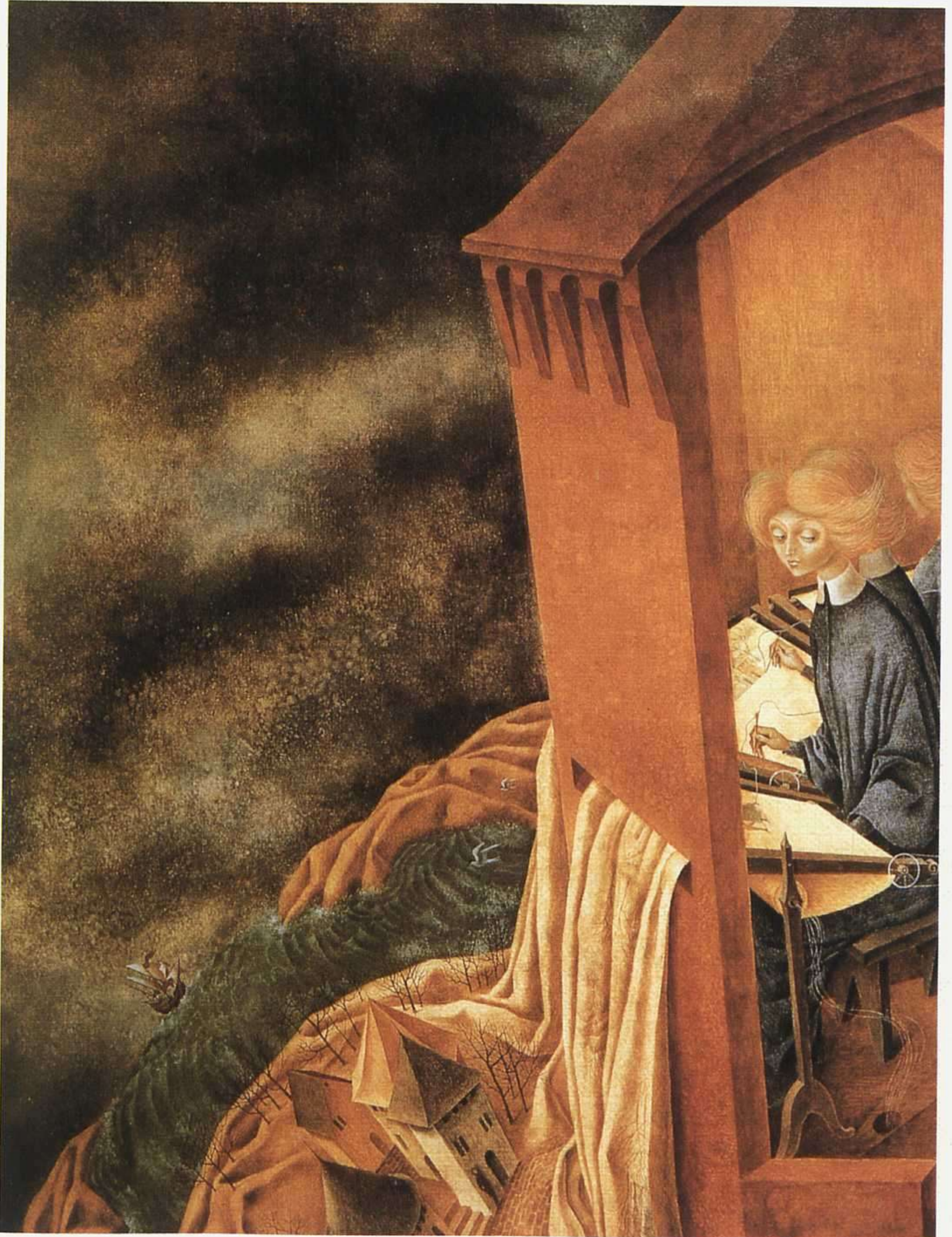


# La balsa de la Medusa

Número 28

1993





# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral

Número 28, 1993

---

Roberta Quance	3	<i>Imágenes femeninas, 1929: Las madres y «Un mundo», de Ángeles Santos</i>
Moisés Mori	23	<i>Alberto Savinio</i>
Eberhard Hirsch	41	<i>Fotografías</i>
Javier Arnaldo	51	<i>Una conversación con Eberhard Hirsch</i>
Pedro Manterola	57	<i>Un lugar para el sacrificio o «Zaratus-tra ve mas lejos que el Zar»</i>
Cristina Lafont	73	<i>«Apertura del mundo» y referencia</i>
L. G. Soto	89	<i>Secuelas barthesianas</i>

## NOTAS

Bernd Dietz	108	<i>Textualidad, referencia y «Language Poetry»</i>
J. M. Marinas	114	<i>El trabajo representado. Nota sobre la exposición «Trabajadores», de Sebastião Salgado</i>

## LIBROS

Rafael Guardiola Iranzo	120	<i>La semántica de Davidson, de M. Hernández Iglesias</i>
Charo Crego	125	<i>The Cult of the Avant-garde Artist, de D. Kuspit</i>

---

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

---

## Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre* (detalle), 1961, México D.F., colección particular.

*Errata:* En el número 26-27 el autor de la nota *Esto no es una crítica de arte* no es José Pérez Cuyás, sino José Díaz Cuyás.



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

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

Precio del ejemplar, 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,  
Fuenlabrada (Madrid).

# IMÁGENES FEMENINAS, 1929: LAS MADRES Y *UN MUNDO*, DE ÁNGELES SANTOS

Roberta Quance

¡Las madres! Se reencuentra el espanto de Fausto, se cae como él en una conmoción eléctrica al solo ruido de esas sílabas en las cuales se esconden las poderosas diosas que escapan al tiempo y al lugar.

André Breton

«En 1928 —cuenta Rafael Martínez Nadal— en pleno sarampión goethiano, solía yo comentar el *Fausto* con Jorge Zalamea, en aquellos años gran lector de Goethe. Una noche, Federico, que dos o tres veces nos había escuchado sin intervenir en la conversación, nos dejó suspensos con una detallada y personalísima interpretación de ciertos paisajes del drama.» Sigue hablando Martínez Nadal: «El pasaje de la llave que crece en las manos de Fausto, donde se mencionan “las madres” (escena V, acto I, parte II) fue uno de los que Lorca interpretó, ilustró o reinventó con más

---

La balsa de la Medusa, 28, 1993.

apasionamiento. Aunque Goethe no menciona el número de madres que se mueven alrededor del famoso trípode, para Lorca no había duda de que eran tres, las tres Parcas, “la trinidad de la Muerte”, decía. Las situaba no “en lo más profundo”, como dice en un principio Mefistófeles, sino “en los últimos centros”, más cerca del “reino exento de formas”, como se corrigió el propio Mefistófeles al precisar su “residencia”. “Cuando levantan las cabezas —seguía diciendo Lorca— anuncian llorando al que las mira que la hora de su muerte ha llegado”, e insistía en que todo el que las ve es al mismo tiempo “hijo y víctima”, porque ellas son “las misteriosas ‘madres terribles’ que dan vida y traen la muerte”.»<sup>1</sup>

Todo esto lo trae a colación Martínez Nadal para explicar de dónde proviene una imagen curiosa que Lorca iba a emplear en 1935 en su «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» al referirse al momento exacto en que el torero recibía la cornada mortal:

No se cerraron sus ojos  
cuando vio los cuernos cerca,  
pero las madres terribles  
levantaron su cabeza. («La sangre derramada»)

Pero es interesante la conversación también por lo que revela de otro tema que evidentemente estaba en el aire. En 1930 se iba a publicar en la editorial de la *Revista de Occidente* una traducción del libro de Paul Krische (en colaboración con María Krische) *El enigma del matriarcado. Estudio sobre la primitiva época de acción y valimiento de la mujer*<sup>2</sup>. Y en 1929 una joven pintora que vivía en Valladolid —sin duda ajena a las tertulias y a las amistades intelectuales— presentó en el Salón de Otoño en Madrid un cuadro en que figuraban esas mismas madres de las que hablaba Lorca. Las mismas y, sin embargo, distintas. Porque si para Lorca representaban primordialmente la muerte y una relación subordinada —la del varón adulto convertido de nuevo en hijo— para la joven de 17 años que Ángeles Santos era entonces representaban algo más próximo a las creencias arcaicas y a la vez a la intuición de Goethe: el origen de la vida y la civilización.

En su cuadro *Un mundo* vemos atestiguados la fascinación y el arraigo del viejo mito del poder femenino que brotaba entonces con fuerza en España (en esa España que padecía dolores de parto sufragistas). Es algo que en el caso de Dalí provocaría auténticas pesadillas (pienso en la visión de la madre devoradora que subyace a sus reflexiones de 1932 a 1935 en torno al *Angelus* de Millet). O que en el caso de Lorca se convertiría en esa

<sup>1</sup> Rafael Martínez Nadal: *Cuatro lecciones sobre García Lorca* (Madrid: Cátedra-Fundación Juan March, 1980), 82.

<sup>2</sup> No está claro en qué medida se trata de una co-autoría pero me refiero a los dos como autores para subrayar el que una mujer suscriba, al menos, el contenido del libro. El traductor es Ramón de la Serna.

visión deformada de la matriarca que es Bernarda Alba<sup>3</sup>. El mito no conjuraba los mismos fantasmas (de castración o muerte) para las artistas —al contrario. A pesar de todas sus ambigüedades y salvedades —de las que hablaré más adelante— el mito del poder femenino se interpreta en sus obras positivamente e incluso como emblema de la actividad artística misma. Ha sido así para Remedios Varo y, en determinada medida, para Maruja Mallo. Si pensamos en las muchas mujeres que se han inspirado posteriormente en el mito de las diosas madres, tendríamos que ver en Ángeles Santos a la precursora, la que inicia el recurso al mito de las Madres para aludir a la creación femenina. Y la que lo reconvierte —un mito (verbal)— en imagen.

### *Bachofen (el mito)*

En España el matriarcado es un tema asumido por los estudiosos de la familia desde finales del siglo XIX, pero es Ortega quien llama la atención de los jóvenes sobre él, al comentar la obra de Johann Jakob Bachofen (1815-1887), jurista suizo recordado por sus investigaciones en la historia del pensamiento religioso. Bachofen es el autor de *Das Mutterrecht* [El derecho materno] (1861) y de varios ensayos sobre simbolismo y mitología arcaicos<sup>4</sup>. Entre estos últimos destaca Ortega en el número 2 de la *Revista de Occidente* el estudio titulado «Oknos der Seilflechter. Ein Grabbild» [«Oknos el soguero. Una imagen de lápida sepulcral»]. Ortega se ciñe estrechamente al ensayo original de Bachofen, que versa sobre lo que éste afirmaba era el origen de la cultura —el culto a los muertos—. «A mi juicio —dice Ortega— «la faena más fecunda que hoy tiene ante sí la historia en general y la historia “antigua” en particular es la reconstrucción de la vida primitiva»<sup>5</sup>. Bachofen veía en el estudio de las imágenes sepulcrales una manera de acercarse a las más primitivas creencias del hombre, que, a su vez,

<sup>3</sup> Jean Gebser: *Lorca. Poète-dessinateur* (París: GLM, 1949) relacionó la obra de Lorca —en particular *La casa de Bernarda Alba* y varios dibujos— con el matriarcado postulado por Johann Jakob Bachofen. «Cuando murió» —relata Gebser— Lorca «estaba a punto de decidir si renunciaba a su sumisión filial al Reino de las Madres, del que había sido desde hacía mucho tiempo, quizá, el instrumento y el intermediario» (18).

<sup>4</sup> Hay dos antologías recientes de Bachofen en castellano: *Mitología arcaica y derecho materno*, ed. de Andrés Ortiz-Osés, trad. Begoña Ariño, Barcelona: Editorial Anthropos, 1988, y *El matriarcado*, ed. y trad. María del Mar Llinares García, Madrid: Akal, 1987. No recopilan lo mismo. Cito por la edición de Ortiz-Osés.

Antes que Ortega, habían difundido sus teorías Adolfo Posada (*Teorías modernas sobre los orígenes de la familia, de la sociedad y del Estado* [Madrid, 1892]) y Antonio Ferrer y Robert, quien tradujo una obra influyente de Alexis Giraud-Teulon, *Los orígenes del matrimonio y de la familia* [Madrid, 1914]. El lector interesado en la recepción temprana de Bachofen en Europa y Estados Unidos podrá consultar la entrada de la Enciclopedia Espasa de 1917, donde se da una larga y curiosísima bibliografía.

<sup>5</sup> «Oknos el soguero», *Revista de Occidente*, núm. 2 (agosto de 1923), 231.

apuntaban a otras estructuras sociales ajenas al orden patriarcal bajo el que ahora vivimos. Así, la figura que descubrió en el columbario de la villa Panfilia en Roma «de un viejo taciturno —dice Ortega— sentado entre plantas de cenagal, que trenza una cuerda afanosamente, cuyo extremo mordisquea una asna»<sup>6</sup> representaría la labor de la Madre Naturaleza: un tejer y destejer constantes, la creación y la destrucción unidas para siempre en un ciclo que nunca cesa. Creencia que ha sido subrayada por numerosos mitólogos posteriores<sup>7</sup>.

Pero Bachofen no se limitó a comprobar los signos de otra religiosidad. Llegó a vincular esos mismos símbolos a una teoría del desarrollo humano. Bachofen postulaba de hecho tres estadios de la cultura: uno hetáirico, en que sólo se reconocía la maternidad, sin matrimonio y al que correspondería los frutos espontáneos de la tierra; un segundo estadio agrícola, de maternidad conyugal y nacimientos legítimos, y otro, culminante, el del derecho paterno, caracterizado por el matrimonio, la propiedad privada y la división del trabajo. Denominaba a los dos primeras etapas «telúricas» o «ctónicas», mientras la tercera, la más perfecta sería «uraniana».

Ortega hace un resumen de esta teoría a su manera, acercándola a la interpretación (que se inspiró en ella) de Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco: de una etapa que transcurriría bajo la oscura égida de la Madre Naturaleza, en que sólo se conocía «el resultado: la caña, junco o mimbre que se yergue, prole de la génesis oculta» se pasaría a otra etapa culminante, en que triunfaba la paternidad y se asentaba «una cultura masculina, portadora de luz y alegría». No cabe duda de que Ortega conocía los escritos de Bachofen sobre el matriarcado o que el mismo Bachofen dejaba bien claro que la humanidad había *progresado* al entrar en una etapa de dominio masculino, pero Ortega carga las tintas al esbozar cómo se salía de una «cultura hembra» a otra «masculina». «La lucha —dice solemnemente— debió ser gigantesca entre los dos poderes: el útero cavernoso y arcano, el falo que inicia la ascensión hacia los dioses del sol y del rayo, hacia una cultura solar y fulgural»<sup>8</sup>. Nada menos.

Los antropólogos e historiadores modernos han echado por tierra las pretensiones científicas de Bachofen respecto de la existencia del matriarcado. Han argumentado que no es posible asignar ningún referente real (histórico) a los símbolos y datos extraídos de fuentes antiguas que él pretendía eran de signo matriarcal<sup>9</sup>. Sin embargo, en los años que siguieron a su muerte, se

<sup>6</sup> Ortega, 236.

<sup>7</sup> Entre los que le están más endeudados, aun a veces sin reconocerlo adecuadamente: C. G. Jung, Erich Neumann (*The Great Mother*, Princeton, N. J., 1955), Mircea Eliade.

<sup>8</sup> Ortega, 241.

<sup>9</sup> Bachofen creyó haber encontrado evidencia para el matriarcado en Egipto, Licia, Creta, Atenas, Lesbos, ciertas comarcas griegas, las tierras de Cantabria, India y Tíbet. Pero ya en 1930 se le criticaba por no distinguir bien entre fábulas e historia. Gerda Lerner revisa los argumentos y la evidencia para lo que queda en pie hoy de la idea del matriarcado en *The Creation of Patriarchy* (Londres y Nueva York: Oxford University Press, 1986, 26-35. (Hay



ha descubierto, en cambio, mucha más evidencia arqueológica de la que él tenía a su disposición, de símbolos centrados inequívocamente en lo femenino, ídolos e imágenes que para algunos atestiguarían un culto a las diosas madres extendido por toda Europa durante el Neolítico y que quizá se remontaba al Paleolítico<sup>10</sup>. Curiosamente, son los escritos de Bachofen los que siguen siendo la mejor introducción a la bibliografía sobre este culto —quizá porque en lo que Marija Gimbutas llama la «cosmovisión de la cultura de la Diosa»— alienta sobre todo la intuición de Bachofen acerca de la ciclicidad del tiempo de las Madres.

### *El enigma*

El libro de los Krische (cuyo original, *Das Rätsel der Mutterrechtsgesellschaft* se publicó en Munich en 1927) procuraba poner las teorías de Bachofen al día, a la luz de las aportaciones de la antropología. Acababan concluyendo que, efectivamente, «no era imposible» que las mujeres hubieran conocido un breve período de «participación preponderante» al producirse el tránsito del hombre errante al hombre sedentario, hacia finales del paleolítico. Ante la evidencia de los numerosos ídolos femeninos, resaltando todos la capacidad materna de la mujer, preferían mantener un prudente escepticismo: imposible reconstruir los contornos de la sociedad humana de hace 40.000 años (la antigüedad, se pensaba, de la famosa Venus de Willendorf) y desde luego, no había señal alguna de ningún tipo de agricultura que datase de aquella época. Los Krische estaban convencidos de que el breve florecimiento de la mujer coincidía con los *inicios* de la agricultura y que cedía ante los progresos en esta línea —una evolución de la que se apreciaban todavía las huellas en varias cultura primitivas vivas, entre ellas, la de los gitanos<sup>11</sup>.

Desde luego, no es casual que se plantearan estos temas hacia finales de los veinte. Lo que estaba en juego era, precisamente, si las mujeres estaban capacitadas para ejercer en la política —en concreto, si se les debía dar el voto, como habían hecho ya en Alemania (1919), en Estados Unidos (1920) y en Inglaterra (1928, sin restricciones)—. En todos estos países el tema de

traducción española.) Concluye que hay «evidencia clara para la matrilocidad y el culto a las diosas» aunque no está claro cuándo hubiera aparecido este último (34).

<sup>10</sup> Véase E. O. James: *The Cult of the Mother-Goddess* (Londres: Thames and Hudson, 1959) y Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 B. C.*, ed. rev. (Londres: Thames and Hudson, 1982). De nuevo, la fechación es incierta. Explica Lerner: «Como mucho podemos decir que la profusión de estatuillas femeninas con rasgos sexuales resaltando la maternidad encontradas en el Neolítico corresponde a materia literaria y mitológica más tardía en que se celebra el poder de las diosas femeninas sobre la fertilidad y fecundidad. Es probable que esto responda a un culto más temprano a las Grandes Diosas, pero no es seguro» (148).

<sup>11</sup> P. (y M.) Krische, 81-84.

las madres estaba al orden del día. Baste enumerar unos cuantos títulos, expresivos de por sí: *Die weibliche Eigenart im Männerstaat und die männliche Eigenart im Frauenstaat* (1921), de Mathilde (y Mathias) Vaerting (traducido al inglés: *The Dominant Sex*, 1923); *Ehe und Mutterrecht. Aus Keyserling: Das Ehe-Buch* (1925), de Leo Frobenius; *The Mothers. A Study of the Origins of Sentiments and Institutions*, de Robert Briffault (1927), o *Mutter und Amazonen, ein Umriss weiblicher Reiche* (1932), de Berta Eckstein-Diener (en inglés, «Helen Diner», *Mothers and Amazons*, 1965). Se podrían incluir aquí también cantidad de estudios sobre el matrimonio o la familia inspirados en la cuestión del matriarcado<sup>12</sup>.

El interés que tendrían estos y semejantes estudios para las mujeres es evidente. Sin embargo, no queda constancia de lo que las españolas —es decir, las pocas próximas a círculos intelectuales— pensaran entonces sobre el asunto, y no podemos sino especular sobre como los recibirían<sup>13</sup>. Los Krische no dudaban de que el instinto materno era el más fuerte de todos los instintos. Y sus consideraciones sobre la maternidad acusaban una fuerte sentimentalidad que no ofendería a ningún tradicionalista. Pero se trasluce también en esta obra un gran interés por ver si se podía fundar una mayor participación de la mujer en la sociedad en el papel que ejercerían las madres en el pasado o en sociedades primitivas. En España, podría pensarse, esto vendría a contrarrestar, al menos en parte, opiniones tan pesimistas como las que había ventilado Georg Simmel tan sólo cinco años antes en la *Revista de Occidente* («Cultura femenina», núm. 21, marzo de 1925; núm. 23, mayo de 1925), luego recogidas en el volumen *Cultura femenina y otros ensayos* (Madrid: *Revista de Occidente*, 1930). Simmel había dicho, efectivamente, que la cultura, tal y como se conocía entonces, era masculina, es decir, fue creada por hombres y reflejaba valores esencialmente masculinos.

<sup>12</sup> En Inglaterra y Alemania sobre todo, desde hacía años, se debatía el origen de la familia. Uno de los estudios más difundidos *Die Familie* (1924) de Franz Mueller-Lyer fue traducido al castellano en 1930: *La familia* (trad. de Ramón de la Serna). Lo que estaba en juego, según Briffault («Family Sentiments», *Zeitschrift für Sozialforschung* 2 [1933]), no era ni más ni menos que el *status quo*:

If it be supposed that the family in much the same form as it is now found in Christian European society, has existed from the first, or from a very early stage of social history, it must then be postulated that all the social phenomena, relations and institutions which are indissolubly connected with that form of social group are likewise coeval with social origins. (358; citado en Rosalind Coward, *Patriarchal Precedents*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983, 71).

Así, en Alemania la existencia o no existencia del matriarcado se había convertido en caballo de batalla para la derecha (el nacionalsocialismo) y para la izquierda (la Escuela de Francfort). Véase Ortiz-Osés, 266-70.

<sup>13</sup> Sin embargo, en su libro *La secreta guerra de los sexos* (Madrid: *Revista de Occidente*, 1948) la Condesa de Campo Alange, una mujer formada antes de la guerra, retoma todas estas cuestiones con una clara intención de reivindicar una «maternidad espiritual» para las mujeres, es decir, una ampliación de su natural vocación.



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929, Madrid, M. N. Centro de Arte Reina Sofía.

No auguraba tampoco para el futuro grandes aportaciones femeninas<sup>14</sup>.

Sin embargo, los argumentos centrados en un posible Estado femenino no dejaban de ser de doble filo, por buenas que fueran las intenciones de quien los manejara. Si por un lado es cierto que admitir la posibilidad del

<sup>14</sup> La argumentación de Simmel es demasiado compleja para darla aquí en resumen. Pero debería quedar claro que va encaminada a la exclusión de la mujer. Así lo entendió Rosa Chacel («Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *Revista de Occidente*, núm. 92, febrero de 1931, 129-80). Simmel: «¿A qué es debido este carácter masculino de nuestra cultura? Procede acaso de la esencia íntima de los sexos o de una prepotencia de los varones sin relación intrínseca con el problema de la cultura? Queden por el momento incontestadas estas preguntas. En todo caso, puede decirse que la masculinidad de la cultura es la causa por la cual suelen desestimarse, por «femeninas», las producciones insuficientes en las más varias esferas y ponderarse, por «varoniles», los hechos o creaciones notables de algunas mujeres». (*Cultura femenina*, 16). Chacel: «La teoría en cuestión se sostiene sólo dejando incontestados esos puntos que no podemos menos de juzgar esenciales» (133).

Simmel, por un lado, no tiene en cuenta lo que contribuyeran las mujeres en el pasado. Por otro lado, define la cultura de tal forma que tiene que quedar fuera la categoría de lo femenino. Si la clave de la cultura, por ejemplo, es la objetivación y la mujer se define por su incapacidad de objetivar, es de prever que no promete mucho una cultura «femenina».

matriarcado suponía reconocerle a la mujer la capacidad de gobierno, por otro lado quedaba ésta vinculada al ejercicio —por más señas, literal— de la maternidad. Es más, siempre se le podría echar en cara a las mujeres que su «predominio» correspondía a una etapa primitiva, inferior a la actual, y en definitiva superada.

De hecho, el esquema de Bachofen no hacía sino reproducir la experiencia del hijo (varón) en la familia patriarcal de toda la vida: sujeción a la madre en los primeros años de infancia y, progresivamente, según se iba haciendo mayor, incorporación al mundo del padre. Y algunos (varones) no tardaron en verlo así —burlonamente— en sus escritos. Cuando no manifestaron, claro está, un más patente desasosiego.

España —vendría a sostener Ernesto Giménez Caballero en 1930 delante de las socias del Lyceum Club— estaba viviendo una nueva época de romanticismo, en que la virilidad iba a la baja, cobraban vigor los mitos anti-patriarcales como don Juan y el culto a San José y en el terreno de la literatura, donde se valoraba cada vez más el sueño, cundía el superrealismo<sup>15</sup>.

¿Habría visto algún que otro síntoma de todo esto también en la pintura de Ángeles Santos?

### *Las Madres*

Lo primero que llama la atención en *Un mundo* de Ángeles Santos son las extrañas figuras femeninas sentadas en el rincón inferior derecho del cuadro. Nadie ha dudado de que son madres, «engendradoras de vida» en el sentido real y simbólico de la palabra (como expone Josefina Alix Trueba<sup>16</sup>) pero, acaso, son más exactamente las Madres, de las que hablaba Goethe: seres responsables de las formas que pueblan a lo lejos el cubo flotante de la Tierra.

Forman un grupo de cinco reunidas como en tertulia al pie de una escalera situada en el cielo. La íntima escena de mujeres solas, en horas de recreo, se parece bastante a la de otro óleo de Santos de 1929, *La tertulia*, en que también vemos a un grupo de mujeres disfrutando de un espacio propio —salvo que en *Un mundo* las mujeres no tienen aspecto moderno ni hay nadie que sea consciente de que quizá constituyan un espectáculo. (Una de las mujeres de *La tertulia* lanza una mirada desafiante al espectador, como si supiese muy bien que transgredían una norma.) Aquí las mujeres

<sup>15</sup> Véase «En el Lyceum Club. Inauguración del ciclo romántico de conferencias. E. Giménez Caballero: “Cultos románticos de la mujer española: San José”», *La Gaceta Literaria*, núm. 83 (1 de junio de 1930), 13. Ese culto al cornudo le sirve de pretexto para comentar —jocosamente— las ideas de Bachofen y los Krische.

<sup>16</sup> El Lyceum Club fue fundado en 1926 como centro cultural para las mujeres de signo (discretamente) feminista.

<sup>16</sup> Catálogo, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992), 110.

están ocupadas haciendo música y en concreto la música que según Aristóteles era la más adecuada para acompañar a la poesía. Hay una que toca la lira y otra, una suerte de flauta mientras las demás escuchan. Podría pensarse que se trata de la música de las esferas. Porque además de no habitar la tierra, son seres en cierto modo inhumanos, de cabeza aovada, calva (o de pelo ralo), y con el cuerpo alargado y sinuoso. La de en medio ha asumido una postura que se nos antoja serpentina. Estas vagas reminiscencias en su aspecto del huevo y la serpiente —símbolos femeninos arquetípicos— nos remite a la iconografía neolítica asociada con las Diosas Madres. Y no faltan otras coincidencias. Una de ellas tiene los pechos y la curva del vientre resaltados, como para indicar que es o ha sido o podría ser madre. Que esta es la condición de todas queda bien evidente, de todas formas, por la inclusión en el círculo de las hijas. Cada mujer va acompañada de una diminuta figura gemela que descansa, adormilada, en su regazo o a su lado. Todas están ensimismadas, como si estuvieran sumidas en un sueño, ajenas a lo terrenal, a lo que simbólicamente han dado la espalda. Podría parecer curioso que no tengan más que hijas. Pero sugiero que se vea en esto otro detalle que, al igual que el recuerdo del huevo o la serpiente, refuerza la aureola mítica del grupo, a expensas del sentido literal. Estas madres que no paren más que hijas —futuras madres— interpretadas literalmente equivaldrían a una especie de *mise-en-abyme*. Pero en clave simbólica, las hijas son dobles de su madre y, por tanto, es doble también su poder. Jung no hubiera dudado en verlas como la pareja arquetípica cuyo modelo son Demeter y Perséfone. La madre se proyecta en la hija y la hija se proyecta en la madre. Para él, se trataba de un rasgo de sociedad matriarcal<sup>17</sup>.

¿Predominio de lo femenino aquí también? En ese mundo juguete que se divisa a lo lejos, en el centro del cuadro, predomina lo urbano y dentro de lo urbano se ven edificios a que se les ha quitado una pared, o —a lo *diablo cojuelo*— el techo, para revelar lo que sucede dentro. Se trata, pues, de una perspectiva de niña, que ha imaginado el mundo como básicamente un conjunto de casas de muñecas. Un cierto realismo de tejas abajo, sin embargo, exige que se coloque al niño y al hombre en los sitios que una niña consideraría les eran propios: así se les ve jugando al fútbol, por ejemplo, o pilotando un avión o, sobre todo, acompañando a la mujer en calidad de pareja. Con todo, ese mundo es temporal y moderno. Donde parece que no se les admite en absoluto es en el otro mundo intemporal, donde los personajes son, o tienen aspecto de, mujeres: desde los ángeles-

<sup>17</sup> «Déméter-Korè...représente la sphère vitale de mère et fille, sphère étrangère a l'homme et qui aussi l'exclut de son milieu. La psychologie du culte de Déméter porte en effet tous les traits d'un ordre social matriarcal, dans lequel l'homme est un facteur, s'il est vrai inévitable, mais pour le reste gênant». Cito por C. G. Jung y Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, trad. H. E. el Medico, 4.ª ed. (París: Petite Bibliothèque Payot, 1951), 242 (título original: *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1941.)

niñas que suben y bajan la escalera para encender las estrellas hasta los ángeles que bajan al cementerio para escoltar las almas de los difuntos hasta el cielo.

Ahora bien, si seguimos a estas criaturas de derecha a izquierda, en el sentido del reloj, veremos cómo van formando lo que se podría llamar el marco sobrenatural del mundo. Con el sol en el ángulo superior derecho y la luna —menguante— en el ángulo inferior izquierdo, de trasfondo. (Está presente de nuevo, tras esta distribución, Pitágoras.) En clave simbólica, pues, se ha representado el ciclo del mundo —con el día que se origina con el sol y que una vez trazado el círculo, acaba en el otro lado, ámbito de la noche y de la vida de ultratumba. Las madres propiamente dichas no se encuentran en este círculo, en este ciclo —porque son ellas precisamente las que lo rigen, que lo originan, de una manera, como hemos visto ya, puramente impersonal. Y aunque no se encuentran en el lado izquierdo —el lado de la mujer en la metafísica occidental— sí impregnan toda la obra de ese azul nocturno propio del lado izquierdo<sup>18</sup>.

No se puede separar este inventario minucioso del mundo de una intención alegórica. Pero por si hubiera alguna duda al respecto, he aquí un par de alusiones literarias que nos ponen en la pista de sus ambiciones metafísicas. Dos de las minúsculas tumbas en el cementerio llevan nombre: Dante Alighieri y Henri Marie Beyle. Según Rafael Santos Torroella, la tumba de en medio llevaba (casi no se lee hoy) el nombre de Nietzsche<sup>19</sup>. Si el primero habla por sí sólo y el segundo cabe pensar que figura como tratadista del amor, el tercero bien podría figurar aquí como el autor de la idea del eterno retorno.

### Ciclos

De ser así, habría que puntualizar que esta visión del ciclo de la vida no es en absoluto pesimista, a diferencia de otras interpretaciones que circulaban entonces.

Como apuntó Ortega en su citada nota sobre Bachofen, fue éste quien en sus pesquisas sobre la mitología arcaica planteó la idea de una cosmovisión matriarcal primitiva.

Según Bachofen, el concepto clave de esa visión tenía que ver con el tiempo. En sus interpretaciones de los símbolos que adornaban las tumbas de los romanos, así como en sus escritos sobre el matriarcado, vuelve una

<sup>18</sup> Otro detalle «izquierdista»: en la zona del mundo que corresponde al campo se ven un gran árbol negro de brazos torcidos, una niña que se esconde debajo de él, dos serpientes y otras animalias. Un ambiente irracional, mágico e inquietante. Apuntemos que la asociación mujer-árbol es también mítica.

<sup>19</sup> «El surrealismo en Cataluña», *Ángeles Santos, Cuadernos Guadalimar*, Madrid, núm. 28 (1987), 14.

y otra vez al concepto de la reciprocidad de la vida y la muerte. Así, nos asegura que en el símbolo del huevo empleado en los ritos órficos —blanco por encima y negro o rojo por debajo— se nos descubre una ley natural: «Estos colores se transforman de continuo uno en otro, como la vida y la muerte, el día y la noche, la generación y la destrucción, y en la medida en que avanza la destrucción se activa la fuerza creadora. [...] Ningún pensamiento ha sido tan diversamente expresado en la antigua simbólica y mitología como éste...»<sup>20</sup>. En la introducción a *Das Mutterrecht* se ve claramente el sesgo trágico que irán tomando sus ideas. La citaré por extenso porque nos interesa ver cómo vincula este concepto del tiempo a la aportación de la mujer:

Pero la verdadera esencia de toda religión es lo *mistérico*, y siempre que la mujer esté situada en la cumbre, tanto en el ámbito de la vida como en el del culto, se preservará el misterio con todos los cuidados. Ello lo garantiza su misma disposición natural a *ligar* indisolublemente lo sensible y lo suprasensible, su estrecho parentesco con la naturaleza y la materia, cuya muerte eterna provoca primero en ella un pensamiento de consuelo, y mediante el dolor profundo, también la máxima esperanza; lo garantiza sobre todo la ley del matrimonio demétrico, que se revela a la mujer en las transformaciones de la *semilla*, y que muestra por medio de su relación recíproca entre la vida y la muerte que el ocaso como condición de un renacimiento más elevado constituye la realización del «máximo logro de la sacralidad»<sup>21</sup>.

Esta es la visión de quien contempla el ciclo de la vida y la muerte (en la naturaleza) desde la repetición, desde donde se ha dado una vuelta completa a la rueda y es posible contemplar la muerte (confusamente) no como lo que lo ha precedido el reverdecimiento sino como lo que ha permitido. Falacia narrativa señalada hace tiempo: *post hoc, ergo propter hoc*. La interpretación de Bachofen pretendía, a buen seguro, consolar, al justificar la presencia de la muerte en el mundo, pero tiene una raíz trágica de donde puede brotar toda una teoría, cuando no una apología, del sacrificio —en nombre de una ansiada transcendencia.

Y, aunque no se viera así, habría que tener en cuenta que en esta historia el acento recae en el final. Como se ha indicado con respecto a la obra de Miró, cuando se identifica a la mujer con la tierra y con el destino de todo lo orgánico, ésta llega a encarnar, sin más, el mal por excelencia, la muerte<sup>22</sup>. La muerte que se supone todo individuo desea superar, es decir, trascender.

<sup>20</sup> Bachofen, 46.

<sup>21</sup> Bachofen, 75.

<sup>22</sup> Véase Valeriano Bozal: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, 384. Bozal se refiere en concreto a la obra de los años treinta.

## Comenzando de nuevo

Debería ser igual de posible, al menos en teoría, fijarse en el comienzo del ciclo, o, como en una pintura, no fijarse ni en el comienzo ni en el final y así evitar la tragedia. Creo que es esto lo que ha intentado la arqueóloga Marija Gimbutas al replantear la cuestión del culto neolítico a las diosas «creadoras» (el término que ella prefiere). Revisa la principal interpretación de Bachofen: el simbolismo relacionado con este culto es «lunar y ctónico» —dice— «construido en torno a la idea de que la vida en la tierra está en continua transformación, sufriendo un cambio rítmico y constante entre la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte». El modelo de esta cosmovisión es evidentemente las fases de la luna, con las que estaban asociadas la mujer —ser metamórfico— y, por tanto, las diosas. Las estatuillas neolíticas atestiguan el doble aspecto de las diosas. «Las que dan vida también dan muerte.» Pero de creer a Gimbutas siempre al lado de los símbolos de la muerte se encuentra un simbolismo positivo que —se entiende— vence a aquélla. «La inmortalidad se asegura por medio de las fuerzas innatas de la regeneración que hay dentro del seno mismo de la naturaleza. El concepto de la regeneración y la renovación es acaso el tema más destacado y dramático que se nota en este simbolismo»<sup>23</sup>.

Así queda soslayada, por lo menos al nivel teórico, la cuestión de la transcendencia y lo que sugiero es la implicación de sacrificio. Pero el lector o, más bien, la lectora atenta de su estudio no dejará de percibir que tampoco esta cosmovisión matriarcal tal y como viene interpretada por Gimbutas —su más acreditada y acendrada defensora— está exenta de sangre. Parecería que en algunos de estos cultos— comunes en todo el área mediterránea antes de la invasión de los indoeuropeos —se practicaban sacrificios— para asegurar la regeneración de la vida<sup>24</sup>.

No es mi intención especular sobre los orígenes del sacrificio ni la mentalidad que diera lugar a él. Pero sí creo que es lícito preguntar si tenemos por qué aceptar, sin más, que la imagen de las diosas creadoras/destructoras responde a una verdad esencial acerca de la feminidad. En su libro de 1932 la alemana Eckstein-Diener nos cuenta complacida que «la diosa de cien nombres, la única, la madre blanca, la incomprensible dadora

<sup>23</sup> Marija Gimbutas: *The Language of the Goddess* (Londres: Thames and Hudson, 1989), 316.

<sup>24</sup> Véanse los comentarios acerca de unos yacimientos descubiertos en Scaloria en el sudeste de Italia, por ejemplo (Gimbutas, *Language*, 223), donde fueron encontrados los restos de ciento treinta y siete personas que se piensa fueron víctimas de una muerte ritual. Datan de los años 5600-5300 a. C. Gimbutas informa también sobre el hallazgo de lo que parece fueron víctimas sacrificiales humanas en Jungfernhohle (cerca de Bamberg, Alemania) del 5000 a. C. o principios del quinto milenio a. C. Sería, por tanto, inexacto concluir que semejantes sociedades desconocían la violencia, como se llegó a decir al conocerse los primeros informes sobre una civilización neolítica en Anatolia. La poeta y ensayista Adrienne Rich cayó en esa trampa en su libro *On Lies, Secrets, and Silences* (Nueva York: W. W. Norton, 1979), 75-76.



da alimento a todo — hasta a la Muerte»<sup>25</sup>. De ahí que pase a hablar de la madre oscura. Sin embargo, las madres, característicamente, no *dan* muerte: dan *a* la muerte, involuntariamente, y no como castigo. La lectura primitivista que equipara a la mujer con la Madre Naturaleza, o con la tierra, y que ve en Ella el principio y el fin no corresponde a la experiencia de ninguna madre de carne y hueso.

Parece ser, en cambio, que este mito sí ha repercutido en los hijos varones. Ahí están, por ejemplo, la interpretación que daba de las madres Lorca, según Rafael Martínez Nadal, o las pesadillas que atormentaban a Dalí y que le hacían ver en el *Angelus* de Millet el mito de la muerte del hijo-esposo a manos de la madre-esposa, cual presa sexual de la mantis<sup>26</sup>. Pero ellos no hacen sino transmitir o traducir a sus propios términos teorías que estaban en el aire. Las madres terribles en las primeras décadas de este siglo se presentan bajo la guisa que les dio Jung. Éste, basándose en la teoría de Bachofen de un matriarcado con diosas originarias, llega a colocar al centro del drama familiar y hasta en los orígenes de la cultura la relación potencialmente incestuosa entre el hijo (varón) y una madre preeminente, bastante al margen del padre. Para Jung el héroe es el que se atreve a volver simbólicamente al oscuro reino de las Madres —su inconsciente— a enfrentarse a su propio deseo de quedar anegado en su seno<sup>27</sup>. Jung no planteó en este esquema la posible existencia de una heroína, pero no me parece lógico ni necesario que una mujer —sea madre o sea hija— vaya a ver las Madres (es decir, la imagen de ellas) de la misma forma.

Lo cierto es que la pintura de Ángeles Santos nos presenta no sólo madres sino también hijas. Con lo cual apunta a una relación exclusivamente femenina. Jung ya había intuido la relevancia del fenómeno aunque no sabía cómo hacerlo encajar en sus teorías más que advirtiéndole de que se trataba de un resto matriarcal y, como tal, de una intuición femenina de la inmortalidad<sup>28</sup>. Habría que precisar que no es verosímilmente una relación

<sup>25</sup> Traduzco de la versión inglesa: Helen Diner [pseud. de Berta Eckstein-Diener], *Mothers and Amazons. The First Feminine History of Culture*, trad. de Brigitte Berger (Nueva York: Doubleday - Anchor Books, 1973), 13.

<sup>26</sup> Salvador Dalí: *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, 2.ª ed. (Barcelona: Tusquets, 1983).

<sup>27</sup> Véase Madelon Sprengnether: *The Spectral Mother. Freud, Feminism, and Psychoanalysis* (Itaca, N. Y. y Londres: Cornell University Press, 1990), en especial el capítulo 4, «Cultural Transcendence». Detalla la historia de la ruptura entre Freud y Jung con motivo de la cuestión del matriarcado (Bachofen). Jung enuncia su teoría en *Wandlungen, und Symbole der Libido* (1912), un libro que fue traducido al francés: *Metamorphoses et symboles de la Libido* (París: Ed. Mouton, 1931). En otro libro publicado en febrero de 1936 en España (Barcelona, Luis Miracle), *El yo y lo inconsciente*, (original: *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, 1928), Jung alude a su teoría del héroe: «hay en la nostalgia regresiva (calificada por Freud como “ficción infantil” o como “deseo incestuoso”) un valor especial que, por ejemplo, en los mitos, se acentúa por el hecho de ser precisamente el más fuerte y el mejor del pueblo, su mayor héroe, el que sigue a esa nostalgia regresiva, exponiéndose intencionadamente al peligro de ser devorado por el monstruo del primitivo abismo materno» (116).

<sup>28</sup> Jung y Kerenyi, 223.



Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre*, 1961, México D.F., col. particular.

que idease un hombre —no porque no se viese como madre sino por la sencilla razón de que no se vería como hija. Podríamos decir incluso que con *esta* representación de las Madres la mujer no hace sino re-crearse retrospectivamente en una suerte de regeneración de sí misma a partir de sí misma, siendo madre e hija a la vez<sup>29</sup>. Un desdoblamiento que excluye mágicamente al varón como progenitor. Señal quizá —hoy lo leo así— de la mujer que desea crearse sin referencia a los varones o que busca una (fantástica) genealogía femenina<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Jung y Kerenyi, 242. Notó como la imagen sugería la posibilidad de proyectarse en el pasado y en el futuro.

<sup>30</sup> Como subrayaría, quizá, Luce Irigaray, que ha considerado el mito de Demeter y Perséfone en su ensayo «Le mystère oublié des généalogies féminines» en *Le temps de la différence* (París: Librairie Générale Française — Le Livre de Poche, 1989), 103-23. Cabe preguntar hasta dónde se puede reclamar como *nuestro* (de las mujeres) todo mito que perpetúe la asociación de la mujer con la tierra —asociación de la que no se desprende Irigaray—. Por otro lado, Irigaray viene señalando desde, al menos, su estudio *Espéculo de la otra mujer* (Madrid: Editorial Saltés, 1978; original, *Speculum de l'autre femme*, París: Ed. du Seuil, 1974), que falta en nuestra cultura el concepto de una genealogía femenina —tema sugerente al nivel simbólico, aunque, de nuevo, ligado, como todo árbol, a la tierra.

## Otras artistas

La mitología femenina no sedujo sólo a Ángeles Santos sino a dos contemporáneas suyas también: Remedios Varo (1908-1963) y Maruja Mallo (1902).

En la obra de Remedios Varo nos topamos por doquier con el símbolo del tejer que Bachofen había destacado como emblemático de la creación «telúrica». En un óleo de 1961 *Bordando el manto terrestre* se representa la faz de la tierra —árboles, ríos, montañas— como una tela que se va desarrollando desde un taller de bordadoras situado en el cielo. Más interesante aún es otra obra que le precede, de 1956, *Tejido espacio-tiempo* basado en un juego verbal con la palabra *tela*. (Irónicamente, sin embargo, el soporte material del cuadro no es una tela sino masonite.) La obra consiste en una representación —muy ampliada— de un entramado de caña o mimbre a través de la cual se ilumina, como bajo un foco, una escena sacada de un cuento de hadas, de un galán que va al encuentro de una dama<sup>31</sup>. Aquí lo llamativo, de nuevo, es la metáfora del tejer, alusión directa a la mitología femenina sobre la creación del universo. Esta mitología puede haberle llegado a Varo a través de Jung, o, dada su amistad con la inglesa Leonora Carrington, a través de Neumann, pero éstos, a su vez, la habían bebido en Bachofen: «En la imagen de hilar y tejer queda representada la actividad *creadora*, conformadora de la fuerza natural. La labor de las Grandes Madres originarias materiales es comparable al artístico trenzar y producir que confiere a la materia bruta, informe, una simetría, una forma y un hilado. De la madre tierra han obtenido la artística textura de su cuerpo que ella prepara y modela con inigualable maestría en el oscuro seno de la materia. Por esta razón merece Terra ante todos el nombre de «artista» (*daedala, artifex rerum*), y por esta razón recibe la Madre originaria el nombre de «Madre modeladora» (*mater plastene*)»<sup>32</sup>. Ahora bien, lo que Varo ha hecho es intentar feminizar la creación en sentido más amplio; ha intentado llamar la atención sobre la actividad artística —ejemplificada en su obra— como acto femenino, reivindicando así, como artista, a la mujer.

De nuevo, el acento recae en la creación, y no en la otra mitad del ciclo —de la que se prescinde por completo en la obra de Varo. La mujer no se identifica en ningún momento como instrumento o encarnación de la muerte.

Los temas de la obra de Maruja Mallo no se centran preferentemente en lo femenino ni en la imagen de la artista, pero a veces sus mujeres son

<sup>31</sup> Beatriz Varo ha relacionado esta obra con un cuento de Remedios en que una mujer fantasea sobre la posibilidad de tejer un huevo en torno a sí misma y su amante. Véase *Remedios Varo: en el centro del microcosmos* (México, Madrid y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990), 114.

<sup>32</sup> Bachofen, 190-91.



Maruja Mallo, *Sorpresa del trigo*, 1936, Madrid, col. particular.

llamadas a protagonizar una mitología de la generación, y en cuanto tal asumen el aspecto de sacerdotisas, cuando no de diosas. Buen ejemplo de esto es el óleo *La sorpresa del trigo* (1936) en que vemos el busto de una mujer del campo, bruñida por el sol, con las dos manos alzadas en gesto hierático para mostrar cómo en una se guardan las semillas del trigo que brota de las yemas de los dedos de su otra mano. Es evidente que la obra se presta a otra lectura —y que se la podría asimilar a una ideología vagamente revolucionaria<sup>33</sup>—, pero debería verse dentro del ámbito mítico y quasi-feminista del que guarda todavía la aureola: esta figura en que se cifra la esperanza de un orden nuevo se equipara con Demeter, o Ceres. En otras obras, como en las viñetas que hacía para la *Revista de Occidente* en los años 30 (y la serie de litografías en homenaje a la Revista de 1979) abundan otros símbolos femeninos consagrados —las conchas, las frutas— y siempre con una fuerte connotación sexual positiva.

### *Madres (e hijas) creadoras*

El hecho de que aparezcan en la obra de estas pintoras alusiones al mito de las Madres o a la mitología que ha surgido en su entorno no significa en

<sup>33</sup> Son interesantes a este respecto las palabras de la artista en 1936, cuando se le pregunta por el destino del arte abstracto: «La función del arte abstracto es apoderarse de una nueva

absoluto (paradójicamente) que las artistas se hayan identificado con el ejercicio literal de la maternidad. Esto es curioso y digno de subrayarse. Remedios Varo nunca tuvo hijos: es decir, optó por no tenerlos. Maruja Mallo ha permanecido soltera. Ángeles Santos parecería ser la excepción —aunque en 1929 ó 1930, es decir, la época en que estaba trabajando en los cuadros mencionados aquí—, su empeño y su ilusión los ponía en el arte. Ramón Gómez de la Serna, erigiéndose en paladín de las jóvenes artistas que empezaban entonces (1930) a llamar la atención —ya fuere por su calidad o por su número— les lanza una invitación a tomar la maternidad como metáfora de la creación artística: «¡Pintoras, recread el mundo! No podía terminar el deber de la mujer en crear pequeñas criaturas. ¡Cread lo inconcebible! ¡La superfetación!». Lo que le ha movido a este llamamiento son las «terribles» palabras que Ángeles Santos le había confiado en una carta:

«aunque mi vida empiece en mí, la he de realizar fuera. Yo sólo soy el esqueleto, y mi epidermis la superficie de mis cuadros»<sup>34</sup>.

A juzgar por estas palabras se preocupaba por la creación de su propia persona, o por la creación de su obra, que vendría a ser lo mismo. Es una ilusión que albergaban no pocas entre la nueva generación de chicas que alcanzaban la mayoría con la República y a las que Ramón daba aliento<sup>35</sup>.

Pero hilemos más fino en torno a la paradoja que se asomó ya a estas páginas: el mito de las Madres atrae a un cierto número de pintoras, en la que parece ser una reivindicación del «valimiento» de la mujer. Es curioso comprobar, sin embargo, que estas mismas pintoras acaban apartándose del subsuelo literal en que el mito se arraiga. Las Madres que pinta Ángeles Santos no paren criaturas humanas. Las bordadoras que encontramos en la

realidad; asombrarse ante la naturaleza. A una técnica nueva corresponde una realidad nueva, porque una revolución artística no se sostiene solamente de conquistas formales. El sentido revolucionario está en la construcción de un nuevo orden y la aportación de una mitología viva» (*Maruja Mallo*, Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1992, p. 114).

<sup>34</sup> «Gaceta catalana: A propósito de la pintora Montserrat Casanova», *La Gaceta Literaria*, núm. 95 (1 de diciembre de 1930), 4.

<sup>35</sup> También son muy positivos los comentarios en este sentido de Enrique Lafuente, al notar cuántas chicas acudían al Salón de Otoño («Exposiciones: Arte otoñal», *La Gaceta Literaria*, núm. 69 (1 de noviembre de 1929, 3): «Son jóvenes muchachas, pero ya son muchas, y en su modestia o su encogimiento se muestran capaces de receptividad, de sensibilidad moderna que los varones de aquí parecen más tardos en adquirir. Hay que subrayar el fenómeno. El feminismo artístico acaso nos reserve una grata sorpresa.» A renglón seguido, destaca a Ángeles Santos. ¿A qué obstáculos se enfrentaban estas chicas? Un artículo de Ramón para *La Gaceta Literaria* —«La genial pintora Ángeles Santos incomunicada en un sanatorio», núm. 79, 1 de abril de 1930, 1— despierta preguntas, naturalmente. El toma el caso de Ángeles Santos como un indicio de la hostilidad de los padres para con los jóvenes creadores de lo moderno. (Muy conocidos, por ejemplo, son el escepticismo del padre de Lorca o la incompreensión del padre de Dalí.) Pero, con todo, sospecho que los chicos se exponían siempre a una represión menos directa.

obra de Varo no habitan la tierra. Es posible, incluso, que sean más hijas que madres. En todo caso, no aceptan sin una dosis de ironía las condiciones en que se les han sido encargados sus mágicos quehaceres. En el ya mencionado *Bordando el manto terrestre*, por ejemplo, no falta la presencia de un contraamaestre masculino que vigila a las «obreras» y al que una de ellas quisiera burlar. La Ceres de Maruja Mallo, si por un lado puede concebirse como una personificación del campo (del que brotará por milagro el trigo), por otro lado se arroga poderes que se podrían decir *fállicos* (y de ahí ese fijarse en los dedos). Las mujeres se distancian en su obra de toda sugestión de maternidad literal. Quizá intuyan que, siendo pasiva, puramente biológica, la maternidad (*pace* Ramón) no es del todo apta como modelo de la creatividad intencional.

Sin embargo, las mujeres le han encontrado otro atractivo al mito de las Madres. Las artistas formadas en la España de entreguerras interpretaban este mito positivamente e incluso, creo yo, como emblema de la creatividad: las Madres, como señalaba Bachofen, eran artistas; de la misma forma, invirtiendo los términos de la metáfora (y, por tanto, privilegiando como término fuerte a la mujer), podrían ser artistas las mujeres de carne y hueso. Pero al objeto de habilitar ese mito para un uso que hoy no dudaríamos en llamar feminista, les era necesario depojarlo de las connotaciones trágicas que le habían dado los mitólogos; era necesario sacar a las Madres de la fatalidad del tiempo cíclico —que viene demandando víctimas— tal y como se puede hacer en una pintura. En el caso de Ángeles Santos, fue necesario, sobre todo, sacarlas de la Tierra, esa tierra muda que se confunde con la tumba, y situarlas en algún punto indeterminado que no fuera el Cielo y en una morada independiente, lejos de todo ser masculino. En consecuencia, son diosas que velan desde fuera, desterradas de lo que es su dominio. Así, ambigualmente, se puede decir que reemplazan al Padre o mejor dicho, en vista de que no están arriba sino abajo, *desplazan* al Padre.


En términos del mito que propagó Bachofen esto vendría a ser algo así como la cuadratura del círculo. Porque ha sido, en fin, necesario otorgar a las Madres esa transcendencia que de acuerdo con Bachofen sólo se podía alcanzar bajo el régimen del hombre y trascendiendo a lo femenino, lo terrenal. Pero el mismo Bachofen incurrió en esta contradicción al evocar la época de bonanza que traía consigo el matriarcado. Hizo hincapié, como hemos visto —contradictoriamente—, en las grandes dotes espirituales que aportarían las madres a la sociedad. Luego los Krische les atribuyeron nada menos que el descubrimiento del principio de la identidad, al mostrarse capaces de proyectarse en los hijos hacia atrás, hacia el pasado y hacia adelante, hacia el futuro<sup>36</sup>. Los padres, dijeron, se lo tendrían que haber aprendido a ellas, ya que no se trata de una relación verificable en su caso.

Lo que está claro es que en los años 30, cuando las hijas de algunas familias de la clase media empezaban a entrar en las artes y profesiones

<sup>36</sup> P. (y M.) Krische, 237.

liberales y reclamaban el voto, surgió en Occidente un discurso reaccionario en torno a la relación de la mujer con el hombre. El mito del matriarcado convocó en círculos intelectuales y artísticos cierto número de fantasmas masculinos relacionados con las consecuencias de la emancipación femenina. Al tiempo que, para las mujeres, bastante desprovistas de una genealogía real de madres, revelaba la existencia de un mundo simbólico que afirmaba el valor de lo femenino y por tanto el de su propia obra.





Esta es una de las bibliotecas  
más grandes del mundo.

En la más pequeña de nuestras bibliotecas está la Biblioteca Nacional, centro depositario del patrimonio bibliográfico y documental de España y una de las bibliotecas más importantes del mundo.

Mediante un nuevo sistema informático al que pueden conectarse todas las bibliotecas e investigadores del país, ahora es más fácil acceder a la base de datos de la Biblioteca Nacional desde cualquier parte. De esta manera

se podrá conseguir todo tipo de información o una reproducción de cualquier documento.

La Biblioteca Nacional, además de ser la Cabecera del Sistema Español de Bibliotecas, es un centro vivo de cultura, que cuenta desde ahora con nuevos espacios para el público. Más abierta. Regulada con nuevas normas de acceso. Llena de auténticos tesoros.

Todo ello al servicio de su biblioteca más próxima.



MINISTERIO DE CULTURA  
**BIBLIOTECA NACIONAL**

Con todas las ideas del mundo



# ALBERTO SAVINIO

## Moisés Mori

Alberto Savinio nació Andrea de Chirico, en Atenas, en 1891. La familia del comendador De Chirico se había trasladado a Grecia y allí nacieron los dos hijos, Giorgio (en Volos, 1888) y el pequeño Andrea. Savinio rememora en *La infancia de Nivasio Dolcemare* (1941) aquellos años primeros en los salones burgueses familiares y la felicidad de los campos y los mares de Grecia bajo la luz intensa que alumbró a Ulises, a Edipo el ciego y a los argonautas. Desde esa infancia primera guardará ya siepre Andrea de Chirico la interiorización natural de los mitos y la cosmología clásicos.

Hacia 1910, tanto el hermano mayor, Giorgio, como el joven Andrea, tras una estancia en Munich se presentarán con ímpetus de artista en París. En esa aurora del siglo y levantamiento de las vanguardias, ambos hermanos —«parecían dos *dandies*»— van a relacionarse con el núcleo fundacional del arte moderno: Apollinaire, Satie, Picasso, Cocteau... Como es sabido, Giorgio llegó a ser uno de los pintores más representativos de la época y su *pintura metafísica* ha quedado suspendida en el tiempo como una interrogación fría y brillante. Las obras del primer De Chirico producen hoy la misma admiración y asombro: los arcos oscuros al modo de Giotto, cabezas homéricas yacentes, óvalos de maniquí, la geometría desierta, los colores aplastados... Andrea, más diletante e inquieto, tal vez agobiado por el peso y la figura del hermano, no desarrolló entonces con convencimiento sus indudables cualidades pictóricas y dedicó sus primeras artes y el ocio

---

La balsa de la Medusa, 28, 1993.

continuo de sus días a la música, a la escenografía, a la pintura también, a la literatura...

Apollinaire, aquel poeta que soñaba con gentes desconocidas, fue el gran amigo de Andrea en París, entre 1910-1915, aproximadamente. La historia personal de Apollinaire siempre ha estado velada, pero Savinio ha dejado algunas páginas esclarecedoras sobre el autor de los alcoholes y los caligramas. En *Contad, hombres, vuestra historia* (1942), cuenta Andrea Savinio la historia de Guillaume Apollinaire: Apollinaire no era francés, había nacido casualmente en Roma. Hijo ilegítimo de una «gran mundana» polaca, el poeta ocultaba su verdadero origen; en realidad, «Apollinaire» no era apellido sino parte de un complicado *prénom* (Wilhelm Albert Wladimir Alexandre Apollinaire), y Wilhelm había tomado de su madre el apellido Kostrowitzky hasta adoptar, al fin, un Guillaume Apollinaire (Kostrowitzky) que parecía otorgar un orden familiar francés. «Que Apollinaire no era francés de nacionalidad —cuenta el ateniense— lo sabían todos, pero que me lo confesara él mismo fue para mí una rarísima prueba de confianza. Apollinaire guardaba el mayor recato sobre el “misterio” de su origen, y este misterio le pesaba como una culpa.». En efecto, Apollinaire había nacido en Roma, la patria deseada de Savinio, pero cuando estalló la Primera Guerra Mundial, al enrolarse como voluntario en Francia, «Apollinaire se mereció por fin el derecho a la nacionalidad francesa que hasta entonces se le había negado».

Wilhelm Guillaume Albert Apollinaire K tenía un hermano curiosamente llamado también Albert (Albert Kostrowitzky) a quien —dice Savinio— Guillaume enviaba a través de mares y continentes «patéticos mensajes en forma de *cartas oceánicas*». Albert murió en América, en 1919, un año después de la muerte del poeta, quien nunca pudo restablecerse completamente de las heridas de guerra que sufrió en la cabeza.

Posiblemente, Savinio encontró en Apollinaire (once años mayor que Andrea) un hermano poeta más próximo, menos opresivo afectivamente e, igual que él mismo, desplazado del nombre y del origen. Fue en París cuando Andrea (A) entró en armonía con Alberto (A), con Albert.

Pero Savinio no cogió su nombre ni del escondido «Albert» de Apollinaire (A), ni del misterioso hermano de éste desaparecido en América. Alberto Savinio tomó su nombre de un «oscuro traductor» francés, fallecido en 1901: Albert Savine. Andrea de Chirico, como en una enmarañada leyenda de dioses griegos, adoptó la forma de este azar traducido. Dejó el *anér-andrós* de Andrea y el toscano (o siciliano) De Chirico para pasar a llamarse, por voluntad propia, *Alberto Savinio*, en un bello y sugerente italiano.

Albert Savine forma parte de esta historia sin saberlo. Había nacido en 1856, y cuando Andrea llega a París, en 1910, el oscuro traductor ya había muerto. Savine era escritor y crítico; pero, sobre todo, desarrolló una notable actividad como traductor al francés de obras literarias españolas,

tanto del catalán, que conocía bien por su origen limosín, como del castellano.

Este neutro Savine no había dejado prácticamente rastro en los círculos literarios y artísticos en que se movía Savinio en los años de su primera estancia en París; sin embargo, seguramente por azar, Andrea de Chirico adoptó su nombre.

Pero el —para Savinio— desconocido Savine, en cuanto traductor y crítico es una cita habitual en la literatura española de finales del siglo XIX, al menos para el estudio de sus relaciones con la literatura francesa. Albert Savine tradujo, por ejemplo, a Verdaguer (*L'Atlantida*) y a Guimerà (*L'any Mil*), pero interesado principalmente en la corriente realista y en las repercusiones de la obra de Zola, publicó en revistas francesas artículos sobre Galdós, Clarín, Picón, etc., y tradujo novelas como *Pedro Sánchez de Pereda* o *La Papallona* de Narcís Oller, además del famoso ensayo de Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, al que dio el título de *Le naturalisme*.

Narcís Oller cuenta con detalle en sus *Memòries literàries* una visita a su traductor en París, en 1886. Allí se encontró también con Pardo Bazán y ambos disfrutaron de la hospitalidad de Savine y su familia. Por medio de su traductor, los dos novelistas españoles consiguieron además conocer personalmente a Zola, a Jules Goncourt, en fin, al grupo ya maltrecho de *les soirées de Médan*, al que ellos desde España trataban de imitar y seguir, aunque —como decía Savine a propósito de Pardo Bazán— se trataba más bien de un «naturalismo católico», de una «hueste cristiana».

¿Qué sabía Alberto Savinio de este Albert Savine? Probablemente, nada. Quizá se dejó llevar, sin más, por la eufonía del nombre y tradujo al traductor a la bella fonética toscana.

Savinio perdió muy pronto (1905) a su padre, el comendador Evaristo de Chirico, un ingeniero que colaboraba en el trazado de las vías de ferrocarril en Grecia; allí murió a consecuencia de un duelo. La madre, una aristócrata del norte de Italia, regresa entonces con los hijos para asentarse inmediatamente después en Munich durante tres años, donde Savinio completará su formación musical con Max Reger, mientras Giorgio descubre con entusiasmo la obra de Arnold Böcklin. La época de París luego será decisiva para ambos. Giorgio, no obstante, centra su actividad pronto en Florencia, en torno a Papini, junto a Carrà, Soffici, el grupo en el que también se integrará Andrea. Pero Savinio comienza escribiendo en francés y, como su amigo Apollinaire, por estos años tampoco tiene propiamente nombre ni identidad. A la hora de la Guerra se alista en la infantería italiana y es destinado —como traductor— a Salónica. En la confusión de los cuarteles sonaba a veces su nombre, con el apellido antepuesto, al modo riguroso de la milicia, «sonaba tan raro» —cuenta Nivasio Dolcemare— «que quedaba oyéndolo con curiosidad, como si fuera el nombre de otro, de un desconocido».

Giorgio («terriblemente edípico») le había arrebatado el nombre y la madre. Huérfano de padre, sin lengua y sin patria definidas, Andrea necesitaba ser italiano. Tal vez «Sabine» (ya se advierte con otro propósito: «el suavizamiento de la B en V no debe traer a engaño») le sirvió como un referente simbólico de los orígenes itálicos: Rómulo y Remo, la lucha de romanos y sabinos, la fraternidad de la fundación, la pasión por la etimología y el mito...

En efecto, «el descubrimiento etimológico es una iluminación», dirá con los años Savinio. Y en *Nueva enciclopedia* —exposición sistemática del *saber* particular— se habla también de nuestros padres olvidados, los animales, y de los disfraces y parecidos como formas reales de apropiación. Savinio procura ordenar diversos procedimientos posibles —cruzados, necesarios— para construir una imagen simbólica de la identidad.

A los treinta años, Savinio tropezaba con la recta escritura de la lengua italiana. En una serie de cartas dirigidas a Papini entre 1916 y 1920, un moderno editor se ocupa en anotar los errores ortográficos de Albert: pronombres, grupos consonánticos, una especial torpeza con las geminadas («libbro» por «libro»; «difonderlo» por «diffonderlo»; «rilutanze» por «rilut-tanze», etc.). Y en esa misma correspondencia, el nuevo Alberto pide con prudencia al influyente G. Papini: «Te agradezco de antemano lo que digas sobre nosotros; ten la cortesía, no obstante (y también mi hermano te lo agradecerá) de no insistir demasiado sobre nuestro estrecho parentesco». Cortesía de los nombres, estrecho parentesco, límites y afectos: institución del territorio de dos hermanos venidos al mundo «de la unión de una tritona ligur y un centauro toscano». Cuando A paseaba por Roma veía en los Dióscuros del Quirinal «la época en que hombres y animales eran aliados». La alianza filial y fraterna de animales y humanos, de sabinos y quirinos.

Repetidamente se ha señalado la presencia de Campanella y Vico en la obra de Savinio; pero Leonardo Sciascia ha trazado con agudeza el paralelismo intelectual entre Savinio y Diderot (la música, el laicismo, el diletantismo, la enciclopedia...) y ha rescatado además la influyente figura de Andrea de Chirico, pintor siciliano del siglo XVI. ¿Conocía Alberto Savinio —se pregunta Leonardo Sciascia— la existencia de este pintor homónimo que había vivido tres siglos antes en Sicilia? Con certeza: no. No pudo conocerlo nadie más que Sciascia. «La vocación hacia la pintura de Savinio, a él destinada por el nombre —sigue el Leonardo siciliano—, le había tocado en cambio al hermano, quedándole a él el placer de la pintura; y de ahí la exigencia de cambiar de nombre, en homenaje a la desviación que se había convertido en destino.»

El Andrea de Chirico del *Cinquecento* pintó extraños edificios y ciudades, imaginarios recintos amurallados que guardan la incertidumbre del *sfumato* entre leves resplandores marinos. El antiguo pintor forma ya parte del pasado conjunto de Giorgio de Chirico y Alberto Savinio, su presencia ilumina históricamente la figura de ambos.

La historia y las artes —la memoria italiana— reducen y configuran, pues, la *extraterritorialidad* de Savinio. Como italiano nacido en Grecia, educado en Alemania, dado a conocer como artista en París, Savinio necesita arraigar el referente simbólico nacional por encima, precisamente, de cualquier nacionalismo. Contra el nacionalismo están escritos —entre 1943 y 1944— los artículos de *El destino de Europa*, un primer respiro tras la liberación del fascismo. Contra el nacionalismo está el verdadero aprecio de la lengua italiana. Y así debe entenderse la auténtica manía de Savinio contra Gabriele D'Annunzio, es decir, como oposición frente a la imagen oficial de la lengua italiana, como rechazo a la figura literaria que representa una lengua institucionalmente estetizante, provocadoramente triunfal hasta la cima del fascismo.

Por otra parte, la identidad familiar está hipotecada a De Chirico. Los dos hermanos, figuras tan importantes en la cultura europea de principios de siglo, hicieron exclamar a Breton en la *Antología del humor negro*: «Todo el mito moderno todavía en fase de formación se apoya en sus orígenes sobre dos obras casi indiscernibles en su espíritu: las de Alberto Savinio y su hermano Giorgio de Chirico.» Alberto Savinio es el único escritor italiano presente en la célebre antología; el autor de *Hebdómeros* es aquí el hermano de Savinio.

Giorgio de Chirico había pintado en 1910 un *Retrato del hermano Andrea*; en 1914 pintaría un *Retrato de Guillaume Apollinaire* que más parece un nuevo retrato del hermano Alberto, siempre identificado —del monóculo a las gafas— por el *pince-nez*; del mismo modo que *Canto de amor* (también de 1914) representa vivamente el amor fraterno; o la nueva prueba de indisolubilidad del *Autorretrato* de 1924, en el que Giorgio aparece al lado de la efigie en piedra de Savinio, o el *Autorretrato con su hermano*, el mismo año, los dos gemelos juntos...

Breton hablaba de un espíritu indiscernible quizá con exageración, pues los años trajeron desencuentros y distancias imposibles; pero al menos en esta primera época (la pintura de Giorgio de Chirico, es sabido, cambiaría notablemente luego) puede percibirse una interdependencia entre los hermanos, un canto amoroso, una gemelidad rechazada y asumida. En alguna ocasión se ha dicho que De Chirico «había saqueado» a Savinio, y este juicio se ha extendido injusta y fácilmente, debido, sin duda, a su fibra poética. Pero no se trata de otorgar primogenituras artísticas, sino de constatar que Giorgio y Alberto, como apuntaba Breton, fundan en efecto un mito; pero no exactamente el mito de la modernidad («el mito moderno»), sino la fábula alegórica de los propios orígenes, el sueño plural de los argonautas, la cábala del hermafrodita o, como quería Savinio, un «surrealismo cívico», la civilidad, en suma, de un nuevo —personal— escenario mítico. Por lo demás, el texto que recogió en la *Antología* André Breton de André Savinio parece que recrea el más famoso cuadro del siciliano Andrea de Chirico: «Grandes estrellas polvorientas e indiferentes estaban alineadas contra los muros. Sólo conservaban de su pasado esplendor una vaga luminosidad

mortecina. Desde la ventana se descubría la ciudad toda blanca y redonda entre las murallas.» ¿Qué ciudades, qué luces son éstas?

«*Chirico, Cherico o Chierico*». Con la pasión por la etimología, Savinio hacía derivar el apellido encubierto de *clericos* y se remontaba hasta el griego *klericós* para explicar su significado. *Kleros*, es decir, «aquello que toca en suerte, ¿Qué nos tocará en suerte a nosotros? Todo. Pues tal es la misteriosa virtud de los stendahalianos —dice a su supuesto homónimo Fabrizio *Clerici*— la de tener puesta nuestra suerte en la suerte de todas las cosas, de las máximas a las mínimas, y la de estar nosotros, y nadie más que nosotros, como quería estar Nietzsche, como antaño estaban los dioses: en todas partes y en ninguna.»

Savinio —en todas partes y en ninguna— ha entendido su actividad artística, tan variada y distinta, como una «central creativa», y esa potencialidad creadora es tal no sólo porque abarque la escenografía y la música, la pintura, el ensayo o el relato, sino, y sobre todo, porque trata de acumular y dispersar a un tiempo el sentido, de ampliar continuamente el significado, de presentar formas entrecruzadas y a veces contradictorias, es decir, de *crear* a través de la letra y el nombre, del tótem y la zoología, por medio de la asociación y el parecido, de azares, lapsus y coincidencias; *central creativa* es el demiurgo que engendra la identidad, el alma universal del mito.

Junto con *Inteligencia*, Savinio invoca a la diosa *Polypragmosyne*, nueva diosa de la *Versatilidad*, del encadenamiento continuo, fuerza centrífuga, soplo del sentido. Savinio diseña sin descanso líneas de fuga que socaven el Orden —el Arte y el Estado— hasta dejar al hombre solo, suspendido, como un héroe que juega y sonrío —radicalmente burgués— aun sabiéndose íntimamente traicionado por el destino.

De este modo, la letra de «*Savinio*» (nacido Chirico, todo toca en suerte) tampoco puede detenerse en sí misma; al contrario, necesariamente el signo se retuerce, se desdoble, produce mutaciones y variantes: *Visanio*, por ejemplo (para referirse literariamente al padre), *Nivasio*, ante todo, para hablar de sí mismo...

Andrea de Chirico, que no se dedicaría plenamente a la pintura hasta 1926, firmaba sus cuadros con un escueto «Savinio» más la fecha; o simplemente dejaba impresas las iniciales «A. S.» imitando fielmente a Arnold Böcklin, el A. B. de *Isla de los muertos*. En los cuadros, A. S. —un animal más— se autorrepresenta con anatomías diversas; por ejemplo, *Autorretrato* (1936): de medio cuerpo, con terno oscuro y cara de búho o lechuza, quizá de águila, un híbrido de pájaro felino con honda mirada cruda y manos agarrotadas. Y es que el pintor —dirá— es, ante todo, *zoográphos*.

En *Maupassant y «el otro»* (1949) recuerda Savinio a un fotógrafo de su infancia griega, un tal Sturnara, gordo y ancho, que se parecía a Flaubert. Sobre la cámara y el caballete de Sturnara, una leyenda pretenciosa proclamaba: «*Photográphos kai zoográphos*», lo cual —explica así el ateniense

de ojos de lechuza— significa: «fotógrafo y grabador de los zoa», o sea, «escritor de imágenes de animales, tal como se dice en griego para decir pintor».

Como *zoográphos*, Savinio deforma, recrea y escribe rostros de animales. Esta zoografía, además, da cuenta de nuestros padres olvidados. Savino ha pintado figuras humanas con cabeza de animales desfigurados no al modo de sátira o caricatura, sino como verdaderos retratos o estudios de carácter. El hombre escondido, el hombre profundo, yace en los orígenes, descansa en el olvido; Savinio retrata así estas imágenes y su propio autorretrato con la percepción aguda del ojo águilino.

Ahora bien, en cuanto hombres «civilizados» nuestro destino se encuentra también en nuestros nombres y nuestros apellidos. «Raros son los hombres —comenta Savinio— que no *se parecen* a su nombre y a su apellido. Raros son los hombres cuyo destino no está escrito en sus nombres y prescripto en sus apellidos.» Con todo, se mantiene todavía en los nombres el tótem originario: Leopardi, Colombo, Porca, Lepri... León, Paloma, del Pez, Lobos...

Chirico —en todas partes— avanza y se resuelve hasta detenerse en el *sabino* inaugural, parece encontrar ahí la energía necesaria para penetrar en la ciudad de Roma. Y desde el patronímico conquistado, desde el *Alberto Savinio* que burla y dibuja el sentido, se crea a su vez el anagrama *Nivasio*, un nuevo nombre literario, Nivasio Dolcemare, que expande imaginariamente el significado. «El análisis del italiano Nivasio Dolcemare da: italiano más italiano que el italiano, ya que el “italiano” no es en él un “estado local”, sino una condición querida, descubierta, conquistada» (A. S.).

La producción literaria de Savinio es muy autobiográfica; se dan continuamente en sus obras —tanto de ensayo como de ficción, si este distinción es posible en su caso— datos personales acreditados suficientemente por otros conductos: fechas, nombres, circunstancias. Savinio cruza brillantemente estas referencias particulares con la materia más directamente narrativa o ensayística, y nada resulta ajeno a un mismo principio organizador del texto.

Al referirse a su voz narrativa como *Nivasio Dolcemare*, se produce un desplazamiento, ya que *Nivasio-Savinio* —que ha ganado fuerza— ocupa el lugar del nombre de pila. *Alberto* queda, pues, en reposo, pero se introduce el nuevo nombre de familia *Dolcemare*. ¿Qué no podría decir Andrea Kleros de un apellido como éste?

En 1906, muerto el padre centauro, Savinio, que apenas tiene quince años, embarca en Patras con su madre y Giorgio, con destino a Italia. El viaje es lento y antiguo, aristocrático: larga escala, por ejemplo, en Corfú, la tierra de los Faacios. En el buque ondea olímpicamente el pabellón italiano. Sobre las aguas, entre el murmullo de la lengua de la tripulación, aquella lengua hasta entonces el joven sólo hablaba en casa, sintió Andrea que era el momento de «un segundo nacimiento más real que el primero».

Este viaje a Occidente, a Europa («los griegos llaman Europa a Occidente»), representa para Savinio la prueba iniciática de entrada a una nueva vida adulta, ya siempre italiana, además de griega, alemana o francesa: Europa. Este viaje ha sido entendido por Savinio como un itinerario que funda y constituye el propio mito, un segundo nacimiento sobre la senda de los argonautas. *Argonauta* (A) se llamó a sí mismo también Andrea de Chirico, un tripulante más junto a Jasón por las costas mediterráneas en busca del vellocino. Como argonauta en el paquebote se contemplará ya tempranamente en *La partida de los argonautas*, collage saviniano memoria de Patras que encontrará su continuación en *Le départ des Argonautes* (1929). Y como tal lo retratará también Carlo Carrà en *La partida del argonauta Savinio*.

*Dolcemare* remite a esa fascinación de Savinio por el mar. Inesperadamente, la etimología propia remonta el significado de *mar* al sánscrito «maru», «mar», que quiere decir «desierto», «cosa muerta». No parece, sin embargo —se lee en *Nueva enciclopedia*— que el mar sea precisamente infecundo, sino extenso vientre grávido, procreador de monstruos, tritones, vida y aliento. Con todo, Savinio encuentra que esa supuesta derivación del sánscrito enciende una idea fascinadora, aunque no corresponda a la verdad. «Pero así soy yo —confiesa— que me fascinan sobre todo las cosas que están fuera de la verdad.» No obstante, en otro lugar explica Savinio cómo el mar proporciona al hombre la sensación de infinito, de un infinito humano, alcanzable, esto es, un «sentimiento de inmortalidad». Con modos contradictorios, por caminos entrecruzados, la lucha del argonauta se entabla necesariamente contra la muerte, en la muerte, en el deseo inmortal.

Homero llamaba al mar «divino», «ondisonante», «cano», «vinoso». El ponto homérico, la épica de sus versos, combina un grupo reducido de calificativos fijos junto al nombre «mar»; de este modo se crean los apellidos de las cosas: Dulce mar, Dolcemare, el apellido de Nivasio Savinio.

En los *Caligramas* de Apollinaire, junto a la presencia constante de mujeres y enamoradas (Lou, Madelaine, Jacqueline...), se mueven por las dedicatorias los nombres de amigos y camaradas, casi todos artistas famosos (Marc Chagall, Picasso...), aunque algunos de ellos sean hoy menos conocidos o estén olvidados: André Level, André Derain, André Rouveyre..., pero no se encuentra entre ellos aquel amigo y confidente del secreto patriótico, André de Chirico.

En *Caligramas* (1918), el poema «A Italia» está dedicado a Ardengo Soffici, el pintor y poeta futurista bien conocido de Savinio; al argonauta Giorgio de Chirico —de quien se decía en el *Argos* que «aborrecía el agua»— le dedica Wilhelm Albert Apollinaire un bello poema: «Océano de tierra»... Se recoge en el libro, no obstante, un poema que lleva exactamente el mismo título del cuadro amorosamente fraternal que Giorgio dedicó a Savinio: «Canto de amor». ¿Qué amor canta aquí el músico Apollinaire, quien se llamaba a sí mismo Le Mal-Aimé? «He aquí de qué se compone el



canto sinfónico del amor», anuncia el primer verso; para enumerar luego: «Hay en él el canto del amor de antaño / (..) Elpreciado aullido de Jasón / El canto mortal del cisne / Y el himno victorioso que los primeros rayos del sol hicieron cantar a Mennón el inmóvil / Está en él el grito de las Sabinas en el momento del rapto / Y también...». Fascinación de aquello que está fuera de la verdad: argonautas y sabinas —Grecia y Roma como dióscuros— unidos en un canto de amor. Masculino y femenino.

Para Savino el mar de las argonáuticas se vuelve un homérico *dulce mar*. El epíteto aquí aparentemente es más lírico que épico; lo dulce es siempre superfluo, regalo goloso más que alimento corporal. Saborear los dulces —todo está en la *Enciclopedia*— «exige una inclinación natural para la fantasía y los arrebatos poéticos». *Dolce* hace olvidar lo sombrío, lo necesario; lo dulce «nos reconcilia con la vida, hace florecer de nuevo en nosotros la risa».

Pero el *dulce mar* no puede restringirse a este significado. El ponto homérico reclama su sentido antiguo, atávico, de «desierto» y «cosa muerta»: la *dulzura* se torna entonces metafórica o sinestésica, y Nivasio Dolcemare se alza desde su origen mítico a un tiempo accesible e infinito, el dulce mar que mece incansable los días.

La muerte está presente en Savinio («comencé a pensar en la muerte cuando comencé a pensar») de un modo encubierto, levemente tapada, discreta, pero cierta. «Pensar es una sinécdoque... cuando se dice “pensar” se entiende pensar en la muerte. ¿Y en qué otra cosa pensar?». Pero la muerte dulce de Savinio no representa un freno vital, su presencia no se vuelve una obsesión angustiada, ni siquiera trae un lamento quejoso o autocompasivo. Al contrario, el diletantismo de Savinio revela delectación, placer y juego dulce; gusto por la vida y negación del vacío. Con todo, Savinio no es tanto un «poeta vitalista» como un *creador*: afirmativo, genésico, impulsado siempre por una fuerza que parece encontrar su punto de atracción justamente en la dirección opuesta al movimiento temporal.

Savinio mira hacia atrás, halla el sentido de la vida en el pasado, en la memoria, en el mito; y desde esta posición del cuerpo y la mirada, la muerte —y el nacimiento— cobran necesariamente un valor distinto. Es el deseo el que atrae la muerte, es Pasión quien ciega el verdadero Destino. Paradójicamente, Savinio es un clásico que modela una extraña armonía surreal superadora del fatalismo. «Gran privilegio el de haber nacido a la sombra del Partenón (...). Se recibe en herencia un generador de luz interna y un par de ojos transformadores. Tal el privilegio que le tocó en suerte a Nivasio Dolcemare.»

Los ojos de lechuza de Savinio, los ojos griegos y aquilinos, no miran al futuro, en la dirección del deseo; están orientados hacia atrás, con la cabeza vuelta: «la perspectiva del deseo falsea la dirección, muestra en el futuro aquello que en realidad está en el pasado». Es la dirección del pasado la que sigue el *Argos* de Savinio, el rumbo mítico de origen, la búsqueda de nuestros antepasados los animales, la transformación iluminada de la

concatenación de hechos diversos que nos constituyen como somos. La muerte, en definitiva, abre e instaura el sentido verdadero.

Esta alegría de héroe griego rehúye decididamente lo que Andrea de Chirico llama el *dolorismo*. El culto al dolor supone una búsqueda de «respeto», de lo «profundo», de la «gravedad de la vida»; esta actitud es justamente la opuesta a la que propugna Savinio, quien proclama su «ciencia antidolorista», la voluntad firme de deshacer los nudos de la vida, de no buscar ni provocar el dolor como una forma de identidad falsamente profunda y sin duda negativa. Eleonora Duse, cuyas maneras teatrales y formas de vida expresan ese sentimiento respetable y agónico de la existencia, representa cabalmente para Andrea el paradigma del *dolorismo*.

Eleonora Duse (y los aplausos llegaban a los oídos del niño en Atenas) va siempre asociada a Gabriele D'Annunzio, con quien la actriz mantuvo una apasionada relación de doloroso desenlace. El *dolorismo* se vincula así a la lírica de D'Annunzio, al esteticismo, poética que Savinio, con su generador de luz interna, ve siempre como «cosa muerta», como supervivencia parásita que imposibilita el desarrollo literario y vital. *Danuncianismo* y *dusismo* convergen en el esteticismo, en la pose de respetabilidad interesada. «Desde el punto de vista biológico, el esteticismo es un residuo, una supervivencia, un cadáver enmascarado: es el residuo de algo ya sin posibilidad ni derecho a la vida, y que, con el fin de que sea aceptada su anacrónica primacía “se disfraza de belleza”».

La batalla de Savinio contra el *dolorismo* es acre y sin tregua. No hay obra suya en que —venga o no a cuento— no se alanceen una vez más los fantasmas *dusistas* y el dragón *danunciano*. Y los estúpidos de siempre —se adelanta Savinio— se preguntarán por qué Nivasio Dolcemare «la tiene tomada» con Eleonora Duse y Gabriele D'Annunzio, «¿Para qué explicarlo? ¿Para qué justificarlo? No es cuestión de malignidad ni de crueldad, sino de educación, simplemente. Todo el mundo sabe que no está bien poner un orinal en la mesa del comedor, pero ignora otras cosas “que no se deben hacer”. Se trata de ampliar el radio de la educación, es decir, de las cosas que no han de hacerse, que no han de decirse, e incluir dentro también...».

No obstante, la insondable profundidad de la estupidez es aún más honda que la del *dolorismo*. Savinio ha aportado razones literarias, ideológicas y políticas para su enfrentamiento contra el esteticismo. Es una cuestión de educación cívica. Pero el radio de lo que «debe incluirse» siempre puede ampliarse: Alberto Savinio conoció en Florencia, a principios de siglo, a Gabriele D'Annunzio (1863-1938) en aquellas fechas un escritor triunfante y consagrado; por entonces circulaba orgulloso también por las calles de Florencia un tipo curioso que había conseguido en su aspecto ofrecer una réplica exacta del famoso autor de *El placer*. El parecido con D'Annunzio no sólo satisfacía la vanidad de aquel desconocido; el hermano de Gabriele (G), Antonio (A) D'Annunzio, por una «inexplicable ambición» —comenta Savinio— «se había creado una apariencia perfectamente parecida a la de su célebre hermano».

Estos parecidos y dualidades fraternales —los estúpidos pueden entrar decididamente en la zona abisal— confunden y delimitan la identidad. También en las enemistades, en el enfrentamiento al otro, se perfilan los propios contornos, se funden la letra y la idea, se levanta, en fin, la leyenda del héroe. Anunciación de A. Savinio: «En el país de la Verdadera Amistad la amistad es tal que hasta los enemigos se convierten en amigos, y el amigo llama a su amigo no con el nombre de éste, sino con el suyo propio. César llama a Pompeyo César, y Pompeyo llama a César Pompeyo. Acaban así por no saber quién es el uno y quién es el otro, mas esta confusión de nombres, mucho más eficaz que la confusión de sangre que practicaban los antiguos germanos, ha establecido entre César y Pompeyo una paz duradera que dura y durará siempre.» (Alberto Savinio, *Annunziatazione*, 1932, óleo sobre lienzo, 99 por 75 cm., Milán, Palazzo Reale.)

La raíz del *antidolorismo* de Savinio está, sin duda, en su sentido de lo clásico, en la valoración de la armonía y el culto a la inteligencia. Savinio divide al hombre en dos mitades y parece sólo interesado por la parte superior, privilegia la cabeza —la cabeza de animal— y la mente. Es desde ahí donde el ojo, lejos de Eros, ve lo lejano y lo profundo.

El primer libro de Savinio, publicado en el año 1918, fue *Hermaphrodito*. Por entonces Carlo Carrà, que compartía ideas y proyectos con Andrea, tan cercano además a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, pintó (en 1917) uno de sus cuadros más conocidos: *El ídolo hermafrodita*. El Ídolo de Carrà ha sido analizado (M. Calvesi, *La metafísica esclarecida*) como una imagen religiosa, como un emblema sagrado. Encerrado en su casa o cabina, Hermafrodita representa la armonía: con la mano derecha levantada indica el número tres, oculta la mano izquierda —su propio secreto o enigma— tras la espalda, tres paralelepípedos —verde, amarillo, azul— entran en relación áurea; el extraño Ídolo figura la divina proporción.

Savinio —con Carrà, con De Chirico— ha buscado en la Ciencia Nueva de Vico o en Campanella referencias nuevas y eternas sobre las que poder levantar su particular metafísica. Así como el pintor Andrea de Chirico se inspiraba en *La ciudad del sol* para sus telas, la utopía de Savinio necesita una casa bien construida cuyos habitantes reciban su nombre —como en Campanella— no por azar, sino como un fundamento de su esencia. «Los nombres no vienen dados por acaso —se lee en *La ciudad del sol*— sino por el Metafísico, según la característica propia, como usaban los romanos». Como usaban los sabinos.

En esa utopía metafísica, el hermafrodita ha superado el amor, ha encontrado su origen y su verdad completa. Al mirar la vida —dice Savinio—, el hombre se entristece; la existencia es inestable, transitoria, quiebra el deseo. Entonces el hombre se ve impelido a crear una Antivida: piensa, imagina, trata de ser feliz, va creando un mundo imaginario; pero se convierte pronto en víctima de dicho mundo, de la estabilidad que pretende y por cuya necesidad y fantasía crea a Dios y al Estado. Se trata, pues, no de recibir la vida, sino de crearla, de «humanizarla», de llegar a una

completa civilización de nosotros mismos sin anularnos. Porque «si en la vida logramos victoriosamente “ensimismarnos”, esto es, vencer a la voraz naturaleza que tiende porfiadamente a reabsorbernos, nacimiento y muerte se convierten en los dos puntos extremos y a la vez extraños a nosotros de nuestra aventura terrena».

El modelo es griego. En la casa de Hermafrodita se supera la naturaleza, se consigue el ensimismamiento del deseo, se sobrepasa el nacimiento y la muerte.

Savinio ha dejado señales dispersas —pero claras y firmes— del ansia pura y la palpitación entre esos estadios más allá de la vida y la muerte: la utopía fecunda del reposo de Hermafrodita. Sus primeros textos (1914) para *Les Chants de la Mi-Mort*, acción musical de resonancias órficas, manifiestan ya esos tientos entre los dos mundos: «Je reste homme sans visage (...) / Homme sans voix, sans yeux et sans visage / fait de douleur, fait de passion et fait de joie.»

Todo es más preciso en «El señor Münster» (1943), uno de sus relatos más famosos: el personaje ve con sus propios ojos *monstruosos* cómo su cuerpo atraviesa la muerte, cómo sus miembros se descomponen y deshacen; pero simultáneamente ve también cómo entra en la vida, ya no mera apariencia, sino entendida ahora como «mecanismo íntimo». El señor Münster ofrece la mirada del que muere, del tránsito, pero —tal como pedía Savinio— lleva la cara vuelta hacia la espalda (extraña figura —se recuerda— que Dante asignaba irónicamente a los adivinos) y ese trastrueque corporal, ese cambio de posición, proporciona al señor Münster la visión del pasado como porvenir —Pompeyo como César— hasta culminar su muerte «con la sensación inefablemente feliz de un nacimiento consciente», elegido y logrado por él mismo. La mirada del señor Monstruo ve más lejos, más hondo, más antiguo: ve una luz celeste que ilumina los mares, ve a Júpiter sentado con los rayos de oro reunidos en el regazo.

En *Casa «La vida»* (1943), el relato que da título al volumen presenta a Nivasio Dolcemare bajo el pseudónimo de Aniceto (A). También Aniceto vive en la media muerte del señor Monstruo. Mientras en ese estado repasa su infancia (esto es, la infancia de Nivasio Dolcemare) y recuerda a los familiares (padres, tíos, hermanos, esposa, hijos...), traspasa tranquilamente una puerta de la casa y entra así sin inmutarse en la nave de la muerte, surca ya entonces el mar de la eternidad. Entre tanto, en casa «La vida» el tránsito no se detiene, y mientras Aniceto sale por una puerta, su hijo Ruggero (Ruggero y Angelica, nombres de los hijos del furioso Savinio) entra por otra.

En esta casa o cabina —como en la embarcación de los argonautas— el hombre ensimismado se impone y domina a la naturaleza. El amor ahí es siempre hermandad y toda relación tiende al parecido. En la *Nueva Enciclopedia*, Nivasio Dolcemare, bajo su propio nombre, envía una carta a su mujer María (Marina Morino, nombre de la mujer del ángel Savinio). El marido esboza en la carta un modelo de matrimonio superador del amor y

pasión, capaz de conseguir una duplicidad real, y en el que la consunción del deseo, que necesariamente traen la convivencia y el tiempo, produce, no obstante, el fruto de una identificación de la pareja hasta volverla una nueva especie monstruosa, provista de cuatro piernas, cuatro brazos, dos narices..., indiscernibles hombre y mujer. El matrimonio pasa a ser valorado, pues, como una nueva forma del ideal hermafrodita; hace surgir el hombre-mujer, o sea —aprieta Savinio—, el «individuo-Estado».

Por tanto, igualmente útil que la unión matrimonial e incluso preferible a ella para conseguir ese monstruo del «egoísmo duplicado», podrá resultar la unión —y así se nos confirma— «entre madre e hijo, entre hermano y hermana, entre hermano y hermano...». Savinio se refiere con frecuencia a casos diversos de esta fratría hermafrodita tan deseable y que, civilizadamente, supera la naturaleza y la muerte: el caso del periodista C. P. y su hermana; los octogenarios griegos Mikos y Takos; los hermanos T; la fantasía de (A) y (G) D'Annunzio y, sobre todo, el poeta Lorenzo Mabili y su hermana Esther, tíos de Andrea y Giorgio, visitados en Corfú con la madre tritona en una escala de la nave.

El pensamiento de Savinio, tan controlado y civil, es igualmente desbordante, imaginativo y, por supuesto, de adscripción metafísica («esta verdad se llama aquí en la tierra metafísica»): combina la mitología con el surrealismo, lo clásico con lo profético, el rigor y la magia. Savinio transita indistintamente por los vericuetos del Olimpo como por las utopías renacentistas y comparte literariamente la medicina y la profecía con Paracelso y Nostradamus.

En la medicina mágica y en el vaticino encuentra Alberto Savinio la ayuda necesaria para el dominio del cuerpo y del tiempo; no se descartan medios por raros o inapropiados que en un primer momento pudieran parecer. Paracelso (que se asignó un «nombre híbrido»; también conocido por Aureolatus) y Nostradamus («dos hombres convivían» en Nuestraseñora) trataron ambos de vencer el «tránsito», procuraron controlar el movimiento, dar cauce a la unión entre los mundos. Más que médicos son semidioses, héroes de la teogonía saviniana, junto a otros animales y amigos.

Sin embargo, Alberto Savinio es médico intelectual y especulativo; antes que el *morbis propheticus* anhela el don de *postfecia*. No pretende leer el futuro; contempla y escruta el pasado, trata de recoger y reordenar todos los indicios de su identidad: registra huellas de anfibios prehistóricos, cataloga fábulas en número dual, navega con los argonautas, guerrea —Aquiles fundido a Orlando— con Apollinaire y D'Annunzio, ensordece al ruido de los centauros..., hasta reunir el todo y constituirse, al fin, completo, uno y otro.

Los comienzos de A. Savino en París estuvieron muy próximos, vital e ideológicamente, al movimiento surrealista. Sus primeras obras (música, literatura...) deben entenderse desde las coordenadas vanguardistas de la época de la Gran Guerra; sin duda participan del espíritu de lo que pronto se consolidará como *Surrealismo*. En buena medida, la evolución posterior

de su obra —tan particular y diversa— mantiene a Savinio cerca de los territorios oscuros de lo inconsciente. En los manuales de literatura se le despacha a menudo con ese traje surreal que para todo vale. De hecho, Breton lo tuvo por uno —entre los primeros— de los suyos. Pero en la obra y el pensamiento de Savinio no se trata —como pide la ortodoxia— de expresar o manifestar libremente lo inconsciente; al contrario, Andrea de Chirico persigue por vías distintas y complementarias —el nombre, el hermafrodita, la zoografía, un parecido...— el modo cierto de formar un sentido —diseminado, acelerado, demiúrgico— que lo lance más allá de todo, en busca de una identidad o una forma salvífica. En palabras de Savinio: «En cuanto a un surrealismo mío, si es que se puede hablar de surrealismo, es exactamente lo contrario del que hemos mencionado, pues mi surrealismo, como pueden atestiguar muchos escritos y cuadros míos, no se contenta con la representación y expresión de lo inconsciente, sino que pretende dar forma a lo informe y conciencia a lo inconsciente» (año 1945).

Ahora bien, para dar forma a lo informe y conciencia a lo inconsciente, Savinio se vale —Y ello resulta apasionante— de un *método* personalísimo, libérrimo, que consiste en aportar todas aquellas observaciones y signos que puedan dar alguna luz aunque aparentemente resulten ajenos a un mismo principio, formándose así una cadena autorreferencial y generatriz, cuyo eje organizador —consciente o inconsciente— es el propio sujeto. Naturalmente, el fundamento del método no es racional; en verdad, recuerda al procedimiento surrealista de la libre asociación. Pero el fin último de Savinio es el conocimiento, la conciencia y la forma.

Para abrir su estudio sobre *Maupassant y «el otro»* destaca Savinio un epígrafe: «Maupassant: un verdadero romano». A continuación explica cómo esta frase de Nietzsche ilumina tanto la figura de Maupassant cuanto que no se entiende lo que con ella se quiere decir. La cita de Nietzsche atrae de golpe, tiene más fuerza que una definición precisa, y es esta atracción intelectual la que hace trabajar y escribir a Savinio. Nietzsche —tan admirado— proporciona aquí la base informe sobre la que Savinio construye su propio análisis del novelista francés, un ensayo que, en verdad, no se sabe qué quiere decir, pero que constituye una delicia literaria y un cúmulo de sugerencias.

Los procedimientos de Savinio no son, pues, *académicos*, sus formas literarias resultan híbridos monstruosos: el artículo enciclopédico, el ensayo ficción, la biografía autobiográfica... Pero la fuerza del sentido surge siempre en un texto tupido y minucioso, brota poéticamente, como una revelación; del mismo modo que se articula la conciencia en el análisis de lo intranscendente o en la rememoración de lo ya olvidado. Savinio advierte: «Algún lector, llevado por la fuerza de la costumbre, preguntará: “¿Pero esto qué tiene que ver?”. Nuestro procedimiento (...) intenta rodear cada objeto del ambiente más rico, más completo, más “inesperado”.»

Por eso la cita de Nietzsche resulta tan valiosa para acercarse a Guy de Maupassant. O como se dice a propósito del escultor Vincenzo Gemito y

tras adentrarse el biógrafo Savinio en terrenos insospechados: «Hago notar a este respecto que todas las biografías de Gemito que he consultado presentan a Gemito como “artista singular en busca de su propio ideal”, pero omiten rigurosamente esos hechos ya sean trágicos o cómicos, pero no todos tan necesarios al historiador como el conocimiento de la estructura anatómica al médico.» Y es que Savinio no sigue los caminos corrientes; tampoco esclarece la figura del escultor napolitano con anécdotas o curiosidades —también presentes—, sino con el resplandor ático de su mirada. Naturalmente, la atención de Savinio tiende a algunos *topoi* personales, aquellos con que también se define a sí mismo, de modo que se funden la imagen y el espejo. Así, por ejemplo, en el examen del mismo V. Gemito: desarraigo familiar; el nombre recibido (*Genito*, generado) como el de todos los inscritos aquel día en la inclusa; el error (n/m) que convierte en el registro «Genito» en «Gemito»; la etimología («¡Gemito me llamo: Gemito significa dolor!»). Porque también Gemito, como todos los artistas profundos, era un enamorado de la etimología», etcétera, la estructura anatómica necesaria al médico.

El procedimiento *científico* carece de rigor, pero no es artificial ni arbitrario. Puede parecer que se asocian cosas que nada tienen que ver entre sí o que, sencillamente, son insignificantes o superficiales (el sentido común es aún más profundo que la estupidez); pero las analogías y correspondencias son formas de la forma, ayudan a mantener el pensamiento en equilibrio. «Se trata de dar a conocer la *cosa* lo mejor posible por medio de *otras cosas* y de *cosas distintas*, de iluminarla con la luz más intensa, de penetrarla más hondamente. El paso literario es para nosotros —explica el artista— como caminar sobre la cuerda floja.»

Sobre la cuerda floja de los propios parecidos e iluminaciones modeló Savinio la morfología anatómica de su monstruo idéntico. En el principio, Atenas, tal como se contempla en la fotografía oficial de la familia: entre muebles nobles y columnas dóricas, el ingeniero, imponente, de pie, el traje cerrado, con una gran barba blanca que configura el volumen de una cabeza homérica, la mirada turbia y perdida; Giorgio a su lado, vestido de marinero, serio, con el pelo muy corto, pensando en la barca de la *Isla de los muertos*; la baronesa sentada, las faldas hasta el suelo, el mismo pelo, los mismos rasgos que Giorgio, tiende a una fealdad enigmática y atrayente, abraza por el hombro al hijo pequeño; Andrea tiene tres o cuatro años, se mete por su madre, no se sabe de qué va vestido —inocente— con sus bombachos y su melenita, se le nota en los ojos que es feliz, mira con atención responsable al *zoográphos*.

Luego Andrea fue Alberto. En el París de Apollinaire, Albert Savine propulsó el nombre y el parecido. En la época de la fotografía oficial, en los finales de siglo, Albert Savine aún vivía apaciblemente en París dedicado a sus libros, con Mme. Savine, dos hijos, la suegra y un hermano escultor, supuestamente gemelo, Leopolde.

Savine no mantenía a la familia con el salario de artículos y traducciones, sino con las rentas que le producían unas fincas americanas en Pinar del Río. La independencia cubana —es decir, el 98— arruinó al traductor realista y Mme. Savine que («¿pueden creerlo las barcelonesas?», preguntaba su huésped Narcís Oller) nunca había comido fuera de casa, en algún restaurante de París, aquella sufrida esposa abandonó entonces al marido desahuciado. Savine acabó, pues, como cualquier personaje de Zola o Maupassant; o mejor: como un héroe de novela naturalista católica al estilo colonial español.

Pero a través de Albert Savine Andrea de Chirico consiguió un nombre italiano, auténticamente heroico, sabino y griego, hasta poder decir de sí mismo que era —como Maupassant o como Apollinaire— un verdadero romano.

A. Sabino obliga a entender a todas partes, genera continuamente nuevas formas y puntos de atención, «hace trabajar». «En cuanto a nosotros, que escribimos —dice—, tenemos un método seguro para determinar si un autor es poeta o no lo es, y son las *ganas de trabajar* que despierta en nosotros la lectura de sus obras.» Savinio salva en un vuelo la prueba poética que había impuesto a otros. Esta es la clave de su fuerza: la poesía de Savinio despierta el deseo, aviva los sentidos, hace trabajar, abre las ganas como un dulce.

Alberto Savinio murió en Roma el 5 de mayo de 1952. En su casa, en la cama, suavemente, sin despertar a su mujer. Apenas había cumplido los sesenta años. Le falló el corazón.

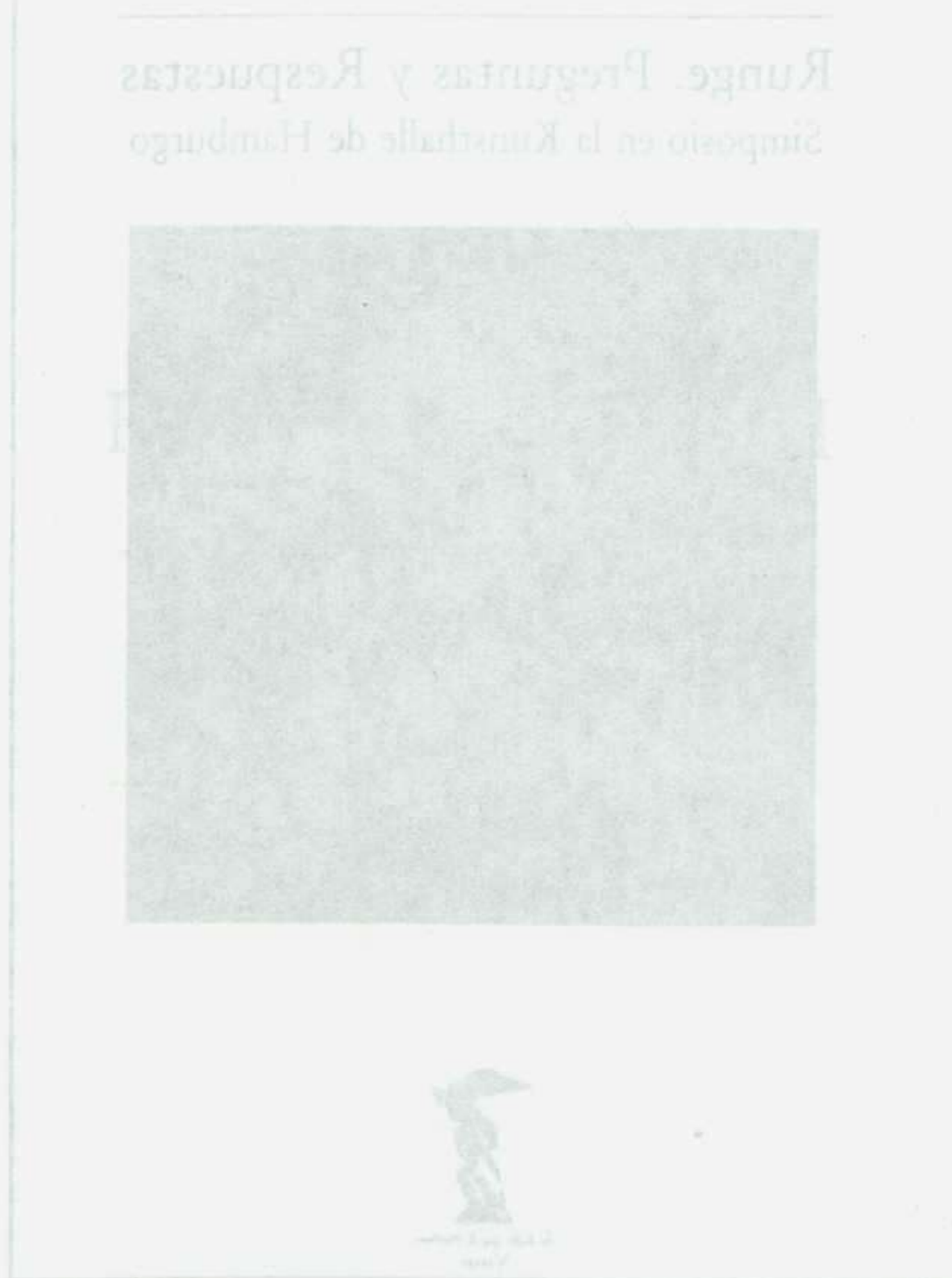
Con la mirada hacia atrás puede contemplarse su muerte en muchos de sus cuadros y páginas: en *El sueño del poeta*, óleo sobre tela (1927), en *Casa «La vida»* (1943), en los ojos del señor Monstruo, en *L'anatomico* cuadro ya cercano, de 1951... Sin duda ahora ve ya con claridad su destino último, el retorno del principio. Hoy mismo, 4 de marzo de 1993, cuando Savinio ha cumplido más de cien años —«se trata de dar a conocer la *cosa* lo mejor posible»— se lee en los periódicos: «*Ha muerto Albert Sabin*».

Eminencia científica, investigador brillantísimo, descubridor de la vacuna contra la poliomielitis (de «poliós», gris; y de «mielós», médula) que tantas vidas ha salvado, polaco como Apollinaire, médico y taumaturgo como Paracelso, ha muerto Albert Sabin a los 86 años de edad. «Falleció en la madrugada de ayer en el hospital de la Universidad de Georgetown (la ciudad celeste de Giorgio de Chirico) a causa de problemas cardíacos.»

La foto de Albert Savin («el suavizamiento de la B en V no debe traer a engaño: la Beta suena dulce como “Veta”»), en todos los periódicos: el rostro de un hombre viejo pero fuerte, los años le han hecho crecer las orejas y el cuello de la camisa, el siglo le ha dado también unas gafas y una corbata demasiado grandes —demasiado sabio a sus 86 años como para preocuparse por eso—. Mira atento e inteligente. El pelo blanco, la barba blanca y homérica como en la casa griega hace cien años. La sonrisa compone una boca muy amplia, acartonada, con unos dientes metálicos,



muy pequeños, dispuestos en doble fila como un tiburón; tras la dentadura asoman tímidamente en la cavidad umbría los ojos asustados de un niño que mira desde la boca del cabezudo patriarcal al *zoográphos*. Está a punto de nacer. Ya el herrero alza la espada contra el cráneo.



Werner Hofmann (ed.), Runge. Preguntas y Respuestas. Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo. 221 págs., I.S.B.N.: 84-7774-588-8.

Índice: Prefacio. 1. Sobre la biografía de Philipp Otto Runge. 2. Cuestiones sobre «Las Horas». 3. Runge, artista patético. 4. La peculiar creación de mitos en Goethe y Runge. 5. Runge, Goethe y la «estera de los colores». 6. El orden de los colores en Runge y la «estera infinita». 7. Runge y Spinoza. 8. Blake y Runge. 9. Philipp Otto Runge y Caspar David Friedrich. Colofonio de clausura. Índice de ilustraciones.

Werner Hofmann (ed.)

## Runge. Preguntas y Respuestas

Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo



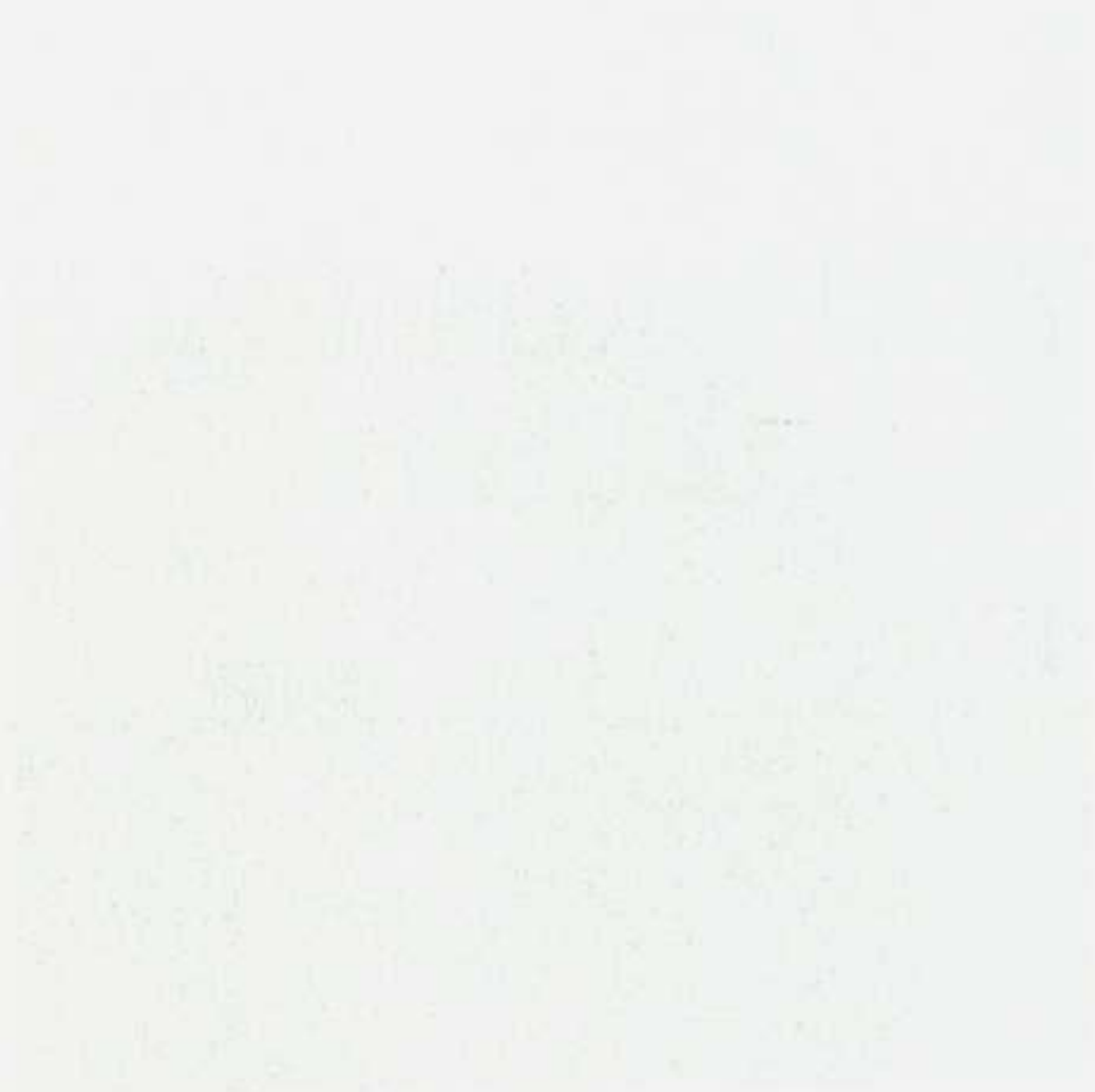
Werner Hofmann (ed.), *Runge. Preguntas y Respuestas. Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*  
221 págs., I.S.B.N.: 84-7774-566-8.

**Índice:** Prefacio. 1. Sobre la biografía de Philipp Otto Runge. 2. Cuestiones sobre «Las Horas». 3. Runge, artista patriótico. 4. La peculiar creación de mitos en Goethe y Runge. 5. Runge, Goethe y la «esfera de los colores». 6. El orden de los colores en Runge y la «esfera infinita». 7. Runge y Spinoza. 8. Blake y Runge. 9. Philipp Otto Runge y Caspar David Friedrich. Coloquio de clausura. Índice de ilustraciones.

EBERHARD HIRSCH  
Fotografías

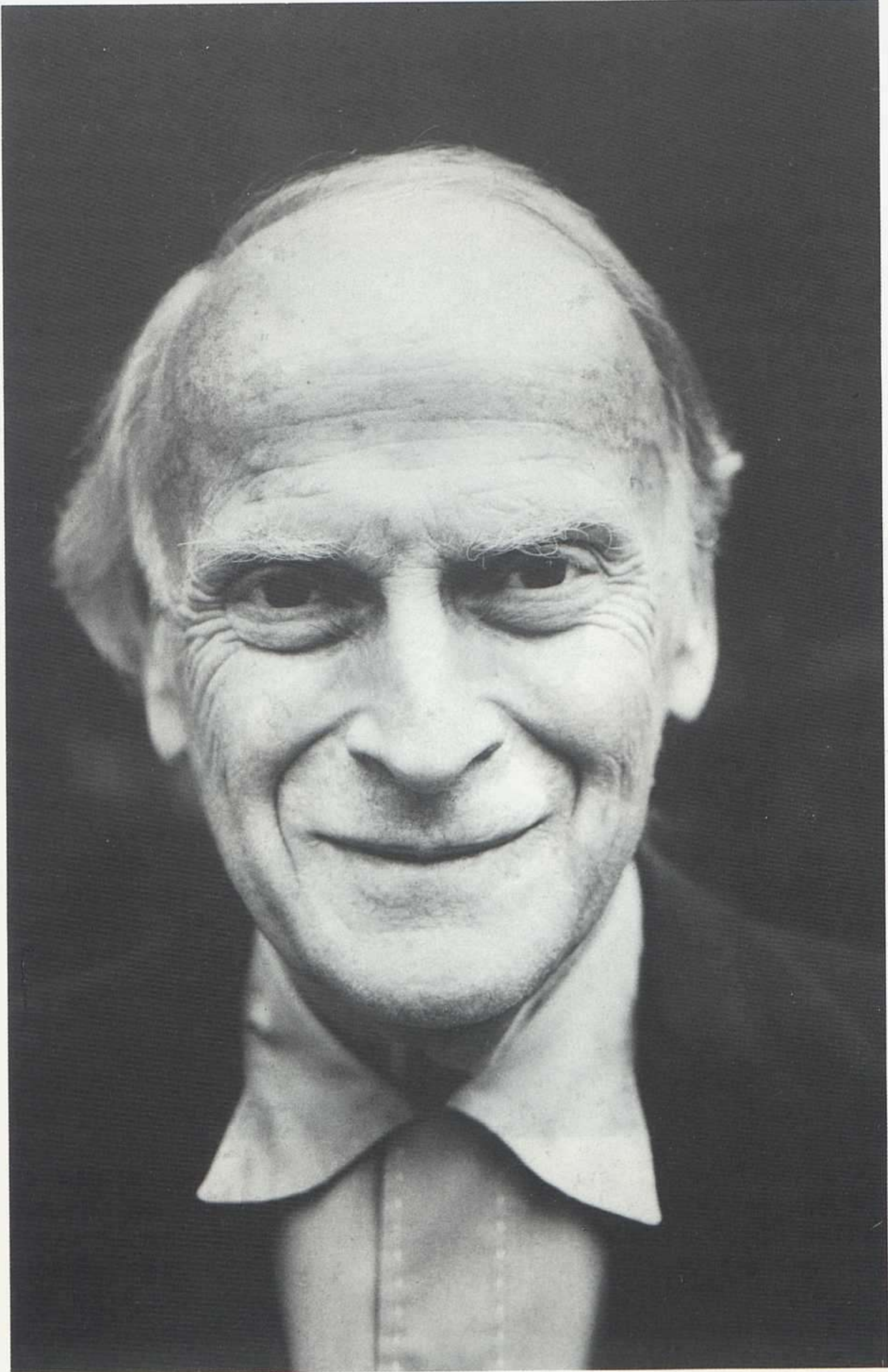
---

La balsa de la Medusa, 28, 1993.

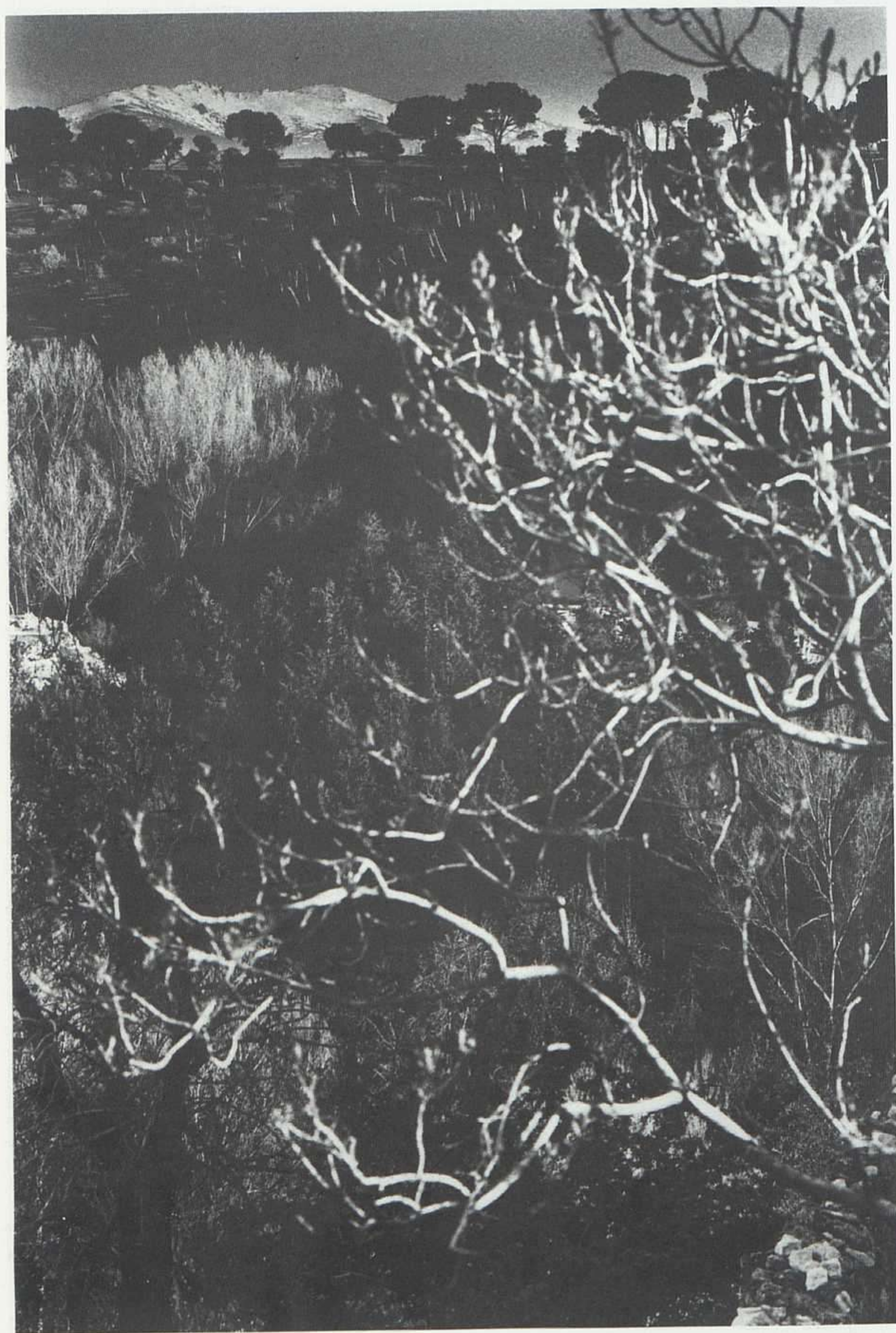


Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.



















# UNA CONVERSACIÓN CON EBERHARD HIRSCH

Javier Arnaldo

Eberhard Hirsch (Duisburg, 1935), el fotógrafo de cuya obra presentamos una pequeña muestra en el presente número, vive desde 1988 en España. Alterna su dedicación a la fotografía artística, especialmente al retrato, con el trabajo en encargos de carácter publicitario, actividad que, con todo, considera netamente separada de la primera. Conversó con J. A. sobre las ideas que le orietan en su profesión.

—*No es España precisamente un país del que haya mucho que aprender sobre fotografía. Ni siquiera un país en el que la fotografía sea una profesión prestigiada. ¿Cómo puedes haberte decidido a quedarte aquí?*

—No he venido a aprender, sino a confrontarme. Fotografíar ya sé. Lo que ocurre es que me siento ligado a la gente de aquí. Tampoco puede decirse que la fotografía que aquí se hace sea mala. Hay muy buenos autores, extraordinarios a veces, aunque el nivel general esté más bien afectado de tortuosidad. Pero no he venido buscando fotógrafos. Este es un país al que me siento unido, el lugar en el que hago las fotografías que quiero. Para eso no necesito la presencia de un círculo de fotógrafos.

Por otro lado, me es imposible dar una explicación demasiado razonada de por qué tomé la decisión de establecerme aquí. Fue como si en Hamburgo, donde vivía antes, se hubiera espantado la musa, a la vez que me sentía muy motivado a venir a España, aunque no supiera la lengua ni conociera a nadie en este lugar. Ya en 1962, después de acabar mis estudios,

hice un largo viaje por España. Muchos años después, cuando se me ocurrió copiar en papel fotografías que estaban en los rollos que había hecho en aquel viaje, noté que la atracción hacia este país cobraba para mí una extraordinaria fuerza. Por romántico que pueda parecerme, creo que todos tenemos una especie de entendimiento interno de cuya voz conviene hacer caso, aunque por desgracia no se suele hacer. Lo que me dijo entonces es que debía venir para acá, y seguí sus instrucciones.

—*El entendimiento que dicta este tipo de sentencias personales suele tener la voz más bien baja. No debe ser fácil oír lo que dice.*

—Yo lo entendí con absoluta claridad y me orienté en consecuencia. Esto provocó una especie de «shock» entre mis amigos y conocidos. Probablemente éstos siguen sin entender que lo que he desarrollado aquí no lo podría haber hecho jamás en Hamburgo.

—*A los fotógrafos os ocurre como a los escritores en esta sociedad tan profesionalizada. Tenéis un oficio raro. No hay colegios de licenciados para vosotros, no hay manera de saber qué tiene uno que estudiar para ser fotógrafo...*

—La fotografía es cosa del aprendizaje personal. Todos los fotógrafos más famosos han sido autodidactos. Algunos pasaron por Escuelas de Bellas Artes o de Artes Aplicadas, tampoco los más. No hay ningún camino concreto para formarse bien como fotógrafo. El profesor con el que estudié fotografía los tres años que estuve en la Schule für Kunst und Handwerk de Saarbrücken, Otto Steinert, era en realidad médico. Se había dejado seducir por la experiencia de la fotografía. En su clase recibíamos tareas como hacer un retrato o fotografiar algún tema. Cada uno tenía que componérselas como podía para hacer sus fotos. Qué procedimiento empleaban, cómo conseguían los alumnos realizar las imágenes que presentaban era lo de menos. Lo importante eran las imágenes, sobre las que se comentaba y discutía. Yo ya estaba familiarizado con la fotografía, pues mi padre tenía una vieja Leica y un laboratorio en la buhardilla de casa.

—*Otto Steinert fue la figura emblemática de la fotografía alemana en la posguerra. Llevó a una nueva actualización la rica tradición fotográfica de la República de Weimar, algo parecido a lo que pudo hacer Baumeister en la pintura. ¿Puede decirse así?*

—Fue el gran iniciador. Hizo las veces de centro de la fotografía de entonces. Se propuso retomar después de la guerra la fotografía moderna, volverla a articular y exponerla. Desde luego que había otros fotógrafos importantes —S. Moses, R. Wolf, M. Höpfner, Chargesheimer—, aún estaba August Sander y pervivía la fotografía de la Bauhaus. Pero, Steinert se constituyó como centro de la fotografía moderna, que él llamó «fotografía subjetiva», puesto que tomó iniciativas enérgicas para preservar su calidad y promocionó mucho las exposiciones y el contacto entre los autores. Primero en Saarbrücken y luego en la Folkwang-Schule de Essen. La época de Saarbrücken fue muy feliz. Los profesores, muchos de los cuales habían sido alumnos de la Bauhaus, discutían permanentemente sobre los planes de

estudios. A nosotros eso no nos preocupaba gran cosa; el caso es que frecuentábamos con mucho gusto todas las clases.

—¿Qué querrá decir eso de «fotografía subjetiva»?

—Aunque no me cuento propiamente entre los discípulos de Steinert, me parece fuera de duda la importancia y la calidad de la labor de éste, lo mismo que considero a todas luces plausible lo que ese concepto suyo, «fotografía subjetiva», quería significar. La noción «fotografía subjetiva» era una especie de marca en medio de la discusión que tenía lugar en la posguerra sobre la fotografía como hecho artístico. Un punto de partida era que, por la condición de su útil técnico, el aparato fotográfico, se trataba de algo objetivo. Precisamente para subrayar el componente contrario, que no existe la fotografía objetiva a no ser que se limite a reproducir, se indicaba que basta con que la cámara esté en manos de un individuo para que la fotografía sea subjetiva necesariamente. Ya es una expresión personal desde el momento en que «alguien» fotografía, aunque esto se produzca gracias a una máquina supuestamente «neutra».

—*De todos modos, el aparato fotográfico está ahí para registrar la realidad. Fotografiar sí es un reproducir.*

—Sí y no. Es una mezcla. En primer lugar mediante el material fotográfico se produce un «documento». El significado del medio se concentra en efecto en el documentar. No se puede hacer una fotografía más que cuando pasa algo delante de la cámara. El fotógrafo no puede, como el pintor, crear delante de un lienzo en blanco. La fotografía experimental de laboratorio es otra cosa...

—*Pero, precisamente Otto Steinert hizo mucha fotografía experimental.*

—Hizo todo tipo de fotografía y expuso toda clase de fotógrafos. Escogía a los mejores. Los conceptos teóricos «subjetivo» y «objetivo» sobre los que se discutía expresan a veces poca cosa. El debate estético siempre se planteaba en relación a la realidad. La realidad está condicionada subjetivamente. Esto también se hace para el fotógrafo especialmente manifiesto en la elaboración de los *prints*, ya los haga en color o en blanco y negro. El positivado siempre es un proceso subjetivo, absolutamente personal. Muy significativo, volviendo a esas nociones de Steinert, es el hecho de que para él primara el comentario de las imágenes mismas, y no el de su ejecución técnica. La técnica de la fotografía es algo que proporciona la industria. No concierne al fotógrafo, él sólo la utiliza.

—*Bajo la apariencia de procesos automáticos nos encontramos con fenómenos personales. Tanto el disparo fotográfico como el positivado están condicionados subjetivamente. Pero, ¿qué constituye la realidad fotográfica?*

—Las fotografías informan sobre vivencias, como en los álbumes de familia. Fotografiar significa para mí hacerse una imagen de algo o de alguien, en el sentido de formarse una idea de lo que son. La forma más precisa de confrontación con una persona, con un paisaje o con una botella es para mí la fotografía. Cada forma artística, cada medio, tiene sus propiedades específicas, inintercambiables. Las de la fotografía radican en el

documentar. Cada una de mis fotografías es para mí en primer lugar el documento de un encuentro con alguien o con algo. Hasta qué punto fue certero o no ese encuentro puedo verlo en el resultado. Otro momento esencial, junto al documentar, es la fantasía que se libera en tal encuentro. De modo que mis fotografías también me muestran algo del estado de ánimo de fondo en que me encontraba, aunque no fuera muy consciente. A veces he hecho buenas fotografías aun sintiéndome de mal humor. Creo que mis mejores fotografías han sido inconscientes, han surgido sin ser pensadas o intuitas, sin mi quehacer. Miro tales negativos no sólo con sorpresa, sino también con gran alegría. Ha tenido lugar algo que se escapa al control y que no se fabrica conscientemente.

Por eso, cuando miro fotografías de colegas veo siempre a la persona detrás de la cámara, qué ha pasado a su alrededor, qué ha desencadenado o evocado en él o en ella, si es franco o no consigo mismo, si actuó con libertad, si respetó la libertad de los otros. Todas las cosas están ante nosotros y tan sólo esperan que se las reconozca.

—*El problema sería entonces el de la correcta relación entre el fotógrafo y el tema.*

—No se puede decir con una formulación abstracta. Para mí fotografía es poesía, no sale siempre.

—*La abstracción, sin embargo, nos permite a veces entender algunos casos particulares de experiencia. Fíjate en esa frase de Blaise Pascal que casi nos hace pensar en el proceso de la fotografía: «No encuentro en Montaigne, sino en mí, lo que leo en él». Es una formulación extraordinaria que de repente me parece que nos hablara de cuando vemos un buen retrato, al menos si no lo prejuzgamos.*

—Lo que una fotografía desencadena es lo esencial. Autores y fotógrafos que nos resultan enormemente sugerentes, no nos dirían nada si no tuviéramos de alguna manera que ver con lo que nos dicen. Las fotografías son siempre las mismas, pero no su efecto. Sin embargo, este mismo principio de identificación no se puede llevar al acto de fotografiar. El disparo fotográfico es algo demasiado rápido como para poder concretar lo que ocurre en él. No es fácil reconstruir lo que se vio en un instante. Yo dejo los negativos sin copiar durante mucho tiempo. Necesito que haya una distancia antes de hacer la fotografía en papel. Cuando, después de un tiempo, preparo los *prints*, la confrontación personal con lo que ocurrió vuelve con nueva fuerza.

—*Es admirable la capacidad que tienen algunos fotógrafos para componer la imagen en cuestión de fragmentos de segundo. Tú actúas también así. Pero, por lo que me dices, para ti el componente «duro» del proceso fotográfico es el enfrentamiento con el negativo. Se ha dicho que el negativo se presenta como una especie de desafío, y tú parece ver en él un requisito para la poesía.*

—Hay y ha habido fotógrafos, incluso muy famosos, que nunca estuvieron en el laboratorio haciendo un *print* de negativos suyos. Y ha habido y hay otros que se pasan horas en el laboratorio para encontrar la



copia que buscan tener de su negativo. Yo pertenezco al segundo grupo. Copiar en papel es para mí un proceso tan creativo como fotografiar. Algunos días no me sale bien y entonces dejo el trabajo inmediatamente. Copiar un mismo negativo en momentos distintos, con plazos amplios entre medias, tiene como resultado imágenes distintas.

—*Si fotografiar es ver, el fotógrafo puede ver tanto fuera del laboratorio como dentro. Lo que ocurre es que el instrumental fotográfico sirve muchas veces para todo lo contrario, es decir, para tergiversar la mirada.*

—Es increíble la cantidad de dinero que se gasta en la industria para desarrollar aparatos que permiten falsear fotografías. Si hacemos la comparación con las parcas sumas que se invierten para acercarse mejor a nuestra verdad, nos quedamos horrorizados. Todo eso es simplemente producto del miedo del hombre a su verdadera realidad. Lo que se manipula se vende mejor. El conjunto de la industria de la imagen está comprometida con la manipulación. Barthes escribe que la fotografía es «esa alucinación que provoca falsedad en el nivel de percepción y verdad en el nivel de tiempo». Entiendo que esa frase no invita a renunciar a la fotografía, sino que más bien nos advierte de la necesidad de estar alerta y de ser críticos. En relación a todas esas falsificaciones nuestra verdad es mera mentira.

—*Tú también has trabajado en fotografía publicitaria. ¿Cuáles son a tu entender las diferencias entre la fotografía publicitaria y la artística?*

—La fotografía publicitaria trata simplemente de vender un producto. En su elaboración puede haber alguna preocupación artística, pero su razón de ser radica sólo en la necesidad de vender algo en el mercado. La fotografía artística, por el contrario, transmite un deseo personal. En mi trabajo lo único que une a ambas actividades es que utilizo la misma cámara.

—*En nuestra vida cotidiana estamos más que saturados por un sinfín de imágenes que cada medio, a cuál más indiscreto, nos mete por los ojos. La imagen fotográfica se ha convertido en un gigante superfluo. Acaba uno preguntándose ¿para qué fotografiar en un mundo abarrotado de fotografías?*

—Eso, por utilizar una expresión de lo mismo, es como si nos planteáramos la pregunta de por qué siguen naciendo niños aunque ya seamos tantos. El género humano está ocupando en producir, en hacer. Si producimos algo artístico creemos que se refuerza la posibilidad de que en ese proceso aparezca algún conocimiento que ayude a preservar un mejor sentido humano. La mayor parte de las imágenes se hacen para el día. Hay infinidad de fotografías que vemos una vez y que somos incapaces de volver a mirar; o da igual si lo hacemos, porque no dicen nada, se agotan en el consumo. Esto no ocurre con la fotografía artística, que siempre expresa y que insta a ver y reclama una y otra vez nuestra atención. Establece un conocimiento que nos vale. Por decirlo de otra manera: los conocimientos de J. S. Bach, por ejemplo, no conducen al descubrimiento de la bomba atómica, mientras que los conocimientos de Einstein sí han contribuido a

su fabricación y a su uso. Esto hay que decirlo con toda claridad. Para mí, desde luego, la fotografía es una actividad que pertenece al otro sector.

—*Ese valor que insta al fotógrafo, el «ver», ¿a qué se refiere?*

—Se trata de ser consciente de la imagen, «ver» en sentido estricto, también sin cámara.

—*Gracias por esas fotografías y gracias por esta conversación.*

# UN LUGAR PARA EL SACRIFICIO O «ZARATUSTRA VE MAS LEJOS QUE EL ZAR»<sup>1</sup>

Pedro Manterola

## *El holocausto de Isaac*

«Díjole: Toma á tu hijo único, a quien amas, Isaac, y vé á la tierra de visión: y allí lo ofrecerás en holocausto sobre uno de los montes, que te mostraré» (Génesis XXII, 2)<sup>2</sup>.

El capítulo XXII del Génesis que narra el sacrificio frustrado de Isaac ha dado mucho que disputar a los exegetas, tal vez porque en ningún otro momento del relato bíblico las exigencias del cielo alcanzan un rigor tan extremado. Parece lógico que la tragedia de una situación como la que en él se relata y el *suspense* que inflinge al lector atento, hayan propiciado interpretaciones de toda índole y que, en ellas, la figura de Abraham, caminando con el cuchillo de degollar en la mano junto a su hijo y víctima, no quede siempre en el lugar de privilegio que la Escritura le tiene reservado.

<sup>1</sup> Nietzsche, *Ecce homo* Madrid, Alianza Ed., p. 108.

<sup>2</sup> Salvo expresa referencia en otro sentido, las citas bíblicas corresponden a la *Vulgata Latina*. En los nombres propios se ha conservado la grafía de la edición: La verdadera ciencia española, Barcelona, 1885.

¿Podía ser de otro modo? Como la Biblia se encarga de recordarnos en cada página, los hombres, desde Adam al apóstol Pedro, son seres por naturaleza sospechosos... y suspicaces; abrumados por la presencia de sus límites, no pueden merecer confianza; como instrumento de los planes de Dios, necesitan ser vigilados de continuo. Así que el mismo Abraham tal vez sospechaba que la exigencia divina no tenía otro propósito que el de ponerle a prueba (en otro caso mentía deliberadamente, como asegura Melchor Cano, cuando anuncia a sus criados: «Aguardad aquí... que yo y mi hijo subiremos allá arriba..., y acabada nuestra adoración, *volveremos*» (5)). Pero es en el momento más intenso del relato, cuando el inocente o consternado Isaac<sup>3</sup>, imaginamos que sudoroso bajo el peso de la leña que cargaba, pregunta: «Padre mío,... ¿dónde está la víctima?» y Abraham le responde: «Dios se proveerá de víctima...» (7-8), cuando, aun reconociendo en la coalescencia de lo arbitrario y lo necesario una señal de la voluntad divina, nos sentimos fracamente confusos y desconfiados. «No puedo comprender a Abraham, ...no puedo aprender nada de él sin quedarme estupefacto y boquiabierto» (Kierkegaard)<sup>4</sup>. ¿Podía el viejo patriarca sentirse embargado por el dolor natural de un padre sin ofender su devoción y la voluntad divina? ¿consolado por la «gracia» que, dicen, otorga una sumisión absoluta? ¿extasiado por la bienaventuranza de saberse elevado por un Dios terrible a la paradójica dignidad de parricida?... ¿O es que —«nunc cognovi quòd times Deum...» (12)— el padre, padre de Isaac y del pueblo elegido, conducía a su linaje al sacrificio atemorizado por la mirada imperiosa y amenazante del ángel sobre su nuca?

Entre tantas incógnitas por devanar, hay algunas que a pesar de remitirse a los hechos pasan casi desapercibidas. Me refiero a las circunstancias del lugar donde el inhumano holocausto debía ser ofrecido (las de tiempo reciben un tratamiento obligadamente nebuloso en todos los libros sagrados), a las que el citado capítulo del *Génesis* alude hasta en seis ocasiones diferentes, pero en todas ellas de forma igualmente misteriosa. Lo más preciso que el texto hebreo apunta es un hombre oscuro, *Moriah*, y que Abraham tuvo que andar tres jornadas (unos ochenta kilómetros) desde su casa en Bersabée hasta llegar a él.

De la insistencia bíblica deducimos dos cosas. La primera, que el holocausto de Isaac tenía *lugar*, es decir, que no podía ofrecerse en cualquier paraje sino precisamente en aquel «que yo te mostraré». Kierkegaard, refiriéndose a esta exigencia, escribe: «Si Abraham, en el momento mismo en que se disponía a montar en su asno, se hubiera dicho: «Una vez que

<sup>3</sup> Aunque la Biblia le llama «chico», «muchacho» (12) en aquel momento Isaac debía de tener una edad entre los veinticinco años que cree Josepho y los treinta y siete que le atribuye Genebrardo siguiendo una antigua tradición hebrea. Abraham, por su parte, debía de haber cumplido ya los ciento treinta años. A este respecto, es necesario recalcar que los años que la Escritura dice, deben computarse como los nuestros, sin echar mano de extraños mecanismos correctores como hacen tantas devociones compadecidas por su experiencia.

<sup>4</sup> Kierkegaard, *Temor y temblor*, Barcelona, Ed. Labor, 1992, p. 55.

Isaac está sentenciado, lo mejor será que desista de ese largo viaje a la tierra de Moriah y lo sacrifique aquí mismo, en la propia casa; entonces yo, de seguro, no sabría que hacer con él y su conducta me parecería inejemplar...»<sup>5</sup>. Y la segunda, que, sin embargo, este lugar debía permanecer indeterminado, oculto tras la vaguedad de los términos que utiliza la Escritura. Algunos estudiosos han asegurado, sirviéndose de la referencia que figura en el libro segundo de los *Paralipomenos* (3, 1) y que el *Génesis* ignora, que este misterioso Moriah es el punto donde Salomón edificaría más tarde el templo de Jerusalén. Y San Jerónimo, animado sin duda de la extraordinaria fe que le impulsaba a buscar el *lugar de los lugares*, al que, finalmente, habrían de concurrir todos los tiempos y los espacios, afirmaba «que había sabido por cosa muy cierta de los más ancianos de los judíos, que Isaac había sido sacrificado y Adam enterrado en el mismo lugar donde después fue inmolado Jesucristo».

Tal vez el gran arco que traza San Jerónimo entre acontecimientos tan principales y distantes revela simbólicamente que *Moriah*, el monte del sacrificio donde corre la sangre inocente, no es ningún lugar, sino el lugar más allá de todos los lugares, la extensión que sólo Dios habita, lo que, por otra parte, aparece explícito en las palabras hebreas del *Genésis* (xxii, 14), que dicen: «Abraham llamó a aquel lugar «Yahvéh aparece», de donde se dice hoy en día: «En el monte de Yahvéh, él aparece». La intencionada imprecisión de la Biblia en este punto, que en su versión latina denomina «*Moriah*, la tierra de visión, al desconocido lugar designado por Dios para el holocausto, digamos que conviene —azares de la lexicografía— con lo que los griegos llamaron *Moirá*, destino<sup>6</sup>.

En todo caso, la lejanía donde el gran ojo equilátero mira impasible<sup>7</sup>.

### La lejanía

«El ente que somos en cada caso nosotros mismos es ontológicamente lo más remoto» (Heidegger, *Ser y tiempo*).

<sup>5</sup> O. c., p. 54. (En este texto, *Moria* se escribe sin la *b* final).

<sup>6</sup> Puestos a hablar de azares gramaticales, no me resisto a dejar constancia de la divertida proximidad de la *Moriah* hebrea con la palabra griega *Moría*, cuyo significado es el de necesidad, insensatez, etc. El título latino del famoso *Elogio de la Locura de Erasmo* es *Morise Encomium*, que su autor traduce del griego *Morías Encomion*. En el Prólogo de este libro, dedicado a Tomás Moro, Erasmo bromea con su amigo acerca de la proximidad de su apellido y *Moría*. «Pensé —le dice— que este juego de mi ingenio te caería bien, ya que, si no me engaño, gustas de ese tipo de humor...».

<sup>7</sup> La tradición exegética relaciona el lugar donde Dios mandó a Abraham sacrificar a su hijo, con el pozo de Agar que se menciona en *Gen.* xvii, 13 y 14: «Tú ¡oh Dios! que me has visto...». «Por eso llamó a aquel pozo, Pozo del viviente que me ve...». Así, «la tierra de visión», el monte donde «Yahvéh aparece», no es tanto el lugar en el que vemos a Dios, como aquel en el que Dios nos ve. Esta mirada de Dios ha tenido notables repercusiones. Todavía hoy es corriente escuchar en algunos sectores de población muy religiosos, al comienzo del día,

Acaso la significación primera de lejanía sea la de poner en cuestión la naturaleza del poder y, por tanto, la de establecer los límites jurisdiccionales del hombre. Cuando preguntaron a Agesilao el Grande hasta dónde llegaban las fronteras de Esparta, dijo blandiendo la espada: «Hasta donde ésta llegue»<sup>8</sup>, y en los albores del Derecho Internacional la soberanía de los estados sobre los mares adyacentes alcanzaba lo que el disparo de sus cañones. Hasta ese punto todo era extensión medible, divisible; materia, decían los clásicos; políticamente, territorio. En esos límites todo resultaba inmediato, próximo o aproximable, a disposición de la mano. Más allá, todo remoto, inaccesible y ajeno y, por ende, territorio infinito, *terra incognita*, para la imaginación y los sueños. «El horizonte —dice Chillida en una entrevista reciente— es la patria de todos los hombres, algo que ocurre al final de todo, suficientemente inmenso y al mismo tiempo distante de cada una de las partes particulares que los hombres tenemos»<sup>9</sup>.

El problema reside, pues, en descubrir lo que hay de diferencia esencial y, tal vez, de incompatibilidad, entre una lejanía asintótica, en la que el hombre se reconoce sujeto de una humanidad perfectible, inmerso en la tarea de alcanzar lo inalcanzable, y que, sólo porque nunca (entre tanto) se conquista plenamente, dispone a nuestra naturaleza para la acción y la impulsa...; y el absoluto —*Moriah*—, el lugar del holocausto de Isaac y de la inaccesible Belleza que cantó Diotima, que nos reduce a la inmovilidad frente al horizonte sin fin, que únicamente ciegos podemos contemplar. Esta es la distancia, digamos lejanía, que destruye cualquier semejanza, elimina cualquier frontera, entre el hombre y su entorno animal y vegetal, seres éstos caídos en la admiración, en el mito de su propia plenitud, embriagados de infinito.

Y sin embargo, aquel hombre-península, unido a su continente racional por el frágil e inseguro istmo de su propio entendimiento, corre el riesgo constante de perder su amarre, por decirlo así, y perderse. Empapados por la conciencia de una muerte inexorable, hemos engendrado una naturaleza incongruente, un «*monstrum per excessum*» (Schopenhauer). La prodigiosa aptitud para sumergirnos en la complejidad de las cosas, la fuerza de la voluntad que les entregamos, la intensidad de nuestros sentimientos, ¿cómo pueden quedar a merced de un fenómeno tan trivial y aniquilador, tan repetido e irrepetible, sin que sintamos la necesidad de protegernos con la misma e imponderable muchedumbre de advocaciones de infinitud que nos acecha desde todas partes? Aseveraciones descomunales, sin fondo ni confín:

la expresión «ponerse en la presencia de Dios». Este ponerse *en la presencia*, ante su mirada, *a la vista* de Dios, nos recuerda que para un cristiano no hay otro modelo de comportamiento que el que representan la sumisión de Abraham y la mansedumbre de Isaac, siempre dispuestos a ascender al monte de *Moriah*, «la tierra de visión», y ofrecerle allí en sacrificio.

<sup>8</sup> Plutarco. «Máximas de espartanos (28)». En *Obras morales y de costumbres*, Madrid, Ed. Gredos, 1986, t. III, p. 148.

<sup>9</sup> En *Nuestro Tiempo*, n.º 461, Noviembre de 1992.

«Dominus vobiscum», en complicidad secreta con añoranzas primigenias: «il faut s'abêtir» (Pascal), difunden por igual, como las legendarias sirenas su canción de muerte, un bárbaro y desesperado —pero irresistible— *consuelo*<sup>10</sup> por los campos de labor.

Mejor o peor, arriba o abajo..., tanto da. En la lontananza han sido abolidos los puntos cardinales. Momento y lugar se confunden —«Homero sólo está todavía a unos... kilómetros de aquí»<sup>11</sup>—. La metáfora espacial de lo más remoto es la proyección del mito de los orígenes. Las palabras que los delatan o los encubren son intercambiables. Tan trágica es la radiante luz que deslumbra en el espacio vacío, como el silencio que se abre a la sombra de lo indecible. Un mismo horror se oculta tras los sueños utópicos y ucrónicos de lejanía. «Mi alma mortal —dice el poeta— no tiene otro enemigo que lo inagotable». Mas he aquí que otro poeta más grande le responde:

«Pero los espíritus dignos de contemplar profundamente adquieren ilimitada confianza en lo ilimitado»<sup>12</sup>.

*(De improviso, una señal terrestre me secunda: mientras escribo, un andereite ha entrado volando por la ventana y se ha posado sobre el cable en espiral que une mi tablero de escribir a la pantalla. Allí forcejea con sus alas hasta desprenderse de tres de ellas, dos grandes y una más pequeña —«la propiedad natural del ala es la de levantar lo pesado a lo alto elevándolo a la región donde habita el linaje de los dioses»<sup>13</sup>—. Agotado por el esfuerzo, descansa unos minutos antes de reemprender la lucha con la última que le resta... Al cabo lo consigue y permanece, ligado a la tierra para siempre, inmóvil junto a sus trofeos... Le ofrezco una gota de té dulce).*

<sup>10</sup> La imagen repetida de la muerte como abismo y lejanía responde a una constante del sentimiento romántico que siente el vértigo, la trágica atracción de la muerte como un impulso de rebeldía contra la vida dirigido a traspasar, de un golpe, el velo de tinieblas que al parecer nos envuelve. M. Blanchot describe la inclinación al suicidio de Novalis como «una amistad desordenada con la lejanía». Ver *El espacio literario* (Ed. Paidós, 1992, p. 102). Al mismo impulso de muerte, a la misma debilidad pertenecen la evocación de una inocencia originaria o la regresión a la barbarie, igual da, que en los últimos tiempos ha reaparecido de manera alarmante en boca de los personajes más insospechados. No hace mucho, en un artículo de prensa, Rafael Sánchez Ferlosio evocaba con nostalgia «el limpio calor de la animalidad» (*Diario 16*, 6 de junio de 1993).

<sup>11</sup> Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Ed. Visor - La balsa de la Medusa, 1990, p. 132.

<sup>12</sup> Goethe, *Fausto*, vers. 6117 y 18.

<sup>13</sup> Platón, *Fedor*, Barcelona, Ed. Labor, 1985, p. 318. Desde antiguo, las alas, instrumentos del vuelo y la levitación, se han tomado por signos de espiritualidad. Para algunas doctrinas teosóficas, los astros son fragmentos alados de la Naturaleza, que han logrado liberarse de la gravedad material y ascender a los cielos. La fascinante idea de que en virtud del poder del espíritu seremos redimidos de la muerte encuentra así la oportunidad de extenderse al reino oscuro de la materia. «Yo se —escribe Guy Levaud— que hay un ala en el corazón oculto de las cosas».

## La tierra de los gangáridas

«Si adoráis lo que está lejos de vos, debéis adorar la tierra de los gangáridas que está en el confín del mundo» (Voltaire)<sup>14</sup>.

«El arte —dice Benjamín— trata de lo lejano, de lo invisible». Y, para definirlo mejor, nos ofrece el concepto de «imagen aurática» como aquella en la que se manifiesta irreplicable una lejanía; pero nos anuncia al mismo tiempo su pérdida a manos de la modernidad, víctima de un *shock* de multitudes y de los sistemas de reproducción técnica que desligan el arte de su fundamento cultural para entregarlo a la voracidad insaciable de las masas.

Ahora bien, la lejanía que se arruina con el protagonismo recién adquirido de las masas repugna igualmente de la razón. El aura que las apetencias del gran público destruye, requiere de la intuición para manifestarse. Pero no de la intuición que se concibe como un pensar subterráneo, que ignora su cauce y su curso y desemboca súbitamente en la conciencia, sino de aquella otra intuición genuina —el *intuitus* de la escolástica— que se proclama antítesis de lo discursivo, razón de «lo que se presupone pura y simplemente sin ninguna clase de requisitos», «que no necesita de pruebas, deducciones y mediaciones...» (Schelling). Y que como una forma superior de conocimiento es propia de una élite que, unas veces por su devoción, otras por su inocencia, detenta ese saber —digamos mejor, ese *ver*—, graciosamente (no es raro escuchar de algunos artistas que sus obras son apreciadas mejor por «la gente sencilla», «los niños», etc., que por los expertos: «Habla niño, revela tu verdad inmortal», proclama el conocido verso de Shelley). Una propiedad por tanto que linda con la fe y, como ésta, interesada en dejar constancia universal del valor de la lejanía-misterio que la suscita, dedicándole una liturgia y reclamando para ella una actitud de respeto, un gran silencio apenas dispensado. Iglesias, museos y atardeceres comparten ese tratamiento.

Sin embargo, el ritual que administra el aura de una «lejanía irreplicable» con el propósito de protegerla y ensalzarla, termina sustituyéndola. La imagen de las personas y acontecimientos, reales o imaginarios, fuertemente implantados en la memoria por la intensidad de una experiencia que el rito extiende y fortalece sin cesar, se va haciendo difusa con el tiempo y trasladada al rito mismo su potencial afectivo. Al final, lo que el rito conmemora es una reminiscencia cada vez más nebulosa, un olvido sembrado de rastros, una mirada extasiada en el vacío: una *lejanía*. Y sobre ella, la ceremonia, que ahora sólo se ceremonia a sí misma, se engrandece con el sentido que *debe* ocultarse forzosamente en vaciedad tan espectacular.

Este es el esquema que distingue socialmente innumerables valores y que, como en tantas circunstancias parecidas, ha permitido a la industria

<sup>14</sup> Voltaire, *Zadig*. En *Cuentos escogidos*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1968, p. 118.



—y a la devoción— que se ocupa en producir y distribuir señales, atajar el proceso invirtiéndolo. En nuestra época, igual que en otras pasadas, es fácil observar cómo se instauran cada día lejanías ancestrales por el infalible sistema de armar en torno de... no importa qué (con tal que sea lo bastante vago o radicalmente arbitrario) una ceremonia rigurosamente reglamentada. Contra lo que pudiera parecer a primera vista, este engaño (un «noble engaño», a la manera de la leyenda fenicia de Platón: un falaz argumento disfrazado con la autenticidad que otorgamos a lo que viene hasta nosotros desde tiempos inmemoriales)<sup>15</sup> trafica con nuestra adicción a la lejanía hasta extenuarnos para el uso de la razón... Acaso sea éste el holocausto que el relato bíblico de Abraham e Isaac nos reclama.

\* \* \*

Todo es tan oscuro, tan inextricable. El pensamiento proporciona tan escasa claridad y las palabras tan poca precisión... ¿Cómo distinguir, deslindar, desatar, desentrañar la confusión que originan ignorancias, prejuicios, resentimientos... en un asunto gobernado, principalmente, por *simpatía*? ¿Cómo caminar erguido al borde del precipicio, donde reposa la ávida idea de una divinidad devoradora, sintiendo el vértigo del abismo y la tentación de abandonarse a él? ¿En nombre de qué —cuál es el valor que nos sustenta— nos levantamos airados contra la facilidad y el consuelo? Un momento de debilidad, de abatimiento y...

Se siente una gran ternura (es de mí de quien me apiado) al recordar los últimos años de Heine y la admirable manera en que el poeta cuenta cómo, al amparo de la larga y dolorosa enfermedad que había de ocasionarle la muerte, fue recuperando los sentimientos religiosos:

1847, 13 de abril (a C. Jaubert): «Mis calambres no pasan; por el contrario, han invadido toda la espina dorsal y suben hasta el cerebro, donde han hecho quizá más destrozos de los que yo mismo puedo advertir; surgen ideas religiosas...»<sup>16</sup>

1849, 17 de enero (a F. Mignet): «Empiezo a darme cuenta de que una briznita de Dios en nada perjudicaría a un infeliz, sobre todo cuando está tendido y atenazado por los tormentos más atroces»<sup>17</sup>.

1851, 13 de noviembre (*Testamento*): «Cuatro años hace que abdiqué todo orgullo filosófico y he vuelto a ideas y sentimientos religiosos. Muero creyendo en un Dios único y eterno, creador del mundo, cuya misericordia imploro para mi alma inmortal»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Así es como Sócrates explica a Glaucón la utilidad de una fábula antigua para dar apariencia de verdad a la interesada especie según la cual, los estamentos (¿o quizá, las clases?) sociales son desiguales por naturaleza. Ver Platón, *República*. En *Diálogos*, México, Ed. Porrúa, 1989, p. 492.

<sup>16</sup> Heine, «Correspondencia», en *Páginas escogidas*, Madrid, Ed. Calleja, 1918, p. 436.

<sup>17</sup> O. c., p. 437.

<sup>18</sup> O. c., p. 478.

En verdad que la muerte nos hace magníficos («preciosos y patéticos», escribió Borges) de lejanía. Quizá, cuando el final de la vida se nos anuncia inminente, todavía confiamos en la piedad. En que sea éste el último sentimiento que puede mantenernos unidos a nosotros mismos y a ambos mundos. Cuentan que en el preciso instante en que un hombre de excepcional carácter, Pedro el Grande de Rusia, expiraba, pidió papel para escribir y, con mano temblorosa, garabateó un mensaje apenas inteligible que decía: «*jotdaite vse!*» (¡perdonadlo todo!). Ejemplos como éste, nada raros, nos confortan y enternecen con facilidad. Y, sin embargo, no deberíamos ceder, por simpatía ni temor, al influjo de unas palabras que llevan (deben de llevar) consigo una *extrañeza* inasequible para los que viven.

### *La Donna Velata*

«*Para pintar a una bella... me sirvo de una idea que me viene al espíritu*» (Rafael a Baltasar de Castiglione).

¡Qué encantadora imagen de mujer la de este cuadro! Con qué naturalidad conviven en ella los rasgos pasajeros y los perennes, la serenidad del rostro, el delicado reposar de la mano sobre el pecho y el oleaje que se inicia en el vestido y rompe en la manga del primer plano. Y al mismo tiempo, ¡qué amable indiferencia, qué dorado ensimismamiento! La secreta medida que promueve la unicidad entre elementos tan diferentes abre una distancia, mínima pero insalvable, que filtra y somete la mirada..., y una nostalgia lejana. El velo es el rastro de infinitud adherido a la representación, lo que la constituye; un *más allá* inalcanzable cuya presencia nos sumerge en el silencio secreto y la dolorosa soledad de aquella mirada. La aspiración latente de eternidad y —lo que sólo puede comparársele— la difusa conciencia de la muerte, coaligadas para tal fin, arrancan a la figura del tiempo y del lugar. La bella imagen no pertenece a la *Fornarina* ni al cuadro ni a la idea que la concibió, sino a un estremecimiento de la carne; al instante y lugar perdidos del holocausto cuando el hombre siente arder, en el absoluto desamparo de su pecho, la belleza y el placer.

¿Será el velo la frontera que nos divide por Gala en dos? ¿El umbral que separa la acción de la contemplación, la geometría de la astrología, la ciencia y la moral del arte y el terror? Porque la lejanía (la opacidad de infinito que Sartre advierte en las imágenes)<sup>19</sup> que se anuncia en la noche y el sueño, que cubre de tinieblas los ojos moribundos e inunda de luz a los enamorados, acontece, sólo puede acontecer, bajo sus auspicios.

El velo y la veladura son señales de lo misterioso y lo intrigante, de lo que se ofrece y se oculta, de reserva y ambigüedad. Y todo al mismo

<sup>19</sup> J. P. Sartre, *La imaginación*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1979, p. 16.

tiempo. En virtud de su mejor parte, los objetos se liberan de la presión y la precisión de sus límites formales y los rostros templan la expresión de sus emociones. El velo es, entonces, una solicitud a la concordia y el reposo, una llamada a la serenidad y la belleza —que parte del reconocimiento de *lo esencial en lo semejante*, que «permanece esencialmente idéntico a sí mismo bajo el velo» (Benjamin)—<sup>20</sup> y, ¿por qué no imaginarlo?, de la pertenencia a un *lugar*, una patria y un destino comunes, acaso, donde encontrarnos por fin, fraternalmente. «Abrazar a los amigos; eso es Dios» (Eurípides).

Pero el velo es también, además de señal, señuelo y artificio, fingimiento y doblez, arteria para atrapar y sofocar la vida, trampa que exalta la fatalidad que encubre, voto desleal e impostura que explota nuestros sueños y abusa de la embriaguez que la imposible belleza que promete nos causa. ¡Y dicen que paga —de sobra— por sus mentiras, con sus mentiras! Pero no es verdad. Porque pertenece al velo, la belleza se hace con las mismas limitaciones que el velo: insinúa lo que es incapaz de ostentar, se ofrece y no puede entregarse, alerta los sentidos y los elude, parece reunir todas las promesas de la vida, pero lo sacrifica todo de la vida. Como Gorgona que sucumbe si se desvelan sus secretos, nos mantiene siempre a distancia, a la improbable distancia de la mirada, en evocación constante, reducidos a la nada de la pura contemplación.

Este, que ha sido históricamente el efecto propio de las obras del espíritu, se ha extendido paulatinamente, con excelentes resultados, a la defensa de toda clase de intereses. Si se dice que el *sfumato* de Leonardo es el ejemplo de un velo minuciosa y deliberadamente tendido para procurar a la pintura la cualidad de lo intocable; si también se dice que la escritura poética, la «palabra esencial», de Mallarmé es «una veladura para proteger el secreto»...; podríamos pensar, suscribiendo con La Rochefaucould que «la gravedad es el misterio del cuerpo»<sup>21</sup>, que el *carisma* (?), por un lado, o la severidad, la ponderación del gesto y la solemne compostura, por otro, que exhiben públicamente algunos personajes notorios, deben ser, asimismo, propiedad del velo —mortaja, diríamos malignamente, «de ese sepulcro que ahora llevamos a nuestro alrededor y llamamos cuerpo» (Platón)<sup>22</sup>— con el que se envuelven para reclamar el respeto debido a la autoridad que les infunde su mortal lejanía.

Y si descendiéramos aún más por el industrioso camino del velar, constataríamos asombrados hasta qué punto este sutil expediente se ha ido incorporando a los mecanismos del mercado. Sin embargo, aun en los casos,

<sup>20</sup> Benjamin define así lo bello en su relación con la naturaleza y añade que, en tal sentido, lo bello es: «... el objeto de la experiencia en el estado de semejanza». Y se remite a la formulación de Valéry cuando escribe: «Lo bello exige quizá la imitación servil de aquello que es indefinible en las cosas». Ver W. Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire». En *Angelus novus*, Buenos Aires, Edhasa, 1971, p. 62.

<sup>21</sup> *Máximas*, 257.

<sup>22</sup> *Fedro*, Barcelona, Ed. Labor, 1985, p. 321.

como el de la determinación de la belleza corporal en el que la idea del velo ha recibido las más imaginativas aplicaciones, esta incorporación ha sabido conservar su antigua ambigüedad: sacar provecho de la escandalosa proximidad entre lo bueno y lo malo, y continuar rindiendo beneficios al vicio y a la virtud simultáneamente.

En materia sensual el velo pasa por ser un maligno instrumento de los deseos de la carne. En tal sentido aconsejaba Lysistrata a sus compañeras de conspiración: «Permaneceremos en casa, bien pintadas, y sin más vestidos que una transparente túnica de Amorgos, y los hombres rondarán en torno de nosotras ardiendo en amorosos deseos»<sup>23</sup>; y en nuestros días, la publicidad y los demás medios de comunicación que proclaman sin medida la seductora belleza de la mujer, abundan, con los mismos propósitos, en la función excitante de toda clase de velos. Con todo, el velo resulta igualmente provechoso para las pretensiones —inseparables— del pudor y la sumisión en las culturas más diversas. Moarí, emir y poeta persa del siglo XII, cantó la sin igual belleza y el recato de una esclava cuyo resplandor sólo podían oscurecer once velos superpuestos. Unos siglos más tarde, en el mismo país, cuando Montesquieu escribió sus *Cartas Persas*, las mujeres de Isfahán, cuya modestia era proverbial, llevaban nada menos que cuatro velos. San Pablo, por su parte, nos cuenta que Moisés «ponía un velo sobre su rostro, por cuanto no podían los hijos de Israel fijar la vista en el resplandor de su cara...»<sup>24</sup>. Entre nosotros, todavía hoy, se llama *tomar el velo* al profesar de una monja.

Parece que habría que decir —poniendo a Hegel por testigo— que la cualidad del velo se transforma en su opuesta en virtud de la cantidad, de tal forma que si un poco, una leve gasa transparente, es capaz de estimular nuestros sentidos con grave riesgo para la moral, un mucho los inhibe y la protege. No obstante, en tiempos recién pasados de un extremado rigor en las costumbres, los clérigos más diligentes *atque fidelis*, precisamente en nombre del decoro, prohibían la entrada en las iglesias a las mujeres que no llevaran medias, aunque se tratara de aquellas cristalinas medias de nylon con costura que tanto bochorno nos causaban. De igual modo, una larga y ensoñada serie de prendas de lencería, cuyo objeto principal era el de realzar el atractivo natural de las mujeres, les eran exigidas en nombre de la moral pública. Nunca llegué a entender por qué unas normas y unos normalizadores tan dedicados y eficientes en la defensa de nuestra castidad pudieron incurrir en un despiste tan clamoroso... ¿O es que los despistados éramos nosotros? ¿Qué es lo primero que se sigue de la histórica adicción a la veladura que el universo de las mujeres ha padecido y continúa padeciendo hoy, con mayor intensidad si cabe, en forma de playas, cosméticos, quirófanos y todo el resto de ingenios innumerables que constituyen los tratamientos de belleza? Tal vez un compendio de lo femenino, una mujer

<sup>23</sup> Aristófanes, «Lysistrata», En *Comedias*, Valencia, Ed. Prometeo, s/f., t. I, p. 24.

<sup>24</sup> *A los corintios*, II - 13.

unificada por el ideal que la televisión levanta —como aquella imagen *esencial* que buscaba Galton impresionando en una misma placa fotográfica muchos rostros distintos con el fin de encontrar el que los resumiera a todos—. ¿Será entonces posible que un enjambre tamaño de recursos dirigidos, según se dice, a mantener nuestra libido en constante «estado de dispuesta», conspire en favor de lo contrario que proclama, como es: remitir la belleza a la inaccesible lejanía que el velo cosmético propicia; transformar la mujer carnal en paradigma incorpóreo, *imagen de sí misma*, en cuya virtud nuestra sexualidad bien pudiera estar en el trance de verse reducida a la pura contemplación, entregada en holocausto al más espiritual y filosófico de los sentidos, la vista?

### Aojar

«No hagas excesivas presunciones, no sea que algún mal de ojo nos ponga en fuga al razonamiento que está a punto de aparecer. Pero de esto se cuidará la divinidad» (Platón)<sup>25</sup>.

Lo diré crudamente: la mirada instauro la lejanía. La antigua leyenda de la superioridad del ojo se funda en que, como Hermes, dispone de «un yelmo de niebla y unas sandalias aladas», es decir, en que sólo la mirada puede volar incansable e invisible. Gracias a estos atributos se tiene a sí misma por impune y de eso se jacta —«Heleno tiene una “psykhé divina”; no porque sea más listo o más virtuoso que otros hombres, sino porque es un vidente»<sup>26</sup>—. Por sí sola, esta actitud bastaría para poner en cuestión la celebrada fraternidad entre los sentidos, pero la interesada intervención del pensamiento idealista ha convertido esa fraternidad en una farsa<sup>27</sup>. A partir de ella, al oído y sobre todo a la vista les han sido otorgados los títulos más relevantes, que se resumen en la afirmación kantiana según la cual, la vista, al decir platónico, no sólo es «la más penetrante de las percepciones que nos llegan a través del cuerpo»<sup>28</sup>, sino también «la más noble»<sup>29</sup>. Esta nobleza dice sostenerse, en primer lugar, en su carácter etéreo, «portador de la luz»<sup>30</sup>, insiste Platón; «esa materia en cierto modo inmaterial»<sup>31</sup>, añade

<sup>25</sup> Fedón, Barcelona, Ed. Labor, 1985, p. 208.

<sup>26</sup> E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1960, p. 135.

<sup>27</sup> Desde Sócrates, todas las doctrinas desarrolladas por el idealismo filosófico han dominado el pensamiento europeo durante veinte siglos. Sin desconocer sus logros, es preciso decir que su triunfo ha colaborado muy activamente al establecimiento de una sociedad basada en la desigualdad y el temor.

<sup>28</sup> Platón, *Fedro*, Barcelona, Ed. Labor, 1985, p. 322.

<sup>29</sup> M. Kant, *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1935, p. 45. En este texto Kant persiste en distinguir a la vista, «porque no sólo encierra la mayor esfera de ellas (percepciones) dentro del espacio, sino que es también el que siente menos afectado su órgano (porque, en otro caso, no sería mero ver)».

<sup>30</sup> *Timeo*. En *Diálogos*, México, Ed. Porrúa, 1989, p. 683.

<sup>31</sup> Hegel, *Sistema de las artes*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, Austral, 1947, p. 23.

Hegel. Y así, hemos ido a buscar las pruebas que justifican la nobleza de la vista, en la naturaleza —diremos— «en cierto modo» *espiritual* de un sentido del cuerpo que casi no lo es porque nada de lo corporal parece convenirle.

Halagado de esta manera, no es raro que el ojo haya extendido a lo más lejano su exclusivo talento —«el que más se acerca a una *intuición pura* (a la representación inmediata del objeto dado sin mezcla de sensación que se note)»<sup>32</sup>— de dotar al mundo de una forma impalpable que llamamos imagen, inasequible a todos los otros sentidos; de erigir, por tanto, su primacía en la presencia desmaterializada de las cosas, figura de sí mismas, que sólo son en nuestros ojos. Por eso mismo, se engaña Hegel cuando dice que esta propiedad «no afecta en modo alguno a los objetos, a su libertad y su independencia; únicamente los hace aparecer»<sup>33</sup>. Aspira, por el contrario, nada menos, que a hacer del reflejo, de la sombra de las cosas, su entera realidad, reduciendo la naturaleza a apariencia y aparición y al hombre en testigo ensimismado del espectáculo que le proporciona su mirada. «Y así nació la filosofía —dice Platón—, el máspreciado presente que los dioses han hecho y podrán hacer jamás a la raza mortal. Proclamo que ésta es el mayor beneficio de la vista»<sup>34</sup>.

Sin embargo, la arrogancia del ojo, maliciosamente alimentada (como puede verse), la hace desleal y la pierde. Como un perro perdiguero, incansable y veloz, que, al servicio de un cazador incompetente, añora el amo que no ha de marrar ninguna pieza..., la vista reclama el ojo impasible que haga fructificar sus posibilidades que ya cree ilimitadas. En su nombre, añade a lo que vemos lo que no vemos. Traspasa el umbral de lo posible, el lugar de la duda, en busca de lo indudable. Más allá de la visión, se transforma en sentido visionario, hasta alcanzar la *lejanía* donde su ansia de ver será colmada en la plenitud de lo invisible, donde su mirada se saciará en la resignación, en el holocausto de la mirada exhausta. Como quería San Pablo, «no ponemos nosotros la mira en las cosas visibles, sino en las invisibles. Porque las que se ven, son transitorias, mas las que no se ven, son eternas»<sup>35</sup>. Así, ciegos, alcanzamos por fin la «tierra de visión». Perdidos en el indescifrable enigma —las tinieblas— de la luz. Devorados por nuestra propia mirada.

Si algunos llaman a la cultura de nuestra época la de la imagen, no se debe tan sólo a que hayamos abdicado en la mirada el derecho a cualquier realidad exterior, sino a que, además, nosotros mismos hemos sido vaciados en la Mirada por la mirada, despojados de cualquier entidad que no sea imaginaria, transformados, por mediación de la vista, en *idea*<sup>36</sup>, signos de la

<sup>32</sup> Kant, *Ibid.*

<sup>33</sup> Hegel, *Ibid.*

<sup>34</sup> Platón, *p. c.*, p. 684.

<sup>35</sup> San Pablo, *A los corintios* (II - Cap. 14, 18).

<sup>36</sup> Es necesario tener presente la separación platónica entre la noción de idea como mera

idea, tan etéreos como aquellas señales de humo en el horizonte lejano, que llenaban de intriga las viejas películas de indios del oeste americano.

Ese es el «mal de ojo». El velo que el horizonte extiende sobre las cosas no es virtud, sino encantamiento. Heine, que se sabía propenso a las alucinaciones de esta clase, nos previene:

«¡Mira las cumbres de las montañas! ¡Como brillan a lo lejos, con la puesta del sol, altivas como reyes y centelleantes de púrpura y oro!».

«Pero acércate: toda aquella magnificencia se desvanece. Aquí, como cerca de otros resplandores terrenales, fuiste burlado por una ilusión óptica»<sup>37</sup>.

«Pero acércate...»: aunque no sea tan sencillo como decirlo, éste es el remedio. A él se refería Schopenhauer cuando dice que «el *plan griego* tiene por objeto convertir la infinitud en temporalidad», la lejanía en proximidad y devolver la mirada a la fraternidad de los sentidos. Es necesario dejar bien claro el movimiento. No se trata de traer la lejanía hasta nosotros, según propende la mirada y Simmel describe con detalle: «cabe caracterizar lo común entre comportamiento religioso y artístico de este modo: que tanto uno como otro llevan su objeto a una distancia más allá de toda realidad inmediata, para traérselo muy cerca, más cerca de lo que cualquier realidad inmediata nos lo puede traer»<sup>38</sup>. Se trata más bien, como recomienda Heine, justamente de lo contrario, de acercarnos a la lejanía y anegarla, igual que se apaga un incendio, de proximidades. De esta forma, «el ojo, malacostumbrado por una enorme coerción a mirar lejos, es aquí forzado a aceptar con agudeza lo más cercano, la época, lo que nos rodea»<sup>39</sup>.

«Ver y tocar», mirada y abrazo, pensamiento y acción... Juntos diseñan el gran proyecto de composición de opuestos, que simbolizan los dos sentidos enfrentados<sup>40</sup>, sobre el que descansa la esperanza abierta para el hombre por la modernidad. Para ello es necesario acercarse, palpar, tantear el terreno, —¿pues no son *topos* los animales del tacto?—, que sólo lograremos restableciendo el principio, como pensaban los atomistas griegos, de que este sentido, «el tacto, sí el tacto, ¡oh santos poderes divinos!, es el sentido del cuerpo»<sup>41</sup>.

apariencia, fruto de la mirada; y la de idea como ser que se desoculta en la apariencia de las cosas.

<sup>37</sup> Heine, «Atta Troll. Sueño de una noche de verano». En *Páginas escogidas*, Madrid, Ed. Calleja, 1918, p. 104.

<sup>38</sup> Simmel, «El cristianismo y el arte». En *El individuo y la libertad*, Barcelona, Ed. Península, 1986, p. 163.

<sup>39</sup> Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid, Alianza ed., 1971, p. 108. Esta cita está incorporada aquí fuera de contexto, digamos que... por gusto. El texto de Nietzsche se refiere a su libro *Más allá del bien y del mal*.

<sup>40</sup> Kant justifica la superior nobleza de vista, «porque es, entre todos los sentidos, el que más se aleja del tacto, que es la condición más limitada de las percepciones». *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1935, p. 45.

<sup>41</sup> Lucrecio, *De la Naturaleza*, Madrid, Ed. Alma Mater, 1981, p. 82.

## Elogio del topo

«Vosotros, los mineros —dijo el eremita—, sois una especie de astrólogos al revés: mientras que éstos están siempre mirando al cielo y recorriendo con la vista sus inmensidades, vosotros dirigís la mirada al suelo y escudriñáis su arquitectura» (Novalis)<sup>42</sup>.

Como el topo. El viejo y querido topo es un hombre de ciencia discreto y subterráneo o acaso un conspirador en la oscuridad de su agujero clandestino, que nace libre de los cuidados de la vista: la imagen, la intuición, la ceguera, *la lejanía*. Tan felizmente desprovisto de esperanzas como de temores, no tiene más territorio que el que *hace*; más mundo que el de la materia en su diversidad; más *idea* que la relacionada con la naturaleza de la acción y el con-tacto; otro horizonte ni más formas que los que puede abrazar y experimentar.

Acaso por eso ha sido víctima de una hostilidad culpable e implacable. Las acusaciones que padece con más frecuencia son las mismas que debió sufrir Epicuro (el resentimiento viene de antiguo): sensualidad grosera, torpe intemperancia, necia pasividad... Pero, sobre todo, como exaltación corporal que es en toda su extensión, las que tienen al cuerpo por destino. Dos ejemplos modélicos: Platón llama «gentes mal educadas» e «intratables» «a los que reducen, como por fuerza, todas las cosas a los cuerpos» y, «abrazando groseramente con sus manos» «afirman que sólo existe esto que está sometido al tacto»<sup>43</sup>; y Aristóteles añade del tacto que «es el verdadero asiento de la intemperancia, y por esta razón debe aparecer tanto más reprehensible, porque cuando el hombre se entrega a él, no es en tanto que hombre, sino como un animal»<sup>44</sup>.

Estas y todas las diatribas semejantes se originan en el mismo misterioso lugar y por los mismos inconfesables sentimientos de angustia y vanidad que alzan lejanías, tienden velos e inventan visiones; que quieren ocultar y reprimir la secreta convicción de que, fuera del arte o la religión, no hay composición posible entre las cosas —como no sea la que reclama su organicidad—, ni síntesis ni resolución de las diferencias en una nueva y superior unidad armónica, sino que, como el universo, el ser del hombre y su continuidad en el mundo que llamamos naturaleza se expande y se separa hasta la muerte<sup>45</sup>. No hay, por tanto, *salvación*, eternidad de la que sentirse parte. Y eso, que Platón llama discordia, «la desunión que sobrevive»<sup>46</sup>, no

<sup>42</sup> Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Ed. Cátedra, 1992, p. 169.

<sup>43</sup> Platón, *El sofista*. En *Diálogos*, México, Ed. Porrúa, 1989, pp. 762/763.

<sup>44</sup> Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, sl. Austral, 1987, p. 135.

<sup>45</sup> La presencia de una heterogeneidad invencible en un medio cultural que conspira en favor de su superación, aunque sea ilusoria, describe muy bien las características de la escisión que padecemos: el ansia de saber, el desconuelo que la conciencia de la muerte nos causa, y el más inhumano y heroico —sólo por eso merece el nombre de virtud— de los sentimientos: la esperanza. Los héroes, dice Gracián, se alimentan de «higadillas de la fénix».

<sup>46</sup> Platón, o. c., p. 746.



es (como asimismo afirma) «el mal» o «la enfermedad», sino límite, la proximidad donde la experiencia tiene lugar y el saber alcanzado por el hombre se transforma en lenguaje. Así es como la razón, poniendo unas cosas junto a las otras, en *con-tacto*, procurando la activa fraternidad de los conocimientos, descubre su dependencia del *hacer* y la insalvable distancia que le separa respecto de aquellas facultades de la desesperación que *destierran* al lenguaje, *más allá* de sus fronteras, hasta los dominios indefinibles de la metáfora y la imagen o los infinitos del vacío y el silencio.

La figura del topo conmemora la consistencia material del espíritu resistente al sacrificio extático y nos anima —al precio de ser motejados del naturalismo más grosero— a restablecer la atención que merece, y sólo merece, lo cotidiano, lo inmediato y lo pasajero: *lo propio*<sup>47</sup>. Las nociones que se forman en el exterior de la piel, al calor, temblor, suavidad o estructura de las cosas, son efímeras; su entidad intelectual y su ánimo se resumen naturalmente y se extinguen en la actividad del cuerpo, pero definen nuestro espacio de libertad. «Sí —escribe Gadamer—, creo que la conciencia de poder-hacer es la única forma de libertad que se mantiene indemne ante todas las presiones de nuestro tiempo»<sup>48</sup>. Reparados así nuestros límites, el mundo exterior e interior podrían prolongarse recíprocamente en una continuidad sin fisuras hasta la muerte.

<sup>47</sup> Esta es la *autarquía* a que se refiere Epicuro, cuyo «fruto más importante es la libertad». Ver Epicuro, *Obras*, Madrid, Ed. Tecnos, 1991, p. 84.

<sup>48</sup> Gadamer, «El aislamiento como síntoma de enajenación». En *Elogio de la Teoría*, Barcelona, Ed. Península, 1993, p. 121.

# ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

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

N.º 8

## EL NUEVO PRAGMATISMO

Norteamericanismo y pragmatismo, *por Richard Rorty*

El caballero pragmático: Richard Rorty..., *por Rafael del Águila*

Liberalismo, democracia y pragmatismo..., *por Ángel Rivero*

La pragmática de la razón comunicativa, *por Thomas McCarthy*

La parousia americana de la democracia filosófica, *por Jacques Poulain*

Notas de J.M. Rosales y M. García Serrano

### Otros artículos:

Figuras de la muerte en la vida buena, *por D. Blanco*

Lo sagrado en las sociedades secularizadas, *por S. González Noriega*

Notas de M. Liz y T. López de la Vieja

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

Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye IVA)

(2 números) Extranjero: *Vía ordinaria*: 3.100 ptas.

*Avión*: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



## ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: .....

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* para 1993

(dos números), cuyo importe abonaré:

Dirección: .....

Contra reembolso

Visa

Diners

Eurocard

Cod. Postal: .....

Mastercard

American Express

Población: .....

N.º Tarjeta: .....

Provincia: .....

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

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

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias: .....

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

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

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

# «APERTURA DEL MUNDO» Y REFERENCIA<sup>1</sup>

Cristina Lafont

Para tratar la problemática relacionada con la función de «apertura del mundo» del lenguaje es aconsejable remitirse a la tradición en la que éste ha sido analizado fundamentalmente en relación con dicha función. Me refiero a la tradición alemana de filosofía del lenguaje que parte de Hamann y en la que, a partir de Herder y Humboldt, tiene lugar una tematización explícita de la función de «apertura del mundo» del mismo, cuyos rasgos fundamentales se encuentran posteriormente desarrollados en la concepción del lenguaje elaborada por Heidegger y retomada por Gadamer. Adoptando la expresión de Ch. Taylor<sup>2</sup> voy a referirme a la misma como la «tradición de Hamann-Herder-Humboldt». Una revisión escueta de los rasgos fundamentales de la concepción del lenguaje propia de esta tradición nos permitirá fijar los pasos que caracterizan el específico «giro lingüístico» llevado a cabo por la misma.

Considerada retrospectivamente y a groso modo se puede decir que la concepción del lenguaje específica de esta tradición resulta de la combinación

<sup>1</sup> Esta conferencia fue presentada por primera vez bajo el título «Welterschließung und Referenz» en el ciclo de conferencias titulado «Rethinking World-Disclosure» que tuvo lugar en la Universidad de Francfort el 27-5-1992.

<sup>2</sup> Al respecto véase Ch. Taylor: «Theories of Meaning», en: *Philosophical Papers I*, London, 1985, p. 248-93.

de una teoría del significado «holista» con una teoría de la referencia que, basándose en H. Putnam, vamos a llamar «intensionalista»<sup>3</sup>. Esta combinación trae consigo las consecuencias epistemológicas relativistas asociadas habitualmente con la problemática de la función de «apertura del mundo» del lenguaje: la «inconmensurabilidad» de las «perspectivas del mundo» inherentes a los diferentes lenguajes, su capacidad de prejuzgar toda experiencia o proceso de aprendizaje intramundano, etc...

En mi opinión estas consecuencias no pueden verse simplemente como resultados del «giro lingüístico» en cuanto tal (y, por ello, no tienen por qué ser aceptadas por el mero hecho de aceptar tal «giro») sino sólo como consecuencia de la hipostatización del lenguaje que caracteriza concretamente al tipo de «giro lingüístico» que la tradición alemana de filosofía del lenguaje, basándose en la combinación específica antes mencionada, ha llevado a cabo. Por ello, una breve consideración de dicha tradición puede iluminar las razones que llevan a esa hipostatización del lenguaje que en la concepción de Heidegger tras la «Kehre» encuentra su máximo exponente.

El común denominador de esta tradición lo constituye indudablemente la crítica a la concepción tradicional del lenguaje como «instrumento» para la designación de entidades prelingüísticas o para la comunicación de pensamientos igualmente prelingüísticos. Sólo tras la superación de esa comprensión del lenguaje, es decir, tras reconocer que al lenguaje le corresponde un papel constitutivo en nuestra relación con el mundo, puede hablarse en sentido estricto de un cambio de paradigma de la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje.

Visto retrospectivamente puede considerarse desde esa perspectiva la crítica de Hamann a Kant como núcleo de un cambio de paradigma semejante. Hamann fue quien localizó en el lenguaje la raíz común de la sensibilidad y el entendimiento buscada por Kant, elevando a éste, con ello, al rango de una magnitud no sólo empírica sino al mismo tiempo transcendental. Este paso es precisamente el que convierte al lenguaje en una instancia que compite con el «yo transcendental» (o la «conciencia en general») en la medida en que puede reclamar para sí la autoría de los rendimientos constitutivos de la experiencia (o del «mundo») falsamente atribuidos a aquél.

Teniendo esto en cuenta pueden considerarse como rasgos fundamentales de este «giro lingüístico» el que:

- por una parte, a consecuencia de la superación de la concepción tradicional del lenguaje como «instrumento», éste es considerado como una magnitud constitutiva del pensar y el conocer (es decir, en su rango cuasi-transcendental) y, en esa medida, como *condición de*

<sup>3</sup> Con esa expresión nos referimos a todas las posiciones que toman como punto de partida la tesis de que «la intensión (o el significado) determina la extensión (o la referencia)».

*posibilidad tanto de la objetividad de la experiencia como de la intersubjetividad de la comunicación.*

Pero

— por otra parte también, el que precisamente esta superación de las premisas tradicionales de la filosofía trascendental trae consigo necesariamente una *detranscendentalización*: los lenguajes históricos, dados, que ahora han de considerarse en su función constitutiva, no pueden ofrecer un equivalente de la «conciencia en general» por dos razones fundamentales: en primer lugar, porque sólo aparecen en plural y, en segundo lugar, en tanto que no permiten una división estricta entre lo empírico y lo trascendental, es decir, entre lo que en ellos es válido a priori y lo que es válido a posteriori.

Si esta descripción es acertada puede considerarse la transformación fundamental que este cambio de paradigma trae consigo el que la «constitución del mundo», subyacente a cada lenguaje natural dado, ha de ser vista ahora como —utilizando la fórmula de Hamann— «a priori arbitraria e indiferente pero a posteriori necesaria e imprescindible» (cf. «Metakritik über den Purismus der Vernunft», p. 205), o dicho en términos actuales como «irrebasable» («unhintergebar»).

Esta transformación específica del «giro lingüístico» de la tradición alemana de filosofía del lenguaje está, sin duda, cargada de consecuencias, como se pone de manifiesto en el surgimiento de problemas internos que, para la filosofía trascendental, eran completamente desconocidos:

— en primer lugar, este cambio de paradigma conlleva, en lo que se refiere a la *objetividad de la experiencia* (es decir, en el eje lenguaje-mundo), una disolución de la unidad trascendental de la apercepción en una diversidad de «aperturas del mundo» (o «perspectivas del mundo») inherentes a los diferentes lenguajes históricos. Con esta disolución se elimina, al mismo tiempo, (como carente de sentido) el supuesto de un mundo objetivo unitario de entidades extralingüísticas: dada la inconmensurabilidad de las «perspectivas del mundo» inherentes a los diversos lenguajes, conceptos como «referencia» y «verdad» se convierten en magnitudes inmanentes al lenguaje, quedando con ello relativizadas en su validez y alcance.

— en segundo lugar, este tipo de «giro lingüístico» trae consigo, en lo que se refiere a la *intersubjetividad de la comunicación* (es decir, en el eje lenguaje-lenguaje) y debido igualmente a la inconmensurabilidad de las «perspectivas del mundo» inherentes a los diferentes lenguajes, una puesta en cuestión tanto de la posibilidad de alcanzar un entendimiento sobre lo mismo en un lenguaje como de la traducibilidad de los diferentes lenguajes entre sí.

Estas consecuencias relativistas del «giro lingüístico» que caracteriza a esta tradición filosófica resuenan ya en la conocida tesis de Humboldt de que «a cada lenguaje le subyace una perspectiva del mundo peculiar» (p. 224. VI 180)<sup>4</sup>.

La consecuencia con la que dicha tesis se sigue de la concepción humboldtiana del lenguaje en general se pone de manifiesto si analizamos más detenidamente lo que puede considerarse el núcleo de la misma, es decir, como ya señalábamos antes, la crítica a la concepción del lenguaje como «instrumento». Esta crítica acierta al resaltar la unilateralidad peculiar a dicha concepción pero cae para ello, como veremos más adelante, en una unilateralidad inversa a aquella aunque no por ello menos problemática.

La concepción del lenguaje tradicional, predominante desde Aristóteles hasta Kant, según la cual el lenguaje ha de considerarse un «instrumento» para la designación de entidades extralingüísticas, trae consigo una reducción de los rendimientos del lenguaje a la función de designación del mismo. Esta reducción es analizada por P. T. Geach en su libro *Referenz and Generality* y retrotraída a la confusión de dos relaciones que, en realidad, no son reductibles entre sí, a saber: la relación «ser un nombre de» y la relación «ser un predicable de». Debido a esta confusión, dicha concepción del lenguaje, según la cual éste se relaciona con el mundo como los nombres con los objetos por ellos designados, se ve necesariamente confrontada con el problema de determinar qué es lo que «designan» en realidad los predicados. Esta dificultad ya se planteó en la Edad Media, siendo la «disputa de los universales» un buen testimonio de la profundidad de la misma.

Esta problemática concepción del lenguaje que, siguiendo a Geach podríamos denominar la «teoría de los dos nombres», constituye el centro de las críticas de Humboldt. Éstas van dirigidas básicamente contra la ilícita reducción de las funciones del lenguaje a la mera función de designación y se apoyan para ello en un utillaje conceptual más complejo que el presupuesto por dicha concepción. Expresado en terminología actual podríamos decir que Humboldt logra articular dicha crítica al introducir, junto a la distinción tradicional entre «nombre» y «objeto», las distinciones entre «concepto» (o «clase») y «objeto» así como entre «significado» y «referencia».

Humboldt toma como punto de partida para la introducción de estas distinciones lo que podríamos llamar el «punto flaco» de la concepción del lenguaje tradicional, es decir: los predicados. Pues es precisamente al plantear con radicalidad la cuestión de qué es lo que designan los predicados cuando se pone de relieve la diferencia específica entre el lenguaje y otros sistemas de signos. Sobre esto señala Humboldt en su escrito titulado *Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus*:

<sup>4</sup> Las citas de Humboldt están tomadas de la edición en 17 vols. de las obras completas del autor realizada por la Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften (Berlín, 1903-36).

«la palabra, como designación del concepto, está emparentada con el signo y con el símbolo. Pero éste es el momento de fijar esos tres conceptos con exactitud, y de mostrar que si bien la palabra comparte propiedades con los otros dos, es, sin embargo, por su propia naturaleza, distinta de aquellos. En la medida en que mediante su sonido evoca el concepto, cumple sin duda el fin de todo signo, pero se sale completamente de la clase de los signos por el hecho de que lo designado tiene una existencia independiente de su signo, el concepto, sin embargo, adquiere su completud sólo mediante la palabra, y ambos no pueden ser separados. Desconocer este hecho y considerar a las palabras como meros signos es el error principal que destroza toda ciencia del lenguaje y toda apreciación correcta del mismo» (V p. 428).

Más importante que el rechazo de la concepción del lenguaje como un instrumento mediador entre pensamientos prelingüísticos y objetos igualmente extralingüísticos es la introducción de la distinción entre «significado» y «referencia», pues esta introducción trae consigo la ruptura definitiva con dicha concepción. Humboldt señala:

«la palabra hace que el alma se represente el objeto que le está dado. Esa representación tiene que ser distinguida de los objetos; (...) ésta tiene, junto a la parte objetiva que *se refiere al objeto*, una subjetiva que consiste en *el modo de aprehensión* (...) Pero no hace falta señalar que esa división se basa exclusivamente en una abstracción, que la palabra no puede tener otra morada que el pensar y el objeto del mismo menos todavía, si es inmaterial (...) Pero esto también es cierto en el caso de objetos sensibles, pues éstos *nunca se presentan al alma directamente* sino que en ella está presente exclusivamente aquella representación que la palabra ofrece de ellos» (V p. 418).

Es importante tener en cuenta que Humboldt al introducir la distinción entre el referente de la palabra y el significado o, como él lo llama, el «modo de aprehensión» de la misma (a través del cual ésta se refiere a su objeto), excluye al mismo tiempo toda posibilidad de una relación de pura designación entre nombre y objeto, es decir, de aquella relación que había servido de paradigma a la concepción del lenguaje tradicional para explicar el funcionamiento del mismo.

Consecuentemente con ello, Humboldt amplía esta distinción al caso de los nombres e incluso de los nombres propios. Sobre ello indica a continuación:

«La palabra concibe todo concepto como universal, *designa siempre, en sentido estricto, clases de la realidad*, incluso cuando se trata de un nombre propio, puesto que éste incluye en sí todos los estados cambiantes en el tiempo y en el espacio de lo designado» (V p. 419).

Esta asimilación implícita de los nombres a los predicados, o lo que es lo mismo, de la relación de designación entre nombre y objeto a la relación

de atribución entre un predicado y el objeto de la predicación es el lugar sistemático al que se retrotrae el problema de la inconmensurabilidad que mencionábamos al principio.

La conexión entre ambas cosas no es evidente a primera vista pero no resulta por ello difícil de establecer: si se supone —como hace Humboldt— que incluso los nombres «en realidad» son conceptos generales (puesto que, en estricta analogía con los predicados, en lugar de designar un objeto sólo se refieren a él de un modo mediato, es decir, en tanto que objeto que cae bajo un concepto), o lo que es lo mismo, si se asume que los signos lingüísticos en general sólo pueden referirse a algo «indirectamente», mediante «significados» o «conceptos», resulta inevitable la consecuencia idealista que Humboldt extrae de dicha suposición, a saber, que «el hombre vive con los objetos *exclusivamente* tal y como el lenguaje se los presenta» (VII p. 60). De este modo, la suposición básica de una referencia exclusivamente indirecta lleva a Humboldt a concluir que: «debido a ello surgen en las palabras con idéntico significado de los diferentes lenguajes distintas representaciones del mismo objeto y este modo de ser de la palabra es el que contribuye básicamente a que cada lenguaje ofrezca una «perspectiva del mundo» propia.» (V. p. 420)

Esta concepción del lenguaje que, en analogía con la expresión de Geach, podríamos denominar «la teoría de ningún nombre», cae, de este modo, en la unilateralidad contraria a la que podía observarse en la concepción tradicional: *al reducir las funciones del lenguaje en general a su función de «apertura del mundo»* —en detrimento de la función de designación del mismo— lleva a cabo una hipostatización del lenguaje a consecuencia de la cual se considera que los diferentes lenguajes, debido a las «perspectivas del mundo» (o esquemas conceptuales) que les son inherentes, prejuzgan hasta tal punto nuestra experiencia que la suposición inherente a nuestra intuición de la «verdad» de un mundo objetivo relativamente independiente del lenguaje (al que nos referimos con las palabras) ya no puede ser defendida con sentido. Humboldt tiene que concluir a partir de las premisas de su concepción del lenguaje que «cada lengua impone al espíritu de aquellos que la hablan *ciertas barreras, en la medida en que suministra una cierta dirección excluye otras.*» (VII p. 621)

La absolutización de la función de «apertura del mundo» del lenguaje trae consigo consecuencias epistemológicas que de ningún modo pueden considerarse más inofensivas que las derivadas de la absolutización de la función de designación del mismo. Esto puede verse con toda claridad en la radicalización que Heidegger lleva a cabo de esta concepción del lenguaje.

Heidegger, extrayendo de forma más consecuente que Humboldt las consecuencias derivadas de dicha absolutización, considera al lenguaje como aquella instancia que —en tanto que «casa del ser»— determina a priori aquello que en general puede aparecer en el mundo abierto por él. Con esta hipostatización de la función de «apertura del mundo» del lenguaje, lo que las cosas son pasa a depender así, completamente, de lo que a una



determinada comunidad lingüística le es «abierto» contingentemente por un lenguaje determinado. Con ello, esa «apertura del mundo» contingente se convierte en la última instancia de fundamentación y acreditación del conocimiento intramundano, el cual, debido a su dependencia respecto a esa instancia previa, de ningún modo puede servir de base para una revisión de la misma. Por esta vía se llega en esta concepción a la conocida tesis heideggeriana de que en el lenguaje tiene lugar un «acontecer del ser» contingente al que estamos arrojados como a un destino.

Para poder emitir un juicio más preciso sobre la plausibilidad de la concepción del lenguaje de Heidegger vamos a referirnos en primer lugar a las premisas fundamentales subyacentes a la transformación hermenéutica de la fenomenología que Heidegger lleva a cabo en *Ser y Tiempo*. Éstas nos permitirán descubrir una continuidad en el «giro lingüístico» que esta obra inicia de un modo bastante indeciso, y que tras la «Kehre»<sup>5</sup> será desarrollado en todas sus consecuencias.

Del *factum* que sirve de punto de partida a *Ser y Tiempo*, a saber, que «nos movemos siempre ya en una comprensión del ser», o lo que es lo mismo, que nuestra relación con el mundo está simbólicamente mediada, Heidegger deduce la universalidad del comprender o, como él lo llama, de la estructura del «algo como algo». Para defender esta tesis, que constituye el núcleo del «giro hermenéutico» realizado en esta obra, Heidegger sigue paso por paso el camino que ya recorriera Humboldt en su crítica a la concepción del lenguaje como instrumento.

Al igual que éste, Heidegger presupone una teoría de la referencia que asimila la relación de designación propia del sujeto de la oración a la relación de atribución propia del predicado de la misma. La concepción de la referencia (o de la designación) como una relación que sólo es posible a través del «sentido» o del «significado», que ya encontrábamos en Humboldt, es la que subyace precisamente al «descubrimiento» de Heidegger según el cual la estructura del «algo como algo» no aparece por primera vez con la predicación (lo que Heidegger llama el «como» apofántico) sino que puede encontrarse ya en el puro referirse antepredicativamente a objetos por medio de nombres (lo que el denomina «como» hermeneúutico).

La idea central es que no sólo tiene lugar una interpretación cuando se predica una propiedad de un ente, sino que ésta subyace ya al mero identificar éste «como algo». En la medida en que esta identificación presupone conocer «como qué» es comprendido dicho ente, es ya en este nivel en el que, en opinión de Heidegger, se decide de antemano sobre la «constitución del ser del ente», sobre su «esencia». Por ello, toda **designación** es en realidad una **atribución implícita**, a saber, aquella que determina la «esencia» de lo designado. Esta constatación, que Heidegger extrae de su análisis de la «preestructura del comprender», es la que le lleva a afirmar en

<sup>5</sup> Al respecto véase C. Lafont: «Die Rolle der Sprache in *Sein und Zeit*», en: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 47/1 (1993).

*Ser y Tiempo* que «los entes sólo pueden ser descubiertos mediante la proyección previa de la constitución del ser de los mismos».

Las consecuencias de este punto de vista pueden verse con toda claridad en los escritos sobre el lenguaje posteriores a la «Kehre». En ellos Heidegger defiende, al igual que Humboldt, la tesis de que el «nombrar» algo mediante una palabra no puede concebirse como una mera relación de designación óptica (entre «nombre» y «ente») sino que ha de ser considerado en su dimensión de «apertura del mundo». Para hacer plausible esta tesis Heidegger apela al caso de la poesía en los siguientes términos:

«ese nombrar [de los poetas, C.L.] no consiste en que algo conocido de antemano es revestido con un nombre, sino que (...) sólo mediante ese nombrar queda establecido lo que ese ente es. Así se vuelve cognoscible como ente.» (HWD, p. 41)<sup>6</sup>

De las dos premisas subyacentes a esta afirmación, a saber, que «tiene que abrirse el ser para que aparezca el ente» (ibid.) y que esta apertura tiene lugar «mediante la palabra y en ella», Heidegger va a sacar también la conclusión inversa, a saber, que —como lo expresa provocativamente mediante una frase de un poema de Stefan George— «no hay ninguna cosa donde falta la palabra». Al respecto comenta Heidegger:

«Sólo cuando se ha encontrado la palabra para la cosa, es ésta una cosa. Sólo entonces *es*. (...) La palabra es la que proporciona el ser a la cosa» pues «algo *es* sólo cuando la palabra apropiada (...) nombra algo como siendo, y de este modo **funda el ente correspondiente en cuanto tal.** (...) El ser de todo aquello que es habita en la palabra. Por ello es válido el principio: el lenguaje es la casa del ser» (UzS, p. 164-66).

Esta explicación de la referencia, que convierte a la designación en una relación «indirecta», sólo posible a través de un «sentido» que hace accesibles los entes intramundanos en cuanto tales y, en esa medida, decide a priori lo que estos son, es la que permite concebir al lenguaje como aquella instancia en la que tiene lugar una «apertura del mundo» que determina completamente «como qué» han de ser interpretados los entes posibles en dicho mundo, la cual, dado su carácter constitutivo, se ve inmunizada absolutamente frente a la experiencia intramundana que sólo ella hace posible. Debido a ese carácter «constitutivo» y la «irrevisabilidad» que se sigue del mismo, Heidegger encuentra justificado considerar las «aperturas

<sup>6</sup> Las siglas utilizadas en las citas de Heidegger corresponden a las siguientes obras:

[HWD]: «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», en: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Ffm 1944;

[UzS]: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 81986;

[UKW]: «Der Ursprung des Kunstwerkes», en: *Holzwege*, Ffm 61980;

[FnD]: *Die Frage nach dem Ding*, Tubinga 31987.

del mundo» subyacentes a los diversos lenguajes como una «fundación de la verdad» («Stiftung der Wahrheit») (cf. UKW, p. 61 y ss.).

Las consecuencias epistemológicas de esta concepción del lenguaje son analizadas por Heidegger con todo detalle en *La pregunta por la cosa*, donde explica el surgimiento de la ciencia moderna como un cambio de paradigma o, dicho en sus términos, como la «fundación» de un nuevo «proyecto metafísico». Heidegger determina aquí el status de la «apertura del mundo» subyacente al «proyecto metafísico» que supone la ciencia moderna mediante las siguientes propiedades:

— en primer lugar, posee un carácter **apriórico**, es decir, previo a toda experiencia intramundana posible: «El proyecto abre un ámbito en el que se muestran las cosas. En ese proyecto se fija como qué han de ser tomadas las cosas, en tanto qué cosas y cómo tienen que ser apreciadas». En ese sentido el proyecto es una «anticipación de la esencia de las cosas». De ahí procede su carácter apriórico, pues se trata de «el establecimiento de una determinación de las cosas que no es extraída de ellas mismas en base a la experiencia y, sin embargo, subyace a toda determinación de éstas y la hace posible» (FnD, p. 69).

— en segundo lugar, Heidegger subraya también el carácter **normativo** o, lo que es lo mismo, la **irrevisabilidad** de la «apertura del mundo» cuando indica que el «plano básico» (Grundriß) contenido en un nuevo «proyecto» «ofrece al mismo tiempo el criterio para la delimitación del ámbito que incluirá en adelante a todas las cosas que poseen una esencia semejante». En esa medida los entes intramundanos «sólo son aquello como lo que se muestran en el ámbito del proyecto (...) cómo se muestran es anticipado por el proyecto.» (FnD, p. 72)

— por último, es subrayada también la **inconmensurabilidad** con otros proyectos, pues tras un «cambio de paradigma» semejante «lo que en cada caso es fijado como fenómeno, por así decir, y cómo es interpretado aquí y allí no es lo mismo» (FnD, p. 63).

Al hilo de este corto esbozo la reconstrucción heideggeriana de los procesos de aprendizaje cognitivo intramundanos (la cual se apoya, como hemos podido ver, en la hipostatización de la función de «apertura del mundo» del lenguaje inherente a su concepción del mismo), se hace patente —al igual que en el caso de Humboldt— que el problema de la inconmensurabilidad procede de la combinación de las dos tesis sobre el «significado» y la «referencia» que nombramos al principio. De nuevo se concluye, a partir de una explicación de la referencia como una relación mediada por un «sentido» (o «significado»), el cual decide a priori «como qué han de ser consideradas las cosas», que, por ello, dicho «sentido», o «comprensión del

ser» ha de considerarse como «constitutivo» de nuestro acceso a los entes intramundanos. Una «comprensión del ser» que «abre» un mundo en ese sentido sólo puede ser un criterio último, irrevisable para el enjuiciamiento del conocimiento óntico que, o bien es «puesto en vigor» anónimamente, como un «acontecer» del lenguaje, o deja de estar en vigor debido a la imposición contingente de otro nuevo «proyecto».

Para ver en qué medida la hipostatización del lenguaje subyacente a esta explicación procede precisamente del olvido sistemático de la función de designación del lenguaje debido a la absolutización de su función de «apertura del mundo», me voy a apoyar a continuación en los planteamientos de aquellos autores que en las últimas décadas, y ante las consecuencias de la teoría de la referencia «indirecta», han intentado plantear una alternativa en la que la función de designación del lenguaje y su relación interna con la posibilidad de aprendizaje o, lo que es lo mismo, de revisión de nuestro saber pasa a primer plano. Me refiero fundamentalmente al punto de vista defendido por autores como S. A. Kripke, K. Donnellan y H. Putnam. Con ello, sólo pretendo mostrar, por el momento, cómo una explicación de la relación de designación que no asimile ésta a la relación de atribución propia de la predicación tiene que resultar central en todo intento de considerar la revisabilidad de nuestro saber como una posibilidad inherente al lenguaje mismo —lo que en un modelo como el heideggeriano tiene que resultar inexplicable, si no es incluso negado directamente. Por otra parte tal procedimiento permite adoptar una perspectiva desde la cual es posible determinar las premisas teóricas que conducen a la hipostatización de la función de «apertura del mundo» del lenguaje típica de la tradición de «Hamann-Herder-Humboldt», que llega hasta Heidegger.

Como no me es posible en este contexto ofrecer una revisión pormenorizada de las posiciones que los distintos autores citados anteriormente defienden respecto a una teoría de la referencia «directa»<sup>7</sup>, me voy a referir básicamente a la distinción introducida por K. Donnellan entre el uso «referencial» y el uso «atributivo» de las descripciones definidas, pues al hilo de esa distinción «pragmática» entre dos usos básicos de las expresiones denotativas se pone de relieve de un modo especialmente claro la clave central de esta «nueva» teoría de la referencia.

Para explicar esa distinción Donnellan introduce el famoso ejemplo sobre las distintas posibilidades de uso del enunciado «el asesino de Smith está loco». Con este enunciado se pueden expresar dos cosas: mediante el uso de la descripción definida «el asesino de Smith» es posible, por una parte, hacer un juicio sobre aquella persona que haya asesinado a Smith, sea **quien sea**; por otra parte, es posible también emitir un juicio sobre el comportamiento de aquella persona que está siendo culpada por el asesinato

<sup>7</sup> La expresión teoría de la referencia «directa» la hemos tomado de N. Salmon. Sobre las ventajas de esta denominación respecto a otras alternativas menos satisfactorias (como «causal», «nueva», etc.) véase N. Salmon: *Reference and Essence*, p. 52.

de Smith en un juicio, es decir, que consta como asesino de Smith, sea cual sea la forma correcta de describirla. En el primer caso se usa la descripción definida «el asesino de Smith» atributivamente y en el segundo referencialmente.

La peculiaridad del segundo uso posible de una descripción definida en un enunciado radica en el hecho de que, en ese caso, la referencia puede tener éxito **aún cuando la descripción no es acertada**. Cuando el hablante usa la descripción definida «el asesino de Smith» para hacer un enunciado sobre la persona que es culpada del asesinato de Smith, que o bien se encuentra en la sala del juicio donde está el hablante o bien es conocida como tal, el éxito de la comunicación, es decir, el que los oyentes sepan a quién se refiere el hablante, no depende en absoluto de que el acusado realmente sea el asesino de Smith, ni siquiera de que los oyentes lo crean. Con su enunciado el hablante ha hecho un juicio sobre el comportamiento de una determinada persona mediante una descripción que ha de permitir a los oyentes saber a quién se refiere el hablante sin que éste haya tenido que usar necesariamente esa descripción: con la finalidad de hacer un juicio sobre esa persona determinada podría haber utilizado cualquier otra descripción o el nombre del acusado. El éxito en la comunicación no sería menor por el hecho de que se descubriera que Smith no fue asesinado en absoluto sino que fue víctima de un accidente, por ejemplo.

Lo decisivo del uso referencial de una descripción definida no es que la descripción (o la atribución implícita en la misma) sea cierta del referente, sino que dicha descripción es meramente un medio para destacar a un determinado referente de entre todos los demás, para decir algo sobre él y no sobre aquél del que sea cierta la descripción, sea quien sea. Este análisis, si es adecuado tiene, sin duda, consecuencias importantes.

La primera de ellas está relacionada con el status de las descripciones definidas en el uso referencial, a saber, ser sólo un medio entre otros para resaltar a un determinado individuo de entre todos los demás: de ello se sigue que la atribución de una determinada propiedad al referente, inherente en la descripción definida, resulta **corregible** (o bien por los oyentes o, en general, si más adelante se descubre su falsedad) pues se halla en pie de igualdad con otras tantas descripciones posibles que permitirían igualmente resaltar al referente en cuestión. Con ello está excluido de antemano que la descripción utilizada, en cuanto tal, tenga un papel «constitutivo» respecto de aquello a lo que es cognitivamente posible referirse con la misma; más bien representa un factor entre otros de los que contribuyen a la comunicación exitosa sobre lo mismo o a la identificación del referente. En la medida en que en el uso referencial se trata principalmente de designar «directamente» al referente (es decir, al referente «en cuanto tal» y no sólo en la medida en que cae bajo una determinada descripción) es posible discutir cuál de las distintas descripciones eventualmente posibles se adecúa más al referente e incluso llegar a un acuerdo al respecto.

Esto no es posible en el caso de un uso atributivo puesto que, en esa forma de uso de los signos lingüísticos, la descripción utilizada se adecúa *ex hypotesi* al referente o, dicho de otro modo, puesto que sólo puede valer (a priori) como referente aquello, sea lo que sea, que cumple dicha descripción.

El alcance de esta posibilidad inherente al lenguaje de referirse a algo «directamente», es decir, de simplemente designarlo, se puede apreciar quizá mejor si situamos esta distinción en el contexto del uso de términos teóricos en la ciencia. Para ello me voy a apoyar en los trabajos de H. Putnam en los que éste aplica las intuiciones centrales de la teoría de la referencia «directa» al análisis del funcionamiento de dichos términos. Esto nos permitirá comparar los rasgos específicos de la explicación que Putnam ofrece del funcionamiento y el status de los mismos con los ofrecidos por Heidegger.

El caso de los términos teóricos de la ciencia parece ofrecer precisamente una clara confirmación de la tesis central de una teoría de la referencia «indirecta» como la defendida por Heidegger, pues dichos términos normalmente no sólo presuponen una descripción del referente sino que su uso parece estar ligado incluso a una definición explícita de aquello a lo que se refieren (el ejemplo habitual de Putnam es «energía cinética =  $1/2 mv^2$ ). Por ello parece obvio suponer que con tales términos sólo se designa (o, mejor dicho, puede ser designado) aquello que cumple la definición en cuestión.

Precisamente eso es lo que Putnam dice, con buenas razones en mi opinión, por considerarlo un error ligado a una falsa imagen de la praxis científica. Los científicos no utilizan dichos términos como si las descripciones (o atribuciones) asociadas con ellos representaran las condiciones necesarias y suficientes para que algo esté incluido en la clase designada por el término, sino que las entienden como caracterizaciones aproximadas más o menos correctas de los objetos o magnitudes de un mundo de entidades extrateóricas. Aún en el caso de que la introducción de tales términos designativos tenga lugar mediante una definición explícita, el sentido de tal introducción, en opinión de Putnam, no radica *prima facie* en la atribución de una determinada propiedad que define al referente (o, le es «esencial», como diría Heidegger), sino que lo central respecto al uso del mismo es, en principio y sobre todo, la estipulación de existencia inherente al uso del término. Las «definiciones» que acompañan habitualmente la introducción de nuevos términos teóricos en la ciencia constituyen, desde un punto de vista epistemológico, hipótesis sobre una realidad a investigar inductivamente y no regulaciones decididas a priori sobre constructos teóricos o sistemas de lenguaje. El equiparar las definiciones de las ciencias empíricas a los axiomas de la lógica formal o de la matemática clásica (como hace Heidegger, por cierto; cf. FnD, p. 71 y ss.) es, en esa medida, una decisión falsa por principio.

Precisamente porque el sentido pragmático de la introducción de conceptos en las teorías científicas mediante definiciones o descripciones radica fundamentalmente en la estipulación de existencia subyacente a dicha

introducción pueden utilizarse los mismos términos descriptivos en distintas teorías o ser mantenidos tras la revisión de una misma teoría. En ambos casos el significado o, lo que es lo mismo, las descripciones asociadas con el término, será indudablemente distinto, sin embargo respecto a su referencia se supone que sigue siendo la misma. En este sentido puede afirmarse en base a lo visto hasta aquí que estos términos son utilizados referencialmente, es decir, se utilizan para designar «directamente» (o «rígidamente») aquello cuya estructura no es completamente conocida. Esto significa que los científicos ven la función o el papel teórico de los conceptos que utilizan básicamente en la designación de aquellos objetos o magnitudes, cuya existencia real suponen (y mientras la supongan) y no en el uso atributivo de los mismos para referirse a aquellos objetos posibles que cumplirían las definiciones estipuladas por ellos, sean los que sean (y con independencia de si tales objetos existen en el mundo real).

Sobre el transfondo de la distinción entre el uso «referencial» y el uso «atributivo» de los términos teóricos puede reconocerse lo impropio de la asimilación de la relación de designación a la relación de atribución, o lo que es lo mismo, la falsedad de la tesis heideggeriana de que el «sentido», o la atribución implícita de una determinada propiedad que eventualmente puede subyacer al uso de un nombre común, es «constitutivo» de nuestro acceso al ente designado por medio del nombre. Esto es indudablemente cierto en el caso del uso atributivo de las expresiones designativas; en ese caso, tales atribuciones son «constitutivas» de aquello a lo que nos referimos precisamente porque lo que se pretende mediante dicho uso no es designar algo existente en el mundo real sino referirse a aquellos objetos a los que correspondan los atributos incluidos en la expresión, sean los que sean. Por el contrario cuando se utiliza una expresión designativa referencialmente, es decir, cuando se pretende en primera línea designar algo en el mundo, la descripción del referente eventualmente implicada en dicha expresión no puede considerarse «constitutiva» de éste pues sólo representa un medio (entre otros) para la identificación del mismo. Una vez que éste ha sido identificado y fijado como referente puede plantearse la cuestión de si es acertado referirse a él con esa expresión o no, es decir, si la descripción inherente al término que en un contexto determinado sirvió para la identificación del referente lo describe adecuadamente o no. El resultado de las investigaciones necesarias para responder esta cuestión no puede estar predecido ya por la descripción puesta a prueba. Justo por ello dicha descripción no puede considerarse «constitutiva» de lo designado o de nuestro acceso a éste.

La posibilidad de revisión de nuestro saber, a la que el lenguaje contribuye esencialmente sólo gracias a su función de designación, es lo que resulta inexplicable si se asimila la relación de designación a la de atribución. En la medida en que pretendemos referirnos a algo independiente de nuestras descripciones concretas del mismo no tenemos más remedio que considerar las descripciones implicadas en dicho proceso y, sin duda,

fundamentales para el éxito del mismo, como caracterizaciones provisionales que han de medirse con la «cosa misma». Este recurso a la «cosa misma» no implica en absoluto negar que ésta sólo nos es accesible bajo determinadas descripciones o en el marco de determinadas teorías, sino que es simplemente el correlato lingüístico de la comprensión falibilista que acompaña nuestro saber sobre objetos en el mundo, obteniendo básicamente a posteriori y mediante inducción: dicho saber sólo es fácticamente obtenible mediante determinadas decisiones teóricas previas pero éstas mantienen necesariamente su carácter hipotético pues han de ser, en principio, susceptibles de revisión. A esta autocomprensión le subyace meramente el supuesto pragmático-formal de un «mundo» de entidades extrateóricas que motiva esa continua revisión de nuestro saber.

Sólo porque gracias a la función de designación del lenguaje, o lo que es lo mismo, al dominio del uso referencial de las expresiones lingüísticas, comprendemos intuitivamente (y hemos aprendido a suponer) la diferencia entre el lenguaje y aquello sobre lo que se habla en cada caso, podemos hablar sobre lo mismo independientemente de si nuestro saber de fondo sobre lo designado, sincrónicamente visto, es compartido por todos o, diacrónicamente visto, puede cambiar. Sólo suponiendo esa diferencia nos es posible llevar a cabo atribuciones de referencia retrospectivas y, con ello, interpretaciones empíricas de otras teorías, sin tener que presuponer para ello una coincidencia fáctica en un lenguaje (o en una «comprensión del ser») que estuviera dogmáticamente inmunizada frente a toda posible problematización.

Es la intuición lingüística de la diferencia entre lo designado y nuestras interpretaciones sobre ello la que hace posible la idealización necesaria en toda reconstrucción de los procesos de aprendizaje intramundano de un mundo objetivo unitario de entidades extralingüísticas (a las que podemos referirnos), o lo que es lo mismo, de aquello que es el caso (sobre lo cual hacemos enunciados verdaderos o falsos). Esta idealización es el correlato necesario de la esencial revisabilidad que atribuimos a nuestro saber sobre el mundo.

Al subrayar la importancia de la función de designación del lenguaje no pretendo sugerir que haya que considerarla como la única base para la explicación del funcionamiento del lenguaje en general (como sucedía antes del giro lingüístico en el marco de la concepción del lenguaje como «instrumento») sino sólo subrayar lo problemático del intento contrario de considerar la función de «apertura del mundo» del lenguaje (inherente a la relación de atribución) como base única para la explicación del funcionamiento del mismo. Igual de unilateral que resultara el intento previo al «giro lingüístico» de generalizar el modelo de la designación mediante nombres de objetos dados con independencia de éstos, a la hora de explicar el funcionamiento del lenguaje en su conjunto, resulta ahora en este tipo de «giro lingüístico» el intento de ignorar la peculiaridad de la función de designación del lenguaje por la vía de considerarla derivada respecto de la



función de «apertura del mundo» del mismo. En ambas estrategias se hipostatiza uno de los aspectos de la estructura del signo como rendimiento paradigmático del lenguaje: en el primer caso, el aspecto del «referir a algo» del signo lleva a considerar al lenguaje sólo desde su función de designación; en el segundo, el aspecto de la «interpretabilidad» del mismo es el que trae consigo la hipostatización de la función de «apertura del mundo» del lenguaje.

Indudablemente el lenguaje no es un mero sistema de signos designativos pero sólo gracias a que dispone de signos que permiten un uso referencial podemos no sólo «abrir» posibilidades (mediante los predicados) sino también referirnos al mundo real (mediante las expresiones designativas). Esto significa, al mismo tiempo, que sólo mediante el aprendizaje inherente al uso referencial de los términos de la diferencia entre el lenguaje y aquello a lo que nos referimos con él nos es posible adoptar una actitud hipotética frente a las atribuciones relativas al «mundo» objetivo presupuesto en cada designación.

Parece evidente que sólo a partir de una consideración conjunta —y no predecida desde un punto de vista idealista— de la función de «apertura del mundo» del lenguaje y de su función de designación será posible, aún bajo las condiciones del pensamiento postmetafísico, mostrar la conexión interna entre el lenguaje y la posibilidad de aprendizaje que una concepción como la heideggeriana ha venido a excluir tan enérgicamente.

Un ensayo en la cabeza...  
MARIO MUCHNIK: Verás que pase tus delirios...  
AUGUSTO MONTEROSO: Cuestión de tiempo y azar

Hace ya algunos años que he estado leyendo y pensando en la obra de...  
MATT REARWITZ: El lenguaje y el pensamiento...  
MARIA ESCOBANO: Cambio, moda y psicología...  
OSCAR SORZA: La posibilidad de la verdad...  
DIRGO A. MARIQUE: El lenguaje de los psicólogos...  
LUIS M. AGUIAR: Oculum manual del editor...

Estimado lector, en el presente número de la revista...  
YACIL BRUCKNER, Giulio Giorello, Rosa María Tardío: Correspondencias...  
para pasar horas en la biblioteca: para hojear y leer las publicaciones recientes y, sobre todo, para hojear y releer los libros y artículos que, en los años —las noches— de doctorado (me) acompañaron...

Con el paso de los días, buscando ideas, tomando notas, leyendo, buscando bibliografía, leyendo, buscando ideas, tomando notas, leyendo, buscando discursos, imaginar las sesiones del seminario. No sólo en el seminario, sino en la forma de pago: talón bancario o giro postal.

# LETRA INTERNACIONAL

**NUMERO 29 (Julio 1993)**

**DEREK WALCOTT:** Las Antillas. Fragmentos de una conmemoración  
épica

**EDGAR MORIN:** El fútbol y la complejidad

**JAN URBAN:** La impotencia de los poderosos

**BLAGA DIMITROVA:** El triunfo de Sísifo

**EDGARDO OVIEDO:** Atisbar entre pliegues

**JOSE LUIS L. ARANGUREN:** Biografía y autobiografía

**IOVAN HRISTIC:** Biografía y obra

**LEON EDEL:** La nueva biografía

**MARIO MUCHNIK:** Verás que puse tus delfines...

**AUGUSTO MONTERROSO:** Cuestión de tiempo y azar

**LASZLO KRASZNAHORKAI:** De camino hacia China

**MATI KLARWEIN:** El santuario Aleph

**MARIA ESCRIBANO:** Cambio, moda y psicodelia

**OSCAR SCOPA:** La inestabilidad de las vocales

**DIEGO A. MANRIQUE:** La saga de los psiconautas

**LUIS M. AGUILAR:** Oráculo manual del editor

**MICHAEL DU PLESSIS:** En el trigésimo segundo año de la guerra

**Pascal Bruckner, Giulio Giorello, Rosa María Pereda:** Correspondencias

Suscripción 4 números:

España: 2.400 ptas. – Europa: 3.800 ptas– América: 5.800 ptas

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

**Redacción y Administración:**

**Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid**

# SECUELAS BARTHESIANAS

L. G. Soto

## I

### *Un congreso en la cabeza*

Hace ya algunos años, recibí una invitación para participar en unas jornadas sobre Roland Barthes que se habrían de celebrar con motivo del décimo aniversario de su fallecimiento. Me había doctorado, poco antes, con una tesis sobre Barthes y me pareció una buena oportunidad para presentar una comunicación. Pensé, también, dado que así lo pedían en su carta los organizadores, hacer algunas sugerencias acerca de la posible estructura, la estructuración temática, etc., del congreso, dentro de las líneas maestras, el esquema inicial, que adjuntaban.

Este proyecto, que me llevaba a volver sobre lo andado y a marchar sobre lo andado, me alejaba, por otra parte, de las tareas y ocupaciones mías ya entonces habituales. Conseguí, sin embargo, robarme tiempo para pasar horas en la biblioteca: para hojear y leer las publicaciones recientes y, sobre todo, para hojear y releer los libros y artículos que, en los años —las noches— de doctorando (me) acompañaron (en) mi trabajo.

Con el paso de los días, buscando ideas, tomando notas, al revisar la bibliografía, no podía menos que aventurar los participantes, anticipar los discursos, imaginar las sesiones del congreso. No tenía muy claro (la verdad,

nada claro) qué podría decir allí, pero —en mi proyección imaginaria— se iba poco a poco componiendo, por agregación y combinación de detalles, un esquema general de aquellas jornadas.

Al final, mis ocupaciones profesionales me apartaron de aquel congreso, del que tuve puntual noticia de su éxito y que transcurrió según el calendario y en la localidad previstos, pero sin llegar a enterarme —salvo a grandes rasgos— si finalmente se había asemejado a lo imaginado por mí.

En aquellas tardes entre textos, bebiendo en las fuentes y nadando en las corrientes barthesianas, había pensado que las sesiones podrían abarcar cinco —digamos— áreas de temas: la sombra del autor, la estela político-moral, el trabajo semiológico,...

## II

### 1. *La sombra del autor*

El lunes o la primera jornada podría estar dedicada a la «sombra del autor»: procedería entonces convocar a los estudiosos, aquellos que hubiesen tocado o quisiesen tocar el asunto, y escuchar en su propia voz las indagaciones biográficas y las lecturas, en esta clave, de los textos barthesianos.

Ahora bien, el interés por lo biográfico, el poso y el peso de la vida de la obra, se detecta ya en lecturas relativamente tempranas. Relativamente, porque —aunque en vida del autor— habían pasado ya bastantes años y cosas desde el inicio de su carrera intelectual.

Desde la publicación de *Le degré zéro de l'écriture*<sup>1</sup> en 1953, los textos de Roland Barthes suscitaron variados comentarios, muchas veces reacciones apasionadas. Ora por la audacia en los planteamientos, ora por la novedad de las aportaciones e incluso por sus abruptas mutaciones, sus textos —sobre todos algunos— fueron blanco de duros ataques, mereciendo descalificaciones perentorias y también entusiásticas adhesiones, y encendieron importantes debates, sirviendo como remoto pretexto o marcando decisivamente su decurso. Basta recordar, por ejemplo, las ampollas que levantó *Mythologies* (1957) o las secuelas dejadas por *Éléments de Sémiologie* (1964) en el roturado inicial y primeros frutos de la pesquisa semiótica, alrededor de aquellos años convertida en disciplina científica. O, todavía más significativa, la polémica, con tintes de querrela entre los «antiguos» y los «modernos», desatada por *Sur Racine* (1964). Estas movidas no siempre reducidas a los ámbitos académicos y con cierta resonancia en el mundo cultural, además de dirigir relativamente pronto la atención de algunos

<sup>1</sup> Este primero y los restantes textos de Barthes fueron publicados —casi todos— en París por Éditions du Seuil. Excepto: *L'empire des signes* (Ginebra, Skira, 1970) y *La chambre claire* (París, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980). En adelante, por lo tanto, se indica junto a cada título sólo, entre paréntesis, la fecha de la primera edición.

estudiosos sobre la controvertida *work in progress* barthesiana, contribuyeron a hacer de este autor un «personaje», por lo menos desde mediados de los sesenta. No obstante, hasta un momento dado, ningún estudioso puso o buscó ahí, en la figura intelectual, la clave del texto, *i.e.*, nadie intentó interpretar la obra barthesiana por la fuerza de la firma, por el peso del creador, por el personaje Roland Barthes. Así como tampoco surgió, por esas fechas, apenas interés alguno por la subjetividad y menos por la biografía del autor de aquellos combatidos o celebrados textos.

Con todo, lectores, estudiosos y comentaristas, ya desde muy pronto y a buen seguro entrados los años setenta, tenían que integrar diversas facetas contradictorias: el texto barthesiano había sido recibido primero —en los cincuenta— como eminentemente político, o a partir de su intencionalidad política, entendido después —en los sesenta— como unas primeras entregas de una novedosa empresa científica, la naciente semiología, y también encuadrado en la batalla por la renovación de la crítica literaria, con sorprendentes incursiones en los pagos de la literatura... hacia donde —ahora en los setenta— parecía finalmente decantarse, pues asumido como ensayo semejaba hallar en la escritura tanto su razón declarada cuanto su nervadura profunda. Sobre todo, porque el propio Barthes —además de sus críticos y escoliastas— abonaba esta «lectura», que permitía a la vez recuperar, hacia atrás, y proyectar, hacia delante, la obra toda. Por eso mismo, tal vez, no fueron señalados hasta una fecha tardía los elementos místicos esparcidos y perdidos de libro a libro, entre artículo y artículo: habían quedado situados en la órbita poética, habían pasado absorbidos por el escrituralismo.

Pues bien, esta presentación (y explicación) «literaria» —que comprende, según las perspectivas de los comentaristas, desde la asunción de la escritura por el autor hasta la disolución de la obra en la escritura— viene acompañada por la introducción de un personaje en la escena del texto: el autor, R. B., un teórico *en train de* convertirse en escritor. De entrada, es el propio Barthes quien dota a sus textos de una imagen del autor, expresamente en *Roland Barthes* (1975). Sin embargo, esta incorporación se recibe sin mucha sorpresa y sin otorgarle —de buenas a primeras— un especial alcance, porque ya había sido —si no preparada— por lo menos propiciada y —si no difuminada— por lo menos delimitada, por la atención a lo subjetivo y a lo biográfico prestada —*i.e.*, teorizada— desde *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Mas, en breve tiempo, el perfil del autor relega la textura de la obra... hasta convertirse Barthes en un «personaje singular»: un escritor sin literatura<sup>2</sup>, como repetidamente se afirma.

El «personaje singular», esta otra solución, cobra relevancia por dos motivos muy diferentes pero asociables ambos a *Fragments d'un discours*

<sup>2</sup> Aplicando al propio Barthes una fórmula barthesiana de las primeras páginas de *Le degré zéro de l'écriture* (1953, 1972, p. 10).

*amoureux* (1977). En primer lugar, y tal vez sea lo menos importante, porque en ese texto la explicación por la escritura fracasa, o debe ser drásticamente reformulada, al comparecer esa escritura como propiamente tal, desprovista incluso de la literariedad (agotada la literatura) y consagrada a la manifestación de lo real, a decir la realidad... En segundo lugar, y seguramente contó más, el notable éxito del libro hizo necesario, por lo menos a título de referencia, introducir la obra entera en los medios de masas, presentar al autor ante el gran público... empaquetar en algunas imágenes tanta palabra escrita.

Mas, aparte de actuar el «personaje singular» como clave maestra en aquella obra hecha, a partir de un momento dado un tenue misticismo recibe la atención de los estudiosos e impregna los comentarios: porque... el individuo, la singularidad, el sujeto..., es el tema de los libros capitales y recurrencia siempre en el sucederse de los textos que, iniciados con *Fragments d'un discours amoureux* (1977), acaban terminando en *La chambre claire* (1980). De donde deriva también una imprescindible, antes aludida, revisión de las anteriores interpretaciones de la trayectoria intelectual comenzada treinta años antes con unos artículos sobre literatura.

En definitiva, al tiempo que se recoge la reflexión barthesiana sobre «la vida», esparcida en esos últimos textos a los que hay que añadir los publicados póstumamente sobre todo en *Le bruissement de la langue* (1984) e *Incidents* (1987), surge o, mejor, crece el interés por la biografía del autor: tras su muerte, aparecen breves calas, figuraciones e incluso estudios. Rememoraciones fugaces, páginas de novelas, aproximaciones biográficas: ciertamente, muchas —o en mucho— muestran casi sólo el personaje novelesco; algunas —o en algo— consignan también la novela personal.

Sobre la intrincación de la vida y la obra, antes que sobre la vida, y aun sobre la mera obra pero desde la fidelidad al autor (a su palabra y/o a su persona), podrían hablar —o por lo menos ya habrían escrito<sup>3</sup>(y a mí me parece como si en todo lo dicho los hubiésemos estado escuchando)— L.-J. Calvet, A. Lavers, M. Melkonian, L. Perrone-Moisés, Ph. Roger, S. Sontag, J.-L. Díaz, J. A. Miller, D. Noguez, T. Todorov..., entre otros.

## 2. La estela político-moral

El martes o la segunda jornada podría estar dedicada a la «estela político-moral»: procedería entonces convocar a los estudiosos, aquellos que

<sup>3</sup> Así, por una parte, libros: L.-J. Calvet, *Roland Barthes (1915-1980)*, París, ed. Flammarion, 1990; A. Lavers, *Roland Barthes: Structuralism and After*, Londres, ed. Methuen & Co., 1982; M. Melkonian, *Le corps couché de Roland Barthes*, París, ed. Librairie Séguier, 1989; L. Perrone-Moisés, *Barthes*, São Paulo, ed. Brasiliense, col. Encanto Radical, 1983; Ph. Roger, *Roland Barthes, roman*, París, ed. Grasset, 1986; S. Sontag, *L'écriture même: à propos de Barthes*, París, ed. Christian Bourgois, 1982 (traducción del original inglés «Writing itself: on Barthes», in *The New Yorker* 26-abril-1982, Nueva York, pp. 122-141). Y, por otra parte,

hubiesen tocado o quisiesen tocar el asunto, y escuchar en su propia voz las investigaciones ético-políticas, las lecturas, en esta onda, de los textos barthesianos.

Pues bien, las políticas se cuentan entre las primeras y hasta un cierto momento —paradójicamente coincidente con la publicación de *Barthes: un regard politique sur le signe* de L.-J. Calvet (París, ed. Payot, 1973), tal vez el libro más representativo (y difundido) de esta perspectiva analítica— más divulgadas interpretaciones del recorrido barthesiano. Luego, las circunstancias de la época, los nuevos textos y la trayectoria del autor empañaron las evidencias, mostraron otras inquietudes y propiciaron otras lecturas que, acusando o no la retracción de lo político exploran —redescubren— la veta moral. Diversos factores, además de las coyunturas, habrían contribuido, pues, a los comentarios y marcado su evolución, encaminándolos por los senderos (o embarcándolos por derroteros) morales: unos prácticamente extrínsecos, no todos igualmente relevantes en la obra barthesiana.

Así, estos estudios se vieron favorecidos, eran propiciados, en primer lugar, por las múltiples adhesiones —suscritas por Barthes casi al margen del texto— a las causas comunes de la izquierdista intelectualidad francesa de los años cincuenta y sesenta hondamente atravesada por el marxismo..., adhesiones, solidaridades y simpatías prolongadas luego —ya a contratiempo, tras la desbandada posterior al 68— en su vinculación —por laxa que fuese— al grupo *Tel Quel* (muy significado —políticamente— sobre todo hasta mediados de la nueva década) e incluso traducidas, en sus postreros años tras la consagración del personaje en la segunda mitad de los setenta, en un matizado distanciamiento con respecto a los ideogramas imperantes (p.e., sus diferencias de «estilo» frente a los «nuevos filósofos» apuntadas en *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, París, ed. Seuil, 1981, p. 252). Por otra parte, no poco debió de influir, en segundo lugar, la interpretación abiertamente política (aunque bastante ponderada en sus respuestas) que el propio Barthes —principalmente en *Essais critiques* (1964), en *Critique et vérité* (1966), etc.— dio a la virulenta contestación que encontraron —en la «cultura oficial»— su labor como crítico literario en *Sur Racine* (1963), impugnada —entre otros— por R. Picard en *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (París, ed. J.J. Pauvert, 1965), y, curiosamente todavía después, sus tempranas propuestas semiológicas de *Mythologies* (1957)...

En este sentido, andando el tiempo, en la reacción frente a P.P. Pasolini, a quien Barthes contestó desde el diario *Le Monde* el 16-6-1976, tras la cruda (y burda) interpelación —casi personal a través de su *Sade*— de que había sido objeto en la película *Saló* donde se cita como «bibliografía» y aún

artículos: J.-L. Díaz, «La question de l'auteur», in *Textuel 15*, París, ed. Université Paris VII, pp. 44-51; J. A. Miller, «Pseudo-Barthes», in *Colloque de Cerisy, Prétexte: Roland Barthes*, París, ed. U.G.E., col. 10/18, 1978, pp. 201-211; D. Noguez, «La conquête du «je»», in *Revue d'Esthétique 2 «Sartre/Barthes»*, Toulouse, ed. Pensée/Privat, 1981, pp. 83-89; T. Todorov, «Le dernier Barthes», in *Poétique 47*, París, ed. Seuil, 1981, pp. 323-327.

se «recitan» trechos de *Sade, Fourier, Loyola* (1971), podría sentirse el cambio de signo y el relativo enfriamiento del termómetro político cuanto menos medirse..., pero sería preciso, entonces, no olvidar el sutil recalentamiento (¿arrepentimiento?) registrado, en la reivindicación de la actitud política y moral del cineasta, en *Leçon* (1978, pp. 26-27).

Por supuesto, en tercer lugar, más importantes resultan, constituyendo no ya el fermento sino el sustento del análisis político-moral, el uso de formas, el recurso a expedientes y la apertura a referencias, surgidas, elaboradas y trabajadas en la práctica y en la teoría políticas, ampliamente vigentes en las ciencias humanas..., pero que no siempre funcionan igual en el discurso barthesiano pues si bien, al principio, parecen ligarlo a otros francamente políticos, luego, al final, semejan comprometerlo diferentemente, pues aquellos términos (como, p.e., «burgués», «ideología/imaginario», etc.) que antes actuaban hacia fuera, anudando políticamente, ahora fluctúan dentro, resonando moralmente, como si a la política le hubiesen sido sustraídos. Además, ahondando en el texto, en cuarto lugar, están las propuestas barthesianas de sabor político y/o color moral que, a pesar de las adscripciones cronológicas, evidencian la intrincación (de lo) político-moral en la obra toda. Así, p.e., en *Le degré zéro de l'écriture* (1953), la defendida —entrecruzando crítica y estética— «ética de la escritura», donde la substancia política no esconde, prima el carácter moral; y, en *La chambre claire* (1980) —entrecruzando ciencia y mística— la sugerida «*mathesis singularis*», donde la fórmula ética no oculta, prima el efecto político. La verdad, estas propuestas, aparte de llamar al comentario, piden (reclaman) ulterior —mayor— desarrollo.

Finalmente, en quinto lugar, avanzando en las incorporaciones extratextuales y en las propuestas intratextuales, deviene ejemplar (e ineludible para entender globalmente, en su profundidad y extensión, esta problemática) la aplicación peculiar de la «lección teatral» de B. Brecht en el discurso barthesiano: aquella doble inserción, ensamblaje e imbricación, del teatro en la política y de la política en el teatro —propriadamente: de la ética en la estética, de la estética en la ética— aquí se traduce: en una *Verfremdung*, en un cierto distanciamiento, con relación al fondo, al mensaje (incluso al referente) y en un *Einverständnis*, en una casi complicidad, con relación a la forma, al medio (incluso al destinatario) que ora enfría ora calienta —estéticamente, éticamente— lo político y/o lo moral barthesianos. En general, tal oscilación incide, se evidencia, en los comentarios.

Tendencialmente, pues, las lecturas tempranas acentúan lo político y descuidan lo moral mientras las lecturas tardías subrayan lo moral y devalúan lo político, según la sintonía con la época, el momento de efervescencia o excrecencia política, y el relativamente mayor o menor peso en la obra, pues hay menos política —con haber mucha— en los últimos textos, aquende el recién citado *La chambre claire* (1980), y hay menos moral —con haber mucha— en los primeros textos, allende el recién citado *Le degré zéro de l'écriture* (1953).



De esta «estela» —que es sobre todo tal vez «un estilo» —político-moral—, podrían hablar —o por lo menos ya habrían escrito<sup>4</sup> (y a mí me parece como si en todo lo dicho los hubiésemos estado escuchando)— G. Benelli, A. de la Croix, J.-B. Fages, Ph. Thody, R. Bellour, T. Conley, C. A. Ribeiro, F. Sampedro, F. Semerari, Ph. Sollers,... entre otros.

### 3. El trabajo semiológico

El miércoles o la tercera jornada podría estar dedicada al «trabajo semiológico»: procedería entonces convocar a los estudiosos, aquellos que hubiesen tocado o quisiesen tocar el asunto, y escuchar en su propia voz las investigaciones semiológicas, las lecturas, en esta clave, de los textos barthesianos.

Ciertamente, en el dominio de la Semiología o bajo el rótulo semiológico podría encuadrarse no sólo buena parte —sin duda, los textos publicados desde *Éléments de Sémiologie* (1964) hasta *S/Z* (1970)— sino el trabajo barthesiano todo..., tal como —no sólo implícitamente— hizo el propio Roland Barthes al incorporarse a la cátedra de Semiología Literaria que desde 1977 habría de ocupar en el *Collège de France*. Sin embargo, las semiológicas se cuentan, curiosamente, entre las lecturas más cautelosas y circunspectas de la obra barthesiana... y no precisamente por respeto a sus detractores —que, por otra parte, dejan oír sus (científicamente, académicamente) autorizadas voces más bien tardíamente— sino paradójicamente por consideración al autor, quien —repetidamente, insistentemente— tanto *hors-texte* como en los propios textos, allá a finales de los sesenta y a comienzos de los setenta, ora parece mudar copérmicamente el rumbo (ahora técnico-científico, otrora crítico-político) ora incluso parece quemar las naves (semiológicas).

En efecto, la primera contestación al proyecto semiológico data del 68 con L. Prieto y, sobre todo, la respuesta de G. Mounin a las *Mythologies* (1957) no llega hasta 1970, en pleno reflujo o remoción, cuanto menos, de aquel proyecto semiológico inicial..., en definitiva, un poco a destiempo. Y,

<sup>4</sup> Así, por una parte, libros: G. Benelli, *La scrittura inquieta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981; A. de la Croix, *Barthes, pour une éthique des signes*, Bruselas, ed. De Boeck, 1987; J.-B. Fages, *Comprendre Roland Barthes*, Toulouse, ed. Pensée/Privat, 1979; Ph. Thody, *Roland Barthes: A Conservative Estimate*, Chicago & Londres, ed. University of Chicago Press, 1983. Y, por otra parte, artículos: R. Bellour, «La clé des champs», in *Magazine Littéraire* 97, París, 1975, pp. 15-18; T. Conley, «Barthes's Excès: The Silent Apostrophe of *S/Z*», in *Visible Language*, Cleveland, ed. M. E. Wrolstad, 1987, pp. 355-384; C. A. Ribeiro, «Barthes: La Bruyère do século xx?», in *Vários, Leituras de Roland Barthes*, Lisboa, ed. Dom Quixote, 1982, pp. 267-272; F. Sampedro, «A tinta da xíbia. Sobre Barthes e a teoria marxista da ideologia», in *Nó* 2, Vigo, ed. A.E.L.G., 1987, pp. 2-6; F. Semerari, «La critica dell'ideologia in R. Barthes», in *Lectures* 6, Bari, Dedalo Libri, 1980, pp. 115-132; Ph. Sollers, «Pour Barthes», in *Magazine Littéraire* 97, París, 1975, p. 9.

por otra parte, ambos críticos no dejan sin señalar los méritos de los trabajos barthesianos. De hecho, Prieto, en su artículo «La sémiologie» (in *Le langage*, Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., París, 1968), se ocupa fundamentalmente de deslindar la «semiología de la comunicación», representada por E. Buysens y conforme a la ortodoxia —científica— saussureana, y la «semiología de la significación», ejemplificada por —el ensayista y crítico— R. Barthes, heterodoxa pero —expresamente— interesante (p. 94). Aun Mounin, que en el texto «La sémiologie de Roland Barthes» (in *Introduction à la sémiologie*, París, ed. Minuit, 1970) es mucho más crítico, destaca sin ambigüedades el valor del trabajo barthesiano (p. 189). Ahora bien, su crítica incide, como ya se indicó, sobre las *Mythologies* (1957), soslayando otras propuestas programáticas y realizaciones básicas como *Système de la mode* (1967), y además llega en pleno reflujó del proyecto, en plena remoción del programa semiológico barthesiano.

O sea, en aquellos días ya, Barthes mismo también echa tierra (y, tal vez, demasiada) sobre esos trabajos suyos, en especial sobre sus tentativas y aportaciones (más) técnico-científicas. Así, p.e., en la célebre entrevista intitulada «Réponses» (in *Tel Quel 47*, París, ed. Seuil, 1971, p. 99) liquida con un par de pases un trabajo de la envergadura (y la catadura) de *Système de la mode* (1967); o, en el prólogo de 1970 a la segunda edición de las *Mythologies* (1957), en cuyo epílogo barruntara otrora su proyecto semiológico, lo dirige ahora —propiamente digiriéndolo— hacia una «semioclastia»...

Así y todo, aquella denominación académica, la Semiología Literaria, amén de coronar una dedicación profesional y colorear una notoriedad equívoca, vino sobre todo a colmar un designio profundo, de facciones plurales y hasta con manifestaciones contradictorias en el itinerario barthesiano.

En efecto, su consagración institucional al amparo de la Semiología, no sólo hacía justicia —en primer lugar— a una dedicación profesional, a su labor como docente e investigador, palpable en sus cursos y seminarios en la *École Pratique des Hautes Études* a lo largo de los años sesenta y buena parte de los setenta, casi exclusivamente dedicados al trabajo semiótico (ampliamente entendido, desde los «sistemas de significación» pasando por el «análisis textual» hasta el «discurso amoroso», pero no por eso menos frontalmente abordado)...; no sólo venía a cuento —en segundo lugar— de algunos renombrados títulos, entre los que ejemplo destacado o referencia paradigmática bien puede ser *Éléments de Sémiologie* (1964), que concedieron a su autor una notoriedad equívoca (rápida y gozosamente celebrada que muy pronto habría de tornarse esquiva y hasta infame), asociando indebidamente —o cuanto menos abusivamente— su rúbrica y la Semiología, pues si bien algunas publicaciones suyas accidentalmente balizaron y casi presidieron el despuntar de esta nueva ciencia en el contexto cultural francés, fueron luego justamente relegadas con el raudó evolucionar, desarrollarse y constituirse de esa disciplina (incluso por obras venidas de su propio círculo, surgidas en su próximo entorno, como los trabajos semióticos de su

camarada y maestro A.J. Greimas, las investigaciones retóricas del colega y casi discípulo G. Genette, etcétera)...; sino que —aquella cátedra en el *Collège*— también salía al paso de un designio profundo, como el mismo Barthes, explícitamente, no dejó de señalar en su lección inaugural —publicada luego como *Leçon* (1978)— al presentar en aquel entonces tanto su obra pasada como su magisterio futuro bajo banderas semióticas o con batuta semiológica, aun siendo la suya, ciertamente, una peculiar Semiología, no en vano apellidada literaria, mucho menos por ocuparse de la literatura y mucho más por, so capa ora de veleidad ora de manierismo, pesar sobre ella una cierta indeterminación, por arrastrar una densa caracterización.

En definitiva, si los estudiosos soslayan elegantemente, miran de lejos, o examinan cuidadosamente, tomando sus precauciones, estos asuntos semiológicos que llenan importantes textos e insisten en la obra toda, no es debido, en primer lugar, ni —o en pequeña medida— a los expedientes, invectivas y venablos que le fueron abiertos y dirigidos (así, la acometida de los lingüistas, como L. Prieto o G. Mounin, evacuando o si se prefiere subrayando su intención descalificadora y marginadora, viene como mucho a resituar —recalificándola diferentemente— en la «semiología de la significación» la labor barthesiana)... ni, es debido, en segundo lugar, tampoco —aunque en alguna mayor medida— al vigoroso desarrollo, expansión y consolidación de la Semiótica (*i.e.*, a la fisión expeditiva del núcleo originario al desarrollarse la disciplina según programas científicos, como las investigaciones sistemáticas de A. Greimas y J. Courtés o G. Genette, y la consiguiente caducidad de unas propuestas demasiado elementales y unos análisis lastrados por la imperfección técnica..., o, según la versión del autor, al *détour* y a la *dérive* del propio Barthes, a su deserción gozosa de la tarea disciplinaria, un oportuno despertar de un sueño de cientificidad)... cuando, por lo demás, el trabajo semiológico barthesiano, a la postre emparentado, en el espíritu y no en la letra, con la obra de Peirce, se ofrece generoso al canibalismo intelectual, se deja recuperar, se presta a la tergiversación, saliendo reforzado de una *peregrinatio ad fontes* o reforzando de salida una *progressio in infinitum* de las hoy muy diferentes semióticas (como, por ejemplo, señala U. Eco<sup>5</sup>).

Antes bien, por lo tanto, los miramientos de las lecturas atienden a los rincones, los pliegues, las dobleces, los meandros de una empresa múltiple: una reflexión sobre el signo en la que son incesantemente retrabajados no sólo el discurso, que conoce estatutos epistemológicos (y praxológicos) cambiantes, sino también la enunciación requerida y hasta inclusive su posible recepción... una reflexión sobre el signo, otra Semiótica, que despunta como «Semiofanía» en *Mythologies* (1957) —aunque cabría señalar huellas anteriores— que cuaja luego como Semiología, *p.e.*, en *Système de la mode* (1967) y hasta tal vez como una «semiología feliz» en *L'empire des*

<sup>5</sup> En el artículo *infra* citado.

*signes* (1970), que retorna después como Semioclastia a partir de *S/Z* (1970), y que vuelve, otra vez, como Semiotropía en *Leçon* (1978, p. 39). Por eso, esta empresa múltiple, con formas y fondos y funciones plurales, ligada parcialmente —pero no sólo circunstancialmente— a la actividad científica, hace sentir también fulgores estéticos, el color de lo político, el calor de la moral..., como, a su manera, dicen estas varias lecturas todas.

Acerca de la «aventura semiológica», por citar una expresión del autor que después sirvió para titular la compilación póstuma *L'aventure sémiologique* (1985), podrían hablar —o por lo menos ya habrían escrito<sup>6</sup>. (y a mí me parece como si en todo lo dicho los hubiésemos estado escuchando)— S.N. Lund, G. Patrizi, U. Eco & I. Pezzini, F. Flahault, J. Kristeva, G. Mininni, S. Reckert, N. Tasca, S. Ungar, E. Verón..., entre otros.

#### 4. La experiencia estética

El jueves o la cuarta jornada podría estar dedicada a la «experiencia estética»: procedería entonces convocar a los estudiosos, aquellos que hubiesen tocado o quisiesen tocar el asunto, y escuchar en su propia voz las investigaciones estético-artísticas, las lecturas, en esta onda, de los textos barthesianos.

Pulsar la clave estética, ora invocando la escritura barthesiana —señalando el surco hondo, el trazo continuo en temas varios, en el texto multiforme— ora convocando más osadamente —hasta delirantemente (pues en algunas interpretaciones el controvertido ensayista se diluye hasta transfigurarse en un singular novelista)— a un Barthes escritor, permite a los estudiosos, a algunos ya desde inicios de los setenta pero sobre todo tras su fallecimiento y las publicaciones póstumas cuando su obra deviene —queda— completa, ofrecer una lecturas totalizantes conjurando, por otra parte, el fantasma del totalitarismo, pero no sin caer a veces —rehuyéndolo a carreras— en su reflejo invertido, en un descorazonador reduccionismo.

En efecto, en estos comentarios, en mayor o menor medida, se recoge la fantasía del escritor, se acusa el vaivén de la literatura a la crítica, se reflejan

<sup>6</sup> Así, por una parte, libros: S. N. Lund, *L'aventure du Signifiant, une lecture de Barthes*, París, ed. P.U.F., col. Croissées, 1981; G. Patrizi, *Barthes o le peripezie della semiologia*, Roma, ed. Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977. Y, por otra parte, artículos: U. Eco & I. Pezzini, «La sémiologie des Mythologies», in *Communications* 36, París, ed. Seuil, 1982, pp. 19-42; F. Flahault, «Sur *S/Z* et l'analyse des récits», in *Poétique* 47, París, ed. Seuil, 1981, pp. 303-314; J. Kristeva, «Comment parler à la littérature» in *Tel Quel* 47, París, ed. Seuil, 1971, pp. 27-49; G. Mininni, «La semiologia letteraria di Barthes: incontenibile o insostenibile?», in *Lectures* 6, Bari, Dedalo Libri, 1980, pp. 87-114; S. Reckert, «Império dos signos ou imperialismo dos significantes?», in *Vários, Leituras de Roland Barthes*, Lisboa, ed. Dom Quixote, 1982, pp. 57-66; N. Tasca, «A semiologia barthesiana: um projecto impossível», in *Nova Renascença* 6, Oporto, 1982, pp. 122-124; S. Ungar, «From Writing to the Letter: Barthes and Alphabetese», in *Visible Language*, Cleveland, ed. M. E. Wrolstad, 1987, pp. 391-428; E. Verón, «... Qui sait?», in *Communications* 36, París, ed. Seuil, 1982, pp. 49-74.

las vueltas, revueltas y corto-circuitos entre texto y texto, ajenos y propios..., en fin se alegan y repiten unas bazas, unos rasgos (que si bien con posterioridad a *S/Z* (1970) se tornan emblemáticos), generosamente servidos y bien patentados en el trabajo barthesiano. Por lo general, la escritura contenida y revelada página a página en la obra, proporciona el lugar común de donde unos parten y a donde otros llegan, condensa en una incontestable evidencia (el fulgor y rumor de la significancia de un estilo singular) las *semina ad probationem* (fantasía, vaivén, honduras...) que fluctuaban dispersas, constituye el motivo conductor que, porque según glosadores y escoliastas anima los textos de Barthes, anima los textos (suyos) sobre Barthes. Sin embargo, lo que parece ser coqueteo con éste, y filtro amoroso para el lector, resulta ser, en ocasiones, cortejo (también a veces —o quizá muchas veces— fúnebre) al autor, y cinturón de castidad para aquel. Pues, en esos casos, la escritura aducida, bien por su absorbente encantamiento cuando fulgura o bien por su disolvente insignificancia cuando murmura, aplasta, ahoga lo otro: su potencia y/o futilidad —alguna vez encarnada, corporeizada, en el fantasma del escritor— sacrifica las apuestas del discurso, sutura las fisuras de los textos. Por otra parte, sus últimos libros, aun prolongando e intensificando la pulsión del estilo, traen otras coordenadas: el «ensayo novelesco», el texto barthesiano, se hurta entonces, escapa al encasillamiento estético. Sin duda, la veta estética atraviesa y sustenta la obra completa pero, como no dejan de subrayar las diversas lecturas, tiene su momento privilegiado cuando, en la mitad —sobre todo, en la primera mitad— de los años setenta, una cierta *aísthêsis* —sensación muelle y percepción aguda del arte, la vida y la propia obra— impregna, moviliza o capitaliza, el trabajo barthesiano.

Así, en primer lugar, el viraje estético descansa —según la opinión general de los estudiosos— en un afloramiento de la escritura, antes motivado por una asunción de la propia —en un recursivo desplazamiento del discurso, en una torsión reflexiva del texto— que debido a una contaminación de la literaria en su dilatada e intensa actividad crítica. Sin embargo, esta apropiación reflexiva no es indiferente a las transformaciones habidas por esta época en las relaciones mantenidas, el rozamiento asiduo, desde *Le degré zéro de l'écriture* (1953) con la literatura.

En efecto, para Barthes en aquella época el «texto» recubre y aúna creación literaria y trabajo crítico: entonces, en una misma práctica (que es asimismo teoría) literatura y crítica, las actividades artística y estética se ofrecen y solicitan recíprocamente como objeto y como modelo, sirven indistintamente como base de datos y como repertorio de métodos. Ahora bien, esta colusión, alianza y enredo, contubernio y *collage*, de lenguajes, sin negar lo que tiene de novedad, viene favorecida por las anteriores aproximaciones barthesianas a las dos tareas: si bien ahora destaca los aspectos productivos donde antes resaltaba el carácter deceptivo, Barthes siempre subrayó, ahondando en ellas, la condición técnica y la dimensión metalingüística comunes, con matices, a la tarea literaria y a la labor crítica. De ahí

su connivencia, el reenvío mutuo: la escritura barthesiana, entonces, semeja presta a engullir, intenta abolir la distancia, sin lograr y sin querer propiamente suprimir la diferencia, entre labor literaria y discurso estético. Podría decirse que, así como la ironía en la creación —en la obra de arte— no destruye sino que refuerza la potencia artística, del mismo modo la «escritura» en el comentario tampoco destruye sino que potencia la fuerza crítica, comunicando, ligando estrechamente efectos poéticos —artísticos— y poéticos —estéticos—. De donde no resulta una síntesis —porque la diferencia se mantiene— sino una mediación —aunque la distancia se suprime— por un tercer término, marginal, excéntrico. Pues, por esos años, la escritura barthesiana no es sólo un estilo crítico. Antes bien, la proclividad, la aplicación a la escritura, supone un previo distanciamiento, comporta luego una cierta difracción —precisamente en el trabajo de la lectura y por la soberanía del lector entonces reivindicadas— del monumento y la profesión literaria y crítica (que en *S/Z* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *Nouveaux essais critiques* (1972), *Le plaisir du texte* (1973)...), son citadas taurinamente, convocadas y esquivadas conjuntamente, al leer, escribir los textos). En definitiva, otros factores —una *mathesis* compartida entre la actividad literaria y el ejercicio crítico y una retracción, si bien desigual pues es menos literaria y más crítica, con relación a ambas por parte del autor— a la par que con aquella «semiosis» propician la mimesis entre literatura y crítica, quiebran la pura especularidad, rompen la mera circularidad.

De tal suerte que, en segundo lugar, el transporte estético significa una irrupción brusca del mundo y una mirada furtiva a la vida en el texto y a través del texto. Entonces, el mundanal ruido y el murmullo vital, sus esencias ora trémulas ora vibrantes (pero lejos y antes que la muda y sorda existencia) —transfiguradas, perdidas en la logosfera y prendidas en logomaquias— son literalmente capturadas y promovidas en el trabajo recurrente de la escritura, por su acción recursiva, reflexiva sobre el lenguaje.

Con otras palabras, Barthes en esa época empieza a hablar —escribir— una «nueva lengua», como aquella que él oía —leía— en Fourier, Sade, Loyola..., y, apurando el espíritu de la letra y paladeando el envés de las palabras, sacude el mundo, agita la vida, dejando el reverbero ligero que, andando el tiempo y al declinar el decenio, va haciendo sitio y abriendo paso a una *vita nova* que, conservando de la apuesta estética —aunque demudados— los ribetes literarios, cambia la afirmación jubilosa del sujeto a la desnuda existencia por el asentimiento trágico del individuo ante la intratable realidad. Es decir: la celebración gozosa del significante, en los textos fragmentados de su penúltimo lustro, preludia, prepara el acceso (también doloroso) al referente, al ensayo novelesco, que tendrá su expresión más caracterizada en *La chambre claire* (1980), postrer libro suyo. Mas, para entonces, habrá que hablar ya de otro avatar en el trabajo, otro pliegue en la obra, que, en nuestra opinión, requiere otra perspectiva analítica, resultando la clave estética/artística cuanto menos poco pertinente y no

muy afortunada. Ahora bien, volviendo al tema, interesa, por lo tanto, señalar la hechura abierta —la orientación a la vida— de este elevamiento estético. Sin embargo, no es que Barthes descubra ahora, u olvidase antes, lo real: simplemente aparta algunos obstáculos en una relación siempre indirecta, reflexiva, compleja: lima unas mediaciones (la política, la ciencia...) —so capa de transparentes— opacas, aligera configuraciones densas y toscas (la historia, el mundo...) que facultaban y traducían una presencia a la vez voluminosa y huidiza de lo real en sus trabajos. De manera paradigmática, tal hace en *Roland Barthes* (1975): al reescribir su obra en el texto, inscribiendo este texto en su obra.

En fin, el propio Barthes, en tercer lugar, desde las páginas de ese libro apadrina con mucha frecuencia las lecturas estéticas... paradójicamente bastante proclives —en especial los comentarios *post mortem*— a otorgar un sentido global a la obra toda. Pero, por fortuna, también su texto corrompe los estudios cuando, tras el estilo, insisten en beber en las fuentes.

Sobre el ensimismamiento y extrañamiento estéticos, desde el espejismo de la escritura hasta el esplendor del texto, podrían hablar —o por lo menos ya habrían escrito<sup>7</sup> (y a mí me parece como si en todo lo dicho los hubiésemos estado escuchando)— A. Brown, J. Culler, S. Heath, J. A. Seabra, G. C. Argan, J. L. Bouttes, A. Compagnon, S. Doubrovsky, N. Laugaa, A. Robbe-Grillet..., entre otros.

### 5. ¿Recóndita filosofía?

El viernes o la quinta jornada podría estar dedicada a la «filosofía»: procedería entonces convocar a los estudiosos, aquellos que hubiesen tocado o quisiesen tocar el asunto, y escuchar en su propia voz las indagaciones filosóficas, las lecturas, en esta clave, de los textos barthesianos.

De entrada, tratar a Barthes como filósofo o encuadrar su trabajo dentro de la filosofía podría, a primera vista, resultar extraño o inclusive parecer inconveniente. Pero, si eso sucede es, en nuestra opinión, sólo porque dicho tratamiento y tal encuadramiento implican remover un poco las etiquetas habituales: porque conllevan una ligera variación en la perspectiva, porque significan una nueva acomodación en el estereotipo.

<sup>7</sup> Así, por una parte, libros: A. Brown, *Roland Barthes. The Figures of Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1992; J. Culler, *Barthes*, Londres, 1983; S. Heath, *Vertige du déplacement*, París, ed. Fayard, 1974; J. A. Seabra, *Poiética de Barthes*, Oporto, ed. Brasília, 1980. Y, por otra parte, artículos: G. C. Argan, «Ho una malattia, io vedo il linguaggio», in R. Barthes, R., *Carte & Segni*, Milán, ed. Electa, 1981, pp. 17-20; J. L. Bouttes, «A travers et à tors», in *L'Arc* 56, Aix-en-Provence, 1974, pp. 57-62; A. Compagnon, «L'entêtement d'écrire», in *Critique* 423-424, París, ed. Minuit, 1982, pp. 666-680; S. Doubrovsky, «Une écriture tragique», in *Poétique* 47, París, ed. Seuil, 1981, pp. 329-354; M. Laugaa, «Le barthème», in *Textual* 15, París, ed. Université Paris VII, pp. 59-64; A. Robbe-Grillet, «Pourquoi j'aime Barthes», in *Colloque de Cerisy, Prétexte: Roland Barthes*, París, ed. U.G.E., col. 10/18, 1978, pp. 244-272.

Pues bien, desde los primeros textos, el componente filosófico está presente y ya es relevante en la obra barthesiana. Así, resultan más que patentes y bien notorios los vínculos del trabajo crítico —emprendido en *Le degré zéro de l'écriture* (1953), *Michelet* (1954), *Mythologies* (1957)...—, con el existencialismo, la fenomenología —influencia, esta, menos evidente pero también notable— y el marxismo. Sin embargo, en esos trabajos, la filosofía —i.e., la vigente y hasta la emergente en la Francia de los cincuenta— permanece integrada, parece supeditada, a otras empresas: la crítica literaria, histórica, social.

Aún más, andando el tiempo y al crecer la obra, parece como si lo filosófico fuese llamado a capítulo o convocado en las páginas bien para apartarlo, bien para disolverlo en otras empresas, ora de corte científico (desde *Éléments de Sémiologie* (1964), en adelante) ora de sabor estético (desde *S/Z* (1979), en adelante). Por eso, la irrupción y consagración del estructuralismo, en los sesenta, y del postestructuralismo, en los setenta, no dejan —a pesar de ser Barthes una figura emblemática del primero y aun una figura capital del segundo y a pesar de las concomitancias de su trabajo con el de otros renombrados filósofos estructuralistas y postestructuralistas— no dejan, esos años, más que una relación episódica y tangencial de su nombre y su obra con la filosofía.

En fin, al término del periplo barthesiano rebrota, con fuerza y peso, lo filosófico: en los últimos libros, retorna a la superficie la filosofía, reaparece como ingrediente básico o incluso cimiento esencial. Sin embargo, como vuelve o surge envuelta en lo literario o entretrejida con la literatura, la recepción filosófica de estos postreros textos conoce aún dificultades. Con todo, *La chambre claire* (1980) y las entregas precedentes suelen ora brindar el núcleo (o el remate) ora servir de apoyo (o arranque) a las lecturas filosóficas. Que, por otra parte, atienden más allá de uno u otro texto, a problemas y cuestiones filosóficos que recorren o habitan la obra toda.

De otro lado, es la propia filosofía actual —sus fórmulas y su configuración: un auténtico cajón de sastre de la cultura— lo que permite si no facilita o inclusive anima el etiquetado filosófico del trabajo barthesiano. Pues, ¿cómo no habría de encajar, este, en la dilatada esfera filosófica contemporánea? Es decir, allí donde conviven —no sin enfrentamiento— y contienden —no sin entendimiento— el pensamiento clásico, las tradiciones académicas, balbuceos científicos, tentativas morales, esbozos teóricos, propuestas literarias,... etc. En consecuencia, ya que los límites filosóficos —por constantemente redefinidos— son borrosos, bien cabe entonces una obra cuyo estatuto teórico —por múltiple: crítico, científico, estético y hasta místico— es a la postre incierto. Aunque esta inscripción en la filosofía sea también incierta: como el propio Barthes parece acusar en una respuesta paradójica cuando, haciendo balance de toda su trayectoria en una de sus últimas entrevistas (*Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, París, ed. Seuil, 1981, p. 285), tras definirse como filósofo, duda sobre el carácter y el alcance filosóficos de su obra.



Ahora bien, las lecturas filosóficas del trabajo barthesiano —que, de entrada, normalmente obvian las justificaciones preliminares— no conocen esas vacilaciones epistemológicas más que rara vez y casi sólo expresan alguna turbación cuando pasan de examinar la filosofía en el texto, en sus textos, a considerar el texto, esos textos, como filosofía.

En efecto, no resulta difícil hallar y seguir la veta filosófica en la travesía barthesiana. En primer lugar, el propio autor, ya desde *Le degré zéro de l'écriture* (1953) y hasta *La chambre claire* (1980), va destacando y subrayando el papel de la filosofía que —en grados diversos y con aportaciones variadas— tanto actúa como fundamento cuanto sirve como culminación (o «realización») de sus textos. *I.e.*, tanto los funda, o es su fermento, en elaboraciones teóricas (como, p. e., la reflexión sartreana incide sobre la formulación «crítica» de la «ética de la escritura»), cuanto los «realiza», los culmina o es su remate, en proyecciones prácticas (como p. e., la «afirmación» nietzscheana incide sobre la destinación «moral» del «discurso amoroso»).

Por otra parte, en segundo lugar, sucede a veces también que Barthes vuelve, de acá para allá, dando una y otra vuelta, sobre algunos de esos elementos filosóficos dispersos, trabajándolos con insistencia y en profundidad hasta el punto de introducir novedades o proporcionarles otra configuración. Es lo que acontece, p. e., con el marxismo incorporado a los textos: utilizando recurrentemente algunos de sus conceptos o categorías, adaptándolos hasta rehacerlos, Barthes acaba por hacer, p. e., una interesante aportación a la teoría marxista de la ideología<sup>8</sup>.

Asimismo, en tercer lugar, tampoco viene siendo muy complicado detectar, junto con las influencias, las semejanzas y las concomitancias de algunos de los trabajos de Barthes con las obras de reconocidos filósofos, sean estructuralistas o postestructuralistas, como, p. e., M. Foucault, a quien caen bien ambas etiquetas. Así, p. e., se consideran paradigmáticos sobre el estructuralismo (también el filosófico) algunos textos de *Essais critiques* (1964). O, ¿cómo ignorar el carácter ejemplar, dentro del postestructuralismo, de *S/Z* (1970)? Aún más, su intrincación con el pensamiento de J. Derrida es muy notoria y la influencia de este texto sobre otras posteriores lecturas desconstruccionistas resulta hoy más que patente<sup>9</sup>.

Y, por otra parte, tampoco constituye tarea muy ardua —ni empresa inconveniente— leer los textos barthesianos —cuanto menos, los últimos— como pura y simple filosofía. Así, en primer lugar, no sería muy aventurado afirmar —recogiendo las sugerencias de algunos comentaristas— que la filosofía es la «forma» (menos invariante que unificadora) de la obra (cambiante y múltiple) barthesiana. Es decir, lo filosófico —además de las funciones antes señaladas— vendría siendo el estilo de trabajo: ese modo de

<sup>8</sup> Como, entre otros, apuntan —difiriendo— F. Sampedro y F. Semerari en sus artículos *supra* citados.

<sup>9</sup> Aunque estas relaciones —semejanzas, influencias y concomitancias—, son hoy —con algunas importantes excepciones— frecuentemente ignoradas.

hacer, consistente *grosso modo* en el desplazamiento y la reflexividad constantes e insistentes que caracterizan la trayectoria de Barthes desde los primeros a los últimos textos. En este sentido, toda su obra encaja bien en un género literario también de eminente tradición filosófica: el ensayo, *i. e.*, la tentativa, la experimentación y las propuestas filosóficas.

No obstante, aun cuando esta caracterización del conjunto pudiera parecer forzada, es preciso, en segundo lugar, reconocer que el etiquetado filosófico de los textos barthesianos es casi forzoso a partir de *Roland Barthes* (1975) y, sobre todo, para *Fragments d'un discours amoureux* (1977), *Leçon* (1978) y *La chambre claire* (1980). De hecho, el propio Barthes que, en *Roland Barthes* (1975), al reflexionar sobre su obra encuentra y, en cierto modo, esquiva su «clasificación» general procediendo —entre otras soluciones— al etiquetado por partes o «fases» (p. 148), coloca su trabajo entonces actual, asignándole «(Nietzsche)»<sup>10</sup> como intertexto, bajo el género «moralidad». Y, luego *hors-texte*, hará lo mismo con las empresas de los años subsiguientes, hablando entonces de «ética» (*Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, París, ed. Seuil, 1981, p. 270). Ahora bien, la recepción de estos escritos dentro de la filosofía no conjura de todo su estatuto incierto, su entidad indefinida. Algunos, p. e., acercarán *Fragments d'un discours amoureux* (1977) y *La chambre claire* (1980) a lo que los románticos alemanes llamaban *symphilosophie*<sup>11</sup>. En cualquier caso, por otra parte, la vecindad con S. Kierkegaard y W. Benjamin es muy estrecha y frecuentemente destacada por los comentaristas.

Y aún, en tercer lugar, sucede que los textos de Barthes están erizados y atravesados por problemas filosóficos. Mayormente éticos y políticos, pero no exclusivamente. En este sentido, se citan, habitualmente, como ejemplares sus últimos escritos, donde adquiere especial relevancia la «cuestión del sujeto», la problemática de la subjetividad. Sin embargo, de *Le degré zéro de l'écriture* (1953) a *La chambre claire* (1980), pesan mucho también otros asuntos filosóficos ya de sesgo semiológico (problemas de filosofía del lenguaje) ya hasta incluso de corte ontológico, como, p. e., la «cuestión de lo real» que, entre otros lectores, M. Dufrenne<sup>12</sup> subraya.

En definitiva, las lecturas filosóficas, que son más bien tardías y en general póstumas, ora atienden a los usos de la/s filosofía/s en los textos barthesianos ora examinan las cuestiones y las aportaciones filosóficas planteadas y apuntadas por Barthes ora esbozan una caracterización filosófica

<sup>10</sup> *Sic.*

<sup>11</sup> Aproximar la obra barthesiana a las teorizaciones estético-filosóficas de los primeros románticos alemanes me parece sumamente acertado: basta con hojear la compilación *L'absolu littéraire* (París, Seuil, 1978) organizada por Ph. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy. No compartimos, sin embargo, la opinión de B. Comment que (p. 172 de su libro *infra* citado) asocia o simplemente acerca *Fragments d'un discours amoureux* (1977) a la *symphilosophie*. A menos que entendamos esta un poco como el «comunismo literario», del que habla J. L. Nancy en *La communauté désœuvrée* (París, Christian Bourgois, 1990).

<sup>12</sup> En el artículo *infra* citado.

global de su obra, intentando situar al autor entre los filósofos históricos o con los pensadores contemporáneos.

En fin, de esta —digamos— *abscondita et perennis philosophia*, podrían hablar —o por lo menos ya habrían escrito<sup>13</sup> (y a mí me parece como si en todo lo dicho los hubiésemos estado escuchando)— B. Comment, J. M. Marinas, M. Moriarty, G. Rubino, M. B. Wiseman, J. N. Andrade, J. Derrida, M. Dufrenne, J. Leenhardt, R. Lindekens..., entre otros.

### III

#### *Más Barthes, mil Barthes*

Sin duda, bastantes otros estudiosos —otros lectores— podrían igualmente intervenir en este simposio imaginario. Además de esta cincuentena, otras voces podrían hablar de estos cinco o cuatro o... o más Barthes. ¿Más Barthes? ¿Por qué no? Esas cinco facetas o perspectivas son las en general destacadas y comentadas, pero, con seguridad, caben otras... y, además, ¿no podría haber tantos Barthes cuantos hiciesen buenos los «bienes» que dirían los antiguos: el dinero, el poder, el placer o incluso... la virtud (acaso, la sabiduría)?

Por otra parte, la obra barthesiana —se me ocurre al levantarme para salir a pasear mientras veo por el rabillo del ojo los libros amontonados sobre la mesa, mis papeles medio escritos y la silla ya vacía...— la obra barthesiana está completa, terminada desde hace años, y a disposición de cualquiera, sus textos —que unos dejan de lado y otros tienen en cuenta— se volvieron fuentes y originaron corrientes hábiles o útiles para el debate estéril (filosófico, científico, artístico, etc.) o para la aplicación inteligente (filosófica, científica, artística, etc.)..., en fin, ahí está su trabajo, memorable o no, prescindible o utilizable, para el homenaje o para la rapiña..., *mesdames, messieurs: à vous de choisir*. Se me ocurre, mientras salgo a pasear por este pueblecito a donde vine pensando en escribir un artículo sobre Barthes.

<sup>13</sup> Así, por una parte, libros: B. Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, París, ed. Christian Bourgois, 1991; J. M. Marinas, *Los Signos en Sociedad*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1980; M. Moriarty, *Roland Barthes*, Cambridge, ed. Polity Press, 1991; G. Rubino, *L'intellettuale e i segni, Saggi su Sartre e Barthes*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984; M. B. Wiseman, *The Ecstasies of Roland Barthes*, Londres & Nueva York, ed. Routledge, 1989. Y, por otra parte, artículos: J. N. Andrade, «Barthes na filosofia», in *Vários, Leituras de Roland Barthes*, Lisboa, ed. Dom Quixote, 1982, pp. 217-219; J. Derrida, «Les morts de Roland Barthes», in *Poétique 47*, París, ed. Seuil, 1981, pp. 269-292; M. Dufrenne, «Du signifiant au référent», in *Revue d'Esthétique 2 «Sartre/Barthes»*, Toulouse, ed. Pensée/Privat, 1981, pp. 71-82; J. Leenhardt, «La photographie, miroir des sciences humaines», in *Communications 36*, París, ed. Seuil, 1982, pp. 107-118; R. Lindekens, «Chambre claire» e «chambre noire», in *Lectures 6*, Bari, Dedalo Libri, 1980, pp. 133-141.

Mas, ¿no sería mejor, tal vez, recordar en silencio estas sinuosidades? Me refiero a la «erosión que de la vida pasada deja apenas unas sinuosidades»<sup>14</sup>. Pienso, mientras, anocheciendo, cruzo el puente, sobre mansas aguas y arenas blancas, de este río que los romanos llamaron del olvido<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Parafraseando la —precisa y preciosa— traducción portuguesa de Maria de Santa Cruz de un conocido pasaje de Barthes: «...(ao tema da *urna* e da *estela*, objectos fortes, fechados, institutores do destino, opor-se-iam os *clarões* da lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades)...», *Sade, Fourier, Loiola*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 14.

<sup>15</sup> Según consta en el folleto que me dieron en la oficina de turismo.



# TEXTUALIDAD, REFERENCIA Y *LANGUAGE POETRY*

Bernd Dietz

Si no mienten algunas estadísticas divulgadas a comienzos de 1993, parece que las cuantiosas inversiones en medios informáticos llevadas a cabo por las empresas en los últimos tiempos se han saldado con un descenso de la productividad. En el caso de que no yerre el profesor Edward Mendelson, la utilización masiva del ordenador por parte de los estudiantes universitarios a la hora de redactar sus tesis y trabajos es culpable de una empobrecedora homogeneización de su sintaxis y de su nivel intelectual. Y si no se equivoca Gore Vidal en unas recientes declaraciones, el arte literario está ya muerto, aniquilado por el poder de la televisión y de los medios de comunicación de masas actuales, que habrían absorbido a sus antiguos lectores.

En puridad, esto no debería alarmar al poeta que, siguiendo al Eliot ensayista, se formara en la noción de que el modelo a seguir por el artista era el del científico, no el del bohemio, por lo que su trabajo cobraría justificación en tanto en cuanto fuera capaz de modificar el paradigma epistemológico, y no por su capacidad de seducir a un público cualificado —la sociedad literaria— con la belleza, ya añeja, ya novedosa, de sus sones y de sus imágenes. Al fin y al cabo, la entrada en una nueva era bárbara, esta vez de la mano de una tecnología universal, estandarizada y accesible según atestiguan nuestros tres ejemplos iniciales, debería constituir un

---

La balsa de la Medusa, 28, 1993.

estímulo para que los auténticos artistas se replegaran en la quietud de sus talleres y gabinetes, en busca de esa iluminación originaria que procede de la búsqueda y de la experimentación en soledad.

Pero el presente defiende la moral individual más en la esfera del consumo y los placeres que en la órbita del trabajo y los valores, motivo por el cual las sociedades postmodernas casan mal con una noción neorromántica del poeta como héroe. Así, a la paulatina reducción de las funciones colectivas de la poesía se corresponde un creciente sectarismo en la comunidad de los poetas, el cual conduce, como todo repliegue defensivo, a un auge del conservadurismo. De esta manera se explica que los impulsos de renovación poética sean hoy mucho más débiles que en las primeras décadas del siglo, y que mientras el número de lectores de poesía decrece asintóticamente, los productores de poesía se estanquen en tendencias neoclásicas, costumbristas o autoirónicas, preocupados sólo por rencillas gremiales relacionadas con un canon tan minifundista como desvalorizado.

Este estado de cosas, que resulta bastante familiar al buen lector de poesía tanto en lengua inglesa como en español, hace que resulte especialmente saludable una antología como la de Esteban Pujals Gesalí, adecuadamente titulada *La lengua radical*, sinecdóquica —y con probabilidad injustamente— subtitulada «Antología de la poesía norteamericana contemporánea»\*. Este reparo, que será casi el único que esgrimamos en este comentario, le ha de resultar sin duda injustificado al propio antólogo, en la medida en que sostiene que «el fenómeno Language», objeto de su recopilación, representa «la propuesta de cambio más drástica y prometedora que ha producido la literatura occidental en los últimos cincuenta años». En cualquier caso, el aserto es buena prueba de la determinación con la que Pujals se esfuerza no sólo por hacer balance de la obra de los *LANGUAGE poets* en sus aproximadamente tres lustros de existencia, sino de insertar tal movimiento dentro de —y especialmente *frente a*— el panorama poético general antes descrito.

En las algo más de veinte páginas que componen la introducción, Esteban Pujals realiza una breve y atinada descripción histórico-literaria de la *LANGUAGE poetry*, mostrando el contexto en el que surge en los primeros años setenta y enfatizando su lucha militante contra la sociedad literaria establecida a través de modestas revistas y pequeñas editoriales autogestionadas por los propios poetas (una estrategia difusora, por cierto, muy parecida a la que utilizaron los poetas británicos de la órbita de Eric Mottram, *Grosseteste Review*, *Poetry Information*, Galloping Dog Press, etc., con una década de adelanto; ellos hubiesen podido tener una antología similar con no menos merecimiento).

Pujals caracteriza así los rasgos más típicos del nuevo movimiento: «un tipo de texto crítico y poético al mismo tiempo, una escritura híbrida,

(\*) Esteban Pujals Gesalí: *La lengua radical*. Madrid: Gramma, 1992.

anfibia, que podía hablar sobre sí misma, hacer visibles sus insuficiencias con fines expresivos y utilizar al mismo tiempo sus energía creativa para elaborar ópticas críticas». Estas palabras podrían muy bien aplicarse a otras corrientes poéticas de este siglo, y Pujals hace muy bien en señalar los puntos de anclaje con el dadaísmo de Duchamp, el cubismo de Stein o el futurismo ruso.

Ello no obstante, se nos antoja que la poesía Language se manifiesta en especial deudora de esa tradición netamente americana que tiene en William Carlos Williams y Charles Olson a dos de sus más destacados ancestros. Naturalmente no me refiero al populismo democrático de Williams (tan loable en sus motivaciones como cuestionable en sus innumerables imitadores), que entiendo procede de Whitman, ni al sincretismo histórico-cultural de Olson, que supone una sesgada, y algo depauperada, herencia de Pound. Me refiero singularmente a esa guerra declarada a la tradición de las formas poéticas que, en ellos y en sus sucesores, tiene el valor de una afirmación nacionalista, en la medida en que propugna una ruptura entre Europa y América, una genealogía puramente americana en la que, por ejemplo, la literatura oral de los indios ocupe el lugar fundador de Homero, siquiera como declaración metafórica de intenciones.

Hoy sabemos que si hay un estancamiento en la poesía norteamericana análogo al que hemos predicado de países como España o Inglaterra, éste se sustenta sobre maneras poéticas muy diferentes. Y es que, como fruto de gestos semejantes a los de Williams y Olson, pero también a los de Ginsberg y O'Hara (que acentuaron la inmediatez en la transcripción de la experiencia, cayendo en un *contenidismo* ni siquiera osado por un poeta español, de Jaime Gil de Biedma a Luis Alberto de Cuenca), la inmensa mayoría de la poesía norteamericana pertenece a la vaga categoría de la *prose lyric*, esto es, está compuesta por textos abiertos, autorreflexivos, lingüísticamente abigarrados y a menudo coloquiales, que huyen de la redondez formal como de la peste y que hacen gala de un entroncamiento geográfico y cultural en la realidad americana, a menudo utilizando jirones de los *media* al modo del *pop art*.

Esta precisión se me hacía imprescindible para ser justo con los *LANGUAGE poets* y con la certera caracterización que de ellos hace Pujals, pues si bien existe, a primera vista, un claro continuismo morfológico entre la poesía Language y la de los epígonos de la *open form poetry*, no es menos cierto que aquéllos conciben su praxis como algo radicalmente contrapuesto a la de éstos. «Praxis» es un término de raigambre marxista, y es en efecto curioso y eficaz el modo en el que Silliman y otros de estos creadores hacen suyos ciertos elementos de la visión marxista del mercado. Con todo, se trata de una apropiación tangencial, pues la tradición filosófica de la que se derivan los poetas Language no es la del materialismo dialéctico, sino la que se ha dado en llamar *del giro lingüístico*, que en buena parte viene a coincidir con la filosofía analítica.



Siempre cabe exclamar: *nihil novo sub sole*. Y evocar las polémicas medievales entre nominalistas y realistas, o el hecho de que en Hobbes, como antes en Maquiavelo, se producen notables tentativas de «desconstruir» la metafísica del poder. Ello no obstante, es palpable que en la cultura postmoderna los nombres que resultan relevantes son los de Saussure, Wittgenstein o Derrida, que mantienen con Husserl una relación semejante a la de Marx con Hegel. Como es ya bien sabido, el objeto de sus iras desmitificadoras son las supuestas realidades absolutas y extraverbales sobre las que Occidente levantó su metafísica, y de las que ya empezara en su día a dar buena cuenta Nietzsche. Como lo es, de un modo más específico, problematizar con lógica difícil de refutar la conexión entre el lenguaje y esa u otras realidades, a saber, la referencia.

Esteban Pujals expresa con gran poder de convicción las formas y motivaciones que asume la aportación de los *LANGUAGE poets* a esta cruzada contra la referencia, aduciendo un poema del pobre Álvaro García, Premio Hiperión de Poesía de 1989, como ejemplo prototípico de «conservadurismo formal», «candidez epistemológica» y «comparativa insuficiencia en su ambición intelectual». Las carencias de García se resumirían en una trasnochada fe en la normalidad discursiva, así como en el hecho de que, tras hurtarnos «la fase más o menos ardua o prolongada de incoherencia o de coherencia relativa, de articulación provisional, fluida, en la que las palabras, los versos, las oraciones, han ido disponiéndose de una diversidad de maneras», según prosigue Pujals, acabe entregándonos una «forma pulida» caracterizada por la «claridad». En definitiva, que en lugar de plantearse la forma y la articulación lingüística como problemas «no resueltos», Álvaro García se empece en resolver, para ese poema concreto y para sus lectores, el problema de la forma. Y que lo hiciera, añadiríamos aquí, del modo más previsible y estandarizado, más fiel al gusto imperante (de ahí el premio) del que fuera capaz.

Llegados a este punto, parece que conviene empezar a distinguir. Si los *LANGUAGE poets* han adquirido una discutible importancia histórica y poética luchando contra el uso automatizado del lenguaje y contra las formas poéticas preestablecidas (o, si se prefiere, contra la *cosificación* capitalista de los códigos de comunicación), llegando incluso al extremo de una opacidad semántica productivamente irritante, porque nos enseña otra vez a mirar y a leer, y porque vuelve a encender el hoy mortecino fuego de la experimentación verbal, ello los convierte en nobles agitadores del lenguaje o, si se quiere, en auténticos poetas. Mas ello no tiene por qué justificarse, esencialmente, mediante una animadversión elemental hacia la referencia, o en virtud de una antimetafísica de corte desconstruccionista.

De una parte, no hay más que recordar la coexistencia de los sonetos de Quevedo con las *Soledades* gongorinas para entender que la opacidad y la transparencia son recursos poéticos igualmente válidos y, en dicha medida, neutrales para una epistemología poética, del mismo que sigue resultando útil la vieja distinción de Octavio Paz entre *poesía oscura* y *poesía*

*complicada*, en tanto en cuanto que la primera puede muy bien suscitar enigmas intelectualmente perturbadores desde una plena normalidad discursiva (caso de René Char, Ungaretti, San Juan de la Cruz), o la segunda resultar de una banalidad gnoseológica extrema, por mucho que su impenetrabilidad discursiva torne al lector dolorosamente consciente de la textura material de su lenguaje (caso sin más de muchas piezas de literatura medieval en su versión original, para no acudir a ejemplos actuales que pudieran resultar ofensivos).

Desde esta perspectiva, podemos muy bien saludar con alborozo la originalidad, el ingenio y la novedad de muchos de los poemas contenidos en esta antología, compartiendo en buena parte la alta consideración que le merecen al antólogo, y coincidiendo con Pujals en que tales propuestas aportan una saludable bocanada de aire fresco a la vez que revitalizan una tradición creatividad, la que se inicia con Tzara, Schwitters, Arp o Hugo Ball, que encierra un potencial liberador poco aprovechado por la mayoría de los autores contemporáneos.

Los veintitrés poetas incluidos —Pujals aduce que se podría componer otra antología de poesía Language, no menos válida, con otra veintena de nombres diferentes— son figuras consagradas con una dilatada trayectoria editorial en el haber de cada uno. Los textos seleccionados son extensos y diversos, por lo que permiten que el lector se haga una idea relativamente certera de los rasgos y las tendencias de autores como Charles Bernstein, Lyn Hejinian, Ron Silliman, Carla Harryman o el canadiense, de origen británico, Steve McCaffery. Mas en especial debemos resaltar el acierto de la presentación bilingüe de los textos y, por encima de todo, la enorme valentía, calidad y destreza que se demuestran en las traducciones. El hecho de que Esteban Pujals haya mantenido encuentros personales con todos los poetas y consultado con ellos sus versiones explica sólo en parte este rotundo éxito.

En igual medida hay que ponderar sus innegables dotes como poeta en español, su honda identificación con los presupuestos filosóficos y poéticos que subyacen a los *LANGUAGE poets* y, en fin, su rara capacidad como traductor de poesía anglosajona, que ya quedara sobradamente probada en su versión de los *Cuatro Cuartetos* de Eliot. Por todo ello, y por las rigurosas e informativas notas bio-bibliográficas que preceden a la muestra de cada poeta, *La lengua radical* es tanto un documento valiosísimo como un instrumento histórico-literario de excepcional utilidad, cuyo valor ha de ser duradero y que, en el contexto de España y de la poesía española, guarda no pocas lecciones para aquellos poetas españoles, nos tememos que pocos, que estén preparados para asimilarlas.

No quisiera terminar esta modesta glosa, que más que limitarse al formato de una reseña desapasionada ha tratado de entablar un diálogo fedundo con el libro, sin duda porque autor y comentarista coinciden, una vez más, en compartir una seria preocupación por las cuestiones de filosofía, de realidad y de lenguaje que laten en el trasfondo de esta

discusión sobre poesía, sin una cita que se me ocurre es pertinente a la misma. Procede de la réplica que, años después de publicarse *La escritura y la diferencia*, le dirige Foucault a Derrida. A propósito de una afirmación de Descartes («Y qué, se trata de locos»), Derrida se niega a ver en ella una condena de la locura articulada desde el racionalismo, y apunta, en una abierta refutación de la *Historia de la locura en la edad clásica*: «El totalitarismo estructuralista operaría en este caso un acto de delimitación del *cogito* que sería del mismo tipo que el de las violencias de la edad clásica.»

La respuesta de Michel Foucault es meditada, y tarda, como decimos, algunos años en articularse. Si la reproducimos aquí, es ante todo por sus implicaciones para el problema de la referencia, así como por su reflexión acerca del texto, el sujeto, y la autoridad.

Escribe Foucault: «Por lo menos en una cosa estoy de acuerdo: no se debe en absoluto a su falta de atención el que los intérpretes clásicos tacharan, antes de Derrida y al igual que él, este pasaje de Descartes. Es por sistema. Un sistema cuyo representante más destacado es, actualmente, Derrida, en su postrer resplandor: reducción de las prácticas discursivas a los indicios textuales, elisión de los acontecimientos que en ellas se producen con la finalidad de conservar tan sólo unas marcas para una lectura; invenciones de voces detrás de los textos para no tener que analizar los modos de implicación del sujeto en los discursos; asignación de lo originario como dicho y no dicho en el texto para no volver a situar las prácticas discursivas en el campo de las transformaciones en el que se efectúan. (...) No voy a decir que lo que se esconde en esta “textualización” de las prácticas discursivas es una metafísica, *la* metafísica o lo que la delimita. Iré mucho más lejos: diré que se trata de una pequeña pedagogía, históricamente bien determinada, que, de un modo bien visible, se manifiesta. Una pedagogía que enseña al alumno que nada existe fuera del texto. (...) Una pedagogía que otorga a la voz de los maestros esa supremacía sin límite que le permite repetir indefinidamente el texto.»

Sería exagerado extrapolar esta crítica a toda la hipótesis de la desconstrucción como método de conocimiento. Pero sin duda contribuye a cerrar el círculo antiautoritario propio de la pendiente desconstruccionista llegando al restablecimiento de una autoridad cuasi-rabínica (algo siempre aprovechable en el ámbito académico), la cual, además, exige la primacía de ciertas marcas textuales sobre lo que Foucault llama *el campo de las transformaciones en el que se efectúan*. Si se nos permite compartir un poco de «candidez epistemológica» con Álvaro García, casi parece estar diciéndonos que importan menos las palabras que las cosas, algo que al menos desde Mallarmé, el poeta de belleza sutil y decadente, nos viene pareciendo a todos anatema.

# EL TRABAJO REPRESENTADO

## Nota sobre la exposición *Trabajadores* de Sebastião Salgado

J. M. Marinas

Uno de los rasgos más llamativos de la cultura representada es el ocultamiento de su proceso de elaboración. Es lo que, desde la perspicacia, Marx señalaba como el fetichismo de la mercancía: todo proceso de trabajo, toda forma de relación social, se esconden y pervierten en la forma del fetiche, del objeto consumible. Pero si esto es una constante —cuando no una condición— en el entramado de las formas del capitalismo que damos en llamar avanzado, su importancia en el presente es mayor, es descarnada.

En los espacios públicos y publicitarios, los personajes, los automóviles, los escenarios domésticos o los procedimientos higiénicos y vestimentarios y —a partir de ellos— las imágenes de comunicadores, líderes, procesos de negociación, decisiones, etc., parecen regirse por un mismo canon expresivo: que no se note el esfuerzo. O, lo que es lo mismo, que no aparezcan las condiciones concretas de su gestación, que se enmascaren las luchas, las depresiones y las derrotas o el brillo triunfante de las dentelladas, que los cadáveres se oculten pulcramente. Los relucientes escenarios de la publicidad, la rapidez del clip, o la teatralización de la comunicación masiva prohíben la representación del trabajo en su sentido más completo.

Este proceso general nos lleva a ver de otra manera la cualidad del arte, la fascinación de la obra que esconde y revela a medias o en segundas

---

La balsa de la Medusa, 28, 1993.

miradas su proceso, su esfuerzo de hacerse. Como Barthes decía, hay formas culturales, artísticas o cotidianas, que rechazamos porque se les ve «le mollet de la danseuse». La pantorrilla cultivada en largas horas de maceración, barra, gimnasio, esfuerzos que, si invaden la presencia, nos llevan a otra realidad que no se representa, perturban la contemplación de la «obra». Si al arte se le reservaba el privilegio del «ya hecho», la hierofanía, resulta sintomático que los modos contemporáneos estén mostrando materiales, tramas, estofas, el revés y lo no pulcro. Pero para el estilo conservador (¿por qué no rescatar el término *pequeñoburgués* para estos modos estragados de mirar que nos rodean?) estas formas «travaillistes» del arte estropean el gozo del consumo. No hay cuidado: en los discursos dominantes, en las fotos, en los periódicos, en los discursos, sigue el fetiche con su robusta presencia.

En la tarea de Sebastião Salgado hay una voluntad de mostrar precisamente lo no comunicable: los trabajadores, los espacios y tiempos de la producción. No del consumo, no del espectáculo. Se trata más bien de un cúmulo obscuro de mujeres y hombres en raros tajos, que rescata y estiliza por mediación de la fotografía. Y lo hace a través —y no es banal señalarlo dadas las reglas y recursos que despliega— de la fotografía de prensa. Objeto consumible y efímero donde los haya.

### *La forma es la que trabaja*

Esta paradoja, representar domesticando lo intratable, tiene más alcance en la reflexión de la cultura del consumo. Salgado, en su muestra *Trabajadores*, rescata escenas que parecen de otro tiempo. Tipos y ocupaciones que se convirtieron en la fuente misma de la fotografía de principios de siglo. Las cada vez mayores tareas de reconstrucción de especialistas que llegan casi hasta en el ámbito provincial, nos acercan hoy colecciones de daguerrotipos, o cobres de principios de siglo, en los que la temática es realista y a veces orgullosamente capturada y exhibida: pueden ser las pantaloneras del East Side, los ferroviarios del Bierzo, los primeros cosecheros de Rioja, o los horteras de los cortes y confecciones madrileños que luego devinieron marcas de filigrana sobre lujosos (?) envoltorios.

Pero ahora no se representa el trabajo, no tanto porque a la gente le molesta que le miren trabajar —hay razones para el pudor— sino porque su lugar en las imágenes de lo público ha variado. La fascinación de las antiguas fotos, el salto del tiempo que éstas fingen para nuestra mirada, Salgado lo obtiene por el exotismo de los espacios. Son trabajadores, pero son de otro mundo. Parecen de otra época porque producen objetos de consumo masivo, «gamas bajas» de productos para «segmentos» de consumidores que no requieren mucho marketing previo. Son procesos de trabajo que están en los márgenes, que muestran la cara moderna del trabajo en

general, de la producción bajo el monetarismo rentista que convierte poco a poco al estado de bienestar en estado asistencial.

Pero además de estas contradicciones de lo representado, también resulta interesante el proceso de representación y su forma misma. Salgado, además de echar mano de un instrumental que domina muy bien, se embarca en un estilo que exhibe en la propia concepción de esta muestra: la cultura del reportero. También en este caso hay paradoja. Porque no parece invadir los escenarios, los tiempos de la gente trabajando. Su forma de aproximarse es cuidadosa, parece que conversada, logrando el acuerdo, y, suponemos, compartiendo con los fotografiados los motivos y los fines de su trabajo. El resultado es una fotografía cuidadosa que sale del estilo de la musculosa foto de prensa que trata de conmover, denunciar, y no tanto —como se dice en las miradas conductistas y mentecatas sobre los medios— «impactar». Hay más bien presentación, poner en cuadro una escena que no circula fácilmente. Hay una estrategia de hacer pasar a través de una corrección icónica —que hace que muchos de los motivos se asemejen a las «fotos con mensaje» de los setenta —una mercancía más difícil de comprar: la explotación. Que ésta aparezca pulcramente expuesta, con el entramado de figuras y talleres, bateas, cigarrerías, telares, en los que el espectador español quiera reconocerse a medias, es un procedimiento, al pie de la letra, pedagógico.

El «ocaso del trabajo manual a gran escala» es el rótulo que en el catálogo explica la intención del rescate de Salgado. Su calidad profesional se ofrece convertida en firma, en nombre. Por qué no decirlo: encerrada en los circuitos del fetiche. Ya está en los carruseles del papel couché de los llamados magazines, en los suplementos dominicales. Ya se le está domesticando. Para empezar, componiendo una figura de él como economista lúcido reconvertido al reportaje. Crítico pero no despiadado, hasta el punto de que entre sus títulos de crédito luce una beca de «fotografía humanista». La posible estratagema de Salgado para insistir y no consistir en todo lo anterior —financiado por Kodak, premiado, reconocido, consumido— es precisamente la exposición. El cálculo de los escenarios en los que quiere plantar la cámara. La elección de los personajes, los iconos, las partes del todo de la subordinación y también de la dignidad. Pero además, consciente de la versatilidad de las imágenes, el enorme cuidado en la palabra que las ancla. Como si a las fotos, en los tiempos de la imagería mercenaria, no se las pudiera dejar solas.

Por eso, mejor que en la prensa, en la exposición hay voluntad de controlar y de transmitir. El texto introductorio revela la calidad de una mirada que no renuncia a decir, más allá de las fotos, del sentido de este trabajo. Los largos y enormemente documentados textos que introducen a cada técnica y los pies de las fotografías apuntan a otra tarea que desborda al fotógrafo de prensa y al reportero: la tarea del documentalista.

No parece haber nostalgia o despedida de un mundo superado por la tecnología del ocultamiento del trabajo. Pese al tono sensible de la cámara y de la prosa, se muestra un presente vivo. El gran ojo supuesto, el ojo de la historia, de la gran tendencia, autoriza a mirar los trenzados del yute, o el enrollado de los puros habaneros como testigos de un pasado. Incluso la misma ficción antropológica somete a consideración la desmesura de formas de trabajo que ya son exactamente milenarias. Pero Salgado no controla todo el ropaje, la estrategia del documentalista, la intención didáctica. Las escenas hablan de un tiempo presente del trabajo. El *tripalium*, el trabajo como condena o castigo —no hay calvinistas autorrealizándose en las fotografías— tiene en este fin de siglo escenarios muy variados. Y si Salgado se empeña en seleccionar una cara, como hizo con las imágenes de la pobreza en colecciones anteriores, ésta mira a todos los rostros del sistema.

El valor de documento, la enseñanza de las fotos, tiene que ver con el presente y el futuro. Y esta quizá sea la parte intratable, desasosegante, de la muestra. No hay ni el gesto de entomólogo, ni la recreación del francés que ponía la negritud en las conciencias de la orilla izquierda parisina en los cincuenta. No sale ni Louis Armstrong, ni la Baker, ni los calorros del Sacromonte, ni los hombres azules. Sale el muestrario de la especie en los tiempos en que la identidad modélica (varón-occidental-sector servicios-eternamente joven) circula tozuda por la escena principal. Mientras que otras presencias numerosas, con relatos más particulares, se asoman a las fotos, insistiendo.



# Revista de Occidente

Julio-agosto 1993 (número doble)

SETENTA AÑOS DE LA  
*REVISTA DE OCCIDENTE*  
(Julio 1923-julio 1993)

## LA RECEPCION DE LO NUEVO

Antología: ensayo, narrativa, poesía,  
crítica de artes y letras

Rafael Alberti ● Vicente Aleixandre ● Francisco Ayala ● Corpus Barga ● Luis Cernuda ● Juan Chabás ● Rosa Chacel ● Gerardo Diego ● Enrique Díez-Canedo ● Antonio Espina ● Federico García Lorca ● Manuel García Morente ● E. Giménez Caballero ● Ramón Gómez de la Serna ● Jorge Guillén ● Miguel Hernández ● Benjamín Jarnés ● Máximo José Kahn ● Antonio Marichalar ● Lewis Mumford ● Pablo Neruda ● Victoria Ocampo ● José Ortega y Gasset ● Emilio Prados ● Adolfo Salazar ● Pedro Salinas ● Igor Strawinsky ● R. M. Tenreiro ● Guillermo de Torre ● Jaime Torres Bodet ● Paul Valéry ● Fernando Vela ● María Zambrano





## *El ocaso de dioses y gigantes:*

---

Manuel Hernández  
Iglesias

*La semántica de  
Davidson. Una  
introducción crítica*<sup>1</sup>

---

Rafael Guardiola Iranzo

Habrà, sin duda, quien reconozca en la clara y sobria introducción crítica que Manuel Hernández Iglesias ofrece del núcleo central de la filosofía del lenguaje del reputado Donald Davidson, un síntoma más de la desorientación acerca del sentido y el fin últimos de la actividad filosófica que, supuestamente, aqueja a los cultivadores de la filosofía analítica contemporánea. La afirmación con la que se cierra el libro que nos ocupa permite, tal vez, albergar esta sopecha: «El programa davidsoniano constituye (...) el intento más ambicioso de explicar el significado en los lenguajes naturales sin emplear conceptos semánticos intensionales. La conclusión fundamental de este estudio es que, en este aspecto, se trata de un intento fallido». Recu-

---

<sup>1</sup> Visor, Col. «Lingüística y Conocimiento», Madrid, 1990.

---

La balsa de la Medusa, 28, 1993.

riendo a la terminología que reserva T. S. Kuhn para las teorías científicas, parece como si el «paradigma davidsoniano» se revelase una vez más —siempre y cuando aceptemos la conclusión final de *La semántica de Davidson*— incapaz de «resolver problemas» generados por la propia «matriz disciplinar». La valiente afirmación que comentamos se argumenta de modo ordenado a lo largo de un estudio monográfico del centro mismo de la teoría semántica de Davidson: la posibilidad de suministrar una explicación del concepto de significado por medio de una teoría de la verdad de tipo tarskiano.

*La semántica de Davidson* se articula en torno a dos de las más enconadas «pugnas homéricas» que se han desatado en el seno de la filosofía del lenguaje contemporánea: la lucha entre los teóricos de la semántica formal y los de la intención comunicativa, y el enfrentamiento que reina, dentro de aquellos, entre intensionalistas y extensionalistas. De la primera de aquellos, entre intensionalistas y extensionalistas. De la primera de las luchas se ocupa la también primera parte del libro —que pretende fundamentalmente describir las tesis principales de la teoría del significado de Davidson—, mientras que la polémica entre intensionalismo y extensionalismo sirve de marco a los apartados segundo y tercero. En estas dos últimas partes se presentan y analizan algunas de las dificultades más notorias de la semántica davidsoniana con un ojo más crítico.

Dado que el propósito de Davidson no es otro que determinar el significado del concepto de significado, se programa, se inscribe clara-

mente en la tradición de Frege, Russell o los primeros Wittgenstein y Carnap, a los que une el deseo de examinar, a través del análisis del lenguaje, cuáles son las relaciones existentes entre éste y la realidad, y se distancia de aquellos que, como el último Wittgenstein, Austin, Searle o Grice intentan suministrar una teoría pragmática del significado. La intuición de la que parte Davidson liga la solución del problema del significado al conocimiento de las características más relevantes de una «teoría semántica» capaz de aplicarse con éxito a los lenguajes naturales. El quehacer del filósofo no es, pues, como pensaron Frege, Russell o el primer Carnap, la corrección de los defectos propios de los lenguajes naturales a través de su regimentación lógica. Se trata de construir una ambiciosa «teoría semántica» apta para proporcionar una interpretación de todas las expresiones significativas de un lenguaje natural (de tal modo que, quien la conozca, se convertirá en un hablante competente de dicho lenguaje); asimismo, la teoría deberá ser aprendible en un tiempo finito (para lo que se requiere el respeto del principio de composicionalidad y el carácter finito de los elementos semánticos primitivos y del número de reglas semánticas), escrutable, empírica y no presupondrá la comprensión de conceptos semánticos.

Davidson adopta como base y fundamento para la edificación de su teoría del significado aplicable a los lenguajes naturales la noción de verdad que Tarski ofreciera para los lenguajes formalizados, de tal manera que el significado se interpreta como el conjunto de las condiciones de

verdad de la oración en cuestión. De la oración y no de las palabras que la componen, puesto que el objetivo holista de Davidson es aportar una explicación del significado total de la oración en su conjunto. La propuesta de Davidson, según la cual conocer el significado de una oración equivale a conocer todas las posibles ocasiones en que dicha oración es verdadera, es más bien una «inversión» del razonamiento tarskiano: mientras que Tarski define la noción de verdad a partir de otras nociones semánticas, Davidson emplea el concepto de verdad como base para dar debida cuenta de los conceptos semánticos. De otro lado, el enfoque de Davidson tiende a eliminar las diferencias entre los lenguajes naturales y los lenguajes artificiales (meras «extensiones o fragmentos de los lenguajes naturales que les dan vida») y pasa por encima —no siempre de modo convincente— de las supuestas deficiencias de aquellos (su ambigüedad léxica y gramatical, su imperfección y su inconsistencia) con el fin de procurar una máxima aproximación entre lenguaje objeto y metalenguaje.

Según Rorty (*La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. J. Fernández Zulaica, Cátedra, Madrid, 1983, p. 239) Davidson defiende «una concepción purificada y des-epistemologizada de la filosofía del lenguaje», lo que le vincula con teóricos «puros» del significado como Frege o Tarski y le distancia de Russell, Carnap o Quine, quienes «mezclaron la teoría pura del significado con consideraciones epistemológicas impuras» con el fin de desterrar del horizonte de lo filosóficamente admisible todo aquello que no fuera susceptible de

ser construido por medio de la lógica. Nos encontramos, por tanto, ante una de las manifestaciones más claras de liberación de la dependencia de presupuestos epistemológicos (como, por ejemplo, los «reduccionistas» e ingenuamente empiristas del Círculo de Viena) dentro de la historia del paradigma analítico. A diferencia de los «verificacionistas», piensa Manuel Hernández Iglesias, «críticos del lenguaje natural», Davidson aparece como un «teórico» del mismo, al modo del Wittgenstein del *Tractatus*, es respetuoso con la lógica como instrumento de análisis y llega asimismo a identificar significado y condiciones veritativas como consecuencia de su investigación y no como prescripción o punto de partida.

También se examinan en este libro las relaciones de afinidad y contraste existentes entre la teoría davidsoniana y la gramática generativa-transformacional de Chomsky y sus seguidores. La defensa del requisito de aprendibilidad y el parentesco de la noción de «forma lógica» con el concepto chomskyano de «estructura profunda» hicieron concebir al propio Davidson la esperanza de contemplar en un futuro la feliz confluencia de los caminos de la lógica y la lingüística. No obstante, la distancia que separa los planteamientos de Davidson y las tesis de las teorías semánticas de Katz y Fodor se ha hecho cada vez más acusada. En cualquier caso, la liberación por parte de Davidson de la epistemología supone, entre otras, desligarse de cualquier tipo de realismo psicologista de corte chomskyano.

«El programa de Davidson —se afirma en la *Introducción*— tiene a

la vez las ambiciones del intensionalismo y la pureza metodológica del extensionalismo». Y el principal problema con el que se enfrenta es la posibilidad de reducir el concepto intensional de «significado» a la noción extensional de «verdad», sin que ello suponga la pérdida de la respetabilidad como ciencia empírica que reclama para sí la semántica. Aunque son numerosas las razones que nos autorizan a interpretar la filosofía del lenguaje de Davidson como una prolongación o aplicación de las influyentes tesis de Quine, el extensionalismo del primero no nace bajo el signo del conductismo y de la reforma del lenguaje natural, sino que pretende superar las limitaciones de la semántica haciendo uso únicamente de conceptos inmunes a las objeciones de Quine al intensionalismo. Davidson no rechaza la existencia de las misteriosas entidades conocidas con el nombre de «significados» por su oscuridad —como hace Quine—, sino por su inutilidad: no aportan nada a la teoría del significado. Este uso del principio de economía supone tanto la recusación de las doctrinas de Frege o Church, como la separación definitiva de las tesis de Katz y Fodor.

Tampoco comparte Davidson los motivos que esgrime Quine para rechazar las lógicas modales como instrumentos capaces de llevar a cabo el análisis de la forma lógica de las expresiones de los lenguajes naturales. Davidson opta por la lógica clásica de primer orden, la cuantificación objetual y la noción «absoluta» de verdad simplemente como «hipótesis de trabajo»; su utilidad para el análisis estará sujeta a una revisión cons-

tante. En última instancia, el rechazo de las lógicas modales se revela como un argumento poco significativo frente al intensionalismo y la «tercera vía» entre éste y el extensionalismo que encarna la semántica de los «mundos posibles».

Davidson proclama la vanidad de las nociones intensionales y se propone erradicar del horizonte de su programa los términos semánticos (analiticidad, sinonimia, proposición, etc.): la verificación de la teoría no presupondrá aquello que se pretende descubrir. La repulsa hacia lo intensional se fundamenta en la «elección» que hace Davidson de la noción extensional de «verdad» como concepto clave de la semántica. Pero dicha elección no es arbitraria, sino que se desprende de modo natural de la respuesta que da Davidson a la tesis quineana de la indeterminación de la traducción radical y que configura la teoría de la interpretación radical. Dentro de la interpretación radical pueden distinguirse dos problemas metodológicos de diversa naturaleza: uno de tipo heurístico centrado en la construcción de la teoría semántica y, por consiguiente, en el modo en que tiene lugar el proceso interpretativo, y otro relativo a la justificación y contrastación empírica de la teoría elaborada. Según Davidson, Quine admite tres clases de indeterminación: es imposible determinar totalmente a través de la conducta de los hablantes la traducción entre dos lenguajes que no hayan tenido previamente relaciones culturales recíprocas debido a la indeterminación de la verdad de las oraciones, de la forma lógica y de la referencia. La única indeterminación que admite

Davidson es la que afecta a la referencia de los términos (nombres y predicados) del lenguaje que se desea traducir o, más bien, interpretar. El investigador es capaz de determinar adecuadamente los asentimientos y disentimientos de los hablantes, con lo que pueden inferirse qué oraciones considera cada hablante verdaderas o falsas y en qué contexto. El proceso de interpretación se inicia con los términos lógicos, continúa con las oraciones ocasionales y culmina con las oraciones eternas. Davidson pretende limitar el escepticismo de Quine, es decir, el alcance de la indeterminación, mediante la aplicación a lo largo de todo el proceso interpretativo de un recurso metodológico al que denomina «principio de caridad» (de entre las interpretaciones posibles de la proferencia de un hablante se ha de elegir la que optimice el acuerdo acerca del mundo entre los hablantes del lenguaje objeto y el intérprete).

Una limitación cada vez mayor del alcance de la indeterminación en el contexto de justificación de la teoría ha sido también la responsable directa de la evolución que han sufrido los planteamientos del Davidson de «Truth and Meaning», lo que le ha llevado, según el autor del libro que comentamos, «del extensionalismo radical al intensionalismo encubierto». Davidson reconoce la existencia de profundas diferencias entre su planteamiento y el de Tarski a la hora de establecer un criterio de adecuación material para la definición del predicado de verdad y afirma no haber sido consciente de ello en un principio. Conviene recordar en este punto que las oraciones que satisfa-

cen la convención T tienen una importancia crucial dentro del contexto de justificación, puesto que son los teoremas a través de los cuales las teorías semánticas son contrastadas. Davidson propone una versión debilitada de la convención T tarskiana (la denominada «convención D» en *La semántica de Davidson*) en la que no se establece la restricción de que las oraciones nombrada y usada sean idénticas o sinónimas. Por esta razón Davidson asume como término primitivo el concepto de verdad y rehúsa recurrir a la noción de traducción. La crítica de Foster y la subsiguiente polémica con Davidson han puesto de manifiesto, entre otras cosas, la debilidad de la permisiva convención T de Davidson, puesto que parece claro que para interpretar correctamente un lenguaje no es suficiente conocer la teoría de la verdad más adecuada. La noción de verdad es presupuesta de modo acrítico, debe ser comprendida con independencia de la teoría y adviene finalmente como un concepto intuitivo y preteórico que fundamenta y explica, inevitablemente de manera circular, el significado. Parece, pues, que la semántica está a punto de perder su respetabilidad como ciencia empírica al no cumplir los requisitos de verificabilidad y no circularidad. Es más, la confianza de Davidson en que la indeterminación no sea lo suficientemente amplia como para obstaculizar gravemente la interpretación y el proceso comunicativo, así como la esperanza en que sus principios teóricos sean capaces de limitar felizmente la indeterminación se convierten en meros «actos de fe inconsecuentes». Todo ello puede conducir

a la afirmación de que los argumentos que Davidson emplea para criticar a los intensionalistas como Carnap y a los teóricos de la semántica de los mundos posibles son aplicables a su propio programa. Davidson no es más que un «intensionalista disfrazado» que «apela implícitamente al tipo de conceptos que los intensionalistas emplean explícitamente» (traducción, sinonimia, etc.).

La parte tercera del libro tiene por objeto el problema concreto de análisis semántico paratáctico de aquellos contextos que involucran intenciones en los lenguajes naturales. En primer lugar se examinan las posibilidades de análisis semántico de las oraciones que contienen expresiones mencionadas. Davidson critica las teorías del «nombre propio», la teoría «descriptiva de la cita» (*spelling theory*), así como la teoría «pictórica de la cita» y propone una teoría «demostrativa» que constituye «una respuesta más persuasiva que rigurosa». Finalmente, se aborda la cuestión del discurso indirecto. La teoría de Davidson, opuesta tanto a las teorías intensionales de Frege, Church o Carnap, como a las extensionales nominalistas de Scheffler y Quine, no representa ciertamente una auténtica «economía ontológica». Por tanto, cabe decir, que la teoría semántica de Davidson no suministra una explicación plenamente satisfactoria, ni siquiera de aquel dominio de discurso para el que está supuestamente mejor dotada, esto es, el discurso declarativo. Es un intento fallido.

La crítica que Manuel Hernández Iglesias hace a Davidson es radical y nada conciliadora. Contrasta con la actitud de algunos dis-

cíbulos de Davidson, como Platts, empeñados en armonizar la teoría veritativa del significado con la teoría de las fuerzas ilocucionarias. La semántica de Davidson no es ya ni siquiera una parte bien formada de una teoría del significado más amplia

capaz de habérselas con oraciones no indicativas, significados metafóricos o enunciados creenciales. Es un intento fallido incapaz de alumbrar la deseada teoría unitaria del significado por la que tantos suspiran.

---

## D. Kuspit *The Cult of the Avant-garde Artist*<sup>1</sup>

---

### Charo Crego

Eróstrato, ciudadano de Efeso del siglo IV a. c., incendió el templo de Diana para lograr la fama. Y, en efecto, a pesar de que los jueces de la ciudad prohibieron mencionar su nombre, logró su objetivo: Eróstrato ha quedado inmortalizado gracias a ese fuego abrasador que arrasó una de las más bellas obras arquitectónicas de la antigüedad. Para Donald Kuspit, profesor de Historia de Arte en Nueva York y crítico de *Artforum*, el artista de estas últimas décadas del siglo, el artista que él denomina «neovanguardista», es como Eróstrato, un pirómano que busca la fama en las cenizas del arte de las vanguardias clásicas, que él mismo ha puesto en llamas.

El diagnóstico de Kuspit no puede ser más desolador: Warhol marca el punto de inflexión en el arte del

siglo XX; con él surge el arte post-moderno o neovanguardista, que sólo busca «fama y fortuna» y que termina con la creencia en la función utópica del arte. Abiertas de esta manera las puertas al narcisismo y al juego de la experimentación puramente formal para alcanzar el éxito, ya nada podrá frenar el empuje de las sucesivas corrientes epigónicas de estos últimos años: el neo-dada, el neo-geo, el apropiacionismo, la recontextualización, el reciclaje, el rediseño, etc.

Si este diagnóstico y las diferentes críticas que hace de cada uno de los artistas, a veces bastante penetrantes, pueden parecer apropiados, la concepción del arte de la que arranca para llegar a ellos es discutible. Apoyándose en Nietzsche y en el psicoanálisis, Kuspit concibe el arte como afirmación y medio de salvación del sujeto gracias a la vocación terapéutica que intenta realizar. «La creencia en el poder curativo del arte» —dice— «es la piedra angular del modernismo». Y a continuación, como si tuviera más en mente el arte clásico que el moderno, defiende el efecto terapéutico del arte por su capacidad de aportarnos seguridad y confianza en nosotros mismos, gracias a sus características: integración, unidad, delimitación, armonía, perfección, etc.

---

<sup>1</sup> Cambridge University Press, 1993.

Siguiendo esta concepción, Kuspit considera que Duchamp y Picasso inauguran esta actitud terapéutica. La contradicción, la distorsión y la deformación, que son medios fundamentales de la creación de estos artistas, realizan la intención terapéutica de desintegración y reintegración. Mondrian y Malevich, por su parte, aplican una cura geométrica, basada en el orden y la exactitud de las matemáticas, mientras Kandinsky se inclina por la terapia expresiva. Frente a la seguridad de los primeros, el expresionista arranca de un sentimiento de desposesión del que sólo puede salvarse indagando en sus propios sentimientos. Los surrealistas también aplican una terapia de desinhibición, pero en este caso buscan liberar el inconsciente y la espontaneidad de cualquier traba expresiva.

Si Warhol es el Eróstrato por excelencia del arte del siglo xx, Beuys es para Kuspit el artista terapeuta ideal y el último artista propiamente hablando, es decir, el último artista con una voluntad claramente terapéutica. Beuys quería curarse y curar a la sociedad alemana de su pasado totalitario redescubriendo el sentido de la individualidad, de la creatividad, de la autodiferenciación, que el poder nazi había destruido. Para ello Beuys se convirtió en el «chamán» y el hechicero que defendía el irracionalismo y el primitivismo frente al orden y la razón, a esa razón instrumental creadora de tanta barbarie.

Pero a Beuys —dice Kuspit— le interesaba más sanarse a sí mismo que curar a la sociedad, su narcisismo le empujó a actuar de guru, imponiéndose como tal al grupo y a su público. Además, al final, por mucho

que lo intentara evitar usando materiales pobres y perecederos, Beuys terminó cayendo en el esteticismo y en la reificación. En este sentido, las exposiciones antológicas de su obra tras su muerte constituyen una de las mejores pruebas de la capacidad de asimilación de nuestra sociedad: lo que había sido un medio para una acción, el instrumento de un gesto, se convirtió en un objeto con un valor propio, codiciado por los museos, coleccionistas y galerías.

Después de Beuys no ha habido ningún artista, según Kuspit, que asumiera la voluntad terapéutica del arte. Warhol y el pop art desbrozaron el camino del arte neovanguardista, en el que Kuspit integra a prácticamente todos los artistas de las dos últimas décadas (Sherrie Levine, Jeff Koons, Peter Halley, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Julian Schnabel, David Salle, etc.). Un arte que se define como apropiacionista, porque utiliza objetos, símbolos visuales, formas o estilos de otros contextos y tradiciones, pero que por la falta de cualquier intención terapéutica y por la obsesiva búsqueda del éxito reutiliza ese material sin poner en cuestión ni su condición visual ni su poder psicosocial. El apropiacionismo no es crítico consigo mismo ni con la sociedad en la que interviene. «El arte de la apropiación (...) es la expresión externa de una crisis interna. Supone la derrota de la creatividad o la reducción de la creatividad de la vanguardia a un juego irónico cuyo único fin es la mera diversión».

Lo más discutible de este análisis es su concepción del arte como terapia y la utilización de todo el ins-



trumental conceptual y simbólico del psicoanálisis, que se sigue de la primera. En su defensa, se podría objetar que, en realidad, el recurso a la terapia y al psicoanálisis no supone un rasgo singular del análisis, pues tanto la primera como el segundo pueden ser traducidos en términos, por decirlo de alguna manera, «laicos», es decir, en conceptos propios de la teoría estética. En el fondo, cuando Kuspit habla de la intención terapéutica se está refiriendo activamente en la sociedad para mejorarla, que compartieron todas las vanguardias clásicas, y cuando acusa al arte apropiacionista de carecer de voluntad terapéutica, apunta a la falta de vocación utópica del arte y a la ausencia de un proyecto de futuro en este final de siglo.

Pero, aunque es evidente que sería pura ingenuidad desdeñar todo este aparato conceptual o ignorar los significados que este lenguaje vehicula, lo más importante de este planteamiento es la perspectiva psicologista en la que se sitúa. Por esa perspectiva Kuspit cae en su propia trampa, participando plenamente de uno de los síntomas más conspicuos del arte actual, que él mismo condena: la tendencia a minimizar el arte, por una parte, y a maximizar al artista, por otra. Desde su perspectiva psicologista Kuspit se centra en el artista, en sus intenciones, deseos, credibilidad e imagen, olvidando, como en parte también lo ha olvidado la corriente apropiacionista, que el artista se relaciona con el mundo a través del *arte*. Si el arte conceptual, el neo-dada, las instalaciones, etc. han reducido el arte a idea, intención o disposición, Kuspit, asumiendo in-

conscientemente esta reducción, tan sólo cuestiona en su libro las intenciones y las actitudes del artista, y no su obra.

Para terminar, sólo un ejemplo, su crítica a Anselm Kiefer, cuyo arte representa la apropiación de la intención terapéutica del arte de vanguardia por el pseudovanguardismo. Este arte sigue, en principio, el modelo que Kuspit tanto echa en falta en el arte de este final de siglo, pues Kiefer asume la intención de curar al pueblo alemán de las heridas de su reciente pasado. Para Kuspit, sin embargo, este arte representa la mayor de las perversiones posibles: la apropiación de la misma intención terapéutica del arte, una apropiación con la que ni siquiera se busca la propia curación, como Beuys, sino tan sólo la exhibición del propio yo y el éxito social. Por ello, su obra no participa del sentimiento de decadencia y derrota del expresionismo de los años veinte o del arte de Beuys, sino que constituye una estetización del pasado alemán, de la guerra y de la destrucción. En pocas palabras, termina Kuspit, la apropiación expresionista de Kiefer es puro narcisismo. «Demasiado bello para ser suficientemente profundo para ahogarnos ahí».

Aunque no se trata aquí de hacer una defensa de la obra de Kiefer, sí se tiene que resaltar hasta qué punto es sospechosa la incapacidad de Kuspit de considerarlo sincero, por razones tan externas a su obra como su éxito, su cotización o su presencia en los museos. La concepción del artista como genio bohemio, maldito y admirado, en parte denigrado y en parte respetado, socialmente margi-

nado y encumbrado intelectualmente, se resiste a pasar a los anales de la historia, como si la idea de un artista limpio, exitoso y de posibles tuviera algo de contranatural. Este parece ser, en el fondo, uno de los proble-

mas de Kuspit: su añoranza de ese artista de vanguardia —más figura mitológica que real— cuya obra podía valorarse por la solemnidad de su pobreza y la voracidad de su hambre.

# Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR: Félix Grande  
SUBDIRECTOR: Blas Matamoro  
REDACTOR JEFE: Juan Malpartida

## PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

*Capítulo primero. Que trata de la condición,  
y exercicio del famoso hidalgo don Quixote  
de la Mancha.*



N Un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algún palomino de añadidura los Domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellori de lo más fino. Tenía en su casa

*Miguel de Cervantes  
laureada*

## RAZON DE LA FABRICA Alegorica, y aplicacion de la Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que han entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Praclaris ingesta praclaris indigent orationibus.* Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri enim vix intelligunt: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi.* Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato; ó mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculca de una Muger, que la eloquencia de tantas y tan doctas plumas. Industria que usó el Capitán loab en

*Juana (res de la t)*

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

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

José L. Villacañas Berlanga

## Tragedia y teodicea de la historia

El destino de los ideales en Lessing y Schiller



José L. Villacañas Berlanga, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller.*

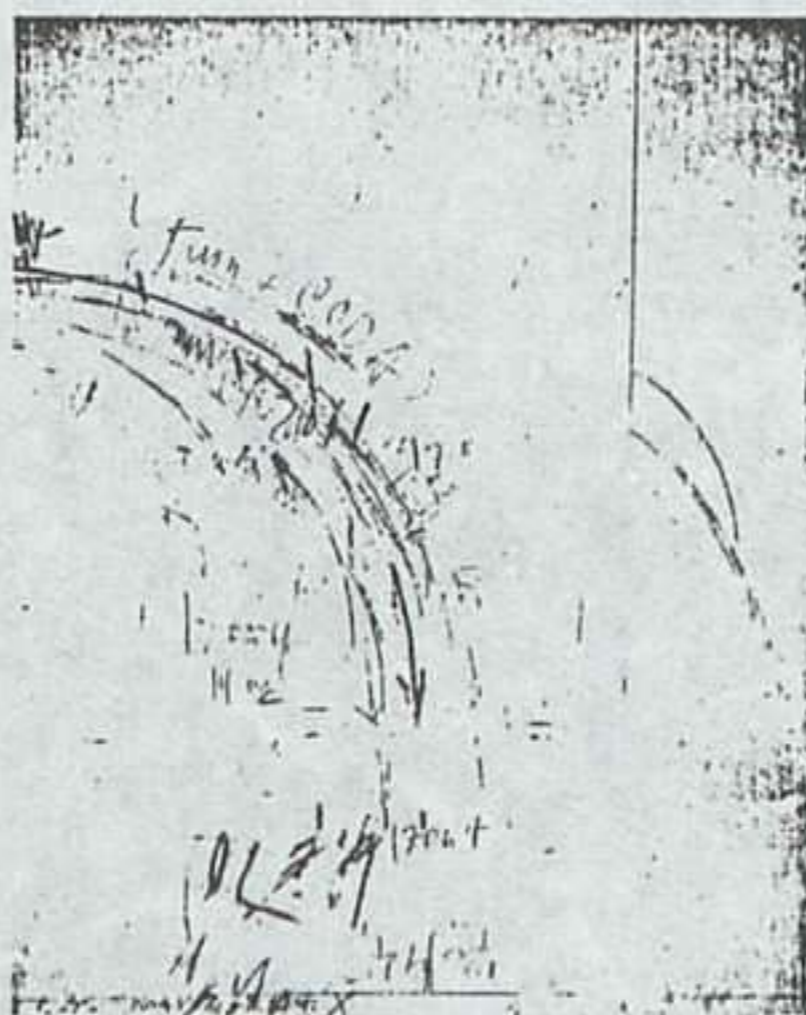
368 págs., I.S.B.N.: 84-7774-555-2.

**Índice:** Introducción. I. Géneros literarios y teoría de la modernidad. II. Tres variaciones sobre la teoría del teatro de Lessing y el proyecto burgués. A. Tragedia y Carácter: Lessing entre Aristóteles y Leibniz.—B. La construcción del sujeto burgués.—C. Lessing y Diderot. III. Mal y providencia: Tres variaciones sobre la ilustración en la escena. A. Valores nobles y sujetos burgueses.—B. La representación del drama en Alemania: La comedia de Minna.—C. ¿La tragedia estoica de Lessing? Emilia Gallotti.—D. Conclusión. El nuevo rumbo de la Ontología y de la idea de arte. IV. *Los bandidos* de Schiller y la genealogía del mal universal. A. Las claves de *Los bandidos*.—B. El carácter cainita de la sociedad civil.—C. Karl Moor.—D. Nostalgia y experiencia del amor. V. Tragedia y Teodicea: El final de la cultura del idilio. A. Schiller en el horizonte de Kant y de la Historia.—B. Historia y drama en las primeras obras.—C. Libertad y Europa.—D. Reflexión sobre *D. Carlos, Príncipe de España*.—E. La centralidad de la Estética en la Filosofía de la Historia.—F. De la estética a la Filosofía de la Historia.—G. *Wallenstein* y el final de la Teodicea de la Historia.—H. *Guillermo Tell* y el idilio como gran elegía del origen burgués.—I. Conclusión. Índice de nombres.

Hermann Fränkel,

Carlos Piera

## Contrariedades del sujeto



Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto*.

143 págs., I.S.B.N.: 84-7774-560-9.

*Indice:* Nota preliminar. 1. Conveniencia de la prosa. 2. La decadencia de la metamorfosis. 3. Las personas de Eliot. 4. La pregunta retórica. 5. Contradicción y «lógica poética» (con Roberta Quance). 6. Sobre traducción, paráfrasis y verdad. 7. Sobre Dámaso Alonso y nuestro canon lírico. 8. Unas glosas a Borís Pasternak. 9. Las raíces de Brodsky.

3. Índice alfabético.

Hermann Fränkel  
Poesía y Filosofía  
de la Grecia Arcaica



Estética y Filosofía de la Historia.—G. Traducción y el fin de la Teoría de la Historia.—H. Guillermo Tell y el idilio como gran alega del argen burgués.—I. Conclusión. Índice de nombres.

Hermann Fränkel,

## Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica

518 págs., I.S.B.N.: 84-7774-563-3.

### *Indice:*

Prólogo de la primera edición.

Prólogo de la segunda edición.

I. La literatura griega arcaica: su conservación y su aparente origen. 1. La literatura griega arcaica: su conservación y su aparente origen.

II. Homero. 1. Los cantores y sus epopeyas. 2. Lenguaje, verso y estilo. 3. El material. 4. Dioses y Poderes. 5. Dioses y hombres. 6. El hombre homérico. 7. El nuevo tono de la *Odisea* y el final de la épica.

III. Hesíodo. 1. El poeta. 2. *Teogonía*. 3. Las «*Eeas*» y el poema post-hesiodico del «*Escudo*». 4. *Trabajos y días*.

IV. La lírica antigua. 1. El fundador: Arquíloco. 2. La elegía bélica y la elegía política: Calino y Tirteo. 3. Alcman, el lírico coral. 4. La lírica de Lesbos. 5. La burguesía jonia. 6. Solón de Atenas.

V. Periodo de crisis. Literatura religiosa y Filosofía. 1. La crisis de la literatura. Los siete sabios. Aristeas y Ferécides. 2. Los himnos homéricos. 3. La filosofía pura: Tales, Anaximandro, Anaxímenes y Pitágoras. VI. La nueva lírica. 1. Íbico (y Estesícoro en retrospectiva). 2. Anacreonte. 3. Simónides (ver también VIII. 3).

VII. Filosofía y ciencia empírica al final del periodo arcaico. 1. Jenófanes. 2. Los comienzos de las ciencias empíricas: medicina, geografía e historia. 3. Parménides. 4. Heráclito.

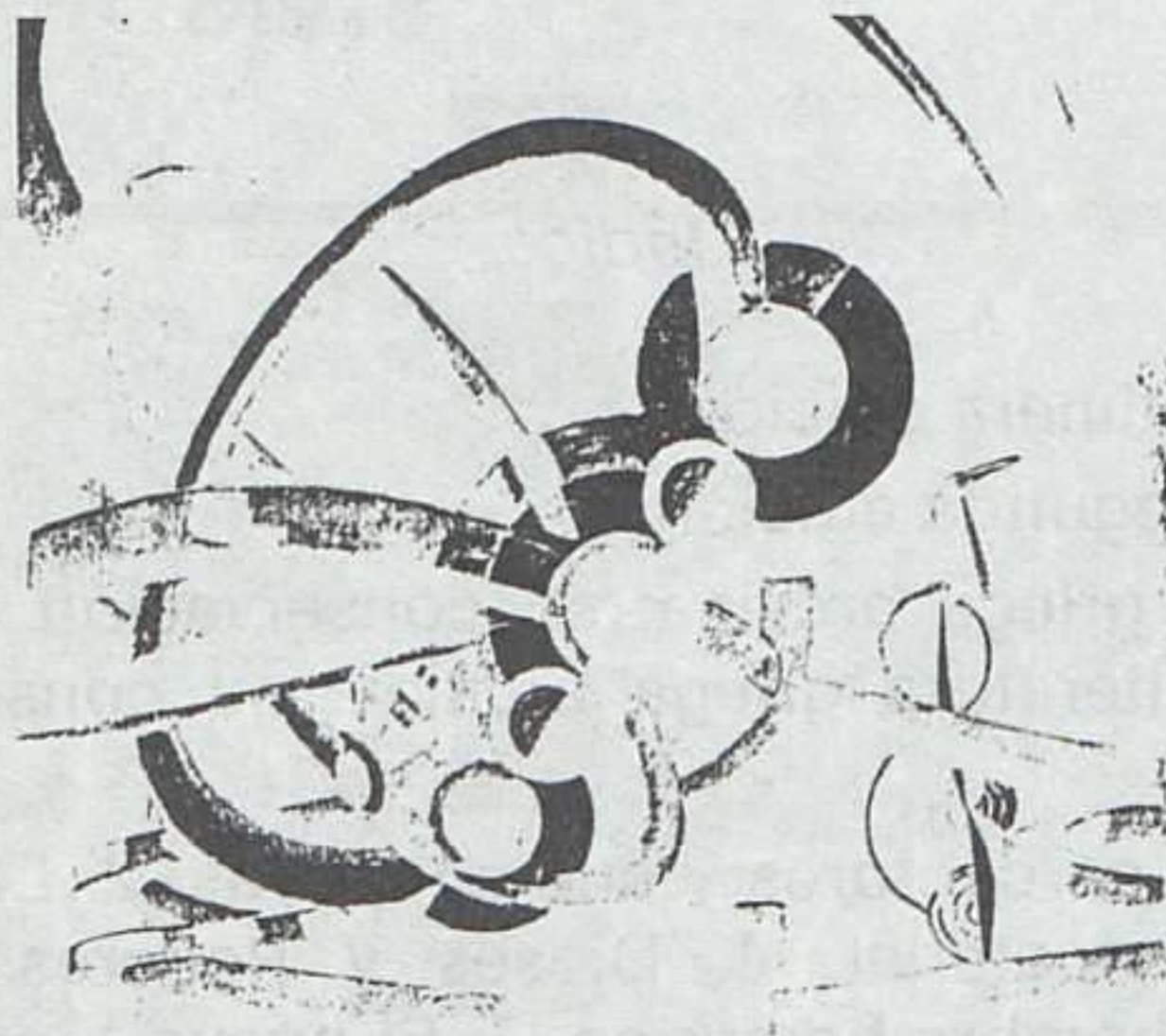
VIII. El final de la lírica arcaica. 1. La poesía del periodo de transición. 2. Teognis. 3. Píndaro y Baquílides.

IX. Retrospectiva y Prospectiva.

X. Índices. 1. Índice sistemático. 2. Índice de palabras griegas. 3. Índice alfabético.

Ernst Robert Curtius

El espíritu francés en el siglo xx, I  
Gide - Rolland - Claudel -  
Suarès - Péguy



Ernst Robert Curtius, *El espíritu francés en el siglo xx, I. Gide - Rolland - Claudel - Suarès - Péguy.*

Traducción de Ruth Zauner, 328 páginas. I.S.B.N.: 84-7774-545-5.

*Indice: Nota del editor. Prólogo a la primera edición. Prólogo a la segunda edición. Prólogo a la tercera edición. Introducción. 1. André Gide. 2. Romain Rolland. 3. Paul Claudel. 4. André Suarès. 5. Charles Péguy. 6. Sobre la imagen de Francia. Anexo. Observaciones sobre Charles-Louis Philippe. André Gide después de la guerra. Romain Rolland después de la guerra.*

3. Índice alfabético.



SUSCRIPCIÓN

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.

FRMA

## 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 para lo cual ruego al Banco/Caja \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Ag. n.º \_\_\_\_\_ Domiciliada en \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo  
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorros n.º \_\_\_\_\_ el importe de la suscripción a la revista  
LA BALSA DE LA MEDUSA a la presentación del presente recibo.

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

**FIRMA**

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

Ernst Robert Curtius, *El espíritu francés en el siglo xx. I. Gide -  
Rolland - Claudel - Suarès - Péguy.*

Traducción de Ruth Zauner, 328 páginas. I.S.B.N.: 84-7774-545-5.

*Índice: Nota del editor. Prólogo a la primera edición. Prólogo a  
la segunda edición. Prólogo a la tercera edición. Introducción. 1.  
André Gide. 2. Romain Rolland. 3. Paul Claudel. 4. André  
Suarès. 5. Charles Péguy. 6. Sobre la imagen de Francia. Anexo.  
Observaciones sobre Charles-Louis Philippe. André Gide después  
de la guerra. Romain Rolland después de la guerra.*



## LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 28/1993

R. Quance, *Imágenes femeninas, 1929: Las madres y «Un mundo»*, de Ángeles Santos. M. Mori, *Alberto Savinio*. E. Hirsch, *Fotografías*. J. Arnaldo, *Una conversación con Eberhard Hirsch*. P. Mantrola, *Un lugar para el sacrificio o «Zaratustra ve más lejos que el Zar»*. C. Lafont, *«Apertura del mundo» y referencia*. L. G. Soto, *Secuelas barthesianas*, B. Dietz, *Textualidad, referencia y «Language Poetry»*. J. M. Marinas, *El trabajo representado*. R. Guardiola, *La semántica de Davidson* (M. Hernández). Ch. Crego, *The Cult of the Avant-garde Artist* (D. Kuspit).